

Odnos filmskog i glazbenog medija na temelju odabranih scena

Stipčević, Lovro

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:955875>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-03**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

LOVRO STIPČEVIĆ

ODNOS FILMSKOG I GLAZBENOG MEDIJA
NA TEMELJU ODABRANIH SCENA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

ODNOS FILMSKOG I GLAZBENOG MEDIJA NA TEMELJU ODABRANIH SCENA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Mladen Tarbuk

Student: Lovro Stipčević

Ak.god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Sažetak

U diplomskom radu pod naslovom *Odnos filmskog i glazbenog medija na temelju odabranih scena* razmatra se kako glazba funkcionira s vizualnim (u prvom redu filmskim) umjetnostima te na koji način može biti snažan stimulans za gledatelja i publiku. U središtu zanimanja je analiza odabranih filmskih scena. Upravo se analizom razmatra postoji li međuodnos filmskog i glazbenog medija, dok je glavni cilj diplomskog rada pronaći i uočiti postoje li pravila i smjernice za uglazbljivanje određenih vrsta scena. Kroz glazbene analize pojedinih scena iz filmova, detaljnije će se opisati i objasniti upotreba glazbe i njezin utjecaj na gledatelja/slušaoa.

Ključne riječi: međuodnos filmskog i glazbenog medija, odabrane filmske scene, pravila i smjernice za uglazbljivanje, filmska glazba

Summary

The thesis entitled *The Relationship between Film and Music Media Based on Selected Scenes* discusses how music works with the visual (primarily film) arts and how it can be a strong stimulus for the viewer and audience. The focus is on the analysis of selected film scenes. It is through analysis that the interrelationship between film and music media is considered, while the main goal of the thesis is to find and observe whether there are rules and guidelines for scoring certain types of scenes to music. Through musical analysis of individual scenes from the films, the use of music and its impact on the viewer / listener will be described and explained in more detail.

Key Words: the relationship between film and music media, selected film scenes, rules and guidelines for music, film music

Predgovor

Zahvaljujem svom mentoru, red. prof. art. Mladenu Tarbuku na podršci i svim smjernicama pri izradi diplomskog rada, te na pomoći pri odabiru teme prije same izrade diplomskog rada, u sklopu kolegija Upoznavanje glazbene literature na studiju Teorije glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Također, zahvaljujem svim profesorima i kolegama koji su me podržali u dosadašnjem glazbenom obrazovanju te doprinijeli izradi ovog rada.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Nekoliko terminoloških odrednica	2
3. Filmska glazba.....	4
3.1. Utjecaj filmskog medija	4
3.2. Odnos filmskog i glazbenog medija	9
3.3. Presjek filmske glazbe kroz povijest.....	11
3.3.1. Franz Liszt.....	11
3.3.2. Richard Wagner.....	12
3.3.3. Claude Debussy	16
3.3.4. Dmitrij Šostakovič.....	20
3.3.5. Od Charlesa-Camillea Saint-Saënsa do danas.....	22
3.4. Povijest filmske umjetnosti	26
4. Analiza i struktura pojedinih scena	29
4.1. Znanstvena fantastika	29
4.1.1. <i>The Lord of the Rings</i>	32
4.1.2. <i>Superman</i>	34
4.1.3. <i>The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	35
4.1.4. <i>Spider-Man</i>	38
4.2. Melankolične i nostalgичne scene.....	41
4.2.1. <i>Up</i>	43
4.2.2. <i>Howl's Moving Castle</i>	46
4.2.3. <i>Inception</i>	49
5. Upotreba dizajna zvuka	54
6. Uglazbljene scene.....	58
7. Zaključak	59
8. Bibliografija.....	60
8.1. Popis izvora	60
8.2. Tonski zapisi.....	65
8.3. Notni zapisi.....	66
8.4. Prilozi	66

1. Uvod

Predmet istraživanja u ovom diplomskom radu jest odnos filmskog i glazbenog medija. Riječ je o složenim područjima umjetnosti koja je moguće usporediti jedino prema zajedničkim elementima. Pretpostavka ovog rada jest da postoji skladan odnos filmskog i glazbenog medija upravo zahvaljujući analogiji u sastavnicama oba medija. Izolirane scene mogu poslužiti kao izvrstan uzorak za proučavanje ove problematike. Prilikom analize scena, fokus je stavljen na uočavanje eventualnih pravilnosti, odnosno učestalosti u tehnikama ili glazbenim sastavnicama unutar određenih vrsta scena. Cilj ovog diplomskog rada je sa glazbeno-teorijskog uporišta objasniti sastavnice glazbe u takvim scenama te način na koji se one uklapaju u filmski medij.

Uvodna poglavlja ovog diplomskog rada donose raščlambu definicija (terminoloških odrednica) te dodatnih problematika koje se nameću tijekom istraživanja. Premda filmski medij objedinjuje mnoge umjetnosti, poput drame, glazbe, glume i književnosti, koncept multimedijalnog djela bio je prisutan već u Wagnerovo doba, poznato prema idealu *Gesamtkunstwerka*, a u kojemu se ogledala izvrsna simbioza drame i glazbe. Kako je drama također važan aspekt filma, nameće se pitanje usporedbe opere i filma.

Naposljetku, odnos filmskog i glazbenog medija najjasnije je vidljiv u usporedbi njihovih sastavnica. Da bismo što preciznije odredili koji element glazbe karakterizira određeno raspoloženje, nije moguće govoriti o cijelom filmu, nego o pojedinim scenama (jer se u filmu najčešće promijeni nekoliko različitih vrsta scena, odnosno raspoloženja). Analitički dio rada je podijeljen na tri vrste scena u kojima se metodom komparacije zasebno proučava utjecaj svake glazbene sastavnice. Premda je riječ o scenama koje najčešće traju nekoliko minuta, predmet analize sveden je na ključni dio scene, odnosno nekoliko taktova. Izuzev nekoliko primjera koji su preuzeti iz raznih disertacija i knjiga, svi ostali notni prikazi izrađeni su u transkripciji autora diplomskog rada. Svaki glazbeni ulomak je smješten u kontekst radnje kako bi sveukupna slika i analogija u međusobnim strukturama bila preglednija i jasnija. Od ostalih metoda, u ovom diplomskom radu korištene su analitička, deskriptivna i induktivna metoda. Rad završava pregledom analiziranih glazbenih sastavnica te njihovom upotrebom u skladanju, na primjeru tri različite scene, potvrđujući tako filmsko-glazbeni *mainstream*.

2. Nekoliko terminoloških odrednica

Kada je riječ o dva složena medija poput filma i glazbe koji se u mnogočemu razlikuju, pokušaj njihove usporedbe može se činiti odveć smjelim. Ipak, uvidom u njihove pojedinačne sastavnice lako se može uočiti da postoje mnoge dodirne točke spomenutih medija. Osim toga, sam film, osim brojnih drugih elemenata, sadrži i glazbu, čime je stvorena njihova direktna poveznica. Glazbene sastavnice podrazumijevaju tonsku građu, intervale, fakturu, instrumentaciju, izvođački sastav, sazvučja, harmonijski slijed itd. Kada je riječ o filmu, valja razlikovati nekoliko značenja. Hrvoje Turković u riječi “film“ razlikuje čak devet značenja. Nije ih potrebno sve na ovome mjestu ponavljati, treba tek uočiti nekoliko definicija: “film“ može biti isto što i filmsko djelo, zatim može biti “filmski svijet, tj. sustav, filmska umjetnost, fenomen filma, film uopće, ukupan i međupovezan splet karakteristika ... cijelog tzv. filmskoga korpusa, a i ukupne karakteristike filmskoga procesa“ te naposljetku može značiti “isto što i filmska umjetnost, grana stvaralaštva analogna književnosti, glazbi itd.“¹ Pod terminom “filmski medij“ podrazumijeva se filmsko djelo (gotov film), ali i filmska umjetnost kao „međupovezan splet karakteristika“², koji obuhvaća mnoge sastavnice – dramaturgiju, kadar, kompoziciju, kutove snimanja, radnju s glavnim i sporednim likovima, glumu, govor, pokret, itd.

Termin, pak, “filmska glazba“ podrazumijeva glazbu, koja je sastavni dio nekog filmskog djela. Pri tome se najčešće misli na glazbu nastalu izričito za potrebe filma, tj. na glazbu koja na neki način obogaćuje, komentira ili je pak u suglasju s određenim filmom. No osim te novonastale, izričito namjenski skladane filmske glazbe, u povijesti filma redatelj su nerijetko posezali za otprije skladanom glazbom. Ponekad već skladana i popularna glazba zbog svoje prepoznatljivosti može imati veći utjecaj na publiku nego li namjenski skladana filmska glazba. Može se reći da je čak otprije skladana glazba u stanovitoj prednosti, upravo zbog emocionalne vezanosti publike koja je dugo bila izložena toj glazbi.

Kao primjer funkcionalne upotrebe otprije skladane glazbe, preuzete kasnije u nekom filmu, može poslužiti poznati film Stanleya Kubricka *2001.: Odiseja iz svemira (A Space Odyssey)* (1968.) – jedno od najboljih filmskih ostvarenja uopće. Kubrick donosi čitav niz glazbenih citata, pažljivo odabranih, koji se izvrsno ukapaju u temeljnu filmsku dramaturgiju. Gledatelj koji tu glazbu ne poznaje otprije, lako može pomisliti da je riječ o novoj, namjenski

¹ Hrvoje Turković, Film, u: *Filmski leksikon* [mrežno izdanje]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=469> (pristup 2. svibnja 2021.).

² *Ibid.*

skladanoj filmskoj glazbi. Film započinje početkom simfonijske poeme *Tako je govorio Zaratustra (Also sprach Zarathustra)* Richarda Straussa, koja, uz upečatljiv zvuk velikog orkestra i udaraljki, uvjerljivo evocira nastanak svijeta. Prvi susret čovjekolikih majmuna s meteoritom, visokim i glatkim crnim kamenom, nakon kojeg skupina čovjekolikih majmuna dolazi do “spoznaje“ o vlastitoj moći i snazi, ustvari nagonom za ubijanjem, popraćena je Ligetijevom zborskom skladbom *Lux Aeterna*. Nakon toga, uvjetno rečeno, uvodnog dijela, slijedi veći dio filma koji se odvija u svemirskom brodu, a započinje posve neočekivano smirujućom glazbom *waltzera Na lijepom plavom Dunavu (An der schönen blauen Donau)* Johanna Straussa. Završna sekvenca filma traje 20-tak minuta – glavni lik, pilot svemirske letjelice prolazi “kroz“ meteorit, nalik onome s početka filma te se susreće s nizom vizualno efektnih situacija. Ta završna “spoznaja“ glavnog lika ponovno je popraćena Ligetijevom glazbom ovaj put iz *Requiem*.³

Kubrickov izvanredni izbor otprije skladane glazbe dobro je osnažio ekspresivnost njegova filma, ali istodobno je toj glazbi pružio novu interpretaciju. No, filmsku je glazbu moguće upotrijebiti i na način da bude izrazito samostalna, pa i u suprotnosti sa sadržajem i općom intonacijom filma (npr. glazba Ennija Morriconea u “špageti“ *westernima*, u kojima su najokrutnije scene ubojstava najčešće praćene lirskom, melodijskom glazbom). Ne treba čuditi da se takva “samostalna“ filmska glazba često izvodi na koncertnim podijima, bez izvornoga filmskog konteksta.

Dakako da su termini “film“ i “filmska glazba“ mijenjali značenje tijekom svoje povijesti. Prije nego li se uputimo u detaljnije analize, krenut ćemo upravo pogledom u povijest. Na kraju, moglo bi se reći da je glazbena umjetnost starija od filma, no da je film (i to – nijemi film!) stariji od filmske glazbe.

³ Christine Lee Gengaro, *Listening to Stanley Kubrick. The Music in His Films*, London – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, 2013. (poglavlje “The Music of the Spheres: 2001: A Space Odyssey“), str. 69-102.

3. Filmska glazba

3.1. Utjecaj filmskog medija

Igrani i animirani film među najpopularnijim su umjetničkim medijima 20. i početka 21. stoljeća. Od pojave TV-a 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća gledanje filmova je, moglo bi se reći, postalo omiljenim načinom provođenja slobodnog vremena. Kao možda nijedan drugi umjetnički medij, film ima snažan utjecaj na društvo. Mnogi trendovi su potekli upravo zahvaljujući proslavljenim likovima iz filmskih klasika, što je imalo i još uvijek ima, izravan utjecaj na mnoge industrije – poput modne industrije, kozmetičke, itd. Nema dvojbe, film je izrazito utjecajan medij. Tako snažan medij je vrlo je potentan i očito uz film stoji čitava industrija. Tu industriju danas obično nazivamo “kinematografija“, a čine ju proizvodnja, distribucija i prikazivanje filmova. Evidentno da je kinematografija odavno prepoznala važnost glazbe. Gledajući filmove različitih žanrova moguće je primijetiti i određene pravilnosti u korištenju glazbenih sastavnica unutar određenih scena, koje će biti predmet analiziranja.

Činjenica da je filmska glazba toliko utjecajna, govori o filmskoj glazbi (a time i glazbi općenito) kao o vrlo moćnom mediju, no ipak filmsku glazbu mnogi promatraju kao manje vrijedan oblik glazbenog izričaja. Tako, na primjer, Danuser u svojoj opsežnoj monografiji *Glazba 20. stoljeća* poglavlju “Filmska glazba“ posvećuje samo nekoliko stranica.⁴ Još drastičniji primjer, moglo bi se reći omalovažavanja, nalazimo u velikoj šesterosveščanoj *The Oxford History of Western Music* gdje se filmska glazba spominje samo usput, u nekoliko rečenica.⁵ Temeljitija analiza filmske glazbe pokazat će da je od doba samoga početka filmske umjetnosti, dakle nijemoga filma, filmska glazba gotovo neizostavna sastavnica filmskog djela, prisutna je i onda kada je gotovo nečujna i kada ju ne doživljavamo. U tom smislu treba spomenuti sljedeću anegdotu o Hitchcocku i glazbi na moru:

„Jedan od (Hitchcockovih) ljudi mi je rekao: „U našem filmu neće biti glazbe.“ A ja sam pitao: „Zašto?“. „E... Hitchcock kaže da su oni na otvorenom oceanu. Odakle bi tamo dolazila

⁴ Herman Danuser, *Glazba 20. stoljeća* (prijevod Nikša Gligo), Zagreb: HMD, 2007, str. 315-326.

⁵ Posljednji, šesti svezak, ove inače vrlo značajne sinteze o povijesti glazbe Zapada, donosi niz kazala, bibliografija i sl. Filmska glazba se, međutim, ne spominje!

glazba?“ A ja sam mu rekao: “Idi natrag i pitaj ga odakle tamo kamera, pa ću mu tada ja reći odakle tamo glazba!“⁶

Odnos između glazbe i emocionalnog konteksta u središtu je razmatranja teoretičara već stoljećima, a dodatno je znanstveno potvrđen u istraživanjima medija filmske glazbe. Glazba u filmu prisutna je gotovo od početka prikazivanja filmskog medija, no tek u zadnje vrijeme postaje vrlo intrigantnom i često polemiziranom temom za mnoge filmologe, muzikologe, teoretičare glazbe, ali i psihoanalitičare kojima su u fokusu bila neurološka istraživanja pod utjecajem filmske glazbe i glazbe općenito. O utjecaju filmske glazbe, američki redatelj Edmund Goulding ističe možda daleko najvažnu ulogu glazbe, onu emotivnu:

“Nedostatkom zvuka filmovi su gubili više nego što su bili svjesni njihovi proizvođači i gledatelji. Tišina podrazumijeva gubitak pedeset posto gledateljevih logičnih emocionalnih reakcija.“⁷

Također, treba spomenuti i misao skladatelja i dirigenta Aarona Coplanda:

“U Hollywoodu sam dobio osjećaj da je filmsko platno strašno hladna postavka. Vidio sam mnoge filmove bez ikakve glazbe, prije no što se na njih stavila glazba., a kad im je glazba bila dodana imao sam osjećaj da je ona poput male vatre koju je netko stavio pod platno kako bi ga utopilo, kako bi učinilo da izgleda ljudskim.“⁸

Film može gledatelja “uvući“ u priču i učiniti ga gotovo sudionikom priče, čiji svršetak i “poruka“ nisu poznati publici sve do samoga kraja (taj postupak susrećemo u mnogim Hitchcockovim filmovima, a osobito u poznatom filmu *Pogled u dvorište*). Sve rečeno ogleda se i u filmskoj glazbi. Upravo zbog toga filmska glazba može (ali i ne mora) slijediti film, može biti popratni komentar, a može i funkcionirati posve samostalno. Filmska glazba govori ono što je neizgovoreno, primjerice mentalno stanje lika na načine koji nadilaze ograničenja govora. Također, glazba može biti suptilan alat kojim se može utjecati na publiku ili može dominirati filmom te izdignuti filmove koji su stvoreni na temeljima osrednjih scenarija, ili neinventivnih režija itd. Nadalje, govori nam o raspoloženju filma i o historijskom vremenu u kojem se film odvija. Sveukupno, glazbom se postiže jedno jedinstvo

⁶ Usp. Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, 1992: XIII, cit. prema prijevodu u: Hrvoje Turković, *Rasprava o popratnoj filmskoj glazbi*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti / Hrvatska sveučilišna naklada, 2020, str. 11.

⁷ Usp. Hrvoje Turković, *Rasprave o popratnoj filmskoj glazbi, op cit.*, 2020, str. 30.

⁸ Aaron Copland, *What to Listen for in Music*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1939., cit. prema prijevodu u: Hrvoje Turković, *Rasprave o popratnoj ... op. cit.*, 2020, str. 30.

povezanosti sa slikom. Sa svime navedenim se složio i poznati filmski skladatelj Bernard Hermann, izjavivši u jednom intervjuu:

“Filmska glazba mora pružiti ono što glumci ne mogu izreći...“⁹ „...Osjećam da glazba na ekranu može istražiti i pojačati unutarnje misli likova. Može oblikovati scenu s terorom, veseljem ili bijedom. Može pokretati narativni dijalog i radnju naprijed, ili ju pak usporiti. Često uzdiže puki dijalog u područje poezije. Konačno, to je komunikacijska veza između ekrana i publike, posežući i obuzimajući sve u jednom jedinom iskustvu...“¹⁰

Riječ je o svojevrsnoj sinergiji oba medija, gdje glazba na jedan način veže određene kadrove, dijelove filmskog izlaganja, prijelaze iz scena u scene, sekvence, filmske interpunkcije (pretapanja, zatamnjenja – odtamnjenja), neprizorne natpise (natpisi nad slikom) itd.. Istodobno, posjeduje funkciju signaliziranja početka i završetka filma. Sumirano, sve spomenute *metadiskursne signale* i *strategije*, glazba objedinjuje, pritom imajući važnu i snažnu vlastitu dominantnu ulogu.¹¹

Premda filmska glazba doprinosi cjelokupnom ugođaju filma, te je neizostavna sastavnica filma, sama glazba je proizašla iz direktnog utjecaja klasičnih skladatelja. Neupitno je da su skladatelji često pod utjecajem prošlog doba. Uostalom svaka umjetnost, pa tako i ostale discipline crpe korijene, upravo iz saznanja prošlih vremena. No ovdje je riječ da filmska glazba zapravo ne donosi specifične velike inovativnosti na području razvoja glazbe. Naime, skladatelji poput Bernarda Hermanna, Johna Williamsa, Jerryja Goldsmitha, Elmera Bernsteina i ostalih su preuzeli znanja o skladateljskim tehnikama, instrumentaciji, orkestraciji i dr. od skladatelja kao što su Richard Wagner, Franz Liszt, Claude Debussy, Igor Stravinsky, pritom ne produbljujući već stvorene koncepte i aspekte glazbe. Često su pojedini glazbeni ulomci filmske glazbe izrazito i podsjećali na već otprije skladanu glazbu klasičnih skladatelja. U kojem omjeru su skladatelji Hollywooda bili pod utjecajem klasičnih skladatelji ističe i navedeni citat:

“Planine glazbe, rijeke melodija, masivni zvučni efekti, ogromni vibrirajući blokovi koji se rastaču u jednoglasnu melodiju koja se zadržava u sjećanju te obogaćuje osjećaje i osnažuje ih - sve navedeno je iskorišteno u filmu. Majstori orkestracije i vokalnog zvuka, kakvi su svojedobno bili Wagner i Čajkovski, sada su pozvani pružiti pomoć iz prošlih

⁹ Mellowmusician: A Conversation with Bernard Herrman. *Hitchcock: An Essential Collection*, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=m5-DGSnUS2M>, 2:32 (pristup: 15. svibnja 2021.). Napomena: ovaj i svi sljedeći citati su prevedeni od strane autora rada, osim ako nije drugačije naznačeno.

¹⁰ William Penn, Music and Image: A Pedagogical Approach, *Indiana Theory Review*, vol. 11, 1990, str. 47–63. JSTOR, www.jstor.org/stable/24045978. (pristup 17. svibnja 2021.).

¹¹ Hrvoje Turković, *Rasprava o popratnoj ... op. cit.*, str. 106.

generacija kako bi utjecali na glazbene producente hollywoodskih studija. Skladatelji filmske glazbe toliko mudro zasjenjuju navedenu pomoć i vještinu, pridodajući vlastito vrsno skladateljsko majstorstvo, da se veza sa starim majstorima ne može niti uočiti.“¹²

Valja napomenuti kako su filmski skladatelji bili poput jedne druge „struje“ koja, premda je proizašla iz klasičnih skladatelja, nastavila se u drugom smjeru. Bio je to put koji je po mnogima bio zvučno prihvatljiviji široj publici. U tom smjeru valja navesti i citat Thomasa Maremaa koji se spominje u knjizi *Film Music: A History*:

“Vrlo malo producenata je spremno upustiti se u rizik s post-schoenbergovskim idiomom, jer smatraju da šira publika nije spremna za takvo što. Tako je filmska glazba ostala ponajviše čvrsto ukorijenjena u kasnoromantičnu tradiciju 19. st., uz skladatelje kao što su Wagner, Strauss i Mahler.“¹³

Važna je to činjenica jer iz spomenutog proizlazi kako je filmska glazba na svojevrsni način „zastala“ u vremenu, dok je pak klasična glazba u konstantnom razvojnog procesu preko spektralizma i aleatorike, pa sve do danas.

Premda se filmska glazba razvijala u zasebnom vremenskom tijeku, ne treba zaboraviti kako je razdoblje od 1900.-te pa sve do danas, prožeto mnogim inovacijama i otkrićima na području psihologije, psihoanalize, psihijatrije itd. U današnje doba postoji mnogo studija o psihološkim utjecajima glazbe na čovjeka, koje su nedvojbeno poslužili kao snažan alat mnogim skladateljima. Filmski skladatelji često su koristili ogoljeli glazbeni materijal, nukleus s kojim bi potom dočarali dotičnu scenu. Primjerice upotreba intervala, specifično odnos male sekunde te male i velike septime kao izrazito snažni i neugodni stimulans za gledatelja.¹⁴ Budući da filmska glazba posjeduje tercijarnu ulogu¹⁵ u filmu, spomenuti „pojednostavljeni“ glazbeni materijali su zapravo i ispravna intervencija skladatelja. U suprotnome, filmska glazba bi mogla biti suviše nametljiva i ometajuća za publiku. Kada je riječ o podređenosti filmske glazbe, pa tako i kategorizaciji filmske glazbe među ostalom i prema utjecaju na osjećaje, poslužit će citat iz knjige *Film Music: A History*:

“Glavna poteškoća pri pisanju partitura ili aranžmana jest zadržati podređenost glazbe akciji i zbivanju na ekranu. Nikada se ne bi smjela nametnuti. Publika je ne bi smjela biti

¹² James Wierzbicki, *Film Music, A History*. New York – London: Routledge, 2009, str. 129.

¹³ *Ibid.*, str. 204.

¹⁴ Primjerice u filmu *Psycho*, Alfreda Hitchcocka za koji je glazbu skladao Bernard Hermann.

¹⁵ Filmska glazba prije svega sadrži tercijarnu ulogu (primarna je drama, sekundarnu ulogu ima zvuk radnje, a tek na treće mjesto dolazi glazba, poput podloge). Iako po mišljenjima mnogih postoji i veliki broj filmova gdje filmska glazba nadilazi tercijarnu ulogu, riječ je najčešće o osobnim sudovima.

svjesna. Da bi to postigao, glazbeni producent (“musical director“) koji je zadužen pripremiti novu partituru svaki tjedan, mora imati na raspolaganju neograničenu glazbenu zalihu, odnosno opskrbu glazbom. Upravo su stoga velegradski filmski studiji opskrbljeni ogromnim knjižnicama, od kojih neke sadržavaju i do 25.000 glazbenih ulomaka, katalogiziranih po naslovima i autorima, ali također po tipologizaciji emocija ili akcije, koju bi ta glazba mogla sugerirati. Ako se, primjerice, od partiture očekuje da pruži ugođaj iz prve scene u drami *Macbeth*, tada će valjati potražiti odlomke naslovljene “Ples Vještica“, ili “Zlosutna glazba“. Podjednako tako možemo brzo pronaći glazbu koja sugerira zvuk aviona, ljutnju, trkaćega konja, ili pak kanu koji se spušta niz mirnu rijeku.“¹⁶

Spomenute spoznaje iz knjige *Film Music: A History* predočuju da uistinu mnoge studije na području psihologije i uopće šireg, društvenog utjecaja glazbe, pridonose navedenoj kategorizaciji te da su poslužile i bile korisne skladateljima. Ponekad, prema mišljenjima mnogih, postoje primjeri filmske glazbe koji imaju važniju funkciju, no tada je riječ o subjektivnom doživljaju. Dovoljno je prisjetiti se filmske glazbe koju je Ennio Morricone pisao za vestern filmove. Ljepotu i lirični ugođaj Morriconeove glazbe ne može pomutiti činjenica da je nerijetko pisana za filmove u kojima od pucnjave metaka pogiba većina protagonista i još stotinjak statista. No ovdje nije u središtu razmatranja manja ili veća “vrijednost“ ili “ljepota“ filmske glazbe, već odnos filmskog i glazbenog medija.

¹⁶ James Wierzbicki, *Film Music ... op. cit.*, str. 67.

3.2. Odnos filmskog i glazbenog medija

Kada je riječ o kakvoći odnosa filmskog i glazbenog medija, odgovor je sadržan u samom postojanju njihove simbioze, i to već unutar samog filma. Film, koji objedinjuje dramu, glazbu i nove sastavnice usko vezane za struku (kadar, kutovi snimanja, kompozicija itd.), snažno podsjeća na Wagnerov ideal *Gesamtkunstwerka*, pa se donekle može usporediti s operom. U biltenu *Filmski i medijski hibridi* Mikić ističe važnost simbioze filma s drugim umjetnostima, poput likovnih umjetnosti, fotografije, književnosti, kazališta, glazbe, te iznosi često spominjanu usporedbu s društvenim značenjem, koje je u 19. stoljeću imala opera.¹⁷ Nadalje, Mikić ističe: “Filmska umjetnost objedinjuje umjetnosti – pripovjedačke, dramske, slikovne i glazbene, s mogućnošću da ih mehanički reproducira, odnosno nadograđuje specifičnim izražajnim sredstvima. Film je od književnosti preuzeo tehniku pripovijedanja, od kazališta književni predložak, fabularnu strukturu, scenografiju, kostimografiju i glumu, od opere i baleta pokret i glazbu, a iz likovne umjetnosti i fotografije okvir, kompoziciju i planove.”¹⁸ Mikić ovime sugerira da je film vrhunska sinteza svih umjetnosti, odnosno nikad prije u toj formi i sadržaju dosegnuti *Gesamtkunstwerk*. Skladanje za film može se donekle usporediti sa skladanjem za operu jer se u oba slučaja sklada za scene.

Ipak postoji velika razlika u pristupu skladanja za scenu filma ili pak scenu unutar opere, a tiče se libreta kod opere, odnosno govora kod filma. U operi, tekst je usko vezan za glazbu, dok je kod filma tekst usko vezan za dramu. Skladatelj kod filma ne odlučuje kojom će se brzinom izgovarati tekst, dok je libreto integriran u glazbeni medij. U operi, skladatelj određuje na koji način i u kojem je vremenskom tijeku izrečen stih, te kako će utjecati na dramatski tijek. Nadalje, tijekom skladanja za film, kompozitor najčešće dobiva gotovu scenu kojoj samo nedostaje glazba (ponekad i dizajn zvuka). To znači da se glazbeni ulomak mora uklopiti u unaprijed određeni vremenski okvir. Kod skladanju za operu pak, skladatelj utječe na vremensku liniju ovisno o tome na koji način će uglazbiti libreto. Iz toga se može zaključiti da glazba ima dominantniju ulogu kod opere, u odnosu na glazbu u filmu. Unatoč tome, oba primjera zapravo pokazuju da su glazba i dramaturgija u skladnom odnosu – filmski skladatelj

¹⁷ Krešimir Mikić, *Filmski i medijski hibridi*. *Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza*, Posebni broj, 2007. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1875. (pristup 25. travnja 2021.).

¹⁸ *Ibid.*

će glazbu oblikovati analogno strukturi i sastavnicama scene, dok u operi glazba oblikuje libreto¹⁹ prema kratkom dramskom predlošku, a tek nakon toga dolazi scenografija.

Objekt umjetničke forme, opera i film posjeduju i dramu i glazbu, no redosljed stvaranja je drugačiji. Premda je redosljed različit – kod opere se prvotno izrađuje glazba pa scenografija koja utječe na dramski tijek, a u filmu se kreira cijela drama (s tekstom), pa tek onda glazba na zadani vremenski okvir – oba načina stvaranja rezultiraju kvalitetnim i vrhunskim umjetničkim formama. Iz svega navedenog proizlazi da postoji čvrsta analogija u sastavnicama svih medija (film, drama, glazba), jer je moguće u sklopu zadanog vremenskog okvira oblikovati glazbu prema dramaturškim sastavnicama, a isto tako je na zadanoj glazbi moguće oblikovati dramski tijek.

Naposljetku, valja odgovoriti na pitanje zašto filmski i glazbeni medij tako dobro funkcioniraju zajedno. Odgovor na to pitanje leži u pretpostavci koja je izrečena i ranije u radu – zbog analogije u strukturi. Polazište je ideja o usporedbi elemenata obiju umjetnosti. U središtu filma je uvijek nekakva problematika koja se u vremenu raspoređuje kompozicijski na uvod-zaplet-kulminaciju-rasplet, što u ideji odgovara dramaturgiji glazbe. Osim toga, i mnogi drugi elementi mogu se analogno promatrati: glavni lik-glavna tema, sporedni lik-sporedni materijali, glavna tematika-građa/ljestvica, ili pak leitmotivi koji su još čvršće vezani za sadržaj, zastupljenosti glavnog lika, sporednih likova i slučajnih prolaznika: tonička funkcija, subdominantna, i ostali tonovi ljestvične građe. Također je uočljiv i odnos napetost-rješenje. U već spomenutom biltenu *Filmski i medijski hibridi* Mikić također uspoređuje film i glazbu, ističući da su to umjetnosti koje se odvijaju u određenom vremenu. Spominje da film “glede ritma, melodije i harmonije nudi iste mogućnosti kao i glazba. Mehanička narav filma omogućava vremensku kontrolu. Narativne niti filma mogu se kontrolirati.”²⁰

¹⁹ Čak i ako je zadan vremenski okvir, o skladateljevom odabiru ovisi kako će uglazbljeni libreto biti raspoređen unutar tog vremenskog okvira.

²⁰ *Ibid.*

3.3. Presjek filmske glazbe kroz povijest

Što se tiče pretpovijesti filma te početka simbioze glazbenog i filmskog medija, preteču nalazimo već u Wagnerovom *Gesamtukunswerku*. Stoga je glazba kao dio multimedijalnog djela već bila začeta u djelima Franza Liszta i Richarda Wagnera, te je nijemi film došao samo kao njihova tehnička realizacija. Osim izuzetno važnog utjecaja Liszta i Wagnera, ovo poglavlje će obuhvatiti cjelokupni presjek nastanka filmske glazbe, stavljajući naglasak također na još dvije glazbene ličnosti, Claudea Debussyja i Dmitrija Šostakoviča. Naglasak je na spomenutim vrhunskim skladateljima upravo zbog njihovog snažnog utjecaja na filmsku umjetnost te mnoge nadolazeće filmske skladatelje.

3.3.1. Franz Liszt

Kao ogledan primjer programne glazbe, koja se kasnije može prepoznati u filmskoj umjetnosti, mogu poslužiti simfonijske pjesme Franza Liszta (1811. – 1886.). Lisztova *Eine Faust Symphonie in drei Charakterbildern / Simfonija Faust u tri karakterne slike* (1857.), “opisuje“ tri glavna lika iz Goetheove poznate drame. Naslovi stavaka potvrđuju o kojim je likovima riječ: *Faust, Gretchen i Mephistopheles*. Faustov unutarnji nemir, potraga za spoznajom koja ga je na kraju dovela do sklapanja dogovora s đavlom Mefistofelesom, predodčen je dvanaestonskom temom na početku prvog stavka. Drugi je stavak izrazito liričan, dok je treći stavak u furioznom ritmu, u kojemu se pred kraj pojavljuje slobodnije fugirani dio, a koji dodatno pridonosi kulminaciji i završetku. Originalnoj verziji Liszt je kasnije dodao završni zbor na Goethove stihove, čime je *Faust simfonija* dobila dimenzije velikih Mahlerovih i Brucknerovih simfonija.²¹ Liszt je objedinio djelo *Faust* na način da svi protagonisti posjeduju zasebne leitmotive prožete sa specifičnom instrumentacijom. Spomenuta “glazbena karakterizacija“ likova prožeta simbolikom bit će kasnije preuzeta i u filmskoj glazbi.

Iste 1857. godine Liszt je skladao *Dante-simfoniju*, opsežno orkestralno djelo nadahnuto pjesnikovim spjevom *La divina commedia (Božanstvena komedija)*. Liszt je ovom programnom simfonijskom pjesmom uglazbio prva dva dijela *Komedije – Pakao* i *Čistilište*; treći dio – *Raj*, nije uglazbio. Lisztova *Simfonija* sastavljena je od dva stavka – prvi je u furioznom ritmu i harmonijama na rubu tonalitetnih progresija, dok je drugi smirenoga ugođaja. Na kraju drugog stavka orkestru se pridružuje ženski zbor, koji pjeva *Magnificat*,

²¹ Barbara Meier, *Franz Liszt*, Zagreb: Alfa, 2011. (posebno str. 87-94).

čime je skladatelj očigledno aludirao na završetak Beethovenove *IX. simfonije* i “Odu radosti“. Za razliku od svoga uzora, Liszt je u vrijeme skladanja *Dante simfonije* bio obuzet tamnim raspoloženjem i pesimizmom.

Premda ne na samoj praizvedbi u Dresdenu, ali zato na većini ponovljenih izvedbi, publika je uz glazbu mogla pratiti i ilustracije, koje je s temama iz *Božanstvene komedije* oslikao 1855. i kao otisnutu knjigu u velikom formatu objavio slavni francuski majstor ilustracija Gustave Doré, inače Lisztov dobar prijatelj. Jednom prigodom u Doréovu pariškom stanu Franz Liszt i Camille Saint-Saëns izveli su četveroručno klavirsku fantaziju, naslovljenu *Dante: Fantasia quasi sonata*. Liszt i Doré su se ubrzo potom našli na zahtjevnom zajedničkom projektu. Valja istaknuti da je Gustave Doré bio najpoznatiji grafičar 19. stoljeća, ilustrirao je brojne knjige, kao što su *Bajke* braće Grimm i *Biblija*, uz to se skoro svakodnevno svojim karikaturama i prikazima svakodnevnog života pojavljivao na stranicama francuskih dnevnih i tjednih novina. Njegov crtački stil bio je opće poznat. Uz izvedbe *Dante-simfonije*, Doréove su prepoznatljive grafike, uz pomoć svojevrsnoga jednostavnog dijaprojektora, bile prikazivane jedna za drugom na velikome platnu, tako da je publika mogla slijediti “sadržaj“ Lisztove glazbe. Takvo “uprizorenje“ glazbe mnogi teoretičari danas smatraju najavom novoga medija – filma.²²

3.3.2. Richard Wagner

Govoreći o utjecaju i učinku skladatelja Richarda Wagnera (1813. – 1883.) na filmsku glazbu i filmsku umjetnost, može poslužiti citat Maxa Steinera (pionir i otac filmske glazbe) koji je, nakon što je bio predstavljen kao inovator moderne filmske glazbe (za glazbu u filmovima *King Kong* i *Gone With the Wind*), izjavio:

“Gluposti”, odgovorio je. “Ideja je potekla od Richarda Wagnera. Slušajte pozadinsku glazbu iza recitativa u njegovim operama. Da je Wagner živio u ovom stoljeću, bio bi filmski skladatelj broj jedan.”²³

Wagner je već od svojih ranih opera krenuo zasebnim pravcem (*Der fliegende Holländer* / *Ukleti Holandez*, 1843; *Tannhäuser* 1845; *Lohengrin*, 1850.), a svoja nastojanja izložio je u

²² Alfonso Amendola i Mario Tirino. Il filtro di Dante. L'impronta Gustave Doré dal cinema muto al digitale, *Dante e l'arte*, 3, 2016, str. 11-38.

²³ Jon Burlingame, Underscoring Richard Wagner's influence on film music, *Los Angeles Times*, June 17, 2012. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jun-17-la-et-wagner-movies-20100617-story.html> (pristup 25. svibnja 2021.).

spisu *Opera i drama* (1850.). Sam je pisao libreta za svoje opere. U temeljima njegova “sustava“ su “provodni motiv“, “glazbena proza“ i “beskonačna melodija“. Uz Wagnerovu reformu opere nerijetko se kao bitna inovacija spominje “provodni motiv“ (leitmotiv), premda je takva tehnika ponavljanja, odnosno “prisjećanja“ pojedinih glazbenih motiva bila poznata i ranije, primjerice u velikim povijesnim opernim spektaklima romantičnih francuskih skladatelja (Mayerber). No dok je motiv glazbenog prisjećanja kod drugih romantičnih skladatelja bio tek jedan od mnogih elemenata strukturiranja glazbene drame, kod Wagnera postaje bitnom sastavnicom njegovih opsežnih glazbenokazališnih djela. U Wagnerovim djelima, leitmotiv je bio sadržajni element – označavao je temu koja je bila usko povezana s osobom, mjestom ili idejom. Svakako da je na filmsku glazbu najviše utjecao “provodni motiv“, dakle određeni glazbeni motiv ili fraza koji se opetovano pojavljuje uz neki lik ili situaciju na filmu. To je motiv čija se srž kroz film sažima, varira, evoluira, tvoreći tako snažan utisak na gledatelja. Najpoznatiji primjeri upotrebe tehnike leitmotiva su vidljivi u filmovima *Star Wars* i *Indiana Jones* skladatelja Johna Williamsa, te *The Lord of the Rings* skladatelja Howarda Shorea. Odabrana scena pod naslovom *Many Meetings* iz filma *The Lord of the Rings* bit će predmet analize u kasnijem poglavlju.

Još jedna važna Wagnerova inovacija jest ukidanje razlikovanja između recitativa i arije. Na suprotnosti recitativa, koji “prepričava“ radnju, i arije, koja donosi vrhunac glazbene dramatike, sagrađena je cjelokupna tradicionalna operna produkcija. Umjesto jasne distinkcije između recitativa i arija, Wagner uvodi “beskonačnu melodiju“. Jedna od svakako poznatijih Wagnerovih arija (premda ju on nije tako zvao) jest Izoldina *Ljubavna pjesma* iz II. čina (*Tristan i Izolda*), koja već svojom duljinom (traje oko osam minuta) jasno odudara od “običnih“ arija, no ipak se često može čuti da se izvodi samostalno, na koncertnim podijima.²⁴

Poznato je da Wagnerov *Prsten Nibelunga* sadrži preko stotinu “provodnih motiva“, koji ovaj ciklus, moglo bi se reći, “drže na okupu“. Valja imati na umu da tako opsežni operni ciklus – sastoji se od četiri opera, pa ga se često naziva “Tetralogija“ (*Das Rheingold / Rajnino zlato*, 1869; *Walküra*, 1870; *Siegfried*, 1876; *Götterdämmerung / Sumrak bogova*, 1876.) – nije skladao nitko prije Wagnera. Nadahnut germanskom mitologijom, Wagner je *Prsten* napisao na temelju srednjovjekovnoga spjeva, ili preciznije rečeno, skupine spjevova, naslovljenih *Saga o Nibelunzima*. Joe Joengwon je također izjavio u jednom eseju: „Wagnerove glazbene drame iz 19. stoljeća, posebice ciklus *Prsten* predstavljaju simbiozu književnosti, vizualnih elemenata

²⁴ Carl Dahlhaus, *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: HMD, 2007. (poglavlje “Wagnerova koncepcija glazbene drame“, str. 193-204).

i dramske glazbe, na način da nagovještavaju i anticipiraju sinergiju vizualne i glazbene umjetnosti koja se dogodila nekoliko desetljeća kasnije, pojavom filma.²⁵

Također, Wagner je unio velike inovacije u koncept kazališta i kazališne scene. Naime, od svojih slušatelja tražio je punu pažnju i koncentraciju. Za izvedbe svojih opera zamislio je, a zahvaljujući financijskoj pomoći bavarskoga kralja Ludwiga II., i ostvario da u gradiću Bayreuthu bude sagrađeno posebno kazalište upravo za izvedbu njegovih opera, koje je 1876. bilo otvoreno izvedbom *Prstena*. Arhitektonska rješenja unutrašnjosti kazališta u suprotnosti su s dotadašnjim shvaćanjima. Wagner je dao da se izbace lođe, koje su prije bile prostor rezerviran za imućnu publiku, a koja je u tim povišenim prostorima bila odvojena od publike nižega socijalnog statusa, raspoređene u parteru: “Redovi jednostavnih stolica, više neudobnih nego udobnih, tako reći totalni parket, koji se lako uspinje, kako bi se i iz stražnjih redova dobro vidjelo. Wagnerovo je kazalište zapravo preteča standardne kino-dvorane.”²⁶ Druga velika arhitektonska novost odnosi se na to da je “rupa za orkestar“, koja dijeli pozornicu od publike, bila znatno spuštena, te je na taj način publici omogućen izravni vizualni kontakt sa zbivanjima na sceni.

Povjesničari filma nerijetko najranije doba razvoja filmske umjetnosti uspoređuju s operom. Jedna od najočitijih sličnosti je srodnost u funkciji publike. Kao što su barokne opere najčešće služile publici za sastanke, druženja, kartanja i sl., a zavjesa bi na lođama bila odmaknuta samo kada bi se pojavila neka operna zvijezda ili *castratto*, slično tako je početna faza „pokretnih slika“ bila upućena publici koja je često odvrćala glasnim i nepristojnim komentarima. Oba žanra – i opera i film – bili su vrlo utjecajni u društvu. Ipak, kao što je i prethodno napomenuto, očite su razlike između opere i filma. U operi je glazba ipak najvažnija sastavnica umjetničkog “spoja raznih umjetnosti“ (*Gesamkunstwerk*), dok je u filmu važnost glazbe ipak ograničena. Zanimljivo je promatrati kako se i u kojim filmovima upotrebljavala Wagnerova i Debussyjeva glazba (o kojoj će kasnije biti riječi), dakle glazba koja je bila nastala prije pojave zvučnog filma. Wagnerovu glazbu redatelji su češće upotrebljavali u povijesnim ili fantastičnim filmovima, dok „Debussyjeva glazba, međutim, mnogo duguje istočnjačkim utjecajima, a također je odraz Debussyjevog melankoničnog karaktera; ona je senzualna, lirska, poetska, subjektivna...“²⁷ Ne treba pritom zaboraviti da su od Wagnera, filmski skladatelji

²⁵ Usp. Steward Spencer i Barry Millington (ur.), *Wagner's Ring of the Nibelungen, A Companion*, London: Thames & Hudson, 1993.; <http://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jun-17-la-et-wagner-movies-20100617-story.html>

²⁶ Viktor Žmegač, *Od Bacha do Bauhauusa. Povijest njemačke kulture*, Zagreb: Matica hrvatska, 2006, str. 447.

²⁷ Irena Paulus, Claude Debussy i filmska glazba, *Književna smotra*, vol. 50, br. 190 (4), 2018, str.53-64.

preuzeli upravo tehniku leitmotiva, koja im je bila dramaturška nit vodilja, kako za pojedine likove, tako i za cjelokupnu glazbu filma.²⁸ Premda su producenti i filmski skladatelji koristili Wagnerovu glazbu, ona nikad nije mogla biti prenesena u cijelosti, upravo zbog kompleksnosti i dominirajuće uloge. O spomenutoj veličini Wagnerove glazbe, pa tako i “pojednostavljenim“ glazbenim materijalima, poslužiti će sljedeći, pomalo poetski, odlomak iz knjige *Film Music: A History*:

“No još je važnije, u umjetničkom smislu, da scene ne budu prenatrpane. Svaki pojedini kadar sadrži neki prizor. Taj prizor mora biti orkestriran podjednako pažljivo poput svake pojedine scene u operi, i to u točnim i ispravnim proporcijama. Izvođenje neke složene Wagnerove partiture moglo bi se pokazati pogrešnim, i doslovce i figurativno, zbog toga što nam pruža dva suprostavljena doživljaja: ili prizor na ekranu postaje manje važan, ili glazba biva “prevažna“ i dominirajuća. Kako bi takav doživljaj bio izbjegnut, postalo je neophodno reducirati orkestralni aranžman, kao što je to učinio Rudolf Friml u filmu *The Vagabond King (Kralj skitnica)*. Melodije su, dakako, ostale sačuvane i premda nam nije bilo dozvoljeno izmijeniti materijale; naučili smo na koji način one funkcioniraju u pojedinim prizorima. [...] Gudači, primjerice – čisti zvuk gudača – uzdignut će ljubavne scene do neslućenih razina u simfonijskom filmu budućnosti. Zamišljena tuga drvenih puhača doprijet će do naših srca. Puna snaga limenih puhača – bez pratnje gudača ili drvenih puhača – uzdignut će nas do vatre i životnog gnjeva.“²⁹

Filmski skladatelji, ponekad će koristiti osim „ogoljelog“ glazbenog materijala, samu svojstvenu boju instrumenata ili pak sekcije instrumenata kako bi uspjeli dočarati pojedinu scenu. Što se tiče spomenute instrumentacije i orkestracije, dakako vidljiv je utjecaj posebice u korištenju francuskih rogova i specifične Wagnerove tube. Dovoljno je prisjetiti se početne fraze iz Universal Picture signature loga koje donose čak osam Wagnerovih tuba.³⁰ Naposljetku, premda Wagner i Liszt nisu doživjeli pojavu nijemog filma, njihov utjecaj je izrazito uočljiv – kroz korištenje leitmotiva, beskonačnih melodija, neobične i kompleksne instrumentacije i orkestracije, pa tako i oblikovanje scena (analogno oblikovanju kadra), strukturiranje kazališta (kao svojevrсна preteča kino-dvorane) i konačno simbioze više umjetnosti. Također, uz sve navedeno, može se uvidjeti da je nijemi film bio uistinu tehnička realizacija svega učinjenog

²⁸ Irena Paulus, *Teorija filmske glazbe, kroz teoriju filmskog zvuka*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2012, str. 124-125.

²⁹ James Wierzbicki, *Film Music ... op. cit.*, str. 119.

³⁰ S. N.: What's Wagner tuba?, *California Symphony.org* <https://www.californiasymphony.org/2018-19-season/epic-bruckner/whats-a-wagner-tuba/> (pristup 29. svibnja 2021.).

prije. Na svojevrsni način, oni su postavili temelje, gdje je konstantnim razvojem tehnologije pojava filma bila logični slijed u povijesti.

3.3.3. Claude Debussy

Za razliku od Liszta i Wagnera, Claude Debussy (1862. – 1918.) je živio u vrijeme nastanka filmske umjetnosti, te snažno utjecao na mnoge nadolazeće filmske skladatelje. Dovoljno je spomenuti da je godine 1895. snimljen prvi nijemi film, odnosno da se zvučni film pojavio tek devet godina nakon skladateljeve smrti, pa da bude jasno da je Debussy u doticaj s tada tek nastajućom novom umjetnošću dolazio posrednim putem. Debussy je, naime, poput većine slikara impresionista (među kojima je osobito utjecajan bio Claude Monet), bio fasciniran fotografijom. I Monet je u fotografskim tehnikama pronašao srodnost s vlastitim eksperimentiranjima svjetlošću. U ciklusima slika, kao što su *Katedrala u Rouenu* i *Lopoči*, Monet se više puta vraća na isti motiv, no svaki put pod drugim izvorom svjetlosti.³¹ Monet u kao da je bila važnija svjetlost od samoga motiva. S vremenom, primjerice u ciklusu *Lopoči*, cvijeće koje izranja iz vode postaje neprepoznatljivo. Monet je tako bio među prvim slikarima koji je došao do samoga ruba apstrakcije. Na sličan način se i Debussy služio bojom (bojom instrumentacije, ali još i više bojom akorada). Kao što je Monet svoje lopoče oslikavao bojama do neprepoznatljivosti, tako je slično Debussy svojim bojama zvuka (na primjer u dvije skladbe, naslovljene *Imagines*) došao do granica tadašnjeg harmonijskog jezika. Osim što je bio fasciniran fotografijom i novim pogledima koje je fotografski aparat pružao, Debussy je, poput mnogih svojih suvremenika u Francuskoj, bio pod utjecajem umjetnosti Dalekog istoka. Kazalište sjena bio je omiljeni oblik kazališne umjetnosti stoljećima prije nego je bio prihvaćen u europskoj kulturi. U tom kazalištu su iza platnene zavjese “nastupale“ lutke, koje su pokretali majstori lutkari, koji su bili zaduženi za pokretanje lutaka, izgovaranje teksta i pjevanje. Za razliku od zapadnoeuropskog kazališta, u kojemu nastupaju glumci i pred publikom prikazuju neku priču, čiji sadržaj nije unaprijed poznat, istočnjačko Kazalište sjena na scenu je donosilo događaje i likove, koji su publici bili unaprijed poznati i tipizirani. No u Kazalištu sjena veliku ulogu ima glazba, koju je redovito izvodio ansambl udaraljki, gamelan. Utjecaj gamelana prepoznatljiv je u Debussyjevoj skladbi *Pagode*, iz klavirskog ciklusa *Estampes*.³² Ovdje treba istaknuti da je glazba tijekom

³¹ Christoph Heinrich, *Claude Monet 1840. – 1926.* (Taschen 17). Zagreb: Europapress holding, 2007, str. 82-88.

³² Usp. Irena Paulus, *Claude Debussy ... op. cit.*, str. 54.

lutkarskih predstava Kazališta sjena mogla biti reproducirana s raznih nosača zvuka, nije morala biti izvođena „uživo“. Na Zapadu je istočnjačko kazalište sjena potaknulo tzv. „pokretne slike“, tj. kraća uprizorenja pojedinih stvarnih događaja iz svakodnevnog života.

Debussyjeva glazba označava jedne od prvih odmakâ i tzv. napada na tradicionalni glazbeni jezik 19. stoljeća. Treba istaknuti kako je impresionizam bio, moglo bi se reći, i sugeriran Debussyju, upravo od umjetničkih slika Claudea Moneta, Pierrea Augustea Renoira i poezije Paula Verlainea, Charlesa Baudelairea i Stephanea Mallarmea. Važno je napomenuti da, premda je termin „francuski glazbeni impresionizam“ uistinu bio nametnut Debussyju, on se osobno smatrao simbolistom u glazbi. Nadalje, Debussyjev opus nije moguće prosuđivati samo na glazbenoj razini. Francuski skladatelj Paul Dukas je naznačio: „U njegovim djelima, čovjek mora tražiti poeziju“. *Preludiji* i općenito Debussyjevo stvaralaštvo, može se svrstati kao vrsta glazbe koja radije odlučuje nagovijestiti nego navesti, odnosno radije „dotaknuti“ nego „vidjeti“. Drugim riječima, glazba posjeduje suptilnu instrumentaciju i treperujuću teksturu.³³ Iako Debussy nije doživio samu pojavu zvučnog filma, njegova glazba je utjecala na mnoge naraštaje skladatelja poput Bernarda Hermanna, Johna Williama i ostale. Primjerice, upotreba paralelnih akorada, tercnih aglomeracija te izbjegavanje vođica i korištenje pedalnih tonova vidljive su značajke i u djelima Bernarda Hermanna, koje ćemo kasnije spomenuti. Navedene stilske odrednice skladateljskog izričaja C. Debussyja su vrlo važne kako bismo pomnije shvatili kako je skladatelj, koji nije djelovao za vrijeme pojave zvučnog filma, ipak značajno utjecao na mnoge nadolazeće skladatelje. Njegov izraziti utjecaj na suvremenike i mlađe naraštaje ogleda se u tome i kako je skladao i zamišljao svijet oko sebe i u sebi. Prema riječima Irene Paulus:, „Za njega slika nije bila statična nego je bila pokrenuta, živa forma. Jasno, Debussy je bio daleko ispred svog vremena, ne samo kao čovjek s vizijom glazbe koja će vladati ekranima, nego i kao skladatelj koji je uveo neke, za njegovo vrijeme „nečuvane“, skladateljske tehnike.“³⁴

Važne inovacije u području filmske glazbe pružio je Bernard Hermann (1911. – 1975.), autor glazbe mnogih holivudskih filmskih uspješnica. Surađivao je Hermann tako sa slavnim redateljima kao što su Orson Welles i Brian de Palma, no najdublji trag na filmsku glazbenu umjetnost ostavila je njegova suradnja s Alfredom Hitchcockom. Odražavajući psihološku napetost u Hitchcockovim filmovima, Hermann je, uvjetno rečeno, obogatio tonalitete funkcije nizanjem terci, stvarajući na taj način *clustere*, koje su neki teoretičari

³³ Tomislav Oliver, *Skripta, Glazbeni oblici i stilovi B2*, Muzička akademija, Zagreb.

³⁴ Irena Paulus, *Claude Debussy ... op.cit.*, str. 63.

prepoznali kao „Hitchcockov akord“ (veliki molski septakord). Tako se, na primjer, u uvodnoj špici napetog trilera *Nevolje s Harryem (The Trouble with Harry)* (1955.), u špici na samom početku filma čak pet puta ponavlja akord, kojemu je očita funkcija izazivanje i najavljivanje napetosti. Minimalizam i često ponavljanje ili variranje ovog krajnje jednostavnog glazbenog motiva u skladu su s napetom pričom, koja je na rubu “komedije zabuna:“³⁵



Slika 3.3.3.a. *Nevolje s Harryem* – „Hitchcockov akord“ kao trozvuk³⁶

Film *Vrtoglavica* donosi opet Hermannovo eksperimentiranje s akordom terce, no ovaj put je riječ o dvije melodijske linije u protupomaku, koje međutim u „zbroju“ ne čine nikakvo tonalitetno uporište. Ne treba smetnuti s uma da poznata scena pred kraj filma, kad se glavnom muškom liku, koji pati od vrtoglavice, čini da gubi tlo pod nogama i da pada u bezdan – da je autor te scene Salvador Dali, jedno od prvih imena nadrealizma.



Slika 3.3.3.b. *Vrtoglavica* – „Hitchcockov akord“ u obliku linearnog dvoglasja³⁷

Naposljetku, spomenimo i možda najpoznatiji Hitchcockov film *Psiho*, u kojemu terčno naslagani akordi u funkciji bitonalitetnosti kao da odražavaju shizofrenu bolest ubojice Normana Batesa.³⁸ Također, valja napomenuti, kako ritmički obrasci i instrumentacija sadrže utisak u već otprije skladanoj glazbi, točnije ulomku *Ples žrtve* iz baleta *Posvećenje proljeća*, skladatelja Igora Stravinskog.³⁹ Ovo nije jedini takav primjer, no ponovno potvrđuje snažni utjecaj klasičnih skladatelja.⁴⁰

³⁵ *Ibid.*, str. 57.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, str. 58.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Važna činjenica je da su Stravinski i Hermann prijateljevali, tako je jednom prilikom Stravinski poklonio Hermannu svoju partituru *Simfonije u tri stavka* za orkestar s posvetom: „Za odličnog glazbenika i dirigenta Bernarda Hermanna.“

⁴⁰ Osim filma *Psycho*, snažni utjecaj baleta *Posvećenje proljeća* je uočljiv i u sljedećim filmovima: *Jaws*, *To Kill a Mockingbird*, *The Planet of the Apes* i dr.



Slika 3.3.3.c. *Psiho* – „Hitchcockov akord“ kao četverozvuk⁴¹

U kontekstu svega rečenog, nije se teško složiti s H. Danuserom da je film „najsintetskija umjetnost.“⁴² Ipak, valja imati na umu da je film u svojim počecima, tj. na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, bio „nijem“. Do publike nije dopirao nikakav zvuk s ekrana, a glazba je imala funkciju slučajne, improvizirane izvedbe, prepuštene solističkoj izvedbi na klaviru, manjem *jazz-bandu*, orguljama (kino orgulje) ili ponekad i cijelom orkestru (kino orkestri).⁴³ Postojale su i razne opcije puštanja popratne glazbe pomoću Edisonovog fonografa ili pak gramofona. Objasnjavajući nijemi film, prema riječima Kivyja: „glazba se sa svojom emotivno-ekspresivnom moći pridružila nijemom filmu da bi dala interpretaciju emotivne pozadine razgovora, tj. da i kompenzira taj emotivno-ekspresivni nedostatak nečujenja intonacije likova.“⁴⁴ Kao što je i rečeno, pojava zvučnog filma se ostvarila tek devet godina nakon Debussyjeve smrti. Prema Turkoviću pojava zvučnog filma proizašla je iz dva glavna razloga. Prvotno: „teško je odoljeti nesvjesnom osjećaju da nešto ne valja s našim sluhom kad ne čujemo zvukove viđenog kretanja koje inače obavezno čujemo. Poznati zvukovi jesu *sastavna* obilježja poznatih promjena, *karakteriziraju* mnoge predmete u kretanju, dio su njihova *identiteta* i našeg standardnog doživljaja *životnoga* svijeta, pa tako i percipiranog „*živoga*“ kretanja u filmskim prizorima.“⁴⁵ Drugi razlog je moglo bi se reći još snažniji. Upravo „nedostatkom glazbe pojavljuje se ne samo *vakuum tišine* već i *informacijska deprivacija*, što znači da ne možemo čuti što likovi u sceni filma razgovaraju.“⁴⁶ Iako je na početku simbioze filmskog i glazbenog medija, glazbi pridodana „popunjivačka funkcija“, to nije bila središnja i glavna funkcija, što ćemo kasnije imati prilike vidjeti.

⁴¹ *Ibid.*, str. 58.

⁴² Herman Danuser, *Glazba 20. stoljeća ... op. cit.*, str. 316.

⁴³ Hrvoje Turković, *Rasprava o popratnoj ... op. cit.*, str. 23.

⁴⁴ *Ibid.*, str. 31; Peter Kivy, *Music in the Movies: A Philosophical Enquiry*, u: R. Allen, M. Smith (ur.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁴⁵ Hrvoje Turković, *Rasprava o popratnoj ... op. cit.*, str. 27.

⁴⁶ Herman Danuser, *Glazba 20. stoljeća ... op. cit.*, str. 324-325.

3.3.4. Dmitrij Šostakovič

Kao jedna od najvažnijih glazbenih ličnosti za početke filmske glazbe ističe se Dmitrij Šostakovič (1906.-1975.) – jedan od ponajboljih ruskih skladatelja prve polovice 20. st., autor opsežnog orkestralnog opusa. Ostavio je autobiografske zapise o svom iskustvu improviziranja na klaviru uz nijemi film. Zanimljivi su Šostakovičevi zapisi jer su vjerodostojni, a i zbog toga što odražavaju skladateljevo nezadovoljstvo funkcijom glazbe, kao manje vrijednog, šaljivog elementa u nijemom filmu. “Vrijeme je da film preuzme brigu o glazbi, da ukloni svo to smeće i očisti Augijeve štale. Jedini je način za film skladati posebnu glazbu“. Spomenuti citat Šostakovič je izjavio prigodom premijere nijemog filma *Novyi Vavilon / Novi Babilon*, u ožujku 1929. To je bio ujedno prvi dugometražni film za kojega je Šostakovič napisao prateću glazbu.⁴⁷ Filmska glazba prisutna je trajanjem tijekom cijelog filma. Redatelji Grigori Kozintsev i Leonid Trauberg – utemeljitelji jedne eksperimentalne kazališne grupe – tijesno su sa Šostakovičem surađivali na ovom filmu. Prema Kozintsevu, vrlo brzo su se složili da glazba ne bi trebala samo poticati emocije na ekranu nego su zaključili da bi trebala posjedovati unutrašnje značenje, dakle ne samo biti vezana uz prikazanu scenu. Vjerojatno zbog toga što je imao višegodišnje iskustvo improviziranja na klaviru uz nijeme filmove, Šostakovič ne samo da je uspio filmu “pridodati“ dojmljivu glazbu, nego je štoviše svojom glazbom nadišao razinu pukog praćenja i komentiranja. Tako, primjerice, kratka epizoda u *Novom Babilonu* prikazuje dolazak njemačkih vojnih konjaničkih trupa u Pariz. Gosti nekog pariškog restorana ubrzano ga napuštaju, a nakon što su ga konačno napustili i ostavili ga praznim, bilo bi za očekivati da uslijedi tišina. No Šostakovičeva glazba tu ne prestaje, ritam konjaničkih trupa i dalje se čuje te na taj način podsjeća publiku na nadolazeću opasnost. Navedeni primjer, jedan je od uopće najranijih u povijesti filmske glazbe, u kojoj vizualni i slušni element filma naizgled idu svaki svojim putem, svojom izdvojenom logikom. Ustvari, takva, uvjetno rečeno, “neusklađenost“ pruža filmu novu dimenziju i obogaćuje ga značenjima.

Šostakovičeva filmska glazba često je na rubu grotesknog, paradoksa, on čak i kada na film unosi elemente folklorne glazbe, kao primjerice u kratkom crtanom filmu *Priča o ludom, malom mišu* (1940.), čini to na način da ironizira filmsku naraciju. Šostakovič je skladao i dvije opere, obje inspirirane književnim predlošcima ruskih klasika: *Nos* (1928.), prema N.

⁴⁷ Više o Šostakovičevoj filmskoj glazbi usp. Alexander Ivashkin i Andrew Kirkman (ur.), *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. London – New York: Routledge, 2012.

Gogolju i *Lady Macbeth Mcenskoga kruga* (1932.), prema N. S. Ljeskovu (tj. prema preradbi Shakespeareove drame *Macbeth*).⁴⁸ Opera *Nos* puna je ironijske distance, kako u libretu tako i u glazbi, gdje kao da su sve uobičajene i pozitivne ljudske vrijednosti izvrgnute podrugivanju, tako da je cjelokupni dojam nerijetko blizak teatru apsurda i dadaizmu, nedostatku jednostavne, istinske osjećajnosti. Nasuprot tome, *Lady Macbeth* sva je u mračnim tonovima uzbuđenih strasti, tu je sve – pa i glazba – preplavljeno viškom emocija. Već od samog početka opere publika je suočena s neobičnom scenom: nakon vrlo kratkog instrumentalnog uvoda slijedi arija Lady Macbeth, u kojoj prevladavaju nemirni skokovi. Ubrzo se pojavljuje suprug, Macbeth, i iz njihovoga dueta, ustvari svađe, publici postaje jasno kako će ove nepomirljive strasti morati na kraju završiti tragično. S glazbenog aspekta važno je uočiti da ovdje nije moguće razlikovati ariju od recitativa. Sve je, u skladu s Wagnerovim načelima, jedna “beskrajna melodija“. No kroz cijelu partituru, zanemarimo li nekoliko kraćih epizoda “sretnog“ seoskog života, prevladavaju nemir i tamni prizvuk. Ne koristeći se leitmotivima, koji bi svojim ponavljanjem publici komunicirali određeni sadržaj, nego naprotiv stvaranjem snažne zvučne slike, takav postupak možemo prepoznati i kasnije, u Šostakovičevoj filmskoj glazbi.

Šostakovič je zbog eksplicitnosti nekih scena neobuzdanog razvrata imao problema sa sovjetskim vlastima. Inače je Šostakovič često trpio zbog optužbi državne cenzure da mu je glazba “previše pro-zapadnjačka“, no unatoč tome nikada nije pomišljao napustiti domovinu. Tridesetak godina nakon premijere *Lady Macbeth*, Šostakovič je neznatno preuredio svoju partituru, izbacivši nekoliko scena, te promijenivši naslov opere u *Katarina Izmajlova*. Ljeskovljeva pripovijest, kao uostalom i libreto, ne dosežu misaonu slojevitost engleskog pjesnika. Šostakoviču to, međutim, nije smetalo da ostvari jednu od najboljih opernih partitura ruskoga ekspresionizma.

Treba upozoriti na jednu konstantu u Šostakovičevoj filmskoj glazbi: često je skladao u stilu jazz-glazbe i uopće “laganije“ plesne glazbe (npr. nekoliko Valcera). Zbog tih “zabavnih“ glazbenih oblika, na njegovu filmsku glazbu nerijetko se gledalo kao na manje vrijednu. No, glazbena kritika posljednjih godina otkriva dosad neuočene Šostakovičeve skladateljske postupke u njegovoj filmskoj glazbi.⁴⁹ Godine 1940. redatelj Kozintsev režirao

⁴⁸ Viktor Žmegač, *Majstori europske glazbe. Od klasike do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 2009, str. 814.

⁴⁹ Usp. Olga Dombrovskaia, Hamlet, King Lear and Their Companions: The Other Side of Film Music, u: Ivashkin, Alexander i Andrew Kirkman (ur.), *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. London – New York: Routledge, 2012, str. 141-166.

je *Hamleta*. Shakespeareov tekst je neznatno izmijenjen, promijenjen je redosljed nekih scena, a najuočljivije je to što su izvorni stihovi zamijenjeni prozom, dakle govorom koji je publici razumljiviji. Šostakovičeva glazba ne prati cijeli film, nego ističe i prati pojedine scene. Općem ugođaju filma pridonosi uglavnom tamni i mračni zvuk orkestra. Šostakovič se ne služi leitmotivima, ali preuzima njihovu osnovnu dramaturšku funkciju, onu istu koju je leitmotiv imao u Wagnerovim glazbenim dramama. Uvijek kada je na sceni neko zbivanje, dijalog ili monolog, u kojemu se spominje ili naslućuje smrt – čuju se bubnjevi. Nasuprot tome, scene iz dvorskog života popraćene su višim, svijetlim registrima u orkestru. Uz Ofeliju je povezana plesna glazba (u renesansnom stilu, uz pratnju lutnje), dok ti vedri tonovi nestaju kako Ofeliju s vremenom sve više obuzima tuga. Neke scene je uz osnovni Shakespeareov tekst pridodao redatelj Kozintsev. Ubačena je scena posljednjeg Ofelijinog odijevanja, kada joj sluškinje pomažu da na sebe navuče kruti korzet i crnu haljinu. Ovdje je prikazano kako se tjelesno i umno već posve onemoćala Ofelija priprema za smrt. Šostakovič je tu scenu popratio – tišinom. Ne samo da se ne čuje glazba, nego nema ni nikakvih drugih zvukova, svi u toj sceni šute. Očigledno je da su redatelj i skladatelj blisko surađivali te da su ostvarili jednu od najboljih ekranizacija *Hamleta*.

3.3.5. Od Charlesa-Camillea Saint-Saënsa do danas

Autor najranije filmske glazbe, dakle glazbe koja je skladana kao sastavni dio filma, u dogovoru sa svim odgovornima u proizvodnji – redateljem, scenaristom, producentom – bio je francuski skladatelj Camille Saint-Saëns (1835. – 1921.). Premijera filma *L'Assassinat de Duc de Guise (Ubojstvo vojvode od Guisea)* održana je u Parizu 1908., kojom prigodom je uz film uživo bila izvedena Saint-Saënsova prateća glazba za gudački orkestar, harmonij i klavir. Međutim, ni film, niti glazba, nisu naišli na dobar prijem kod pariške publike. Publika je s pravom očekivala više od puke zabave, kakvu su mogli gledati u tada mnogobrojnim pariškim *cabarettima*.⁵⁰ Do prvih znatnijih umjetničkih dosega u zvučnom filmu i filmskoj glazbi nije trebalo dugo čekati. Ta prva značajnija umjetnička ostvarenja dugujemo već spomenutom Dmitriju Šostakoviču, ali i skupini francuskih umjetnika, koji su djelovali pod zajedničkim imenom “*Groupe de Six*“ (“*Grupa šestorice*“). Grupu su činili skladatelji Erik Satie, Arthur Honegger, Georges Auric, Darius Milhaud, redatelj i scenarist René Clair te pisac i svestrani umjetnik Jean Cocteau. Moglo bi se reći da je Cocteau bio teoretičar “*Groupe de Six*“.

⁵⁰ Herman Danuser, *Glazba 20. stoljeća ... op.cit.* str. 317.

Skladatelji izraženih osobnih estetika imali su zapravo malo toga zajedničkoga, osim zajedničkih nastojanja za prekidom s tradicijom i traganjima za novim mogućnostima atonalitetnosti. Za povijest filmske glazbe naročito je važna Honnegerova skladba *Pacific 213*, za orkestar. Premda je glazbena partitura nastala godine 1923. za kraći eksperimentalni film *La Roue* (*Kotač*) redatelja Abela Gancea, Honegger je uvijek isticao da je njegova glazba svojevrsna “studija pokreta“ te da ju je moguće slušati odvojeno od filma. I doista, *Pacific 213* i danas je često na repertoaru koncertnih dvorana diljem svijeta. Valja priznati da su Honeggerove operne partiture, kao uostalom i većine drugih skladatelja iz “Grupe šestorice“, danas praktički nepoznate.⁵¹

Tek uskom krugu stručnjaka poznata je Auricova glazba iz filmova koje je Jean Cocteau potpisao kao scenarist i redatelj, među kojima je svakako najpoznatiji *Orfej* (*Orphée*) (1950.), središnji film trodijelnoga ciklusa, posvećenoga antičkom božanstvu, zaštitniku glazbe i umjetnosti. Suptilna simbolika ovog vrhunskog umjetničkog filma plijeni pažnju još i danas. Pogledamo li godinu nastanka Cocteauvog *Orfeja* (prvi film te trilogije snimljen je 1930., drugi je iz 1950., a treći iz 1960.), nameće se zaključak da je velikog, avangardnog umjetnika, “pregazilo“ vrijeme. Nježne nadrealističke scene sredinom 20. stoljeća nisu više posjedovale izvornu svježinu i snagu, kakva se, primjerice, osjeća u filmu *Un chien d'andalou* (*Andaluzijski pas*) i *L'age d'or* (*Zlatno doba*) (1929.), što su ih kao suautori potpisali redatelj Louis Buñuel i slikar Salvador Dali.⁵²

“Grupi šestorice“ pripada značajno mjesto u umjetničkim previranjima s početka 20. stoljeća. No za afirmaciju filmske glazbe posebno su bili zaslužni umjetnici, koji su 20.-ih godina i kasnije živjeli i djelovali na njemačkom govornom prostoru, u Hamburgu, Berlinu, Dresdenu i Beču. Potrebno je spomenuti upravo te gradove na ovome mjestu, jer je riječ o gradovima s dugom i jakom opernom tradicijom. Neki od najranijih filmova u uskoj su svezi s operom, ili možda preciznije rečeno – u svezi sa scenskim pokretom. To najranije razdoblje raznih kontakata glazbenoga i filmskoga medija neki teoretičari nazivaju “glazbeni teatar“⁵³, za što bi se moglo reći da je možda ipak termin preširokoga značenja. U svakom slučaju, vrijedi spomenuti neka od karakterističnih djela tog razdoblja njemačkoga filma: npr. *Kavalir s ružom* (*Der Rosenkavalier*), opera praizvedena 1917., bila je izvedena u Državnoj operi u Dresdenu 1926. kao nijemi film, uz prateću glazbu. Za tu prigodu Richard Strauss je

⁵¹ *Ibid.*, str. 318.

⁵² Svestrani prikaz nadrealizma u raznim umjetnostima pružio je Patrick Waldberg, *Surrealism*, London: Thames and Hudson, 1978. Posebno o filmovima *Andaluzijski pas* i *Zlatno doba* usp. *Ibid.*, str. 33.

⁵³ H. Danuser, *Glazba 20. stoljeća ... op. cit.*, str. 322.

preuredio partituru, no takva adaptacija nije bila dobro prihvaćena.⁵⁴ Drugačiji je eksperiment bio zamislio Alban Berg: u sredini operne tročinke *Lulu* (premijera 1937. u Operi u Zürichu), u sredini drugoga čina bio je predvidio filmski prizor, koji je trebao vizualizirati Luluino nesretno oboljenje, duševno propadanje. Bergov prijedlog, međutim, nikada nije zaživio na sceni.

U listopadu 1927. prikazan je prvi zvučni film *The Jazz Singer* (s Alom Johnsonom u glavnoj ulozi), u produkciji filmske kuće Warner Brothers i od tada američka, ili preciznije – holivudska kinematografija, preuzima vodeću ulogu. Valja spomenuti i izuzetne dosege ruske, sovjetske kinematografije, čije se značenje u općim povijesnim pregledima često zanemaruje. Ipak, suradnjom tako značajnih umjetnika kao što su redatelj Sergej Ejzenštejn i skladatelj Sergej Rahmanjinov u filmovima *Aleksandar Nevski* (1938.) i *Ivan Grozni* (1942. – 1945.), stvorena su djela neprolazne vrijednosti, koja se mogu ravnopravno mjeriti s onodobnim najboljim filmskim ostvarenjima na Zapadu. “Zlatno doba“ ruskog filma i filmske glazbe bilo je i previše vezano uz politiku.⁵⁵ A gdje ne postoji sloboda izražavanja, tu su i mogućnosti za slobodu umjetničke kreativnosti znatno sužene. Pokazalo se to naročito jasno nakon Drugog svjetskog rata, kada su mnogi ruski umjetnici prebjegli na Zapad te su ondje nastavili svoju umjetničku aktivnost. I filmska industrija na Zapadu, a osobito u Sjedinjenim Američkim Državama, bila je od samih početaka okrenuta širokoj, ne uvijek nužno obrazovanoj publici. Još u vremenu nijemog filma glazbena pratnja bila je često prepuštena crnačkom stanovništvu. Moglo bi se reći da su crnački jazz-sastavi ispisali prve stranice filmske glazbe u američkoj filmskoj produkciji. No od tog najranijeg poglavlja američke filmske glazbe malo je do danas sačuvano. Naime, crnački jazz-sastavi svoj su glazbeni repertoar uglavnom improvizirali, nikada ga nisu precizno notno bilježili. Ipak, iz sačuvanih zvučnih snimaka može se zaključiti da je crnačka jazz-glazba najčešće pratila komedije (kao što su filmovi Charleya Chaplina) te da nije bila velikih umjetničkih ambicija. Osnovni cilj te “prateće glazbe“ bio je da razonodi, nasmije i razveseli široku publiku.⁵⁶

Kasnije, u „Zlatnom razdoblju“ Hollywooda, zahvaljujući specijaliziranim filmskim studijima, postojali su bolji uvjeti za procvat simfonijskih partitura u filmskoj glazbi. Najpoznatije skladateljske ličnosti u tridesetim, četrdesetim i pedesetim godinama dvadesetog

⁵⁴ Usput rečeno, oko 50-tak filmskih adaptacija režirao je tijekom druge polovice 20. st. hrvatski redatelj Daniel Marušić, za potrebe HTV-a.

⁵⁵ Više o odnosu politike i glazbe u sovjetskoj Rusiji usp. Richard Taruskin, *Defining Russia Musically*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

⁵⁶ John Lewis, *American Film: A History*, New York, 2019. (osobito drugo poglavlje: “The Silent Era (1915-1928)“, str. 43-90).

stoljeća, bili su Max Steiner (u literaturi se smatra ocem filmske glazbe), Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, Alfred Newman, Elmer Bernstein, Bernard Hermann i drugi. Nadalje, u šezdesetima i sedamdesetima dvadesetog stoljeća, uz probijanje pop i jazz-glazbe, koristili su se sintesajzeri u filmskoj glazbi. Konačno od 1980.-ih do danas, značajna je upotreba kompjutorske tehnologije, sempliranja, glazbene produkcije, efekata itd. Upravo zbog skladanja uz pomoć računala, u literaturi se ti notni zapisi često nazivaju sintetskim partiturama, jer kombiniraju akustičke instrumente zajedno sa sintetskim elementima.⁵⁷ Govoreći o sintetskim partiturama, valja napomenuti i značajnu ulogu dizajna zvuka, o kojemu će i kasnije biti riječi. Razvojem računalne tehnologije, sempliranja i dizajna zvuka, predstavljene su nove mogućnosti koje su dakako upotrijebili filmski skladatelji. Slično kao i skladana popratna glazba – dizajn zvuka doprinosi boljem razumijevanju filma, te je psihološki gledano izuzetno važan. Kao sustav pomoćnih uputa, dizajn zvuka orijentira gledatelja kako da se odnosi prema samom tijeku filma, njegovim strukturalnim sastavnicama, uključujući i tematske sastojke, te u kojem ih smjeru tumačiti. Danas dizajn zvuka i različiti efekti polako zamjenjuju orkestralne *soundtrackove* (glazbeni zapis filma), a s time dolaze i nove pravilnosti u korištenju efekata, a ujedno i pojednostavljenje glazbenog sadržaja.

⁵⁷ Irena Paulus, *Teorija filmske glazbe ... op. cit.*, str 49-50.

3.4. Povijest filmske umjetnosti

Kada govorimo o povijesti filmske umjetnosti i izumu filma, prema Ante Peterliću u knjizi *Osnove teorije filma*, ideju i koncepciju možemo pronaći već u diluvijalnoj spilji u Altamiri, „u kojoj su bikovi tako nacrtani da se zamjećuje želja drevnog slikara da ostvari pokret u nepokretnom materijalu podloge slike, težnja za likovnim rješenjem koje prostornoj prirodi slike daje i ne mali nagovještaj vremenskog.“⁵⁸ Važno je istaknuti upravo čovjekovu želju i suštinski poriv da na jedan način sačuva, ovjekovječi trenutak u svijetu koji je u konstantnom pokretu. Moglo bi se reći da jedan od glavnih motiva dokumentiranja (primjerice izleta i raznih putovanja) leži u činjenici da težimo obnovi nekadašnje stvarnosti, ponovnom proživljavanju, te preplavljenosti emocijama. Čovjekova težnja kako za vraćanjem u prošlost, tako i za očuvanjem fizičke realnosti je prethodila nastanku filma i stvaranja brojnih naprava. Trebalo je stvoriti i izumiti aparaturu koja bi mogla doprijeti do naših dvaju glavnih osjetila, točnije oka i uha.⁵⁹ Ne treba zaboraviti termin sinestezije, pojam koji se u *Hrvatskoj enciklopediji* definira kao „psihološka pojava u kojoj se podražaji primaju u području jednog osjetila, a doživljavaju u području drugoga (primjerice, slušni kao vidni ili dodirni, vidni kao mirisni)... Sinestezija može imati ulogu u percepciji filmskoga djela. U nijemom filmu javljala se kao izazivanje gledateljskoga dojma kretanja cijeloga tijela s pomoću vizualnog ritma, npr. u prizorima tobogana smrti u *Međučinu* (1924.) R. Claira.“⁶⁰ Prema riječima Ante Peterlića, „...prema tome, istodobnim stimuliranjem oka i uha može se izazvati iluzija cjelovitog osjetilnog doživljaja svijeta.“⁶¹ Kako bi se zadovoljila spomenuta aspiracija i želja čovjeka da ovjekovječi trenutak i na neki način stimulira svoja osjetila, potrebno je bilo napraviti izum. Prvi utisak u povijesti učinio je francuski inovator Joseph Nicéphore Niépce 1822. koji je uspio napraviti fotografsku snimku. Kasnije, oko 1860., usavršava se tehnika fotokopiranja i snimanja fotografskim aparatom. Premda je ovo bilo nevjerojatno otkriće i postignuće stvaranja i razvijanja snimaka, riječ je i dalje o statičnim slikama, bez pokreta. Postojanje filma možemo zahvaliti dvama fenomenima, persistenciji viđenja i *phi* (fi) *fenomenu*. Upravo sa spomenutim novo otkrivenim mogućnostima, stvorio se preduvjet za gledanje filma. Kao što je i naveo Ante Peterlić: „Ako nam se odgovarajućom brzinom prikaže niz fotografskih snimaka što predočuju faze nekog pokreta, vjerojatno ćemo te faze vidjeti kao kretanje, i to kontinuirano, kao u zbilji. Trebalo je,

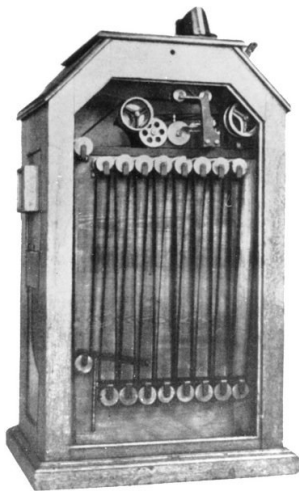
⁵⁸ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*. 3 izdanje. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000, str. 9.

⁵⁹ Usp. *Ibid.*, str.10-11.

⁶⁰ S. N.: Sinestezija. *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje]. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56112> (pristup 1. svibnja 2021.).

⁶¹ Peterlić, *Op. cit.*, str. 11.

očevidno, nakon spoznaje, učiniti još tri pothvata: stvoriti podlogu (filmsku vrpču) koja će moći primiti niz brzih snimaka jednu za drugom, takav, ondašnjim jezikom, fotografski aparat (filmsku kameru) koji će biti pogodan za snimanje takvom vrpcom i specijalnu napravu (projektor) koja će rezultat snimanja prenijeti gledatelju.⁶² Kasnije će filmsku vrpču George Eastman, inače osnivač tvrtke Eastman Kodak i pionir popularne fotografije i filma, zamijeniti elastičnom celuloidnom vrpcom. Potom je William Kennedy Laurie Dickson na poticaj Thomasa Edisona (tvorca fonografa) stvorio kinetoskop, prvo *kino*, odnosno uređaj za prikazivanje filmova.



Slika I. 3.4.a. Kinetoskop ⁶³

Kasnije u povijesti se pojavljuju možda dvije najvažnije ličnosti za prikazivanje filma, braća Auguste i Louis Lumière, koji su ostali zapamćeni po svojoj briljantnoj inovaciji, kinematografu. Spomenuta naprava kinematograf je bila izrazito lagana, mogla je proizvesti 16 sličica u sekundi (kvadrata u sekundi), a 1895. godine je bila i prva komercijalna demonstracija u Parizu.⁶⁴ Budući da su braća Lumière slali svoje snimatelje diljem svijeta, kinematograf nije bio samo opće prihvaćen i poznat u Europi, već je našao svoje mjesto i u Rusiji, Japanu i Australiji.⁶⁵ Važno je napomenuti da je ovo još razdoblje nijemog filma. Prvi zvučni film je tek zaživio 1927. godine. Naime tek je tada stvorena jedinstvena vrpca, koja sadržava tonski zapis i filmsku vrpču. Gledajući aspekt zvuka, morao se povećati i broj sličica u sekundi, tako da je u tom razdoblju stvoren opće poznati format od 24 sličice u sekundi,

⁶² *Ibid.*, str. 12-13.

⁶³ S. N.: Kinetoskop. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31499> (pristup 4. svibnja 2021.).

⁶⁴ Peterlić, *Op. cit.*, str. 14.

⁶⁵ S. N.; Edison and the Lumière. *Encyclopedia Britannica* [mrežno izdanje] <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/Edison-and-the-Lumiere-brothers> (pristup: 26. svibnja 2021.).

kako bi se postigla savršena fluidnost pokreta.⁶⁶ Od tog trenutka, stvorena je mogućnost da svaka scena može jednostavnije biti popraćena minuciozno i precizno skladanom glazbom.



Slika II. 3.4.b. Kinematograf⁶⁷

⁶⁶ Peterlić, *Op. cit.*, str. 13-14.

⁶⁷ Lumière, braća. *Proleksis enciklopedija*. <https://proleksis.lzmk.hr/35280/> (pristup 3. svibnja 2021.).

4. Analiza i struktura pojedinih scena

Pitanje koje će biti nit vodilja u ovom odjeljku je: postoje li pravila, učestalosti u tehnikama ili glazbenim sastavnicama za uglazbljivanje određenih vrsta scena? Predmet istraživanja jest proučiti kako se glazbene sastavnice mogu translirati na film (forma, tema, motiv, tonalitet), upravo iz razloga jer često funkcioniraju na istim dramaturškim principima: napetost – razrješenje. Kao što je i u uvodu rečeno, u svrhu što preciznijeg određivanja koji element glazbe karakterizira određeno raspoloženje, nije moguće govoriti o cijelom filmu, nego o pojedinim scenama (jer se u filmu najčešće promijeni nekoliko različitih raspoloženja).

[Prilog]⁶⁸

4.1. Znanstvena fantastika

Govoreći o glazbenim sastavnicama, kao glavno obilježje žanra znanstvene fantastike istaknut ćemo kromatske terčne i polarne veze. Prije nego što objasnimo podrobnije razlog tome, prisjetimo se definicije kromatskog pomaka i alteracija. Poslužiti ćemo se objašnjenjem iz knjige *Harmonija* Natka Devčića: „Osnovu kromatike (gr. χρωμα hroma – boja) čini kromatski pomak a taj nastaje kada iza osnovnoga stupnja neke dijatonske ljestvice uslijedi ton koji je njegovo povišenje ili sniženje. Takav ton nazivamo alteriranim tonom ili alteracijom, a akord u kome se on pojavljuje alteriranim akordom.“⁶⁹ Iako su kromatske veze češće bile sredstvo skladatelja iz ranijeg i kasnijeg romantizma (primjerice Brahms: *Simfonija* br. 3 u F-duru), primjere možemo naći i ranije, već u *Kreutzer* sonati op. 47, br. 9., L. van Beethovena.



⁶⁸ Prilog sadrži sve scene koje su analizirane u radu, uključujući i scene iz poglavlja 5. Upotreba dizajna zvuka i poglavlja 6. Uglazbljene scene.

⁶⁹ Natko Devčić, *Harmonija*. 2. izmijenjeno izdanje. Zagreb: Školska knjiga, 1993, str. 175.



Slika I. 4.1.a. Izvadak iz *Kreutzer* sonate op. 47, br. 9.

Nakon izlaganja teme u dionici violine (62. takt – 69. takt), slijedi kromatska tercna veza kojom se ostvaruje drugi nastup druge teme, ponovno u dionici violine, no ovoga puta počinje u D-duru. Ista situacija se primjenjuje i na dionicu klavira. Također, budući da nije potvrđen početni niti ciljni tonalitet, zbog brzog i naglog nastupa druge teme može se reći da je riječ i o svojevrsnom tonalitetnom skoku.

Skladatelji često koriste kromatske i polarne veze, upravo za postizanje posebnih efekata, jer udaljenost između takvih akorada stvara osjećaj iznenađenja kod slušatelja, što se analogno može primijeniti na scene u kojima je element iznenađenja važan alat (primjerice u prizorima fantazije i mistike). U filmskoj glazbi, znanja o kromatskim, polarnim vezama i tonalitetnim skokovima apliciraju se stoga često u situacijama u kojima filmski skladatelji nastoje oslikati krajolik te pobuditi maštu i kreativnost u slušatelja i gledaoca. U disertaciji *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood*, Frank Martin Lehman opisuje da se tercna kromatika (*triadic chromaticism*) u filmu podudaraju s četiri prijašnja temelja estetike iz glazbeno-dramske retorike iz 19. stoljeća. Navodi ih u slijedu: intenzivnost, magija i nadnaravno, neuobičajena psihologija te strahopoštovanje i strah. Posebice su zanimljivi drugi i treći pojam. Drugo načelo objašnjava potentnost tercne kromatike kao sugestije neobičnog i izvan konteksta normalnog, dok treće (neuobičajena psihologija) kao načelo stanja ludila i stanja nalik snovima. Treba dakako napomenuti da glazba u filmu često ima svojstvo suptilne popratne filmske glazbe koja je

nenametljiva, nezamijećena, te je u ulozi stvaranja ambijenta i oblikovanja scene.⁷⁰ Drugim riječima, prema Turkoviću, glazba može imati “popunjivačku funkciju.”⁷¹ Za razliku od svega navedenog, upotreba tercnih kromatskih i polarnih veza, terčne kromatike te tonalnih skokova nagovještava glazbu koja dočarava nešto izvanredno i nesvakidašnje. U tom kontekstu, glazba će naravno biti istaknutija i prominentna. Upravo u spomenutim asocijacijama leži činjenica da terčna kromatika, kromatske veze i ostalo mogu naći svoje mjesto u žanru koji je također propitkuje zbilju, realizam i nadnaravno. Riječ je prije svega o znanstvenoj fantastici te horor filmovima. Pritom treba istaknuti da nije izostavljena pojava ni u drugim žanrovima, no ipak imajući na umu sve svojstvene terčne konotacije u oblikovanju scena.⁷² U knjizi *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* David Huron je u istraživanju kromatskih veza (u ovom slučaju kromatskih medijanti – postoji 6 u svakom tonalitetu) krenuo i korak dalje. Naime, on je smatrao da za stvaranje iznenađenja u glazbi mogu poslužiti varave kadence, promjena metra i kromatske medijante, dok je posljednje proglasio kao najneočekivaniju pojavu te najupečatljiviji stimulans. U svome radu, tvrdi da progresije s kromatskim medijantama imaju određenu kvalitetu (*qualia*) te asociraju na scene i trenutke preplavljene emocijama.⁷³ Proveo je empirijsko istraživanje koje se temeljilo na podrobnoj inspekciji osjećaja nakon odsviranih harmonijskih progresija. Zaključuje kako molske kromatske medijante pobuđuju osjećaje ozbiljnosti, tuge, misterioznosti i tmine. Za razliku, durske kromatske medijante su često bile opisane kao osjećaji nade, radosti, veličanstvenosti itd. Stoga, gledajući analize, harmonijske progresije s durskim kromatskim medijantama posjeduju pozitivna svojstva i konotacije.⁷⁴

⁷⁰ Frank Martin Lehman, *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood*, disertacija. Harvard University, Cambridge Massachusetts, 2012, str. 40.

⁷¹ Turković, Hrvoje. *Rasprava o popratnoj ... op. cit.*, str. 27

⁷² Frank Martin Lehman, *Reading Tonality ... op. cit.*, str. 41.

⁷³ David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press, 2006, str. 271.

⁷⁴ *Ibid.*, str. 274.

4.1.1. *The Lord of the Rings*

Za prvi primjer proučit ćemo ulomak *Many Meetings* [*Mnogi susreti*] iz trilogije *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* [*Gospodar Prstenova: Prstenova družina*], za koji je glazbu skladao Howard Shore.

The image displays a musical score for a piano piece. It is organized into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a complex, chromatic texture of chords and a bass staff with a rhythmic eighth-note pattern. The second system (measures 5-8) continues this texture. The third system (measures 9-12) shows a shift in the treble staff to a more melodic line with slurs, while the bass staff continues with chords. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 4/4.

Slika 4.1.1.a. Notni prikaz glazbe iz scene *Many Meetings* [*Mnogi susreti*]

Na ovom kratkom notnom prikazu primjećuje se prizvuk mistike i fantazije postignut kromatskim tercnim vezama. Što se tiče harmonijskog jezika i tonaliteta, skladatelj *Gospodara prstenova* Howard Shore je domišljato upotrijebio kvintakord s figuracijom na sniženu sekstu tvoreći tako sekstakord povećanog umjesto tradicionalne kromatske tercne s uobičajenim kvintakordima. Iako su kromatske veze korištene u svrhu stvaranja svijeta izvan zbilje, te zamagljuju tonalno središte, ipak je čujna jasna kadenca u C-duru. U vidu unutarnje

građe ovog kratkog ulomka, nakon dvotakta, gdje su izloženi kvintakord a-cis-e s figuracijom koja ponovno ocrtava sekstakord povećanog (a-cis-f), slijedi dvotakt s istom izmjeničnom figuracijom, ovog puta na akordu f-a-c, koji je ostvaren kromatskom tercnom vezom. Istu situaciju u variranom obliku ponovno možemo vidjeti i kasnije. Zanimljivo je uočiti kako je riječ o durskim promjenama, te ako se prisjetimo riječi Hurona, ta veza označava veličanstvenost i nadu. Pred kraj, u zadnja 4 takta, možemo uočiti dvije kromatske kvintne veze te konačnu kadencu u C-dur. U kasnijem nastavku slijedi ponovni povratak na prepoznatljivu temu Shirea. Kada je riječ o orkestraciji i instrumentaciji, prevladavaju gudači s ležećim harmonijama i melodijama, dok su puhači rezervirani za popunjavanje harmonijske vertikale. Treba istaknuti i prekrasna zvona (*chime*), harfu (izvodi *arpeggio*) te ženski zbor koji nadopunjuju scenu stvarajući treperujuću teksturu.

Dakako, važno je smjestiti ovu scenu u kontekst filma. Događaj je smješten u Elrondovoj kući, u čarobnom mjestu Rivendellu, gdje se glavni protagonist filma Frodo, nakon što je teško ozlijeđen Morgul-maćem, oporavlja i budi iz sna. Nakon što je ugostio i počastio gozdom sve prijatelje i Froda, gospodar Rivendella Elrond saziva sjednicu vijeća na kojem će se podrobnije odlučiti sudbina prstena. Vilenjaci iz Rivendella su u filmu prikazani kao vrlo srdačni i gostoljubivi domaćini te otvoreni prema vanjskome svijetu. Riječ je o vrlo emocionalno snažnoj sceni za gledatelja, gdje je Frodo prvi puta osjetio moć i potentnost prstena.⁷⁵ Također, tema Shirea je uočljiva upravo kada je Frodo ugledao prijatelja Bilba, od kojeg je i dobio prsten. To je važno spomenuti, jer tema Shirea naznačuje svojevrsnu nadu, povratak na stare običaje i nostalgiju prema utočištu, Shireu. U *Gospodaru prstenova*, Howard Shore je često na ovaj način povezivao inače razlomljene dijelove u jednu koherentnu cjelinu, stvarajući tako naglasak na dramaturgiji. Shore je harmonijskim jezikom, odnosno upotrebom kromatskih tercnih veza, trenutak u filmu snažno podebljao prizvukom mistike. Inače, cijela trilogija *Gospodar prstenova* sadrži pregršt tercnih kromatskih veza koje se podudaraju s prikazima nestvarno idiličnih krajolika, potvrđujući još jednom skladateljevu namjeru pri skladanju pojedinih scena i cjelokupnog doživljaja u filmu.

⁷⁵ S. N.: Many Meetings. *Tolkien Gateway*. http://tolkiengateway.net/wiki/Many_Meetings (pristup: 30. svibnja 2021.).

4.1.2. Superman

Sljedeći primjer proučavanja i analize je ulomak pod imenom *Fortress of Solitude* [Tvrđava samoće] iz filma *Superman* (1978.) za koji je glazbu skladao John Williams.

Slika 4.1.2.a. Notni prikaz glazbe iz scene *Fortress of Solitude* [Tvrđava samoće]⁷⁶

Prije nego što krenemo u detaljniju analizu, postaviti ćemo scenu u kontekst filma. Riječ je o istraživačkom pohodu u Antarktici, gdje protagonist filma, kansaški dječak Clark Kent (*Superman*) pokušava pronaći *Tvrđavu samoće*, koja simbolizira utočište i sjedište. *Tvrđava* je stvorena od kristala, koje je Jor-El (otac) pohranio u svemirski brod. U sceni koja je predmet istraživanja, Clark Kent nosi čarobni kristal preko ledene površine Antartike do mjesta gdje ugrađuje kristal u kristalni led. Nakon postavljanja kristala, cijelo tlo postaje nemirno, led se topi, te iz podzemlja izranja *Tvrđava*. Važno je spomenuti kako kroz godine postoje više verzija *Tvrđava*. U prvim izdanjima, sadrži kipove spomenika Jor-Ela i Lare (roditelji *Supermana*) koji drže veliki globus Kryptona.⁷⁷ U verziji iz 1978. protagonist je suočen s hologramima svojih roditelja koji ga potom podučavaju o njegovom porijeklu, obiteljskom stablu, nasljeđu i Kryptonu. S dobivenim znanjem i nasljeđenim moćima, Clark Kent postaje *Superman*.⁷⁸ Iako scena koju proučavamo prethodi ulomku u kojemu Clark Kent

⁷⁶ Frank Lehman, *Film Music and Neo-Riemannian Theory*, *Oxford Handbooks online*. 2014. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-002#oxfordhb-9780199935321-e-002-note-12> (pristup: 6. svibnja 2021.).

⁷⁷ S. N.: *Fortress of Solitude*. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Fortress_of_Solitude (pristup: 3. lipnja 2021.).

⁷⁸ Matt Landfield, *The Fortress of Solitude, Filmmaking, and Succession Planning in Philanthropy*. *Medium*, 2018. <https://medium.com/timetravlr-chronicles/the-fortress-of-solitude-succession-planning-in-philanthropy-349e1d9141da> (pristup: 8. svibnja 2021.).

postaje *Superman*, riječ je o emocionalno i psihološki važnoj sceni za gledatelja i slušatelja. Upravo su hod, potraga i otkrivanje kao svojevrsno razrješenje potrage obilježeni i potencirani obiljem kromatskih terčnih veza. Također, očekivano, vidljiva je nestabilnost i oslabljen osjećaj potvrde tonike i tonaliteta.⁷⁹ Glavna i prepoznatljiva melodija, prvotno se izlaže u dionici oboe, te potom u dionici fagota. Gledajući cjelokupni harmonijski plan, možemo iščitati kromatske terčne veze slijedom: f-mol (prvi dvotakt), d-mol (t.3.), a-mol (t.4.- 6.), cis mol (t.7.-9.) te zatim usitnjavanje harmonijskog toka gdje su vidljive razne kromatske terčne veze. Prve tri kromatske veze u sceni su ostvarene tokom eksploracije područja. Zamrznuti i čarobni pejzaž kojim je Kent zatim koračao, podebljan je kratkim isječkom u cis-molu. Potom se u kratkom roku harmonijskim *crescendom* izmjenjuje nekoliko kromatskih terčnih vezi, naglašavajući dramaturgiju i magični kristal koji će Kent izvaditi iz ruksaka. Pred kraj je ponovno prikazan krajolik koji označava smirenje i razrješenje, te konačno usporavanje harmonijskih progresija.

4.1.3. *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*

Sljedeći primjer je scena pod nazivom *The Wardrobe* [Ormar] je iz franšize *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* [Kronike iz Narnije: Lav, Vještica i Ormar], za koji je glazbu napisao Harry Gregson-Williams.

Motiv Aslana

Slika 4.1.3.a. Notni prikaz glazbe iz scene *The Wardrobe* [Ormar]

Gledajući kontekst primjera u filmu, riječ je o pivotalnoj i iznimno emocionalnoj sceni. O važnosti govori i dizajner produkcije Roger Ford koji scenu opisuje kao: „jedna o

⁷⁹ Frank Lehman, *Film Music ... op. cit.*

najdirljivijih trenutaka u filmu.⁸⁰ Naime, radnja scene je smještena u dvorcu⁸¹, te u igri skrivača glavni protagonist filma Lucy (najmlađa od četiri protagonista), otkriva sobu u kojoj se nalazi neobični, drevni i golemi ormar prekriven tkaninom. Lucy u čuđenju i divljenju otvara vrata i polazi u unutrašnjost. Lucy potom, krećući se unazad u ormar, pronalazi svojevrsni portal u čudesni i mistični svijet prekriven snijegom, Narniju. Kao što je i prethodno rečeno, za mladu Lucy, pa tako i za gledatelje, ovo je neočekivani preokret u radnji. Od opisanog trenutka, film kreće u drugom smjeru – Narnija iziskuje divljenje kod svih četiriju protagonista, te prava pustolovina tek počinje. Konačno ne treba zaboraviti da prvi nastavak franšize u naslovu i nosi naziv *Ormar*, ponovno potvrđujući značaj scene koja je posebno producerski dorađena, umjetnički snimljena te pažljivo obilježena glazbom. Govoreći o glazbi, treba spomenuti kako je igra skrivača popraćena popularnom pjesmom *Oh Johnny! Oh Johnny!*, skladatelja Andrews Sistersa iz 1939., koja je naglo prekinuta, ulaskom u sobu gdje se nalazi ormar. Nastaje muk, a naglašeni *foley* zvukovi⁸² lišeni filmske glazbe stvaraju anticipaciju onoga što ćemo tek imati prilike vidjeti, Narniju. Tek kada je Lucy pomaknula tkaninu te ugledala ormar, započinje glazbeni ulomak koji je predmet proučavanja. Očekivano, kada je riječ o fantaziji, nadnaravnom i magičnom, ponovno susrećemo i u tom duhu harmonijski jezik obilježen kromatskim tercnim vezama. Nakon početnog uvoda u fis-molu, u 9. taktu je vidljiva zanimljiva i upečatljiva *appogiatura* gis-a na akordu d-fis-a, koja stvara veliku napetost. Stoga se u 9. taktu izlažu harmonije I i VI stupnja u fis-molu. Razrješenje napetosti i težnje se pojavljuje u 10. taktu, gdje je vidljiva kromatska terčna veza d-fis-a i h-dis-fis, ponovno aludirajući na već navedenu Huronovu tezu, gdje durska promjena iscertava nadu i pozitivne konotacije. Proučavajući harmonijski slijed, riječ je o I-VI-IV# progresiji u fis-molu. Orkestracijski i instrumentacijski gledano, melodija lirskog momenta pridodana je flauti, dok zbor i ostatak orkestra imaju ulogu akordičke pratnje. Svaka nadolazeća harmonija u slijedu snažno je popraćena dinamički, instrumentacijski (adicijom instrumenata) i registracijski, stvarajući poetični doživljaj. Moglo bi se reći da zaključni akord

⁸⁰ Pajasek99: *Narnia Storyteller: Production Design with Roger Ford*. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=0x6MQSX3qwY&t=395s>, 6:22 (pristup: 6. svibnja 2021.);

The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe. DVD <https://www.dvdizzy.com/narnia-lion-pressrelease.html>

⁸¹ Lucy, Edmund, Peter i Susan (četvero braće dvije sestre i dva brata – glavni protagonisti) bili su evakuirani iz Londona gdje je 1940. počelo nacističko bombardiranje, te smješteni u dvorac (Professora Kirkea) koji im je tijekom rata poslužio kao svojevrsno utočište.

⁸² „Foley“ je reprodukcija svakodnevnih zvukova dodanih filmu, videu, video igrama ili bilo kojem drugom mediju u post-produkciji kako bi se poboljšala kvaliteta zvuka. Usp. Ivana Đula i Luka Vrbanić, *Glazba na filmu*, Centar za kulturu i film Augusta Cesarca. <https://www.centarcesarec.hr/glazba-na-filmu/> (pristup 11. svibnja 2021.).

u progresiji, akord h-dis-fis ocrtava iznenađenje i neočekivanost u gledatelja, a treba imati na umu da Narnija nije još ni prikazana. Treba spomenuti i porijeklo motiva. Tek gledajući cijeli film, retrospektivno proučavajući, možemo zaključiti da je referentna točka motiva zapravo Aslan, čuvar i vladar Narnije. Razlog tomu leži u činjenici da se nakon pojave motiva kod scene *Ormar*, isti motiv ponovno pojavljuje još dva puta kada se u filmu pojavljuje Aslan.

Kasnije u sceni, kada Lucy pronalazi Narniju, hodajući unazad, čuđenje i divljenje je dodatno naglašeno. Ponovno se u sličnoj maniri izmjenjuju iste progresije, iako sada više ne postoji neočekivanost akorda h-dis-fis. Izlazeći iz ormara, Lucy se ubola na bor, te tada započinje nova senzacija kako u vizualnom, tako i glazbenom smislu. Pojavljuje se, prema riječima skladatelja Harry Gregson Williamsa i glavna tema Narnije.⁸³ Također, upravo ulazeći u Narniju, skladatelj navodi kako postoji određena promjena u glazbenom pogledu, gdje sve postaje malo više magično.⁸⁴ Sveukupno gledano, riječ je o jednoj vrlo minuciozno doradenoj sceni, koja predstavlja dirljivi i neočekivani zaokret u priči.

⁸³ Taming the Lion with Harry Gregson-Williams. *Scoring Sessions.com*. [http://scoringsessions.com/video/16/Taming the Lion with Harry Gregson-Williams](http://scoringsessions.com/video/16/Taming%20the%20Lion%20with%20Harry%20Gregson-Williams), 0:48 (pristup: 5. lipnja 2021.).

⁸⁴ Chronicles of Narnia: The score with Harry Gregson-Williams. *Alain Zhang*, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=hZpUSje0wC0> Chronicles of Narnia : The score with Harry Gregson-Williams 6:36 (pristup: 7. lipnja 2021.)

4.1.4. *Spider-Man*

Zadnji primjer koji ćemo analizirati u ovome poglavlju je početni ulomak *Main Title* [*Glavni Naslov*] iz filma *Spider-Man* (2002), za koji je glazbu napisao Danny Elfman.

Slika 4.1.4.a. Notni prikaz glazbe iz početnog ulomka *Main Title* [*Glavni Naslov*]

Odmah na početku treba istaknuti da tzv. uvodna špica u filmu također može biti anticipacija kako žanra filma, tako i glazbe. Primjerice, i film *Gospodar Prstenova* u uvodnom ulomku započinje specifičnim progresijama s kromatskim tercnim vezama. Već početni isječak psihološki djeluje na gledatelja te nagovještava da je riječ o znanstvenoj fantastici koja obiluje neobičnim harmonijskim pothvatima.

Renomirani skladatelj Danny Elfman, široko poznat javnosti po glavnoj temi za seriju *Simpsons*, većinu je života proveo skladajući za filmove Tima Burtona. U vrlo ekscentričnom

stilu i pristupu glazbi, ovaj ulomak je obilježen nesvakidašnjim i neuobičajenim rješenjima u vidu harmonijskog jezika. Retrogradno gledajući primjer, riječ je o motivu superheroja, koji se u izvornom i variranom obliku pojavljuje kroz cijeli film, prije svega u scenama *Main Titles*, *Peter New Powers*, *Car Chase* i *Final Swing Scene*. Već iz spomenutih filmskih ulomaka možemo zaključiti da je svaka ponovna pojava Spidermana na projekciji filma popraćena motivom i glazbom svojstvenom za superheroja.

Što se tiče harmonijske progresije, prominentni su kvintakordi i obrati kvintakorda, no zbog konstantnih kromatskih tercnih, ali i polarnih veza, vidljiva je destabilizacija tonskog centra. Prisjetimo se, polarne veze su također česti element ovog žanra, budući da sadrže karakteristike nepredvidljivosti i iznenađenja. Prije nego što se upustimo u daljnju analizu, treba imati na umu da je harmonijski slijed koji ćemo proučavati u brzom tempu. S brzim izmjenama harmonije, te spoznajom da je riječ o motivu superheroja, možemo pomisliti kao da je riječ o svojevrsnom letenju (njihanju) Spidermana od građevine do sljedeće građevine. To je važna asocijacija koji će biti potvrđena kasnije u filmu. Što se tiče tonaliteta, spomenuli smo da je tonalitetno uporište nestabilno. Ipak, iako u kratkom vremenskom toku, na dva mjesta u gornjem primjeru postoje naznake tonskog centra. Na prijelazu s 4. na 5. takt, vidljiva je izbjegnuta kadenca, dok u 8. taktu možemo uočiti dominantu b-mola te konačno rješenje u toniku, u 9. taktu. Već na samom početku u prvom taktu, vidljiva je polarna veza cis-e-gis i g-h-d, nakon čega slijedi u istom taktu, na drugoj polovici četvrte dobe odskok s disonance i kromatska terčna veza g-h-d i e-gis-h (prvi i drugi takt). Spomenuti odskok s disonance još ćemo imati prilike vidjeti u drugom i trećem taktu. Na prijelazu s trećeg na četvrti takt, treba istaknuti na još jedan harmonijski pothvat, jednakotercnost između akorda a-cis-e i b-des-f. Uz već spomenutu polarnu vezu g-b-d i des-f-as (t.4.-5.), slijedi kromatska terčna veza a-c-f i as-ces-es (t.6.-7.). Od zanimljivosti, već smo naveli jedinu autentičnu kadencu u 9. taktu, no u istome pronalazimo i polarnu vezu između druge i treće dobe, b-des-f i e-gis-h. Također na prijelazu između 3. i 4. takta, uočljiva je jednakotercnost, iako ovaj puta u obliku kvartsekstakorda (h-e-gis i c-f-as) Pred kraj, treća i četvrta doba iz 10. takta, zajedno sa prvom i drugom dobom u 11. taktu tvore kromatsku terčnu vezu (des-f-as i f-a-c). Konačno, primjer završava polarnom vezom – spomenuti kvintakord f-a-c i sekstakord dis-fis-h. Možemo primjetiti da ulomak obiluje raznim kromatskim terčnim vezama, ali i jednakotercnošću i polarnim vezama. Instrumentacijski gledano, skladatelj Danny Elfman posegnuo je za konceptom *Blockbustera* – brzi tempo, cijeli korpus orkestra, snažni naglasci

bez suptilnosti u teksturi, upotreba raznih udaraljki, zbor itd. Upravo mu je to pomoglo u stvaranju jasnije projekcije Spidermana kao superheroja.

U ovom poglavlju analizirane su četiri scene koje potvrđuju međusobni odnos žanra znanstvene fantastike i načela harmonijskog razmišljanja. Pregršt je filmova i scena koji upotrebljavaju iste harmonijske obrasce – scena *The Nautilus* iz filma *Mysterious Island*, scena *Wrath of Khan* iz filma *Star Trek*, scena *You Don't Dream in Cryo* iz filma *Avatar* – samo su neki od primjera. U znanstvenoj fantastici često postoji pivotalna scena, koja transportira radnju, ali i publiku u čudesni nadnaravni svijet. Možemo uočiti kako je prikazana realnost prekinuta s nadnaravnim svijetom analogna strukturi glazbenog medija u kojoj se nakon jasnog harmonijskog slijeda iznenada ocrtava destabilizacija tonskog centra i udaljenost u tonalitetu. Prisutan je osjećaj distance i udaljenosti od osjećaja stabilnosti (kako u glazbi tako i u radnji). Skladatelji u tom trenutku žele izazvati čuđenje, divljenje i iznenađenje kod publike, stoga često posežu upravo za harmonijskim načelima kojima to mogu i prikazati. Konačno, ne treba zaboraviti da navedene zakonitosti i glazbene sastavnice nisu isključiva, već prevladavajuća pojava u znanstvenoj fantastici.

4.2. Melankolične i nostalgичne scene

Prvotno treba napomenuti da za razliku od terčnih kromatskih i polarnih veza, harmonijskim progresijama koje su često vidljive u žanru znanstvene fantastike, glazbene sastavnice koje će ovdje biti navedene mogu naći svoj utisak u različitim žanrovima filma. Prije detaljnije analize scena, valja se prisjetiti pojmova nostalgije i melankolije. Prema *Proleksis enciklopediji*, nostalgija je: „Sjećanje na prošlost koju osoba smatra boljom nego što je današnjica, želja da se takvo vrijeme vrati.“⁸⁵ Pojam melankolija je pak opisana u *Hrvatskoj enciklopediji* kao: „temperament s depresivnim obilježjem. Postoji nedostatak zanimanja za vanjsku stvarnost, gubitak sposobnosti za ljubav, kočenje sveukupne djelatnosti. Posljedica je gubitka (voljenog) objekta.“⁸⁶ Upravo je potonja izjava, „gubitak voljenog objekta“ ili pak osobe jedan od predmeta analize prve scene.

Govoreći o glazbenim sastavnicama u melankoličnim i nostalgичnim scenama u filmu, vidljive su slične manire kao u znanstvenoj fantastici. Riječ je o orkestralnoj glazbi uz svojstvene i upečatljive harmonijske progresije. Kao glavne odrednice spomenutih scena ističe se upotreba velikog durkog septakorda te ponekad nonakorda, oba često u funkciji subdominante. Gledajući analogiju između velikog durkog septakorda i spomenutih stanja, može se zaključiti sljedeće – velika septima koja se može riješiti u dva smjera analogno predoduje melankolični osjećaj (mješavina nekoliko osjećaja s naglaskom na težnju za nečime). Veliku septimu pak karakterizira težnja ka rješenju, dok je nostalgija težnja ka vremenima koja su prošla. Kao potvrda analogije može poslužiti članak *Theoretical Proposals on How Vertical Harmony May Convey Nostalgia and Longing in Music* u kojemu je prikazan upotrijebljen citat D. Cookea koji je istaknuo karakteristike čežnje i nostalgije kod velikog durkog septakorda:

„napetost uzlaznog rješenja je sadržana u relaciji [gornjeg tona septime] prema temeljnom tonu [trozvuka], stoga, kada se izlaže zajedno s trozvukom [čineći tako veliki durski septakord], 'čežnja za užitkom' koju izaziva interval septime toliko je prisutna i snažna da se može opisati gotovo bolnom. Štoviše, to je čežnja za užitkom u kontekstu konačnosti, s ciljem ka tonici, odnosno konačnom rješenju...“⁸⁷

Iz navedenog, vidljiv je razlog zašto mnogi filmski skladatelji posežu upravo za spomenutim harmonijskim načelima. Primjerice, u glazbenom ulomku *Canzone della Nostalgia* iz filma

⁸⁵ S. N.: Nostalgija. *Proleksis enciklopedija*. <https://proleksis.lzmk.hr/39209/> (pristup 10. lipnja 2021.).

⁸⁶ S. N.: Melankolija. *Hrvatska enciklopedija*. [mrežno izdanje]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39979>. (pristup 10. lipnja 2021.).

⁸⁷ Imre Lahdelma i Tuomas Eerola. Theoretical Proposals on How Vertical Harmony May Convey Nostalgia and Longing in Music, *Empirical Musical Review*, 10, 2015, 3, str. 250.

And Agnes Chose to Die, skladatelja Ennia Morriconea, vidljiva je upotreba velikog durskog septakorda, što je posebno intrigantno, budući da već naslov sadrži riječ nostalgija. Prema autorima spomenutog članka *Theoretical Proposals on How Vertical Harmony May Convey Nostalgia and Longing in Music*, kao vrijedan primjer upotrebe velikog durskog septakorda u svrhu izazivanja osjećaja nostalgije u klasičnoj glazbi, upravo je ulomak iz Verdijeve opere *Aida*:

„Prema Flemingu i Veinusu (1958.), veliki durski septakord u završnom duetu (O terra addio) iz opere *Aida* „... stvara gotovo nepodnošljivu napetost koja savršeno izražava beskrajnu čežnju osuđenih ljubavnika na rubu vječnosti.“⁸⁸

Valja napomenuti zašto primjerice veliki molski septakord nije odrednica osjećaja nostalgije. Također sadrži veliku septimu, koju je moguće riješiti na dva načina, no upravo zbog ukupno većeg disonantnog prizvuka kao i manje harmoničnosti, spomenuti akord često je korišten u tamnim, zlosutnim i kobnim situacijama. Dovoljno je prisjetiti se prijetećih situacija iz filma *Psycho*, skladatelja Bernarda Hermanna, u kojemu je kao što je i prije rečeno, spomenuti akord prozvan *Hitchcockovim akordom*. Naime, veliki molski septakord sadrži molski prizvuk s ujedno snažnom disonancom. Prvotno u akordu c-es-g-h, postoji odnos septime c-h, no također prisutan je povećani kvintakord es-g-h, koji je vrlo abrazivnog zvuka te ne bi pristajao nostalgичnom ugođaju.

Premda je, dakako, potrebno još mnogo empirijskih analiza i testova, u članku *Theoretical Proposals on How Vertical Harmony May Convey Nostalgia and Longing in Music* Imre Lahdelma i Tuomas Eerola već su kreirali tablicu teoretskog predviđanja nostalgije, gdje je veliki durski septakord naznačen kao najveća mogućnost izazivanja tog osjećaja.⁸⁹

⁸⁸ *Ibid.*, str. 249.

⁸⁹ *Ibid.*, str. 255.

4.2.1. Up

Za prvi primjer analize, odabran je glazbeni ulomak *Married life* [Bračni život] iz filma *Up* [Nebesa] za koji je glazbu skladao Michael Giacchino.

Slika 4.2.1.a. Notni prikaz glazbe iz scene *Married life* [Bračni život]

Premda nostalgične i melankolične scene mogu naći svoj utisak u raznim filmskim žanrovima, za razliku od prethodno analiziranih scena, spomenuti glazbeni ulomak potječe iz animiranog filma. Iako film ne započinje scenom *Married life*, veže se sa početnom sekvencom filma, odnosno prvih 10 minuta filma. Gledajući kontekst filma, riječ je o ključnoj sceni za daljnji slijed filma. Prema riječima skladatelja Michaela Giacchina:

„Oduvijek sam znao da je to važna scena u filmu, jer doista postavlja temelje cijeloj priči. Ali nisam shvaćao kako će to utjecati na ljude ili što će ta scena ljudima predstavljati sve do objavljivanja filma...“ Kasnije u intervjuu je izjavio: „I znate, kad smo snimali komad,

sjećam se da smo svi sjedili i kad je bilo gotovo, svi su plakali. Dakle, svakako sam znao da su ljudi dirnuti, ali opet, meni je to sve jedno, sve je dio ... sve je skupa. Priča i glazba i slike rade zajedno u sinergiji. Dakle, taj trenutak nije bio kao da sam sjedio tamo i gledao "vidi što sam učinio!" Taj trenutak sam više proživio kao "o Bože, pogledaj što smo mi učinili i napravili."⁹⁰

Valja spomenuti i kritički osvrt iz časopisa *The Guardian*: „Ovaj je film izvanredan upravo po briljantnoj montažnoj sekvenci na samom početku, skicirajući Carlov rani bračni život s dragom Ellie iz djetinjstva. Riječ je o majstorskom pothvatu u narativnom izlaganju, dok trenutci koji opisuju njihovu neplodnost nikoga neće ostaviti ravnodušnim.“⁹¹

I ova recenzija kao i mnoge druge, potvrđuju činjenicu kako je riječ o izuzetno dirljivoj sceni koja na svojevrsni način u kratkom isječku opisuje problematiku filma. Prvotno je u sceni prikazan idilični suživot dva protagonista Carl i Ellie Fredricksen, te njihova fascinacija i želja za putovanjima i istraživanjima. Spomenute avanturističke zamisli su potom opisivali i pohranili u jednu knjigu. Njihov idilični suživot kasnije je naglo prekinut novim saznanjem o nemogućnosti proširivanja obitelji. Tada su ponovno posegnuli za knjigom te odlučno postavili avanturistički cilj – postavljanje njihove kućice na daleku planinu. Zbog životnih izazova, nažalost nisu uspjeli u tom naumu. Kasnije, s prolaskom godina, Carl je suočen sa smrću svoje voljene supruge Ellie. Gledajući cjelokupnu početnu sekvencu, vidljiv je suživot dvaju protagonista od samog početka, djetinjstva do starosti. Riječ je o sceni koja opisuje i ističe dobre i loše trenutke, vrhunce i padove u dva života sa izuzetno emocionalno dirljivim opisom. Nakon početnog uvoda u filmu, Carl s ciljem da ispuni obećanje dato svojoj pokojnoj supruzi Ellie, veže tisuće balona za svoju kuću, uzlijeće te kreće s dječakom Rusellom u avanturu. Prije daljnje analize sa stajališta upotrebe glazbe i glazbenih sastavnica, valja napomenuti kako je scena *Married life* lišena dijaloga. Naime, scena je u potpunosti popraćena glazbom, specifično skladanim ulomkom u duhu *waltzera*. Govoreći o tempu, on varira i fluktuiraju te prati zbivanje u sceni. Primjerice, točno u trenutku kada mladi par doznaje vijest o neplodnosti, dolazi do značajnog usporenja tempa. Upravo je tada glavna tema protagonistice Ellie još dodatno naglašena i možda tek tada retrogradno shvaćena. Kroz film, tema će se nekoliko puta pojaviti, upravo aludirajući na sentimentalnost, nostalgiju i melankoliju ka prošlim vremenima. U opisu teme, može poslužiti i citat skladatelja Michaela

⁹⁰ Charlie Brigden, Interview: Michael Giacchino. *Medium.com* Dec 27, 2017. <https://medium.com/@filmsonwax/interview-michael-giacchino-d851cfd75dfa> (pristup 5. lipnja 2021.).

⁹¹ Peter Bradshaw, Animation in Film. Up. *The Guardian*, 9 Oct 2009. <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/09/up-review> (pristup: 5. lipnja 2021.).

Giacchina:

„Premda je preminula, ona mora ostati s Carlom tokom cijelog filma. Način na koji smo to učinili je upravo pomoću njezine teme. Spomenuta tema je prikazana više puta, u variranim oblicima, te na svojevrsni način tema evoluirala kroz cijeli film. Gledajući prvi put, sjećam se kako nisam mogao suzdržati suze. Riječ je o doista emocionalnom trenutku, vidjeti tako nečiji životni tijek.“⁹²

Dakle, tema je jedan povezni element koji objedinjuje cjelokupni filmski doživljaj. Što se tiče tonaliteta, glazbeni ulomak je u F-duru. Nakon četiri takta, koji imaju ulogu potvrde tonaliteta, slijedi I stupanj F-dura u obliku velikog durskog septakorda, kao svojevrsna odrednica nostalgije. Tema traje 16 taktova, do sljedećeg variranog ponavljanja, dok je unutarnja građa 8+4+4. U vidu harmonijskog jezika, riječ je o vrlo jednostavnim harmonijskim progresijama bez destabilizacije tonaliteta. Premda je ovdje riječ o velikom durskom septakordu na tonici, time se ne umanjuje potentnost spomenutog akorda. Treba spomenuti kako cjelokupnom doživljaju i osjećaju nostalgije, svakako doprinosi i *appoggiatura* na drugom stupnju u 9. taktu (nonakord sa *appoggiaturom* 9-8) u ulozi dominante dominante. Instrumentacijski gledano, u donošenju teme često se izmjenjuju truba sa sordinom i klavir. Na svojevrsni način ta dva instrumenta se vežu uz teme Ellie. Skladatelj Michael Giacchino s kontinuiranom repeticijom jednog motiva prisjećanja, bolje rečeno leitmotiva, naglašava važnost suživota i ljubavi između Carla i Ellie.

⁹² CNN: 'Up' composer, Michael Giacchino's big year. 2010. https://www.youtube.com/watch?v=m5HvU_tpIKs 0:51 – 1:12. (pristup: 6. lipnja 2021.).

4.2.2. *Howl's Moving Castle*

Sljedeći primjer je scena pod nazivom *Opening scene* [*Scena otvorenja*] iz filma *The Howl's Moving Castle* [*Howlov putujući dvorac*] za koji je glazbu napisao Joe Hisaishi.

The first system of musical notation is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand has rests for the first three measures. The fourth measure begins with a bass line consisting of a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2.

The second system starts at measure 7. The right hand has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a quarter rest in the right hand and a half note G2 in the left hand.

The third system starts at measure 11. The right hand has a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. The left hand has a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a quarter rest in the right hand and a half note G2 in the left hand.

The fourth system starts at measure 15. The right hand has a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. The left hand has a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a quarter rest in the right hand and a half note G2 in the left hand.

The fifth system starts at measure 19. The right hand has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a half note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a quarter rest in the right hand and a half note G2 in the left hand.

4.2.2.a. Notni prikaz glazbe iz scene *Opening scene* [*Scena otvorenja*]

Kao i prethodni primjer, riječ je o animiranom filmu.⁹³ Prije analize, valja spomenuti suradnju i prijateljski odnos između skladatelja Joea Hisaishia te redatelja Hayao Miyazakija. Oboje su radili na mnogim zajedničkim projektima – *Howl's Moving Castle*, *Spirited Away*, *Castle in the Sky*, *My Neighbour Totoro* – samo su neki od primjera. Spomenuta izrazito plodna i uspješna kolaboracija između redatelja i skladatelja, dakako, nije jedina u povijesti. Dovoljno je prisjetiti se suradnje između Stevena Spielberga i Johna Williamsa, Alfreda Hitchcocka i Bernarda Hermanna, Tima Burtona i Dannyja Elfmana itd. Primjeri su ovo dugih suradnji, u kojima očigledno nadopunjavanje te sinergija zajedničkih vizija rezultiraju odličnim i nesvakidašnjim umjetničkim djelima.

Film *Howl's Moving Castle* temelji se na knjizi britanske autorice Diane Wynne Jones. Redatelj Hayao Miyazaki tokom života je razvio određenu privrženost Ujedinjenom Kraljevstvu, točnije Walesu. Kao i mnogi drugi animirani filmovi iz *Ghibli Studija*, *Howl's Moving Castle* obiluje čarobnjacima, demonima, čudovištima i drugim raznim nadnaravnim bićima.⁹⁴ Za lakše i bolje razumijevanje scene i povezanosti s osjećajima nostalgije i melankolije, važno je objasniti radnju filma. Dramaturgija filma fokusirana je na izmišljeni svijet usred rata.⁹⁵ Miyazaki je na svojevrsni način reflektirao nezadovoljstvo invazijom SAD-a na Irak 2003. godine, pa je stoga film prožet ratnom tematikom. Radnja govori o protagonistici Sophie, mladoj ženi koju je zatekla strašna sudbina – vještica ju je proklela te pretvorila u staricu. Sophie potom odluči otići do putujućeg dvorca u nadi da će joj čarobnjak (Howl) moći prekinuti čaroliju. Nostalgija proizlazi iz potrage za vremenom kada je protagonistica bila mlada, za vremenom sigurnosti i kontroliranije sudbine. Gledajući kontekst scene u filmu, kao što se i iz naziva može naslutiti, riječ je o početnoj sceni filma. Premda scena nosi naslov *Opening scene*, često se u literaturi može naći pod nazivom *Opening scene – Merry Go Around of Life*, *Howl's Moving Castle – Main Theme* i slično. Iz spomenutog može se uvidjeti – scena sadrži glavnu temu koja se u variranim oblicima pojavljuje kroz cijeli film. U početnoj sceni su predstavljeni svi važni elementi radnje koji će se kasnije detaljnije obraditi u filmu. Primjerice, oba protagonista su predstavljena (Sophie i Howl), radnja je smještena u vrijeme rata, pojava dvorca koji korača dolinama, predstavljanje zlih čarobnjaka itd. Može se iščitati kako je riječ o nadnaravnom svijetu prožetom raznim

⁹³ Točnije riječ je o anime filmu (japanska verzija animiranog filma, japanska animacija)

⁹⁴ Xan Brooks, Film. A god among animators. *The Guardian*, 14 Sep 2005.

<https://www.theguardian.com/film/2005/sep/14/japan.awardsandprizes> (pristup: 7. lipnja 2021.).

⁹⁵ S. N.: Joe Hisaishi – Howl's Moving Castle. The Peerless Waltz of the Japanese John Williams for Calcifer, Sophie & Howl. *Trembol.com* <https://trembol.com/en/calcifer-howls-moving-castle-joe-hisaishi/> (pristup: 7. lipnja 2021.).

nadnaravnim bićima. Usprkos tome, glazba ne obiluje kromatskim tercnim ili pak polarnim vezama. Razlog tome leži u činjenici da je cijeli izmišljeni svijet ispunjen maštom već predstavljen u prvoj sceni. Stoga nije potrebno da filmski skladatelj posegne za harmonijskim progresijama s kojima može dodatno prikazati čuđenje ili divljenje kod publike. Dapače, ne postoji dotična ključna, pivotalna scena gdje iz svakodnevnice, film poprima obilježja znanstvene fantastike. Kroz cijeli film proteže se u potpunosti drugačiji osjećaj – umjesto iznenađenja i divljenja prisutan je osjećaj nostalgije, melankolije i sentimenta. Riječ je o izuzetno dirljivom filmu, gdje se Sophie zaljubljujući u Howla povremeno ipak na trenutke vraća u svoju mlađu verziju. Pred kraj filma, u konstantnoj borbi između zlih čarobnjaka, Sophie pomoću Howla konačno uspijeva maknuti kletvu, te se vraća u svoju prvobitnu dob. Upravo je želja za povratkom u jednu drugačiju realnost predmet analize, koji je popraćen upečatljivim harmonijskim načelima.

Što se tiče harmonijskog jezika, riječ je o bogatim sazvučjima uz česte modulacije (prošireni tonalitet). Česta je upotreba septakorda i nonakorda, a prisutan je čak i undecimakord. Glazbeni ulomak započinje šesterotaktnim uvodom na dominantni g-molu, a već se na samom početku, kao jedna od glavnih odrednica nostalgije, ističe upravo mali molski nonakord s velikom nonom (t.8.), na IV stupnju, subdominanti. Gledajući od sedmog takta, vidljiva je sljedeća harmonijska progresija: I-IV9-V9-I7. Funkcija u desetom taktu može se i protumačiti kao nonakord I stupnja, no riječ je o dodanoj sekundi u trozvuku, u dionici lijeve ruke (stoga nije riječ o realnoj noni, već sekundi u odnosu na basov ton). Sljedeći takt (t.11.) donosi produljenje toničke funkcije u vidu trozvuka. Nakon toga slijedi septakord na IV stupnju, koji dijatonskom modulacijom postaje septakordom II stupnja u B-duru, nakon čega slijedi i njegova potvrda u vidu V9 (t.13.) -I7 (t.14.). Sljedeći red (t.15.-t.18.) ponovno donosi dijatonsku modulaciju: III6 u B-duru postaje I6 u d-molu, nakon čega slijedi njegova potvrda u vidu $\text{II}^{11-10}_{7} - \text{V}^{9}_{6-5} - \text{I4-3}$. Posljednji red (t.19.-t.22.) započinje prolongiranim toničkom funkcijom u vidu prohodnog sekunda uz *appoggiatura* 3-2. Slijedi septakord (uz izmjeničnu nonu) na VI stupnju d-mola koji dijatonskom modulacijom postaje III stupanj u g-molu. Slijedi povratak u g-mol koji se ostvaruje undecimakordom na II stupnju, nakon čega slijede tri takta na dominantni – prvotno dominantni septakord bez terce, potom dominantni nonakord i konačno nepotpuni dominantni septakord. Time je završena harmonijska petlja koja se tijekom filma neprestano javlja, često u variranim oblicima i različito instrumentirana. Kao u mnogim drugim djelima Joea Hisaishia, korišten je orkestralni izvođački korpus, uz pojedinačna sola klavira u vidu donošenja glavne teme.

4.2.3. *Inception*

Kao posljednji primjer navedena je zadnja scena iz filma *Inception* [Početak] za koji je glazbu napisao skladatelj Hans Zimmer. Zadnja scena sadrži i glavnu temu filma, pod naslovom *Time* [Vrijeme].

Measures 1-8 of the musical score for the 'Time' theme. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. The first measure is marked with a piano fortissimo (*pp*) dynamic. The melody consists of a series of half notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Measures 9-16 of the musical score. The melody continues with half notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Measures 17-24 of the musical score. The melody continues with half notes: B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. The bass line continues with the eighth-note accompaniment. The first measure of this system is marked with a piano (*p*) dynamic.

Measures 25-32 of the musical score. The melody continues with half notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The bass line continues with the eighth-note accompaniment. The first measure of this system is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Measures 33-40 of the musical score. The melody continues with half notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

Measures 41-48 of the musical score. The melody continues with half notes: E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. The bass line continues with the eighth-note accompaniment. The first measure of this system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

49

51

53

55

57

65

f

mp pp *mp pp* *mp pp* *mp pp* *mp pp* *mp pp* *mp pp* *mp pp*

p *pp*

Slika 4.2.3.a. Notni prikaz glazbe iz posljednje scene; tema - *Time* [*Vrijeme*]

Poput poznatog skladatelja Howarda Shorea, Hans Zimmer također uživa u naklonosti publike diljem svijeta. Dovoljno je reći da je upravo *soundtrack* (glazbeni zapis filma) filma *Inception* u 2020. godini bio na samom vrhu ljestvice posjećenosti na aplikaciji Spotify.⁹⁶ Premda je predmet analize posljednja scena u filmu, riječ je svojevrsnoj glavnoj temi filma⁹⁷ koja se, dakako, pojavljuje i mnogo ranije. Razlog izbora zadnje scene leži u činjenici da je vidljiva najtransparentnija i „pročišćena“ instrumentacija u vidu izlaganja teme i ostalog sadržaja. Također, budući da film ne nudi konačni završetak, dotična scena predmet je mnogih diskusija i rasprava. Film objedinjuje elemente trilera, misterije, znanstvene fantastike i akcije. Glavni fokus filma je koncept razlikovanja sna i jave. Pomoću korištenja različitih razina stvarnosti, tim korporativnih špijuna pokušavaju osmisliti krađu. Jedina mogućnost razlikovanja jave od sna za protagonista, pa tako i gledatelja, jest predmet, odnosno okret totema. Stoga, ako se vrh totema nastavi vrtjeti unedogled, tada je riječ o vlastitom ili tuđem snu. Ukoliko pak vrh padne, riječ je o stvarnom svijetu. Posljednja scena predmet je brojnih rasprava iz razloga jer ne pruža konačni završetak, publika ne može sa sigurnošću reći, je li glavni protagonist uistinu sanja ili se pak radnja vratila u realni svijet. Naime, pred kraj scene protagonist Cobb je posljednji put zavrtio totem, no film završava naglim rezom, ostavljajući tako publiku u nedoumici – nije prikazano je li totem pao ili se nastavio vrtjeti.⁹⁸ Valja napomenuti kako je možda najvažnija odrednica nostalgije, osim kontinuiranog izmjenjivanja jednog i drugog stanja, suživot i odnos protagonista Cobba i njegove pokojne obitelji. Naime, upravo posljednja scena sadrži snažni emocionalni utisak na publiku, jer kroz cijeli film glavni protagonist želi otići u drugačiju stvarnost, san u kojem suživot sa ženom i djecom još uvijek postoji. Prema riječima redatelja Christophera Nolana, završetak nudi jedno specifično razrješenje: „Kraj filma funkcionira tako da je glavni protagonist Cobb (Leonarda DiCaprio) bio sa svojom djecom, bio je u svojoj subjektivnoj stvarnosti. Više ga zapravo nije bilo briga, i to daje iskaz i tvrdnju: možda su sve razine stvarnosti valjane.“⁹⁹ Istom prilikom je također izjavio: „Osjećam da smo vremenom počeli promatrati stvarnost kao siromašnog rođaka svojih snova, u neku ruku ... Želim vam dokazati da su naši snovi, naša virtualna stvarnost, te apstrakcije u kojima uživamo i s kojima se okružujemo, one su podskupine stvarnosti.“¹⁰⁰ Iz

⁹⁶ S. N.: Hans Zimmer's Inception Soundtrack is the most streamed Film Score on Spotify. *Todayonline.com* August 27, 2020. <https://www.todayonline.com/8days/seeanddo/hans-zimmers-inception-soundtrack-most-streamed-film-score-spotify> (pristup: 8. lipnja 2021.).

⁹⁷ U literaturi nazvana pod imenom *Time (Vrijeme)* – izvadak iz *soundtracka*

⁹⁸ Ben Child, Christopher Nolan explains Inception's ending: 'I want you to chase your reality', *The Guardian*, 5 Jun 2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/05/christopher-nolan-finally-explains-inceptions-ending> (pristup: 8. lipnja 2021.).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

navedenog, može se vidjeti kako je kraj filma svakako podložan za daljnje promišljanje publike.

Gledajući harmonijsku progresiju kojom je popraćena scena, ponovno je vidljiva upotreba velikog durskog septakorda i to na subdominanti. Harmonijska progresija, odnosno tema traje 8 taktova, te je oblikovana kao petlja prvotno u vidu intervala (ali snažnih harmonijskih sugestija), a potom u akordičkoj strukturi. Upotreba harmonijske petlje snažno podsjeća na tradicionalne oblike kontrapunktskih varijacija, kao što su *Chaconne* i *Passacaglia*. Međutim, spomenuta petlja je na svojevrsni način iskrivljena. Naime, glazbeni ulomak započinje sa II i VI stupnjem koji se tek retrogradno mogu shvatiti kao takvi – kvartno-kvintna srodnost sugerira progresiju S-T. Tek treći takt donosi toniku modela petlje, potvrdu G-dura, pa se retrogradno prva dva sazvučja razaznaju kao II i VI stupanj. Ovako postavljena progresija zamućuje osjećaj stabilnosti tonaliteta. Osim toga, funkcije u spomenutoj progresiji imaju vrlo nelogičan slijed: II-VI-I-V-II-IV-I-V. U odnosu na tradicionalna harmonijska načela, ova kratka progresija sadrži brojne nepravilnosti: II i VI stupanj mogu se kao takvi čuti tek nakon izlaganja glavnih stupnjeva; nakon VI stupnja slijedi I stupanj što nije u skladu s izgradnjom harmonijske napetosti (zamjenici glavnih stupnjeva uobičajeno slijede nakon glavnog stupnja kako bi zvuk bio raskošniji); nakon V stupnja slijedi II, što je protivno logici rješavanja napetosti; IV stupanj nastupa nakon II (pogreška analogna spoju VI-I). Harmonijska petlja završava dominantnom funkcijom, što bi bilo logično kada bi se nadovezivala na tonički početak petlje. U ovom slučaju pak, nakon dominante slijedi II stupanj. Iz navedenog proizlazi da je riječ o neshvaćanju harmonijskih načela (prije svega u vidu potvrde tonaliteta) i harmonijskih sljedova. U prilog tome leži i činjenica da je cijela petlja pomaknuta na „krivo mjesto“ – petlja, naime, sadrži periodičnost zahvaljujući pravilnom ponavljanju I i V stupnja u jednakim razmacima. Međutim, početak bi stoga trebao biti u trećem taktu.

Ipak, treba uzeti u obzir kontekst i naziv scene, pa tako i naziv teme. Riječ o glavnoj temi pod nazivom *Time* [*Vrijeme*], koja je upotrebljavana po uzoru na minimalizam. Naime, upravo minimalistička glazba obiluje petljama, gdje se napetost i izražajnost postižu svakom nadolazećom adicijom instrumenata. Vjerojatno je riječ o mudrom potezu skladatelja, jer u kontekstu cijelog filma, prolaznosti vremena, te izmjenjivanju različitih stanja, petlja zapravo nema ni početak ni kraj. Iz tog razloga je skladatelj posegnuo za spomenutim slijedom i započeo petlju od „krivog mjesta“. Sveukupno, može se zaključiti da postoji analogija u strukturi – gubi se pojam početka i kraja, kako u filmu, tako i glazbi. Drugim riječima, urušava se osjećaj za linearnim vremenskim protokom. Zbog toga je ovaj primjer

interesantan, jer ne postoji samo analogija između harmonija i emocija već i u strukturi filma i glazbe.

Također, valja spomenuti i ostale karakteristike u sceni. Zanimljivost progresije leži i u činjenici kako jedino IV stupanj u iznošenju petlje sadrži veliku septimu (sve ostale funkcije iznesene su u vidu intervala terce). Kasnije, u variranim varijantama petlje, sve funkcije iznesene su u vidu trozvuka, dok je jedino IV stupanj obogaćen velikim durskim septakordom. Veliki durski septakord nije riješen, poput filma koji također ne nudi razrješenje. Važno je napomenuti da se dotična upečatljiva progresija proteže kroz niz scena u filmu: *Radical Notion, Dream Within a Dream, Paradox*.¹⁰¹ Kroz film, tema se pojavljuje u raznim postavama – od jednostavnih instrumentalnih grupa do cijelog izvođačkog korpusa (sa limenom sekcijom: 6 bas trombona, 6 tenor trombona, 4 tube i 6 francuskih rogova) zajedno sa specifičnim elektroničkim intervencijama.¹⁰² Navedeni hibridni zvuk orkestra bio je vrlo potentan te je dodatno naglasio važnost pojedinih scena i zaokružio cjelokupni doživljaj filma. Što se tiče tempa, on varira u različitim scenama, shodno zbivanjima na sceni. Film *Inception* obiluje osjećajima nostalgije i melankolije koji su potom snažno podebljani velikim durskim septakordom na stupnju subdominante koji analogno filmu, ne nudi uobičajeno rješenje, ostavljajući tako publiku znatiželjnom.

Ekspozicija velike septime simbolizira težnju ka rješenju, što je analogno nostalgiji i težnji ka prošlim vremenima. Kako bi skladatelji postigli dotični osjećaj, posežu za specifičnim harmonijskim načelima kojima to mogu i prikazati. Osim navedenih glazbenih primjera, postoji i pregršt ostalih. Vrijedi spomenuti film *Dinner for Schmucks* koji osim upotrebe velikog durskog septakorda na subdominanti, sadrži i *sixte – ajoutée* i mali molski nonakord. Kao što je i ovdje vidljivo, česta je upotreba velikog durskog septakorda ili pak nonakorda na subdominanti, što ponovno potvrđuje tezu o korelaciji između napetosti i rješenja. Stoga se i subdominanta (prije svega u disonantnom sazvučju) čekajući razrješenje, može analogno povezati sa osjećajima nostalgije i melankolije koji teže ka drugačijoj realnosti.

¹⁰¹ Napomena, ovdje je riječ o izvatku pojedinačnih glazbenih ulomaka koji se mogu naći u *soundtracku*, koji su potom pripojeni scenama.

¹⁰² TheRedAshTree: Hans Zimmer Interview Making of Inception soundtrack, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=8vq8rOeHuno> 1:01 – 2:06 (pristup: 8. lipnja 2021.).

5. Upotreba dizajna zvuka

Teško je govoriti o ulozi glazbe u filmu i odnosu filmskog i glazbenog medija, a ne spomenuti ulogu dizajna zvuka. Premda se dizajn zvuka ne može svrstati kao zasebna glazbena sastavnica i odrednica pojedinog žanra, njegova upotreba je pozamašna. Naime, razvojem računalne tehnologije, pa tako i sintetskih partitura, došlo je i do velikog razvojnog procesa na području dizajna zvuka. U početnim fazama filma, *foley* zvukovi su zajedno sa popratnom glazbom bili svojevrsna odrednica realnosti zbivanja u filmu. Također, u sinergiji su doprinosili boljem filmskom doživljaju. Iako su u prošlosti, u zvučnom filmu, efekti i *foley* zvukovi itekako bili često upotrijebljeni, u današnjici, dizajn zvuka poprima i novu ulogu. Prije konciznih analiza scena i opisivanja nove uloge dizajna zvuka, valja spomenuti ulogu zvuka u ranijim filmovima, te kratki povijesni pregled razvoja dizajna zvuka. Prema knjizi *Osnove teorije filma*:

„Tek je zvučni film mogao otkriti filmsku tišinu, i ona se u njemu pojavljuje kao suprotnost prirodi koja se uvijek na neki način glasa, pa je i u filmu Kinga Vidoda »Aleluja« (*Hallelujah*, 1929.), jednom od prvih uspješnih zvučnih filmova, u kojem se manje-više tijekom čitavog čuje prilično glasna glazba i pjevanje, utišanje zvukova na kraju filma pridonijelo stvaranju napetosti i nelagode. Naime, odsutnost ili zamjetljivo stišanje zvukova mora, u načelu, stvoriti osjećaj nelagode jer se bevučni svijet čini kao mrtav, neprirodan, pa se tišina najčešće u tom smislu primjenjuje u mnogim filmovima.“¹⁰³

Upravo spomenuta napetost, neizvjesnost kao potentni element predmet je analize u nastavku. O zvučnim efektima, koji se u literaturi često mogu naći pod nazivom filmski šumovi, može poslužiti i Turkovićevo misao da su: „šum (engleski *sound effect*) svi zvukovi osim ljudskog govora i glazbe (tj. gotovi svi neartikulacijski zvukovi).“¹⁰⁴ Valja napomenuti i Turkovićevo razlikovanje i razdiobu izvornog zvuka i umjetnog zvuka, koje prema navedenoj knjizi Teorije filmske glazbe glasi:

„Izvorni zvuk je svaki zvuk koji ima podrijetlo u snimanome prizoru i koji zadovoljava uvjete prostorne narativnosti, prirodnosti (prikladnosti prikazanu prizoru). Izvornim zvukom se obično smatra onaj koji je zabilježen u prizoru pri samome snimanju scene i takav ostao u filmu. Ali, izvornim se može držati i *arhivski zvuk* (engl. *sound effect* tj. zvuk koji je prohranjen u arhivu zvuka) ako je naravno i ako pristaje prizoru u konačnom

¹⁰³ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma ... op. cit.*, str. 129.

¹⁰⁴ Usp. Irena Paulus, *Teorija filmske glazbe ... op. cit.*, str. 55.

filmu“.¹⁰⁵

Nadalje Irena Paulus ističe Turkovićevu definiciju umjetnog zvuka: „Umjetnom zvuku pripadaju samo stilizirani, karikirani zvukovi koje upravo karakteristika stilizacije odvaja od izvornog zvuka.“¹⁰⁶ Također valja spomenuti i porijeklo zanimanja dizajnera zvuka. Pojam *dizajner zvuka* prvi je put upotrijebljen u filmu 1979. godine. Francis Ford Coppola dodijelio je Walteru Murchu naslov dizajnera zvuka za njegov rad na filmu *Apocalypse Now*, označavajući prvu upotrebu tog izraza kao zaslugu na filmu.¹⁰⁷ Međutim, važno je napomenuti da ovo nije prvi put da je inventivni montažer zvuka odigrao kritičnu ulogu u zvuku filma. Umjesto toga, ovo je prvi put da se naslov dizajner zvuka koristi za opisivanje tog djela, izražavajući tako početak pomaka u stavu industrije prema montaži zvuka. Isti bi posao prethodno bio naveden kao nadzornik uređivača zvuka. Kao drugu važnu ličnost u tom području, valja navesti Bena Burttu. Naime, njegov je rad u filmu *Ratovi zvijezda: Epizoda IV - Nova nada*, objavljen 1977. godine, nevjerojatan pothvat u dizajnu zvuka.¹⁰⁸ Dovoljno je prisjetiti se njegove zasluge u dizajniranju zvuka svjetlosnog mača. Zvuk *lightsabera* je bio toliko zanimljiv i dovoljan, da popratna glazba uopće nije bila potrebna. Tek u kasnijim dijelovima, glazba nalazi načine da se pripoji filmu, tj. scenama gdje je *lightsaber* uključen.¹⁰⁹ Moglo bi se reći da opetovana upotreba zvuka *lightsabera* u filmu nalik na tretiranje leitmotiva.

Treba spomenuti i opis zanimanja od strane Odsjeka za kazališnu umjetnost u Oregonu: „Dizajner zvuka odgovoran je za dobivanje svih zvučnih efekata, bilo da su snimljeni ili uživo za određenu produkciju. Također je odgovoran za postavljanje opreme za reprodukciju zvuka te se mora pobrinuti za pravilno upravljanje tonskog stola. Dizajn zvuka umjetnička je komponenta produkcije. Dizajner zvuka mora biti kreativan, kako bi stvorio zvučne efekte, a ne ih samo snimao.“¹¹⁰

Kada se govori o manipulaciji audio materijala, najčešće je riječ upravo o pojačavanju tog dotičnog efekta. Primjerice u filmu *Terminator*, naslojavanje efekata pištolja u svrhu što

¹⁰⁵ *Ibid.*, str. 57-58.

¹⁰⁶ *Ibid.*, str. 58.

¹⁰⁷ Laura Anderson, *Film Sound Design. Oxford Bibliographies* (posljednja promjena 2019.) <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0168.xml> (pristup: 8. lipnja 2021.).

¹⁰⁸ Kate Finan, *The History of Sound Design, Boom Box Post.com*, 2017.

<https://www.boomboxpost.com/blog/2017/7/16/the-history-of-sound-design> (pristup: 8. lipnja 2021.).

¹⁰⁹ Kristin Baver, *Empire at 40 / How Ben Burtt turned a bathtub of Raccoons and industrial noise into a Star Wars soundscape, Starwars.com* July 6, 2020. <https://www.starwars.com/news/empire-at-40-ben-burtt-interview> (pristup: 8. lipnja 2021.).

¹¹⁰ Department of Theatre Arts, University of Oregon, 2021 <https://theatre.uoregon.edu/production/sound-designer/> (pristup: 8. lipnja 2021.).

glasnijeg, karikiranijeg zvuka.¹¹¹ Dizajn zvuka najčešće uključuje manipulaciju prethodno komponiranim ili snimljenim zvukom, poput zvučnih efekata i dijaloga.

Kada se govori o ulozi dizajnera zvuka u visokobudžetnim filmovima, onda je riječ o osobi koja vodi cijeli audio tim koji se sastoji od *foley* izvođača, audio inženjera, uređivača dijaloga, uređivača zvuka, ADR (*Automated Dialog Replacement*) timova i dr.. Za razliku od navedenog, u niskobudžetnim filmovima, svi navedeni poslovi su prepušteni jednoj osobi, dizajneru zvuka.¹¹²

Kao prvi primjer „klasične“ upotrebe dizajna zvuka, može poslužiti scena *Vietnam battle* [borba Vijetnama] iz filma *Forrest Gump*. Za potrebe što uvjerljivijeg ugođaja u toj sceni s naglaskom na dramatiku, često se ne poseže za najrealističnijim zvukom. Primjerice minobacači su znatno podebljani drugim efektima koji ostvaruju doživljaj eksplozije. Isto tako, kiša u sceni je zapravo kombinacija kiše u sceni i simulacija zvuka kiše¹¹³ dobivena svojevrsnom umjetnom sintezom različitih zvukova. Zatim vrijedi spomenuti kako je dijalog bio u potpunosti izbačen iz scene zbog nerazgovjetnosti u kombinaciji s drugim efektima. Tada, pomoću ADR tima, cjelokupni dijalog je bio zamijenjen dijalogom snimanim u kontroliranim uvjetima, u studiju.¹¹⁴

Sljedeći primjer sadrži potentni element dizajna zvuka, napetost koja je opisana u knjizi *Osnove teorije filma*, kao jedna od glavnih karakteristika u filmu *Aleluja*. Riječ o sceni iz filma *Munich*, pod nazivom *Telephone Bomb* [Bomba u govornici]. Dotična scena je u potpunosti lišena skladane glazbe, te stavlja naglasak na zvukove i šumove koji su u sceni. Naime, riječ je o eksploziji koja će se dogoditi u trenutku kada jedan od likova u filmu iz govornice nazove susjednu kuću. Potom, kada se dotična osoba javi na telefon, signaliziran je podatak na bombi da može biti pokrenuta. Budući da se prvotno umjesto oca (koji je bio predmet obračuna), javila kćer, došlo je do prekida misije. Jedini zvuk u toj sceni je prvotno izrazito naglašeni udarac telefona u govornici, te kasnije ubrzano koračanje do čovjeka koji je zadužen za pokretanje bombe. Dogodio se svojevrsni zastoj u vremenu, gdje je odsustvom zvukova, pa tako i popratne glazbe, stvoren osjećaj nelagode i napetosti.

Posljednji primjer nije scena, već najava filma (*trailer*) *Blade Runner 2049*. Film, kao i najava filma sadrži mnoge elemente dizajna zvuka. Naime, osim svih već spomenutih

¹¹¹ Gary Rydstrom, Sound Design of Terminator 2, *FilmSound.org* <http://filmsound.org/t2/> (pristup: 8. lipnja 2021.).

¹¹² Nashville Film Institute: Sound Designer, *nfi.edu* <https://www.nfi.edu/sound-designer/> (pristup 8. lipnja 2021.).

¹¹³ Kombinacija guste kiše i detaljno obrađene simulacije kiše iz studija, umivaonika itd.

¹¹⁴ INDEPTH Sound Design: Forrest Gump sound design explained, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=BZnXCV4ZyBk> 0:00. – 9:08. (pristup: 8. lipnja 2021.).

dužnosti, u novijem poimanju, dizajner zvuka često poseže za raznim programima kojima može još dodatno manipulirati zvukom. U novijoj literaturi često se spominju pojmovi kao što su *braams*, *drones*, *pads*, *hits*, *risers*, *whooses* itd. Riječ je o efektima koji posebice u najavama filmova (posebice u žanrovima poput znanstvene fantastike, trilera, akcije i horora) doprinose snažnijem i ispunjenijem doživljaju. Moglo bi se reći da je publika već toliko navikla na spomenute efekte da dolazi do neprimjetnosti istih. Usprkos „novim“ efektima, koncept je ostao isti, svrha je najčešće pojačati efekt. Primjerice *braams* je u suštini naslojavanje francuskih rogova, zajedno s tubama i raznim sintisajzerima, dok je efekt *hit* u srži podebljani udarac, primjerice taiko bubanj u kombinaciji sa efektom eksplozije. Od samog početka bilo je potrebno karikirati i uveličavati već postojeće zvukove na sceni - računalna tehnologija je u tom smjeru nadopunila postojeće i pružila nove mogućnosti. U tom smislu najava filma *Blade Runner 2049*. obiluje većinom spomenutih efekata, te je zapravo lišena skladane glazbe. Premda se može učiniti da pojedini dijelovi sadrže tonske visine koje „padaju“ ili se pak „uzdižu“, riječ je prije svega o efektima *downer* (spuštanje) i *riser* (dizanje), koji sadrže korijene u gudačkoj tehnici *glissando*.

Danas dizajn zvuka i različiti efekti polako zamjenjuju orkestralne najave filmova, a ponekad i cijele *soundtrackove*. Nova uloga dizajna zvuka leži upravo u navedenome – pomoću tehnoloških dostignuća dizajn zvuka postaje iznimno važnom, moglo bi se reći ravnopravnom karakteristikom filma. Upravo primjetnost efekta, ali i sve druge manipulacije audija doprinose potpunijem doživljaju filma.

6. Uglazbljene scene

Slijede tri scene koje su skladane na temelju saznanja prikazanih u diplomskom radu. Prvi primjer je scena iz filma *Alice Through the Looking Glass* [*Alisa iza ogledala*], pod nazivom *Through the Mirror* [*Kroz ogledalo*]. Navedeni glazbeni ulomak je ogledni primjer znanstvene fantastike, u kojemu su korištene terčne kromatske veze kao učestala pojava spomenutog žanra.

Kao sljedeći primjer, izabrana je scena pod nazivom *Beach scene* [scena plaže] koja ne pripada niti jednom filmu. Riječ je o *stock footage* [*zaliha snimki*] koja je opisana u rječniku kao: „zalihe, također nazvane arhivske snimke, slike iz biblioteke i snimke datoteka su filmske ili video snimke u javnoj domeni ili su dostupne uz određenu naknadu te se kao takve mogu staviti u bilo koji drugi film.“¹¹⁵ Tako je primjerice „film *Forrest Gump* intenzivno koristio zalihe snimki kako bi prikazao glavnog junaka koji se sastaje s povijesnim ličnostima poput Johna F. Kennedyja, Richarda Nixona i Johna Lennona.“¹¹⁶ Premda spomenuta snimka ne pripada niti jednom filmu, može poslužiti kao ogledni primjer upotrebe harmonijskih načela koja su svojstvena melankoličnim i nostalgičnim scenama.

Posljednji primjer jest najava filma *Venom*, te predstavlja upotrebu dizajna zvuka. Posebice je naglasak na korištenju „novijih“ efekata kao što su *braams, risers, hits, whooshes* itd.

¹¹⁵ S. N.: *Stock footage*, *Urban Dictionary*, 2006.

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Stock%20footage> (pristup: 9. lipnja 2021.).

¹¹⁶ *Ibid.*

7. Zaključak

Odnos filmskog i glazbenog medija postoji zahvaljujući analogiji u strukturama. Zapanjujuće je kako glazba spojena s vizualnim prikazom može biti snažan stimulans za gledatelja/publiku. Teško je tvrditi da će određena glazbena sastavnica jednako djelovati na svakoga, ali činjenica da brojne studije istražuju međudnos glazbenih, vizualnih te psiholoških zakonitosti, ukazuje da postoje pravilnosti i učestalost reakcija – tako je i nastao *mainstream* filmske glazbe. Premda rad pruža nekoliko mogućih odgovora za dotične scene - kako ih uglazbiti i s kojim harmonijskim načelima – potrebna su daljnja istraživanja. Ipak, treba imati na umu da analiza svih filmskih žanrova i mogućih scena daleko premašuje opseg diplomskog rada. Usprkos tome, zbog nedovoljno literature u tom području, detaljnija analiza ostalih scena je svakako potrebna i dobrodošla.

Što se tiče filmske umjetnosti, valja ponovno istaknuti kako je uistinu nijemi film bio samo tehnička realizacija proizašla od Wagnera i Liszta. Isto tako, mnoge su skladateljske tehnike, kao i tretiranje motiva (leitmotiv), našle odraz u mnogim nadolazećim filmskim skladateljima. Pregledom važnih glazbenih ličnosti u razdoblju nijemog i početaka zvučnog filma, stvoren je pregledniji uvid u korelaciju filmske i glazbene umjetnosti. O filmu, kao tehnološkom dostignuću, može poslužiti i citat Ante Peterlića iz knjige *Osnove teorije filma*: „Premda nam se sada može činiti da smo čak i nezadovoljni onim što je stvoreno, iako možemo pomišljati da film nije kraj čovjekovih ambicija i da će se možda i ubrzo stvoriti nešto što će u podržavanju svijeta nadmašiti današnji izum, ipak milijuni gledatelja koji i danas nalaze svakodnevno zadovoljstvo u filmu dokazuju da je stvoreno nešto što nekada nije poznavala ni najsmionija mašta.“¹¹⁷ Navedena izjava dodatno potvrđuje važnost filmskog, ali i glazbenog medija, jer je upravo njihovom sinergijom stvorena mogućnost za cjelokupni filmski doživljaj.

¹¹⁷ Ante Peterlić, *Osnove teorije filma ... op. cit.*, str. 14.

8. Bibliografija

8.1. Popis izvora

Amendola, Alfonso i Mario Tirino. Il filtro di Dante. L'impronta Gustave Doré dal cinema muto al digitale, *Dante e l'arte*, 3, 2016, str. 11-38.

Anderson, Laura. Film Sound Design. *Oxford Bibliographies* (posljednja promjena 2019.) <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0168.xml> (pristup: 8. lipnja 2021.).

Baver, Kristin. *Empire at 40 / How Ben Burtt turned a bathtub of Raccoons and industrial noise into a Star Wars soundscape*, *Starwars.com* July 6, 2020. <https://www.starwars.com/news/empire-at-40-ben-burtt-interview> (pristup: 8. lipnja 2021.).

Bordwell, David i Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 8. izdanje. New York: McGraw-Hill, 2005.

Bradshaw, Peter. Animation in Film. Up. *The Guardian*, 9 Oct 2009. <https://www.theguardian.com/film/2009/oct/09/up-review> (pristup: 5. lipnja 2021.).

Brigden, Charlie. Interview: Michael Giacchino. *Medium.com* Dec 27, 2017. <https://medium.com/@filmsonwax/interview-michael-giacchino-d851cfd75dfa> (pristup: 5. lipnja 2021.).

Brooks, Xan. Film. A god among animators. *The Guardian*, 14 Sep 2005. <https://www.theguardian.com/film/2005/sep/14/japan.awardsandprizes> (pristup: 7. lipnja 2021.).

Burlingame, Jon. Underscoring Richard Wagner's influence on film music, *Los Angeles Times*, June 17, 2012. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jun-17-la-et-wagner-movies-20100617-story.html> (pristup 25. svibnja 2021.).

Child, Ben. Christopher Nolan explains Inception's ending: 'I want you to chase your reality', *The Guardian*, 5 Jun 2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/05/christopher-nolan-finally-explains-inceptions-ending> (pristup: 8. lipnja 2021.).

Cook, David A. i Robert Sklar. History of film. *Enciklopedija Britannica*, [mrežno izdanje] <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture> (pristup 6. svibnja 2021.).

Dahlhaus, Carl. Tradicionalna dramaturgija u modernoj operi, *Kolo, časopis Matice hrvatske*, 1, 2002, str. 206-216.

Danuser, Herman. *Glazba 20. stoljeća* (prijevod Nikša Gligo). Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

Department of Theatre Arts, University of Oregon, 2021
<https://theatre.uoregon.edu/production/sound-designer/> (pristup: 8. lipnja 2021.).

Devčić, Natko. *Harmonija*. 2. izmijenjeno izdanje. Zagreb: Školska knjiga, 1993.

Dombrovskaia, Olga. Hamlet, King Lear and Their Companions: The Other Side of Film Music, u: Ivashkin, Alexander i , Andrew Kirkman (ur.), *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. London – New York: Routledge, 2012, str. 141-166.

Đula, Ivana i Luka Vrbanić. *Glazba na filmu*, Centar za kulturu i film Augusta Cesarca. <https://www.centarcesarec.hr/glazba-na-filmu/> (pristup 11. svibnja 2021.).

S. N.; Edison and the Lumière. *Encyclopedia Britannica* [mrežno izdanje] <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/Edison-and-the-Lumiere-brothers> (pristup: 26. svibnja 2021.).

Finan, Kate. The History of Sound Design, *Boom Box Post.com*, 2017. <https://www.boomboxpost.com/blog/2017/7/16/the-history-of-sound-design> (pristup: 8. lipnja 2021.).

S. N.: Fortress of Solitude. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Fortress_of_Solitude (pristup: 3. lipnja 2021.).

Gengaro, Christine Lee. *Listening to Stanley Kubrick. The Music in His Films*. London – Toronto – Plymouth: The Scarecrow Press, 2013. (poglavlje “The Music of the Spheres: 2001: A Space Odyssey“), str. 69-102.

S. N.: Hans Zimmer's Inception Soundtrack is the most streamed Film Score on Spotify. *Todayonline.com* August 27, 2020. <https://www.todayonline.com/8days/seeanddo/hans-zimmers-inception-soundtrack-most-streamed-film-score-spotify> (pristup: 8. lipnja 2021.).

Heinrich, Christoph. *Claude Monet 1840. – 1926*. (Taschen 17). Zagreb: Europapress holding, 2007.

Huron, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

Ivashkin, Alexander i Andrew Kirkman (ur.). *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. London – New York: Routledge, 2012.

S. N.: Joe Hisaishi – Howl's Moving Castle. The Peerless Waltz of the Japanese John Williams for Calcifer, Sophie & Howl. *Trembol.com* <https://trembol.com/en/calcifer-howls-moving-castle-joe-hisaishi/> (pristup: 7. lipnja 2021.).

S. N.: Kinetoskop. *Hrvatska enciklopedija*. [mrežno izdanje]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=31499> (pristup 4. svibnja 2021.).

Kivy, Peter. *Music in the Movies: A Philosophical Enquiry*, u: Allen, R. i M. Smith (ur.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 1997.

Lahdelma, Imre i Tuomas Eerola. Theoretical Proposals on How Vertical Harmony May Convey Nostalgia and Longing in Music, *Empirical Musical Review*, 10, 2015, 3, str. 245-263. <https://emusicology.org/article/view/4534/4151> (pristup 5. lipnja 2021.).

Landfield, Matt. The Fortress of Solitude, Filmmaking, and Succession Planning in Philanthropy, *Medium*. 2018. <https://medium.com/timetravlr-chronicles/the-fortress-of-solitude-succession-planning-in-philanthropy-349e1d9141da> (pristup 8. svibnja 2021.).

Lehman, Frank Martin. *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood*, disertacija. Harvard University, Cambridge Massachusetts, 2012.

Lehman, Frank Martin. Film Music and Neo-Riemannian Theory. *Oxford Handbooks Online*, 2014.

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-002> (pristup 6. svibnja 2021.).

Lewis, John. *American Film: A History*. New York, 2019.

S. N.: Lumière, braća. *Proleksis enciklopedija*. <https://proleksis.lzmk.hr/35280/> (pristup 3. svibnja 2021.).

S. N.: Many Meetings, *Tolkien Gateway*. http://tolkiengateway.net/wiki/Many_Meetings (pristup 30. svibnja 2021.).

Meier, Barbara. *Franz Liszt*, Zagreb: Alfa, 2011.

S. N.: Melankolija. *Hrvatska enciklopedija*. [mrežno izdanje]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=39979> (pristup 10. lipnja 2021.).

Mikić, Krešimir. Filmski i medijski hibridi. *Zapis, bilten Hrvatskog filmskog saveza*, Posebni broj, 2007. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1875 (pristup 25. travnja 2021.).

S. N.: Nostalgija. *Proleksis enciklopedija*. <https://proleksis.lzmk.hr/39209/> (pristup 10. lipnja 2021.).

Oliver, Tomislav. *Skripta. Glazbeni oblici i stilovi B2*. Muzička akademija, Zagreb.

Paulus, Irena. *Teorija filmske glazbe, kroz teoriju filmskog zvuka*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2012.

Paulus, Irena. Claude Debussy i filmska glazba. *Književna smotra*, vol. 50, br. 190 (4), 2018, str. 53-63.

Penn, William. Music and Image: A Pedagogical Approach, *Indiana Theory Review*, vol. 11, 1990, str. 47–63. JSTOR, www.jstor.org/stable/24045978 (pristup 17. svibnja 2021.).

Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*. 3. izdanje. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2000.

Rydstrom, Gary. Sound Design of Terminator 2, *FilmSound.org* <http://filmsound.org/t2/> (pristup: 8. lipnja 2021.).

S. N.: Sinestezija. *Hrvatska enciklopedija* [mrežno izdanje]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56112> (pristup 1. svibnja 2021.).

Spencer, Steward i Barry Millington (ur.), *Wagner's Ring of the Nibelugen, A Companion*, London: Thames & Hudson, 1993.

S. N.: Stock footage, *Urban Dictionary*, 2006. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Stock%20footage> (pristup: 9. lipnja 2021.).

Taruskin, Richard, *Defining Russia Musically*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, vol. 1-6, Oxford – London: Oxford University Press, 2005.

Turković, Hrvoje. *Rasprava o popratnoj filmskoj glazbi*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti / Hrvatska sveučilišna naklada, Sveučilišta u Zagrebu, 2020.

Turković, Hrvoje. Film. u: *Filmski leksikon* [mrežno izdanje]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=469> (pristup 2. svibnja 2021.).

Waldberg, Patrick. *Surrealism*, London: Thames and Hudson, 1978.

S. N.: What's Wagner tuba?, *California Symphony.org*
<https://www.californiasymphony.org/2018-19-season/epic-bruckner/whats-a-wagner-tuba/>
(pristup 29. svibnja 2021.).

Wierzbicki, James. *Film Music, A History*. New York – London: Routledge, 2009.

Žmegač, Viktor. *Od Bacha do Bauhauusa. Povijest njemačke kulture*, Zagreb: Matica hrvatska, 2006.

Žmegač, Viktor. *Majstori europske glazbe. Od klasike do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 2009.

8.2. Tonski zapisi

CNN: 'Up' composer, Michael Giacchino's big year. 2010.
https://www.youtube.com/watch?v=m5HvU_tpIKs 0:51 – 1:12. (pristup: 6. lipnja 2021.).

Chronicles of Narnia: The score with Harry Gregson-Williams. *Alain Zhang*, 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=hZpUSje0wC0> Chronicles of Narnia : The score with Harry Gregson-Williams 6:36 (pristup: 7. lipnja 2021.):

The Cronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe. DVD
<https://www.dvdizzy.com/narnia-lion-pressrelease.html>

INDEPTH Sound Design: Forrest Gump sound design explained, 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=BZnXCV4ZyBk> 0:00. – 9:08. (pristup: 8. lipnja 2021.).

Mellowmusician: *A Conversation with Bernard Herrman. Hitchcock: An Essential Collection*, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=m5-DGSnUS2M>, 2:32 (pristup: 15. svibnja 2021.).

Pajasek99: *Narnia Storyteller: Production Design with Roger Ford*. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=0x6MQSX3qwY&t=395s>, 6:22 (pristup: 6. svibnja 2021.).

Taming the Lion with Harry Gregson-Williams. *Scoring Sessions.com* <http://scoringsessions.com/video/16/> Taming the Lion with Harry Gregson-Williams, 0:48 (pristup: 5. lipnja 2021.).

TheRedAshTree: Hans Zimmer Interview Making of Inception soundtrack, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=8vq8rOeHuno> 1:01 – 2:06 (pristup: 8. lipnja 2021.).

8.3. Notni zapisi

IMSLP, Kreutzer sonata. s.v. *Ludwing van Beethoven*. https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP52023-PMLP03880-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_12_No_100_Op_47.pdf (pristup 20. travnja 2021.).

8.4. Prilozi

Prilog sa svim scenama nalazi se u Knjižnici MA.

Poglavlje 4.1.

The Lord of the Rings: Fellowship of the Ring; Many Meetings – 00:00

Superman (1978); The Fortress of Solitude – 01:35

The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe; The Wardrobe – 06:35

Spider-Man (2002); Main Titles – 09:34

Poglavlje 4.2.

Up; Married life – 12:55

Howl's Moving Castle; Opening scene – 17:15

Inception; Ending scene – 23:55

Poglavlje 5.

Forrest Gump; Vietnam Battle – 27:37

Munich; Telephong Bomb – 32:29

Blade Runner 2049; Official Trailer – 37:20

Poglavlje 6.

Primjer za znanstvenu fantastiku: *Alice Through the Looking Glass; Through the Mirror* – 39:42

Primjer za melankoličnu i nostalgičnu scenu: *Beach scene* – 40:49

Primjer za dizajn zvuka: *Venom* – 43:28