

Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby
Druhé revidované a doplnené vydanie

Recenzenti:

Prof. PhDr. Martin Slivka, DrSc.

Doc. Yveta Kajanová, CSc.

Publikácia je pripravená ako učebný text
pre poslucháčov študijného odboru
2.2.5 Filmové umenie a multimédia.

Vydanie publikácie bolo financované
z grantu VEGA 2/3183/04
HUDOBNÁ KULTÚRA POD VPLYVOM MÉDIÍ.

EDÍCIA HUDBA A MÉDIÁ



Juraj Lexmann

Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby



Ústav hudobnej vedy
Slovenskej akadémie vied

Bratislava

2005

vizuálne“ paralely na pozadí širších súvislostí kultúrneho či umeleckého myslenia v literatúre, divadle, výtvarnom umení a pod. Dodnes filmári hovoria o kontrarpunkte najmä v súvislosti so zvukom: majú na mysli najmä spôsob spojenia zvuku s obrazovými význammi, cieľavedomé spojenie alebo skonstrastovanie obrazu a zvuku, aby sa dosiahol dramatický účinok.²

Starú myšlienku kontrarpunktu podávam v teoretickom systéme, ktorý som si už dávnejšie pripravil a publikoval v knižnej vedeckej publikácii *Teória filmovej hudby*. Aby knižka nebola príliš zaťažená pohľadom jedného autora, podávam vysvetlenia dôležitých pojmov aj podľa iných učebníc. Na konci knižky uvádzam zoznam dostupnej literatúry pre záujemcov o podrobnejšie štúdium, pričom zo zahraničných publikácií uvádzam najmä tie (hoci aj sarsšie), ktoré sú prístupné v bratislavských knižniciach.

Prívlastok „audiovizuálny“ používam v tom zmysle, ako sa medzinárodne rozšíril v súvislosti s technickými médiami, teda nezdôrazňujem rozdiely v narábaní s hudbou vo filme a iných médiách. Budúci tvorca sa zrejme ešte dožije dôležitých zmien v oblasti techniky i spoločenských a umeleckých dôsledkov posundustriálnej a informačnej spoločnosti. Nám v tejto knižke ide o pochopenie a prívlastenie si všeobecnejšie platných princípov týkajúcich sa hudby v audiovizuálnom vyjadrovaní v rámci projekívnej kultúry.

Knižka by mohla – domnievam sa – odbremeniť pedagóga od vysvetľovania základných pojmov, aby sa v osobnom kontakte s poslucháčmi viac mohol venovať praktickej výučbe, analýzam dobrých filmov a programov a najmä viesť ich k spoznávaniu dobrej hudby. Preto uvádzam v knižke čo najmenej príkladov z praktickej tvorby – len toľko, aby bol text zrozumiteľný.

Text knižky vyšiel roku 1994 ako skripta pre poslucháčov Vysokej školy múzických umení. Keďže je tento titul ešte stále predpísaný ako učebný text pre poslucháčov Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, publikujem ho znovu formou knižky zrevidovanej a doplnenej o poznatky vyplývajúce zo súčasného vývinu.

Ďakujem všetkým, ktorí mi ochotne pomohli cennými pripomienkami, informáciami a radami, najmä lektorom práce z roku 1994, z ktorých prof. PhDr. Martin Šlička, DrSc. mediaciou zomrel, mal však veľký vplyv na celkový ráz publikácie. Pri koncipovaní textu v prvej a najmä tejto druhej verzii mi postupne pomohli kolegovia z oblasti muzikológie, fyziky a zvukového majstrovstva doc. Yveta Kajánová, CSc, RNDr. Karol Macák, CSc. Ing. Juraj Solan, Ing. Štefan Nagy, ArtD., Ing. Ján Greňár, ArtD., Mgr. Rastislav Podpera, PhDr., Mgr. art. Stanislav Grich, Mgr. Peter Mojčka, Mgr. Slavomír Krekovič a iní.

Bratislava, október 2005, autor

² Po ov. heslo „kontrarpunkt“ in: BLECH, R. a kol: *Mala encyklopédia filmu*, Bratislava, Obzor, 1974.

Začlenenie hudby do audiovizuálneho vyjadrovania

Účinnok a význam

Celá problematika ozvučovania v audiovizuálnom vyjadrovaní pozostáva v podstate z dvoch problémových okruhov:

1. **výber, tvorba a formovanie** vhodných zvukov (vrátane hudby)
2. **skladba a montáž** zvukov do kontextu umeleckého vyjadrovania, teda spájanie zvukov s obrazom a spájanie zvukov medzi sebou.

Cieľom tých činností by mala byť intenzia účinku. Principiálne možno rozlíšiť:
a) účinky prostredníctvom závažnosti informácie – prevláda poznávacie hľadisko
b) účinky prostredníctvom kultúrnej či umeleckej ušľachtlosti, jedinečnosti, neopakovateľnosti – prevláda estetické hľadisko.

Aj hudba môže byť za istých okolností nositeľkou vecných informácií – najmä v spojení s obrazom. Napríklad v cestopisnej reportáži môže miestna hudba (exotická, ľudová) informovať o miestnej hudobnej kultúre; hudba, ktorú všeobecne poznáme ako svadobný pochod, môže informovať, že snúbenci sa vzali (netreba to už ukázať akciou v obraze); zreteľný začiatok hudby môže v kontexte s inými zvukmi vyjadriť, že sa niečo deje a pod.

Hlavnou doménou hudby sú však účinky druhého spomenutého okruhu, teda umelecké a estetické účinky vyplývajúce z jej špecifickej usporiadanosti – kompozície a prednesu. Najmä tie budeme mať na mysli pri nasledujúcich úvahách. Umelecké účinky hudby sa ťažko vyjadrujú slovami, možno ich len neurčito naznačiť? Rozhovory na túto tému medzi tvorivými spolupracovníkmi predpokladajú značnú profesionálnu dôveru a snahu po porozumení.

Vnútroobrazová a mimoobrazová hudba

V audiovizuálnom vyjadrovaní možno v princípe rozlíšiť

- a) **vnútroobrazové zvuky**, ktoré prichádzajú zo sféry zobrazovaného, sú súčasťou akcie, majú viac-menej predmetnú povahu, napríklad dialógy a ruchy v bežnom použití, prípadne hudba, ktorú počuť v prostredí zobrazovaného
- b) **mimoobrazové zvuky**, ktoré nepatria do zobrazovanej akcie, ale prichádzajú ako doplnujúca zložka zo sféry autorského prístupu, napríklad komentár dokumentárneho filmu, alebo hudba, ktorá nie je súčasťou dramatickej akcie, ale znie akoby ponad zobrazované fakty. Voči akcii sú ireálnym komponentom, nezdopovedajú predmetnosti audiovizuálneho vyjadrovania.

V tomto zmysle teda môžeme rozlišovať **vnútroobrazovú** a **mimooobrazovú** hudbu.¹

Hlavným kritériom členenia však nie je technickorealizačný faktor, ale **dojem, ilúzia** v predstave diváka. Vnútroobrazovou hudbou je napríklad aj muzicírovanie filmovej postavy, ktorej znejúcu nahrávku (playback alebo postsynchron) nevytvoril predstaviteľ roly, ale hudobník, podobne ako vnútroobrazovým zvuikom sú aj dialógy dabovaného filmu, pri ktorých diváci majú dojem, že hovoria tí ľudia, ktorých vidia v obrazových záberoch.

Vnútroobrazová a mimooobrazová hudba sú dve zreteľne ohraničené kategórie najmä v bežnej fabulárnej hranej tvorbe. V iných žánroch, najmä tam, kde audiovizuálne vyjadrovanie smeruje od predmenosti k vyššej miere štylizácie, hranice sa znejasňujú. Napríklad v animovaných filmoch sa často hudobnými zvukmi napodobňujú vnútroobrazové ruchy, ale zároveň sú tie zvuky súčasťou mimooobrazovej hudby. Alebo v televíznej opere sú spievané dialógy principiálne vnútroobrazovým zvukom (postavy na obrazovke sa medzi sebou zhovárajú), ale zároveň sú ich spievané melodické línie integračnou súčasťou hudobnej kompozície, ktorá ako celok nie je súčasťou akcie.

Mimooobrazovej hudby je v praxi mnohonásobne viac než vnútroobrazovej. V profesionálnej filmovej tvorbe hranej, dokumentárnej a animovanej býva mimooobrazovej hudby viac než 95%.² V celkovom objeme televízneho vysielania zvyšujú percento vnútroobrazovej hudby hudobné relácie alebo hudobné časti iných relácií (najmä zábavných).

Priestor a čas v audiovizuálnom vyjadrovaní

Priestor a čas patrí odjakživa medzi určujúce podmienky vývinu človeka ako druhu – inými slovami: boli dôležitou determinantom fylogenetického vývinu človeka. Ľudská skúsenosť s priestorom a časom je aj dôležitým atribútom vnímania audiovizuálneho diela.

Obraz, ktorý vzniká projekciou, je v skutočnosti dvojrozmerný, pôsobí však dojmom trojrozmernosti. Tento dojem podmieňujú viaceré faktory, z ktorých zrejme najdôležitejšie a pre audiovizuálne vyjadrovanie najšpecifickejšie sú pohyb a monotáž. Pohyb je už vo svojej filozofickej podstate časovo-priestorovou kategóriou, a tak (najmä pohyb pozdĺž osi divák – projekčná plocha) vnucuje dojem priestoru mimo projekčnej plochy, v ktorom sa divák zdanlivo ocitá. Obrazová montáž ešte viac zasahuje divákovu fantáziu, lebo subjekt si zo záberov na rozličné objekty – uvedomujúc si ich vzájomné vzťahy – vytvára svoju vlastnú predstavu o prostredí

zobrazovaného. Tak vzniká zvláštna fiktívna, iluzórna kategória, ktorú filmoví teoretici dávnejšie nazvali filmovým priestorom. Dnes si ju môžeme v širších súvislostiach s audiovizuálnym vyjadrovaním pomenovať ako **obrazový priestor**.

Zo skúsenosti sme zvyknutí, že v každom priestore znie zvuk (i ticho je v bežnom živote len relatívne slabý zvuk). Preto aj zvuky, ktoré počujeme z reproduktorov, intuitívne lokalizujeme do priestoru, ktorý je napríklad: do toho priestoru (hoci fiktívneho), ktorého predstavu v nás v tej chvíli vyvoláva obraz.

I hudba pôsobí obohacujúco v zmysle priestorových pocitov. Hoci priamo oslovuje len sluch, vyvoláva vnem zmysluplných hudobných tvarov či obsahov. Keďže sa rozvíja v čase, tie meniace sa hudobné tvary sa prejavujú ako **dianie, pohyb**. Toto dianie je mimovoľne priestorovo názorné na základe skúsenosti, že každé materálne dianie sa odohráva v priestore. Hudobní teoretici oddávna počítajú s pojmom **hudobný priestor**. Je to priestor neskončový, virtuálny, myslený a veľmi nezreteľný.³

Okrem toho musíme počítať aj pojmom **priestor hudobnej nahrávky**. Aj jednoducho nahrávka hudby má znaky priestorových vlastností prostredia, v ktorom sa uskutočnila. V profesionálnych podmienkach nahrávacej praxe je priestor hudobnej nahrávky umeleckým dielom zvukového majstra, ktorý pomocou nahrávacej techniky (najmä umiestnením zvukových zdrojov pred mikrofónmi, prácou s dozvukom, rozložením zvuku do kanálov stereoreprodukcie) vytvára umeľý „obraz hudby“ – umeľými prostriedkami vybudovanú ilúziu priestoru a v ňom znejúcej hudby.

Pre našu tému je dôležité, že pri audiovizuálnom vyjadrovaní všetky tie spomenuté priestory splytvajú, v subjekte vnímateľa vzniká **komplexný audiovizuálny vnem**. Je to natoľko prirodzený psychický proces, že sa ho netreba učiť. Aj dieťa, ešte nezaťažené konvenciami, neoddeľuje obraz svojej obľúbenej televíznej rozprávky od hudby, ktorá pritom znie z reproduktorov, ale celkom prirodzene ju vníma ako „hudbu z tej rozprávky“. Obraz, dej i hudbu pochopí ako prejavy či stránky toho istého javu – rozprávky.

Uvedenými okolnosťami možno vysvetliť aj odôvodnenosť mimooobrazovej hudby. Hoci nie je súčasťou akcie – predsa neruší, ba v ideálnych prípadoch pôsobí obohacujúco. Hoci sa nemieša do akcie, vyplňa svojím znením obrazový priestor, štylizuje ho. Ba navyše – ak znie mimooobrazová hudba, môžu absentovať ruchy, ona ich zastupí. Hudba má totiž s ruchmi i s každým zvukom spoločný základ: sama je zvukom.

¹ V teoretickej literatúre sa uvádzajú aj iné označenia, najmä *redlna* a *iredlna* hudba, *immanentná* a *transcendentná* hudba, prípadne staršie, teoreticky prekonané pomenovania. V americkej výučbe sa vžíli označenia *source music* a *dramatic underscore music*.

² Podkladom pre tento odhad bola celková metráž slovenskej filmovej tvorby v roku 1972.

³ Hudobný priestor patrí medzi najdôležitejšie pojmy psychológie hudobného vnímania. Základné vedecké dielo v tejto otázke napísal švajčiarsky muzikológ Ernst KURTH: *Musikpsychologie* (Berlin 1931). Ako vodičko k štúdiu problematiky hudobného priestoru môže poslúžiť heslo „priestor“ in: POLJEDNÁK, Ivan: *Stručný slovník hudobní psychologie*. Praha: Supraphon 1984.

Estetická a umelecká väzba

V teoretickej literatúre sa uvádza pojem **estetickej väzby** hudby a obrazu.⁴ Ide tu o to, že simultánne vnímanie obrazu a hudby je za normálnych okolností plynné, obraz a hudba sa vzájomne neusia, ba naopak, hudba sa prirodzene viaže na obraz, umelecky ho obohacuje. Zvyknú sa analyzovať príčiny tej väzby najmä z pohľadu psychológie a antropológie – v tom zmysle sme si už v predošlých odsekoch stručne pripomenuli splyňvanie obrazového a hudobného priestoru.

Môžeme však navyše hovoriť aj o **umeleckej väzbe** obrazu a hudby, čo je pojem čiastočne totožný s pojmom esteticekej väzby, ale do popredia vystupuje výsledok tvorivej práce pri komponovaní, výbere, montáži alebo synchronizovaní hudby s obrazom, pričom ide o to, aby sa obsahy hudby a obsahy obrazu vzájomne podporovali, aby spolu vystihli nejakú vyššiu umeleckú entitu.

Tvoriví pracovníci sa usilujú o **umelecký súlad** (hovorí o tom, či a ako určité hudba „pasuje“ k danému obrazu). Umelecká väzba je však aj pri objektívnych predpokladoch subjektívnou kategóriou: každý divák ju vníma a pociťuje trochu inak. Okrem toho, k pochopeniu umeleckej väzby je potrebná aj určitá výchova a divácke skúsenosti. Divák, ktorý nie je schopný pochopiť umeleckú silu dobrej hudby, nezaujme ani sugestívnosť alebo zaujímavosť spojenia tej hudby s obrazovými obsahmi.

Samozrejme, že najmä tvoriví pracovníci si musia rozvíjať (a praxou si aj rozvíjajú) zmysel pre umeleckú väzbu a obrazu. O dobých filmových skladateľoch sa hovorí, že „cítia obraz“. Obzvlášť rozvinutý zmysel pre umeleckú väzbu majú skúsení strihači, lebo majú prax so synchronizáciou hudby s obrazom, so strihom obrazu na hudbu a pod. Cieľom tejto knižky je poukázať na objektívne princípy tej umeleckej väzby – verbalizovať ich – teda slovami vysúhnuť, ako a čím hudba v kontexte s obrazom a témou na diváka umelecky pôsobí, hoci si to nevedomuje, racionálne neanalyzuje a zväčša o tom ani nehovorí.

Roviny obrazovo-hudobných vzťahov

Hudba môže v audiovizuálnom vyjadrovaní pôsobiť rozmanitými spôsobmi. Môžeme hovoriť o jednotlivých „rovinách“ toho pôsobenia. Dôležité sú najmä:

- a) rovina reálnych vzťahov
- b) spektrálna rovina
- c) časová rovina
- d) rovina štylovej charakteristiky
- e) rovina hudobného výrazu
- f) rovina hudobného prednesu
- g) rovina hudobnej naratívности.

⁴ Väzbe medzi obrazom a hudbou venovala dôležitú časť poľská hudobná muzikologička Zofia LISSA vo svojej knihe *Estetyka muzyki filmowej* (Krakov 1964). Otázka vnímania hudby v súvislosti s obrazom patrí medzi základné témy teoretického uvažovania o filmovej hudbe.

a) Rovina reálnych vzťahov

Ide tu najmä o problematiku vnútroobrazovej hudby. Vzťah hudby a zobrazovanej akcie divák chápe a hodnotí na pozadí reálnych možností toho vzťahu, ako ich pozná zo skutočného fyzického sveta.

Tvorcovia využívajú a niekedy aj úmyselne porušujú logiku reálneho vzťahu medzi zvukom a zobrazovanou akciou, aby takto umelecky pôsobili na diváka. Napríklad zaujímavô pôsobí, ak pri hudbe, ktorú divák už dlhšie počuje a chápe ako mimooobrazovú, sa nakoniec prekvapivo ukáže jej vnútroobrazový zdroj. (Vo Wajdovom filme *Kanály* z roku 1957 vždy znovu a znovu znie čudná kvilivá melódia hraná na okaríne, divák ju chápe ako mimooobrazovú hudbu, v príbehu to vytvára zvláštnu ponurú náladu, a naraz sa prekvapivo ukáže, že to v kanáloch skutočne hrá šialený hudobník.) Vtipné je, ak mimooobrazová hudba zasiahne do akcie, hoci v rámci logiky reálnych vzťahov by to malo byť nemožné. (V Chytilovej veselohre *Hra o jablko* z roku 1977 vidno kídel holubov na pražskom Staromestskom námestí. Znie typická filmová mimooobrazová hudba, holuby ju logicky nemôžu počuť. A predať, keď sa v nej ozve akcent kontrabasov, holuby sa splašene rozletia.) Vnútroobrazová hudba je samozrejmosťou v dokumentárnych filmoch o práci hudobníkov, keď sa ukazuje ich hudobný výkon. Tvorovia často nechávajú príslušnú hudbu znieť aj ďalej, ale priradia k nej iné, nehudobné zábery zo života týchto hudobníkov. Účinne to charakterizuje hudobnú osobnosť dvoma spôsobmi – vo zvuku cez ich hudobný výkon a v obraze prostredníctvom iných súvisiacich javov.

b) Spektrálna rovina

Tu budeme uvažovať o vzťahu hudobného zvuku k vizuálnym kvalitám obrazu, akými sú najmä svetelnosť, tvarovosť, línie, farba, tonalita, fotografická tvrdosť, jas a pod. V tejto rovine je aktuálna problematika synestézie.

Synestézia je psychologický pojem a spočíva v tom, že podnety pôsobiace na zodpovedajúci zmyslový orgán vyvolávajú mimovoľné vnemy aj v inom zmyslovom orgáne. Synestéziu si v bežnom živote nevedomujeme, hoci je dávno dokázané, že jej podlieha každý kultúrny človek, ba celkom prirodzene sa dostala aj do našej bežnej komunikácie: napríklad vysoké či nízke sú nielen predmety v priestore, ale aj napätie, produktivita práce alebo hudobné tóny; tvrdé sú nielen predmety na hmat, ale aj kontúry; teplé či studené môžu byť aj farby; svetlé či tmavé alebo ostré či guľaté môžu byť aj zvuky atď. Aj virtuálny hudobný priestor, ktorý sme si pripomenuli v predošlej stati, má synestetický základ. Synestézia sa zvykne vysvetľovať aj z hľadiska neuroológie, isté je však, že je založená na celej skúsenosti človeka s vecami sveta, teda aj na fylogenetickéj skúsenosti, ktorú človek získal v priebehu celých dejín ľudstva ako druhu – teda jednotlivci ju zdedil od svojich predkov.

Synestézia sa v umení vždy využívala. Napríklad v poézii básnici radi charakterizujú niektoré javy nešpecifickými vlastnosťami, ktorým porozumieme len na základe synestetických analógií („To ticho jazminové! / Čo srdce boli, slovo neypovie...“ alebo „...A v izbe ťažké pološero...“ alebo „...Zem zaznie slávnosne slnečným organom...“ alebo „...Mamy sa hrbia, strácajú sa v tme, /odvážajú ich vlaky – /ony im srdcom posvieta...“ z básní Michala Chudu Rispery o láske, S otcom, Hallejho kométa, V polnočnej chvíli zo zbierky *Tiché svetlo*).

Pri vnímaní hudby sú medzi vizuálnou a auditívnou sférou veľmi komplikované vzťahy. Hudba má nekonečnú paletu možností vyvolávať predstavy, ktoré by sa dali pochopiť aj vizuálne. Ibaže problematiku synestézie nám zashtiera skutočnosť, že hudba podáva oveľa širšie bohatstvo pocitov a obsahov, než by sme ich mohli pojmovovo pochopiť a slovami pomenovať.

V spektrálnej rovine budeme uvažovať o vzťahu hudobného zvuku (odhliadnuc od jeho zaradenia v ucelenej hudobnej kompozícii) k vizuálnym kvalítam obrazu (tíež odhliadnuc od celkových významov, ktoré obraz prináša).

Filmoví skladatelia vždy využívali synestetický efekt, ba v tomto smere sa vytvorili aj zaužívané banálne klíšé (napríklad drobne tľbieranie sa vodnej hladiny sa vyjadruje akordmi harfy rozloženými do drobného vlnitého arpeggia, mohútne skaly sa vyjadria mohutným akordom pozáun, jaskyňa sa vyjadri dutým zvukom marimbafónu, temná ulica sa vyjadri tmavým tónom klarinetu v nízkej polohe a pod.). Nedostatočná umeleckosť tu spočívala v tom, že hudobný zvuk vystihoval umelecky nepodstatné vizuálne javy, a aj v tom, že synestetický ilustratívne zvuky boli súčasťou nie príliš nápaditej hudby. Avšak tam, kde obraz smeruje k vytvarnej štylizácii, zvyšuje sa dôležitosť hudobného vystúhnutia vývarnosu. Krájným prípadom boli v minulosti abstraktné animované filmy, ktoré neobsahovali nijaký príbeh ani vecnú realitu, ale ich zmysel tvorí umelecká symbióza abstraktných vytvarných tvarov s hudbou. Dnes sa podobné diela tvoria elektronickou cestou, najmä pomocou počítačovej grafiky.

V spektrálnej rovine budeme uvažovať aj o prípadoch, keď hudba napodobňuje alebo zastupuje mimohudobný zvuk. Principiálnym dôvodom je tu štylizácia: Tvorca umelecky pretvorí niektoré charakteristické prvky predpokladaného ruchu, využije ich ako prostriedok umeleckej výpovede. Vytvorí umelecky jedinečnú podobu hudobného zvuku podľa vzoru reálnych zvukov, s ktorými máme skúsenosť z bežného života mimo umeleckej tvorby. Jestruje viáčero dôvodov využívať takým spôsobom práve hudbu. Napríklad:

Idealizácia, skrášlenie. Ak obraz podáva nejaký jav (zo sveta prírody, strojo...), namiesto príslušného ruchu sa použije hudba pripomínajúca ten ruch, s ktorou ten jav dosiahne iný, usťachtilejší výraz. Napríklad Kováčov dokument *Ohnivé rieky* z roku 1966 je založený len na symbióze vývarne štylizovaných záberov hudebnej práce a hudby pripomínajúcej lomoz v hudebníkom prostredí. V Zemanovom filme *Čarodéju učení* z roku 1976 hudobná napodobnenina zvu-

ku mlynskeho koleasa miesto pôvodného ruchu zvyšuje dojem rozprávkovej fantastickosti.

Zdôraznenie, subjektívizácia. Ak obraz podáva významné a citovo vypäté udalosti zo života človeka, najmä tragické (nehodu, vojnovú streľbu, oslavu), namiesto príslušného ruchu sa použije hudba, ktorá síce nie je objektívne výstižným zvukom, ale vyjadruje subjektívny pocit z tých životných udalostí. Napríklad v Sindových *Deťoch Hirošimy* z roku 1956 je viackrát použitý elektronicky prepárovany a predĺžený úder klavíra, ktorý tu vyvoláva retrospektívu a spomienku na atomovú výbuchu.

Komicnosť zdôrazňovania. Použitie nepatrčného zvuku (v našom prípade hudobného) môže akciu v obraze zosmiešniť. Napríklad vidno súperov ako si rozdvajú facky, ale namiesto príslušného ruchu sa pri každej facke ozve mohutný krátky akord celého orchestra, ktorý pôsobí väčšou údernosťou než zvuk fackiek.

Komicná deformácia zvuku. Namiesto príslušného ruchu sa použije jemu podobná smiešna napodobnenina vytvorená pomocou hudobných nástrojov. Napríklad lev „reve“ v podobe tiahleho klzávého glissanda pozauy.

Metafora, prirovnanie, alegória. Sú to pojmy prevzaté z literárnej teórie a ide tu o prenášanie významov na princípe podobnosti. Hudbou sa napodobní nejaký mimohudobný zvuk, ktorý čosi asociuje. Napríklad v skladbe je inštrumentovaná zvonkohra, a to pripomína deti, lebo deti majú radi zvončeky. Alebo rytmus hudby vystihuje tlkot srdca, čo vyjadruje život, lebo „srdce znamená život“. Vznikli už veľmi cenné filmové hudby inšpirované mimohudobným zvukom. Pripomeáme si napríklad hudbu Zdeňka Liška k Vláciľovmu filmu *Údolí úel* z roku 1967, kde polyfónická spleť hlasov mužského zboru umelecky naznačuje bzukot včiel, a to v celom príbehu asociuje túžbu hrdinu po domrove v „údolí včiel“.

Štylizácia zvukovej predstavy. Vyskytujú sa aj prípady, keď sa vo filme spodobní „nexistujúci“ zvuk. Je to síce logický nezmysel, ale zodpovedá to tvorivej asociácii činnosti subjektu. Ide tu o akúsi viacnásobnú asociáciu – hudba asociuje niečo, čo samo je len predstavou. Dej Uhorvho *Slnka v sieti* z roku 1962 sa odohráva zväčša na streche najomného domu. Priznáčným prvkom toho prostredia je „les televíznych antén“. Skladateľ Iija Zeljenka tu vytvoril jemnú elektronickú hudbu – súzvky tiahlych tónov s echovanými akcentami a vyslovil sa, že tak si predstavuje „zvuk televíznych antén“. Hudba i „les televíznych antén“ ako charakteristický prvok prostredia deja majú spoločný asociatívny základ v elektronike – tá tu poslužila ako prostriedok estetickéj či umeleckej väzby medzi hudbou a obrazom. Štylizácia zvukovej predstavy sa vďaka svojmu asociatívne mu základu podobá metafore.

Prvky reálneho zvuku ako materiál hudby. Umelecké pretváranie zrejmych prvkov skutočnosti je častým zmyslom mimetických umení. Vytvarník vytvorí plastiku z dreveného samorastu, ktorý ani vo výslednej podobe nezaprie svoj drevený pôvod; rekvizitár hraneho filmu použije aj pre fiktívny príbeh skutočné

predmety a pod. Vo filmových hudbách nájdeme množstvo prípadov pretvárania prvkov alebo vlastností mimohudobných zvukov do podoby hudby. Pri analýzach filmových hudieb, keby sme skúmali príčiny ich umeleckej väzby s obrazom, často by sme zistili, že skladateľ a inšpiroval (možno mimovoľne) zvuk príznačný pre dané prostredie.

V šesťdesiatych rokoch 20. storočia vzniklo viacero dokumentárnych filmov (najmä vo francúzskej kinematografii) inšpirovaných myšlienkou, aké zaujímavé sú mnohé zvuky bežného života (strojov, mikrosveta, vody...), pričom „krásu“ tých zvukov si neuradujeme len preto, lebo nemáme možnosť počuť ich v čistej podobe. Zaujímavé bolo, že pri tej „poetizácii“ zvukov sa nepoužívali pôvodné ruchy, ale ich napodobenina vytvorená pomocou hudobných a nehudobných nástrojov pri dobových možnostiach nahrávacej techniky. Súčasná digitalizovaná nahrávacia technika umožňuje zaujímavé napodobňovanie akýchkoľvek zvukov i generovanie ešte nepočutých fantastických zvukov.

Štylizácia zvuku v animovaných filmoch. Pohyb v animovanom filme nie je prirodzený, ale tvorcovia ho musia vymyslieť, vypočítať – umelo vytvoriť. Voči reálnemu to býva pohyb zjednodušený, deformovaný, zväčša zrýchlený – všeobecne je markantnou odchýlkou od reálneho pohybu. Nemožno ho prirodzene oruchovať pôvodnými zvukmi prerazými z bežného života, lebo ak by sa kvôli synchronizácii tiež tak deformovali alebo zrýchlili, zmenili by sa na iné ruchy, boli by nezrozumiteľné. Preto sa pôvodné reálne ruchy používajú v animovanom filme nie ani tak preto, aby boli prirodzenou zvukovou stránkou zobrazovaného diania, ale práve naopak: aby vyzneli „vulgárne“, „hrubo“, „prehnane“ a pod. Prírodzenejšie sa k obrazu často viažu umelo vytvorené ruchy, ktoré sú štylizáciou v požadovanom smere.

Na dlhých časových plochách však znie hudba. Nou možno – ak je to potrebné – štylizovať akýkoľvek zvuk. Hudba je umelý výtvor tak isto ako animovaný obraz, a preto je v zmysle estetickéj väzby jeho najprírodzenejším zvukovým pendantom. Tak ako animovaný obraz je výtvarným dielom, hudba animovaného filmu je hudobným dielom. Dôležitá je aj opäťná stránka tej veci: tak ako animovaný obraz (z výnimkou abstraktných diel) je umením prísne mimetickým (napodobňujúcim), aj jeho hudba musí plniť mimetické ciele. Ba pri obzvlášť vysokej štylizácii obrazového vyjadrovania musí hudba nezriedka prispieť k zrozumiteľnosti: musí pôsobiť ako prirodzená zvuková stránka toho, čo podáva obraz.

Vernosť hudobného napodobňovania mimohudobných zvukov býva vo všeobecnosti v audiovizuálnom vyjadrovaní rozličná, a z umeleckého hľadiska často stačí, keď sa podobnosť v hudbe len nepatrne naznačí. Už sme spomenuli spoločnú podstatu hudby s akýmkoľvek zvukom a že v zmysle štylizácie môže každá hudba zastupiť akýkoľvek zvuk. Ide len o to, aby jej využitie bolo umelecky odvodnené.

c) Časová rovina

Hudba a obraz audiovizuálneho vyjadrovania majú spoločné aj to, že sa rozvíjajú v čase. Z tejto ich spoločnej vlastnosti vyplýva, že časové usporiadanie hudby a obrazu nemôže byť ľubovoľné. Pri tvorbe či výbere hudby k obrazu, alebo naopak, pri tvorbe obrazu k hudbe, treba sa usilovať, aby hudba k obrazu pasovala tempovo, rytmicky, v zmysle svojho vnútorného formového členenia atď. – aby v tom zmysle vznikla medzi nimi estetická väzba. Ba čo viac, filmoví tvorcovia oddávna využívajú skutočnosť, že hudba svojím časovým usporiadaním ovplyvňuje aj chápanie obrazu, lebo výrazným spôsobom spoltvorí rytmus audiovizuálneho vyjadrovania.

Filmoví tvorcovia a teoretici už oddávna používajú pojem **filmový rytmus**. Pôvodne v období nezvukového filmu sa vzťahoval len na obraz. Filmový a hudobný rytmus nie sú analogické pojmy. Kým rytmus hudby je exaktné merateľný a možno ho presne zapísať do nótu, filmový či obrazový rytmus je vecou subjektívneho vnímania, chápania a prežívania filmu či obsahov obrazu. Ivan Stadtrucker definuje filmový rytmus ako „časové vzťahy medzi vnemovými napätiami a uvoľneniami, ktoré vyvolávajú štruktúry filmového diela.“⁵

Zúčastňujú sa na ňom viaceré prvky. Istá rytmická proporcionálna je zakódovaná hneď v sujete alebo v celkovej koncepcii diela. Ďalšími dôležitými komponentmi sú rytmus hereckého prejavu, rytmus akcie, vnútrozáberový pohyb, pohyb kamery atď. Obzvlášť dôležitým komponentom obrazového rytmu je montáž: určovaním dĺžky a poradia záberov strhať rytmizuje film – dlhšími zábermi poskytuje pocit pokojného nazerania, nechá v nich vyniknúť detaily, a naopak, skracovaním záberov až po hranicu zrozumiteľnosti a prekvapujúcimi nástřihmi zdôrazňuje rýchly časový spád, napätie. Aj viac alebo menej prekvapujúce prestrihy záberov ukazujúcich udalosti priestorovo či časovo vzdialené vnašajú isté napätie. Pomer dĺžky záberov k množstvu informácií, ktoré môžu poskytnúť, a logika ich nadväznosti, určujú jednu z najdôležitejších rytmických štruktúr obrazu. A napokon pri krátkych záberoch vystupujú do popredia aj časové vzťahy medzi „lepenkami“, teda aj sled zmien záberov má svoj rytmus.

Všetky tieto časťkové štruktúry obrazového rytmu sa dostávajú do prúdkej konfrontácie s časovými štruktúrami hudby. Niekedy v približných hodnotách (napríklad tempo hereckého prejavu s tempom hudby), inokedy vo veľmi presných hodnotách (napríklad zmeny záberov alebo dôležité momenty pohybu s príslušnými momentami hudby).

Hudba je pri tom rytmicky a tempovo silnejšia než obraz, viac ovplyvňuje chápanie obrazu, než by obraz ovplyvnil chápanie hudby. Má to dve príčiny. Ponajprv hudba je spätá s rytmom viac než obraz, rytmus je jedným zo základných atribútov hudby, teda význam hudby vyplýva zo zložiek bezprostredne závislých na rytme. A druhá príčina je tá, že sluchom vnímanie rytmus mnohonásobne citlivejšie než znakom.

⁵ STADTRUCKER, I.: *Kráska tmy*. Bratislava: Tatran, 1971, s. 174–175.

Ivan Stadtrucker doplna svoju definíciu filmového rytmu, že je to „integrálny rytmus, v konfrontácii s ktorým, ako so základným, zanikajú niektoré parciálne rytmy, iné vystupujú...“. Hudba je mimoriadne silným komponentom dotvárajúcim integrálny rytmus audiovizuálneho vyjadrovania.

d) *Rovina štýlovej charakteristiky*

Každá hudba má znaky prostredia, v ktorom vznikla alebo pre ktoré je typická, a znaky účelu, pre ktorý vznikla. V spojení s obrazom sa tieto znaky dostávajú do funkčného vzťahu s prostredím, so situáciou a s faktami, ktoré podáva obraz.

Z tohto hľadiska môže hudba v zásade pôsobiť znakmi, ktoré do nej vniesli:

1. *istá doba* – t. j. hudba znakovo funguje v historickom rozmere (napríklad baroková hudba je príznačná pre kultúru 17. storočia, swing pre mestský život okolo druhej svetovej vojny);

2. *istá lokalita* – t. j. hudba znakovo funguje v geografickým rozmere (napríklad bulharská ľudová hudba je príznačná pre bulharský vidiek, aranžmán v štýle Stan Kentona môže pripomínať život v USA);

3. *isté spoločenské vrstvy* – t. j. hudba znakovo funguje v spoločenskom rozmere (napríklad folkové pesničky charakterizujú študentov, moderný džez a jeho avantgardné smery môžu byť hudbou intelektuálov, rocková hudba je typická pre mládež a teenagerský vek, tzv. vážna hudba môže pripomínať puritánske koncertné obecnstvo);

4. *typické spoločenské situácie* – t. j. znakovo pôsobí skutočnosť, že v mnohých situáciách spoločenského života sa používa hudba (sem patria také prípady ako napríklad cirkusová hudba, tanečná hudba, pochodová hudba môže pripomínať verejné slávnosti, typická chrámová hudba a pod.).

Miera autentickosti býva rozličná. Filmoví tvorcovia v posledných desaťročiach radi využívajú hudbu v jej najpôvodnejšej a najtypickejšej podobe (napríklad starý dobový sláger nechajú v pôvodnom znení zo starého gramofónu a) s typickou zvukovou deformatiou, ľudovú hudbu ponechajú v pôvodnej interpretácii ľudových hudobníkov, čo niekedy znie trochu falošne, avšak svojím svojrázom predstavuje hudobnú raritu). Tvorcovia tak ozvlášňujú svoje filmy v zmysle starého Bazinovho výroku, že príroda je vždy fotogenická, či Rosseliniho zásady, že veci sú, načo nimi manipulovať? Opačnou krajinou je stará rozšírená prax vo filmovej, ba i v koncertnej hudbe, že skladatelia vo svojej vlastnej pôvodnej tvorbe neapratne naznačujú prvky, finesy, maniry nejakého iného autentického štýlu (skladateľ tvoriaci pre symfonický orchester naznačuje orientálnu hudbu, džezový hudobník napodobňuje melódie starých ľudových piesní, ale ponechá si svoje džezové frázy a improvizovaným spôsobom podáva variant pôvodnej ľudovej melódiky a pod.). Tu možno hovoriť o štýlovej integrácii, o spájaní

prvkov viacerých, často aj dosť vzdialených slohov, čo v hudobnej tvorbe nikdy nebolo bez zaujímavosti.

Medzi týmito dvoma krajinosťami sa pohybuje celá problematika tvorby alebo výberu hudby k témam i konkrétnym záberom audiovizuálneho vyjadrovania. Problematika štýlovej charakteristiky sa totiž vzťahuje nielen na prípady prostého či naivného informovania alebo zdôrazňovania príslušnosti k nejakému prostrediu (napríklad historická téma sa zdôrazní dobovou hudbou). Každá hudba je totiž vytvorená v nejakom štýle, zapadá do nejakých štýlových okruhov, z ktorých vyplývajú špecifické vyjadrovacie možnosti. Každý hudobný žáner a štýl má svoj vlastný svet nálad, svoj vlastný výrazový jazyk, podáva svoj životný pocit. Ak si téma audiovizuálneho diela neurčuje hudbu nejakého konkrétneho štýlu, veľmi záleží na tom, pre aký štýl sa autor rozhodne – či si chce po hudbe z oblasti artifikálnej symfonickej hudby, alebo komornej hudby, staršej či novej, džezu, rocku atď. S hudbou iného štýlu aj audiovizuálne vyjadrovanie dostáva iný výraz. Aj filmoví skladatelia tvoriaci pôvodnú hudbu ku konkrétnemu dielu sa musia rozhodnúť, na aký štýl nadviažu. Alebo sa rozhoduje režisér a vyberá si skladateľa podľa jeho vlastného osobného tvorivého štýlu. Nestruje hudba, ktorá by nadväzovala na nejaký konkrétny hudobný sloh, bola by to akási „antihudba“, ktorú by nikto nepochopil. Na druhej strane sa však, žiaľ, stretávame aj s bezobsažnou hudbou, ktorej chýba kompozitívny vtip a štýlová jedinečnosť, ktorá používa také ošúchané tvorivé postupy, že sa podobá už strokráť počutému. Takáto hudba, pravdaže, nie je nijakým umeleckým prínosom.

Tvorcovia dokumentárnych filmov a relácií si niekedy žiadajú tzv. „indiferentnú hudbu“: vedľa, že zmysel ich diela je v niečom inom, než v zaujímavom hudobnom ozvučení. Ozvučovateľia vyberajú dlhé bloky nevyraznej populárnej hudby, ktorá si potom v dielach (napríklad populárno-náučných, prírodopisných) pod komentárom monotónne hude svoje, príliš neruší, no nikto jej neveruje pozorosť a nie je nijakým prínosom. Taký spôsob ozvučenia je vždy problematický, lebo výrazovú zdržanlivosť možno dosiahnuť aj iným spôsobom (napríklad jednoducho hudobnou inštrumentáciou, príliehavým tempom a formovým riešením), pričom hodnota hudba môže nenápadne zdôrazniť požadovanú náladu audiovizuálneho vyjadrovania, vedie k lepšiemu citovému pochopeniu obsahov, ktoré dokumentárne dielo podáva.

e) *Rovina hudobného výrazu*

Ľudia oddávna cítili a uviedomovali si, že hudba má zvláštnu schopnosť formovať citový stav človeka alebo vyjadriť určité city. Zvykli sme si v tomto zmysle hovoriť, že hudba má svoj výraz, a teoretici umenia sa usilujú pojem hudobného výrazu aj racionálne definovať.

Problematika hudobnej citovosti patrí medzi najstaršie filozofické témy prirajmennej od antiky. Boli obdobia (napríklad v hudobnom baroku a romantizme),

kedy ľudia moment citovej výrazovosti hudby obzvlášť vyzdvihovali (napríklad v 19. storočí sa tvrdilo, že hudba je „jazyk citov“, je najdokonalejším umením, lebo bez slov vyjadruje city), inokedy jej neverili (Klasik hudby 20. storočia Igor Stravinskij vyhlásil, že city do hudby nepatria). Dnes už nepochybujeme o citovej výrazovosti ani o emocionálnych účinkoch hudby, ale celú problematiku zamotáva skutočnosť, že city nemožno vyjadriť slovami, možno ich len subjektívne prežiť. Pojmy, ako radosť, smútok, láska k vlasti a pod. len neurčito vysvitujú niektoré typické subjektívne stavy; avšak hudba má možnosť, ako tvrdia teoretici, vyjadrovať citové stavy v celom rozsahu ľudskej empirie.

Prísne vzaté, rovina hudobného výrazu je nadradená ostatným rovinám: týka sa aj tých atribútov, ktoré sme už spomenuli v súvislosti s inými rovinami. Určitým výrazom pôsobí hudobný zvuk, o ktorom sme už uvažovali v súvislosti s vizuálnymi kvalitami obrazu v spektrálnej rovine. Výrazovo pôsobí rytmus, tempo a celková časová kompozícia hudby, ako sme ju porovnávali s obrazovým rytmom a pohybom v časovej rovine. Hovorili sme o životnom pocity v štyľovej rovine. Hudba však má aj ďalšie výrazové prostriedky, ba pre ňu samu viac príznačné, lebo vyplyývajú z jej špecifickej usporiadanosť. Tvoria jej melodiku, harmóniu, kontrapunkt, sadzbu a pod. Tieto kategórie vnútornej hudobnej usporiadanosť nemožno už v takých jednoduchých materiálnych vzťahoch pithovraňavať k usporiadanosť prvkov obrazu. Avšak výraz vyplyývajúci z vnútornej hudobnej usporiadanosť sadiosťava do vzťahu k obsahom, javom, udalosťam a dejom, ktoré podáva obraz, a ktoré tiež rezonujú s citovým stavom človeka/Teaba si totiž uvedomiť, že city – ako nás učia psychológovia – sú spojené s každou duševnou činnosťou. Ani v čistej matematike nemožno uvažovať bez toho, že by to nevyvolávalo citovú rezonanciu⁶. Teaba ani vnímanie a chápanie toho, čo nám podáva obraz vizuálneho dieľa nás nemôže nechať citovo chladných, cítime, že nás to napríklad zaujalo. K tomu vlastne smeruje audiovizuálna tvorba. V spojení s hudbou môže obrazové vyjadrovanie vyznieť dojímavjšie, hudba môže niektoré citové obsahy obrazu zdôrazniť, môže im vtláčať aj svoje obsahy. V tom je jej výrazová sila.

Na ozvučovanie hudbou z hľadiska jej výrazu ťažko podávať návody. Tvorca musí sám intuitívne vycítiť a vyskúšať si, akou hudbou dosiahne požadovaný výraz. V nasledujúcej stati si stručne pripomenieme niektoré hudobné pojmy (melodiku, harmóniu, polyfóniu atď.), malo by nás to viesť k lepšiemu pochopeniu hudby, ale vôbec nám to neposlúži ako návod na správne hudobné ozvučovanie. Hlbšie pochopenie hudby nás však neptiamo môže inšpirovať k vlastným nápadom, ako sugestívne spájať hudbu a obraz. Pripomeňme si, že aj skladateľ, hoci dobre ovláda techniku kompozicnej práce a má už veľa skúsenosť, ako pôsobia jednotlivé hudobné prvky a postupy, v konečnom dôsledku pracuje s hudobnými nápadmi, hudobnými myšlienkami, ku ktorým sa dopracúva intuitívne, a až potom kriticky zvažuje ich umeleckú silu.

⁶ Porov.: PIAGET, J.: *Psychologie inteligence*. Praha, 1966, s. 11.

f) Rovina hudobného prednesu

Každá hudobná nahrávka má v sebe znaky osobitosť interpreta a jedinečných neopakovateľných momentov daného konkrétneho hudobného podania. Hudba sa tak stáva nositeľkou ďalších významov. Poukazuje na osobnosť interpreta, jeho povahu, temperament, muzikálnosť, virtuozitu a tiež na jedinečnosť a neopakovateľnosť chvíle, kedy sa uskutočnila nahrávka alebo zaznamenaná udalosť. Niekedy význam hudby markantne vstupuje do pozadia pred ostatnými okolnosťami. Ak napríklad nasnímane malé dieťa spievajúce pesničku, tá pesnička sama o sebe nemusí byť zďaleka taká dôležitá ako zvláštny deťsky neumelý spôsob prednesu aj s jeho typicky deťskými, milo pôsobiacimi chybami.

(Rovina hudobného prednesu je obzvlášť aktuálna v súvislosti s hudobnými virtuozmi a populárnymi hudobníkmi. Hudba môže byť aj dosť známa (napríklad klavirista hrá známy Beethovenov klavírny koncert), dôležitejšie je, ako ju hudobník prednesie. Pieseň môže byť dosť naivná, dôležitejšie je, aké „show“ ňou urobí populárny spevák. Rozhlas a televízia si nazbierali už veľa skúsenosť, ako zvyšovať zaujímavosť a napätie hudobných udalostí. Stačí naznačovať okolnosť zo zákulisia alebo osobného a pracovného života hudobníkov, reakcie iných, prípadne vysielateľ udalostí názvo, aby sa zvýšila diváckova zvedavosť, ako to dopadne. Veľa hodnotných dokumentárnych filmov a programov vzniklo tak, že sa inteligentným spôsobom odkrýva umelecká práca, tvorivá kuchyňa, tvorivý zápas o dokonalý umelecký tvar.

(V audiovizuálnom stvárňovaní môže byť však zaujímavý aj prejav hudobných amatérov, ľudových hudobníkov, ba aj nehudobníkov. Je veľa tém, ktoré umožňujú postaviť ľudskú osobnosť do takého sveta, aby divák s ňou sympatizoval, vo svojich predstavách sa s ňou stotožňoval, spoluprežíval jej hudobný výkon, prípadne ju odsudzoval a v zmysle katarzie sa tak sám zošľachoval. Stačí prísť kamerou do najrozličnejších hudobných prostredí, kde sa síce nestreá pôvodný zmysel hudby – rozdávať krásu – ale pristupujú k nej aj ďalšie ľudské momenty ako túžnosť, tréna, suverénosť či neisota, pracovitosť, odbornosť, vytrvalosť, vypočítavosť, intriga a pod. To všetko môže bezprostredne podčať kontaktný audiovizuálny záber alebo hudobná nahrávka bez akéhokoľvek slovného komentára. Alebo: na husliach hrávali nielen Sherlock Holmes a Einstein...

g) Rovina hudobnej narratívnosť

Latinské slovo „narratio“ znamená rozprávanie, opis nejakej veci. V súvislosti s hudbou vedie nás k prvej myšlienke tejto knižky, že hudba môže za istých okolností (hoci to nie je jej prvotnou úlohou) byť nositeľkou vecných obsahov, môže niečo vyrozprávať, znamenať alebo naznačať, podať nejaký dej, ilustrovať.

Hudobné skladby majú názvy, a tie nezriedka poukazujú na mimohudobný svet ľudských citov a skúsenosť („Patečická symfónia“, „Jesenná reminiscencia“, „Pět rán do čepice“), svet miest a udalostí („Východoslovenská predohra“, „Smer

juhovýchod“), svet ľudskej kultúry („Stabat Mater“, „Til Eulenspiegel“), ba i svet prírodných javov („Popinavý brečtan“, „Molizácia“) alebo svet techniky („Bugati step“, „Pacifik“). Niekedy je zaujímavé vyjadriť obrazom svet skladateľovej slovné pomenovanej inšpirácie (ako napríklad režisér Jaromír Jireš vo filme *Leoš Janáček* vystihol skladateľovu známu klavírnu skladbu *V hmlách*: ako sa na klavíri pedalizáciou, úderom či vertikálnou dynamikou zasútera zreteľné artikulovanie rytmu, ako kvartové akordy zasúteraajú zreteľnosť harmonických funkcií, tak aj v záberoch brezového lesa v jennom opare protisvetlo presvitajúce cez koruny stromov fotograficky zasútera kontúry kmeňov stromov, aj tak dosť málo kontrastných voči pozadiu v hmle).

(Vo vokálnych hudobných skladbách sa zvykne spievať nejaký text. Audiovizuálne vyjadrovanie má možnosť podávať to, čo nemožno pri koncerte: môže vizuálne ukázať niečo z toho, o čom hovorí text hudby. (Ak má láska sto podob, môže obraz ukázať inú jej podobu, než o ktorej sa spieva v texte populárnej piesne).

Dejiny kinematografie poznajú celý rad filmov (hraných, animovaných), ktorých subjekt tvorí balada, a tá v nich v hudobnej podobe aj skutočne znie (v slovenskej hranej tvorbe sú to napríklad *Uhrove Tri deéry*, *Lutherov Chodník cez Dunaj*...).

Ikon, index, symbol a signál

V umenove sa vžila trichotómia ikon – index – symbol, ktorú už na začiatku storočia navrhol zakladateľ filozofického pragmatizmu American Ch. S. Peirce. I v našej problematike hudobnej dramaturgie môže poslúžiť na zreteľnejšie diferencovanie. Podľa toho, ako je hudba v audiovizuálnom vyjadrovaní spríahnutá s mimohudobnou realitou, môžeme rozlíšiť tri princípy:

1. **Princíp podobnosti.** Hudba sa niečím podobá mimohudobnej realite (trebalo kontrabasov sa podobá zvuku hrmenia). Možno povedať, že hudba má povahu ikonu.

2. **Princíp existenciálnej väzby.** Tu ide o vzťah príčiny a účinku, funkčnej súvislosti, vzťah častí k celku a pod. (Dym je znakom ohňa, hoci sa mu nepodobá; rocková hudba je znakom mládeže, keďže tá ju najviac počúva; pravidelne sa opakujúce hudobné akcenty pripomínajúce kvapadlový pohyb alebo tikanie hodín sú znakom plynu a času; orientálna hudba je znakom orientu ako celku a pod.) Hudba má povahu indexu.

3. **Princíp dohody.** Ak autori viackrát spoja v rámci jedného diela (prípadne cyklu) istý hudobný prvok s istým mimohudobným obsahom, pri ďalších spojeniach ho ten hudobný prvok už symbolizuje, stáva sa tzv. autorizovaným symbolom. Okrem toho sa v umení uplatňujú aj konvenčné spojenia, ktoré vznikli na pôde autonómnej hudby (napríklad známy štvrtónový motív Beethovenovej *Piatej symfonie – osudovej* ako symbol „osudu“), hudba má povahu skoncencionalizovaného symbolu.

Niektorí teoretici dopĺňajú Peirseovu trichotómiu ešte o **signál**. Táto kategória sa vzťahuje viac na akt komunikácie než na obsah komunikácie. Hudobný prvok nemusi byť ešte sám osebe zrejším znakom nejakého konkrétneho obsahu, avšak môže signalizovať niečo, čo vyplýva z daného kontextu. (Například sám nástup hudby so záberom tváre filmovej postavy „signalizuje“ nejaký duševný proces tej postavy, jej uvedomenie si niečoho, čo divák podľa kontextu predpokladá.)

Princípy obrazovo-hudobných vzťahov

V predchádzajúcich odsekoch sme si diferencovali viaceré roviny obrazovo-hudobných vzťahov. I tie vzťahy bývajú principiálne rozličné:

- obrazovo-hudobný synchrón
- obrazovo-hudobný asynchrón
- obrazovo-hudobný prirodzený kontrast
- obrazovo-hudobný konvergentný kontrast
- obrazovo-hudobný divergentný kontrast
- obrazovo-hudobný impresívny kontrast
- obrazovo-hudobný asociatívny kontrast

a) Obrazovo-hudobný synchrón

Slovo synchrón je vo filmovej terminológii pôvodne technickým pojmom. Keďysi sa ním označoval zvuk snímaný súčasne so snímaním obrazového záberu a dodnes sa to slovo používa všade tam, kde sa tvorcovia snažia o časovú zhodu medzi obrazom a zvukom (najmä pri nahrávaní a synchrónizovaní dialógov a ruchov). V podobnom význame sa používa i v súvislosti s hudbou.

Označenie obrazovo-hudobný synchrón sa vzťahuje hlavne na vnútroobrazovú hudbu (v rovine reálnych vzťahov), keď v záberoch vidno hudobníkov, spevákov, prípadne prístroje ako zdroje počutého zvuku. Napríklad tomu, že synchrón je najjemnejším obrazovo-zvukovým vzťahom (veď kvôli nemu vznikol zvukový film), v celkovom objeme filmovej tvorby je veľmi málo metráže obrazovo-hudobného synchrónu. V hudobných programoch, najmä televíznych je samozrejmosťou. Jeho dôležitosť stúpa najmä tam, kde hudobná akcia či udalosť je znamenavá a jedinečná z vizuálneho aj hudobného hľadiska. Tak sa dosťavame do spomenutej roviny hudobného prednesu.

O synchróne sa hovorí aj v súvislosti s mimooobrazovou hudbou, čo nás vedie do časovej roviny. Hudba sa bežne nahráva na obraz, teda synchrónizuje, no niekedy sa obraz nakrúca podľa vopred pripravenej hudby. A ďalej, na strihacích zariadeniach sa hudba synchrónizuje s obrazom, alebo opačne, obraz sa strihá na vopred pripravenu hudbu. (Tieto činnosti si ešte pripomenieme.) Niekedy stacia len približné časové vzťahy (napríklad pri hraných filmoch, kde je dôležitá celková náhoda hudby vo vzťahu k príbehu). Ale aj tá približnosť je relatívna. Málokto

si uvedomuje, že tvorcovia – citlivý dirigent alebo strihač – sa i v medziach príblížnosti usilujú celkové frázovanie hudby priblížiť k frázovaniu akcie. Zvyšuje to kultúrnosť a umeleckosť obrazovo-hudobnej väzby, aj keď to nikto nechápe ako zrejmy efekt synchrónu. Inokedy sa však filmová hudba tvorí a nahráva a nastriháva presne na obraz, jednotlivé hudobné akcenty, začiatky, časťkové tempá sa synchronizujú s konkrétnymi momentmi obrazu (v animovaných filmoch je to bežné, lebo pohyb a akcia sú umelé, štylizované, vyžadujú, aby hudba vyzdvihla ich štylizovaný zmysel).

Presnou synchronizáciou hudby s obrazom možno teda jednotlivé momenty obrazu, jeho parciálne rytmy a tempá vyzdvihnúť, akcentovať, zdôrazniť, vystihnúť, prípadne zosmiešniť (Chaplin holił zakazníka synchrónne podľa Brahmsovho *Uhovského tanca*, aby nás pobavil).

b) *Obrazovo-hudobný asynchrón*

Je opakom synchrónu. Filmoví pracovníci slovo asynchrón používajú, keď sa nepodarí synchrón („Je to asynchrónne, musíme to opraviť“). Dejiny kinematografie však poznajú aj rad prípadov umeleckého využitia asynchrónu. Obvyčajne vidno v obraze hudobníkov hrajúcich nejakú typickú hudbu (koncertnú, tanečnú a pod.), ale vo zvuku počujeme úplne inú, kontrastnú, aby sa tak vyjadriť určitý rozpor. Napríklad vnútorný svet myšlienok a predstav hrdinu, ktorý je v rozpore s prostredím, kde sa hrdina práve nachádza a kde hrá hudba. (V Resnaisovom *Vlani v Maribade* vidno pri hotelovom komornom koncerte hudobníkov rýchlo hrať na sláčikových nástrojoch, znie však pomalá vážna organová hudba výrazovo zodpovedajúca dševnému rozpoloženiu titulného hrdinu.) Asynchrónom môžeme aj zosmiešňovať: veľký detail topánok šliapajúcich na pedály harmónia je zreteľne nesynchrónny s tempom hudby, ktorú hrajú ruky, čo je síce úplne prirodzené spojenie, ale vo filme môže dotvárať určitú karikatúru postavy (v Buñuelovej *Vridiane*).

c) *Obrazovo-hudobný prirodzený kontrapunkt*

Je prirodzeným doplnkom synchrónu v rovine reálnych vzťahov. Všeobecne sa týka prípadov vnútroobrazovej hudby, keď v zábere nie je práve zdroj zvuku, ale niečo iné zo zobrazovaného prostredia, napríklad počúvajúce postavy. Vo filmovej tvorbe je ho v celkovej metráži vnútroobrazovej hudby oveľa viac ako synchrónu. Stačí jeden krátky synchrónny záber na zdroj zvuku, zväčša pohľad na hrajúcich hudobníkov, a to dáva znejúcej hudbe prirodzené odôvodnenie. Spojenie hudby s obrazom je natoľko logické a silné, že filmári ho oddávna používajú tam, kde chcú nejako charakterizovať zobrazované prostredie, ale zároveň v tom prostredí nechajú rozvíjať sa príbeh v kontraste s tým prostredím. Mnohokrát sme už vo filmoch videli, ako sa v nejakom duchovne plytkom prostredí, teda na pozadí jeho plytkej hudby, odohrávajú vážne a silno dramatické príbehy, alebo naopak, vo vážnom prostredí s jeho akademickou hudbou sa odohrávajú smiešne príbehy, čo ešte

viac zdôraznilo ich smiešnosť a pod. V silnej prirodzenej väzbe hudby k obrazu je aj vyjadrovacia sila obrazovo-hudobného prirodzeného kontrapunktu.

d) *Obrazovo-hudobný konvergentný kontrapunkt*

Konvergenca je zbiehavosť. Pod týmto označením budeme rozumieť prípady, keď hudba i obraz pôsobia v tej-ktorej rovine v rovnakom zmysle, smere, podobnými kvalitami, alebo v zhode so skonvencionálnymi estetickými normami, obraz i hudba sa výrazovo zbiehajú. Teda v spektrálnej rovine hudba vystihuje niektoré vizuálne či výtvarné kvality obrazu, v časovej rovine pôsobí hudba svojím tempom, rytmom a celkovým členením v čase v zhode s obrazovým rytmom a členením, v rovine štýlovej charakteristiky žánru a sloh hudby zodpovedá zobrazovanému prostrediu atď.

V začiatkoch zvukového filmu skladateľov tak nadchla možnosť vystihnúť hudbou všetko, čo je v obraze, že to viedlo k naivnej konformnosti, opisnosti, k ilustratívnosti, k imitovaniu – ako sa tým manieram všelijako hovorilo. Citliví tvorcovia aj teoretici si však hneď uvedomovali, že taký netvorivý pleonazmus – vyjadrovacie zdvojovanie – umelecky nikam nevedie, a odmietali ho. Dodnes jestvujú medzi filmármi tendencie odsudzovať snahy o obrazovo-hudobnú konvergeniu. Neuvedomujú si, že ona je základom estetickéj väzby medzi obrazom a zvukom, ibaže v hodnotnej tvorbe sa presúva od naivných k ušľachtilejším formám, často nenápadným. Vystihnúť vnútorné umelecké obsahy obrazu hudbou alebo obsahy hudby obrazom, to bolo a vždy bude základným princípom umeleckého zmyslu spájania hudby s obrazom v audiovizuálnych médiách. Keby nebolo konvergentného kontrapunktu, neboli by možné ani ďalšie, ktoré sú jeho negáciou.

e) *Obrazovo-hudobný divergentný kontrapunkt*

Divergenca je rozbiehavosť. O divergentnom kontrapunkte hovoríme, ak obrazové a hudobné obsahy sú v rozpore, vzniká medzi nimi napätie.

V súvislosti s obrazovo-hudobným prirodzeným kontrapunktom sme si už pripomenuli, že vnútroobrazová hudba je logicky tak silno spojená s prostredím zobrazovaného, že to umožňuje, aby sa svojím výrazom dostala do protikladu, divergencie s akciou, myšlienkami a výrazom toho, čo podáva obraz (napríklad v Bressonovom príbehu *Podľa možnosti čert*, mladý muž vykŕáda v kostole pokladníku za zvuku dôstojnej duchovnej hudby, v Treslerových *Chuligánoch* sa odohráva vražda bohatého starca za zvuku veselej zábavnej hudby v blízkosti lokálu).

Aj mimoobrazovú hudbu tvorcovia nezriedka využívajú v protiklade, divergencii obrazom. Napríklad v rovine štýlovej charakteristiky môže divák šokovať, ak sa obrazom spojí hudba takého žánru, aký k nemu na základe spoločenských konvencií nepatrí – zábery pohrebných obradov sa ozvučia veselou tanečnou terčovskou muzikou (ako je to v Jakubiskových *Kristislových rokoch*), alebo zábery ľud-

ských tragédií v koncentračnom tábore či židovskom gete sa ozvučia plytkým dobovým slágtrom (v Brynichovom *Transporte z raja*) či vŕhuzoslavne pôsobiacou opernou predohrou (v Horňákovom dokumente 65 000 000).

Aj v rovine hudobnej naratívnej možnosti možno dostať hudbu do divergentného kontrapunktu. Stačí, aby obraz ukazoval opak toho, čo sa spieva či inak vyjadruje hudbou (v Ubrovej filmovej balade *Tri deery* postupne odmietajú mladé ženy pomôcť nešťastnému prosiacemu otcovi za spevu baladickéj piesne „...a ty dcéra najstaršia, choď bojovať za otca...“, „...ty dcéra strednejšia, choď bojovať za otca...“).

f) *Obrázovo-hudobný impresívny kontrapunkt*

Slovo *impresia* v umení značí náladu, dojem. Hudba môže ovplyvniť divákovu chápanie a estetické prijímanie toho, čo podáva obraz, môže mu vtláčať svoje obsahy.

Spomenuli sme už, že v časovej rovine hudba ovplyvňuje, ba spolu tvorí celkový rytmus audiovizuálneho vyjadrovania. Ba aj v spektrálnej rovine môže hudobný zvuk vtláčať svoj dojem obrazu, napríklad „tmavé“ hudobné zvuky môžu do zobrazovaného prostredia vniesť dojem pochmúrnosti a pod. Prísne vzaté, hudba vždy tvorí v nejakej miere impresívny kontrapunkt k obrazu, vždy prináša niečo svoje. V audiovizuálnom vyjadrovaní je to jej úlohou.

U melecky najsilnejšie sú prípady vo výrazovej rovine, keď obraz podáva životnú pravdu nie cez príbeh, fabulu a dramatickú zápletku, ale v jej bezprostrednej vizuálnej podobe. Tu daná hudba, najmä výrazovo silná, určite vrhne svoje svetlo na zobrazované javy, vtláča im niečo zo svojho výrazu. S inou hudbou by obraz vyznel inak.

g) *Obrázovo-hudobný asociatívny kontrapunkt*

Možno o ňom hovoriť tam, kde istá divergencia nie je konečným cieľom, ale iba prostriedkom na to, aby nejakou analógiou asociovala či inak navodila chápanie ďalšej, tretej významovej kvality. Medzi impresívnym a asociatívnym kontrapunktom nie je ostrá hranica, avšak impresívny kontrapunkt sa vzťahuje viac na dojmy v citovej sfére vnímania, kým asociatívny kontrapunkt zasahuje aj do sféry racionálneho chápania toho, čo podáva audiovizuálne vyjadrovanie.

Tak napríklad v rovine štýlovej charakteristiky môže hudba asociovať svet či výraz prostredia, z ktorého pochádza. Stačí napríklad zábery tŕážkej, špinavej práce ozvúčiť monumentálnou barokovou organovou hudbou, a spojenie môže asociovať myšlienku pracovného hrdinstva (v Kudelkovom dokumentárnom filme *Prietrž* o záchranných prácach pri povodniach na južnom Slovensku), typicky ľudničiarcky tanec v príbehu z akademického umeleckého prostredia môže asociovať kultúru konzumného vkusu širokých vrstiev (v Jakubiskovej tragikomédi *Kristove roky*) atď.

Subjektívna a objektívna hudba

O subjektívnej hudbe má zmysel hovoriť tam, kde je zobrazený človek, jeho myslenie, svet jeho zážitkov. Filmári poznajú pojem subjektívna kamera. Ide o situáciu, keď zábery ukazujú realitu tak, ako ju vidí dramatická postava, teda objektív zastupuje jej živý pohľad, pohybuje sa namiesto nej v priestore (napríklad ručná kamera pri chôdzi, kamera z výhľadu pretekárskeho voza a pod.). Podobne aj subjektívna hudba reprezentuje **subjektívny zážitok** dramatickej postavy alebo iného konajúceho subjektu. Ostatné prípady by sme mohli zahrnúť do pojmu **objektívna hudba**, ktorá reprezentuje spoločné stanovisko tvorca, komentátora, diváka.

Subjektívna hudba je v hraných filmoch častou manierou. Tvorcovia zvyknú rytmizovať filmové vyjadrovanie tak, že po nejakej konfliktovej dramatickej akcii sa tempo deja spomalí, nastúpi hudba, ktorá reprezentuje vnútornú odozvu kontraktu u dramatickej postavy, a diváka to vedie k tomu, aby intenzívnejšie spolučtil s postavou a skutočne prežíval citové dôsledky príbehu na základe svojich predstáv o vnútornom (fiktívnom) živote dramatickej postavy.

Subjektívna hudba sa môže dostať aj do divergencie s objektívnym vyznením akcie. Sugestívne pôsobia prípady (dosť časté), keď po konfliktovej akcii, ktorá pre dramatickú postavu znamená neprijemný, drsný zážitok, nastúpi krásna jemná hudba, ktorá síce nereprezentuje pocit sklamania či vzdoru postavy, ale nao-pak, poetický únik do krajšieho sveta, a tak predstavuje dramatickú očistnú katarzu. Je samozrejme, že so subjektívnou hudbou možno veľa dosiahnuť aj v dokumentárnych žánroch, kde sa zachytí vnútorný svet skutočnej osoby.

Niektorí teoretici píšu o filmovej hudbe ako o **komentári**. V zhode s etymologickým pôvodom a bežnými význammi toho slova malo by ísť o hudbu, ktorá ako komplementárna zložka objasňuje zobrazované udalosti, navodzuje autorom zamýšľané pochopenie a emocionálne prežitie filmových významov, prípadne nejaký svojsky informuje o priebehu zobrazovaných udalostí. Ide tu teda o protipól spomenutej subjektívnej hudby, ktorému môžeme hovoriť **objektívna hudba**. Hudba tu tvorí impresívny kontrapunkt k obrazu, vtláča mu nejaké svojské obsahy, ktorými mi komentuje obsah obrazu.

Zbytočné komentovanie vedie k neraz kritizovanému pleonazmu, ktorý bol časťou chýbou starších filmových hudieb. Na druhej strane však k myšlienke o hudobnom komentovaní viedli aj progresívne názory o obrázovo-hudobnom kontrapunkte.

Problematika hudobného komentovania súvisí s filozofickým chápaním znakovej funkcie hudby vôbec. Ak vyjadrovanie patrí medzi základné estetické funkcie hudby, niet dôvodu pokladať hudobné komentovanie v audiovizuálnom vyjadrovaní za nejaký anachronizmus. Treba len, aby sa uskutočňovalo umelecky hodnotným spôsobom, teda nielen pomocou netvoritých, konvenčne ustálených významových väzieb, ale pomocou širokého registra vyjadrovacích možností hudby.

S impresívnym pôsobením hudby v úlohe komentára možno sa pohrávať až na úrovni akéhosi hudobného výpu. Ak sa napríklad v kriminálnom filme v súvislosti s otázkou „kto je vrah?“ ozve nejaký drsný hudobný akord vtedy, keď je v zábere práve jeden z podozrivých, pochopíme, že ide o vraha – hudba ho prezradí aj bez vrecných dôkazov. O to väčšie je potom prekvapenie, keď vyšetrovanie ukáže, že vrahom je niekto iný. Hudba teda krivo svedčila. Lenže môže vôbec hudba klamať?

Hudba a pozornosť diváka

O hudbe vo filme, televízii a pod. sa dá výpne písať či hovoriť najmä vtedy, keď si nejakým zaujímavým spôsobom plní dôležitejšie vyjadrovacie úlohy. Ostatné prípady pokladajú mnohí za nežiaduce alebo zhrnú problematicku do konštatovania, že je to „len“ zvuková kulisa. Lenže práve tá tzv. zvuková kulisa tvorí väčšinu metráže hudby aj vo filme aj v televízii.

Vedomie človeka má svoje medze, nemôže a ani nepotrebuje naraz vnímať a reagovať na všetky podnety. Do centra vedomia sa dostávajú tie podnety a javy, na ktoré človek zamieria svoju pozornosť, ostatné si neuvedomuje, alebo – čo je pre našu problematiku dôležitejšie – ostávajú na **pokrají vedomia**, človek ich prežíva nejasne, nezreteľne, uvedomuje si ich len sčasti.⁷

Audiovizuálne dielo býva technicky a tvorivo usporiadané do súvislého toku informácií viacerých vyjadrovacích sústav (obraz, dialógy, ruchy, hudba atď.) tak, že množstvo informácií v jednotke času presahuje možnosti prijmu ľudským subjektom. Je tu istý rozdiel napríklad v porovnaní s divadlom, kde v dlhších časových úsekoch stačí zamerať pozornosť len na jeden jav, napríklad na hru dvoch hercov. Audiovizuálne vyjadrovanie je oveľa náročnejšie na **prepínanie pozornosti**. Divák sa chvilu sústreďí na jeden prvok, potom na iný, pričom tie ostatné plynú ďalej, aj keď na ne nenýsli. **Mimovoľnú pozornosť** si vynucuje zo zvukov najmä slovná reč (dialógy, komentár), lebo hovorené slovo patrí medzi hlavných nositeľov sújehu. Je prirodzené, že hudba musí ostať často mimo centra vedomia.

Ale je tu ešte aj ďalšia okolnosť – **priorita obrazu**. V audiovizuálnom vyjadrovaní je obraz v princípe dôležitejší než zvuk – na audiovizuálne diela sa chodíme dívať, nie ich počúvať. Aj keď sa nasníma niečo, v čom je zvuk veľmi dôležitý (slovný prejav niektorej osobnosti, operné predstavenie...), vždy bude pútať pozornosť práve vizuálna stránka veci.⁸ Hudba často ustupuje do pozadia pozornosti.

7 Porov.: PARDEL, T., BOROŠ, J.: *Základy všeobecnej psychológie*. Bratislava, 1975, s. 48.

8 Má to nielen vývinový príčinu, že film a televízia kedysi vznikli ako vizuálne médiá, ale najmä psychofyziológickú: Zrakové vnímanie je u človeka najbezprostrednejšie, živome najdôležitejšie; informácia pomocou zraku je rýchlejšia a presnejšia než pomocou sluchu, zrak sprostredkúva asi 90 % poznatkov o okolíom svete.

Ale je tu ešte aj v prospech hudby: hudba funguje ako účinná vyjadrovacia zložka aj vtedy, keď ju divák vníma len na pokrají vedomia. Hudba nie je natoľko významovo závislá na pozornosti ako slovný prejav, u ktorého záleží na tom, či sme dávajú pozor a porozumeli alebo nerozumeli. Hudba emocionálne pôsobí aj vtedy, keď zostáva na pokrají vedomia.

Celú množinu užitočných prípadov si môžeme rozdeliť do troch stupňov pozornosti. Použijeme na to slovo „plán“ – prevzaté do filmárskej terminológie z francúzštiny a ruštiny. Filmári ho používajú najmä v súvislosti s kompozíciou záberu do hlbok, keď pri dostatočnej hlbke ostrosť záber podáva akciu v popredí, v strednom pláne a v pozadí. Aj v dramatickej stavbe diela filmári rozlišujú prvý plán, v ktorom sa rozvíjajú hlavné dejové motívy a druhý plán s vedľajšími. Podobne pri mixáži sa dávajú dôležité zvuky do prvého plánu, teda na vyššiu úroveň hlasitosti a zrozumniteľnosti a iné potlačia do druhého plánu.

1. Do **prvého plánu** sa dostáva hudba, ktorá sa významne podieľa na umeleckom zmysle diela alebo sekvencie. Môže to byť napríklad hudba v hudobných audiovizuálnych dielach, hudba v jedinečnom vzťahu k obrazu, keď v danom kontexte vyvoláva neúmyselnú pozornosť, hudba, ktorá emocionálne alebo aj významovo podmieňuje pochopenie diela či sekvencie.

2. Podstatná časť metráže hudby v audiovizuálnych dielach je v **druhom pláne**. Práve vzaté – i bez nej by boli dielo či sekvencia zrozumniteľné. No hudba predsa len, hoci pomerne nepovšimnutá, podmieňuje celkové emocionálne vyznenie sekvencie, najrozmanitejšími spôsobmi dotvára umeleckú hodnotu diela. Divák sústreďuje svoju pozornosť na príbeh, na to čo podáva obraz, chvíľami si hudbu všimne a vzápätí na ňu zabúda, ona však ovplyvňuje chápanie toho, čo ho viac zaujíma.

3. Do **treťieho plánu** sa dostáva hudba, ktorá nijako nepúta na seba pozorovateľ, dá sa povedať, že tvorí s obrazom konvergentný kontrast, teda nijako neruší. Z remeselného hľadiska je užitočná. Nie ani tak v pozitívnom zmysle, nevznáša do vyjadrovania ničो významovo dôležité, ale skôr v negatívnom zmysle, ak by nebola, chýbala by. Býva pomôckou na to, aby sa plynulo a nerušené mohli sprostredkovať iné obsahy.

Do treťieho plánu sa môže dostať napríklad vnútroobrazová hudba, ktorá v sekvencii musí byť iba preto, aby nevznikol nejaký nežiadúci asynchronon či iný neologizmus. Do treťieho plánu sa dostáva nenápadné pokračovanie hudby, ktorú tvorcovia nechajú znieť len preto, aby jej prerušenie neurotilo nežiadúcu interpunkciu. V treťom pláne je veľké množstvo hudby populárno-náučných programov, ktorou tvorcovia nahrádzajú ruchy alebo ticho, lebo tie by zbytočne dramatizovali. Vhodne zvolená hudba je tu práve pre svoju nenápadnosť prirodzenejším zvukovým doplnkom, než synchronne zvuky, ktoré síce logicky k obrazu patria, ale nepomáhajú vyjadriť to, čo sa vyjadriť má.

V technológii zvukovej výroby sa musí s ohľadom na možnosti reprodukovania alebo príjmu veľmi zúžiť rozpätie medzi tichými a hlasnými zvukmi. Kým na koncerte dynamika živej hudby sa môže pohybovať medzi 20 až 95 dB, teda v rozsahu dynamiky 75 dB, reprodukovaná hudba sa musí vtesnať do rozpätia asi 45 dB, lebo inak by sa tiché zvuky úplne stratili (v domácich podmienkach sa počúva tichšie než na koncertoch plný zvuk orchestra alebo rockovej skupiny.) Musí sa urobiť kompresia – umelo sa musí zmenšiť „odstup“ medzi najslabšími a najhlasnejšími zvukmi. V štúdiách sú na to zvláštne nelineárne zosilňovače, tzv. kompresory. Poskytujú však kompresiu príliš umelú, hrozia rozličné skreslenia, preto sa zvuční majstri kompresorom často vyhýbajú, spoliehajú sa radšej na vlastný cit.

Zvukový majster má v štúdiových podmienkach kvalitné počúvanie. Zvuk počúva, hodnotí a upravuje pri stredných hladinách usiluje sa rozoznať všetky detaily. Diváci však budú tie zvuky počuť prostredníctvom iných zariadení a pri iných hladinách, ba subjektívne vnímať aj v inej skladbe. Režisér však má právo žiadať od zvukového majstra kontrolné počúvanie spôsobom, ktorým sa simuluje príjem v komerčnej konzumnej sieti.

Maskovanie

Je to vzájomné prekrývanie dvoch súčasne znejúcich zvukov: slabší zvuk je „maskovaný“ silnejším, teda je menej zreteľný, prípadne je nevnímateľný, zaniká. Maskovanie je obzvlášť markantné pri zvukoch podobnej kmitočtovej skladby, ak sa zvuky pohybujú v totožných kmitočtových pásmach. Ak majú v audiovizivnom diele znieť viaceré zvuky súčasne, vhodné je rozložiť ich do rozličných kmitočtových pásiem, aby sa vzájomne nerušili. Napríklad popri ľudskej reči, ktorej základné kmitočty sa obvyčajne pohybujú u mužov v pásme 100-160 Hz a u žien v pásme 220-360 Hz, dosť zreteľne vyznie zvuk sólovej flauty hranej vo svojom hudobne najvýhodnejšom rozsahu medzi 440 až 2300 Hz. Ba dobre vyznie popri ľudskej reči aj zvuk celého orchestra, ak tam budú vhodné inštrumentované aj basové nástroje pod kmitočtovým pásmom ľudskej reči a nástroje znejúce vo vyšších polohách. Maskovanú časť celkového orchestraľného zvuku si potom subjekt vnímateľa mimovoľne doplní podľa alikvótov, harmónie i celovej štruktúry znejúcej hudby.

Základné hudobné pojmy

Melodika

Material hudby je dnes veľmi široký. V súvislosti s novými kompozičnými technikami a v súvislosti s exotickou hudbou si pripomenieme aj viaceré jej vlastné stavebné kategórie. Pre bežnú európsku hudbu od staroveku až podnes platí, že jej prvoradou a najdôležitejšou stránkou je melódický faktor, melódika.

Melódiu určujú výškové a dĺžkové vzťahy medzi tónmi, z ktorých je zložená. Rozhodujúce je, v akých intervaloch postupuje melódia od tónu k tónu, aké veľké sú jednotlivé jej melódické kroky. Dĺžkové vzťahy medzi jednotlivými tónmi chápeme ako rytmus melódie. Určitú melódiu môžeme spievať či hrať v nižšej alebo vyššej hlasovej polohe, rýchlejšie alebo pomalšie, melódia zostáva stále totožná, pokiaľ sa nemení jej vnútorná intervalová a rytmická štruktúra.¹

Melódická stránka hudby je obzvlášť dôležitým výrazotvorným činiteľom. Melódia môže plynúť pokojne, pravidelne, v pomerne rovnakých intervaloch, v postalgických pôsobiacich malých intervaloch, v nepokojných expresionistických melódických skokoch, môže byť rytmicky pokojná alebo nepokojne prerývaná, môže postupovať jambicky útočne alebo bežať v trochejských figurách atď. -- najrozmanitejšími spôsobmi tak, ako aj život prináša najrozmanitejšie pocity. A ďalej, melódický pohyb sa uskutočňuje nielen v abstraktnom priestore možných a v hudbe použitelných tónov, ale relativizujú ho špecificky hudobné štruktúry, ako tónina, modus a pod. Dôležité sú teda nielen intervalové vzťahy v rámci jednotlivých melódických krokov, ale aj hierarchické vzťahy tónov melódie k vyšším štruktúram, lebo aj to podmieňuje celkový výraz melódie.

Metrum, „metrická pulzácia“, takty

Rytmus bežnej európskej hudby sa uskutočňuje na pozadí pulzácie relatívne rovinných časových hodnôt. V hudobnej terminológii sa tomu hovorí **metrum**, niekto tomu hovorí tiež **metrická pulzácia**, čo je síce do istej miery pleonazmus, ale pritom dobre vysvetľuje skutočnosť. Rytmus je konkrétne členenie prvkov hudby v čase (už sme si vysvetlili rytmus v súvislosti s tónmi melódie), sú to časové vzťahy medzi dlhšími a kratšími hudobnými prvkami (tónmi, úderni bicích nástrojov, pomlkami), pričom dôležitá je aj prízvucnosť alebo neprízvucnosť tých prvkov. Naproti tomu metrum je založené na pravidelnosti pulzácie, zväčša tvorí základnú schému časových hodnôt, akýsi skelet pre konkrétne rytmické štruktúry, ktoré danú metrickú pulzáciu „vyplňujú“.

¹ Ľudský sluch je obzvlášť citlivý na výškové intervaly a na rytmus. Čo sa týka obrazu, filmári vedľa, že zrak nie je príliš citlivý na rytmus. Napríklad ani pri veľmi krátkych záberoch nezáleží na rytmickej následnosti (lepenie), dôležitejšia je dĺžka záberov vzhľadom na ich obsah.

Jednotlivé metrické úseky, tzv. **doby** v metrickej pulzácii, nebývajú rovnocenné, ale na princípe prízvučenosti sa s určitou pravidelnosťou zoskupujú do vyšších celkov. Týmto celkom sa hovorí **takty**: za jednou prízvučenou dobou nasleduje jedna alebo viac neprízvučených (napríklad v štvordobom takte prvá doba je prízvučná, aj na tretej dobe je vedľajší prízvuk, druhá a štvrtá doba sú neprízvučné).

V niektorých druhoch hudby, najmä v tanečnej, metrickú pulzáciu konkrétne vyjadrujú (teda hrajú) niektoré hudobné nástroje (napríklad pri pochode v každom takte na prvej, ťažkej dobe výrazne zaznie bas a na druhej, ľahkej sa ozve krátky akord iných nástrojov). V iných druhoch hudby (napríklad v barokových koncertných skladbách) vycítime metrickú pulzáciu len ako komplementárnu hodnotu z hry jedného či skupiny viacerých nástrojov, z ktorých každý uskutocňuje individuálny rytmus svojho partu.

Veľmi jednoduché, až primitívne taktové členenie majú tradičné európske tance (polka, valčík atď.). Zaujímavejšie v tomto smere sú latinskamerické tance, kde komplikované vyzdvihovanie niektorých neprízvučených dób prináša špecifické napätie, nepokoj.

Veľmi inteligentný je vzťah metra a rytmu v **děze** a z děze odvodenej modernej populárnej hudbe: bas výrazne pulzuje so strojovou pravidelnosťou a na pozadí tejto zreteľnej pulzácie sa rozvíjajú ďalšie hudobné pásmá, rytmicky veľmi členité, často v zámernom rozpore so základnou pulzáciou. Dězoví a rockoví hudobníci hovoria tej pravidelne artikulovanej metrickej pulzácii **beat** (po anglicky úder, tlkot, tep). Časovému posunu melodicko-rytmických pásiem oproti beatu hovoria **off beat** – možno ho deťhovať aj ako medzitrázovú rytmiku. Tento časový rozpor či „posun“ voči beatu vedie hudobníka k zvláštnemu frázovaniu melódie i tvorbe tónu a vytvára charakteristické napätie, „ťah“, pocit energie – **drive**. Pocer metrickej pulzácie zostáva zreteľný aj pri stop time („zastavenom čase“), keď sa dôsledná artikulácia metra prostredníctvom basu a rytmických nástrojov na chvíľu preruší a hrá len jeden nástroj sólo. Ba na rozhraní formovo ucelených úsekov pocer metrickej pulzácie pokračuje (v tzv. „breaku“) aj v úplnom tichu, keď všetky nástroje na chvíľu zmlknú. Stavbným materiálom metro-rytmicky zaujímavej hudby môžu byť v súvislosti s beatom aj elementárne, niečím charakteristické, hoci aj mnohonásobne sa opakujúce melodicko-rytmické modely, tzv. **patterny**.

V súvislosti s hudbou, kde je medzi metrom a rytmom veľmi komplikovaný vzťah, a kde práve ten vzťah je dôležitým faktorom výrazu, sa často používajú kombinovaný zhrňujúci výraz **metro-rytmika**.

Emocionálna sila praxidelnej metrickej pulzácie je evidentná. Bola zrejme najdôležitejším faktorom emocionálneho zážitku v hudbe prírodných národov, keď tvrdosťne opakované jednoduchých rytmických modelov viedlo až k extáze.

Výrazná metrická pulzácia dodnes oslovuje ani nie tak intelektuálnu vrstvu ľudskej psychiky, ale viac senzomotorickú.²

V modernej hudbe sa vyskytuje aj **ametria**, keď jednotlivé kratšie či dlhšie rytmické útvary sa ozývajú v plynnú časť za sebou alebo súčasne bez toho, že by ten čas bol členený („odmenšovaný“) pravidelnou metrickou pulzáciou.

Metrická stránka hudby markantne ovplyvňuje chápanie obrazu. Pokojná, praxidelná metrická pulzácia hudby akoby vyjadrovala rovnomerné plynutie času, veľmi dobre na seba viaže striedanie záberov, pohyb kamery, akciu, vytvára dojem plynného sledu udalostí. Jemná, metricky neprerývaná hudba je veľmi vhodná tam, kde s ňou skladateľa či ozvučovateľa počítajú len v pozadí, v treťom pláne. Divák ju nemusí chápať, stačí, keď zvukovo vystihuje plynutie času a pripieva k plynnosti filmového vyjadrovania. Tvrdosťne pulzujúci beat doplnený o nejaké agresívne pôsobiace vzruchy môže navodiť pocit neúprosneho tlaku času, rýchleho spádu udalostí, nebezpečenstva. Naproti tomu hudba, ktorá má metrickú stránku potlačenú do pozadia, a v ktorej do popredia vystupujú konkrétne hudobné frázy a rytmy, je dosť chľostivá na synchronizáciu s obrazom. Vyžaduje totiž, aby jej relatívne nepravidelné členenie vystihovalo aj frázovanie obrazu.

Tempo, agogika

Hustota hudobných impulzov v čase, najmä metrických, tvorí tempo hudby. Tempo metrickej pulzácie možno exaktne merať a fyzikálne vyjadriť (hudobníci na to používajú metronóm, prístroj, ktorým sa udáva počet metrických impulzov za minútu). Avšak pre nás je dôležitejší subjektívny pocit tempa, ktorý sa v určitých reláciách líši od metrického tempa, lebo pocer tempa podmieňujú aj iné hudobné faktory.

Je známu filmárskou skúsenosťou, že hudba rýchleho tempa môže vzbudiť aj dojem rýchlejšieho tempa filmového pohybu a naopak. Režiséri a strihači dokonca niekedy žiadajú od hudobného skladateľa alebo dramaturga, aby týmto spôsobom zachraňovali situáciu tam, kde sa zábery z tempovo-rytmickej stránky nevydarili. Z hľadiska tempa býva hudba voči obrazu silne impresívna, avšak obraz voči hudbe nie: ťažko nejaký obraz ovplyvní hudbu a chápanie jej tempa.

Predstavme si dlhú pomalú panorámu kamery, ktorá sleduje skupinu bežcov na štadióne. Ak k tomu znie hudba rýchleho tempa či zdôrazneného vnútrohudobného drobného pohybu, v obraze pravdepodobne vynikne rýchly beh športovcov, rýchle mihotanie nôh v skupine a pod. Ak znie naopak pomalá hudba, vy-

² Emocionálnu silu metrickej pulzácie fyziológovia vysvetľujú pomocou psychickej aktivity smerujúcej k opakovanému senzomotorických podraždení. Praxidelná pulzácia zvukových impulzov vedie k istej forme psychofyzickej slasti. Je to jav, ktorý nepredpokladá kultivovaný hudobný vkus. Preto je výrazná a zdôrazňovaná praxidelná metrická pulzácia atribútom všetkých druhov umelecky ľacnej alebo komerčnej hudby.

nikne skôr plynný pohyb skupiny po štadione. Pomalý pohyb kamery môže bu-
diť dojem miernosti.

Pod označením **agogika** hudobníci rozumujú tempové zmeny – zrychl'ovanie,
spomalenie, náhle zmeny tempa prekrapivé či logicky pripravené a pod. Aj to
sú prostriedky, ktorými môže hudba vystihnúť nejaký subjektívny obsah, nejaké
dianie, nejaký proces, viditeľný alebo duševný.

Tempo hudby sa môže spomaliť až do krajnosti, a to tak, že zostane stáť, zos-
tane znieť nejaký nemenný hudobný zvuk (najčastejšie akord, tón) bez vnútor-
ných zmien. Je to **statická hudba** a tvorcovia ju využívajú ako účinný prostre-
dok na stupňovanie napätia v očakávaní, „čo sa stane?“ Hudba vytvára dojem,
akoby niečo viselo vo vzduchu.

Hudba je z hľadiska svojho metra, tempa i agogiky voči obrazu tak silno impre-
sívna, že ňou možno účinne štylizovať akciu, dianie a pohyb v obraze. Napríklad
jemná pomalá hudba bez výraznej metrickej pulzácie môže robiť dojem akéhosi
sférického zvuku a tak aj dianie v obraze môže pozdvihnúť do iných sfér. A nao-
pak, tvrdý beat môže zdrsniť a uzemniť aj jemné romantické dianie v obraze.

Z hľadiska tempa bývajú zaujímavé aj prípady divergenčného kontrapunktu, ak
sú nejaké ideovo motivované.

Dynamika, hlasitosť

Pod pojmom dynamika hudobníci rozumujú zvukovú intenzitu hudby. Roz-
dielnu a meniacu sa dynamiku poslucháč pociťuje ako rozdielnu a meniacu sa
hlasitosť hudby. V hudbe sa využívajú dynamické rozdiely a zmeny nielen za
sebou idúce (zosilňovanie, zoslabovanie), ale aj simultánne (ide o tzv. vertikálnu
dynamiku), keď v súborovej hre alebo v hre na viachlasných hudobných nástro-
joch (napríklad na klavíri) niektorý hlas sa dynamicky vzdvíhne nad ostatné.

Znakovosť hudobnej dynamiky pri spájaní s obrazom je evidentná. Mohutne
pôsobiaci silný hudobný zvuk môže v spojení s obrazom signalizovať silu
v akomkoľvek zmysle (silu ľudských vášní, mohutný spád udalostí), jemným hu-
dobným zvukom možno vyjadriť jemnosť, nežnosť, pokoj a pod. Problematika si
však zaslúži dve poznámky.

Človek má také bohaté skúsenosti so zvukmi, že hudobnú dynamiku postihuje
nielen prostredníctvom výslednej hlasitosti hudby, ale aj prostredníctvom ďalších
faktorov prednesu v celkovej štruktúre hudby (napríklad ostro akcentovaná hra
na husliach pôsobí dynamikejšie než spevná kantilénna trúbky, hoci v skutočnosti
je zvuk trúbky v princípe hlasnejší než zvuk huslí). Hudba si zachováva svoju
vnútornú špecifickú dynamickosť do určitej miery aj nezávisle od toho, na akej
úroveň hlasitosti ju zosilňujeme reprodukčnou technikou (flautové píano dolce
cantabile pociťujeme ako jemné, „sladké“ a „spevné“ i vtedy, ak z reproduktorov
znie hlasnejšie).

A druhá vec: estetický dosah má dynamika zvuku nielen z hľadiska hlasitosti,
ale dôležité je aj rozloženie zvukovej energie v celej šírke sluchového pola vní-
mania človeka. (Porov. odseky o závislosti hlasitosti od kmitočtu na s. 38–40.)
Človek vníma výrazovú silu akustického tlaku do istej miery nezávisle od počtu
hlasitosti. Zložený, farebne bohatý zvuk orchestra, organa alebo syntezátora,
v ktorom dobre znejú aj basové tóny, budeme vnímať ako „mohutný“ aj vtedy,
keď nijaká jeho zložka nepôsobí ako príliš hlasitá. To preto, lebo sú dostatočne
zabranené krajné frekvenčné polohy – najmä hlboká – zvuk má mohutný akus-
tický tlak. Aj zvukovo pľšia husľová hra na G strune zapôsobí „mohutnejšie“
než hra tých istých tónov na vyšších strunách.

Z toho vyplýva, že výrazová sila hudobného zvuku vyplýva primárne z vnútor-
ných hudobných kategórií, akými sú inštrumentácia, technika hry, stavba akordov
a pod. Celková úroveň hlasitosti môže niektoré stránky či momenty hudby zdô-
razniť alebo potlačiť, nie však meniť.

Jednohlas, viachlas

Pod označením **jednohlas** hudobníci rozumujú hudbu, ktorá má len melodický
aspekt a tvorí ju len jedna melodická línia (napríklad flautista hrá skladbu pre
solovú flautu). Aj keď viacerí hudobníci či speváci hrajú melodicky totožnú hud-
bu, stále je to jednohlas (napríklad keď celá trieda žiakov spoločne spieva pieseň).

Opakom jednohlasu je **viachlas**. Je samozrejým atribútom orchestrálnej hry ale-
bo zborového spevu, keď jednotliví hudobníci či speváci si vedú svoje hlasy melo-
dicky alebo aj rytmicky odlišné od ostatných. Pre viachlasnú hudbu sa využívajú aj
viachlasné nástroje, schopné vyľúdiť súčasne viac tónov (klavír, gitara a pod).

Viachlas môže mať principiálne tri podoby, označované ako heterofónia, poly-
fónia a homofónia.

Heterofónia je druh viachlasu (pre nás dosť zvláštny), pri ktorom jednotlivé
hlasy vedú síce totožnú melódiu, ale v rozličných variantoch. Bežná je v nie-
ktorých druhoch ľudovej a exotickéj hudby, ojedinele aj v novej európskej ume-
lej hudbe (primáš ľudovej muziky z Podpoľania hrá melódiu piesne spolu so
spevákmi, ktorý ju spieva – primáš ju hrá však trochu inak, cifrovane).

Polyfónia je špecificky európsky a veľmi starý druh viachlasu, je to premyslená
kompozícia viacerých dosť samostatných melodických hlasov. Pri polyfónii sa
niekedy používa imitácia technika. Výrazná melódia začne znieť v jednom hlase,
po chvíli znovu v inom hlase, kým ten prvý pokračuje ďalej atď.

Homofónia sa od polyfónie líši tým, že jeden hlas je melodicky nadradený a
orientuje mu tvoria sprievod. Jednoduchým príkladom homofónie je spev piesne so
sprievodom gitary hrajúcej akordy. Vzniká tak sedemhlasná hudba: jedným hlasom
je melódia piesne a ďalších šesť hlasov sú jednotlivé tóny gitarových akordov, lebo
gitara má šesť strún. Samozrejme, tieto tóny sú úplne nesamostatné, majú zmysel

len ako súčasť akordov. Vo vyššej umeleckej tvorbe sa však skladatelia usilujú kultivovať aj jednotlivé hlasy spravidla a tak sa potom homofónia približuje k polyfónii.

Kontrapunkt

Európsky viachlas, dnes samozrejmy atribút každej bežnej hudby, nevznikol príliš spontánne. Na začiatku (už od 7. storočia) sa uskutočňovali akademické a teoreticky podložené pokusy spievať k jestvujúcim melódiám simulátne aj iné melódie, alebo i totožné melódie intervalovo posunuté do inej hlasovej polohy. Hneď od začiatku sa pre takú kompozičnú techniku hľadali všeobecne platné normy, aby to znelo pekne. A teda tak, ako sa po stáročia kultivovala technika viachlasej kompozície, empiricky sa k tomu vytváral aj súbor pravidiel – tzv. náuka o kontrapunkte. Ak simulátne znejú dve alebo viaceré melódie, dôležité sú nielen ony samy osebe, ale aj momentálne vzťahy medzi nimi. Ide teda o to, ako tvarovať konkrétny melódický hlas vzhľadom na ostatné, ktoré spolu s ním simulátne znejú.

V predhovore sme si už pripomenuli určitú paralelu medzi zvukovým filmom a polyfónnou hudbou s jej náukou o kontrapunkte. Vynález zvukového filmu prišiel možnosť, aby sa zvuk zapojil do filmového vyjadrovania ako svojbytná, relatívne samostatná vyjadrovacia línia, vytvárajúca k obrazu kontrapunkt, pričom zaujímavé sú nielen prvky tejto zvukovej línie samy osebe, ale aj možnosť ich tvoriť tak, aby umelecky jedinečné boli najmä okamžité vzťahy medzi zvukovými a obrazovými obsahmi. Preto sme si v minulej stati principiálne rozdelili kategórie takýchto vzťahov. Stále sa ešte tvrdí, že kultúra kontrapunktických súvislostí medzi obrazom a zvukom sa v audiovizuálnych médiách ešte dostatočne nerozvinula. Používanie videotechniky znovu kladie dôraz len na synchrón a prirodzený kontrapunkt. Zaujímavá kontrapunktická práca medzi obrazom a zvukom má stále ešte otvorené možnosti.

Akordika a harmónia

Súzvuky tónov, t. j. **akordy**, majú v hudbe tiež svoje špecifické výrazové možnosti. Vo filmovej hudbe, ktorá býva často v princípe veľmi jednoduchá, sa tieto výrazové možnosti využívajú často v elementárnej podobe. Nezriedka sa stáva, že ucelené úseky filmovej hudby pozostávajú len z jedného či niekoľkých akordov a práve akási obnaženosť elementárnej výrazovej funkcie účinne posluži vo vzťahu k obrazu. Problematiku stavby akordov a ich výrazových možností hudobníci označujú pojmom **akordika** a celkovú kulturu spájania akordov, pravidiel a výrazových možností toho spájania zhrňajú do pojmu **harmónia**.

Akordika a harmónia sú obzvlášť silným a špecifickým hudobným výrazovým prostriedkom. Aj nepatrná zmena v ich rámci má markantný estetický dosah (Napríklad tzv. „durový kvintakord“ a „zväčšený kvintakord“ sú si svojou stavbou veľmi podobné – dva tóny majú úplne zhodné a tretí sa len nepatrne líši

rozdielom poltónu – a predsa každý z tých akordov má úplne iný výraz: prvý pôsobí harmonicky uspokojujúco, druhý neľubozvučne, dramaticky a dráždivo.) Aj totožná melódia rozdielne harmonizovaná má úplne iný výraz. (Například väčšia hudba dvojice filmov Martina Holého *Medená veža* a *Orlie pierko* z rokov 1970 a 1971 je založená len na jednej jednoduchej valčíkovej melódii. A predsa, prostredníctvom harmonizácie jej dal skladateľ Zdeněk Liška vždy iný výraz. Konvenčnými zvyklosťami harmonizácie dosiahol pocit bezstarostnej ľahivosti, archaickými zvyklosťami harmonizácie dosiahol pocit bezstarostnej konvenčných zvyklosť dosiahol pocit napätia, rozpoltenosti, tragizmu.)

Tonalita, modalita, atonálna hudba

Pre úplnosť pripomenieme aj tieto hudobne veľmi dôležité pojmy, hoci sa tak už dostávame do špeciálnej hudobnoteoretickej problematiky.

Európsky hudobný systém tvorí dvanásť tónov v rámci oktávy. (Porov. odseký o výške tónu na s. 25.) V určitých hudobných celkoch (v jednoduchých piesňach, v ucelených úsekoch orchestrálnych skladieb a pod.) sa nevyužíva rovnocenne veľkých dvanásť tónov, ale principiálne a prirodzene ich stačí len sedem (na klavíri nám pre jednoduchšiu hudbu vystačia biele klávesy, ktorých je sedem v rámci oktávy). Vzniká otázka: ktorých sedem? Používajú sa rozličné zoskupenia siedmich tónov – tzv. **mody**. Každý modus má svoju špecifickú intervalovú štruktúru, svoju špecifickú hierarchiu okolo jedného z tónov, ktorému hovoríme **tonika**, **základný tón**, či (v trochu inom význame) **centrálny tón**, a ktorý v melódii predstavuje pocit pokoja, ustálenia, zakončenia. Toniku pri počúvaní hudby určujeme spontánne na základe skúseností s hudbou, čo je mimovoľná psychologická aktivita subjektu nevyhnutná pre estetické pochopenie hudby.

V európskej umelej hudbe sa však v posledných štyroch storočiach ustálili len dva mody, zvané **durová** a **molová tónina**. Stredoveká hudba je v tom smere zaujímavejšia, tiež ľudová hudba niektorých národov, napríklad slovenská, ukrajinská, ruská, bulharská, baskická a pod. Táto hudba využíva bohatší výber modov, čím dosahuje špecifický výraz. Hovoríme tomu **modálna hudba**, je to označenie pre hudbu, ktorá nezapadá do nášho tradičného a dosť obvyčajného dur-molového systému. Modálna kompozičná technika sa už od 19. storočia využíva aj v umelej hudbe ako prostriedok ozvláštnenia.

Iným, tiež veľmi starým prostriedkom ozvláštnenia je už od čias renesancie klasikové používanie mimotonálnych tónov k základnému radu siedmich tónov. Hudobníci tomu hovoria **chromatika**. V období vrcholného romantizmu na začiatku tohto storočia sa chromatika využívala v takom veľkom rozsahu, že sme už len jeden vývinový krok, aby sa všetkých dvanásť tónov zrovnooprávnilo a aby sa stratil pocit centrálného tónu. Takémuto vývinovo novému druhu hudby hovoríme **atonálna hudba** (pripomenieme si ju ešte v súvislosti s hudobným expresionizmom a novými kompozičnými technikami). Atonálna hudba je veľmi

náročná na pochopenie. Skladatelia ju tvorili už v priebehu celého 20. storočia, nie je ničím novým, predsa má až dodnes povahu avantgardného umenia. S prekvapením sa však ukázalo, že vzťah atonálnej hudby k filmovému obrazu je špecifický, s filmovým obrazom je atonálna hudba prístupnejšia, akoby obraz vedel prístupniť jej vnútorné hudobné obsahy.

Hudobná forma

Tradičná európska hudba (koncertná, ľudová, populárna a pod.) sa dodnes tvorí tak, že dávno vyskúšané formové schémy sa naplňajú konkrétnymi hudobnými obsahmi. Podľa tradicnej náuky o formách základným prvkom hudobného materiálu je **motív**, skupinka niekoľkých tónov, akýsi melodický úryvok, ktorý už má svoj hudobný zmysel, svoj výraz. Vyšším stavebným prvkom je **téma**, relatívne ucelená melódia, ktorá sa začne (charakteristickým motívom), má svojský priebeh (v ňom znovu rozoznáme začiatkový motív v nejako zmenenej podobe a zväčša aj ďalšie doplnkové motívy), a potom v rámci svojej vnútornej logiky smeruje k zakončeniu.

Priradením dvoch, troch tém za sebou a opakovaním tém možno už zostaviť ucelenú kratšiu skladbu v tzv. **malej piesňovej forme**. Predpokladá to, samozrejme, aj vytvorenie harmonického sprievodu, inštrumentáciu, aranžmán a pod. Témy sa k sebe priradujú podľa špecifických pravidiel (využíva sa princíp kontrastu, prechod do inej tóniny a pod.). Napríklad v súčasnej pop music sa často vyskytuje forma označovaná *aa'ba* – teda najskôr znie téma *a*, znovu sa téma zopakuje, ale s odlišným zakončením, preto ju aj odlišne označíme ako *a'*, to odlišné zakončenie pripraví prechod do kontrastnej témy *b* a nakoniec znovu zaznie začiatková téma *a*. Priradovaním možno tvoriť aj pomerne dlhé skladby v tzv. **veľkej piesňovej forme**. Môže mať napríklad formovú schému *ABa*, keď *A* tvorí kompletná malá piesňová forma (napríklad v zložení *aa'ba*), potom ďalší kompletný celok *B* a nakoniec znovu zaznie počiatková téma *a*, ktorou sa začala skladba.

Aj džezové skladby sa spravidla začínajú v malej piesňovej forme, ibaže tu pristupuje aj nový prvok – **improvizácia**. Hudobníkom v priebehu skladby stačí nejaký vopred dohovorенý jednotiaci princíp, najčastejšie nejaký harmonický celok zapísaný ako sled akordov, **téma**, mnohonásobne sa opakujúca, a hudobníci na základe toho princípu improvizujú vždy novú a novú hudbu.

Väčšie skladby tradicnej koncertnej hudby nie sú zložené len pomocou postupného priradovania tém k sebe. Pristupuje tu aj komplikovanejšia kompozičná práca s hudobným materiálom. Z tém, ktoré boli predstavené, **exponované** na začiatku skladby, si skladateľ vyberá krátke motívy, tie rozličným spôsobom opakuje, posuva, mení, kladie do polyfónie s inými témami, buduje z nich rozličné gradácie, celé témy transponuje do iných tónin alebo ich podáva v zmenenej tonálnej štruktúre, obmieňa ich a pod. V každej epoche európskej umelej hudby najmä v baroku, klasicizme a romantizme – sa stále novými spôsobmi vždy viac

komplikovali formotvorné princípy skladateľskej práce. Pre pochopenie dôležitosti formotvornej kompozičnej práce je dobré vypočuť si diela veľkých majstrov: napríklad fúgy J. S. Bacha z obdobia vrcholného baroka, symfónie J. Haydna a L. v. Beethovena z obdobia klasicizmu a symfónie J. Brahmsa a A. Dvořáka z obdobia romantizmu. V skladbách, najmä na ich začiatku, zreteľne rozoznáme výrazné melodické témy a potom obdĺhokladnú kompozičnú prácu s nimi ako so stavebným materiálom pre vybudovanie väčších hudobných celkov. Môžeme si všimnúť aj to, že kompozičná práca sa komplikovala nielen diachronne v priebehu dejín hudby, ale často aj v diele jedného skladateľa. Bachove fúgy a jeho cyklus *Temperovaný klavír* sú stavebne jednoduchšie a pre formovú analýzu zreteľnejšie než jeho vrcholné dielo *Umenie fúgy*. Podobne aj Beethovene prvé symfónie sú jednoduchšie než posledné.

Namozrejme, formová komplikovanosť nie je ešte atribútom umeleckosti. Veľa hudobných skvostov už vzniklo aj vo veľmi jednoduchých formách a v priebehu rozvoja hudobnej kompozície sa vždy znovu a znovu objavovalo aj úsilie o formovú jednoduchosť. Príkladom geniaľnej formovej jednoduchosti je známe *Bolero* M. Ravela. Je to len jedna melodická téma, ktorá sa neustále opakuje v monotónnom kludnom tempe, vždy s tým istým harmonickým sprievodom, a len meniacia sa inštrumentácia robí zo skladby dlhú súvislú magický pôsobiacu gradáciu.

V novej a avantgardnej hudobnej tvorbe sa už nevyužívajú natoľko staré formové schémy, lebo aj základný stavebný materiál má často principiálne odlišnú formu. Základným stavebným prvkom býva nejaký jedinečný hudobný nápad, **hudobná myšlienka**, hudobný princíp, ktorý nemá povahu melodického motívu alebo témy a pracuje sa s ním novým a špecifickým spôsobom.

Aj filmoví a televízni skladatelia využívajú tradicné i novšie formotvorné kompozičné princípy – spravidla v jednoduchšej podobe. Podľa potreby nevyhnutne sa nejaký kompozičný princíp vyskúšaný v autonómnej koncertnej hudbe. Rozdiel je len v tom, že v audiovizuálnom vyjadrovaní je hudobná kompozícia len súčasťou diela vystavaného podľa iných kompozičných princíпов (ešte si to pripomenieme v súvislosti s dejinami filmovej hudby). Dobré hudobné dielo nie je len množkou hudobných nápadov, ale logicky sklenenou skladbou, ktorá aj v dlhších časových úsekoch udržuje poslucháča v umeleckom napätí a púta jeho pozornosť. V dobrom audiovizuálnom diele je hudobná kompozícia stavebnou zložkou slúžiacou iným formotvorným princípom, vyplývajúcim z jeho monitáže, a tá nadväzuje divákovi v umeleckom napätí.

Teória hudobných foriem je pomerne komplikovaná disciplína filozofickej povahy. Na druhej strane však, keď pracujeme už s hotovou hudbou, nie je ťažko vyhliť jej vnútorné členenie, fázovanie, výrazové smerovanie jednotlivých jej úsekov. To je totiž najdôležitejšie pri synchronizovaní hudby s obrazom. Pre umenie takéhoto synchronizovania majú dobre vypestovaný cit a skúsenosti najmä filmoví strihači, dosahujú ho prácou.

v audiovizuálnom vyjadrovaní oveľa prirodzenejšie napomáha skladba zvuku – teda aj hudby.

Základným prostriedkom je v tom zmysle **zmena zvuku**. Najmä zmena vnútorného obrazového zvuku signalizuje zmenu obrazu, prostredia. Nefunkčná, významovo nemoťovaná zmena v priebehu sekvencie alebo obrazu ruší plynulosť vyjadrovania, oslabuje zrozumiteľnosť, mátie.

Mimooobrazové zvuky, teda najmä hudba, sa neviažu priamo na zobrazované prostredie, sú nezávislé od členenia obrazov. Zmena (napríklad nástup hudby, vnútorného monológu, myšlienkového nového text komentára) – hoci aj v priebehu sekvencie – môže predstavovať zmenu vo fiktívnom duševnom svete postavy, novú náladu, novú myšlienku a pod. A naopak, absencia zmeny, teda pokračovanie totožného zvuku, môže aj viaceré scény alebo sekvencie myšlienkového a náladového spájať.

Uvažujúc o tom, ako má byť zmena uskutočnená, zvyknú tvorcovia hovoriť o „prechode“ – majú na mysli **prechod z jedného zvuku do druhého**. Prechod možno pripraviť dvoma spôsobmi: **ostrým strihom** alebo **prelhaním**, alebo ich kombináciou (napríklad nový zvuk začne ostrým strihom, kým predošlý pozvoľna zafadza). Ide o to, či a nakoľko je tvorivým zámerom zmenu zdôrazniť, aby to bola **náhla zmena**, prípadne prekvapivá, nečakaná šokujúca, či sa má zdôrazniť **kontrast** medzi prostrediami, alebo náladami, ktoré predstavujú jednotlivé zvuky, alebo naopak, či to má byť **plynulá zmena**, prípadne nebadaná.

Nadväzovanie hudobných častí patrí medzi najšpecifickejšie oblasti hudobnej kompozície a v princípe je dielom hudobného skladateľa. Prelhanie z jednej hudby do inej bez rešpektovania hudobných zákonitostí je problematické.

Zmeny zvukov sa nemusia vždy kryť s rozhraním obrazových sekvencií. Pri slušnom zvuku možno nechať znieť ešte chvíľu aj v nasledujúcej sekvencii – je to **presah**. Alebo naopak, s príslušným zvukom možno začať už chvíľu vopred, na koncu predchádzajúcej sekvencie – je to **anticipácia**. Sekvencie tak významovo na seba lepšie nadväzujú, akoby boli spolu **zretázené**. Obzvlášť prechod do retrospektívy, do spomienok postavy a pod. tvorcovia často naznačujú zvukovou anticipáciou. Retázením sa posilňuje pocit plynulosti deja, zdôrazňujú sa príčné súvislosti medzi javmi, udalosťami a faktami, ktoré divák sleduje. Často sa používa **krytý prechod**, keď zmenu ruchov na rozhraní dvoch prostredí, prelhanie hudieb a pod. maskuje iný zvuk, ktorý je v tej chvíli v prvom pláne: konkrétne vnútorný monológ, dialógy a pod.

Najväčšou výzvovou je využívaním prostriedkom spájania a retázenia je spomedzi zvukov audiovizuálneho vyjadrovania hudba, pretože jej výrazová sila nie je primárne založená na úlohe vecného informovania.

Hudba má markantnú interpunkčnú a spájajúcu silu preto, lebo tieto atribúty súvisia s jej formotvornou kompozíciou. S tým zámerom ju možno komponovať. Réžisér môže požiadať o hudbu, ktorá bude predstavovať „začinnosť“

„rozbiehanie“, „stupňovanie“, „plynulé pokračovanie“, „nadväzovanie“, „čakanie“, „státie“, „preušetenie“, „nedokončenie“, „ukončenie“, „hudobný oáznik“, „hudobný výkričník“, „hudobnú bodku“ a pod.

Opakovanie, návrat, príznačný motív

Filmoví a televízni skladatelia si už oddávna „zjednodušujú“ prácu tým, že určité melodické témy, zvukovo-instrumentálne nápady i celé úseky hudby nechávajú vždy znovu a znovu zaznieť v rámci celého diela, ba i v rámci celého seriálu. V prvých desaťročiach zvukového filmu by sa to bolo považovalo za prehršok. Vtedy sa žiadalo, aby hudba vyjadrovala obraz, a tak, ako sa divák díva vždy na ďalšie a ďalšie zábery, žiadalo si to vždy pokračovanie ďalšej hudby.

Opakovanie či repitícia hudobných myšlienok, návraty k melodickým témam, ktoré už zazneli, variácie tých tém – to všetko vždy patrilo medzi základné atribúty hudobnokompozičnej práce. Niet teda dôvodu, aby sa také kompozičné postupy nevyužili aj v audiovizuálnom vyjadrovaní. Divák si na určité hudobné myšlienky zvykne a tie potom v rámci celého diela nadobúdajú symbolickú hodnotu. Na rozdiel od koncertnej hudby, v audiovizuálnom vyjadrovaní sa variácie opakovanej hudby ozvu vždy v nových súvislostiach s obrazom a subjektom – nie je to teda mechanické opakovanie.

Viacnásobným opakovaním môže určiť hudobná myšlienka nadobudnúť hodnotu **príznačného motívu**. Najmä ak sa vždy znovu spája s určitým obrazovým alebo subjektovým motívom. Príznačným motívom nemusí byť v kinematografii len hudba. Príznačným motívom je napríklad záber malej bôje vo Frenšovom *Kvintom mori* (1952) vstrihnutý vždy znovu, keď hrdina okolo nej prepláva do rozlívneho neznáma. Príznačným motívom je podobne sólová melódia flauty Bergmanovom *Prameni panny* (1960) spojená vždy s motívom zavraždeného divčáka. V oboch prípadoch príznačný motív nadobúda symbolickú úlohu: v prvom prípade vojnového nebezpečia, v druhom prípade myšlienku dievčenej nevinosti.

Kým symbolika reálneho záberu alebo reálneho zvuku je založená na vecnom významu, hudba môže symbolizovať celkovú náladu, vstrihnúť vedúci myšlienkový motív nezávisle na tom, čo práve ukazuje obraz. Ba dokonca môže naznačovať akosi **katartiziu**, „očistenie sa“ od malichernosti, úbohosti, mizernosti, ktorej dramatické prejavu podáva obraz. Preto si tvorcovia často dovoľujú aj k dramatickému priebehu plného trpkosti opakovane použiť dôstojnú, pôvabnú a príjemnú hudbu.