

Kino muzikos funkcinės tipologijos bruožai

Antanas Kučinskas

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas: antakuci@gmail.com

Straipsnyje siekiama pristatyti kino muzikos ir jos funkcijų sisteminimo modelį, pagrįstą kino muzikos daugiafunkciškumo ir multitipiškumo nuostata. Į kino muziką stengiamasi pažvelgti iš kelių pusių – visų pirma fenomenologiniu aspektu (pagal išskiriamus išorinius požymius nustatant tam tikrus tipinius kino muzikos bruožus), antra, funkcinio aspektu (nustatant jos paskirties ar vartojimo ypatumus). Pagal šį modelį kiekvienas atskiras muzikinis numeris yra suvokiamas kaip skirtingų tipinių bruožų ir funkcijų lydinys. Straipsnyje glaudžiai apžvelgiami kitų autorių siūlomi kino muzikos funkcijų sisteminimo būdai, kai kurias jų idėjas akumuliuojant siūlomai tipologijai pagrįsti.

RAKTAŽODŽIAI: kino muzika, tipai, diegetinė, nediegetinė, sinchroninė, asinchroninė, paralelinė, kontrapunktinė, priešakinio, foninio plano muzika, pragmatinės, struktūrinės, semantinės funkcijos

Muzika kine yra viena iš daugelio meninių priemonių, ji veikia kartu su drama, vaidyba, režisūra, dekoracijomis, kostiumais, kameros judėjimu, apšvietimu ir t. t. Nesvarbu, ar tai būtų dialogo prasmų praturtinimas, struktūros ir nuotaikos faktorius, situacijos ar išgyvenimo paryškimas – ji visada yra susijusi su kuo nors kitu nei ji pati. Anot žymaus šveicarų kino muzikos teoretiko Hansjörgo Pauli, kino muzika – tai funkcinė muzika, ji nėra sukurta dėl savęs pačios, o tarnauja kitam ir iš esmės veikia kaip tarpininkė¹. Tokia muzika yra veikiama ne tik klausymo, bet ir taikomoju tikslu, atliekamų funkcijų efektyvumu. Tikrasis jos tikslas, galima sakyti, telkiasi už jos pačios: ji charakterizuoja herojus, vietas, laikmetį, komentuoja ar iliustruoja veiksmą, sustiprina emocinį dramaturginių situacijų išgyvenimą, atkreipia ar nukreipia žiūrovų dėmesį, vienija ar skiria epizodus ir pan. Taikomąjį (funkcinį) aspektą nusako tai, kad net ir stilistiškai ar meniškai silpna muzika gali puikiai atlikti dramaturginius uždavinius ir atrodyti tinkama kine². Tokia negrynoji, palyginti su koncertine muzika, situacija reikalauja kitokio, specifinio požiūrio ir analitinių instrumentų.

Žinoma, į muziką, sklindančią iš ekrano, iš esmės galime žvelgti tiesiog kaip į muziką, susikoncentruoti ties filmo ar spektaklio garso takeliu, partitūra, muzikos stilistiniais ypatumais ir pan. Tačiau, anot Davido Neumeyerio, beveik neįmanoma studijuoti kino muzikos partitūrą vien tik iš struktūralistinių, formalistinių pozicijų, kas daugelio naudojama kaip pagrindinė muzikos analizės priemonė; į kino muzikos analizę nuolatos veržiasi kiti klausimai, ir ne tik tai, kaip kino siužetas ar vaizdas motyvuoja muzikinius įvykius³. Požiūris į ją kitų kino elementų santykių šviesoje atskleidžia specifinius funkcinis kino muzikos aspektus. Galima būtų teigti, kad pirmasis požiūris yra labiau muzikologinis, akcentuojantis grynuosius muzikos ypatumus, būdingus muzikai apskritai, antrasis – artimesnis kinematografijai, išryškinantis specifinius kino muzikos bruožus. Minėtieji du požiūriai yra susiję: iš vienos pusės papildo vienas kitą ir yra nulemti prigimtinio kino žanro nevienalytiškumo (pirmasis požiūris), ir iš kitos pusės tų elementų sąveikos rezultato nedalumo (antrasis požiūris). Vargu ar kurio nors vieno požiūrio pakaktų muzikai,

1 Bullerjahn 2001: 58.

2 Lissa 1970: 55.

3 Neumeyer 1990: 16.

skambančiai ekrane, suvokti ir vertinti. Kino muzikos vertinimas, atplėšus ją nuo santykio su vaizdu, drama ar pan., dažnai pakliūna į aklavietę: tokia muzika gali pasirodyti banali, neoriginali, kompoziciškai netobula ir pan. Arba priešingai – traktuojant muziką tik kaip aptarnaujantį, taikomąjį elementą, neįvertinamos jos grynai muzikinės poveikio galios. Kas gi yra tie specifiniai kino muzikos ypatumai ir kaip jie gali būti artikuliuojami bei tipizuojami?

Dar 1949 m. kompozitorius ir teoretikas Aaronas Coplandas išskyrė 5 muzikos funkcionavimo kine būdus: muzika, kurianti laiko ir erdvės atmosferą; muzika, skirta pabrėžti psichologiniams niuansams; muzika, kaip neutralus fonas; muzika, užtikrinanti filmo vientisumą; muzika, padedanti pasiekti kulminacijas ir suteikti užbaigtumo pojūtį. Šis modelis tapo vienu pamatinių įvairioms kitų autorių, visų pirma amerikiečių, kino muzikos funkcijų klasifikacijoms: ją iš esmės atkartoją Roy'us M. Prendergastas (1992); Richardas Davis (1999) funkcijas suskirstė į tris rūšis – fizines (muzika, skirta pabrėžti vietą, laiką, veiksmą ir pan.), psichologines (išreikšti emocijas ar nerodomas herojų mintis ir pan.), technologines (užtikrinti struktūros nepertraukiamumą ir vientisumą); Georgas Burtas (1995) – į dvi: charakterizuojančias ir tarnaujančias akcentuoti dramatinę liniją.

Dalis autorių, išskirdami muzikos funkcijas, susitelkė į labiau precizišką, detalesnę pačių funkcijų aprašymą. 1965 m. pasirodė Zofia Lissos knyga „Ästhetik der Filmmusik“ („Kino muzikos estetika“), kurioje daug dėmesio skirta kino muzikos funkcijų klausimams. Joje autorė išskyrė net 13 skirtingų funkcijų (knyga 1970 m. buvo išversta į rusų kalbą ir ilgą laiką buvo viena iš nedaugelio šia tema knygų sovietinėje erdvėje). Jos modelį vėliau atkartoją Philipas Taggas, kuris sujungė Lissos išskirtas funkcijas į 10. Kai kurie kiti autoriai išskyrė dar daugiau funkcijų, pvz., Norbertas J. Schneideris (1986) – net 20. Akivaizdu, kad tokia funkcijų gausa gali būti sisteminama.

Claudia Gorbmann (1987), kalbėdama apie nebylųjį ir „aukso amžiaus“ hollywoodinį kiną, išskyrė po 7 muzikos funkcionavimo principus. Nebyliajame kine: muzika panaudojama kaip tam tikra meninė konvencija; muzika, užgožianti kino projektoriaus keliamą garsą; atliekanti semiotines pasakojimo funkcijas; suteikianti ritminę tvarką vaizdo montazui; kompensuojanti vaizdo erdvinį plokštumą ekrane; veikianti kaip priešnuodis technologiskai išgautam vaizdo „šmėkliškumui“; jungianti ir sutelkianti žiūrovus. Klasikiniame hollywoodiniame kine: muzika turi būti „nematoma“ (techniniai nediegtinės muzikos įrengimai nematomi), „negirdima“ (muzika antrame plane, subordinuota dialogo, vaizdo), reiškianti emocijas, replikuojanti siužetą, užtikrinanti formalų nenutrūkstamumą, bendrą vientisumą ir modifikuojanti minėtus principus pagal konkrečią kino filmo partitūrą.

Dėmesiu funkciniais sisteminiams klausimams ypač pasižymėjo vokiečių autoriai Georgas Maasas ir Achimas Schudackas (1994). Jie funkcijas suskirstė į keturias grupes: tektonines (muzika kaip „statybinis“ blokas, struktūrinis vienetas, pvz., įžanginė, baigiamoji muzika, muzikinis numeris), sintaksines (muzika kaip pasakojimo dalis, pvz., scenų akcentavimas, scenų įrėminimas, laiko „pagreitinimas“), semantines (muzika kaip turinio elementas, suteikiantis konotatyvines, pvz., iliustracines, denotatyvines, pvz., kontrapunktinę muziką, leitmotyvai, ir autentiškas reikšmes) bei mediacines (muzika, skirta publikai ar žanriniais lūkesčiams tenkinti).

Šveicarų kino muzikos tyrinėtojas Pauli (1981) žvelgė dar fundamentaliau ir išskyrė metafunkcijas (ekonominės, ideologinės, psichologinės), vienijančias („cementuojančias“), iliustruojančias (atliepančias veiksmą, situaciją) funkcijas. Pauli modelis veikė

ir Claudia Bullerjahn koncepcija, kuri vienoje naujesnių studijų, skirtų kino muzikos teoriniams klausimams „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“ („Kino muzikos poveikio pagrindai“) (2001), taip pat išskyrė dvi pagrindines funkcijų rūšis ir tai atliko itin preciziškai. Ji skyrė metafunkcijas: recepcines-psichologines bei ekonomines ir funkcijas tradicine prasme: dramaturgines (įtampa, atmosfera, nuotaikų kūrimas), naratyvines (informaciniai komentarai su muzika), struktūrines (epizodų integracija, atskyrimas, paryškinimas ir pan.) ir įtikinamąsias (vaizdo istorijos „realumo“ išgyvenimo didinimas, sąmoningas žiūrovų dėmesio valdymas atkreipiant dėmesį į tam tikrus daiktus, įvykius ar pan.). Panašų hierarchinį modelį išplėtojo Thomas Seheris, kuris išskyrė mikrofunkcijas (apibūdinimas, nuotaikų kūrimas, vienijimas ir pan.), makrofunkcijas (sieki sukelti tam tikras emocijas žiūrovams, pateikti nuorodas į kitus kūrinius ir pan.) ir metafunkcijas (rinkodarinės, estetinių normų ar žiūrėjimo konvencijų išlaikymas / laužymas ir pan.).

Tai toli gražu ne visi kino muzikos funkciniai modeliai, kurių įvairovę stebint gali kilti daugiau painiavos nei aiškumo. Pvz., ar nebūtų galima Bullerjahn išskirtas dramaturgines ir naratyvines funkcijas sujungti į vieną bendresnę pogrupį, kaip Maaso ir Schudacko tektonines bei sintaksines, Davis'o fizines ir psichologines? Ar tikrai nesikartoja turinys gausybėje Lissa'os, ar Schneiderio išskirtų funkcijų? Ar nėra pernelyg universalios kai kurios Pauli, Bullerjahn minimos metafunkcijos ar Seherio makrofunkcijos?

Siekiant rasti kiek įmanoma labiau apibendrinantį, aiškesnius kriterijais apibrėžtą kino muzikos ir jos funkcijų sisteminimo modelį, šiame straipsnyje į kino muziką stengiamasi pažvelgti iš kelių pusių – pirma, fenomenologiniu aspektu (pagal išskiriamus išorinius požymius nustatant tam tikrus tipinius kino muzikos bruožus), antra, funkcinio aspektu (nustatant jos paskirties ar vartojimo ypatumus). Siūlomas sisteminimo modelis akumuluoja dalį anksčiau minėtų teorinių sistemų ir yra pagrįstas kino muzikos daugiafunkciškumo ir multitipiškumo nuostata. Pagal šį modelį kiekvienas atskiras muzikinis numeris yra suvokiamas kaip skirtingų tipinių bruožų ir funkcijų lydinys.

Pirma, bet kuri muzika ar garsai kine, priklausomai nuo jo šaltinio pobūdžio, gali būti skirstomi į sklindančius „iš ekrano“ ir „iš anapus ekrano“. Savaimė suprantama, kad akustiškai bet kuris garsas ar muzika mus pasiekia iš ekrano, tačiau žiūrimos istorijos požiūriu jie gali egzistuoti skirtingose plotmėse. Vienu atveju šaltinis yra jos sudėtinė dalis, kitu atveju – už jos ribų ir jį sąlygiškai girdi tik žiūrovai. Pasaulis, kuriame vyksta pasakojimo veiksmas, vadinamas diegetiniu. Taigi aplinkos garsai (gamtos, daiktų ir pan.) bei muzika ir garsai, kuriuos girdi ar tariamai girdi veikėjai (pvz., kavinės orkestro koncertas, daina, sklindanti iš radijo imtuvo, pačių veikėjų atliekama muzika ir pan.) yra diegetiniai. Ir priešingai – muzika ar garsai, kurie nėra pasakojamo pasaulio dalis, yra nediegetiniai, pvz., rodomą veiksmą ar vaizdą lydintis muzikinis fonas, aktorių dialogams (monologams ir pan.) akompanuojanti muzika, „autorius“ balsas ir t. t. Diegetinė muzika savo ruožtu gali būti skirstoma į matomą ir nematomą (ar laikinai nematomą)⁴ bei objektyvią ir subjektyvią⁵. Nematomos muzikos šaltinis yra numanomas, pvz., atvažiuojančio traukinio garsas, muzika sklindanti iš gretimo kambario. Subjektyvios – tai, pvz., muzika, skambanti herojaus mintyse, „vidinis balsas“, įgarsintos veikėjo mintys ar pan. Kine sutinkamos visos šių diegetinės muzikos porūšių kombinacijos.

4 Percheron 1980: 16–23.

5 Bordwell, Thompson 2008: 254–262.

Antra, pagal muzikos santykį su vaizdu (dramine situacija) taip pat galime išskirti keletą variantų. Anot Nicholas Cooko, multimediniams žanrams galima pritaikyti trijų bazinių sąveikų modelį, kai komponentai sąveikauja sutapimo (*conformance*), papildymo (*complementation*) ar prieštaravimo (*contest*) santykiu⁶. Pirmieji du yra tam tikru atžvilgiu pozityvaus, trečiasis – negatyvaus (atspindintis neigimo kriterijų) santykio. Siekiant nustatyti sąveikos tipą, atliekamas panašumo ir skirtingumo testas. Pirmiausia tiriamas panašumas ir nustatomi visiško atitikimo (*consistent*) ar tik tiesiog susietumo (*coherent*) santykiai. Antrasis variantas toliau tiriamas skirtingumo aspektu ir nustatomas santykių priešingumas (*contrary*) ar visiškas nesuderinamumas (*contradictory*). Savo tradiciją garso vaizdo santykiams apibrėžti kino teorijoje turi sinchroninės ir asinchroninės bei paralelinės ir kontrapunktinės muzikos sąvokos. Šie terminai, įsitvirtinę nuo pirmųjų garso filmų laikų ir pirmųjų teorinių Sergejaus Eizenšteino, Vsevolodo Pudovkino, Valterio Ruttmanno ir kt. autorių tekstų, skirtų garsui kine. Šie terminai dažnai yra naudojami kaip sinonimai. Nepaisant to, reikia pabrėži, kad sinchroniškumo ir paralelumo aspektai nėra visiškai tapatūs. Sinchroniškumo ir asinchroniškumo aspektu mes galėtume kalbėti apie detalesnį ar mažiau detalių muzikinių (garso) ir vaizdo įvykių sutapimą, paralelizmo ir kontrapunkto požiūriu – muzikos ir vaizdo atitikimą jų turinio (reikšmių) plotmėje. Pirmasis labiau akcentuoja išorinį struktūrinį sutapimą ir yra siejamas su horizontaliąja (kiekybine) požiūrio ašimi, antrasis – giluminį turinio aspektą ir yra siejamas su vertikaliąja (kokybine) ašimi.

Trečia, muzika kine gali būti priešakiniame ar foniniame plane. Dažniausiai ji „akompanuoja“ vaizdai (tekstui, vaidybai), paklūsta jam, jo neužgožia ir pasiekia mus net ir tada, kai nesame sutelkę dėmesio į ją, pirmiausia vadinamosiomis foninėmis muzikos priemonėmis – tembru, agogika (tempu, dinamika, artikuliacija ir kt.), zonine garso pajauta (registrais, lokalizacija) ir pan. Šios grynojoje muzikoje „antrinės“ garso priemonės teatro ir kino muzikoje turi ypatingą svarbą, nes pasiekia žiūrovo sąmonę nereikalaujamos itin aktyvaus klausymosi, netrukdo jam stebėti vaizdą. Tačiau tikrai ne visada geriausia kino muzika yra ta, kurios nesigirdi. Priklausomai nuo meninio sumanymo, žanro sąlygų, ji gali išsiveržti į dėmesio centrą arba būti išlaikoma santykinė pusiausvyra. Tokia priešakinio plano muzika dažniausiai būna šokis, daina ar kitas „tikrasis“ muzikinis numeris – pvz., rodomas koncertas, dainuojantis ar grojantis personažas, muzika pradinių ar baigiamųjų titrų metu ir pan. Skambant tokiai muzikai, veiksmas dažniausiai tarytum sustoja ir atveria dramaturginę erdvę pasireikšti muzikai.

Muzika kino filme atlieka daug skirtingų funkcijų. Kiekvienas muzikinis numeris yra daugiafunkcinis, t. y. atlieka kelias funkcijas vienu metu. Priklauso nuo situacijos: vienos jų būna svarbesnės, kitos – antraeilės, lygiavertės, kintamos ir pan.

Muzikos panaudojimas kine gali būti nulemtas grynai praktinių priežasčių⁷. Garsiai skambanti muzika gali būti reikalinga, kad užgožtų salės šurmuli ar projektoriaus keliamą triukšmą (senajame kine). Kita vertus, muzika yra naudojama siekiant neutralizuoti tamsą ar tylą kino seanso metu. Šiuo atveju ji veikia kaip tam tikras „užpildas“, reikalingas tam, kad neliktų vietos akustinėms ar psichologinėms „skylėms“. Tokias funkcijas, susijusias su

6 Cook 1998: 98–106.

7 Šį pogrupį iš esmės nusako C. Gorbmann aptariama kino muzikos, kaip tam tikros meninės ar techninės konvencijos, funkcija; tam tikrais požiūriais – G. Maaso ir A. Schudacko mediacinės; Th. Seherio rinkodarinės, žiūrėjimo konvencijų išlaikymo funkcijos; iš dalies C. Bullerjahn ekonominės funkcijos.

praktinių kūrinio sąlygų tenkinimu ar sprendimu, įvardinsime pragmatinėmis, ir veikia jos dažniausiai už kūrinio ribų, labiau „aptarnaudamos“ pačią žanrinę žiūrėjimo situaciją.

Antroji funkcijų grupė – struktūrinės funkcijos⁸. Muzika greta kitų kino priemonių aktyviai dalyvauja kuriant dramos spektaklio ar kino filmo formą ir užtikrinant jos vientisumą. Tai ji atlieka tiek bendraisiais principais – stiliaus, išraiškos priemonių bendrumu, leitmotyvais ir pan., tiek konkrečiomis funkcijomis: jungimo / atskyrimo, paruošimo / užbaigimo ir pan. Ypač reikšmingos kine, kuris savo prigimtimi yra itin fragmentiškas, sudarytas iš nuolat „trūkinėjančio“ skirtingų kadro montazo, jungiamosios muzikos funkcijos, jos „cementuojančios“ potencijos. Besitęsianti muzika jungia, jos staigus atsiradimas ar nutrūkimas – skiria. Scenų jungimas muzika nėra tik formalus to paties elemento (muzikos) panaudojimas skirtingose scenose. Muzika, kuri iš vienos scenos nukeliauja į kitą, išreiškia ir tam tikrą turinio potekstę, kuri gimsta iš dviejų skirtingų kadro (scenų ar pan.) ir juos jungiančios tos pačios muzikos sąlyčio. Kartais muzika gali tarytum užbėgti įvykiams už akių, t. y. suskambėti dar neprasidėjus kitai scenai ir taip informuoti žiūrovą apie būsimus veiksmo ar nuotaikos pokyčius, įvykį. Šiais atvejais muzika atlieka paruošiamąją funkciją, įneša tam tikro laukimo, įtampos, tampa savotišku būsimų scenų išeities tašku. Paruošiamąją ar užbaigimo funkciją dažnai padeda atlikti ir pačios muzikos vidinė struktūra, jos „sustojimai“, kadencijos, pasikartojimai ir pan., pvz., klasikinės muzikos harmoninės slinktytės iš dominantės į toniką, ritminiai pokyčiai, „sustojimai“, tęsiamos natos ir t. t. Muzikos kaita, kulminacijos ir atoslūgiai, pasikartojimai, tų pasikartojimų dažnumas, išdėstymo logika, temų kiekis ir reikšmingumas, kontrastai ir kita lemia kino filmo muzikos formą, kuri gali tiek sutapti, tiek ir nesutapti su vizualine ar kalbine forma.

Trečioji funkcijų grupė – semantinės⁹. Jos susijusios su muzikos galimybėmis perteikti nemuzikinius reiškinius ir su tuo susijusias reikšmes. Anot vieno iš semiotikos pradininkų Charlo S. Pierce'o, yra trys ženklo ir žymimo objekto santykio tipai: *index* – jam būdingas ženklo ir jo žymimos reikšmės objektyvus sutapimas (pvz., lietaus garsas žymi lietų); *icon* – kai ženklas su žymimu objektu susijęs mėgdžiojamuoju, imituojamuoju santykiu, jo struktūra išlaiko tam tikras objekto savybes (pvz., aukštas garsas žymi „aukštai“, žemas – „žemai“ ir pan.); *symbol* – kai ženklo ir žymimo objekto struktūros yra skirtingos bei susiję tik konvencionaliai (pvz., konkretaus garsų aukščio susiejimas su natų pavadinimais ar grafiniais simboliais ir pan.). Nemuzikinėms reikšmėms perteikti naudojamos visų tipų garsų (ženklų) struktūros, kurios atlieka iš esmės tris pagrindines funkcijas: deskriptyvines (lot. *descriptio* – aprašymas), ekspresyvinės (lot. *expressio* – išreiškimas, išraiška), eksplicacines (lot. *explicatio* – išaiškinimas).

Per deskriptyvines funkcijas muzika apibūdina išorinio fizinio pasaulio reiškinius: pabrėžia judėjimą, veiksmą (jo tempą, pokyčius, ritminį piešinį, kryptį ir pan.), imituoja

8 Joms priskirtinos būtų A. Coplando minimos filmo vientisumą užtikrinančios funkcijos, padedančios pasiekti kulminacijas ir suteikti užbaigtumo pojūtį; C. Gorbmann – funkcijos, suteikiančios ritminę tvarką vaizdo montažui, užtikrinančios formalų nenutrūkstumą, bendrą vientisumą; G. Maaso ir A. Schudacko – tektoninės ir sintaksinės; R. Davis – technologinės, H. Pauli, Z. Lissa'os – vienijančios; C. Bullerjahn – struktūrinės.

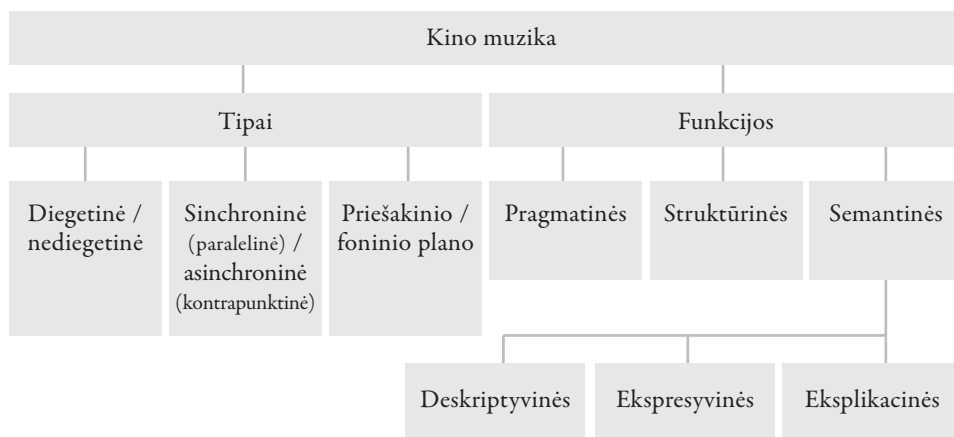
9 Šiam pogrupiui artimos yra A. Coplando minimos funkcijos, skirtos laiko ir erdvės atmosferos kūrimui, psichologinių niuansų išryškinimui; R. Daviso – fizinės (skirtos pabrėžti vietą, laiką, veiksmą), psichologinės (skirtos išreikšti emocijas ar nerodomas herojų mintis); C. Gorbmann – atliekančios semiotines pasakojimo, emocijų reiškimo funkcijas; G. Maaso ir A. Schudacko – semantinės; H. Pauli – iliustruojančios; C. Bullerjahn – dramaturginės (įtampos, atmosferos, nuotaikų kūrimo), naratyvinės (informacinių komentarų) ir kt.

garsų reiškinius (gamtos garsus, triukšmus), apibūdina veiksmo vietą, geografinę lokaciją, istorinį laikotarpį, ženklina socialinę dimensiją.

Per ekspresyvinės funkcijas muzika išreiškia vidines emocines būsenas ir procesus: herojaus(-ų) trumpalaikius išgyvenimus ar tęstines emocines būsenas, jų mentalinius procesus (mintis, prisiminimus, fantazijas, sapnus, haliucinacijas ar pan.), apibendrintą emocinį dramatinės situacijos kontekstą. Čia visų pirma kalbama ne apie emocijas, kurias išgyvena žiūrovai, o apie vadinamąsias komunikacines emocijas, kurios yra žiūrovų suprantamos ir atpažįstamos, bet nebūtinai yra jų pačių patiriamos.

Per eksplikacines funkcijas muzika komentuoja, paaiškina, patikslina turinį, atskleidžia autoriaus poziciją: veikia kaip subjektyvus, filosofinis, moralinis ar ironiškas komentaras, apibendrinimas, dažnai kontrapunktiško muzikos ir vaizdo gretinimo būdu pranešantis žiūrovui užslėptą informaciją, suteikiantis papildomą bruožą. Taip pat muzika gali būti panaudojama ir kaip simbolis – garso ženklas, turintis kokią nors konkrečią sutartinę reikšmę arba reiškiantis kokią nors bendresnę idėją. Simbolinės muzikos funkcijos yra esminės leitteminei technikai, kuri užima išskirtinę vietą kino muzikos kūryboje.

Apibendrinant aptartą modelį konstatuosime, kad pagal jį kiekvienas atskiras muzikinis numeris kine yra suvokiamas kaip skirtingų tipinių bruožų ir funkcijų lydinys ir gali būti apibrėžtas dviem trijų koordinacių sistemomis. Tipologiškai: 1) šaltinio aspektu kaip diegetinis / nediegetinis; 2) garso ir vaizdo santykio – kaip sinchroninis (paralelinis) / asinchroninis (kontrapunktinis); 3) dominavimo – kaip priešakinio / foninio plano, o funkciškai: 1) nulemtas praktinių tikslų (pragmatinės funkcijos); 2) formaliųjų tikslų (struktūrinės funkcijos); 3) nemuzikinių reikšmių perteikimo tikslų (semantinės funkcijos, kurios savo ruožtu skyla į deskriptyvines, ekspresyvinės ir eksplikacines) (žr. schemą).



Aptartoji tipologija toli gražu neišsemia daugybės kitų kino muzikos funkcinių aspektų, peržengiančių pačio kūrinio aprėptį: psichologinių – siejamų su jos suvokimo aspektais (muzika – kaip emocinis katalizatorius, kognityvinių sąmonės procesų dalyvis)¹⁰; sociolo-

¹⁰ Šiems kino muzikos aspektams daug dėmesio yra skyrę H. de la Motte-Haber (1980), M. Chion (1990), A. J. Cohen (1999), C. Bullerjahn (2001).

ginių – siejamų su jos galia atlikti politinius, ideologinius uždavinius¹¹; komercinių – siejamų su kino rinkodara ir platinimu; psichoanalitinių – siejamų su kino žiūrėjimo, kaip malonumo, analize ir pan.¹². Tačiau pateiktoji sistema, tikimasi, padės aiškiau artikuliuoti specifinius (funkcinius) kino muzikos ypatumus, detalizuoti jos vaidmenį santykyje su kitais kino filmo meniniais elementais ir būti panaudota kaip metodologinis instrumentas kino muzikai analizuoti.

Gauta 2012 04 18
Priimta 2012 06 05

Literatūra

1. Adorno, T.; Eisler, H. *Composing for the Films*. London: Continuum, 1994 (pirmasis leidimas – London: Oxford University Press, 1947).
2. Bordwell, D.; Thompson, K. *Film Art: An Introduction, 8 edition*. New York: McGraw-Hill, 2008 (pirmasis leidimas – New York: Addison – Wesley, 1979).
3. Bullerjahn, C. *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wissner-Verlag, 2001.
4. Burt, G. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern, 1994.
5. Chion, M. *Laudio-vision*. Paris: Nathan Université, 1990 (vertimas į anglų kalbą – *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994).
6. Cohen, A. J. Functions of Music in Multimedia: A cognitive Approach. *Music, Mind & Science*. Seoul: Seoul University Press, 1999. 40–68.
7. Cook, N. *Analysing Multimedia*. London: Oxford University Press, 1998.
8. Copland, A. Music in the Films. *Our New Music*. New York, 1941. 260–275.
9. Davis, R. *Complete Guide for Film scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.
10. De la Motte-Haber, Helga, Emons, Hans. *Filmmusik: eine systematische Beschreibung*. Munich: C. Hanser, 1980.
11. Gorbman, C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
12. Kalinak, K. *Film music: A Very Short Introduction*. London – New York: Oxford University Press, 2010.
13. Kučinskas, A. *Teatro ir kino muzika. Teorinės medžiagos konspektas*. Vilnius: Kronta, NMKC, 2011.
14. Lissa, Z. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965 (vert. į rusų k. – *Эстетика киномузыки*. Москва: Музыка, 1970).
15. Maas, G.; Schudack, A. *Musik und Film: Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*. Mainz: Schott, 1994.
16. Neumeier, D. Film Music Analysis and Pedagogy. *Indiana Theory Review* 11, 1990. 1–27.
17. Pauli, H. *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett, 1981.
18. Percheron, D. Sound in Cinema and its Relation to Image and Diegesis. *Yale French Studies* 60, 1980. 16–23.
19. Prendergast, R. M. A. *Neglected Art: a Critical Study of Music in Films*. New York: W. W. Norton & Company, 1977 (2 leidimas – *Film Music: a Neglected Art*. New York: W. W. Norton & Company, 1992).
20. Ruttman, W. Rélévation du monde audible (1929). *Anthologie du cinema von Marcel Lapiere*. Paris, 1946.
21. Schneider, N. J. *Handbuch Filmmusik*. München: Uvk Verlags GmbH, 1986.
22. Scher, T. *Funktionen der Filmmusik*. Diplomarbeit. Universität Hildesheim, 2007.
23. Smith, J. *The sounds of commerce*. New York: Columbia Press, 1998.
24. Tagg, P. *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. Musikvetenskapliga Institutionen, 1979. 2/2000.
25. Эйзенштейн, С.; Пудовкин, В.; Александров, Г. Будущее звукового фильма: Заявка. *Жизнь искусства*, 1928. № 32. (Taip pat – Советский экран. 1928; vert. į angl. k.: Sound. Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985. 83–85).

11 Vieni autoritetingiausių kino muzikos teoretikų šiuo požiūriu – T. Adorno, H. Eisler. Jų įtakingoje knygoje „Composing for the Films“ (1947) ginčijant meno autonomijos, menininko kūrybos unikalumo, individo galimybes atsispirti kultūriniam kontekstui teigiama, kad muzika yra tik dalis milžiniškos ir sudėtingos sistemos, kuri stiprina dominuojančios ideologijos vertybes.

12 Komerciniams, psichoanalitiniams kino muzikos aspektams skirtų tekstų minėtinos J. Smith (1988), K. Kalinak (2010: 28–29) studijos.

Antanas Kučinskas

Film music functional typology properties

Summary

The author of the article attempts to introduce a model for systematizing film music and its functions. The model is based on film music multifunctional and multitypical properties. The film music here is analysed from the following angles: phenomenological (by determining certain idiomatic attributes on the basis of film music external features) and functional (by determining its purpose or utilization characteristics). This model allows perceiving every independent music example as an amalgam of different typical properties and functions. This amalgam can be explained via two three-coordinate systems, i. e. typologically: (1) considering the origin diegetic / non-diegetic, (2) considering the relation between sound and image synchronic (parallel) / asynchronous (counterpoint), (3) considering domination frontal / background level, and functionally: (1) determined by a practical purpose (pragmatic functions), (2) determined by a formal purpose (structural functions), (3) determined by projection of non-musical meaning (semantic functions, which fall into three categories – descriptive, expressive and explicatory). The article also gives a concise overview of other means of systematization of the functions of film music developed by other authors. Some of their ideas were employed in order to substantiate the offered typology.

KEY WORDS: film music, types, diegetic, non-diegetic, synchronic, asynchronous, parallel, counterpoint, frontal, background level music, pragmatic, structural, semantic functions