

SYMBIOSIS BETWEEN MUSIC AND RHYTHM OF THE MOVIE ²⁷

Nina Altaparmakova

Faculty: Screen Arts, Department of Film and TV Directing and Animation

National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia, Bulgaria

Tel.: +359888839488

E-mail: ninaalt@yahoo.com

***Abstract:** Music has an extremely important role in the emotional impact of a movie. In this article we will explore how it influences the edit built in characteristically different scenes. How it catalyzes the impact from an actors' play. The way it emphasizes moments of the action in a movie. Music helps a lot with condensing time in a movie. It can be in unison with the picture or it can be in contradiction with it. The article will look into a series of pragmatic questions which arise during the post production of a movie – like choosing the music and its distribution throughout the duration of the movie. Its symbiotic relationship with the length and the content of the frames as well the problem with its final mixing and volume.*

***Keywords:** Editing, Film Music, Rhythm*

ВЪВЕДЕНИЕ

Трудно е да си представим, съвременното кино без музика. Тя има изключително важна роля в изграждането на емоционалното въздействие на филма. В дългогодишният си опит като режисьор по монтажа, аз винаги съм се вдъхновявала от нея, когато работя по даден филм. Опитвала съм се предварително да “чуя” онази музика, от която картината има нужда, която ще я направи по емоционална и ще даде повече живот на персонажите. Не винаги съм получавала точно такава музика от композитора на филма.

Понякога картината, така да се каже, е „изхвърляла“ музиката. Защото не винаги една добра сама за себе си музика е добра и за дадения филм. Филмовата музика не е стандартна музика, тя в никакъв случай не бива да е затворена вътре в себе си – като тема, тоналност и въздействие. Напротив – трябва да е отворена, да кореспондира с изображението, дори да се слива невидимо с него. Да носи неговата емоция, да го надгражда. Една неподходяща филмова музика понякога може да навреди сериозно на филма. Например, когато тя е прекалено активна, и започва да доминира над картината, да звучи самоцелно или отстранено от случващото се на екрана. В подобни случаи, изображението, така да се каже остава на втори план, смачква се или се загубва съвсем.

ИЗЛОЖЕНИЕ

Музикалният ритъм е опората на действието. Той трябва да съществува в синхрон с външния ритъм на картината, както и с ритъма на движението вътре в нея; да влезе в синхрон с настроението което носи филмовото изображение. При наличие на такава колаборация вариантите за музикално въздействие са необятни. Посоките и нюансите на това въздействие – също. Понякога изборът на най-правилния вариант е много труден.

Затова аз винаги карам, студентите си по монтаж да използват музика когато работят по филмите си. Не авторската музика, с която на по-късен етап ще бъде миксирана звуковата част на филма. Готова музика, такава, каквато те си подберат – стига тя да отговаря на настроението и смисъла на монтираната в момента сцена.

Целта ни при този вид монтаж – върху предварително подложена музика – е постигане на възможно най-верния ритъм. Не винаги бързият ритъм е най-доброто решение. Но

²⁷ Докладът е представен на конференция на Русенския университет на 13 ноември 2020 г. в секция Езикознание, литературознание и изкуствознание с оригинално заглавие на български език: СИМБИОЗАТА МЕЖДУ МУЗИКАТА И РИТЪМА НА ФИЛМА.

независимо от това дали трябва да забързаме или да забавяме ритъма на случващото се на екрана, музиката е безценната ни опора. Тя ни служи за нещо като компас в непрекъснато променящото се филмово пространство.

При мене специално монтирането под музика се е превърнало в необходимост. Добре избраната музикална тема може да ми даде страхотно вдъхновение и дори да ми подсказва ключ към монтажното решение на дадена сцена, който иначе не бих намерила. Да ми даде упора в драматургията.

Има два подхода на монтаж. Първият се стреми монтажното абсолютно точно да следва ритъма, като в музикален видеоклип. Всички силни акценти в музиката съвпадат със силните акценти в действието.

Вторият подход е коренно различен – при него силните времена в музиката и действието са изместени спрямо филмовото време.

Изборът на единият или другият подход изцяло зависи от решението на режисьора по монтажа, а понякога и от режисьора на филма. Бих добавила, че това решение зависи от филма. И от съдържанието на конкретната сцена – като действие и вътрешна динамика. Абсолютно точният ритъм, може да ни помогне в дадени моменти, а в други – не.

Така стигаме да един много важен въпрос. В кой момент да подходим към избора на музика в процеса на монтажа? Обикновено композитора започва своята работа, когато филмът вече е приключен монтаж. Как обаче можем да решим, че е „затворена“ картината, когато до този момент сме я чували само със спомагателната музика, а не с оригиналната. Ако музиката на композитора е различна като настроение и ритъм, тя ще повлияе отрицателно на монтажната и ритмичната структура на уж вече готовия филм. Това е сложна дилема. Много често в практиката ми се е случвало, когато чуя по време на мишунга написаната от композитора музика, да изпитам остра необходимост да променя монтажа. Картината започва да ми изглежда или прекалено къса, или има дължини в повече. И в двата случая това е проблем. Защото общуването между музика и картина е изключително сложен процес. И верният ритъм може да се открие само когато се разполага с музиката по време на монтажа. И се работи не върху самата нея.

Марсел Мартен в своята книга „Езикът на киното“, споделя:

“Според него (Айзенщайн – б. м.) музикалният сценарий трябва да предшества режисьорския и да му служи за динамична схема: през време на снимките на “Александър Невски” той е разработил окончателно своя монтаж чак след като Прокофиев завършил своята партитура.”

Да, това е истината, според мене. Горния цитат и изложеното от Айзенщайн в теоретичния му труд „Вертикалният монтаж“ ми дават увереност, че ако не целия филм, то поне ключовите моменти от него, трябва да се монтират по вече написаната музика.

Монтажът може да следва характера и ритмиката ѝ, да се влияе от вложените в нея емоции, може дори да се гради опозиционно, като контрапункт на музикалните фрази. Въпрос на избор и решение.

Екшън сцените в телевизионния сериал „Под прикритие“ са монтирани от мен по следния начин. Избирам предварително подходящата музика и подреждам върху нейната ритмика кадрите от сцената. Това разбира се, все още е груб монтаж, но чрез него е сложена логиката на действията и събитията. Върху подредена логически сцена вече започваме да търсим онази оригинална музика, която най-добре ще пасне от гледна точка на нейното емоционално въздействие.

Добре намерената музика може да събере нелогични на пръв поглед кадри и да ги осмисли. Благодарение на музиката можем да удължим един кадър и той да се превърне в акцент.

Когато монтираме диалог, и оставим големи паузи в разговора, той би бил нелогичен, но ако поставим музика под този диалог, ще усетим много силна емоция именно от тези паузи. Те ще извадят на бял свят скритите вътрешни състояния на персонажите, които и преди са присъствали, но чак сега са станали видими и релефни, придобили са особена сила

и енергия.

В съвременният филм, почти винаги има монтажна фраза изградена по музика, в която натрупваме изминало филмово време. Променяме ритъма на филмовия разказ, съгъстяваме времето и за много по кратка екранна дължина успяваме да разкажем много. Бихме могли да кажем, че този компресиран вид разказ, до голяма степен е повлиян от музикалния видео клип.

Във филмите, освен авторски написаната музика, често се използват и музикални парчета на различни изпълнители и групи. Някои от тях добиват особена сила на звучене във филма, дори по-ярка от самостоятелният живот на тези песни.

Известно е че Куентин Тарантино обича да използва стари позабравени шлагери. Дебютният му филм **“Глутница кучета”** (1992) започва в една закусвалня с дълъг осем минутен разговор между осемте персонажа. Следват началните надписи върху песента на поп групата George Baker Selection **“Little Green Bag”**. Кадрите са на забавен каданс и в близки планове виждаме всеки един от персонажите, като музиката създава изключително настроение. Надписите продължават да текат върху появата на черен бланк. И нищо не предвещава резкия скок в следващият кадър. Персонажът на Тим Рот лежи облян в кръв на белите седалки на колата. При стандартно решение такъв рязък преход би бил нелогичен и неприемлив. Но при Тарантино се получава много въздействащо. Защото музиката ни помага за възприемем елипсата като част от стилистиката на филма.

И обратният пример с филма на режисьора Уонг Карвай **„Чункин експрес“** (1994), който използва като лайтмотив песента **“California Dreamin’** на Мамас енд Папас. Този лайтмотив се повтаря няколко пъти във филма и носи усещане за бягство от монотонното ежедневие на героинята.

Споделеното до тук ме провокира да отделя място и за различните смислови връзки, които могат да бъдат изградени при взаимодействието на музиката с изображението. Много харесвам операта **„Крадливата сврака“** на Росини. Части от нея откривах във времето във филмите **„Портокал с часовников механизъм“**, **„Имало едно време в Америка“** и сериала на ВВС **„Шерлок“**. Това, което ме изуми е как една и съща музика, поставена в различни филми, създава различна емоция.

Антъни Бърджес, авторът на романа, по който Кубрик снима **„Портокал с часовников механизъм“**, задава много точно темата на своето произведение:

„Същество, способно да върши само добро или само зло, е като портокал с часовников механизъм – на външен вид уж жив организъм с привлекателен цвят и сладък сок, но същността му е само механична играчка с часовникова пружина, навивана от Бог, Дявол или някоя всемогъща обществена машина... Човекът не бива да бъде унижаван като бива командван чрез животинските си рефлексии или заставян да се подчинява на механични закони.“

В бруталната екранизация на Кубрик музикалните решения са не по-малко драстични и крайни от изобразителните. Веселата, жива мелодия от Росини акомпанира епизод на изнасилване. Музиката е смесена с ужасяващите писъци на жертвата, с дикторски глас и диалог; както и с множество натурални звукови ефекти. Динамиката на монтажа в изображението следва драматургичното развитие на музиката и в това се крие огромното въздействие на епизода – контрапунктът между графичното насилие и фриволната мелодия засилват усещането за злокобност и абсурдност на епизода.

Във филма **„Имало едно време в Америка“** на Серджо Леоне (по идея, подсказана от съпругата му – Карла Леоне) е използвана същата увертюра за епизода с размяна на бебетата. Тук режисьорът очевидно търси чисто комедиен ефект – музикалното изпълнение е в по-бързо темпо от обичайното; изпълнението е смесено с по голяма тежест върху висок щрайх и високи дървени инструменти. Всички звукови ефекти са отстранени от фонограмата на епизода – това решение напомня комедийните скечове от епохата на нямото кино. Внушението от всичко това носи усещане за лекота, фриволност и в известен смисъл се възприема като леко „намигане“ към Кубрик. Музикалната кулминация съвпада с появата на

синхронния звук от терена – а именно „хорът“ на плаещите бебета.

В епизод 3 на сезон 2 на сериала „Шерлок“ отново използват увертюрата от „Крадливата сврака“, но в този случай усещането за динамика и развитие е постигнато със смислово натрупване на кадри в паралел на случващото се действието.

Когато престъпникът Мориарти влиза в залата на Тауър, той застава пред витрината с трона, слага си слушалки и си пуска музика от мобилния телефон – така чуваме началото на „Крадливата сврака“. Същевременно виждаме в паралелен монтаж срыв и отваряне на трезора на Банката на Англия, пробив във сигурността на затворът Пентънвил, бясното шофиране на полицаите към Тауър и всичко това е придружено от резки прекъсвания на музиката – като ритмически ролята на „продължение на темата“ изиграва натрупването на звукови ефекти. И когато накрая полицаите пристигат, Мориарти, ги очаква седнал в трона под звуците на финалните акорди на „Крадливата сврака“.

Обикновено, когато използваме музика във филма, ние неминуемо добавяме към нея звукови ефекти, свързани или не с изображението. Във филма „Гравитация“ например режисьорът Алфонсо Куарон и композиторият Стивън Прайс решават музиката към филма да бъде по-различна от холивудските стереотипи за музика към космически филми. В процеса на работа композиторият експериментира със смесване на множество звукови ефекти и атмосфери заедно със записи на соло инструменти и камерни ансамбли. Като резултат се получава, изключително въздействаща и много по-различна от стандартите музика.

От приложна гледна точка, музиката в киното условно се дели на два типа:

- *Музика, която служи за фон и се смесва с реално съществуващата атмосфера;*
- *Музика, която е водеща и активна, съдържаща в себе си идеите и темите на филма.*

Много е важно как става смесването на тази различна по тип и характер музика при финалния мишунг. Първият тип иска особен вид баланс. Присъствието ѝ трябва да остане незабележимо. Тя просто е част от атмосферата, прониква вътре в нея и ни служи, за да подплати усещането за напрежение или тъга или да извади на преден план някакво емоционално чувство. С други думи казано – да подпомогне драматургията на сцената и нищо повече. Груба грешка е, ако подобна музика се използва агресивно, изграждащо, както би се използвала музикалната тема от филма, да речем.

Не винаги е задължително един филм да бъде наситен с много музика. Никита Михалков твърди, че „музиката трябва да се използва едва когато всичко друго в саундтрака не е достатъчно, когато тя **довършва** епизода.“

Аз съм имала случаи, когато малко преди мишунг сме преценявали, че на места музиката идва в повече, че не помага, а пречи на филма и сме махали 20-30 процента от нея. Така постъпихме например във филма „Отрова за мишки“.

Ако трябва да избираме между двата проблема – дали да имаме много музика и силно емоционално въздействие или малко музика и слабо емоционално въздействие – аз бих избрала първото. Разбира се, всичко е субективно, но един такъв избор при мене е продиктуван от схващането, че количеството музика е най-малкото зло за който и да е филм, докато липсата на емоционално въздействие си е направо катастрофа.

По малко парадоксален начин с помощта на музика може да се спаси неудачен актьорски епизод. Ако да кажем имаме силно драматична сцена, в която актьорите обаче не са на 100% верни, но сами по себе си кадрите с тях са необходими за целостта на разказа, тогава можем да намалим нивото на гласовете им, или дори съвсем да ги скрием, и да сложим като водещ компонент подходяща музика.

Този прийом – да се махнат всички реални звуци и да останем само на музика – може да има не само спасителен характер, като току що описания. Може да служи и като самостоятелно художествено решение при особено драматични моменти.

Такъв момент във филма „Аз съм Дина“ е сцената, в която малката Дина, без да иска, бута казан с гореща вода и облива майка си, която умира в адски мъки. Този дълъг и страшен

миг е подплатен с музика, която поглъща цялата останала фонограма. Едва когато бащата на Дина тръгва към мястото на произшествието, влиза реалността на звуковата картина. В целия този баланс се ражда едно много силно емоционално въздействие.

Анджей Вайда много точно е забелязал, че в „*съзнанието на режисьора съществува известна автоматичност: щом правиш филм, в него трябва да има музика. Но дали музиката е винаги необходима?*“

Понякога функцията на филмовата музика успешно може да бъде заместена със силно въздействащ звук от реално изградената среда.

В някои филми авторите избират документалният стил на водене на разказа, и въздействието идва от суровостта на изображението и саунд дизайна. В тях понякога режисьорът взема решение да не се използва филмова музика. Или ако някъде тя все пак присъства да звучи от радио, като звуков фон от средата, където се развива действието, а не като филмова музика.

Такъв избор направи например Стефан Командарев във филмите си **“Посоки”** и **“В кръг”**. В **“Посоки”** се проследяват историите на няколко таксиметрови шофьори, случващи се в една нощ в София. Филмът бе заснет в дълги кадри със сложен вътрешно кадров монтаж – с цел постигане на максимална документалност на разказа. Постигането на такава документалност изключи музиката като възможно изразно средство. Преценихме, че появата ѝ би се превърнала в нежелана авторска намеса, в излишно емоционално подсказване към зрителя за определени коментари или реакции.

Отказът от музика естествено крие своите рискове. И прави задачата на авторите много по-трудна. Те са длъжни да постигнат емоционалното въздействие, без да се опират на такава проверена възможност като филмовата музика.

Аз разглеждам т. нар. звуков лайтмотив в киното като разновидност на музикалната фраза или на музикалния акцент. Ще се опитам да изясня мисълта си с помощта на знаменития звънящ телефон в **„Имало едно време в Америка“** – един звуков лайтмотив, с помощта на който филмовото време се връща назад. Развързката от загадъчно присъствие на този телефон започва с кадър, в който неговият настойчив звън най-неочаквано изпълва пространството, а камерата леко се отдалечава от лицето на актьора Робърт Де Ниро и стига до една лампа. Тази лампа прелива в кадър от нощта, където върху изгорелите трупове на останалите момчета от бандата вали дъжд, а Блейката (персонажът на Робърт Де Ниро) дълго съзерцава страшната гледка. Телефонът продължава да звъни, и звъни, и звъни... Времето поема своя обратен ход – все по-назад и все по-назад... Идва сцената със симулативното погребение на Сухия режим. Виждаме как Робърт Де Ниро се отделя от приятелите си и влиза в една стая. На бюрото има затворен телефон. Но въпреки това звъненето продължава. То не спира дори тогава, когато една ръка вдига телефона. Много по-късно ще разберем какво е последвало – Блейката е предал останалите членове на бандата.

В **„Имало едно време в Америка“** Енио Мориконе има знаменитата музика – например флейтата, темата на която се развива в нещо като химн на смутното време. Питала съм се защо композиторът и режисьорът са заменили тази музика с режешият времето и пространството звук на звънящия телефон. Защото са разбрали, че един подобен звук носи въздействие, което с музика не може да се постигне. Този звук събира всички онези парченца от спомени и обединява филмовите времена в общ като енергия разказ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Симбиозата между картина и музика, създава уникалното емоционално въздействие на филма или, както се е изразил Никита Михалков:

„Музика е всичко, което се чува: песента на птиците, пердето, което се вее в отворения прозорец, шумоленето на хартията на масата или скърцането на перото. Всичко илюстрира изображението.“

REFERENCES

Martin, M. (1962). *Le Langage Cinématographique*. Sofia: Science and art.

Mikhalkov, N. (2015). *The Territory of My Love*. Sofia: Colibri.

Wajda, A. (2010). *Cinema and the Rest of the World*. Sofia: Double Vision – Colibri.