

**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“**

ПЕТЪР ДУНДАКОВ

**ТЕОРЕТИЧНИ И ПРАКТИЧЕСКИ АСПЕКТИ
НА МУЗИКАЛНИЯ ЕЗИК В КИНОТО**

Автореферат

на

дисертация за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Научен ръководител:

Проф. д-р Кремена Ангелова

София 2024

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседанието на Катедра „Дирижиране и композиция“ към НМА „Проф. Панчо Владигеров“, гр. София, състояло се на 21.05.2024 г.

Дисертационният труд съдържа общо 106 страници разработка, които включват Увод, Три глави, Заключение, Библиография, 12 Приложения, съдържащи нотен текст.

Съдържание на дисертационния труд

Увод.....	2
Глава 1. ЖАНРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ЕКРАННАТА МУЗИКА.....	7
1.1. Особенности на музикалния език в контекста на филмовата драматургия.....	9
1.2. Разполагане на музиката зад кадър.....	16
1.3. Форма и съдържание на екранната музика.....	23
1.4. Време и пространство на филмовия диегезис. Влияние върху музикалните решения. Диегетична и недиегетична екранна музика....	29
Глава 2. ТВОРЧЕСКИ НАСОКИ В ОСНОВНИТЕ ЖАНРОВИ ОБЛАСТИ НА ФИЛМОВАТА МУЗИКА.....	41
2.1. Музиката в игралното кино.....	43
2.2. Музиката в анимационното кино.....	60
2.3. Музиката в документалното кино.....	69
Глава 3. НЯКОИ ПРАКТИЧЕСКИ ВЪПРОСИ.....	79
3.1. “Възвишение”.....	79
3.2. “Father”.....	88
3.3. “The Magic Life of V.”.....	95
Заключение.....	98
Библиография.....	104
Приложения.....	106

Увод

Анализът на композиционните аспекти на филмовата музика в игралното, анимационното и документалното кино може да обогати както общата теория на филмовата музика, така и онзи клон на съвременното музикознание, който разглежда развитието на музикалния език в композиционната практика.

Аналитичният поглед към композиционните аспекти на филмовата музика предполага широка перспектива, която не просто разглежда детайлите на музикалната фактура, а има предвид цялостния подход към участието на музиката във филма с оглед на драматургичното развитие, както и на общата естетическа рамка на филмовото произведение. Идеите за конструиране и ползване на определен тип музикален език в екранната музика имат своите драматургични и естетически основания. Голяма част от изборите, които композиторът прави в работата си по саундтрака на даден филм, следва да бъдат разбирани в хоризонта на взаимодействието и органиката между наратив, музикален език и движещ се образ.

Предмет на настоящето изследване е връзката на музиката с драматургията, отношението и търсения синхрон между музикалните елементи и картината, ритъма, хармонията, инструментацията и оркестрацията. Анализът насочва вниманието също така към работата с лайтмотивна тема, вариацията на вече използван във филма музикален материал, континуитета на музикалната форма, тембровите връзки между музиката на различните епизоди от филма.

Цел на изследването е да потърси не някаква методологична рецепта за създаването, производството и интерпретацията на филмова музика, а по-скоро да очертае общи проблеми и насоки в тази област, като разгледа и конкретното им решение в отделни филми. За това и изследването се базира не само върху общи теоретични разсъждения, но и върху опит, свързан с конкретни филмови произведения. Основният изследователският подход тук се опира главно на теорията и практиката с отношение към третираната проблематика.

Изложението в дисертационния труд е структурирано в увод, три основни глави и заключение. Първа глава разглежда драматургични и естетически аспекти на филмовата музика. Втора глава е посветена на някои нейни специфики, наблюдавани в трите основни жанрови области на киното – игрално, анимационно и документално. Фокусът тук е теоретичен. Трета глава от изложението разглежда някои практически въпроси, свързани с решаването на конкретни творчески задачи, които са стояли пред мен като композитор на филмова музика в различни жанрове кино. Под формата на своеобразна авторефлексия, детайлно анализирам авторския си подход към композицията, музикалния език и фактурата в три филма: “Възвишение” (игрален, 2017), “Father” (анимационен, 2012), “The Magic Life Of V.” (документален, 2019). Идеята е да се покаже връзката на екранната музика с развитието на драматургичния разказ и нейната рефлексия върху спецификата на музикалната партитура.

Резултатите от дисертационния труд могат да намерят приложение както в областта на съвременното музикознание, така и в кинознанието, за което музиката като съставна част от филмовия синтез представлява интерес. Също така биха послужили като евентуално учебно помагало в работата на студенти в областта на композицията, медийната и екранната музика, както и на студенти по режисура, монтаж и филмова драматургия.

Глава 1

ЖАНРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ЕКРАННАТА МУЗИКА

Връзката между музика и екранен образ, която се наблюдава още с възникването на “седмото изкуство” и чието развитие може да се проследи в историята на киното, понякога създава у широката публика усещането за съществуването на филмовата музика като определен *жанр* музика, но това е по скоро предразсъдък. В своя блог “Composer class” композиторът и музикален продуцент на редица филмови и телевизионни продукции Себастиан Вацингер отбелязва, че

“доколкото жанровете музика се характеризират с определени стилистични особености, форма и съдържание, екранната музика трудно може да бъде “затворена” в рамките на определен жанр”¹.

Филмовата музика е част от филмовата естетика. Независимо от огромния интерес на съвременната публика към саундтраковете на филмите и “маркетингането” и огромните им продажби в наши дни, това което я прави “филмова музика” не е нейният жанр, а фактът, че е използвана или оригинално композирана за нуждите на конкретен филмов сюжет и има връзка с драматургията на филма.

1.1. Особенности на музикалния език в контекста на филмовата драматургия

Връзката между музика и наратив е една от най-съществените характеристики на екранната музика. Както пише Клаудия Горбман в статията си “Narrative film music”, в момента, в който осъзнаем до каква степен филмовата музика оформя филмовия разказ, ние не можем да смятаме повече тази връзка за случайна и “невинна”². Оценяването и разбирането на филмовата музика, според Горбман, винаги трябва бъде правено по отношение на колаборацията на изкуства и изразни средства, които всеки филм представлява. Тя прави сравнение на филмовата структура с езиковите структури и говори за “филмова система”, в която се включват осветление, разположение на камерата, монтаж и др. Тази филмова система включва и музиката. Само в контекста на “филмовата система” и като елемент от нея тя може да бъде разглеждана и да бъде поставян въпроса за нейната оценка и ефективност.³ В този контекст, казва Горбман, ние може да виждаме музиката от екрана като средство, прибавящо “значение”.

¹ *Watzinger, Sebastian. Is Film Music A Genre (2023) <https://thecomposerclass.com/articles/is-film-music-a-genre>*

² *Gorbman, Claudia Narrative Film Music A Genre -Yale French Studies, No 60, Cinema/Sound (1980), pp.183-203, Yale University Press, p.183, <https://www.jstor.org/stable/2930011>*

³ Вж. Пак там, p. 186.

Голяма част от литературата, посветена на филмовата музика разглежда отношенията между филм и музика в светлината на “паралелност” или “контрапункт” на значенията им. Казано по-просто, музиката или емоционално отговаря и подкрепя настроението на епизода или стои като емоционален контрапункт на случващото се. Макар и даващи много обща и донякъде ограничена представа на възможностите за свързване, тези отношения ни показват, че събирането на значенията на музика и картина във филмовото платно винаги довежда до образуването на трето значение, което е резултат от тяхното взаимодействие. Това значение е налично и отворено за разбиране и тълкуване единствено в контекста на конкретния филмов разказ. То проблясва в него и се възприема от зрителя като единно и органично, макар да е резултат от свързването на две различни семантични нива – музика и картина.

Може да се каже, че значението на даден музикален материал при прозвучаването му в определен филмов и драматургичен контекст е свързано с композиционните техники и подходи в създаването му. Използването на тонална хармония или на абстрактен музикален език, на богата мелодия или пък на минималистична, разчитаща повече на тембровата си характеристика музикална фактура, създава различни възможности за подкрепа на определени идеи и значения във филмовия разказ. В някои от жанровете кино съществуват музикални клишета, които са базирани на характерна звучност, асоциираща се с даден тип наратив. Например, дисонансите се свързват с напрежението и криминалното действие, консонансите и красивите мелодии – с любовните истории, лековатите и ритмични партитури – с комедията. И въпреки това е трудно да бъде предписана някаква валидна рецепта за създаването на музиката в определен жанр, независимо от това, че в рамките му могат да се наблюдават общи тенденции.

1.2. Разполагане на музиката зад кадър

Едно от основните предизвикателства пред творческия екип на даден филм и по-специално пред композитора, режисьора и монтажиста му, е изборът на места във филмовото действие, на които да бъде разположена музика.

Кое оправдава присъствието на музика под дадена сцена или епизод? При всички случаи са възможни различни гледни точки по тази тема. Разсъжденията в тази посока насочват към въпроса за функцията на музиката във филма и логиката на използване ѝ.

В разговор с нидерландския филмов композитор Пол ван Брюхе⁴, автор на саундтраковете на над 70 филма, обменихме пространни мнения по този въпрос. Брюхе подчерта, че когато започва работа по музиката на даден епизод, първото, което прави задължително е да изясни за себе си дали музиката в епизода ще следва и ще акцентира конкретно действие или действия на екрана, или ще работи за създаването на специфична атмосфера. Тези две възможности задават посока на подхода му на композиране и ориентация за това как да разположи създадената музика под картината. В първия случай музиката следва движението на образите и техните действия и ги акцентира, подсилва драматургичното им въздействие. В книгата си “Естетика на филмовата музика”⁵ полската музиколожка Зофия Лиса говори за функционалната природа на музиката в киното и отбелязва “подчертаване/илюстриране на движението (видимо или невидимо на екрана)” като една от функциите на екранната музика. Тази ѝ употреба се наблюдава особено ярко в жанрове, които работят със създаването на напрежение - екшън, трилър, научна фантастика, криминални филми, но и не само в тях.

Синхронното протичане на ритъма на движение на образа с ритъма на музиката, както и подчертаването на определени фази от движението с музикални акценти, винаги довежда до съсредоточаването на вниманието на зрителя към

⁴ Вж. IMDB, Paul M. van Brugge <https://www.imdb.com/name/nm0115763/>

⁵ Вж. Lissa, Zofia. Ästhetik der Filmmusik. Krakow, 1964; Berlin, 1965.

случващото се на екрана и подсилва значението му в потока на филмовия разказ. Различните филмови естетики боравят по различен начин с тази възможност за колаборация на звук и образ. Може да се обобщи, че акцентът и подсилването на значението на изобразените действия на екрана са една от основните легитимации за присъствие на музика и музикални акценти под картината.

Ако погледнем към другата ситуация, описана от Ван Брюхе, а именно използването на музиката за създаване на специфична атмосфера, ще забележим, че в този случай тя работи коментарно, направляващо или обобщаващо действието. Срещата на екрана на значенията на музика и картина произвеждат контексти, които да обслужват развитието на филмовия сюжет. В направената от Лиса класификация на функциите на филмовата музика тя говори за функциите на изразяване на психологическо състояние на екранния образ, изразяване на съпричастност, очакване/предусещане за следващо действие⁶. Те успяват да се предадат чрез емоционалните кодове, които музиката задава от екрана и нейната специфична атмосфера.

Различните жанрове кино имат различна необходимост от филмова музика, която да съпътства картината и филмовия разказ. Например, анимационното и някои жанрове от игралното кино като екшън и трилър се нуждаят от много по-голямо покритие на действието с филмова музика, отколкото документалното кино, чиято близост с реалността понякога предполага и пълен отказ на създателите от филмова музика. Може да забележим също така, че в “зрителското кино” – филмите които разчитат на по-комерсиално разпространение и висок боксофис – стремежът за по-директно въздействие върху емоционалността и вниманието на зрителя довежда до по-активно участие на звука и музиката във филмовото действие. Картина, музика и звук вървят успоредно, образувайки една обща емоционална вълна, насочена към сетивата на публиката.

⁶ Пак там.

Различно е отношението към ролята на музиката и звука в т.н. независимо или авторско кино⁷. Тук ролята на музиката като средство за коментар, който съпътства и насочва действието, е минимизирана. Не че в този род филми ролята на музиката е подценена. Присъствието ѝ има своето достойно място в творческия акт, но използването ѝ е не толкова функционално, колкото по-скоро независимо и метафорично. Това може да се види във филмите на режисьори като Бела Тарт, Андрей Тарковски, Жан Люк Годар и др. В тях музиката не просто съпровожда и подчертава значението на моменти във филмовото действие. Тя е част от филмовата структура със свое независимо място и целта на нейното присъствие на екрана не е да обслужва образа.

Съчетаването на музика и картина в традицията на авторското кино в голямата си част, може да се каже, има “поетичен” характер. Понякога то напомня поезия, в която често срещаме словесни съчетания, по-скоро чужди на разговорния език. Този подход за колаборация между музика и образ дава възможност за построяването на отворени за интерпретация и близки до метафората значения, като по този начин създава условия за уникален авторски почерк.

1.3. Форма и съдържание на екранната музика

Музиката от екрана е част от съпреживяването на филмовия разказ от зрителя. Това се отнася не само до нейното съдържание, но и до нейната форма. Като една от характерните особености в дефинирането на екранната музика Клер Леви посочва, че “тъй като процесите на формообразуване в звуковото кино се подчиняват най-вече на логиката на монтажа, филмовата музика борави доста свободно и във всеки случай неконвенционално с широк набор от стилистики”⁸.

⁷ Независимо от убедеността си, че никога киното не е само “зрителско” или “авторско”, използвам двете понятия, за да бележа с тях възможни интерпретации на различни нагласи в съвременното кино.

⁸ Леви, Клер. Към дефинирането на екранната музика. – Бълг. музикознание, № 1, 2015, с. 19.

В най-добрите образци на екранната музика отделните музикални моменти са органично свързани и могат да бъдат разгледани като част от една голяма музикална верига, в която всеки отделен момент е свързан и продължава композиционната логика на предишните. Това изисква от композитора умения в различни жанрове музика, както и майсторство при създаването на органична полистилистична музикална фактура.

Едно от основните средства за поддържането на органиката на филмовия разказ е повторното използване и постоянната вариация на даден тематичен музикален материал в хода на действието. Музиката, протичаща в началото на филма се нарича титулна и в повечето случаи представя основната или една от основните теми на филма. В много голяма част от случаите това е инструментална музикална композиция. Основната тема на филма съдържа в себе си кратки музикални мотиви, които се развиват в саундтрака по същия начин, по който се развиват мотивите от увертюрата или прелюда в класическата музика, опера и театър. Този тип музикален материал, наричан лайтмотив (leitmotif), представлява група от ноти, ритъм или някакъв определен звук, който се появява многократно в хода на произведението. Той ни напомня за характери или места от историята и функционира като метафора на нещо случило се.

Колко главни и по-малки музикални теми се съдържат в един филм? Това до голяма степен зависи от обема на историята и нейните герои. Има монотематични и политематични като музика филми.

Чрез повторение и разработка на тематичния материал в хода на действието се постига органика на филмовия разказ. В тема на един филмов саундтрак може да се превърне както мелодия, създадена в перспективата на тоналната музика, така и характерен абстрактен звук или пулсация.

1.4. Време и пространство на филмовия диегезис. Влияние върху музикалните решения. Диегетична и недиегетична екранна музика

В началните години на своето развитие филмовата музика се опира на традициите на класическата музика. Стъпил на нейната основа, музикалният съпровод на филмите, обаче, още в първите години на развитието си започва да се смесва и с други музикални жанрове, които са характерни и модерни за времето. В ранните години на звуковото кино, например, се усещат силните влияния на джаза в музикалните партитури на много филми. Първият звуков филм се нарича “Певецът на джаз” (1927 г.). Не случайно в него джазът е не само звуков фон на действието, но и част от идентичността на героя на екрана. Песните, които изпълнява са част от филмовия разказ. Това използване на музиката във филма, при която тя звучи като част от художествената измислица, теоретиците наричат “диегетично”. Терминът “диегезис” означава разказ и е използван от Аристотел в неговата “Поетика”.

Клер Леви обяснява, че “диегезисът е вътрешния свят, изобразената „реалност“ на филма”⁹. От тази гледна точка, тя пояснява, че “диегетична музика ще рече музика, чийто „източник“ се корени във филмовия визуален разказ (оттук и синонимното понятие *source music*). Диегетична е музиката, която филмовите персонажи по презумпция чуват.

Диегетичната употреба на музиката може понякога да бъде сравнена с начина, по който сценографията работи със сюжета като средство за постигането на реализъм. Каква музика би звучала в обкръжаващата среда, заобикаляща героя, съобразено с културната му история, времето, мястото и пространството на действие? Този въпрос стои винаги пред създателите на един филм при избора на диегетична музика. Свързан е с уплътняването и постигането на достоверност на характерите от екрана.

Някои теоретици на киното разделят диегетичната музика от недиегетичната. Те смятат за НЕ-диегетична музиката, която не е част от филмовия визуален сюжет и работи с презумпцията, че персонажите не чуват тази музика. Макар и това разделение да е вярно по отношение на чуването на

⁹ Леви, Клер. Към дефинирането на екранната музика. – Бълг. музикознание, № 1, 2015, с.22.

музиката от героите в кадър, някои музикални теоретици, като Бен Уинтърс, не го приемат¹⁰. Те оспорват разделението на недиегетичната екранна музика от диегетичната, доколкото смятат, че тя не може да бъде извадена извън филмовия разказ и разположена единствено в полето на коментара.

Глава 2

ТВОРЧЕСКИ НАСОКИ В ОСНОВНИТЕ ЖАНРОВИ ОБЛАСТИ НА ФИЛМОВАТА МУЗИКА

Участие на филмова музика има и в трите основни модуса на съществуване на киноизкуството: игрално, анимационно и документално кино. Различните жанрове кино, според спецификите си, създават различни възможности за интегриране на музиката във филмовия разказ. Докато игралното и анимационното кино работят повече с фикцията и със стремежа измислицата да бъде преживяна от зрителите като реалност, то документалното кино се стреми да остане максимално близо до реалността, да не я подправя и манипулира. Това до голяма степен определя и параметрите на задачите на музиката в трите жанрови области.

2.1. Музиката в игралното кино

Съществуват различни гледни точки към дефинирането на жанровото подразделяне на киното. Някои автори се опитват да потърсят строга дефиниция на границите, докато други считат за невъзможно различните жанрове да бъдат проучвани извън взаимодействието и преплитането им.

В своя труд “Film Music and Film Genre”¹¹ Марк Браунинг разделя филмовите жанрове на уестърни, военни филми, екшъни, трилъри, гангстерски филми, филми на ужасите и романтични мелодрами. В основата на неговия

¹⁰ Вж. *Winters*, Ben (2010). The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space. *Music & Letters*, 91(2), 224–244.

¹¹ *Browning*, Mark. Film music and Film genre. <https://core.ac.uk/download/pdf/9047372.pdf>

анализ е традицията на филмопроизводството в Холивуд. Според него, в различните жанрове кино често се използват различни музикални конвенции и парадигми. “Уестърнът звучи по-различен начин от филмите на ужасите, чийто звук се различава от този на романтичната мелодрама и т.н.”¹²

Музикалните конвенции на различните жанрове кино, според Браунинг, могат да бъдат разпознати в инструментацията на музиката, хармоничното и мелодично ѝ звучене¹³. Това създава звуковата им идентичност. Интересно е да се забележи, че в хода на обособяване на музикалния език на жанровете кино в холивудската традиция, различните типове музика започват да се асоциират с различен тип филми¹⁴. Ще се спра на музиката в няколко филмови жанра, без претенцията да изследвам спецификата на музиката във всички жанрови подразделения и видове кино.

В музикалната парадигма на уестърните могат да бъдат разпознати елементи от американската музикална култура, както и продължение на традициите на родоначалниците на американската класическа музика като Чарлс Айвс, Аарон Копланд, Самюел Барбър. Характерни за музиката на уестърните са благозвучните мелодии, неусложнената и въздействаща тонална хармония, ефектната оркестрация.

Въпреки наличието на общи тенденции в музиката на уестърна, бих добавил, че това не означава, че има някакво идеално звучене на този жанр, което е замръзнало в историята на киното и трябва винаги да бъде преповтаряно или още повече копирано. Пример за това е филмът “Dances With Wolves” (1990), в който действието се развива в Дивия Запад и е свързано с времето на гражданската война в САЩ, а в сюжета се наблюдават елементи на смесване на жанровете на уестърна и мелодрамата. В интервю пред “New York Times” композиторът на филма Джон Бари споделя, че това, което го ръководи в работата

¹² Пак там, р.1.

¹³ Пак там, р.35.

¹⁴ Пак там, р.61.

му е “влизането в характера на персонажите¹⁵, а не имитацията на жанровите специфики на уестърна.

Успешните образци на жанра и музиката към тях се превръщат в парадигма за последващи филми. В същото време границите на тази парадигма са отворени и всяко ново произведение има възможност да добави нещо различно.

Различните жанрове разказват различен тип истории и характерният им заряд се отразява в звученето на музиката. Психологическият ефект върху зрителя се оказва фактор в артикулирането на някои жанрове и поджанрове кино. Това ясно се вижда във филмите на ужасите. По повод на спецификите на музикалния език на тези филми Марио Белано отбелязва, че дисонансите - близките интервалови отношения, хроматичните движения, нерегулярните ритмични структури, се превръщат в звукова идентичност на свръхестественото и мистериозното¹⁶.

Важно е да се отбележи, че изобразяването на свръхестественото, усещането за заплаха и ужас в тези филми, кореспондира с търсенето на неординерни хармонии, ритми и звучности от инструментите. Психологическото разклащане на зрителя е свързано с разклащане на тоналността, интонацията и обичайния звук на инструментите. Докато в останалите жанрове кино - уестърн и мелодрама - принципите на тоналната музика и хармония са водещи, в тези филми по-често се срещат компоненти, които са характерни за атоналното мислене и съвременната класическа музика. Това е резултат от връзката на саундтрака с драматургията - в повечето случаи музика без тонален център може да бъде чута в моменти на високо напрежение и разтърсващи зрителя кошмарни гледки. Музикалната фактура на тези места е изградена върху дисонантни интервали, а понякога дори и на микротонални отношения.

В музиката в тези филми често се наблюдава експериментиране със звука с цел публиката да излезе от “комфортната зона” на слушане. Това създава

¹⁵ Пак там.

¹⁶ *Bellano, Marco "I Fear What I Hear: The Expression of Horror in Film Music", in Fear Within Melting Boundaries*, ed. Lee Baxter and Paula Braescu (Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2011), 69-78. E-book.

напрежение и допринася за усещането за неизвестност и страх в атмосферата на филма. Често пъти инструментите звучат в екстремно висока или ниска теситура, използват се ефекти за по-нестандартно звукоизвличане - *sul ponticello* или *sul tasto* в струнните, “Барток” пицикати, *flaterzunge* във флейтите, *glissando* в тимпаните и други. Внезапната промяна на динамиката на звука, редуването на тишина с много силни акценти в ударните инструменти или оркестъра, предизвикват стресов психологически ефект у зрителя.

Музикалният акцент е основно средство за постигане на целите на драматургията в хорър филмите. Независимо от фактурата му - единичен тон, група тонове, хармоничен интервал или съзвучие, удар от перкусионен инструмент, електронен звук, той прозвучава синхронно с определено действие на екрана. За пример може да се върнем към “Psycho” на Хичкок, в който ударите на ножа на Антъни в сцената с убийството под душа са акцентирани - физическото движение на ръката е синхронизирано с ритъма на мелодията. Действие, музика и звук в едно.

Спецификата на музикалния израз става звукова емблема на екранно съдържание, като не толкова правилата на жанра определят звуковата и музикалната парадигма, колкото възможността чрез определени специфики на музикалната фактура да се търси дадено въздействие върху зрителя. Затова, например, музикалният език на филмите на ужасите в това отношение не се отличава драстично от този на екшъните и трилърите, а на моменти и на филмите за войната. В тях саундтракът по-скоро действа провокативно, напруга и тревожи, отколкото да предизвиква наслада у зрителя при прозвучаването си. Това прави елементите на музикалния език на тези жанрове в много отношения сходен за разлика, например, от този на романтичните мелодрами.

Мелодрамите разказват истории за любов, за срещи и раздели, семейни драми. Както останалите жанрове кино, романтичната мелодрама може да бъде разделена на много поджанрове, но това което винаги е налице в нея е сантименталната обогрелост на драматургията.

Както и при “страшните” филми, първите мелодрами от първата половина на XX век или в романтичните филми днес, парадигмата на музикалния език на жанра се развива, но не се променя драстично. И тук може би причината е същата – романтичното чувство, което винаги е било в центъра на тази драматургия се свързва с определени специфики в съпровождащия саундтрак.

През 1939 г. Макс Щайнер пише музика за “Gone With The Wind” - един от най-представителните за жанра на мелодрамата филми в историята на киното. Много от елементите на музикалния език на саундтрака на този филм могат да бъдат разглеждани като парадигма за жанра.

В творчеството си Щайнер е силно повлиян от традицията на късния романтизъм и от Рихард Вагнер. Вдъхновен от лайтмотивната техника, която Вагнер ползва в оперите си, Щайнер създава множество лайтмотивни теми във филмовата си музика. Характерно е, че повторенията на тематичния материал са свързани с постоянни вариации на музикалните мотиви. Техниките за вариация във филмовата музика не се различават от тези в класическата - вариация на мелодията, на ритъма, на хармонията, на оркестрацията. Карлин и Райт пишат относно възможностите за вариация в екранната музика: “нотите на мотива могат да се променят, ритъма на нотите може да бъде вариран (осмините да се превърнат в четвъртини или дори цели ноти, например)...промените в хармонизацията на мотива могат да разкрият различни възможности за емоционални импликации на темата, промяната на оркестрацията също има ефект”¹⁷.

Във възприятието на публиката различните аспекти на звуковите текстури са неотделими от характеристиките на музиката - тоналност, атоналност, мелодия, ритъм и др. Съчетани, тези елементи срещат зрителя в кинозалата като звук с определено значение, което може да бъде интерпретирано в контекста на драматургията. Различните жанрове формират музикално-звукови парадигми, които взаимодействат с техните типове наратив. Значенията, които проблясват

¹⁷ *Karlin, Fred and Wright, Rayburn. On the track, New York, 2004, p.195.*

при тяхното едновременното прозвучване с картината, макар и свързани с дадено психологическо или емоционално въздействие върху зрителя, са отворени за интерпретация и могат да оживяват в различни контексти. Играта и възможностите за взаимодействие на музикалните парадигми в рамките на историите, които филмите разказват са неизчерпаеми.

2.2. Музиката в анимационното кино

Може ли да намерим връзка между музиката в анимационните филми и специфичната природа на анимационния образ? В книгата си “Квадрати на въображението” Надежда Маринчевска обръща внимание на това, че анимираните образи и тяхното движение не принадлежат на физическата реалност, те не се случват в реално физическо време, а и често противоречат на физическите закони и на обичайния човешки опит, следвайки неограничения вихър на фантазията.¹⁸ Добър пример тук са анимационните филми на Дисни. Надежда Маринчевска нарича тази тенденция “илюзионен хиперреализъм” и отбелязва, че тя може да имитира (и то само до известна степен) потенциала на игралното кино за съпреживяване. Би било погрешно да приемем, че задачата на тези филми е просто подражание на действителността.

Музиката в хода на развитието на тази тенденция играе съществена роля. Както наблюдаваме във филмите на Дисни, по невидим, но осезаем и постоянно съпътстващ действието начин, тя помага на зрителя да съпреживее рисуваните образи на екрана като действително съществуващи и преживяващи.

Отнесено към музикалната партитура, това означава, че за да бъде в синхрон с картината, музиката трябва да работи за завършеността и лаконичността на всеки типаж. Използвайки конвенции на тоналната музика като мажор и минор, играейки с темпото, динамиката и артикулацията на музикалното изпълнение, използвайки подходяща оркестрация и палитра от

¹⁸Маринчевска, Надежда. Квадрати на въображението. С., Титра, 2005.

тембри, музиката в тези филми се стреми да озвучи типажните характеристики на героите по един буквален начин.

Макар зрителят да е обикновено така погълнат от действието, че да не забелязва музиката като отделно функциониращо звено във филма, тя всъщност е органично вплетена в цялостното „съществуване“ и развитие на всеки един образ на екрана. Нека се опитаме да загасим звуковата пътека например на филма за прословутите анимационни герои Том и Джери. Ще усетим неминуемо, че те се превръщат в оскъдни, дистанцирани от зрителя движещи се картинки, които при това не носят реализма на заложения драматургичен замисъл. Връщането на музиката и звука към картината няма да ни насочат толкова към детайлите на музикалния компонент, колкото към факта, че картината и героите „проговарят“, макар и без действителен словесен диалог. В този смисъл музиката и активната звукова партитура са равноправни компоненти в анимационния разказ; подкрепят мотивацията на героите, работят за общата драматургична динамика на екранното действие.

Ако се върнем към сравнението с игралното кино, където музикалната илюстрация не е на особена почит, тъй като тя в известен смисъл тавтологизира видимото на екрана (например използването на минорна музика към образа на плачещ герой или мажорни акорди към смеха на безгрижен и весел персонаж), можем да обобщим, че в анимационното кино ситуацията е друга. Тук музикалната илюстрация има позитивно значение, доколкото тя в повечето случаи не просто съпътства емоционалния характер на героя, а сякаш *въплъщава* по своему алюзията за различни емоционални състояния.

Може да се каже, че в този случай музиката не просто съпровожда визуалното съдържание, а е неотделна част от *символно* действащото анимационно пространство. Разбран по този начин, терминът *илюстрация*, който използвах по-горе в изложението си има нужда от по-задълбочено разбиране и е само възможна отправна точка за описание на процеса на взаимодействие между образ и звук. В този процес музиката не просто озвучава видимото чрез средствата на музикалната алегория, а е действаща част от него.

Възможността за свързване на образ и звук в анимационното кино обаче има и още едно измерение, което не се основава на взаимодопълване по отношение на разказа и фабулата. Тази тенденция може да бъде наблюдавана в областта на експерименталното анимационно кино. В нея, за разлика от хиперреалистичната традиция, авторите се стремят към създаване на дистанция между зрител и обект на наблюдение, с цел подсилване на чисто естетическото възприятие. Образ и звук тук се отнасят свободно, без да се стремят да разказват един за друг. Играта между тях се превръща в основен мотив за свързването им в анимационния филм.

Характерен и много интересен пример в това отношение са експериментите направени от Арсений Авраамов, Николай Войнов, Рудолф Пфенингер, Норман Макларън. Вдъхновението на тези автори е да създадат музика и звук без участието на инструменти, познати ни в традиционната западна музикална култура. Идеята им е за създаване на “анимиран звук”. Музиката представлява генериране на тон и ритъм, извлечени в резултат от нанасянето на образ върху филмова лента. В някои от филмите си аниматорите буквално рисуват звуковата партитура върху лентата.

Благодарение на това в тези филми се създава един общ уникален ритъм на изображение и музика, който завладява вниманието на зрителя и допринася за специфична органика на преживяването. За разлика от филмите на илюзорния хиперреализъм, които са построени на принципа на илюстративно съответствие и в които анимираните образи се допълват от музиката, в тези филми музика и звук са създадени за да действат като един обект и затова е трудно да бъде посочен протагонистът в процеса на тяхното създаване.

От гледната точка на композитор мога да кажа, че заставайки пред нотния лист при започване на писането на музика за следващ филм, винаги виждам безкрайно много възможни композиционни подходи за създаване на музиката и свързването ѝ с картината. Въпреки твърдото ми убеждение, че е невъзможно те да бъдат подведени под един общ принцип, различаващ музиката в анимационното кино от останалата екранна музика, смятам, че през

перспективата на понятия като *илюстрация* и свободна игра между образ и звук, все пак могат да бъдат очертани общите граници на композиционните подходи за създаване на музиката в анимационното кино.

3.3. Музиката в документалното кино

Американският кинокритик Бил Никълс пише, че документалното кино няма своя фиксирана територия¹⁹. Повечето автори на документални филми намират обекта на своето наблюдение, вдъхновени от различни идеи и водени от различна мотивация. Затова често пъти е трудно да намерим едно и също разбиране за смисъла и границите на нефикционалното кино. Това до голяма степен важи и за използването на музиката в него.

Един от стремежите на документалистите е създаването на *cinema verite*²⁰. Това е идеал за чисто, наблюдаващо кино, което представя фактите “сами по себе си”, като се опитва максимално да прикрие присъствието на режисьор и камера. За много филмови създатели от тази традиция автентичността не предполага използване на филмова музика, както и на креативен звуков дизайн. Единствената възможна употреба на музика в документалистиката в този контекст остава диететичната екранна музика. Пример за това са филмите, които разказват за живота на музикантите, изкуството им или техните концертните изяви.

Различен поглед към участието на музиката в нефикционалните филми може да се види в творчеството на големи автори като Ерол Морис и Вернер Херцог. В техните филми работата с документа е свързана с ясното съзнание за неизбежната субективност при интерпретацията на фактите от действителността. Персоналният прочит и изразяването на личната гледна точка към фактите е част от творческата мотивация на авторите. Киноезикът им е свързан с работа върху драматургията и естетизиране на елементи от филма -

¹⁹ Вж. *Rogers, Holly. Music and Sound in Documentary Film: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic.* New York: Routledge, 2015. p.1.

²⁰ Вж. <https://www.britannica.com/art/cinema-verite>

камера, звук, дори понякога и работа с героите като с артисти. Това отваря вратата и към използването на филмова музика в тях.

Музиката в нефикционалното кино, обратно на тази в игралното, трябва да действа като елемент, който е част от усещането за истинност. Тази гледна точка присъства във филмите на Ерол Морис. В тях работата с действителността винаги представлява креативен процес, в който режисьорът изгражда и защитава гледната си точка към определени събития, а не просто ги отразява.

Използването на музика в документалното кино има различни аспекти. Освен емоционалното въздействие тя може да работи и като спояващ филмовата конструкция елемент. Когато един филм е сниман в движение, спонтанно и в много различни локации, музиката подпомага концентрирането на разказа и, въпреки многото сцени, различни участници и понякога големи визуални разлики, запазването на хомогенността на историята.

Употребата на филмова музика в нефикционалното кино се наблюдава много често при представянето на ретроспекции, премествания във времето, както и на всякакви фикции и фантазии, които не са част от действителността.

По този повод в цитирания вече на няколко пъти разговор с Пол ван Брюхе за спецификите на филмовата музика, той казва, че според него, докато в игралното кино музиката работи, подсилвайки драматичния ефект на нещо случващо се в момента на екрана, то в документалното кино музиката по-често бележи рефлексия върху вече случилото се. В този смисъл той, като композитор в един документален филм, би се отказал да подсили с музика самото фактическо случване на събитието, доколкото това би нарушило усещането за реализъм, но би конструирал музиката си около последващите възстановки и интерпретации на вече случилите се факти.

Според Джон Корнър, който се занимава със съвременната естетика на документалното кино, в наши дни то все повече се “хибридизира” - напуска традиционните си граници и участва в образуването на нови смесени видове

между различните жанрове.²¹ Пресичайки се с игралното и анимационното кино, документалното кино все пак успява да запази границите си на случване между естетиката и познанието, отбелязва Корнър²². Това е, което му дава възможност от една страна да не се претопа в “хибридността”, а от друга – да бъде атрактивен колаборатор в смесването с други жанрове.

От изброените дотук различни подходи към звука и музиката в документалното кино може да се направи извода, че както в останалите жанрове, така и тук е невъзможно да бъде намерена общовалидна рецепта за използването на музиката в нефикционалното кино. Както вече беше споменато по отношение на другите жанрове кино, общото разглеждане на композиционните подходи в музиката на документалните филми трябва да се базира не на обща теория, а на конкретен филмов опит, на специфичен контекст, свързан с целите и естетическите стремежи на авторите.

Глава 3

НЯКОИ ПРАКТИЧЕСКИ ВЪПРОСИ

В настоящата глава ще се опитам да представя някои съществени според мен въпроси, свързани с личния ми опит, плод на работата ми като композитор на музиката в три филма с различна жанрова ориентация. Идеята ми тук следва убеждението, че споделянето на практически опит чрез анализ на конкретни филмови примери, представителни за различни жанрове и естетики, може да задълбочи разбирането на изложената проблематика в теоретичната част на изследването.

3.1. “Възвишение”

²¹ Вж. *Corner*, John Music and Sound in Documentary Film: Time, Event and Meaning in Feature Documentary. New York: Routledge, 2015. p.123.

²² Пак там, p.125.

Изборът ми да се спра на игралния филм “Възвишение” (2017)²³ не е случаен. Филмът с режисьор Виктор Божинов е драматизация по едноименната книга на Милен Русков. Гледан е от над 140 000 души и е може би един от най-успешните филми в историята на новото българско кино.

Трудно бихме могли да определим границите на жанра му, защото в сюжета се преплитат разнородни елементи, които отправят към драмата, екшъна, историческите и военните филми. Това до някаква степен важи и за музиката. В нея също могат да бъдат открити елементи, които да бъдат припознати като специфични за музикалния език на изброените жанрове. Важно е да се отбележи, че от гледна точка на композирането на саундтрака, тези специфики не са използвани като рецепта за създаване на музика за даден жанр или тип ситуация. Като автор на филмовата музика мога да твърдя, че при написването ѝ съм следвал по-скоро емоционалната крива на разказа, опитвал съм се да проникна в света на героите и мотивацията им. Това ме е водило към определени музикални решения, при които наличието на жанрови специфики в музикалния език е плод на творческа интуиция, а не на преднамерено методично търсене.

“Възвишение” започва с епизод, в който звучащата музика на “Любя..Любиш...Любим..”²⁴ трябва емоционално да ни подготви за предстоящия разказ. Камерата, от субективна гледна точка, бавно се покачва към върха на дърветата на една гора, докато стигне до подаващото се през клоните небе. На този фон излиза заглавието на филма. В следващия кадър виждаме лицето на главния герой Гичо и разбираме, че това е неговата гледна точка. Поетичен и ключов за по-нататъшното развитие на филма епизод, в който музиката е в умерено темпо.

Началото на пиесата започва с остинатен интервал кварта във виоли, влизащ с постепенно крешендо, върху който впоследствие се надгражда мелодията във виолончели. Отвореният и неопределен от гледна точка на мажора

²³ https://www.imdb.com/title/tt5310412/?ref_=fn_al_tt_19

²⁴ Вж. приложение 1.

или минора характер на квартата като хармоничен интервал, както и на нейното обръщение квинтата, ще се превърне впоследствие в един от основните елементи на музикалния език на саундтрака. С покачването на камерата към върха на дърветата мелодията също се покачва регистрово. В момента, в който излиза заглавието на екрана, тя се поема от втори цигулки, а в контра октава едновременно с цигулките влизат контрабаси, които подчертават драматизма на мотива. Ладът в мелодията се сменя и от мелодичен звучащият минорен лад става натурален. Взрян в небето, Гичо проследява полета на кръжащ над него орел. Синхронно с появяването на орела в партитурата високо в трета октава се включват първи цигулки. С декрешендо контрабасите завършват своята партия. Остават да звучат само първи цигулки.

Описаната оркестрация показва как развитието на музиката следва визуалния разказ и с постепенното разгръщане на различните тембри на струнните инструменти дава музикален тласък на предстоящата на екрана драма. Този поетичен епизод е последван от кратък екшън, в който героите причакват и обират преминаващ през планината с охраната си чорбаджия. Доколкото двата епизода са много близки времево, музиката, макар и да има различно съдържание, трябва да има спояващ елемент, който да създаде усещането за континуитет и плавно навлизане в историята, а не за внезапно прекъсване и промяна. Запазването на тона ми в трета октава в първи цигулки е този елемент, който остава да звучи след края на първата и продължава през цялата втора част на пиесата. В нея, към партията на оркестъра се прибавят синтезаторни бленди, които звуково помагат за покачването на напрежението на екрана по време на сцената със засадата. В двете си части музиката на началния епизод съдържа двете основните линии на саундтрака – музикални теми, които създават подходяща атмосфера за действието, носейки в себе си усещане за копнежите и драмата на героите и музика, която съпровожда сцените с елементи на екшън и баталните сцени.

Във филма има няколко музикални теми, работещи като лайтмотиви, които съпътстват различните сюжетни линии. Втората такава тема е “Свободен

бъди...Като мен бъди...”. Тя се появява след обира на чорбаджията и е тема на копнежа за независимост на родината, който героите споделят като основна мотивация за действията си. В приложение 2²⁵, на 20 такт от развитието ѝ, може да се проследи основният мотив, който започва на паралелни квинти в контрабаси и виолончели. Този мотив се превръща в един от лайтмотивите, които се появяват в музиката на филма неколкократно. Музиката е тонална, в умерено темпо и се характеризира с постепенно развитие и експресивен музикален жест. Изградена е интервалова връзка на материала с остинатната кварта от началото на филма, като появата ѝ като обръщение в квинта има вариационен характер. Принципът на последователното разгръщане на тембрите на инструментите в струнния оркестър в оркестрацията на музиката, подобно на първата пиеса, е валиден и тук. Неговата посока в тази тема е от по-нисък към по-висок регистър и в някакъв смисъл е звукова метафора на стремежа нагоре към “возвисяване”. Към контрабасите и виолончелите постепенно се присъединяват, развивайки звучността в по-висок регистър, първо виоли, а след това втори и първи цигулки. Влизането на всеки нов инструмент става с мелодичен мотив, разположен голяма секунда нагоре. Така по невидим начин се кодира емоционалното послание на стремежа към “возвисяване”.

Темата на “Свободен бъди...Като мен бъди...” се повтаря няколко пъти във филма: в сцената с раздялата на героя с Димитър Общи, при появата на Левски в манастира и след освобождаването на Гичо от запитетата. Търпейки различни вариации с оглед ритъма на изграждане на сцените и характера им, тя става метафора на копнежа на героите за свобода. При последното си появяване във “Вечно жив да си”²⁶, съпровождайки преминаването на Гичо и Асенчо през Балкана и отиването им към Джемински камък, регистрово и инструментално темата търпи най-голямо развитие. Чрез *divisi* в различните групи струнни инструменти се постига по-плътното звучене на хармонията, а във високия регистър първи цигулки се изкачват до сол от трета октава, който е най-високият

²⁵ Вж. приложение 2.

²⁶ Вж. приложение 3.

тон в партитурата им до този момент. От гледна точка на композицията това се оказва важно, защото вярвам, че макар и за по-голяма част от публиката да остава детайл, който е неразбираем от теоретична гледна точка, в практически план, по отношение на възприятието играе важна роля и макар и подсъзнателно създава усещането за развитие и кулминация на определен тип драматургични идеи, подчертани от развитието на музиката на филма.

В повечето случаи начинът, по който се развиват драматургичните линии в сюжета е ориентир за използването на лайтмотивите. Развитието на определена линия се идентифицира с използването на специфична музикална тема. Често пъти се смята, че лайтмотивът е свързан с присъствието на някой от персонажите на екрана. Моето мнение е, че не толкова физическото появяване на даден герой в кадър легитимира създаването на определена музикална тема, а по-скоро наличието на обстоятелства или действия, случващи се във вътрешния му или в обкръжаващия го свят, които имат отношение към развитието на разказа. Това ни дава основание да го отбележим с музикален мотив, а впоследствие, в хода на сюжета и да го повторим, използвайки различен музикален език.

Във филма има и няколко епизода с елементи на екшън, музиката към които може да бъде разглеждана като отделна музикална линия. Това са епизодите с подготовката за обира на Арабаконак, самият обир, залавянето и убийството на Юсуф Ага, финалната битка на четата с турската армия. Характерна за тях е ритмичната музикална структура, както и по-засилено участие на електронни тембри, инструменти и перкусии. В някои от пиесите оркестровата партитура е преобладаваща. В други тя отстъпва място на синтезаторите и перкусията и въпреки това, с цел поддържането на музикалната и звуковата органика на филмовата музика, в тези моменти оркестърът не изчезва напълно, а остава на заден план или участва във финала на фразите. В епизода с подготовката на обира на Арабаконак, музиката в пиесата “И ся взя решение.”²⁷ се изпълнява от струнния оркестър. Композиционно напрежението е постигнато чрез репетитивен ритмичен мотив, основан на мелодичния интервал малка секунда

²⁷Вж. приложение 5.

във виоли и виолончели, върху който се надграждат мелодията и хармонията. Партитурата е за два струнни оркестъра и е записана с наслагване. Това засилва драматичния характер на звука и дава обем на оркестровата звучност. Също така по този начин може да се обогати тембровото звучене на някои групи в оркестъра – например, да се използва смесеният ефект от *pizzicato* и *arco staccato* при виолончели и контрабаси. Музиката носи усещане за тонален център, но характерът ѝ е дисонантен. Мелодията в цигулките представлява постепенно възходящо движение на секунди, което прави връзка с лайтмотива на стремежа към свобода – както музикално, така и драматургично.

Саундтракът на “Възвишение” е образец за съвременна хибридна партитура, както от инструментална, така и от жанрова гледна точка. В него се преплитат различни звучности и композиционни техники. Записите на музиката бяха осъществени от оркестър под диригентството на Пламен Джуров, чиято интерпретация допринесе изключително много за въздействащия финален резултат. Впоследствие, след излизането на филма по кината, саундтракът беше издаден на CD и разпространен в дигиталните платформи за музика в интернет.

3.2. “Father”²⁸

Филмът “Father” (2012) е международна копродукция с дължина 16 минути, която се вписва в представата за своеобразен хибриден жанр, плод на взаимодействие между елементи на анимационното и документалното кино. Сюжетът е базиран на интервюта с петима души, които разказват за своите бащи и чийто глас присъства като глас зад кадър. Разказите са на реално съществуващи хора, присъстващи на екрана с истинските си гласове. Документален по съдържание, филмът ползва визуалния език на анимацията. Всяка от историите на петимата интервюирани е анимирана от различен художник-аниматор с различен стил на рисуване. Линеино във времето петте разказа не стоят последователно като пет

²⁸ <https://vimeo.com/39043244>

различни части, а се преплитат един в друг в динамичен поток. Тази особеност създава голямо предизвикателство пред драматургията и музикалния саундтрак: как въпреки постоянната промяна на разказващите персонажи и преплитането на историите им да се запази кохерентността и органиката на филма и музиката му. Честите кратки включвания на различните персонажи и резките скокове в придружаващия ги стил анимация изискват музиката да може да реагира съдържателно на промените в разказа, запазвайки в същото време континуитета си. Това предполага създаването на множество бързо сменящи се миниатюри, които да имат връзка помежду си и в крайна сметка да образуват свързана музикална форма. Поради естеството на задачата композиционният подход трябва да е иновативен и не може да стъпи на предзададени формални структури.

Моето предложение за инструментален състав на саундтрака беше камерен оркестър със струнни, дървени и медни духови инструменти, класическа перкусия и пиано. За 16 мин. времетраене на филма предстоеше да се направи музиката и звука към 25 различни епизода, дължината на повечето от които е по-малко от минута и не разрешава дълги музикални развития. Изборът на акустични инструменти и камерен звук беше в синхрон с желанието на творческия екип филмът да запази характера си на интимно споделяне. В композиционния подход залегна не толкова цялостното звучене на ансамбъла, колкото употребата на различни солови инструменти, което позволи създаването на характерни хармонични цветове.

Бързата смяна на наратива и картината в случая е предизвикателство към запазването на кохерентността на музиката. Тя се нужда от свързващи елементи, които да обединяват бързо сменящите се музикалните миниатюри в един поток, протичащ синхронно с разказа. Ритъмът играе една от основните роли като обединител на музикалния материал. Целият саундтрак е композиран в нетипичния размер 10/8, който на моменти преминава в 5/4. 10-те /8 са групирани на групи от по 2-2-3-3 осмини, което дава специфичен ритмичен профил на мелодичните и хармоничните последования. Друг елемент, който играе спояваща роля в отделните миниатюри е използването на характерен хармоничен език –

отказ от функционална хармония почти в целия саундтрак, използване на вертикални построения базирани на дисонантни в класическия смисъл интервали - тритонус, малка секунда и нейното обръщение - голяма септима. Тъй като повечето истории бяха свързани с фрустрацията на героите, дисонантният характер на тези интервали позволи оцветяване по подходящ начин на преживяванията им. В същото време, използването на тонална хармония в определени епизоди, например в пиеса номер 9 “In the Stars”²⁹, създава контраст спрямо предишните истории и подчертава позитивния характер на разказа, споделян от героя. От гледна точка на композиционните средства, моментното включване на тонална хармония в музиката дава усещането за развитие и вариантност на музикалния материал.

Важен момент в развитието на музикалния материал на “Father” в различните миниатюри на саундтрака е начинът, по който се постига музикалната приемственост между тях. Гладкото и хомогенно възприятие на историята от зрителя и емоционалното натрупване изисква различните музикални номера да не прекъсват внезапно и въпреки контрастния им характер да преминават органично един в друг при смяната на субекта на разказа. Пример за това е връзката между музиката на втората (“Ocean”) и третата (“Running Wolf”) миниатюри.³⁰ Втори епизод завършва с ритмичен, арпежов мотив във фа мажор, оркестриран в унисон в маримба и арфа в малка октава. В картината героите са заедно в лодка наред морето. Спасени, те споделят своите преживявания. Следващият епизод е контрастен - нарисуваният като хищен вълк баща тича между дърветата на зимна гора. Музикалната приемственост между двата епизода е постигната чрез повторение на финалния мотив от втори епизод в началото на трети. Повторението обаче не е дословно, а чрез вариативна промяна в мелодичното и хармоничното съдържание, както и регистъра на мотива. Запазвайки ритмичния профил, мотивът е реоркестриран в по-нисък регистър за пиано, контрабас, виолончело и тимпани. За разлика от позитивното усещане в

²⁹ Вж. приложение 8, стр.8.

³⁰ Пак там, стр. 3.

края на втори епизод, тук чувството е мрачно и тревожно. Развитието на музикалната фактура помага за внушенията на драматургията, обединява елементите на визуалния разказ в един смислов поток и ни води през него. Мажорният мотив от края на втори епизод се появява също и в петата музикална миниатюра – “Flight”³¹. Тук той е изпълнен на пиано в първа октава. Постепенното му хармонично и мелодично развитие е съпроводено с обогатяване на оркестрацията. Към пианото се прибавят струнни, дървени духови, а в края на епизода – тромпет.

Повторенията и вариациите на определени мотиви или ритмични фигури е свързано не толкова с повторната поява на един и същи персонаж в екранния разказ, колкото със сходства в емоциите, породени от историите на различните персонажи. Вариацията и реоркестрацията е основно композиционно средство в екранната музика на “Father”. В някои от епизодите размерът на музиката се променя от 10/8 в 5/4 и това довежда до различно групиране на осмините в такта – групирането им става в групи от 2-2-2-2-2. Така от една страна се запазва характерната асиметрия в пулсацията, а от друга – се създава усещането за промяна и развитие. Това се случва в пиеси номер 8 (“Birds”)³², номер 9 (“In The Stars”)³³, номер 15 (“Pulling The Ears”)³⁴ и др.

По отношение на времето на действието, филмът има две части. Едната се развива в миналото, другата в настоящето. В оркестрацията на първата част различните групи инструменти и техните комбинации дават характерен тембров отпечатък на всеки епизод - веднъж в партитурата водещи са струнните инструменти, друг път дървените духови, медните, перкусиите. Тенденцията в композицията е с придвижването към финала на първата част оркестрацията да включва все повече инструменти. По този начин звученето на музиката става по-обемно и наситено, създава се емоционално натрупване, което също така спомага за артикулирането на двете части на филмовия разказ. В последната пиеса от

³¹ Пак там, стр. 4.

³² Пак там, стр. 4.

³³ Пак там, стр. 8.

³⁴ Пак там, стр. 14.

първата част – номер 17 (“Leaving The House”)³⁵ – участват най-много инструменти и звуково и емоционално тя бележи своеобразна кулминация в музиката, с която завършва първата част.

Във втората част музиката е далеч по-разредена и музикалният материал в нея звучи като отглас от първата. Първите няколко епизода от втората част са изцяло без музика, само със звуково оформление. Това може да се обясни както с контраста между двете части, така и с желанието характера на разказа във втората част да се приближи до документалното кино. Макар и рисувани, образите в нея присъстват не в спомена, а в настоящето, в заобикалящата ни “сега” реалност и нямат нужда от допълнително поетизиране. В спецификата на музикалния език почти не присъства тонална хармония. Дисонантните хармонични построения са засилени и общото усещане в музиката и в драматургията е за деформация и емоционална скованост. За разлика от първата част, втората завършва дори без финална музика на надписите. Това решение е продиктувано от желанието по време на кредитите на публиката да се остави възможност за рефлексия, която да не е подплатена с допълнителен коментар от създателите на филма.

“Father” представлява иновативен опит да се съчетаят жанровете на анимацията и документалистиката и в този смисъл показва големите възможности на киното да се трансформира и сдобива с нов живот в различните си хибридни форми. Като съвременен творец смятам, че хибридните жанрове не са самоцелен стремеж към измисляне на нови форми. Липсата на консервативност в творческия подход, креативността и амбицията историята на екрана да бъде разказана по възможно най-въздействащ начин, води след себе си вдъхновението и смелостта да се търсят непознати до този момент творчески средства и да се откриват нови светове. Композиторият в един такъв филмов проект, съзнавайки спецификата на киноезика, би трябвало да създаде уникална музикална форма, която да отговаря на целите на филма и да допринесе за естетическата му легитимация.

³⁵Пак там, с. 16.

3.3. “The Magic Life of V.”

Филмът “The Magic Life of V.” (2019)³⁶ на режисьора Тонислав Христов е международна копродукция с мажоритарното участие на Финландия, където в по-голямата си част се развива действието. Сюжетът разказва за финландското момиче Вера, която има увлечение по ларпинга.³⁷ Тя пътува и участва в ролеви игри, чиито участници са персонажи в създаден от тях имагинерен свят. В хода на действието на филма разбираме, че Вера в ранните си години е получила психологическа травма. Агресивното поведение на баща ѝ, който е алкохолик, е помрачило детството ѝ. Нейният брат е момче със специални нужди и в настоящето, освен за себе си, тя трябва да се грижи и за него. Ларпингът за Вера е възможност да избяга от кошмарите на миналото и в ролевите игри да представя и да бъде едно свое различно аз. Сюжетът е нетрадиционен и носи потенциал за създаването на филм, който макар и документален, се движи постоянно на границата с игралното кино. Подобен тип филми се определят жанрово от кинокритиците с термина “докуфикшън”. Жанровата хибридность е все по-често срещана в съвременното кино и е плод на миграция и колаборация между познатите видове филми, което се отразява не само на киноезика, но и на музикалния език и ролята на музиката в тях.

В “The Magic Life of V.” тази специфика е ясно различима. В епизодите, в които се разиграва ларпингът, музиката съпровожда действието както в игралното кино, прибавяйки емоционална достоверност на преживяването на фикцията (в случая сюжета на ролевата игра). От друга страна, в епизодите от ежедневието на Вера, музикалната тема създава възможност за рефлексия върху вече случилото се, прави връзка с вътрешния живот на персонажа и емоциите му. В партитурата на саундтрака участват соло виолончело, пиано и струнен оркестър. В по-камерните епизоди звучат само виолончело и пиано. Струнният

³⁶https://www.imdb.com/title/tt8961624/?ref_=nv_sr_srsrg_0_tt_7_nm_1_q_magic%2520life%2520of%2520V

³⁷<https://bg.wikipedia.org/wiki/ЛАРПИ>

оркестър се включва в няколко епизода, за да придаде по-голям звуков обем на саундтрака в съответствие със случващото се на екрана. В партитурата се намесват епизодични включвания на китара и синтезатори.

Филмът започва с епизод, в който в кадри в каданс виждаме Вера и нейния брат, осветени от светлината на въртяща се от тавана лампа. Атмосферата е топла и в някакъв смисъл магична. Музикалната пиеса “V.”³⁸, която съпровожда случващото се на екрана е в до мажор. В бавно темпо звучат пицикати от контрабас във възходяща мелодична посока, пианото се движи по тоновете на тоническия квинтакорд в първа октава, акустичният звук е съпроводен от арпежирана синтезаторна пулсация. В един момент монтажът на картината ни прехвърля от стаята, в която Вера е в хармония с брат си, към предното стъкло на пътуващ в планината автобус. Вали дъжд. Виждаме героинята, която гледа през дъждовния прозорец на автобуса. С промяната в монтажа настроението на музиката също се променя, тоналността модулира от до мажор в ла минор, линията в баса върви в низходяща посока, влиза меланхолична мелодия, изсвирена от виолончело в малка октава. В синхрон с движението на дърветата, покрай които минава автобусът, акомпаниментът на мелодията добавя разложени акорди на китара, които насищат ритъма. Анализирайки двете части на музикалната пиеса, може да се каже, че още в началния епизод на филма са налице двете линии, по които ще се движи разказът. Желаното, представеното, фикционалното от една страна и това, което – от друга – е мотив за бягството на Вера от реалността, т.е. травмата ѝ от детството, за която в хода на действието постепенно ще разберем. Композиционно в музиката отбелязването на двете нива е постигнато с промяна на тоналността и инструментацията. Тази музикална тема се връща на няколко места във филма, като под финалните кредити е оркестрирана за струнен оркестър.

В следващите епизоди на филма ставаме свидетели на една от ролевите игри, в които участва героинята. Тя се базира на сюжета на фентъзи поредицата за Хари Потър. Действието се развива в замък. Влизанията на музиката

³⁸Вж. приложение 9.

подкрепят мистериозното усещане и напрежението в моментите, в които сюжетът го изисква. Партитурата е написана за струнен оркестър и пиано. На местата, в които музиката подкрепя мистериозната игра, в спецификата на музикалния език се наблюдават елементи от жанра на трилъра и мистерията.

В пиесата “Demons”³⁹, която звучи докато героите извършват ритуал за прогонване на демоните, се чуват характерните за жанра тремоло в нисък регистър на струнните и звуци, постигнати с нестандартни техники за звукоизвличане от инструментите. Към записа на музиката от струнния оркестър на следващия етап беше добавено ново звуково ниво със звукова импровизация на пиано и виолончело: удари с палка за тимпан върху струните на рояла, глисанди в челото, *sul ponticello* тремоли с различна скорост, както и всякакъв тип звукови ефекти от двата инструмента, смесени в крайния запис на музиката. Използването на звукови ефекти и нестандартни начини на звукоизвличане създава специфична атмосфера, която въздейства на публиката. В епизодите с ролевите игри музикалната фактура се характеризира не толкова с мелодичното си развитие, колкото с търсенето на инструментални ефекти и звучности, които да създават специфична атмосфера. Следващата игра, в която Вера участва има научно-фантастичен характер и участниците ѝ влизат в бетонните подземия на бивше военно поделение, където се “сражават” с мутанти. Саундтракът на тези сцени е направен със смесване на електронни звуци и звукова импровизация на акустични инструменти, като този път импровизацията е записана с целия струнен оркестър. Под диригентството на Пламен Джуров ансамбълът импровизира по предварително дадени инструкции за търсене на различни звукови ефекти чрез нестандартно звукоизвличане от инструментите. По-големият обем на ансамбловия звук отговаря на развитието на филмовия разказ. Постепенното натрупване на звучности и звукови обеми в партитурата с напредването на действието е характерно композиционно средство в екранната музика.

³⁹ Вж. приложение 10.

Контрастираща на напрежението на ларпинг игрите е музикалната тема на Вера “Vera’s Theme”⁴⁰. Тя има камерно звучене и е построена на постепенно движение нагоре: два последователни цели тона, които образуват мажорна терца между първия и последния тон. Ладът тук е мелодичен мажор. Темата се развива на фрази от по три тона във възходяща посока. Отвореният характер на музиката е вдъхновен от образа на поемане на дъх. Темата на Вера се появява на няколко момента във филма, като при всяко повторение търпи лека промяна регистрово или като аранжирова спрямо конкретния епизод. Ако се върнем назад, към размислите за легитимацията на музиката в документалното кино, може да се каже, че темата на Вера показва възможността чрез екранната музика да направим връзка с вътрешния свят на героя, който макар и невидим за камерата, също е част от неговата реалност. Музикалната интерпретация на света на Вера помага на създателите на филма да разкрият в дълбочина образа ѝ и мотивацията на нейните действия.

Заклучение

От разгледаните в този текст теоретични и практически аспекти на музикалния език в киното става ясно, че е невъзможно да бъде намерен един общовалиден метод за композиране на филмова музика.

В развитието си филмовата музика постоянно интегрира различни музикални традиции и течения и непрекъснато се обогатява като музикален език. Базирана на връзка с драматургията, тя дава уникална възможност на композиторите да акумулират идеи не толкова посредством предзададени формални образци, колкото с опора върху наративната структура на филма. Това я прави изключително жива и комуникативна. Докато някои форми на музикалния авангард на XX век, затворени в рамките на музикалната си

⁴⁰Вж. приложение 11.

доктрина, са интересни предимно за тесен кръг от познавачи и любители, филмовата музика постоянно актуализира музикалния си език и възможностите си за общуване с голяма аудитория. Това е една от причините тя да бъде толкова слушана, продавана и изпълнявана на концерти днес. Анализирането ѝ има смисъл както от гледна точка на музикознанието и кинознанието, така и от гледна точка на културологията и социологията. Интегрирането ѝ като курс в съвременното обучение по композиция е процес, който се случва вече на много места в Европа и Америка и има своята логика и бъдеще.

Библиография

- Айзенщайн, Сергей, В. Пудовкин, Г. Александров. Бъдещето на звуковия филм. – В: Братоева-Даракчиева, Ингеборг. Европейско кино – глобално и локално. София., 2014.*
- Леви, Клер. Към дефинирането на екранната музика. – Бълг. музикознание, № 1, 2015, 3-24.*
- Леви, Клер. Из филмовата музика на Милчо Левиев. – La Estreya (сп. за еврейска история, изкуство и култура), бр. 15, 2019, 86-97.*
- Леви, Клер. Музикалният видеоклип – метафора на постмодерната естетика? – Проблеми на изкуството № 3, 2012, 53-55.*
- Маринчевска, Надежда. Квадрати на въображението: естетика на анимационните техники. С., Титра, 2005.*
- Омон, Жак и Мишел Мари. Теоретичен и критически речник на киното. София, ИК „Колибри“, 2009.*
- Садул, Жорж. История на киноизкуството от основаването му до наши дни. София, ДИ „Наука и изкуство“, 1959.*
- Стоянова, Светла. Някои наблюдения върху българската филмова музика през периода от 1944 до края на 60-те години. – Бълг. музикознание, № 2, 1990.*
- Стоянова, Светла. Малък портрет на филмовата музика. в. Култура, бр.30, 24 юли 1976 г., с.1.*
- Чернышов, А. В. Киномузика: теория технологий. сп. Искусство музыки. Теория и история. 2012 № 5 (е-издание на Государственный институт искусствознания)
<http://sias.ru/publications/magazines/musik/vypusk-5/>*
- Шак, Татьяна Федоровна. Методология анализа киномузики в аспекте музикального формообразования. - сп. Художественная культура / Art & Culture Studies 2013 № 6 (е-издание на Государственный институт искусствознания)
[<http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-6-2013/yazyki/845.html>]*
- Adorno, Theodor, trans. Lenhardt, C: Aesthetic Theory, Routledge, London 1984*
- Altman, Rick: Film/Genre, BFI Publishing, London 1999*
- Brownrigg, Mark, Film music and Film genre, A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Stirling, April 2003*
- Baumgartner, Michael. Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema. New York:Oxford University Press, 2022*
- Browning, Mark. Film music and Film genre. <https://core.ac.uk/download/pdf/9047372.pdf>*
- Dudley, Andrew.The Film Theory Of Jean Mitry - Cinema Journal.Vol.14, No. 3 (Spring, 1975), 1-17, University of Texas press*
- Eisler, Hanns [Adorno, Theodor]. Composing for the films. New York: Oxford University Press, 1947.*
- Adorno, Theodor, trans. Lenhardt, C: Aesthetic Theory, Routledge, London 1984*
- Altman, Rick: Film/Genre, BFI Publishing, London 1999*
- Baum, Kristen. Hybrid Scores: The Quality of Sound, Choosing Sounds for Color, and Beyond Orchestral Instruments <https://www.studentfilmmakers.com/hybrid-scores/>*
- Eisenstein, Sergei. A Dialectic Approach to Film Form. (Essay from “Film Form”; 1949; New York)*
- Eisler, Hanns [Adorno, Theodor]. Composing for the films. New York: Oxford University Press, 1947.*
- Frith, Simon. Music for Pleasure. Essays in the sociology of pop. Cambridge University Press. 1988*
- Gorbman,. Claudia Narrative Film Music A Genre - Yale French Studies, No 60, Cinema/Sound (1980), 183-203, Yale University Press*
- Gorbman, Claudia. Finding a Voice: Varda's Early Travelogues. Vol. 41, No. 2, ISSUE 128: Between the Essay Film and Social Cinema: The Left Bank Group in Context (2012), 40-57*

Grainger, Ewan. A Brief History Of Sound In Film. [https \(2021\)](https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/brief-history-of-sound-in-film/)
<https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/brief-history-of-sound-in-film/>

Golden, Tyler. Martin Scorsese's rules for the 'Goodfellas' soundtrack (2021)
<https://faroutmagazine.co.uk/martin-scorseses-rules-for-the-goodfellas-soundtrack/>

Hoberman, J. Like a Complete Unknown: I'm not there and the Changing Face of Bob Dylan on Film. *The Village Voice*, 2007-11-13.

Holly, Rogers , Music and sound in the documentary movies, New York, 2015

Herzog, Werner. "Minnesota Declaration". <https://designmanifestos.org/werner-herzog-the-minnesota-declaration/>

Wierzbicki, J. Film Music a history, New York 2009

Kaplan, E. Ann. Rocking Around the Clock: music television, postmodernism, and consumer culture. London: Routledge, 1987.

Kassabian, Anahid. Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. London: Routledge, 2001.

Karlin, Fred and Wright, Rayburn. On the track, New York, 2004

Lissa, Zofia. Ästhetik der Filmmusik. Krakow, 1964; Berlin, 1965.

Leonard, Preston Leonard. "Using resources for silent film music". *Fontes Artis Musicae*, Vol. 63, No. 4 (October-December 2016), 259-276

McLuhan, Marshall. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. University of Toronto Press, 1962

McBurne, Gerard. An introduction to Gubaidulina's music (2022)

Pendregast, Roy M., The Film music: a neglected art, 1992

Skowron, Zbigniew. On Zofia Lissa's Musical and Aesthetic Explorations. – In: *Musicology Today* (Polish musicology yearbook) 2012, 132-153.

Tagg, Philip. Music's Meanings: a modern musicology for non-musos. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

Tagg, Philip and Bob Clarida. Ten Little Title Tunes: towards a musicology of the mass media. New York & Montreal: MMMsm, 2003.

Tagg, Philip. [Introductory Notes to the Semiotics of Music. Version 3 \(September 1999\).](http://www.tagg.org/articles/timesens.html)

Tagg, Philip. Understanding Musical Time Sense (1999) <http://www.tagg.org/articles/timesens.html>

Vasic, Luka. The Evolution of the Film Score Theme (2020) <https://www.wqxr.org/story/evolution-film-score-theme/>

Winters, Ben. The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space. *Music & Letters*, 91(2), 2010, 224–244.

Watzinger, Sebastian. Is Film Music A Genre (2023) <https://thecomposerclass.com/articles/is-film-music-a-genre>

Интернет източници

<https://www.oliviermessiaen.org/biography>

Production music https://en.wikipedia.org/wiki/Production_music

IMDB, Paul M. van Brugge <https://www.imdb.com/name/nm0115763/>

<https://www.giorgiomoroder.com>

The Clockwork Collection: the music of Wendy Carlos and A Clockwork Orange <https://www.anthonyburgess.org/blog-posts/the-clockwork-collection-the-music-of-wendy-carlos-and-a-clockwork-orange/>

VANGELIS' Blade Runner film score <http://www.nemostudios.co.uk/bladerunner>

<https://studiodan.at/en/ensemble/>

https://ru.wikipedia.org/wiki/Шорин,_Александр_Фёдорович

https://www.imdb.com/title/tt5310412/?ref_=fn_al_tt_19

https://www.imdb.com/title/tt8961624/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_7_nm_1_q_magic%2520life%2520of%2520V

<https://bg.wikipedia.org/wiki/ЛАРП>

https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2710&ttype=INTRODUCTION

Приноси

1. Въведена е проблематика с отношение към композиционните аспекти на музикалния език в киното, а в този смисъл – и към общата теория на филмовата музика. Разглеждайки я не само в границите на игралното, но и на документалното и анимационното кино, изследването аргументира спецификата и по-широкото разбиране на феномена филмова музика в различните му проявления.
2. Аргументирана е тезата, че не съществува никакъв общовалиден метод за композиране на филмова музика; на практика тя интегрира различни музикални традиции и течения и непрекъснато се обогатява като музикален език, а водещ фактор в този смисъл е главно профилът на филмовата драматургия.
3. Аналитично са представени теоретични аспекти, свързани с онзи клон на съвременното музикознание, който разглежда развитието на музикалния език в съвременната композиционна практика.
4. Специален принос на изследването има въвеждането на същностни страни, свързани с личния практически композиционен опит на автора в полето на филмовата музика – нещо, което задълбочава представата относно процесите в създаването на този род музика, както и представата относно оригиналната работа на автора, свързана с няколко успешно осъществени филмови проекта.
5. С оглед на идеята за включване на академични курсове по филмова музика в съвременните учебни програми, изследването има и приложен характер; то би послужило като учебно помагало както за студенти в областта на музикалната композиция, така и за студенти в областта на режисурата, монтажа и кинознанието.
6. Приносен акцент в изследването има аналитичният прочит на филмовата музика в съвременните хибридни кино жанрове, както и на хибридните

форми на инструментация и оркестрация и ролята им в полето на съвременния филмов саундтрак.

Справки за публикации по темата на дисертацията:

1. „Музиката в анимационното кино – композиционни подходи“, Сборник „Изкуствоведски четения“ на Институт по изследване на изкуствата, том II/2017
2. „Музиката в контекста на филмовата драматургия“, Списание „Кино“, месец февруари/2024
3. „Практически въпроси на музикалната композиция в контекста на филмовата драматургия“, Сборник „Докторантски четения“ 2024 на Националната музикална академия „Панчо Владигеров“ (под печат)

Справка за филмография като композитор на филмова музика на Петър Дундаков:

1. „Другият наш възможен живот“ (2004)
2. „Коридор 8“ (2008)
3. „Media & Diversity“ (2008)
4. „Anna Blume“ (2010)
5. „Made in China“ (2010)
6. „Правилата на ергенския живот“ (2011)
7. „Father“ 2012
8. „Love & Engineering“ (2014)
9. „Чуй“ 2014
10. „Once upon A Dream“
11. „Love with Occasional Showers“ (2015)
12. „Щрих и стих“ (2015)
13. „The Good Postmann“ (2016)
14. „Traveling Country“ (2016)
15. „Възвишение“ (2017)
16. „Ирина“ (2018)
17. „The Magic Life of V.“ (2019)
18. „Paper Kite“ (2019)

19. „Февруари“ (2020)
20. „Santiago” (2020)
21. “Chocolate Road” (2021)
22. “Голата истина за група Жигули“ (2021)
23. „Песента на ветровете“ (2021)
24. „Бягство“(2022)
25. „The Grapes of Guilt”(2023)
26. “The Last Seagull” (2023)
27. “Flying with Fins”
28. “Arcadia”(2024)
29. “The Shameless”(2024)