

## Hudobná dramaturgia

Zvyčajne počúvame zaužívané filmárske príslovie, že najlepšia filmová hudba je taká, ktorú divák vôbec nevníma. Áno, na tomto výroku je niečo pravdy, veď aj profesionálom sa stáva, že pri sledovaní dobrého filmového diela zabudnú sledovať „filmársku kuchyňu“, sú zaujatí silným umeleckým zážitkom a nevnímajú jednotlivé prvky, ale celok. A s hudobnou zložkou je to podobné. Ak je skutočnou, organickou časťou audiovizuálneho diela, máme sklon brať jej podobu ako samozrejmu, akoby iná ani byť nemohla. Hudba splýva s celkom. Skôr si všimneme prípad, keď k tomuto súladu nedochádza.

Cieľom je teda súlad. Kedysi dokonca existovali aj hollywoodske návody, ako súlad docieľiť (napr. „na zábery lesa sa hodí sláčikový orchester“), avšak takýto prístup je už v zásade pochybný. Funkciu hudby nemožno chápať len vo vzťahu k záberu, ale predovšetkým k **obsahu**. Jeden a ten istý záber môže figurovať v rôznych súvislostiach, dokonca aj v rôznych filmových žánroch, a vždy môže mať iný význam, zmysel. Až doplnením zvuku dostáva obraz konkrétnejší význam. A teda hovoríme o vhodnosti, súlade, funkčnosti a pod., mienime tým jednotné zameranie výrazových prostriedkov žiadúcim smerom – k zmyslu, k obsahu.

Audiovizuálne prostriedky by sa však vo svojom prejave nemali zdvojiť, stotožňovať. Naopak, zdvojovanie informácie, keď obraz a zvuk hovoria to isté, veľakrát cítime ako popisné a zbytočné. Nejde teda o stotožnenie, ale o **doplnenie**, keď každý z prostriedkov hovorí o veci svojim jazykom a plný zmysel dáva až celok.

Obe zložky audiovizuálneho diela sú teda na sebe závislé, ale v rôznom stupni závislosti. V niektorých typoch audiovizuálneho diela môže dávať zmysel aj počúvanie samotnej zvukovej zložky (bez obrazu); iný film naopak bez súčasného sledovania obrazu nedokážeme vôbec pochopiť. Avšak absentujúci zvuk (vo filme) nám chýba takmer vždy, v projekcii filmu dochádza k deštrukcii podstatných súvislostí, znejasneniu, úplnej strate významu, a z diela tak ostáva len torzo.

Mnohé súvislosti pri spojení obrazu a zvuku vznikajú náhodne. Úlohou tvorcov je však vytvárať súvislosti zámerné, dramaticky premyslené, významovo nosné. A takéto účelné, funkčné vzťahy sú podstatnou súčasťou vyjadrovacích prostriedkov umeleckej filmovej a televíznej tvorby.

### Väzba obrazu a hudby

Bežným prípadom spojitosti medzi obrazom a zvukom je **priama väzba** na základe spoločného charakterového rysu, zhody výrazovej, obsahovej, žánrovej, formálnej atď. Hudba súhlasne dopĺňa videné, prípadne sa stáva priamo časťou videného, ak sa zdroj hudby nachádza priamo v zaberanom prostredí. Obe tieto úlohy hudby sa môžu samozrejme zlučovať aj rôzne prechádzať jedna cez druhú.

Napríklad scéna dievčaťa na ľudoprázdnom brehu jazera pri západe slnka sa môže spájať s jemnou pokojnou melódiou flauty. Výraz hudby sa priamo viaže k pokojnej atmosfére prostredia, k citovému rozpoloženiu dievčaťa, k jej osamelosti (sólový nástroj), atď.

Hudba sa s obrazom môže spájať aj **nepriamo**, ak sa jedná o odlišné, alebo až protichodné povahy oboch zložiek. Zmysel ich navonok rozporného vzťahu nachádzame mimo konkrétny priebeh – až vo významovej rovine (kontrapunktické použitie). Takýto druh spojenia sa uplatňuje prevažne v žánroch dramatických.

Napríklad sekvencia hraného filmu zobrazuje scénu, kde umiera opustený starý človek. Situáciu by mohla adekvátne dokresľovať smutná hudba. Ak však použijeme bezstarostnú hudbu, ktorá do miestnosti vniká otvoreným oknom z neďalekej tanečnej zábavy, použitý kontrapunkt sa stane výrečným, emotívne pôsobivým komentárom bez slov.

Alebo. V ekologickom (dokumentárnom) filme sa ukazujú negatívne dôsledky rastúcej chemizácie poľnohospodárstva. Sekvencie zobrazujúce mŕtvu prírodu sprevádza adekvátne depresívna hudba. Avšak pasáže so zábermi práce postrekovacích strojov sú kontrapunkticky doplnené sladkou populárnou hudbou. Spojením týchto protichodných obsahov sa účinok dramaticky vyhocuje. Divák je otrasený faktom, že zhubná akcia (postreku) prebieha, akoby sa nič zvláštne nedialo.

Spojenie takýchto protichodných obsahov (alebo čo i len mierny nesúlad jedného charakterového rysu) účinok celej scény dramatizuje. Hudba sa drží obsahovej línie, ale neskĺzava k jednoduchej ilustrácii záberov.

Uvedené formy priameho a nepriameho spojenia môžu dať obom zložkám pomernú voľnosť samostatného prejavu, dovoľujú obrazu a hudbe pôsobiť plne svojimi špecifickými prostriedkami. Ide tu o **väzbu voľnú – vnútornú**. Styčné body spočívajú v podstate, a nie vo vonkajších jednotlivostiach.

Veľkú voľnosť si zachováva hudba, ktorá nereaguje na podrobnosti obrazu, ale opiera sa len o hlavnú dramaturgickú líniu diela – o uzlové body, gradácie, vrcholy. Využíva sa tu **viacznačnosť hudby**, ktorá svojou zovšeobecňujúcou povahou umožňuje súvisle sprevádzať viac rôznych sekvencií, či dokonca celý kratší film. Aj tu však musí hudba pôsobiť funkčne – ako všeobecný „spoločný menovateľ“ rozmanitého konkrétneho diania v toku vizuálnych informácií, ako nositeľ viacobsahových okruhov, s ktorými meniaci sa obraz nadväzuje významové spoje.

Na druhej strane, kontakt hudby a obrazu môže byť aj veľmi **tesný**. U reálnej hudby je to prípad, keď sa zdroj hudby nachádza priamo v obraze a akcia je s hudbou bezprostredne spätá. U hudby sprievodnej, vedenej paralelne, „nad obrazom“, dochádza k tesnejšej väzbe najmä vtedy, ak sa zhodujú obe zložky v detailnom **časovom členení** alebo **v smere pohybu**.

Vystihuje to napríklad synchronnosť výrazných zmien obrazu s nápadnými momentmi v hudbe (dôsledný strih obrazu na „ťažké doby“ v rytme hudby), alebo ak sa pohyb predmetu v obraze zhoduje so smerom melodického postupu v hudbe (pád hrušky zo stromu zvukomalebne ilustruje klesajúca melodická linka). Takáto tesná väzba predstavuje spojenie **vonkajšie**. Uskutočňuje sa na základe vonkajších, formálnych rysov. Samostatnosť oboch zložiek je obmedzená, vzniká efekt akéhosi „krátkeho spojenia“. Ak sa takýto synchronný moment objaví ojedinele, pôsobí spravidla ako zdôraznenie – akcent. Viacnásobný výskyt môže vyvolať dojem strnulosti, ťažkopádnosti, neústupnosti, alebo naopak aj pocit odľahčenia až grotesknosti.

Synchronnosť detailov obrazu a hudby využíva veľmi často animovaný film a hraná groteska. Funkcia hudby sa tu sústreďuje na podporenie akcie samotnej a zbytočne nezaťažuje záber významovo. Je to teda ilustrácia, ktorá tomuto žánru robí cenné služby.

Pre prehľadnosť zhrňme spomínané typy väzieb hudby a obrazu:

<b>väzba</b>	– <b>priama</b> – zhodné znaky	– <b>voľná (vnútorná)</b> – súvislosti obsahové
	– <b>nepriama</b> – kontrapunkt	– <b>tesná (vonkajšia)</b> – súvislosti formálne

### **Filmová hudba pôvodná**

**Pôvodná** (originálna) filmová hudba nachádza uplatnenie prevažne v žánroch dramatických, prípadne v dokumente. Nahráva sa rôznymi spôsobmi.

**Postsynchronná** technológia umožňuje nahrávať hudbu tak, aby sa s obrazom v dôležitých okamžikoch presne časovo zhodovala. Záleží predovšetkým na začiatku a konci hudby, niekedy aj na zhode detailov hudobného priebehu so zmenami v obraze, s filmovou akciou

a pod. Dirigent a zvukový režisér tu môžu dotvárať výraz hudby priamo podľa premietaného obrazu.

V animovanom filme sa používa aj opačný postup, kde podľa scenára sa dopredu nahráva hudba a podľa nej sa animuje obraz.

Metódou **playbacku** sa obyčajne natáčajú hudobné žánre, ako je filmová opera, muzikál, balet, niekedy aj jednotlivé pasáže hraného filmu či televíznej relácie, kde v obraze dominuje akcia spevákov, hudobníkov či tanečníkov.

Takisto hudba k niektorým televíznym inscenáciám (napr. seriálom) sa zvyčajne nahráva dopredu. Nahrávka sa potom primiešava dodatočne, prípadne sa zapája priamo do natáčanej scény. Použitie a konkrétne umiestnenie tej ktorej nahranej hudby tu namiesto jej autora často určuje hudobný režisér.

Danej výrobnéj technológii sa musí prispôbiť aj hudobný skladateľ. Vlastnému komponovaniu predchádza štúdium scenára, konzultácie s režisérom, sledovanie denných prác, premyslenie zvukovej a hudobnej koncepcie diela. Nasleduje skicovanie hudobných nápadov. Definitívne vypracovanie partitúry je možné až po čistom strihu obrazu, keď sú známe konečné požiadavky na časový rozmer jednotlivých hudobných plôch a je vytvorený hudobný scenár, a to najčastejšie v spolupráci hudobného skladateľa s režisérom, zvukovým majstrom, strihačom a skriptkou. Odovzdaním partitúry skladateľ svoju prácu nekončí. Dohliada tiež na nahrávanie hudby, účastní sa jej nasadzovania v zvukovej strižni, prípadne finálnej mixáže hudby, kde pri mixáži spolupracuje.

V záujme kvalitného výsledku by mala produkcia poskytnúť skladateľovi k tvorbe dostatočný čas. Doháňanie predchádzajúcich výrobných sklzov na úkor doby potrebnej na komponovanie hudby je v praxi veľmi škodlivé, avšak, bohužiaľ, časté.

Audiovizuálna tvorba kladie na hudobného skladateľa rad špecifických nárokov:

- vystihnúť hudobnými prostriedkami atmosféru určitého prostredia, dobu, rôzne emocionálne odtiene, psychické stavy atď.,
- cítiť dramaticky a mať zmysel pre obrazové stvárnenie,
- vedieť sa vyjadriť primeraným spôsobom a na časovo vymedzenej ploche,
- vedieť sa prispôbiť rôznym filmárskym individualitám
- byť pohotový.

Toto sú však skôr remeselné predpoklady. Umelecky náročnejšie druhy audiovizuálnej tvorby by mali od hudobnej zložky požadovať, aby bola skutočným umeleckým prínosom, aby niesla pečať **osobitého prejavu** skladateľskej individuality. V tom treba vidieť podstatnú hodnotu komponovanej hudby. Nie je náhoda, že rad popredných filmových režisérov spolupracoval s významnými hudobnými tvorcami: Ejzenštejn – Prokofjev, Cocteau – Auric, Fellini – Rota, Trnka – Trojan, Leone – Morricone, Spielberg – Williams... V našej súdobej produkcii však pozorujeme skôr opačný trend. Priemysel unifikovanej populárnej hudby, ktorého produkty nás ako všedná kulisa obklopujú na každom kroku, zaplavuje aj filmovú a televíznu tvorbu. Hudobná konfekcia sa dostáva aj tam, kde takýto žánr nie je funkčný a kde náročnejší divák očakáva nevšedný, výnimočný zážitok.

### **Práca s archívnu hudbou**

**Archívna hudba** sa uplatňuje najmä v oblasti dokumentárnych, publicistických a účelových žánrov. Vedľa výhod ekonomických má aj ďalšie prednosti. Môžeme si vybrať s množstva hotovej, dokonale nahranej hudby, dopredu túto hudbu počuť, prípadne aj vyskúšať v spojení s obrazom. Dá sa zámerne pracovať s **hudbou známou**, ktorá rezonuje v podvedomí diváka a môže sa vo filme stať nositeľom miestnej, dobovej a mnohej inej informácie. Práve z týchto dôvodov sa archívna hudba niekedy objavuje aj v hraných filmoch.

Oproti hudbe komponovanej má archívna hudba nevýhodu v tom, že svojou stavbou nevychádza z potrieb daného audiovizuálneho diela. Formový súlad je možné väčšinou dosiahnuť vhodným výberom hudby, jej strihovou úpravou alebo korekciou obrazu. Okrem nepôvodnosti je najvýraznejším nedostatkom archívnej hudby obmedzená možnosť jej variačných obmien. U komponovanej hudby je možné práve pomocou modifikácie ústrednej témy dosiahnuť potrebnú výrazovú a štýlovú rôznorodosť (rôznotvárnosť) pri zachovaní myšlienkovkej jednoty celku.

Použitie prevzatej hudby podlieha zákonnej medzinárodnej **autorskoprávnej ochrane – copyright**, medzinárodná značka ©. Preto je nevyhnutné autorské práva každého použitého chráneného diela zmluvne zabezpečiť. Ochrana sa týka skladateľa, textára, výkonného umelca (hudobníka, speváka atď.) aj vydavateľa diela. U nás a vo väčšine štátov platí ochrana autora a spoluautora (ak nie je ustanovené inak) ešte sedemdesiat rokov po ich smrti. Po tejto dobe možno skladbu používať voľne. Práva k nahrávke platia u nás v súčasnosti päťdesiat rokov po dátume vyhotovenia záznamu či prvého zverejnenia diela. Diela z cudzích krajín, ktoré nie sú členmi medzinárodnej zmluvy, nie sú u nás chránené. Vo filmových titulkoch by sa mali o použitej hudbe uvádzať aspoň tieto údaje: autor (spoluautor), názov skladby, interpret a producent nahrávky.

Hudba sa nám prihovára mnohotvárnou rečou. Je schopná prenášať tak **bohatú výrazovú škálu**, že ju môžeme slovom vystihnúť len veľmi približne (hudba dramatická, lyrická, melancholická, ironická, slávnostná, radostná, tragická, detská, ...). Charakter použitej hudby sa vždy premietne vo vyznení jednotlivých pasáží i filmu ako celku. Hudobná zložka teda môže dielo zhodnotiť, ale tiež značne poškodiť.

Hudba nie je jednoduchý fenomén. Ide o zložito organizovanú súhru **kompozičných prostriedkov**, ako napríklad melódia, harmónia, rytmus, tempo, dynamika, farba atď. Všetky tieto komponenty pôsobia v skladbe zároveň a v rámci každého z nich sa ponúka široká škála konkrétnych možností. Mnohými kombináciami týchto variant je daná neobyčajná šírka a rozmanitosť hudby. Zmena ktoréhokoľvek z komponentov znamená zmenu **výrazového obsahu**, a teda aj potenciálnu zmenu v pôsobení hudby s obrazom.

Jednotlivé kompozičné prostriedky sa v hudbe prejavujú charakteristickým účinkom. Napríklad vysoké *polohy tónov* pôsobia spravidla svetlejšie, hlboké temne, hrozivo; rýchle *tempo* ponúka predstavu živého pohybu; pravidelný *rytmus* navodzuje analógiu pohybu pracovného, tanečného či pochodového, ... Výrazne pôsobí *harmónia*, t.j. použité druhy a spoje súzvukov (známy je napríklad rozdiel v účinku akordu dur – tvrdý a mol – mäkký). Charakteristicky pôsobí aj zvolený *tónový systém* (melanchólia molovej tóniny, „čínska“ exotickosť pentatoniky, ...), *farba* (zvuku) určitého nástroja atď.

**Výraz** je neoddeliteľným znakom každej hudby. Aj tie najmenej nápadné varianty použitých kompozičných prostriedkov (stredné tempo, stredná dynamika, stredná výšková poloha, nevýrazná melodika a rytmus atď.) sa v celku prejavujú určitým výrazom. Trebárs práve pre svoju bezfarebnosť môžu pôsobiť mdlo, fádne, ale hudba sa nám vždy nejak prihovára. Úplne „neutrálna“ hudba, akú niekedy filmári od hudobnej dramaturgie požadujú, neexistuje.

Ak je filmová hudba vo svojom výraze nápadne expresívna, zložitá, „neprehľadná“, stavia sa ako bariéra medzi diváka a premietaný obraz. Prehnane dramatizuje situáciu a výsledok tak pôsobí nevierohodne. Veľakrát je možné len minimálnymi prostriedkami, napríklad len jedným vhodne zvoleným tónom, dosiahnuť omnoho dramatickejší účinok než búrlivými prívalmi hudby.

Pri hodnotení *výrazového obsahu* hudby hrá istú úlohu **individualita poslucháča** a jeho predchádzajúca subjektívna sluchová skúsenosť. V základných výrazových polohách má však hudba zrejme celkom bezprostrednú pôsobnosť na človeka založenú už v genetickej výbave ľudského rodu (archetyp). Napríklad malé dieťa, človek bez predchádzajúcej hudobnej skúsenosti, reaguje na hudbu spontánne: radostnú so záľúbením prijíma, smutnú odmieta.

Niektoré typy zvukov sú už sami osebe schopné vyvolávať u diváka silné emócie. A práve pre túto pôsobivosť ich hojne využíva film (napr. zvuk zvonov, jednohlasý ľudský spev, zborový spev, husľové unisono a mnoho ďalších).

Pochopenie hlbšieho hudobného obsahu je však priamo podmienené predchádzajúcou poslucháčskou skúsenosťou. Len na základe vlastnej skúsenosti môžeme určiť hudobný **štýl** (dobový, miestny, osobný) alebo **žáner** (komorná skladba, vojenský pochod), a teda poznať hudbu typickú pre istú epochu, etnikum či pre určité prostredie (cirkus, chrám, diskotéka...).

Štýl a žáner hudby majú v audiovizuálnom diele charakterizačný význam. V dokumentárnej oblasti účelového typu sa používa nanajvýš hudba populárnych žánrov – zábavná, jazzová, tanečná a pod., často však nie preto, že práve tento charakter je nevyhnutný, ale z nedostatku výstižnejšej hudby špecificky filmovej.

Ak ide o zachovanie **jednoty štýlu** filmovej hudby, máva väčšie nároky film dramatický – hraný a animovaný. Vysoká miera štylizácie v týchto žánroch vyvoláva väčšinou potrebu štylizovať aj zvukovú zložku filmu. V dokumentárnom žánri sa často uplatňuje štýlovo rôznorodejší materiál. Veľakrát tu možno vyzdvihnúť jeden štýl hudby ako hlavnú líniu diela a v kontraste k nemu klásť plochy štýlov odlišných.

Hudba vo filme v žiadnom prípade nie je len neúčastné vyplnenie plochy daného časového rozmeru. Aj hudba má príležitosť podieľať sa na filmovom dianí, napr. môže naznačiť atmosféru diela, postoj autorov filmu, charakterizovať situáciu a pod.

Veľká obsahová rozmanitosť sťažuje klasifikáciu hudby podľa charakteru. A tak sa pri výbere hudby (z archívu) osvedčilo orientovať sa podľa najdôležitejších kritérií: *štýl a žáner hudby, základný výraz, pohyb, inštrumentácia a celková dĺžka*.

Metóda vyhľadávania hudby je viac-menej individuálna. Často je prvotná napríklad predstava určitého **inštrumentálneho obsadenia**, ktorého zvukový charakter má potrebný výrazový odtieň. A farba zvuku (hudobných nástrojov) znamená pre filmovú hudbu veľmi veľa. Zvukový prejav určitých nástrojov je natoľko charakteristický a predmetný, že pre niektoré filmové situácie sa takmer ustálilo ich spojenie s konkrétnou hudbou. Takáto kanonizácia prináša samozrejme aj isté riziko schematizmu.

Dôležitá je tiež otázka **veľkosti inštrumentálneho ansámbľu**. Veľký symfonický orchester svojou mohutnosťou veľakrát prehluší účinok reči obrazu, preto je potrebné s ním pracovať citlivo. Takže ak na to nie je zvláštny dôvod, je lepšie voliť odľahčený zvuk menej početného inštrumentálneho súboru. Napríklad vo veľkej davovej scéne, či na vyjadrenie páťosu, veľkej myšlienky, ľudského hrdinstva môže byť namieste mohutný zvuk orchestra. Avšak intímny pocit človeka vierohodnejšie vystihne trebárs len sólový nástroj. Záleží však tiež na spôsobe inštrumentácie skladby (v skladbe nemusia hrať všetci naraz, možno pracovať s riedkou orchestrálnou stavbou, kde vyniknú individuálne charaktery jednotlivých nástrojov a ich zaujímavé farebné kombinácie).

Ďalším činiteľom rozhodujúcim pri výbere hudby je **tempo** (pohyb) hudby. Nesúlady tempa sa divákovi javí nápadný, rušivý najmä vtedy, ak je hudba rýchlejšia, než by odpovedalo náplni obrazu. Opačná odchýlka – hudba je pomalšia než obraz – nepôsobí až tak rušivo, vyznieva skôr ako významový posun do všeobecnejšej roviny.

Základným znakom filmovej hudby je **funkčnosť**. Úlohy, ktoré hudba v audiovizuálnom diele zastáva, sú rozličné, a spolu s nimi sa rôzni aj význam a podiel na celkovom vyjadrení. Niekedy hudba vytvára vhodné zvukové pozadie, charakterizuje prostredie alebo zastupuje ruchy. Inokedy je význam hudby hlbší – navodzuje napríklad psychickú atmosféru scény, vystihuje duševný stav hrdinu, vyvoláva dramatické napätie. V určitých prípadoch môže hudba dokonca vypovedať, vyjadrovať viac než obraz a slovo.

Dôležitú funkciu plní hudba vedená kontrapunkticky k obrazu, kedy je myšlienka vyjadrovaná nepriamo stretnutím dvoch kontrastných pásiem (napríklad dramaticky napätý obraz sprevádzaný pokojnou hudbou). Súvislosť obrazu s hudbou sa tu vytvára napríklad

asociáciou predstáv. Výrazové bohatstvo hudobnej reči dovoľuje, aby hudba plnila viac funkcií zároveň, alebo aby postupne sa meniacou sa situáciou dostávala nové úlohy. Jednotlivé audiovizuálne žánre sa v nárokoch na funkciu hudby značne líšia (najnáročnejší býva film hraný), ale ku konkrétnym úlohám, ktoré má hudba plniť, je potrebné pristupovať s rovnakou pozornosťou a zodpovednosťou.

Vyrovnať sa pri výbere hudby s tak rozličnými nárokmi vyžaduje vážiť hudbu taktiež po stránke **myšlienkovvej hĺbky** a **kultúrnej hodnoty**, ktorú skladba predstavuje. Napríklad Beethovenova symfónia v úlohe obyčajnej hudobnej kulisy, ktorú môžu plniť rôzne iné skladby, je krikľavým prípadom zlej, nesprávnej hudobnej dramaturgie. Obsahovo bohatá hudba sa vzpiera zastávať v hierarchii filmových prostriedkov podradnejšiu rolu. Hodnota hudobnej skladby sama o sebe ešte nezaručuje hodnotu audiovizuálneho diela. A teda použitie určitej hudby v konkrétnej funkcii musí byť vždy opodstatnené.

Ďalšou otázkou je uplatnenie **hudba všeobecne známej**. Tá vyvoláva u diváka určité asociácie, ktoré môžeme zámerne využiť v typických súvislostiach (svadobný obrad so *Svadobným pochodom* Felixa Mendelssohna-Bartholdyho), alebo aj v novom prekvapivom spojení. Ak sa však o podobný zámer nejedná, je lepšie zvoliť hudbu menej známu. Neprihliadnuť na všeobecnú známosť hudobnej skladby totiž predstavuje nebezpečenstvo dramaturgického prechmatu, obzvlášť ak ide o dielo reprezentujúce cenné kultúrne hodnoty.

Všeobecne známa skladba, aj z oblasti vážnej, umeleckej tvorby, môže figurovať ako **symbol**. K tomu väčšinou stačí kratší charakteristický úsek skladby. V dlhšom priebehu by sa hudba dostávala do ďalších vzťahov s obrazom a musela by zároveň plniť aj iné funkcie, vyžadovala by plnšie diváckove sústredenie. S tým je možné počítať len v prípadoch, keď sa hudbe v audiovizuálnom diele zveruje obsahovo závažná myšlienka a ostatné prostriedky jej na to uvoľňujú priestor.

Slávne hudobné motívy bývajú často parafrázované a rôzne aranžované. Takéto **úpravy hudby** predvádzajúce motív v inom svetle sú niekedy pre film vhodnejšie než originálne znenie. Moderné úpravy starej hudby môžu vystihnúť vzťah minulosti a súčasnosti, pohľad dnešného človeka na odkaz minulosti. Je však potrebné si uvedomiť, že mnohé existujúce súdobé úpravy v štýle jazzovej, rockovej či populárnej hudby nie sú ničím iným než módnym komerčným tovarom, ktorý nemá s umeleckou tvorbou nič spoločného a jeho nevkusnosť veľakrát budí u hudobne kultivovanejšieho obecnstva odpor. Veď čo súdiť o takom „zmodernizovaní“ známej symfónie klasika, kde inštrumentácia je „vylepšená“ len obyčajným pridaním bicích nástrojov?

Negatívny dopad na možnosti práce s archívnu hudbou vo filme má aj masové rozšírenie hudby. Počujeme ju všade okolo, reprodukovánú v najrôznejších komerčných médiách, dokonca aj z mobilov. Následkom je opotrebenie a všeobecná devalvácia obsahu hudobnej skladby.

Problémom býva tiež **programová hudba**, ako ju poznáme z odkazu novoromantickej epochy 19. storočia (napr. symfonická báseň). Na rozdiel od tzv. hudby *absolútnej*, ktorej obsah je rýdzo hudobný (sonáta, symfónia a pod.), je programová hudba naviac spojená s mimohudobnou ideou. Rýdzo hudobná hodnota diela tu však zostáva primárna. Znalosť mimohudobného programu skladby môže však poslucháčsky zážitok určitým smerom smerovať. Nedá sa ale počítať so všeobecnou znalosťou mimohudobnej idey u širšej diváckej obce. Preto sa programová hudba uplatní len v zvláštnych prípadoch. V bežnej hudobno-dramaturgickej praxi je lepšie sa jej vyhnúť.

### **Obrazové stvárnenie autonómnej hudby**

Snahy o obrazové stvárnenie hudobnej skladby väčšinou neprinášajú uspokojivé výsledky, lebo je tu veľmi ťažké vyhnúť sa opisnosti. Konkretizácia hudobného obsahu filmovým

obrazom odníma hudbe to, čo je na nej jedinečné. Nekonkrétnosť, všeobecnosť hudobného vyjadrenia umožňuje priblížiť sa k podstate nevysloviteľného, svojou imaginatívnou silou umožňuje vyvolávať u každého jednotlivca vlastné predstavy.

Práve spomínaný fakt je potrebné mať na zreteli najmä pri koncepcii vizuálneho stvárnenia hudobného diela. V hierarchii zložiek by tu na poprednom mieste malo stáť skladateľovo dielo. Obraz zastáva funkciu nie podradnú, ale hudbe podriadenú. Ide tu teda o opačný vzťah, ako sme zvyknutí napríklad v hranom filme.

Väčšina filmárov sa mylne domnieva, že hudbu je potrebné obrazom oživovať, spestrováť. Väčšinou však takéto stvárnenie skladbu neobohatí, ale pôsobí kontraproduktívne, odvádza pozornosť diváka od zaujatého počúvania hudby.

Obrazové spracovanie **populárnej hudby** nie je v zásade problematické. Výrazové prostriedky obrazu sa ľahšie spájajú s hudbou. Spoločným cieľom je pobaviť, a obraz tomu pomôže tým skôr, čím je režijné spracovanie nápaditejšie, pestrejšie, vtipnejšie.

Obrazové spracovanie **vážnej hudby** predstavuje problém zložitejší. Obsahové bohatstvo hudby kladie na poslucháčovu schopnosť vnímania omnoho väčšie nároky. Na počúvanie je nutné sa úplne koncentrovať, a k tomu sú potrebné aj určité podmienky – napríklad vhodné prostredie, technické vybavenie, či duševné rozpoloženie poslucháča.

Preto ak sa k umeleckému koncertnému dielu pripája filmový alebo televízny obraz, malo by toto spojenie prispieť k hlbšiemu hudobnému zážitku, navodiť potrebnú atmosféru, sústrediť pozornosť diváka k obsahu hudby.

Príkladom krajne **nepochopeného spojenia** je snaha obrazom popísať všetko, čo sa len v skladbe popísať dá. Obraz až komickou dôslednosťou sprevádza spievaný text, prípadne, ak by divák náhodou niektorým slovám nerozumel, beží na obrazovke ten istý text v písme...

Opačná krajnosť nepochopeného spojenia je nespútaná režisérska obrazotvornosť. Tá predvádza divákovi galériu najrozličnejších obrazových motívov a fantázií, ktoré možno diváka pobavia, ale sotva si uvedomí, aká vlastne znie hudba.

Základný problém, na ktorý sa obvykle naráža, je **nesúrodá významovosť**. Hudba má zásadne odlišný znakový systém ako obraz. A len máloktorou obrazovou tematikou sa mu možno priblížiť. Podarilo sa to v dánskom animovanom experimente *Tonespor* (1983, Leif Marcussen) podľa *Symfónie č.5* (1922) Carla Augusta Nielsena. Toto ideálne spojenie sa však podarilo vďaka jednoduchému, prostému stavebnému princípu skladby. U rozmanitejšej, detailne založenej hudby, by takýto spôsob vizualizácie neuspel.

Hudobné dielo sa s filmovým obrazom často darí nenásilne spojiť pomocou živého prostredníka – hudobného interpreta alebo tanečníka. Najmä tanec v modernom výrazovom stvárnení je nezaťažovaný konkrétnosťou deja, a preto je tak blízky hudobnému dielu. Napríklad choreografické práce Maurica Bějarta a Jiřího Kyliána pôsobia ako spontánne emotívne reakcie tanečníka na hudobný zážitok. V slávnej Kyliánovej choreografii pre Nederlands Dans Theater z roku 1978 na hudbu Leoša Janáčka *Sinfonietta* (1926) má divák pocit, že akcie tanečníkov na scéne sú bezprostredne vyvolané hudbou, ktorú aktéri práve počujú.

Výborne sa môžu spolu spájať **abstraktný obraz a moderná hudba abstraktnej povahy** (t.j. bez tradičnej organizácie základných parametrov hudby – bez príznačných melodických, metricko-rytmických a harmonických štruktúr). Už spomínaný problém nesúrodnej významovosti tu teda odpadá. Abstraktnosť oboch zložiek spája akustický a vizuálny prúd v spoločne plynúcom čase, v jednote pohybu, náladovej atmosfére a pod.

Veľmi vzácne sa v praxi objavuje ten ideálny typ audiovizuálneho diela, kde sa podarí zlúčiť hudbu a obraz ako rovnocenné komponenty, ktorých syntézou vzniká umelecký organizmus vyššieho stupňa. Na dosiahnutie takéhoto výsledku je totiž potrebná nosná myšlienka a mimoriadne pochopenie pre obe médiá.

Príkladom takéhoto pôsobivého spojenia je záznam z Bachovho *Brandenburského koncertu č.3*, ktorý v osemdesiatych rokoch 20. storočia natočila berlínska televízia s dirigentom

Herbertom von Karajanom. Kamery nezaberajú nič viac než hrajúci komorný sláčikový orchester s dirigentom za čembalom v sále bez divákov.

Nesporné opodstatnenie v programovej televíznej ponuke má špecifický televízny žáner prezentujúci vážnu hudbu na obrazovke formou **prenosu** či **záznamu koncertu**. Aj keď táto forma pochopiteľne nemôže plnohodnotne nahradiť plný zážitok návštevníka koncertu, predstavuje významný spôsob, ako sprostredkovať hudobnú udalosť širokému okruhu obecnstva.

Ani v tomto hudobnom žánri sa však niekedy nedarí dosahovať umelecky hodnotné výsledky. Napríklad výsledkom prenosu bez predchádzajúcej prípravy tvorcov prenosu môže byť zmetená improvizácia v záberovaní a v strihu obrazu pôsobiaci dojem, že kamera svoje ciele hľadá a aj nachádza, ale väčšinou už neskoro. Inokedy sú zas kamery naplánované presne podľa partitúry, avšak prenos je režírovaný v štýle reportáže z hokejového stretnutia, kde hlavnou snahou je udržať puk stále na obrazovke.

Bolesťou zmieneného televízneho žánru však nie je len necitlivosť obrazu k hudbe, ale niekedy aj necitlivé snímanie a spracovanie zvuku (nevyrovnanosť nástrojov a orchestrálnych skupín, nesúlad priestorového charakteru, deformácia farby zvuku a pod.).

### **Charakter a účinok zvukového materiálu hudby**

Ako už bolo uvedené, hudba je špecificky organizovaný zvuk. Uplatňujú sa v nej nielen tóny (zvuky s určitou výškou), ale aj ostatné zvuky neperiodického priebehu (hluky). Tento tzv. hudobný zvuk je teda zvuk hudobných nástrojov a ďalší zvukový materiál určený na hudobné uplatnenie.

Pre celkový charakter hudby má voľba zvukového materiálu a spôsob jeho tvarovania základný význam. Už v týchto elementárnych prostriedkoch je obsiahnutý istý výrazový potenciál schopný vyvolávať v poslucháčovom vedomí určitú pocitovú odozvu. O nesmiernej pestrosti výrazovej palety zvukov si môžeme urobiť praktickú predstavu aj bez toho, aby sme sa púšťali do psychofyziologickej problematiky vnímania hudby.

Pokúsme sa vybaviť si niektoré výrazy vystihujúce povahu zvuku:

- asociácia **s hmatom**: hladký, guľatý, oblý, zamatový, drsný, hrubý, pichľavý, špicatý, ostrý, tupý, tvrdý, pevný, mäkký...
- asociácia **s chuťou**: sladký, mdlý, fádny, pikantný, korenistý...
- asociácia **s inými akustickými nástrojmi**: vrčivý, drnčivý, chrčivý, bzučivý, hučivý, húkavý, dunivý, šeptavý, syčivý, svištiaci, pískajúci, piskľavý, pípavý, šumivý, chvejivý, trasľavý, vŕzgajúci, škripajúci, zvonivý, cinkavý, spevný, kvákajúci, brechotavý, bečiaci, mečiaci, bubľajúci, jačavý, vrieskajúci, buráčajúci, hromový, ťukajúci, praskavý, explodujúci...
- asociácia **s predstavou hmoty**: masívny, kompaktný, široký, plný, nosný, vzdušný, štíhly, úzky, tenký, plastický, plochý, dutý, hustý, riedky, deravý...
- asociácia **s videním**: jasný, svetlý, svietivý, žiarivý, jagajúci, lesklý, matný, zahmlený, skreslený, temný, farebný, bezfarebný, mihotavý, priesvitný, priezračný, krištáľový...
- asociácia **s vnímaním teploty**: teplý, vrelý, ohnivý, chladný, vlažný, studený, mrazivý...
- **aspekt emotívneho účinku**: vitálny, razantný, agresívny, útočný, vtieravý, jemný, upokojujúci, nežný, intímny, prostý, vznešený, jasajúci, majestátny, veľkolepý, pochmúrny, tajomný, magický, hrozivý, strašidelný, hororový...



- **hl'adisko priebehu v čase:** gradujúci, vrcholiaci, odoberajúci, stúpavý, klesavý, kolisavý, vlnitý, prerušovaný, rytmický, pulzujúci, tiahly, statický, úsečný, bodový, miznúci...
- **pocit priestorovosti:** blízky, vzdialený, s ozvenou, s dozvukom, približujúci sa, vzd'ľahujúci sa, mĺňajúci...
- **porovnanie s akustickým okolím:** prierazný, prenikavý, dominantný, nevýrazný, zlievajúci, rozpĺjajúci, vyvážený, nevyvážený...
- **farba daná množstvom súčasne znejúcich zdrojov:** sólový, unisonový (jednohlasný zborový), organový, orchestrálny...
- **farba daná typom a materiálom zdroja:** drevený, kovový, plechový, sklenený, blanozvučný, sláčikový, drnčiaci, úderový, syntetický...

V niektorých prípadoch sa pri vnímaní hudby spolu s obrazom prejavuje psychický stav zvaný **synestézia** – splývanie dojmov. Určité sluchové vnemy vyvolávajú vizuálnu predstavu (**fotizmy** – „farebné počutie“), a naopak – zrakové vnemy evokujú zvukovú predstavu (**fonizmy**). Napríklad svietivá farba znejúceho súzvuku môže vyvolať pocit rozjasnenia, zosvetlenia tónov farieb obrazu.

## Forma hudby

V priebehu vývoja hudby bol objavený a preverený rad tvarov a spôsobov hudobného prejavu, ktoré označujeme ako **hudobné formy**.

Pojem *forma* má v hudbe viaceré významy. Týmto termínom označujeme napríklad jedinečný tvar určitej skladby, ktorý je výsledkom pôsobenia všetkých použitých skladobných komponentov, teda určitej melodiky, rytmu, harmónie, dynamiky, farby, tektoniky atď. Vhodným uplatnením týchto prostriedkov v priebehu skladby sa vytvára potrebné formové napätie udržiavajúce pozornosť poslucháča.

V inom význame sa formou myslí tektonika (výstavba) – t.j. princíp vnútorného pôdorysného členenia skladby. V tomto zmysle môžeme sledovať štruktúru hudobného diela od elementárnych častí (motív, fráza, téma), cez väčšie úseky až po celok skladby, teda od mikro- po makro-štruktúru.

Väčšinou sa pojem hudobná forma používa ako označenie makroštruktúry, teda formového typu diela (rondo, variácia, fúga, sonáta...). Avšak keď ide o bezprostrednú pôsobivosť hudby, má formový typ celku len druhoradý význam (dve skladby zhodné vonkajšou formou majú podstatne odlišné konkrétne hudobné obsahy).

Vo filmovej hudbe sa ale omnoho viac používajú menšie formy, alebo formy voľné, nevytvárané podľa ustálenej schémy, ale priamo podľa potrieb obrazového diania. Uplatňujú sa aj neuzavreté formy a zlomky hudobných myšlienok. Pracuje sa aj s jednotlivými článkami ako je akord, tón a pod.

Výrazová stránka hudby v audiovizuálnom diele teda dominuje nad stránkou vonkajšej formy. Preto pri tvorbe filmovej hudby je niekedy možné dosiahnuť potrebné výsledky aj **improvizáciou**. Nesmieme však improvizáciu preceňovať. Tento spôsob práce má obmedzené možnosti a nikdy úplne nenahradí komponovanú hudbu.

V novej filmovej hudbe sa objavuje aj kompozičná technika **aleatornej hudby**, ktorá počíta viac alebo menej s vplyvom náhody. Skladateľ však pracuje s riadenou náhodnosťou, a teda s odhadnuteľným výsledkom. Napríklad v pevne určenej dramaturgickej stavbe hudobnej plochy skladateľ uvoľní časť skladby tak, že hudobníci určenú dobu opakujú, alebo obmieňajú melodické modely navzájom nezávisle. Vzniká tak akási „rozostrená“ zmes prekrývajúcich sa hlasov, bez zjednocujúceho rytmu. Takáto plocha pôsobí hlavne farebnosťou zvuku a abstraktným výrazom.

## Hudba a hovorené slovo

Pri kompozícii a výbere hudby je nutné brať ohľad aj na ostatné zvukové vrstvy, ktoré s hudbou majú znieť súčasne. Bežne sa s týmto problémom stretávame pri **kombinácii hovoreného slova a hudby**. Hovorené slovo spravidla dominuje, je v prvom pláne. Hudba by nemala rušiť jeho zrozumiteľnosť a významový účinok, preto ustupuje do pozadia, do druhého plánu. Pritom sa ale nemôžeme spoliehať na reguláciu hlasitosti či priestorové odlíšenie. Je potrebné voliť takú hudbu, ktorá si aj pri zníženej hlasitosti zachová svoj základný charakter, hudbu so súvislým a dynamicky vyrovnaným priebehom.

V kombinácii s hovoreným slovom spôsobuje problém najmä **hudba kolísavá** (na niektorých miestach sa stráca, na iných svojou dynamikou narúša sledovanie textu), nevhodne inštrumentovaná (ak je hudba v rovnakej frekvenčnej polohe ako hlas, dochádza k *maskovaniu* – prekrytiu - jedného zvuku druhým, a hudba tak svojimi akustickými parametrami prevláda), hudba neprehľadne zložitá, obsahovo ťažká (hovorenému slovu významovo konkuruje).

Kvalitu spojenia však ovplyvňuje aj hovorené slovo, a to svojim charakterom, hustotou a rozmiestnením. Ak hudba rešpektuje požiadavky ostatných zložiek a v záujme celku sa im podriaďuje, zaslúži si tiež vhodné podmienky pre vlastné uplatnenie. Ide o to, zabezpečiť hudbe zmysluplnú funkciu a zodpovedajúci priestor na vyznenie.

**Komentár** nad hudbou by nemal byť sústavne prehustený. Jednostranne by zaťažoval pozornosť diváka a nedovoľoval by podkladovej hudbe sa aspoň miestami samostatne prejaviť. Isté preriedenie komentára (pauzy v prúde reči) nielenže priaznivo ovplyvní vyznenie hudby, ale zväčšuje aj účinok hovoreného slova samotného.

Nie je najvhodnejšie, keď na začiatku obrazovej sekvencie začne zároveň nová hudba aj blok hovoreného slova. V jednom okamžiku sa tak odohrá príliš veľa zmien. Lepšie je posunúť komentár o niečo ďalej po zaznení hudby. Divák tak najprv postrehne základný charakter hudby a potom preniesie pozornosť na obsah slova. Podobne môže vyznieť aj záver filmovej sekvencie, ak komentár skončí skôr a hudba dohrá do konca sekvencie sama. Divákovi sa tým dáva priestor na zažitie slovného obsahu.

**Subjektívny komentár** mimo obraz sa spravidla dopĺňa zvukovým podkladom. Tento podklad tu pôsobí prirodzene, pomáha vyplniť akési vákuum pociťované medzi realitou obrazu a paralelným pásmom komentára. Podkladová hudba sa buď prikláňa k všeobecnej polohe hovoreného slova, alebo vychádza z reality obrazu. Ak je zvuk prostredia zaujímavý, je možné ho dramaturgicky využiť namiesto hudby ako podklad ruchový.

**Výpoveď** máva charakter autentický, reálny. Obvykle preto nie je vhodné dopĺňať výpoveď sprievodnou hudbou. Ako podklad tu postačí vlastná zvuková atmosféra nahrávky alebo pridaný reálny zvuk zobrazovaného prostredia. Ak je hovoriaci v obraze, sprievodná hudba býva obvykle nevhodná. Koliduje s autentickým charakterom záberu. Zmysel dostáva snád' len pri emotívnom zafarbení výpovede.

Veľmi pozorne treba zaobchádzať s hudbou v spojení **s dialógom**. Hudba, so svojim zovšeobecňujúcim a štylizáčnym účinkom, sa dostáva do rozporu s reálnou povahou dialógu, a to tým viac, čím je dialóg vecnejší, civilnejší. V takýchto situáciách nie je hudba funkčná, stáva sa nielen nadbytočným, ale priam rušivým činiteľom. Najrozumnejšie je sa zaobísť bez hudby.

V prípade, ak je zdroj hudby súčasťou prostredia (reálne hudba – gramofón, kaviarenská hudba...), má samozrejme svoje opodstatnenie. Avšak na rozdiel od skutočnosti vo filmovej scéne aj táto hudba pod dialógom začne po určitej dobe rušiť.

Emotívne zafarbený dialóg sa s vhodnou sprievodnou hudbou celkom dobre znáša. Musí sa jej však dať priestor na vyznenie, a na druhej strane, nemusí pokrývať celú plochu hustého dialógu. Veľakrát je účinnejšie, ak zaznie na mieste, kde dialóg redne, a kde v pauzách dialógu objavujeme podtext nesený (podporovaný) hudbou. Po skončení dialógu môže hudba pokračovať ďalej, rozvinúť svoju výrazovú silu a dopovedať to, čo nebolo povedané slovami.

### **Vokálna hudba**

Vzťah slovo-hudba však existuje aj v užšom skladobnom spojení, kde sa slovný part vo väčšej alebo menšej miere podriaďuje hudobnému systému rytmickej a melodickej organizácie a v tejto štylizovanej podobe zrastá s hudbou do ustrojeného celku (melodráma, sprechgesang, rap, recitativ, ária, spievané slovo, scat, spev na vokál...).

Spievané slovo, ako kombinácia slovného prejavu s hudbou, má široké uplatnenie v hudobno-dramatických žánroch filmu a televízie (opera, muzikál...), v hudobných, publicistických, zábavných reláciách, do ktorých sa zaradili najmä populárne piesňové formy.

Žánrom špecifickým pre televíznu produkciu a komerčné videosnímky je **inscenovaná pieseň**. Videoklipy populárnej hudby sa stali masovou záležitosťou, často sprevádzajú nový hit od vzniku jeho zvukovej nahrávky a majú obvykle hlavný podiel na popularite piesne a jej trhovom efekte.

Významnú úlohu plní aj **filmová pieseň** ako súčasť hraného alebo dokumentárneho filmu. Pôsobí ako poetická protiváha deja, dotvára atmosféru, zovšeobecňuje, má emotívny dopad na široké publikum. V podobe ústrednej melódie vytvára výraznú dominantu celej zvukovej zložky. Nezriedka sa filmová pieseň osamostatňuje a žije nezávisle, stáva sa evergreenom, ktorý prečká svoje materské filmové dielo.

Použitie spevu ako **sprievod hovoreného slova** je zvyčajne problematické. Dva súčasne znejúce slová – hovorené aj spievané – si vzájomne konkurujú a spravidla jedno ruší druhé. Preto je lepšie použiť hudbu inštrumentálnu (bez spevu), prípadne hudbu spievanú bez slov – na vokál.