

BOGUMIŁA MIKA
UNIwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0002-6709-1109

ODKRYWANIE ZNACZEŃ W MUZYCE FILMOWEJ

ABSTRAKT Przedmiotem artykułu jest omówienie najnowszej publikacji poświęconej analizie muzyki filmowej, książki *Film Music Analysis: Studying the Score* przygotowanej pod naukową redakcją Franka Lehmana. W pracy tej poddano analizie wybrane parametry muzyczne (m.in.: struktury interwałowe, tempo, metrum, dobór tonacji, barwa muzyczna, toposy) w celu ukazania nieodkrytego dotąd ich potencjału znaczeniowego dla narracji filmowej. Książka jest pierwszym zbiorem esejów skupiających się ściśle na tego typu zagadnieniach i wykorzystujących narzędzia wypracowane w obrębie muzyki poważnej na gruncie partytur filmowych.

SŁOWA KLUCZOWE muzyka filmowa, znaczenie muzyczne, teoria toposów, styl muzyczny, *underscore*

ABSTRACT *Discovering Meanings in Film Music.* This article discusses the most recent publication devoted to the analysis of film music, *Film Music Analysis: Studying the Score*, edited by Frank Lehman. In this book, selected musical parameters (including interval structures, tempo, metre, key selection, timbre and topos) were analysed in order to reveal their hitherto undiscovered semantic potential for filmic narration. The book is the first collection of essays focussing strictly on such issues, applying tools developed in classical music to film scores.

KEYWORDS film music, musical meaning, topic theory, musical style, *underscore*

Muzyka filmowa przez wiele lat pozostawała na marginesie zainteresowań muzykologów, uważana za gorszy, niegodny uwagi gatunek sztuki dźwięku. Choć w opozycji do takiego stanowiska sytuowali się kompozytorzy muzyki filmowej, reżyserzy i sama publiczność, prace teoretyczne poświęcone muzyce w filmie prezentowały się początkowo skromnie tak pod względem ilościowym, jak i jakościowym. Technicznie zorientowane analizy muzyczne należały zaś do rzadkości. W obrębie badań filmoznawczych zaś wątek muzyki filmowej traktowany był jako uboczny.

Symptomem przemian stało się opublikowanie w 1980 r. numeru specjalnego *Yale French Studies* zatytułowanego *Cinema/Sound*, poświęconego relacjom obrazu filmowego i dźwięku¹. Wkrótce też rozpoczął się faktyczny rozwój studiów nad muzyką filmową². Wydana w 1987 r. książka *Unheard Melodies: Narrative Film Music* Claudii Gorbman³ uznana została za pierwszy i klasyczny tekst reprezentujący akademicko traktowane *film music studies*⁴. Kolejne ważne prace z tego zakresu zaczęły się pojawiać coraz częściej na początku lat dziewięćdziesiątych XX w.⁵, zaś prawdziwa eksplozja publikacji zajmujących się muzyką w filmie nastąpiła w kolejnych dziesięcioleciach.

U progu XXI w.⁶ w dyskursie naukowym zaistniał sam termin „muzykologia filmowa”, choć nadal część badaczy podważało jego zasadność⁷ lub też obstawało przy pojęciu *film music studies*⁸. Działo się tak ze względu na hybrydowy charakter muzyki filmowej, który wymagał podwójnych kompetencji: zarówno filmoznawczych, jak i muzykologicznych. Filmoznawcom brakowało zwykle technicznej wiedzy z zakresu muzyki, muzykologów zaś oskarżano o nieznaną literaturę filmoznawczą.

- 1 Zob.: Anna G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Kraków 2014, s. 19.
- 2 Ówczesna powszechna dostępność kaset VHS umożliwiawała wielokrotne oglądanie filmów i zachęcała do podjęcia bardziej wnikliwych badań nad poszczególnymi filmami i ich ścieżką dźwiękową, zob.: David Neumeyer, „Overview”, w: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, red. David Neumeyer, Oxford–New York 2014, s. 4.
- 3 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indianapolis 1987.
- 4 D. Neumeyer, „Overview”, s. 4.
- 5 Wśród nich za najważniejszą uznano pracę Kathryn Kalinak *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film* (Madison 1992).
- 6 Stało się to za sprawą monografii Kate Daubney, opartej na jej dysertacji doktorskiej poświęconej partyturze Maxa Steinera, zob.: Kate Daubney, *Max Steiner's „Now, Voyager”: A Film Score Guide*, Westport, CT 2000. Zwykle jednak za autorkę terminu „muzyka filmowa” uważa się dopiero Annette Davison, zob.: Annette Davison, *Hollywood Theory. Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtrack in the 1980s and 1990s*, Aldershot 2004. Zawile dzieje wyłaniania się dyscypliny „muzykologia filmowa” i wiele nadal aktualnych wątpliwości metodologicznych szczegółowo przedstawia tekst Williama H. Rosara „Film Studies in Musicology: Disciplinarity vs. Interdisciplinarity”, *The Journal of Film Music* 2 (2009) nr 2–4, s. 99–125.
- 7 Rosar jeszcze w 2009 r. pytał o status muzykologii filmowej, o to, czy jest ona faktycznie muzykologią, skoro zajmuje miejsce poza tradycyjną dyscypliną, a badania w jej obrębie prowadzą też filmoznawcy czy kulturoznawcy, zob.: W.H. Rosar, „Film Studies in Musicology”, s. 100.
- 8 Redaktorzy pracy *Music and Cinema* (red. James Buhler, Caryl Flinn, David Neumeyer, Hanover, NH 2000), używający terminu *film music studies* uznali, że badania muzyki filmowej prawdopodobnie pozostaną zawsze marginalne, ponieważ ich nieredukowalna interdyscyplinarność wyobcowuje je tak z jednej, jak i z drugiej dyscypliny, zob.: W.H. Rosar, „Film Studies in Musicology”, s. 101.

Dla muzykologa tekstem dla analizy jest bowiem wyłącznie partytura, a koncentruje się on na adaptacji lub transformacji muzycznych parametrów dla potrzeb samego filmu. Analiza filmoznawcza tymczasem skupia się na zależnościach muzyczno-wizualnych w filmie, dla niej więc profesjonalna analiza muzykologiczna nie wydaje się konieczna. Co więcej, muzykologia nie dostarcza narzędzi do opisu muzyki funkcjonującej w połączeniu z innymi, nieaudialnymi wymiarami filmu⁹.

Traktowanie badań muzyki filmowej jako badań interdyscyplinarnych¹⁰ nie zawsze spotykało się z aprobatą. Jak słusznie bowiem zauważa Piotrowska,

konstytutywna dla dyscypliny badań muzyki filmowej interdyscyplinarność stanowi jej cechę wyróżniającą: jako zaleta – zapewniająca otwartość na nowości metodologiczne, ale i jako wada – prowadząca z czasem do pytania o granice pola semantycznego terminu (muzyka filmowa) oraz zakresu badań nad nią¹¹.

Proponowano nawet, by termin „interdyscyplinarność” zastąpić terminem „multidyscyplinarność”¹², lub też by skorzystać z postulowanego przez Steve’a Ostovicha rozdziału interdyscyplinarności na „twardą” (*hard*) i „miękką” (*soft*), z których tylko druga miałaby zastosowanie do muzyki filmowej¹³.

Jeszcze w 2013 r. Neumeyer zauważał, że choć *film music studies* znalazły już swoje miejsce w obrębie badań humanistycznych, to nie tworzą odrębnej dyscypliny o wyraźnie nakreślonym polu badawczym, lecz sytuują się pomiędzy filmoznawstwem, językoznawstwem, literaturoznawstwem, studiami nad mediami i muzykologią (lub studiami muzycznymi), a nawet filozofią (estetyką) i psychologią (studia kognitywne)¹⁴.

Wielokrotnie terminy *film music studies* i *film musicology* traktowane bywały więc wymiennie, choć na ogół prace z pierwszego zakresu (dyscyplinarnie anonimowe), zdominowane refleksją filmoznawczą, oceniano krytycznie pod względem wartości muzykologicznej¹⁵. Tymczasem muzykologia filmowa – jako subdyscyplina muzykologii – obejmująca badania muzyki filmowej wykorzystującej jej źródła historyczne i teoretyczne oraz same filmy i partytury, łączy w sobie podejście muzykologiczne

9 Emilio Audissino, *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*, Cham 2017, s. 19–20.

10 Por.: Dean W. Duncan, *Charms that Soothe*, New York 2003, s. 9–33, cyt. za: A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie*, s. 21.

11 A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie*, s. 22.

12 Wyrażano wątpliwość, czy nastąpiła jakkolwiek faktyczna integracja dwóch lub więcej dyscyplin w badaniu muzyki filmowej, co sugerowałby termin „interdyscyplinarność”, zob.: W.H. Rosar, „Film Studies in Musicology”, s. 107.

13 „Twarda interdyscyplinarność dąży do ustanowienia nowej przestrzeni (i być może nowego języka), w której można prowadzić interdyscyplinarny dialog. Miękką interdyscyplinarność jest w zasadzie utopijna [...], jest przestrzenią «pomiędzy», w której uczeni mówią z pozycji swoich dyscyplin, ale słuchają ponad ich granicami, i w której zadaniem jest tłumaczenie, a nie rozwijanie nowego języka”, por.: Steve Ostovich, „Interdisciplinarity and the ISST”, *Time’s News* 37 (2006) [nr 2], s. 9, cyt. za: W.H. Rosar, „Film Studies in Musicology”, s. 107.

14 D. Neumeyer, „Overview”, s. 6.

15 W.H. Rosar, „Film Studies in Musicology”, s. 122.

i filmoznawcze. Podstawowym materiałem badawczym w jej obrębie jest film wraz z towarzyszącą mu ścieżką dźwiękową, a analizę samej partytury muzycznej traktuje się w szerszym kontekście filmowych zależności, jako narzędzie pomocnicze¹⁶.

Na tak zarysowanym tle sytuuje się wyjątkowa publikacja, książka *Film Music Analysis: Studying the Score*¹⁷. Stanowi ona pierwszy w historii zbiór esejów poświęconych analizie poszczególnych parametrów muzycznych (w tym: elementów dzieła muzycznego) i ich znaczeniu dla muzyki filmowej.

Redaktor tomu, Frank Lehman, profesor z Tufts University, Massachusetts w Stanach Zjednoczonych to znany szeroko w świecie autor znakomitej pracy *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*¹⁸. Tym razem Lehmanowi udało się zaprosić do publikacyjnej współpracy jedenastu amerykańskich teoretyków muzyki i muzykologów, znawców muzyki filmowej. Powstała w ten sposób erudycyjna praca adresowana nie tylko do przygotowanego muzykologicznie grona, lecz szerzej, do interdyscyplinarnie zorientowanej publiczności, studentów, kompozytorów, ale też badaczy muzyki, filmu czy mediów w ogólności.

Szczegółowa tematyka podejmowana w publikacji tworzy swoistą paletę rozciągającą się od takich zagadnień, jak motywy przewodnie, struktury interwałowe, oznaczenia metryczne, po asocjacje brzmieniowe czy teoria toposów. Kolejne eseje to przykłady zaawansowanych analitycznych, teoretycznomuzycznych opisów. I choć badacze sięgnęli po narzędzia wypracowane na gruncie muzyki klasycznej, to analizy dokonywane są na własnych warunkach muzyki filmowej, typowych dla niej. Przekonujące opisy wsparte zostały nie tylko przykładami nutowymi, lecz także kontekstową interpretacją. Zagadnienia typu styl muzyczny, strategie retoryczne czy krytyczna analiza kulturowa bynajmniej nie zostały pominięte i jako takie mogą wzbogacić dotychczasowy odbiór wybranych filmów o ich nowe odczytanie jako tekstów kultury.

Omaowaną pracę rozpoczyna wprowadzenie samego Lehmana („Introduction: Film and Music, Theory and Analysis”, s. 9–14), który tłumaczy m.in. kilkudziesięcioletnią niechęć badaczy do angażowania się w muzykę filmową na wysoce analitycznym poziomie. Autor zauważa, iż taka postawa to – zrozumiały pod wieloma względami – rezultat złożonych czynników historycznych i estetycznych (zob. s. IX). Muzyka filmowa, traktowana jako niechciany dodatek do klasycznego kanonu muzycznego, postrzegana jest bowiem jako „populistyczna a nie wyrafinowana, bardziej funkcjonalna niż autonomiczna, raczej konserwatywna niż przełomowa” (s. X). Stanowiąc element większego tekstu („muzyka do filmu”), podporządkowany mu w stopniu bardziej radykalnym niż w przypadku gatunków opery i baletu „traktowanych – jak pisze Lehman – już z pewną analityczną podejrzliwością” (s. X), nie

16 A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie*, s. 27.

17 *Film Music Analysis: Studying the Score*, red. Frank Lehman, New York: Routledge, 2024, ss. 300. ISBN: 978-0-367-43077-1 (hbk), 978-0-367-43076-4 (pbk), 978-1-003-00117-1 (ebk).

18 Frank Lehman, *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*, New York 2018.

mogła cieszyć się autentycznym zainteresowaniem muzykologów wykształconych na gruncie muzyki absolutnej. Dlatego szczególnie wartościowe eseje analityczne, pojawiające się sporadycznie od lat czterdziestych XX w.¹⁹, nie powinny ująć uwadze dzisiejszym badaczom przedmiotu. Stały się one bowiem punktem odniesienia dla dalszych, coraz bardziej wyrafinowanych analiz, wnikających znacznie głębiej w muzyczną tkankę filmowej partytury. I mogły doprowadzić do powstania omawianej właśnie kolekcji esejów.

Niezwykle cenny poznawczo jest już pierwszy rozdział publikacji, w którym Chelsea Oden charakteryzuje franczyzę *Harry Potter* („Timbre in Film Music: Making Magic through Tone Color”, s. 1–19), koncentrując się na barwie muzycznej i doborze instrumentów. Autorka – za muzykolożką Cornelią Fales – zwraca uwagę na tzw. „paradoks barwy”²⁰, w myśl którego brakuje nam spójnego języka dla opisu barwy dźwięku. Zwykle myślimy bowiem o dźwiękach w kategoriach obiektów fizycznych, które je wytwarzają (np. dźwięk fletu to po prostu flet). Interpretacja samej zaś barwy warunkowana jest naszymi osobistymi doświadczeniami, kulturą, tożsamością, społecznymi i nieakustycznymi komponentami. W rezultacie uwagę skupiamy na wysokości dźwięku, a pomijamy jego barwę. Tymczasem to właśnie w barwie tkwi przemożna i rozległa siła znaczeniowa muzyki. Barwa dźwięku nie tylko wzmacnia bowiem przekaz płynący z ekranowego obrazu, lecz może go także znacząco poszerzyć (dostarczając niejako fizycznego odczucia przedstawianej przestrzeni).

Dla samej analizy i interpretacji barwy w muzyce filmowej Oden zaaplikowała teorię semiotyczną Charlesa Sandersa Peirce’a. Trzy typy znaków Peirce’a (indeksy, ikony i symbole) – powiązane z kategoriami muzyki diegetycznej i niediegetycznej – okazują się być bowiem bardzo przydatne w zrozumieniu sposobów, za pomocą których barwa dźwięku kreuje znaczenie w filmie.

Warto dodać, że wybrana przez Oden muzyka do *Harry’ego Pottera* stanowiła atrakcyjny i różnorodny materiał do analizy ze względu na swój historyczny i kulturowy kontekst. Franczyza powstawała bowiem od roku 2001 do 2011, a za jej finalny kształt odpowiedzialny był liczny zespół współtwórców: kompozytorzy (John Williams, Patrick Doyle, Nicholas Hooper i Alexandre Desplat), orkiestratorzy (Conrad Pope, Eddie Karam, Patrick Doyle, James Shearman, Lawrence Ashmore, John Bell, Alastair King, Julian Kershaw, Geoff Alexander, Simon Whiteside, Bradley Miles, Jeff Atmajian, Daryl Griffith, Jean-Pascal Beintus, Alexandre Desplat, Nan Schwartz, Richard Stewart, Clifford J. Tasner i Bill Newlin), dźwiękowcy (Randy Thom, Eddy Joseph, Dennis Leonard, Richard Beggs, David Evans i James Mather) oraz sami reżyserzy (Chris Columbus, Alfonso Cuarón, Mike Newell i David Yates).

19 Zob. np.: Hans Keller, *Film Music and Beyond: Writings on Music and the Screen, 1946–59*, red. Christopher Wintle, London 2006, czy Lawrence Morton, „The Music of *Objective Burma*”, *Hollywood Quarterly* 1 (1946) nr 4, s. 378–395.

20 Cornelia Fales, „The Paradox of Timbre”, *Ethnomusicology* 46 (2002) nr 1, s. 56–95.

Rebecca M. Doran Eaton bada tempo („«The lick is your friend»: Film Scores and Tempo Analysis”, s. 20–45), element zwykle niedoceniany, ale kluczowy dla efektu używanego za pomocą muzyki w multimediami. Autorka przypomina, że tempo wymusza niejako naszą nieświadomą, natychmiastową, wisceralną wręcz reakcję. Wpływa zarówno na nasze ciało, jak i na sposób poznania świata (na kognicję), pobudzając nasze zainteresowanie, ożywiając je lub też je osłabiając. Już Henry Mancini twierdził, że za sukces muzyki w filmie odpowiedzialny jest dobór właściwego tempa²¹; rola tempa – wbrew temu, co się powszechnie uznaje za priorytetowe – jest więc fundamentalna. W swym eseju Eaton przekonująco pokazuje, w jaki sposób analiza tempa może stać się użyteczna dla topicznej (np. *ombra versus tempesta*) czy hermeneutycznej interpretacji muzyki filmowej i związanej z nią perspektywy wykonawczej (dyrygowanie, nagrywanie i edycja, s. 22).

Esej Scotta Murphy’ego („Tracking Progressions of Heroic Chord Progressions in Recent Popular Screen Media”, s. 46–62) poświęcony jest harmonice tonalnej. Autor analizuje potencjał dramaturgiczny tkwiący w wybranych jej relacjach czy progresjach harmonicznym, zwłaszcza wyzyskany dla kreowania *storytellingu* w serialach typu James Bond czy produkcjach Marvela.

Mark Richards koncentruje się na tematach muzycznych („John Williams’s «Star Wars» Themes: Good vs. Evil. Conflicts as a Structural Principle for Leitmotifs”, s. 63–86) i ich filmowych archetypach. Zauważa, iż niewiele studiów poświęconych zostało wewnętrznej strukturze melodii, choć tematy filmowe (melodyczne) są dość powszechnie zapamiętywane. Analiza wewnętrznej struktury melodii pozwala tymczasem np. na identyfikację ważniejszych kulturowych i technologicznych zwrotów w realizacji filmów. Ponadto niektóre struktury interwałowe mogą podkreślać pewne narracyjne detale w całych filmowych seriach. Narracyjne źródło filmu może tym samym zostać osadzone w warstwie czysto muzycznej.

Analityczny potencjał zawiera wyróżnienie trzech kategorii struktur tematów muzycznych w filmie, którymi są: tematy gramatyczne (przez podobieństwo do zamkniętych gramatycznych zdań w języku mówionym), tematy typu motto (niejako równoważniki zdań, skrótowe, bez domknięcia) oraz tematy dyskursywne (rozwinęte, w pewnym stopniu nieprzewidywalne, s. 64). Richards skupia swoją badawczą uwagę na *Gwiezdnym wojnach* z muzyką Johna Williama i – korzystając z powyższej typologii – analizuje strategie tematyczne, jakimi posłużył się kompozytor w tworzeniu tematów przewodnich swej partytury filmowej.

Janet Bourne zajmuje się jednostką o znaczącym bogactwie semantycznym, czyli muzycznymi toposami („Topic Theory and Film: Coming of Age in 1994’s and 2019’s *Little Women*”, s. 87–109). Rozszerza tę krytyczną kategorię semiotyczną, znaną badaczom osiemnastowiecznej muzyki instrumentalnej, na sferę współczesnego kina i wykazuje, jak niezwykle trafnym narzędziem analitycznym może się ona stać. Autorka przedstawia

21 Henry Mancini, *Case History of a Film Score: „The Thorn Birds”*, New York 2004, s. 19.

w skrócie teorię toposów muzycznych i referuje dotychczasowe, uwzględniające ją dokonania autorstwa takich teoretyków, jak Leonard Ratner, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle i Danuta Mirka. Przypomina tym samym historycznie wypracowane sposoby skutecznej komunikacji zachodzącej między kompozytorem a słuchaczem.

Pewne ugruntowane kulturowo, konwencjonalne muzyczne toposy i związane z nimi asocjacje dostarczają słownik, którym posłużyć się mogą również twórcy filmowi w celu zbudowania dramatycznej i przekonującej narracji. Polem szczegółowej i porównawczej analizy Bourne stają się dwie wersje filmu *Małe Kobiетки* (z roku 1994 i 2019). Muzyka skomponowana dla tych produkcji (uwzględniająca tzw. tematy dziecięce obdarzone specyficznymi cechami) przekazuje bowiem sporą dawkę wiedzy o sposobach pojmowania pojęcia „dojrzewania” (*coming of age*) pod koniec XX w. i dwadzieścia pięć lat później.

Andrew S. Powell bada z kolei ekspresywną jakość tkwiącą w połączeniu stylistycznych topoi z muzycznym metrum („A Matter of Time: Reality and Fantasy through Metrical Analysis in Contemporary Hollywood Film”, s. 110–133) i analizuje wytworzone w ten sposób kulturowe znaczenie. Autor zwraca jednak uwagę, że choć percepcyjno-narracyjny model metrum może czasem zaoferować precyzyjniejszy obraz relacji muzyczno-dramatycznych w kinie, to trudno uznać takie podejście za uniwersalne. W muzyce filmowej nie tyle bowiem rządzą niezmiennie prawa, ile pewne tendencje stylistyczne i sieć znaczeń specyficznych, przydatnych dla konkretnego tekstu realizowanego w wersji ekranowej.

Kolejne rozdziały omawianej publikacji podejmują problematykę znaczenia wyłaniającego się z większych parametrów muzycznych wyprowadzonych z muzyki klasycznej i uznanych za typowe wyłącznie dla niej. Charity Lofthouse zajmuje się formą muzyczną („Film Music and Dialogic Form”, s. 134–155) i przekonująco wykazuje, iż niewłaściwe jest pomijanie skrupulatnej analizy formalnej w przypadku muzyki filmowej. Autorka skupia uwagę na dwóch typach formy muzycznej: rotacyjnej i teleologicznej. Wychodzi od charakterystyki obu tych formalnych schematów, by następnie praktycznie zastosować owe modele w muzyce wybranych twórców filmowych, wśród nich Bernarda Hermanna, Maxa Richtera i Johna Williamsa. Szczegółowy i precyzyjny wgląd w kompozytorską pracę tematyczną i motywiczną prowadzoną w obrębie struktur formalnych pokazuje, w jaki sposób forma muzyczna może współgrać z kształtowaniem narracji filmowej. Sama zaś forma – będąca parametrem uważanym powszechnie za bezużyteczny w przypadku muzyki filmowej – może się stać przestrzenią dialogu między kompozytorem i publicznością.

Tahirih Motazedian zajmuje się tonacjami w muzyce filmowej („Tonal Analysis of the Integrated Soundtrack: Music, Sound, and Dialogue in *Baby Driver*”, s. 156–172), ich świadomym doбором i wzajemnymi relacjami kształtującymi pozamuzyczne znaczenia. Autorka analizuje w tym celu szczegółowo muzykę filmu *Baby Driver*. W konkluzji trafnie zauważa, iż wnikliwa analiza rozkładu tonacyjnego w partyturze filmowej pomaga odbiorcy w rozumieniu ścieżki dźwiękowej jako spójnej całości. Co więcej, w przypadku

produkcji *Baby Driver* w tle historii filmowej rozwijana jest – za pośrednictwem dobranych tonacji – suwerenna historia muzyczna. Dla perspektywy odbiorczej (a zwłaszcza audialnej) nie ma zaś znaczenia, czy ostateczny, bardzo logiczny rozkład tonacji został zaplanowany świadomie, czy też stanowi przypadkowy wynik procesu produkcji (s. 171).

Frank Lehman skupia swą uwagę na transformacji tematycznej („Analyzing Musical Metamorphoses: Thematic Transformation in Shirley Walker’s *Batman*”, s. 173–201), kategorii cenionej w gronie teoretyków dziewiętnastowiecznej opery i muzyki programowej, wartościowej również w muzyce filmowej ze względu na jej potencjał w kreowaniu *storytellingu*. Przedmiotem wnikliwego, fascynującego opisu Lehmana jest serial animowany *Batman* z muzyką Shirley Walker. Znaczeniowe bogactwo muzyki osiągnięte drogą metamorfoz jej materiału (ewolucje, fragmentacje czy rozmaite manipulacje w obrębie materiału tematycznego) zostaje w ten sposób w pełni wydobyte. A wielopoziomowy, multimodalny przekaz filmowy osiąga swój nowy interpretacyjny wymiar dzięki uchwyceniu wzajemnych interakcji zachodzących między przekształceniami tematów a obserwowaną animacją.

Ostatnie trzy rozdziały omawianej publikacji skupiają się na wybranych idiomach muzycznych traktowanych jako, same w sobie, parametry godne szczegółowej analizy. Erik Heine dostrzega przewagę stylów posttonalnych („Post-Tonal Theory and Hollywood Scores: Three Analytical Vignettes”, s. 202–224) we współczesnej partyturze filmowej, zwłaszcza pisanej dla horrorów. Autor opowiada się równocześnie za metodologicznym eklektyzmem uwzględniającym teorię neoriemannowską czy teorię klasowości w badaniu muzyki filmowej. Pierwszą z tych teorii sam wykorzystuje do analizy muzyki Benjamin Wallfisch, zaś drugą do muzyki Jamesa Newtona Howarda.

Juan Chattah zaprezentował esej o serializmie („Attuning Serialism: David Shire’s Scores for *The Taking of Pelham One Two Three*, 2010: *The Year We Made Contact*, and *Zodiac*”, s. 225–247), technice, która znalazła zastosowanie w kinie współczesnym dzięki swym specyficznym (ekspresjonistycznym) jakościom estetycznym. Autor, wychodząc od dokonania charakterystyki dwunastotonowej techniki serialnej i wymienienia nazwisk kompozytorów wykorzystujących ją w obrębie muzyki filmowej, skupił swą uwagę na osobie Davida Shire’a. Dokonał szczegółowej analizy jego wybranych partytur filmowych. W konkluzji Chattah zauważył przydatność techniki serialnej dla uwypuklenia warstw psychologicznej złożoności czy filozoficznej głębi filmu (s. 244). Choć bowiem wysoki stopień usystematyzowania oferowany przez dodekafonię niesie z sobą pewne ograniczenia, to może też stanowić dla kompozytorów obfite źródło kreatywności. Analitykom zaś dostarcza świeżej perspektywy interpretacyjnej pozwalającej ujrzeć film w nowym świetle (s. 244).

Zwienieczeniem omawianego zbioru jest esej Jamesa Buhlera poświęcony tzw. *underscore* („Romance and the Two Poles of Underscore”, s. 248–276). Muzyka określana tym terminem rozumiana jest zwykle jako neutralna, czy raczej zneutralizowana, odznaczająca się właściwościami okrojonymi, przytłumionymi. To muzyka niezauważalna, subtelnie podkreślająca nastroj i emocje w filmie, niedominująca nad dialogami czy akcją, pozate-

matyczna, pozbawiona wyraźnej linii melodycznej. Filozoficznie potraktowane *underscore* odznacza się jednak, zdaniem Buhlera, swoistą dwubiegunowością i rozumiane być musi jako umiejscowienie (*locus*) „złożonych i czasem sprzecznych, ale zawsze produktywnych biegunów znaczenia i oddziaływania” (s. XIII). W takiej optyce autor dokonuje interesującej analizy ścieżek dźwiękowych filmów *Now Voyager* (1942) i *Casablanca* (1942) – wpisanych już przecież w swoisty „kanon muzyki filmowej”, obdarzonych wcześniej przez wielu badaczy uwagą i uznaniem. Wnioski Buhlera – płynące z zestawienia i skontrastowania analizowanych muzycznych partytur – są, jak zwykle w przypadku jego prac, dojrzałe i inspirujące. Autor wykazał bowiem, iż *underscore* nie jest muzyką neutralną w sensie Coplandowskim²² (choć może sprawiać takie wrażenie), lecz dzięki swej dwubiegunowej strukturze dobrze współgra z filmowym konfliktem omawianych produkcji (refleksyjna jedność romansu i intensywność pożądania). Analizowana tu muzyka zawiera potencjał rozwijany często w późniejszych partyturach utrzymanych w owym *underscorowym* duchu, a skutecznie podkreślających filmowy gest i afekt.

Brak krytycznych uwag w odniesieniu do omawianej publikacji może zaniżyć merytoryczną wartość niniejszej recenzji. Nie jest to wynik bezrefleksyjnej perspektywy autorki. Książka zredagowana naukowo przez Franka Lehmana to faktycznie istotny wkład w rozwój muzykologii filmowej poważnie traktującej analizowany materiał muzyczny audiowizualnych produkcji. Sięganie po metody sprawdzone na gruncie muzyki klasycznej, odwoływanie się do rezultatów najnowszych badań kognitywnych, wreszcie wnikliwość i rzetelność analiz a czasem nawet próby eksperymentowania w wybranym obszarze – wszystko to świadczy o wyjątkowym poziomie opisywanej pracy.

Publikacja *Film Music Analysis: Studying the Score* zrywa, podkreślmy, z typowym opisem muzyki filmowej wedle porządku gatunkowego (muzyka w horrorach, muzyka w komediach, muzyka w serialach, itp.). W zamian, każdy z autorów koncentruje się na jednym parametrze muzycznym, nie pomijając wyzwań, jak i możliwości interpretacyjnych, które ten parametr oferuje. Otrzymujemy w ten sposób udaną próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób analiza konkretnego elementu muzycznego, techniki muzycznej czy stylu muzycznego może przysłużyć się szerszej interpretacji muzyki filmowej (i *storytellingu* w jej obrębie), a nawet całego filmu.

Na koniec warto dodać, że każdy z esejów zamieszczonych w omawianym zbiorze opatrzony został bogatą literaturą przedmiotu. Pożytek z tego dwojaki. Z jednej strony bibliografia dowodzi bowiem znaczących kompetencji każdego z autorów. Z drugiej, czytelnikowi dostarcza wiedzy o aktualnym stanie badań nad muzyką filmową i zachęca do zagłębiania się w treść przywołanych tu pozycji naukowych.

22 Aaron Copland, „Our New Music (1941)”, w: *The Hollywood Film Music Reader*, red. Mervyn Cooke, New York 2010, s. 91.

BIBLIOGRAFIA

- Audissino, Emilio. *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017. doi.org/10.1007/978-3-319-61693-3
- Copland, Aaron. „Our New Music (1941)”. W: *The Hollywood Film Music Reader*, red. Mervyn Cooke, 83–92. New York: Oxford University Press, 2010.
- Daubney, Kate. *Max Steiner's „Now, Voyager”: A Film Score Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- Davison, Annette. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtrack in the 1980s and 1990s*. Aldershot: Ashgate, 2004. doi.org/10.2307/25046016
- Duncan, Dean W. *Charms that Soothe*. New York: Fordham University Press, 2003. doi.org/10.1515/9780823295265
- Fales, Cornelia. „The Paradox of Timbre”. *Ethnomusicology* 46, nr 1 (2002): 56–95. doi.org/10.2307/852808
- Film Music Analysis: Studying the Score*, red. Frank Lehman. New York: Routledge, 2024. doi.org/10.4324/9781003001171
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- Keller, Hans. *Film Music and Beyond: Writings on Music and the Screen, 1946–59*, red. Christopher Wintle. London: Plumbago Books and Arts, 2006.
- Lehman, Frank. *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Mancini, Henri. *Case History of a Film Score: „The Thorn Birds”*. New York: Northridge Music Company, 2004.
- Music and Cinema*, red. James Buhler, Caryl Flinn, David Neumeyer. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000.
- Morton, Lawrence. „The Music of *Objective Burma*”. *Hollywood Quarterly* 1, nr 4 (1946): 378–395.
- Piotrowska, Anna G. *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*. Kraków: Musica Iagellonica, 2014.
- Rosar, William H. „Film Studies in Musicology: Disciplinarity vs. Interdisciplinarity”. *The Journal of Film Music* 2, nr 2–4 (2009): 99–125. doi.org/10.1558/jfm.v2i2-4.99
- The Oxford Handbook of Film Music Studies*, red. David Neumeyer. Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.

Dr hab. Bogumiła Mika jest muzykologiem, teoretykiem muzyki i socjologiem. Pracuje na stanowisku profesora uczelni w Instytucie Nauk o Sztuce Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Opublikowała trzy monografie oraz ponad siedemdziesiąt artykułów naukowych i rozdziałów w monografiach (w Polsce i za granicą). bogumiła.mika@us.edu.pl
