

# Rog u filmskoj glazbi Johna Williamsa i Hansa Zimmera

---

**Majić, Mijo**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2019**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:933540>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-08-09**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

MIJO MAJIĆ

**Rog u filmskoj glazbi Johna Williamsa i Hansa  
Zimmera**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

# **Rog u filmskoj glazbi Johna Williamsa i Hansa Zimmera**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. Boštjan Lipovšek

Student: Mijo Majić

Ak.god. 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. Boštjan Lipovšek

---

Potpis

U Zagrebu, 27. svibnja, 2019.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE

AKADEMIJE

Ovim putem zahvaljujem profesorima Boštjanu Lipovšek i Ivanu Batošu na ukazanom povjerenju kroz svih pet godina studiranja te se veselim budućim suradnjama. Bolje profesore nisam mogao poželjeti!

## **SAŽETAK**

Rad obuhvaća analizu djela Johna Williamsa i Hansa Zimmera namijenjenih filmskoj glazbi te njihovo tretiranje roga u svojim partiturama. Također sadrži kratku povijest najznačajnijih utjecaja na razvoj filmske glazbe i povijest samo filmske glazbe, životopise Johna Williamsa i Hansa Zimmera, analize odabranih odlomaka njihove glazbe gdje rog ima značajnu ulogu te usporedbu njihovog korištenja roga u svojoj glazbi.

### **Ključne riječi:**

Rog, film, filmska glazba, scena

## **ABSTRACT**

This paper encompasses the works of John Williams. and Hans Zimmer. intended for use in cinematography as well as their treatment of the french horn in said works. The paper contains a brief history of the greatest influences on film music, the history of film music itself, the biographies of John Williams and Hans Zimmer, analyses of select fragments of their music in which the horn has a pivotal role, and finally, a comparison between the two in terms of their usage of the french horn.

### **Key words:**

Horn, movie, movie music, scene

## **SADRŽAJ:**

<b>1. Uvod.....</b>	<b>1</b>
<b>2. O nastanku i utjecajima na filmsku glazbu .....</b>	<b>2</b>
<b>2.1. Opera.....</b>	<b>3</b>
<b>2.2. Wagner i Gesamtkunstwerk .....</b>	<b>6</b>
<b>2.3. Razvoj filmske glazbe .....</b>	<b>8</b>
<b>3. Usporedba uloga roga u djelima Johna Williamsa i Hansa Zimmera.....</b>	<b>12</b>
<b>3.1. John Williams.....</b>	<b>12</b>
<b>3.2. Hans Zimmer.....</b>	<b>16</b>
<b>3.3. Analiza.....</b>	<b>20</b>
<b>3.3.1. Rog u partiturama Johna Williamsa.....</b>	<b>20</b>
<b>3.3.2. Rog u partiturama Hansa Zimmera.....</b>	<b>27</b>
<b>4. Zaključak.....</b>	<b>33</b>
<b>LITERATURA.....</b>	<b>34</b>
<b>SLIKE.....</b>	<b>34</b>

# 1. Uvod

Ovaj rad bavit će se uporabom roga u radovima Johna Williamsa i Hansa Zimmera te kako njihov skladateljski stil utječe na ulogu roga u njihovim partiturama namijenjenima filmskoj glazbi. Na samom početku se nalazi kratka povijest nastanka filmske glazbe te najznačajnijih čimbenika koji su utjecali na njezin razvoj. Slijede životopisi skladatelja filmske glazbe u pitanju te analize nekih od njihovih najznačajnijih partitura. Nakon analiza slijedi usporedba tretiranja roga oba skladatelja. Moja namjera je ovim radom pružiti budućim skladateljima filmske glazbe uvid u način rada ova dva filmska velikana te im dati jasnu usporedbu njihova dva veoma različita skladateljska stila te predstaviti koje emocije, motive i dramske elemente rog uglavnom predstavlja u njihovim djelima.



## **2. O nastanku i utjecajima na filmsku glazbu**

Filmska glazba, još zvana pozadinska glazba i incidentalna glazba, glazbeno je djelo pisano sa svrhom praćenja scena u filmu. Filmska glazba je, uz već postojeću glazbu, zvučne efekte i dijalog, dio filmskog soundtracka. Kako bi se lakše uskladila sa specifičnim scenama u filmu glazba je podijeljena u brojeve koji mogu biti orkestralni, zborni, instrumentalni ili kombinacija nekih ili svih njih. Brojevi obično prate dramsko raspoloženje scene te im je uloga najčešće uvećati dramatsku težinu scene koju prate. Skladatelj filmske glazbe radi zajedno s redateljem i/ili producentom filma na čijoj glazbi radi kako bi rezultat što bolje odgovarao sveukupnom duhu filma.

Filmska partitura može biti pisana u jednom ili više glazbenih stilova, ovisno o prirodi filma. Filmska glazba uglavnom je ukorijenjena u zapadnoj klasičnoj glazbi, ali partiture mogu sadržavati utjecaje jazz, popa, rocka, bluesa, ambijentalne glazbe, new-agea itd. Utjecaj različitih nacionalnih stilova i kultura također nije rijedak, a od 1950. sve je češća uporaba elektronske glazbe.

## 2.1. Opera



Slika 1. Izvedba opere *Armide* skladatelja Jeana-Baptistea Lullyja u Salle du Palais-Royal iz 1761. godine

Mnogi su utjecaji na filmsku glazbu, ali najveći utjecaj na njen razvitak su svakako glazbeno scenski oblici zapadne klasične glazbe, a među njima je svakako najutjecajnije opera. Opera je možda počela kao ambiciozni projekt firentinskih camerata da ožive starogrčku dramu, ali za razliku od duhovne i odgojne svrhe koju je tamo imala glazba i zbarsko pjevanje u operi glazba obogaćuje dramsku radnju.

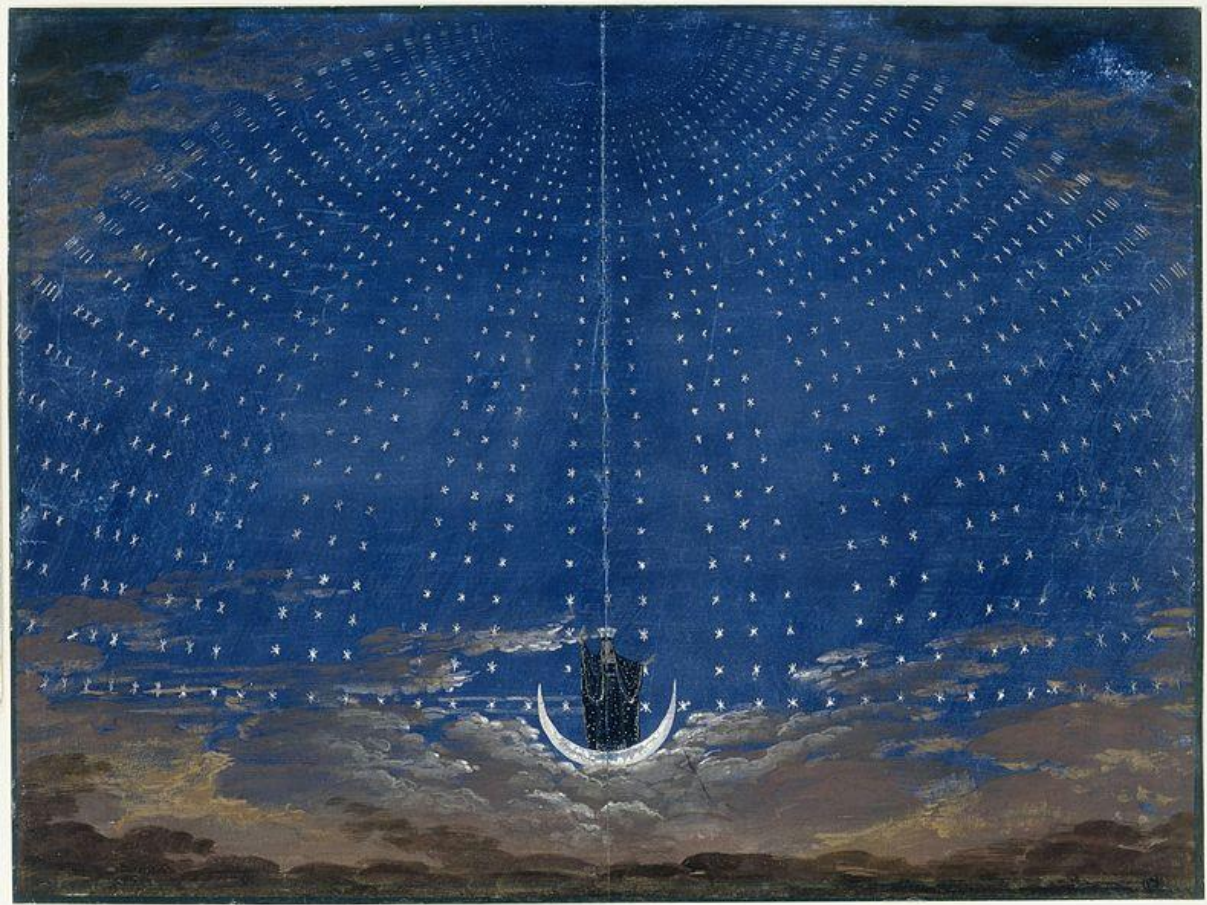


Slika 2. Christoph Willibald Ritter von Gluck

Isprva je glazba doprinosila i uveličavala karakter scene koju je pratila, no tokom razdoblja baroka usklađenost raspoloženja glazbe i teksta pomalo je počela ustupati mjesto bombastičnosti i virtuozytetu. Pjevači su bili zvijezde broja, a ne radnja ili glazba. Štoviše, pjevači bi ponekad posve mijenjali tekst ili radnju određenog opernog broja. Toj praksi je na kraj stao Christoph Willibald Gluck, njemački pretklasični operni skladatelj. Naime, Gluck je smatrao da glazba treba biti neraskidiva od teksta i radnje opere te je ograničio autonomiju pjevača i postavio osnove za daljnji razvoj opere. U njegovim operama glazba skoro da sama priča priču. Kao primjer, pjevač može pjevati kako je njegovo srce mirno no glazba može biti napeta, njegova arija praćena nervoznim tremolom ili ostinatom u gudačima, dajući tako publici do znanja da pjevačev lik laže – tehnika koja se česti može naći u današnjim filmskim partiturama.

Iz opere se razvio njemački singspiel (od njemačkog *singen*: pjevati i *Spiel*: igra), vrsta glazbeno-scenskoga djela sličnoga operi, ali s uključenim govornim dijalozima i monolozima. Najpoznatiji primjer Singspiela je *Čarobna frula* (njem. *Zauberflöte*) iz godine 1791. skladatelja Wolfganga Amadeusa Mozarta. Arija kraljice noći iz dotičnog siengspiela je veoma dobar primjer Gluckovih glazbenih ideja primjenjenih u praksi. Arija počinje dramatičnim molom u kojem kraljica dijeli sa svojom kćeri svoj bijes i frustraciju, no ubrzo tonalitet prelazi u razigrani dur dok kraljica nastavlja pjevati o tome kako bi njena kći mogla ubiti svoga oca, Sarastra, za nju, svoju majku, te kako će je se odreći ako ne učini kako joj je rečeno. Misao završava dobro poznatim virtuozyznim koloraturama koje oponašaju manijakalni smijeh kraljice koji otkriva ideju glazbe – kraljica je mentalno nestabilna osoba, zaslijepljena

mržnjom i bijesom, koja uživa u nesreći drugih. Arija završava u dramatičnom molu s početka dok se majka kraljica kune bogovima osвете kako će se zaista odreći svoje kćeri ako ova ne ubije svoga oca, potvrđujući tako težinu i okrutnost situacije.



Slika 3. Silazak kraljice noći iz produkcije *Čarobne frule* iz 1815. godine

Veoma brzo glazba je stupila u pozadinu dok je drama prešla u prvi plan. Naime, profesionalne, ili u najmanju ruku sposobne, pjevače nije uvijek lako naći te su tako tokom romantizma počele biti pisane čitave partiture namijenjene samo scenskoj pratnji dok kazališni glumci glume preko nje. Jedna od najpoznatijih takvih partitura je suita *Arležanka* (*L'arlésienne*) iz 1872. godine skladatelja Georgesa Bizeta skladana za istoimenu predstavu Alphonsea Daudeta. Glazba je nastavila pratiti načelo pratnje i obogaćivanja dramskog trenutka.

Pojavom *bel canto* (tal. lijepo pjevanje) u Italiji, stilskog pravca u operi u kojem se naglašava ljepota glasa i glazbenog izričaja, tekst drame ponovno ustupa mjesto glazbi u operi, no ne u tolikoj mjeri kao za vrijeme baroka. Skladatelj Giuseppe Verdi bio je posebno poznat po tome što je često drame koje su objektivno manjkave u umjetničkoj vrijednosti

uzimao kao predloške za svoje opere kako tekst ne bi odvrćao pažnju s njegove glazbe. Za razliku od baroka Verdi je svojom glazbom dosljedno pratio radnju i ugođaj predloška te je u mnogočemu njegova glazba nadoknađivala manjak umjetničke vrijednosti i dramske težine predloška čineći tako neke od najpoznatijih i najcjenjenijih opera ikada napisanih.

## 2.2. Wagner i Gesamtkunstwerk



Slika 4. Richard Wagner

Tokom cijelog svog postojanja opera je bila dijeljena na brojeve koji su mogli biti recitali, arije, dueti, trija, kvarteti, intermezzi itd. Opera je također bila pisana bez prevelikog obzira ili zanimanja za scenografiju, kostime ili vrstu plesa, koji bi ponekad našli put u postavu opere. Iako je pratila pisanu riječ dramski sadržaj je i dalje bio odijeljen od same ideje glazbe te je opera na kraju bila glazbeno-scenska vrsta sa puno različitih dijelova koji međusobno dolaze u dodir tek na probama i nastupu. Takav pristup operi promijenio se s djelima Richarda Wagnera.

Wagner je poznavao Gluckova djela te im se divio, ali smatrao je da se u pogledu unifikacije glazbe i teksta može otići korak dalje. Već i prije njega postojali su ljudi koji su

izražavali slične ideje, posebno u njemačkim državicama. Jedan od najranijih primjera može se naći u naslovu eseja autora Karla Friedricha Eusebiusa Trahdorffa, *"Estetika, o teoriji filozofije umjetnosti"* (njem. *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*) iz 1827. godine. U navedenom eseju prvi put pojavljuje se pojam *Gesamtkunstwerka* (njem. ukupno umjetničko djelo) te je upravo taj pojam Wagner uzeo kao svoju misao vodilju u svojoj reformaciji opere. Naime, Trahdorff zalagao se za doživljaj umjetničkog djela kao spoja više različitih umjetnosti, kao produkt interdisciplinarnog rada među različitim vidovima umjetničkih stvaralaštva, sve dok se granice među različitim kategorijama umjetnosti ne bi izbrisale i na kraju bi ostala samo jedinstvena, nedjeljiva umjetnost kao takva.



Slika 5. Prva scena *Rajnina zlata* iz produkcije iz 1876. godine

Wagner je pojam *Gesamtkunstwerk* upotrijebio u vlastitim esejima iz 1849. godine, *"Umjetnost i revolucija"* (njem. *Die Kunst und die Revolution*) i *"Umjetnina budućnost"* (njem. *Das Kunstwerk der Zukunft*). U esejima Wagner piše o ujedinjavanju svih umjetnosti putem kazališta. Naime, na sceni kazališta kombiniraju se glazba, književnost (drama), kostimografija, scenografija (likovna umjetnost), ples i arhitektura (utjecaj na akustiku i mogućnosti scene). Također koristio se sličnim idejama kao i Trahdorff, kao "umjetničko djelo za budućnost" i "integrirana drama". Wagner je također ustanovio da su najčišći izvor inspiracije za takav poduhvat narodne priče i legende pošto su obično bile pričane oko vatre u selima, praćene plesom i glazbom. Također se osvrnuo na grčke drame, sam izvor opere, kao umjetničku vrstu koja se do tada najviše približila idealima *Gesamtkunstwerka*. S druge strane

Wagner osuđuje Grand Operu, stil opere rođen za vrijeme 19. stoljeća koju karakterizira obilna glumačka postava, pjevačka bravuroznost i postava s ponekad i više orkestara, kao pojavu odgovornu za sve veći jaz između umjetnosti.

U svojoj knjizi "*Opera i drama*" (njem. *Oper und Drama*) iz 1851. godine Wagner nastavlja razvijati svoje ideje o unifikaciji opere i drame u kojoj su pojedinci (bilo osobe bilo posebne umjetnosti) podređene zajedničkoj svrsi, to jest umjetničkom djelu. "Glazbena drama" kasnije se javila kao termin za takvo umjetničko djelo iako je sam Wagner negodovao zbog konotacije takvog imena.

Vrhunac Wagnerovog ideala svakako je njegov ciklus opera "*Prsten Nibelunga*" (njem. *Der Ring des Nibelungen*), posebno "*Rajnino zlato*" (njem. *Das Rheingold*) i "*Valkira*" (njem. *Die Walküre*) te se smatra djelom koji se najbliže približio ideji *Gesamtkunstwerka*.

## 2.3. Razvoj filmske glazbe

Na samom početku filma, kada su se projekcije odvijale u nespecializiranim prostorima, a samo filmovi bili kratke, nijeme vinjete ljudi i situacija isprekidane karticama dijaloga, glazba nije služila umjetničkoj nego praktičnoj svrsi. Naime, prvi filmski projektori su bili veoma glasni a prostri u kojima se film projicirao nisu bili opremljeni zidom između projektora i publike koji bi upijao zvuk projektora. Zbog toga su se u prostorima gdje se film projicirao počela pojavljivati živa glazba, u velikoj većini slučajeva pijanist, koji bi izvodio najčešće *ragtime* glazbu za vrijeme projekcije kako bi publici odvratio pozornost od buke projektora.

Ubrzo se počela pisati originalna glazba za potrebe izvođenja tokom filma. Tako je 1914. godine partitura Louisa Ferdinanda Gottschalka bila izvođena za vrijeme projekcije filmova Oz, manufakturne kompanije za film (eng. *The Oz Film Manufacturing Company*). Ostali skladatelji su također ubrzo počeli skladati skladbe za filmove, poput Victora Herberta (*Pad nacije* iz 1915. godine) i Camillea Saint-Saënsa (*Atentat na vojvodu od Guise* iz 1908. godine). Navedeni primjeri ipak su iznimke u svijetu filmske glazbe jer se glazba za film još uvijek uglavnom sastojala od gotovih komada već poznatih skladatelja te ponekad čak i klavirskih etida. Često korišteni komadi nerijetko su bili grupirani zajedno u kataloge koji su

bili podijeljeni u kategorije određene ugođajem scene: mračno, napeto, tužno, potjera, dirljivo i slično.



Slika 6. Kolekcionarsko izdanje plakata za film *Metropolis*

Prvi utjecaju Wagnera na filmsku glazbu javljaju se u Njemačkoj. Njemačka kinematografija je bila veoma utjecajna za vrijeme ere nijemoga filma te je produkcija filmova u to vrijeme bila jedna od najvećih u svijetu. Filmovi *Nibelunzi* (njem. *Die Nibelungen*, iz 1924. godine) i *Metropolis* (iz 1927. godine) redatelja Fritza Langa bili su praćeni originalnim partiturama skladatelja Gottfrieda Huppertza koji je preuzeo Wagnerov leitmotivički jezik i ukomponirao ga u svoja orkestralna djela namijenjena pratnji filma. Huppertz je također aranžirao glazbu za klavir kako bi se mogla izvoditi i u manjim kinima. U Francuskoj pak skladatelj Erik Satie počinje pisati glazbu za koji mnogi smatraju da je prva prava "filmska glazba". Naime, dok su ostala djela pisana za film uglavnom tek pratila generalan ugođaj filma Satieva glazba za film *Ent'acte* (iz 1924. godine) redatelja Renéa Claira predstavlja prvi primjer glazbe koja je s filmom usklađena kadar po kadar, pisana "po mjeri" filma. Kako tad brzina projekcije nije bila standardizirana na svim projektorima, a i



tehničke poteškoće nisu bile rijetke. Satie je načinio sekvence kratkih motiva vezanih za scenu koji se mogu ponavljati u slučaju nekih od navedenih poteškoća sve dok ne dođe vrijeme za novu scenu.



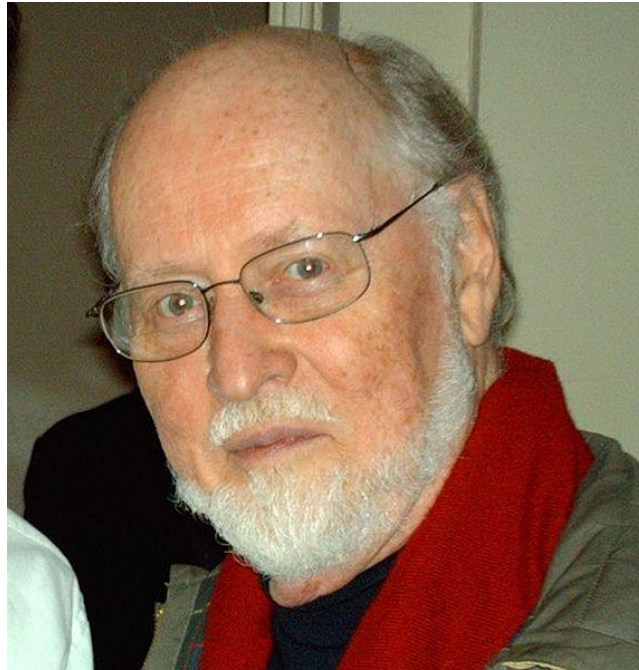
Slika 7. Plakat za film *King Kong*

Najveće dostignuće u pogledu razvoja filmske glazbe je svakako film *King Kong* iz 1933. godine redatelja Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka. Partitura Maxa Steinera bila je posve sinkronizirana sa filmom te se projicirala zajedno sa slikom direktno sa projektora čime je izbjegnuto problem desinkronizacije zbog brzine projekcije. Nakon *King Konga* velika većina filmova je imala vlastitu filmsku glazbu napisanu upravo za njih te se praksa uvođenja već postojeće glazbe kao jedine prateće glazbe u filmu uglavnom napušta,

koristeći se samo u iznimnim slučajevima. Od tada pa nadalje ideja glazbe koja je usko vezana za samu naraciju filma počinje se sve više i više razvijati sve dok se nije razvio film kakvog poznajemo danas, gdje se gluma, scenografija, kostimografija, koreografija, tekst i glazba stapaju u jedinstvenu umjetničku vrstu. Tehničke ograničenosti kazališta i opere su mogle biti posve zanemarene u mediju filma te su neke prepreke koje su nužno otvarale jaz između postojećih umjetničkih disciplina napokon mogle biti premošćene domišljatom uporabom rezova, specijalnih efekta i malo filmske magije.

# 3. Usporedba uloga roga u djelima Johna Williamsa i Hansa Zimmera

## 3.1 John Williams



Slika 8. John Towner Williams

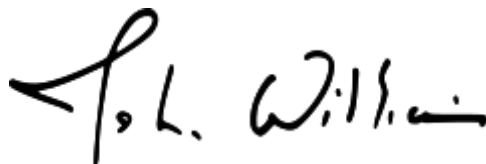
John Towner Williams je rođen 8. veljače 1932. godine u selu Floral Park u državi New York majci Esther Towner Williams i ocu Johnnyju Williamsu. Johnny Williams je bio udaraljkaš u jazz kvintetu Raymond Scott tako da je mladi John već od rane dobi bio izložen glazbi.

Godine 1948. obitelj Williams seli se u Los Angeles gdje je John pohađao srednju školu North Hollywood (*North Hollywood High School*), a kasnije i Sveučilište u Kaliforniji (*University of California*) te je privatno naukovao kod talijanskog skladatelja Maria Castelnuovo-Tedescoa, skladatelja prvenstveno gitarističke i filmske glazbe. Jedan semestar pohađao je i fakultet grada Los Angelesa (*Los Angeles City College*) pošto je u sklopu škole djelovao studijski jazz orkestar.

Godine 1952. John je unovačen u Zračne snage Ujedinjenih Država (*U.S. Air Force*) gdje je djelovao kao član orkestra oružanih snaga (*The U.S. Air Force Band*), kao pijanist, hornist, dirigent i aranžer. Kao dio svoje službe također je studirao glazbu na Sveučilištu Arizone (*University of Arizona*). Nakon tri godine službe John je upisao prestižnu školu *Juilliard* u New Yorku gdje je studirao klavir u klasi Rosine Lhévinne. Tokom studija je također radio kao pijanist u mnogim gradskim jazz klubovima.

Nakon studija John Williams se seli natrag u Los Angeles gdje je kao mladi glazbenik surađivao sa mnogim iskusnijim skladateljima, među kojima je najistaknutiji bio Henry Mancini s kojim je radio na partituri za film *Peter Gunn*. Također je skladao i glazbu za mnoge televizijske programe i aranžirao glazbu te dirigirao na seriji glazbenih albuma pjevača Frankia Lainea.

Tokom svog rada na televizijskoj glazbi Williams je počeo razvijati svoj stil koji se najbolje može opisati kao neoromantički pošto je uglavnom inspiriran velikim orkestralnim djelima Pjotra Iljiča Čajkovskog i Richarda Wagnera (od kojega je također preuzeo uporabu leitmotiva koje je učestalo koristio tokom svog stvaralaštva), no s lakoćom je baratao i ostalim stilovima prisutnima u glazbenom krajoliku 20. stoljeća. Njegova umješnost u pisanju glazbe za orkestar priuštila mu je posao orkestratora u mnogim filmskim studijima. Tamo je također djelovao i kao studijski pijanist, izvodeći i snimajući skladbe za film skladatelja Jerryja Goldsmitha, Elmera Bernsteina i Henryja Mancinija. Jedna od zanimljivosti iz tog razdoblja njegovoga života je da je Williams izveo i snimio uvodni riff poznate Mancinijeve teme iz Petera Gunna, pošto je još od oca naučio svirati gitaru.

The image shows a handwritten signature in black ink. The signature is written in a cursive, flowing style. It begins with a large, stylized 'J' that loops back. The rest of the name 'ohn Williams' is written in a more standard cursive script. The signature is centered on the page.

Slika 9. Potpis Johna Williamsa

Williamsova prva filmska partitura je skladana za film *Daddy-O* iz 1958. godine, no prvi put je kao zbilja sposoban filmski skladatelj zamijećen dvije godine kasnije svojim radom na filmu *Jer su mladi* (*Because They're Young*) te je u Hollywoodu stekao reputaciju svestranog skladatelja klavirske, simfonijske i jazz glazbe. Prvu nominaciju za Oscara za glazbu dobio je već 1967. godine za film *Dolina lutaka* (*Valley of the Dolls*) te je ponovno

nominiran dvije godine kasnije za partituru filma Zbogom gospodine Chips (*Goodbye, Mr Chips*), no nagradu Oscar osvojio je za partituru filma Guslač na krovu (*Fiddler on the Roof*) iz 1971. godine.

Godine 1974. Williams počinje surađivati s redateljem Stevenom Spielbergom na filmu *The Sugarland Express* te kasnije i na filmu Ralje (*Jaws*), za čiju je partituru Williams dobio svog drugog Oscara. Suradnja ova dva filmska velikana nastavit će se sve do današnjega dana. Neki od filmova na kojima su zajedno radili filmovi su o Indiani Jhonesu, E.T., Jurski park, Schindlerova lista i Spašavanje vojnika Rayana. Sam Spielberg je jednom rekao da „smatra skromnom privilegijom smatrati Johna Williamsa svojim prijateljem“.

U isto vrijeme Spielberg je preporučio Williamsa svom prijatelju i kolegi redatelju Georgeu Lucasu koji je bio u potrazi za skladateljem za svoj ambiciozni film Ratovi zvijezda (*Star Wars*). Williams je za film skladao partituru deriviranu iz mnogih glazbenih utjecaja, od Antonina Dvořáka, Richarda Straussa, Gustava Holsta i Igora Stravinskog do skladatelja zlatnog doba Hollywooda Maxa Steinera i Ericha Wolfganga Korngolda. Na dotičnoj partituri također primjenjuje filozofiju leitmotiva, prepoznatljivu na primjerima tema za Silu i princezu Leiu. Za partituru je Williams dobio svog trećeg Oscara te je snimka filmske glazbe najprodavanija snimka glazbe svih vremena, ne računajući snimke popularne glazbe. Williams će nastaviti pisati glazbu za sve nastavke serijala.

Williams je također radio i sa redateljem Richardom Donnerom na filmu *Superman* iz 1978. godine, iz kojega se motiv fanfara i ljubavne teme, također poznate i kao „*Can You Read My Mind*“ pojavljuje i u sljedeća četiri filma o Supermanu.

Od 1980. do 1993. godine Williams također djeluje i kao dirigent *Boston Pops Orchestra*, no tu funkciju je skoro napustio 1984. godine nakon što su neki od glazbenika protestirali na probi jedne od njegovih novih kompozicija. Williams je podnio otkaz navodeći manjak discipline i poštovanja glazbenika te poteškoće s usklađivanjem dirigenstkog posla i skladanja filmskih partitura, no nakon isprike glazbenika Williams je povukao otkaz i radio na istoj poziciji narednih devet godina.

Williams je također napisao glazbu za prva tri filma iz serijala o Harryju Potteru te se, iako nije pisao glazbu za ostale filmove serijala, njegovi motivi, ponajviše Hedvigina tema i tema prijatelja koriste i u narednim filmovima. Također je radio na glazbi za film Povratak Supermana (*Superman Returns*) iz 2006. redatelja Bryana Singera, najpoznatijeg po radu na

prva dva filma iz serijala *X-men*, no tek kao suradnik skladatelju Johnu Ottmanu, pošto je Snyder htio inkorporirati postojeće motive iz starih Superman filmova u partituru svojega.

Nominacijom za Oscara za partituru filma *Ratovi zvijezda: Sila se budi* (Star Wars: *The Force Awakens*) John Williams postavio je rekord u broju nominacija za nagradu Oscar s 51 nominacijom tokom svoje glazbene karijere. Osim pet Oscara osvojio je i tri nagrade *Emmy*, četiri Zlatna globusa, dvadeset i tri nagrade *Grammy* te sedam nagrade Britanske filmske akademije (*British Academy Film Awards*).

Osim skladbi za film i televizijski program Williams je napisao i mnoga djela klasične glazbe, uključujući simfoniju, koncert za rog (posvećen Daleu Clevengeru, prvom rogu *Chicago Symphony Orchestra*), koncert za klarinet (posvećen Michele Zukovsky, prvoj klarinetistici Los Angeles Philharmonica), sinfoniettu za puhački ansambl, koncert za violončelo, koncerte za flautu i violinu, koncert za fagot (poznat i kao *The Five Sacred Trees*) koncert za trubu.

## 3.2. Hans Zimmer



Slika 10. Mladi Hans Zimmer

Hans Florian Zimmer rođen je 12. rujna 1957. Godine u Frankfurtu na Maini. Rano djetinjstvo proveo je u gradiću Königstein-Falkensteinu gdje je počeo svirati klavir, no formalno obrazovanje je prekinuo nakon dva tjedna jer nije podnosio disciplinu formalnih lekcija, tako je mladi Hans uglavnom bio samouk što se tiče glazbe. Jednom je podijelio anegdotu gdje je odlučio "doraditi" obiteljski klavir na što je njegova majka vrisnula od užasa a njegov otac, inženjer strojarstva, pohvalio sinovu domišljatost i smatrao rezultat sveukupnim tehnološkim napretkom. U to vrijeme počeo se upoznavati s filmskom glazbom te je i sam kasnije naveo partituru Enia Morriconea za film *Dogodilo se na zapadu* (*Once Upon a Time in the West*) kao skladbu koja ga je navela da postane filmski skladatelj.

Svoju glazbenu karijeru Zimmer je započeo u bandu Krakatoa u Londonu 1970. godine kao klavijaturist. Ubrzo je počeo raditi i sa drugim bendovima, poput the Buggles, Krisma, Helden i Mecano. Tokom cijelog svog prebivanja u Londonu Zimmer je pisao reklamne jingleove što mu je omogućilo da u osamdesetima počne suradnju sa Stanleyjem Myersom, dugogodišnjim filmskim skladateljem te s njim osnuje Lillie Yard, snimateljski studio. Zajedno su radili na tome da sjedine tradicionalni orkestralni zvuk i elektroničke instrumente. Zimmer je tako uspio sudjelovati u stvaranju glazbe za filmove poput *Mjesečine* (*Moonlighting*), *Uspjeh je najbolja osveta* (*Success is the Best Revenge*), *Beznačaj* (*Insignificance*) i *Moja divna Laundrette* (*My Beautiful Laundrette*). Prvi film na kojemu je Zimmer sam radio bio je *Terminal Exposure* iz godine 1987.

Svoju Hollywoodsku karijeru Zimmer počeo je filmom *Kišni čovjek (Rain Man)* redatelja Barryja Levisona, čija je žena čula glazbu za dramu *A world Apart* za koju je Zimmer skladao glazbu. Redatelju se svidio Zimmerov glazbeni izričaj te mu je dao ponudu za rad na filmu. Zimmer je u filmu uglavnom koristio sintetizator zvuka i čelične bubnjeve, a kasnije je objasnio da nije htio da glazba nadraste likove, ali i dočarati neprirodnost i zbunjenost putem glazbe jer Raymondov lik, koji ima autizam, također ne zna gdje se nalazi tokom filma. Za svoj rad na filmu Zimmer je prvi put nominiran za Oscara.

Za vrijeme svoje karijere u filmskoj glazbi Zimmer će nastaviti koristiti neortodoksne skladateljske tehnike te polako brisati granice između klasične neoromantične orkestralne filmske glazbe, pop glazbe i suvremene klasične glazbe. Dok je u Africi snimao glazbu za film *Moć jednoga (The Power of One)* iz 1992. Zimmer je dobio ponudu da sklada glazbu za animirani film *Kralj lavova (The Lion King)*. Partitura za film priuštila je Zimmeru njegov prvi Oscar, no također i Zlatni globus i dvije nagrade Grammy. 1997. godine glazba je adaptirana u Broadwayski mjuzikl koji je osvojio nagradu Tony za najbolji mjuzikl te je postao najuspješniji mjuzikl svih vremena.

Kao skladatelj Zimmer je također bio veoma fleksibilan sa svojim radom. Kada mu je redatelj Terrence Malick rekao da želi imati gotovu glazbu prije no što je uopće počeo s procesom snimanja svog filma *Tanka crvena linija (The Thin Red Line)*, (obično skladatelj dobije završni rez filma te tek onda sklada glazbu po svakoj sceni) Zimmer mu je dostavio snimku od šest i pol sati glazbe. Štoviše, danas se partitura za *Tanku crvenu liniju* smatra jednim od Zimmerovih najznačajnijih radova. Najpoznatiji dio partiture, *"The Journey to the Line"* se od tad koristi u mnogim filmskim najavama i videoigramama.

Godine 2000. Zimmer počinje suradnju sa redateljem Ridleyem Scottom na filmu *Gladijator* te nastavlja suradnju sa filmovima *Black Hawk Down* i *Hannibal*. Još neki od blockbustera za koje je Zimmer pisao glazbu u to vrijeme su: *Posljednji samuraj (The Last Samurai)* iz 2003., *Madagaskar* iz 2005., *Da Vinčijev kod (The Da Vinci Code)* iz 2006., *Simponi (The Simpsons Movie)* iz 2007., *Anđeli i demoni (Angels & Demons)* iz 2009. te *Sherlock Holmes* iz 2009. godine. Dok je pisao glazbu za *Posljednjeg samuraja* Zimmer je odlučio naučiti više o japanskoj glazbi, no što je više pokušavao razumjeti glazbu to je više imao osjećaj da mu poznavanje japanske glazbe izmiče. Na kraju je otputovao u Japan kako bi dobio povratnu informaciju o svom radu na partituri i bio je šokiran kad su ga pitali kako to



da posjeduje toliko znanjan o njihovoj glazbi. U to vrijeme također piše glazbu za videoigru *Call of Duty: Modern Warfare 2* koji je bio njegov prvi rad na video igri.

Tokom rada na Posljednjem samuraju Zimmeru je bilo ponuđeno da napiše zamjensku partituru za film Pirati s Kariba: *Kletva Crnoga Bisera* (*Pirate of Caribbean: The Curse of the Black Pearl*) pošto producent Jerry Bruckheimer, s kojim je Zimmer već radio na *Grimiznoj plimi*, nije bio zadovoljan partiturom koju je skladao Alen Silvestri. Zimmer nije mogao prihvatiti projekt u potpunosti no napisao je nekoliko tema za film te je kasnije pisao za ostale nastavke serijala.



Slika 11. Hans Zimmer

Zimmer je također radio i na trilogiji *Vitez tame* (*The Dark Knight Trilogy*) redatelja Christophera Nolana o Batmanu. U partituri drugog filma značajna je uporaba noževa umjesto gudala na žičanim instrumentima kako bi se dočarao zvuk vrištanja i patnje instrumenta svaki put kad bi se Joker pojavio u filmu, nešto što čak i ako gledatelj ne zna svakako osjeća kao nelagodu i napetost u tim scenama. Za isti film partitura je diskvalificirana s Oscara jer je navodila previše drugih umjetnika kao suradnika uz samoga skladatelja. Zimmer je kasnije uspio opovrgnuti diskvalifikaciju navodeći da je stvaranje suvremene filmske partiture kolaborativni projekt i da je važno navesti sve ljude koji su značajno pripomogli njenom nastanku.

Godine 2010. Zimmer piše jednu od svojih najpoznatijih partitura, partituru za film *Inception*. U partituri Zimmer elektronički manipulira francuskom pjesmom "*Non, je ne regrette rien*" kako bi zvučala sve sporije, dublje i nezemaljski svakom dubljom razinom svijesti kojom protagonisti putuju dok je u najdubljem razini svijesti pjesma toliko usporena da

se čuje samo duboki, rezonantni, dugi prvi ton, za čiju kompoziciju je Zimmer koristio zvuk roga transponiran uzastopno za oktavu do granice čujnosti ljudskog uha, stvarajući tako dojam "maglenih rogova nad gradom". Taj zvuk postao je popularnom pojavom u mnogim današnjim filmskim najavama i sam kompozitor je više puta naveo da je bio iznenađen što je tako jednostavan element glazbe danas njegov najprepoznatljiviji rad.

Zimmer nastavlja svoju suradnju sa Christopherom Nolanom na filmovima *Interstellar* (2014.) i *Dunkirk* (2017.). za koje je također bio nominiran za Oscara.

Osim za filmove Zimmer je pisao i glazbu za druge prigode. Najpoznatiji primjeri su partiture za seriju *Biblija (The Bible)*, glazba za 84. Oscara, tema za ABC World News te "Living Football", televizijski intro za 2018 FIFA svjetsko prvenstvo u Rusiji.

Tokom svog stvaralaštva Zimmer je osvojio mnoge nagrade, među kojima su nagrada za životno djelo organizacije *National Board of Review*, nagradu Frederick Loewe na Palm Springs internacionalnom filmskom festivalu, nagradu Henry Mancini za životno djelo te nagradu Richard Kirk za životno djelo. 2010. Hans Zimmer dobio je i svoju zvijezdu na Hollywoodskom *Walk of Fame*. Nominiran je za Oscara jedanaest puta te je osvojio Oscara za rad na filmu *Kralj Lavova*. Također je jedini živi skladatelj po kome je imenovan asteroid (Hanszimmer) otkriven 2017. od strane poljskih znanstvenika Michala Kusiaka i Michala Zolnowskijevog.

## 3.3. Analiza

### 3.3.1. Rog u partiturama Johna Williamsa

"Rog pobuđuje sjećanja o zastrašujućim stvarima, o moćnim stvarima, o plemenitim i divnim stvarima". Tim riječima sam je John Williams opisao svoj doživljaj zvuka instrumenta. Williams naime koristi zvuk roga u tri situacije: pri opisivanju plemenitih osjećaja (poput ljubavi i mira), pri opisivanju korupcije istih (poput mržnje i rata) i pri dočaravanju osjećaja znatiželje i misterije. Nerijetko se navedena tri osjećaja u nekoj mjeri preklapaju što doprinosi muzičkom kontekstu i integritetu partiture. Štoviše, u prvom primjeru kojim ćemo se baviti nerijetko se isti motiv ponavlja u emocionalno različitim situacijama gomilajući tako na sebe glazbeni kontekst sve dok na kraju filma kratka melodija ne nosi nevjerojatnu emocionalnu težinu.

Prvi film kojim ćemo se baviti je *Ratovi zvijezda*, a prva tema je "Dvostruki zalazak sunca" (*Binary Sunset*):



Prije svega, valja primijetiti kako Williams piše duge, široke teme, ne nužno u smislu tempa već u smislu vođenja glazbene fraze i uporabe glazbenog materijala. Tamo gdje drugi skladatelji filmske glazbe koriste takozvane notne ćelije, male glazbene motive koje slojevito slažu jedan na drugoga dok ne dobiju glazbenu cjelinu, Williams piše duge melodijske linije, a taj stil je veoma zahvalan što se tiče izvođenja na rogu pošto ističe prirodnu ljepotu zvuka instrumenta. Također možemo primijetiti da pred nama nije puna melodija. Naime, rog iznosi prva četiri takta melodije teme te prezentira glazbeni materijal. Nastup roga je u ovom slučaju vrsta pitanja. Odgovor tom pitanju iznosi cijeli orkestar u drugoj polovici teme:



Odgovor pojačava napetost sve do emocionalnog vrhunca u najvišoj noti gdje je cijeli orkestar u *fortissimu* te nakon toga gotovo *subito* razrješava, melodijski i dinamički, muzičku a time i emocionalnu napetost.

Na primjeru dotične teme možemo vidjeti temeljna načela po kojima Williams gradi melodiju. Njegove teme gotovo se uvijek sastoje od pitanja i odgovora gdje se u pitanju iznosi glazbeni material, a u odgovoru fragmentima istog materijala vodi napetost prema vrhuncu i na kraju razrješenju.

Dotična tema javlja se mnogo puta za vrijeme ne samo prvoga filma iz serijala *Ratovi zvijezda*, ali prvi puta ju čujemo u sceni gdje Luke Skywalker, mladić koji živi i radi sa svojim ujakom i ujom na malenoj farmi na dosadnom i nezanimljivom planetu, sjetno gleda u zalazak dvaju sunaca. U tom trenutku tema zvuči nevjerovatno čeznutljivo, ispunjena tolikom željom da se otisne od tla i krene prema nečemu u daljini. Luke je poput izlaganja početka teme u rogu, sam usred tišine pustinje koja okružuje njegov dom te tiho stremi za nečim većim u životu. I kao što rogu odgovara čitav orkestar tako Lukeu odgovaraju dva zalazeća sunca, nevjerovatno udaljena i nepojmljivo velika, simboli za bezgraničnu veličinu svemira punu potencijala i pustolovina, pobuđujući nadu u mladom srcu prije no što ono shvati da će sunca uskoro zaći dok stišavanje orkestra prati gašenje te iste nade. Sutra će brzo doći, a sutra će sve biti isto kao i prije.



Slika 12. Zalazak sunaca iz filma *Ratovi zvijezda*

Već tokom prvoga filma postaje jasno da dotična tema nije samo tema čežnje. Ona se javlja kada stara mentorska figura spasi Lukea od domorodaca, kao kratki znak sigurnosti, ali i kao naznaka da je starac važniji za priču nego što pretpostavljamo. Tema se javlja i kada se starac, Obi-Wan Kenobi, moguće zadnji živući Jedi vitez, a time i zadnji ostatak nekadašnjeg utopijskog društva, žrtvuje kako bi Luke i njegov spasilački odred mogli pobjeći od Darth Vadera, kibernetičkog i okrutnog simbola Glaktičkog Imperija, te kada Luke začuje Obi-Wanov glas dok nastoji naciljati nemoguću metu kako mu govori da vjeruje u sebe i Silu.

Ovo su samo neki primjeri javljanja navedene teme, no svaki puta kada se tema javi ona prati važan trenutak u fabuli. Mogli bismo reći da tema čak niti nema jasno određeno značenje, pošto ovisno o potrebi predstavlja čežnju, sigurnost, žrtvu ili nadu, no vjerojatnije je da ona, poput roga, kod Williamsa u ovom slučaju predstavlja koncept sjećanja – kao što se naša sjećanja tokom života mijenjaju, nadograđuju i dobivaju novi kontekst za vrijeme našeg

putovanja svijetom tako i *"Dvostruki zalazak sunca"* tokom filma dobiva sve više i više značenja. Na kraju krajeva rijetko koje naše sjećanje je samo sretno ili samo tužno. Sretno sjećanje može postati melankolično nakon što izgubimo uzrok sretnog sjećanja. Tužno sjećanje može poprimiti novo značenje kada vidimo da nas je uzrok toga sjećanja doveo tu gdje smo sada. Tako i *"Dvostruki zalazak sunca"* na kraju filma znači nešto više, a ono što je počelo kao jednostavna tema čežnje za slobodom može postati složen glasnik važnosti i značaja odluka koje donosimo u životu.

Još neki od značajnih javljanja roga u filmovima su *"Princeza Leia"* (*Princess Leia*):



Također imamo i *"Han Solo i princeza"* (*Han Solo and the Princess*):



Obje teme podsjećaju na kasni romantizam, dijelom zbog svoje ekspresivnosti (u pitanju su teme koje uglavnom prate romantične scene) a dijelom i zbog svoje relativne tonalitetne nestabilnosti. Obje koriste zvuk roga kako bi podcrtale plemenitost ili same princeze Leie (u doslovnom smislu kao plemkinje i u moralnom smislu kao dobre osobe) ili osjećaja ljubavi (između Leie i krijumčara Hana Soloa). Obje teme su također izgrađene na istom načelu kao i *"Dvostruki zalazak sunca"*, izlaganje tematskog materijala u prvom dijelu te njegova razrada u vidu gradnje napetosti i njenog razrješenja.

U oštroj suprotnosti naspram navedenih tema stoji "Imperialni marš" (*Imperial March*):



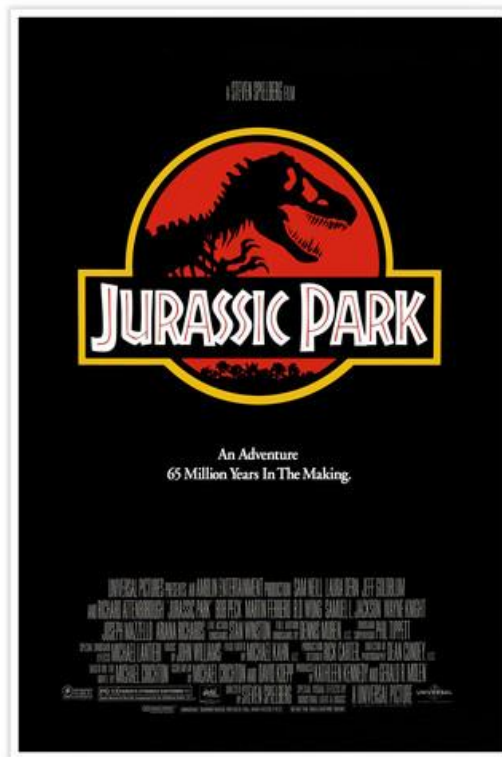
Za razliku od piječnih, romantičnih melodija prijašnjih tema, "Imperialni marš" je strog, oštar i sačinjen od kratkih fraza. Naspram organskih tema koje govore o dubokim ljudskim osjećajima marš zvuči kao okrutna hladna mašina. Prijašnjim temama također dominiraju solistički instrumenti dok melodiju marša iznosi gotovo čitav brass unisono. Rog se ovdje gubi u masi, gubi svoju individualnost, postaje dio neumoljive mašine Galaktičkog Imperija i Dartha Vadera koji je više stroj nego čovjek. Kombinacijom simbolike orkestracije i samog zvuka ukalupljenoga u melodiju marša rog ovdje zajedno s ostatkom brass sekcije pobuđuje strah, poglavito strah od gubitka slobode.

Zadnja tema koja će tu biti spomenuta je "Bitka heroja" (*Battle of Heros*):



U ovoj sceni iz filma *Ratovi zvijezda: Osveta Sitha* (*Star Wars: Revenge of the Sith*) koji prethodi događajima originalna tri filma mladi Anakin Skywalker koji je zbog ljubavi izdao red Jedi vitezova i njegov mentor i dugogodišnji prijatelj Obi-Wan Kenobi počinju svoj dvoboj na tlu Mustafara, vulkanskog mjeseca čije je nebo uvijek pokriveno oblacima pepela a zemlju presijecaju rijeke lave. Dva najsajjnija primjera viteškog reda kojemu pripadaju, dva prijatelja, ulaze u dvoboj do smrti, jedan iz ljubavi, a drugi iz dužnosti. Sukladno tragičnosti i spektaklu scene rogovi tutti unisono iznose koralnu temu, dostojanstvenu i ponosnu, poput

napjeva *Dies Irae* prorokujući o skoroj propasti dok unakrsno njima gudači sviraju tihi nervozni ostinato podvlačeći napetost scene i oslikavajući vatru samoga planeta. Ovdje rogovi gotovo mijenjaju zbor iz starih grčkih tragedija s kojima dotična scena ima mnogo paralela. Dva tragična heroja sa svoje dvije nekompatibilne, tragične mane odmjeravaju snage dok sudbina (u slučaju grčke drame zbor a u slučaju *Ratova zvijezda* rogovi) nagoviješta neminovni, tragični kraj. Aspekt sjećanja kojeg Williams često koristi kada piše za rogove je također prisutan – osjećaj plemenitosti kojeg su rogovi prije dočaravali je i dalje tu, ali kontekst je promijenjen te koral njime zadobiva novo značenje. Ova scena, spektakularna i tragično teška, kasnije je razriješena ponovnim susretom Anakina, sada Darth Vadera, i Obi-Wana dok Luke i njegov spasilački odred bježi iz neprijateljske baze. Prvi dvoboj je bio dug i grandiozan. Drugi je pak dvoboj između dva stara čovjeka od kojih je jedan naučio vidjeti veću sliku, vidjeti kako budućnost više ne leži na njemu nego na Lukeu. I u tom drugom dvoboju umjesto dramatične "*Bitke heroja*" čujemo sjetan "*Dvostruki zalazak sunca*" dok se Obi-Wan žrtvuje za budućnost zatvarajući tako puni krug u narativnom i glazbenom smislu.



Slika 13. Poster za film *Jurski park*

Sljedeći film čiju ćemo partituru pobliže pogledati je *Jurski park* (*Jurassic Park*). Već na samomu početku, iza tri spora potmula udarca koji zlokobno najavljuju glavnog antagonista filma, čujemo udaljeni, misteriozni zov.



Ovaj muzički efekt još je učinkovitiji zbog toga što je scena koja se odigrava za vrijeme njega samo crni ekran. Publika je već na rubu sjedala zbog prva tri udarca za koje pri prvom gledanju filma niti ne znaju reći što predstavljaju. I onda se javi rog, s motivom sastavljenim od nekonvencionalnih, uznemirujućih intervala u kombinaciji s polaganim tempom i širokim legatom, kao da nam sam film nastoji slagati da će sve biti uredu. Napetost i neizvjesnost tako rastu sve dok crnina ekrana ne nestane i jave se drveni puhači sa temom filma, a kasnije i cijeli orkestar.

Tema filma je, za razliku od tema iz *Ratova zvijezda*, tonalitetno veoma stabilna i konvencionalna u pogledu klasične glazbe. Glavni motiv teme je kratka ritamska figura za vrijeme koje se brzo izmjenjuju tonika i vođica te je prisutan tokom cijele teme dajući joj smijer i doprinoseći njenoj tečnosti. Sama tema je poput melodije iz neke od Disneyevih bajki, bogato orkestrirana i svijetla odražavajući time i jednu od ideja filma – što se dogodi kada nečija mašta, nečiji najdublji snovi, postanu stvarnost.



Williams tu koristi boju roga kako bi dočarao osjećaj čuđenja, kako bi ostavio publiku bez teksta, kako bi gledatelji na trenutak povjerovali da je moguće da pred sobom doista vide velika, plemenita bića iz najdublje Zemljine prošlosti.

Williams kasnije u filmu nadograđuje naš bajkoviti dojam parka uvodeći osjećaj avanture imitirajući i dalje glazbu Disneyevih animiranih filmova, ovaj put dodajući u temu rogova osjećaj avanture:



Paralele između Disneyland zabavnih parkova i Jurskoga parka su tako dodatno podcrtane doprinoseći tako dramatičnosti promijene u tonu filma na kraju njegovog prvoga dijela. Iako i dalje dobivamo dijelove ispunjene čuđenjem i veličanstvenošću film, a time i njegova partitura, mijenja raspoloženje prema preživljavanju u predpovijesnoj džungli u koju se park premetnuo u samo nekoliko sekundi.

Do sad se ovaj rad bavio uglavnom zabavnim akcijskim filmovima, no za zadnji film čiju je partituru Williams napisao rad će se dotaknuti jednog od, po mnogima, najboljeg i emocionalno najtežeg filma koji je ikad snimljen. Radi se o filmu *Schindlerova lista* (*Schindler's List*), američkoj epskoj drami iz 1993. godine koja prati ratnog profitera Oskara Schindlera koji dolazi u okupiranu Poljsku na početku Drugoga svjetskoga rata kako bi stekao bogatstvo pomoću jeftine radne snage (Židova), no tokom filma postaje njihovim zaštitnikom, a rad u njegovoj tvornici jedino što njegove radnike, od kojih su mnogi bili djeca i starci koji su se samo formalno vodili kao radnici, spašava od koncentracijskog logora. Partiturom filma



dominira solo violina, jedna od odlika tradicionalne židovske glazbe, no u nekoliko navrata rog prati violinu istom melodijom transponiranom za oktavu niže:



Williams ovdje kombinira karakterističnu boju roga, koncentrirajući se na njegov tamniji ton u odnosu na ostale limene puhače i jezik glazbe. Naime, određeni intervali i melodijske figure su tokom stoljeća izloženosti zapadnoj glazbi postali vezani za određene emocije. Veliki intervalski skokovi tako često znače duboku emocionalnost, a silazna molska ljestvica (bilo cjelovita ili fragmentirana) pad u beznade i tugu. Williams ovdje vrhunski kombinira te dvije figure gradeći cijelu glavnu temu filma upravo od njih oslikavajući tako emocionalno iscrpljujuće beznade i tugu koju je židovska zajednica osjećala za vrijeme Drugoga svjetskoga rata. Odabir roga kao glazbala je također simboličan. Naime, dok je violina glazbalo svjetovne židovske glazbe rog je instrument korišten u židovskoj liturgiji. Kada na početku filma violina iznosi temu ona govori o patnji čovjeka, o strahu za svoju egzistenciju i život. Kada se kasnije u filmu violini pridruži rog temu možemo protumačiti kao vapaj, bolan upit Bogu kako je mogao dopustiti da se ovo dogodi, zašto ih je ostavio, no kako tema tone tako i narod isto tone u nadi jer sada je prekasno, njihova sudbina je već zapečaćena. Rog tako donosi duhovnu dimenziju u Williamsovu glazbu za film i produbljuje njegovo izvorno značenje.



Slika 14. Poster za film *Schindlerova lista*

### 3.3.2. Rog u partiturama Hansa Zimmera

Hans Zimmer je definitivno među najpoznatijima i najpopularnijima skladateljima filmske glazbe koji danas djeluju, ali njegov skladateljski stil značajno se razlikuje od stilova skladatelja kasnog dvadesetog stoljeća, poput Johna Williamsa, Dannyja Elfmana ili Jamesa Hornera. Tom stilskom jazu djelomično je doprinijela promjena u pristupu produkcije filma. Naime, kako je napredak u filmskoj tehnologiji omogućio veoma brzo i učinkovito mijenjanje duljine scena, rezova i kompozicije velikih dijelova filma tako su se i skladatelji filmske glazbe morali prilagoditi novim uvjetima gdje više ne mogu očekivati da će scena za koju je glazba napisana zauvijek ostati onoliko duga koliko traje glazba. To je skladatelje gurnulo u svijet glazbene produkcije, a nitko se tom svijetu, zbog svoje prakse u pop glazbi, nije bolje prilagodio od Hansa Zimmera.

Fokus je premješten s instrumenata i orkestracije na zvuk i dobar dizajn zvuka. Više nije važno da melodija i orkestar prate događanja na filmu – zvuk prati događanja na filmu, zvuk koji čak ne mora biti proizveden instrumentima. Skladatelji su ohrabreni da traže boje i zvukove izvan ograničenja klasičnog instrumentarija i glazbe kako bi film učinili novim, zanimljivim i intrigantnim, a da opet ti zvukovi pašu na radnju filma. Zimmer je pravi majstor na ovome polju. Iako su neki od njegovih ranih i najpoznatijih radova i dalje pisani u tradicionalnome stilu (te će se na njih također osvrnuti tokom ovoga rada) Zimmer veoma uspješno može odabrati određenu paletu zvukovnih boja koje onda koristi tokom filma kako bi na sličan način kao s motivima prenosio i obogaćivao ideje i emocije filma rastućim glazbenim kontekstom. Ponekad je skoro nevjerovatno kako paleta koju Zimmer odredi odgovara ugođaju, ideologiji i vizualnom identitetu filma za koji sklada.



Slika 15. Poster za film *Gladijator*

Prvi film kojim će se ovaj rad baviti je *Gladijator (Gladiator)* iz 2000. godine. Tokom cijeloga filma Zimmer nastoji koristiti trzalačke i puhačke instrumente kako bi evocirao antikni svijet. Naime, iako bi bilo moguće napisati cijelu partituru za film koristeći samo autentične starorimske instrumente poput kitare ili buccina takva partitura ne bi odgovarala spektaklu koji je film *Gladijator* trebao biti. U tom slučaju Zimmer se okrenuo najbližoj mogućoj modernoj inačici instrumenta (harfa, truba, rog, oboa, flauta) te orkestar uglavnom koristio kao podlogu za solističke instrumente regulirajući njime željenu tonsku boju.

Značajno je i Zimmerovo tretiranje različitih kultura, pošto je Rimsko carstvo objedinjavalo stotine različitih etničkih pripadnosti. Tako je partitura filma u scenama koje se odvijaju na sjeveru Afrike ispunjena zvukovima etničkih udaraljki i duduka, starog drvenog puhačkog instrumenta, dok su scene koje se odvijaju u Rimu ili evociraju moć Rima oglašbljene gotovo wagnerijanski. Tom odlukom Zimmer jasno oslikava Rim kao naprednije društvo, uređenu hijerarhiju koje Carstvo donosi. Čak štoviše, u uvodnoj sceni u kojoj general Maximus dolazi među svoje ljude na bojište, Zimmer odmah nakon arhaičnog glazbenog uvoda prelazi u plemenite fanfare rogova, simbolizirajući tako Carstvo i oslikavajući Maximusa kao njegovog predstavnika.



Sljedeća scena od značaja je ponovni susret cara Komoda i Maximusa u Koloseumu u Rimu. Car Komod pita Maximusa kako se zove. Maximus je tu pred dilemom. Da se predstavi svojim pravim imenom i riskira smrt ili slaže, možda čak i ne kaže ništa. Njegova kaciga mu ionako zakriva lice. Tu vidimo utjecaj i Wagnera i Glucka. Naime, glazba koja prati scenu je veoma slična Siegfriedovom posmrtnom maršu iz Wagnerove opere *Sunrak Bogova (Das Gotterdammerung)*. Utjecaj Glucka se pak vidi u značenju glazbe. Iako je Maximus u nedoumici mi već samo pomoću glazbe znamo koju će odluku donijeti – onu koja vodi u smrt.

Sljedeći broj iz filma je *"Elizejska polja" (Elysium)*. Ovaj broj prati scenu u kojoj Maximus umire u Koloseumu nakon svog dvoboja s carom Komodom na kraju filma. Elizejska polja su ekvivalent raju u rimskoj politeističkoj religiji, plodne ravnice zasađene usjevima i voćkama na kojima dobri i pravedni zasluženo provode vječnost. Kako Maximus umire tako se vidi prolazeći poljem prema svojoj obitelji, vizualni motiv koji se provlači cijelim filmom. Iako je broj duboko duhovan i religiozan rog nema nikakvu značajnu ulogu u njemu, nešto na što smo navikli stalnim izlaganjem zapadnoj glazbi. U centru pozornosti je

solistički ženski glas i tekstura starinskih trzalačkih i gudačkih instrumenata te misteriozni zvuk električnog instrumenta teremina, no ako pozornije slušamo čut ćemo violončela i rogove kako tihim, dugim harmonijama konstantno podcrtavaju glazbu. Bez violončela i rogova broj bi zvučao skoro suho, no boja rogova i violončela služi gotovo kao prozračan pokrivač magle koji razblažuje izvođače u prvom planu i pridodaje onostranskom dojmu skladbe.

Posljednji broj iz filma *Gladijator* kojim će se ovaj rad baviti je "Častite ga" (*Honor him*): svi okupljeni u Koloseumu odaju čast Maximusu nakon njegove smrti. Za vrijeme scene publika čuje sljedeću temu:



Ovu temu smo već nekoliko puta čuli tokom filma, no sada se javlja u izvedbi ženskog glasa i roga. Duhovna dimenzija koju je solistički ženski glas poprimio tokom filma i plemenitost i red Rimskoga carstva se sjedinjuju u bojama ove teme, potvrđujući tako da Maximus zbilja je bio najbolje od Carstva i primjer za sve njegove građane, čak i u smrti.

Sljedeći film na redu je film *Inception* iz 2010. godine.



Slika 16. Poster za film *Inception*

Film prati grupu provalnika koji trebaju neprimjetno provaliti i smjestiti određeni predmet na mjesto na kojem ne bi trebali biti. Ono po čemu se ovaj film razlikuje od ostalih kriminalističkih filmova je premisa – ovi provalnici provaljuju u snove i krađu informacije iz njih. Misija Dominicka Cobba i njegovog tima je u filmu smjestiti novu informaciju u um mete, ali tako da meta misli da je informacija nastala u njegovom umu – ukratko, Cobb treba neprimjetno usaditi ideju u tuđi um dok niti sam ne zna nalazi li se u stvarnosti ili snu.

Glazba filma je apstraktna koliko i premisa filma. Jedini konkretan, figurativni dio partiture je šanson "Non, je ne regrette rien" koji služi likovima kao signal da je san pri kraju i da se uskoro bude. Zimmer je imao ideju da većinom partituru filma utemelji na jednom od zakona ustanovljenih u filmu: što netko dublje putuje kroz slojeve svijesti u snu to sve brže doživljava vrijeme, tako da ako je netko zarobljen u najdubljim zakutcima svoje svijesti i tamo provede desetljeća ako se probudi shvatit će da je u stvarnom svijetu prošlo tek nekoliko sati. Uzimajući tu ideju kao misao vodilju Zimmer sve više usporava šanson i rasteže njegove frekvencije sve dok u najdubljim zakutcima svijesti sve što čujemo je duboki, rezonantni i dugi zvuk dubokih limenih instrumenata – danas jedan od najprepoznatljivijih filmskih motiva. Zimmer je akustičko rastezanje uzeo kao temelj te je orkestrirao rezultat rastezanja i raspisao ga u partituru. Prepoznatljivi zvuk maksimalne rastegnutosti pjesme Zimmer je postigao kombinirajući unisono zvuk roga, trombona i tube te iz uzastopno transponirajući za oktavu dolje sve dok je jedino što čujemo klaster alikvota. *Inception* time predstavlja i prekretnicu u Zimmerovom opusu gdje se više posvećuje pristupu skladanju iz smjera glazbene produkcije, obilno se služeći tehnologijom u pisanju svojih narednih dijela.

Posljednji film kojem će se ovaj rad posvetiti je *Dunkirk* iz 2017. godine.



Slika 17. Poster za film *Dunkirk*

Film oslikava evakuaciju gradića Dunkirka za vrijeme njemačke opsade 1940. godine. Gledatelji mogu pratiti evakuaciju na tlu, moru i u zraku. Redatelj Christopher Nolan je izjavio kako je nastojao svesti dijalog u filmu na minimum i koncentrirati se na kreiranje napetosti putem kinematografije i glazbe.

Zimmer tokom cijelog filma koristi fenomen Shepardovog tona. Naime, Shepardov ton je zvuk nastao konstantnim superponiranjem uzlaznih tonskih linija razmaknutih za oktavu čime se dobiva dojam stalnog uzlaska tona. Ključ je u tome da kad prijašnja najviša tonska linija dosegne vrhunac samo neprimjetno nestane. Na taj način se uzlazne dionice stalno izmjenjuju dok ljudski mozak i dalje registrira neprekinuti uzlazni niz. Zimmer je odlučio orkestrirati fenomen na nekoliko različitih načina, no orkestracija koja uključuje rogove je vjerojatno najjednostavnija za razumjeti. Jedna linija u rogu izgleda ovako:



Linija počinje od e1 te se diže postupno uvis dok ne dođe do oktave nakon čega nastavlja do granice gornjeg registra dok u isto vrijeme novi rog počinje liniju ispočetka, u oktavi sa e2 iz prvog roga, poput kanona. Raspisano to izgleda ovako:



Nestanak gornjeg roga maskira ostatak orkestra, poglavito violine koje sviraju glisanda oponašajući sirene te violončela koja sviraju istu liniju kao i rogovi, samo gornja linija nestaje na drugom mjestu tako da slušateljevo uho nikada nije sigurno gdje se dogodi nestanak linije. Rezultat je kontinuirana napetost i neizvjesnost gdje se slušateljevi živci rastežu poput gumice koja nikako da pukne, ali postoji opasnost da se to dogodi svakog časa.

Sve u svemu, kasniji radovi Hansa Zimmera su u svojoj biti bliže zamisli *Gesamtkunstwerka* nego radovi njegovih kolega. Glazbene boje i apstraktnost glazbenog jezika kojim se služi ne zaokuplja toliko ljudsko uho kao konkretna melodija, ali zato se doživljava zajedno sa filmskom scenom, kao cjelina. Zimmerova glazba je često ključna komponenta filmova na kojima radi te ti filmovi bez svog specifičnog "glasa" koji im Zimmer daje ne bi bili isti filmovi. Na neki način je Zimmer, stavljajući građenje zvukovnih svjetova

ispred melodije i harmonije u svojoj glazbi, nategnuo definiciju skladbe do njenih granica, ali zato prišao bliže jedinstvu filmske umjetnosti i glazbe.

## 4. Zaključak

Kada se sve zbroji i oduzme razlika između rada Johna Williamsa i Hansa Zimmera je razlika u shvaćanju filmske glazbe. Williams filmsku glazbu tretira kao zasebnu umjetnost, podložnu mediju filma, ali opet umjetnost. Zimmer pak filmsku glazbu tretira kao frakciju doživljaja koji primamo dok gledamo film. Zimmerova glazba nerazdvojna je od njegovih filmova te su četo njegovi filmovi neizbježno osakaćeni ako se glazba izostavi iz njih. Njihov stil se odražava i na to kako tretiraju instrumentaciju svojih djela, pa tako i rog. Moglo bi se reći kako Williams rog koristi kao kist, oslikavajući njime različite osjećaje ovisno o tome što želi dočarati njegovom posebnom, prepoznatljivom teksturom, dok Zimmer rog koristi kao boju koju može u različitim količinama dozirati u svojoj namjeri da osmisli novu boju, savršenu za ono što želi naslikati.

Williamsova glazba je pažljivo sastavljena u sliku osjećaja koji gledatelji mogu osjećati gledajući film. Zimmerova glazba gledatelje tjera da osjećaju ono što se događa u filmu. Uspoređivati Williamsovu i Zimmerovu glazbu je poput uspoređivanja predivne slike seoskoga kola i samog hormona serotonina koji uzrokuje sreću i veselje. Niti jedno nije bolje ili lošije od drugoga, samo pokazuje kako se vremena mijenjaju i kako medij filma evoluirao. Na gledatelju je da izabere, jer film je, kao i sve ostale umjetnosti, stvar ukusa.



# LITERATURA

Peysner, Joan. *The Orchestram Origins and Transformations*. New York: Billboard Books, 2000.

Borchmeyer, Dieter. *Drama and the World of Richard Wagner*. Oxfordshire: Princeton University Press, 2003.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies*. London: The British Film Institute, 1987.

Andreis, Josip. *Povijest glazbe* (Sv.1, Sv.2). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber: Mladost, 1974.-1976.

Kovačić, Krešimir. *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.

Mayer Brown, Howard., Rosand, Ellen., Storhm, Reinhard., Noiray, Michel., Parker, Roger., Whittall, Arnold., Savage, Roger i Barry Millington. *Opera*. *Oxford Music Online*, 2001. - <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726> (pristup 24. svibnja 2019.)

Hayes, Jeremy., Brown, Bruce Alan., Loppert, Max i Winton Dean. *Gluck, Christoph Willibald Ritter von*. *Oxford Music Online*, 2002. - <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007318> (pristup 24. svibnja 2019.)

Millington, Barry., Deathridge, John., Bailey, Rober., Forbes, Elizabeth., Pach, Peter P. i Paul Sheren. *Wagner family (opera)*. *Oxford Music Online*. 2002. - <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000905605?result=1&rskey=Zs08Nm#omo-9781561592630-e-5000905605-div1-5000985004> (pristup 24. svibnja 2019.)

Bowman, Durrell. Zimmer, Hans Florian. *Oxford Music Online*. 2011. - <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002103654?rskey=wyRKdB&result=1> (pristup 24. svibnja 2019.)

Eldridge, Alison. *John Williams*. *Encyclopædia Britannica*. 2019. - <https://www.britannica.com/biography/John-Williams-American-composer-and-conductor> (pristup 24. svibnja 2019.)

# SLIKE

Slika 1. Izvedba opere *Armide* skladatelja Jeana-Baptistea Lullyja u Salle du Palais-Royal iz 1761. godine – *Opera* – *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Opera> (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 2. Christoph Willibald Ritter von Gluck – *Christoph Willibald Gluck* – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph\\_Siffred\\_Duplessis\\_-\\_Christoph\\_Willibald\\_Gluck\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Siffred_Duplessis_-_Christoph_Willibald_Gluck_-_Google_Art_Project.jpg) (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 3. Silazak kraljice noći iz produkcije *Čarobne frule* iz 1815. godine – *The Magic Flute* – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mozart\\_magic\\_flute.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mozart_magic_flute.jpg) (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 4. Richard Wagner – Richard Wagner – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Richard\\_Wagner,\\_Paris,\\_1861.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Richard_Wagner,_Paris,_1861.jpg) (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 5. Prva scena *Rajnina zlata* iz produkcije iz 1876. godine – *Der Ring des Nibelungen* – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:B%C3%BChnenbildentwurf\\_Rheingold.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/File:B%C3%BChnenbildentwurf_Rheingold.JPG) (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 6. Kolekcionarsko izdanje plakata za film *Metropolis* – *Metropolis* – Wikipedia, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Metropolis2.jpg> (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 7. Plakat za film *King Kong* – *King Kong (1933.)* – Wikipedia, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Kingkongposter.jpg> (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 8. John Towner Williams – *John Williams* – Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Johnwilliams2006.JPG> (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 9. Potpis Johna Williamsa – *John Williams* – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:John\\_Williams\\_Signature.png](https://en.wikipedia.org/wiki/File:John_Williams_Signature.png) (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 10. Mladi Hans Zimmer – *Hans Zimmer* – *laut.de*, <https://www.laut.de/Hans-Zimmer/hans-zimmer-158815.jpg> (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 11. Hans Zimmer – *Hans Zimmer on Capturing the Intensity of 'Dunkirk' in a 90-Minute Score* – *The Gollywood Reporter*, [https://cdn1.thr.com/sites/default/files/imagecache/landscape\\_928x523/2018/02/hans\\_zimmer.jpg](https://cdn1.thr.com/sites/default/files/imagecache/landscape_928x523/2018/02/hans_zimmer.jpg) (pristup 24. svibnja 2019.)

Slika 12. Zalazak sunaca iz filma *Ratovi zvijezda* – *Binary Sunset* – *The Reformed Broker*, <https://thereformedbroker.com/2012/01/01/binary-sunset/> (pristup 25. svibnja 2019.)

Slika 13. Poster za film *Jurski park* – *Jurassic Park (film)* – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jurassic\\_Park\\_poster.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jurassic_Park_poster.jpg) (pristup 26. svibnja 2019.)

Slika 14. Poster za film *Schindlerova lista* – *Schindlers List Movie Poster* – Amazon, <https://www.amazon.com/Schindlers-List-Movie-Poster-x36in/dp/B004BI2SLG> (pristup 26. svibnja 2019.)

Slika 15. Poster za film *Gladijator* – *Gladiator (2000 film)* – Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gladiator\\_\(2000\\_film\\_poster\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gladiator_(2000_film_poster).png) (pristup 26. svibnja 2019.)

Slika 16. Poster za film *Inception – Inception* – Wikipedia,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Inception\\_\(2010\)\\_theatrical\\_poster.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Inception_(2010)_theatrical_poster.jpg) (pristup 26. svibnja 2019.)

Slika 17. Poster za film *Dunkirk – Dunkirk (2017 film)* – Wikipedia,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dunkirk\\_Film\\_poster.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dunkirk_Film_poster.jpg) (pristup 26. svibnja 2019.)