

Audio produkcija za kratkometražni film "Udahni duboko"

Todorović, Mata

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University North / Sveučilište Sjever**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:122:600943>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-27**



Repository / Repozitorij:

[University North Digital Repository](#)





**Sveučilište
Sjever**

Diplomski rad br. 57/MED/2023

Audio produkcija za kratkometražni film „Udahni duboko“

Mata Todorović, 2701|336

Koprivnica, rujan 2023. godine



Sveučilište Sjever

Odjel za Medijski dizajn

Diplomski rad br. 53/MED/2023

Audio produkcija za kratkometražni film „Udahni duboko“

Student

Mata Todorović, 2701|336

Mentor

Iva Matija Bitanga, izv. prof. art.

Koprivnica, rujan 2023. godine

Prijava diplomskog rada

Definiranje teme diplomskog rada i povjerenstva

ODJEL Odjel za umjetničke studije

STUDIJ Sveučilišni diplomski studij "Medijski dizajn"

PRISTUPNIK Mata Todorović

MATIČNI BROJ 2701|336

DATUM 8.9.2023.

KOLEGIJ Produkcija multimedijskih sadržaja

NASLOV RADA Audio produkcija za kratkometražni film "Udahni duboko"

NASLOV RADA NA ENGL. JEZIKU Audio production for a short movie "Take a deep breath"

MENTOR Iva Matija Biranga

ZVANJE izv. prof. art.

ČLANOVI POVJERENSTVA

1. doc. art. dr.sc. Mario Periša, predsjednik komisije
2. doc. art. Luka Borčić, član
3. izv. prof. art. Iva-Matija Bitanga
4. doc. art. Igor Kuduz, zamjenski član
5. _____

VŽKC

MMI

Zadatak diplomskog rada

BROJ 57/MEDD/2023

OPIS

"Udahni duboko", je kratki film glazbenog karaktera koji kao projekt ima tri odvojena autorska zadatka. Jedan od njih je audio produkcija. Jasan i čvrsto razrađen stav u segmentu filmske glazbe, oblikovanja zvuka i osmišljavanja zvučnih slika i suradnja suautorima je zadatak diplomskog rada. Ideja je autorskom pjesmom i složenom audio produkcijom prikazati proces stvaranja filmske glazbe i zvuka i proširiti filmsku priču.

U radu je potrebno:

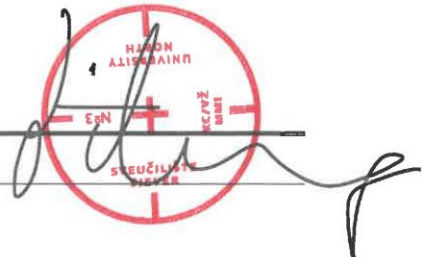
- istražiti povijest filmske glazbe
- definirati i kategorizirati audio za film
- definirati i kategorizirati filmsku glazbu
- definirati poznate producente filmske glazbe
- opisati autorski rad u filmu
- prikazati proces izrade audia za film
- prikazati proces izrade filmske glazbe
- prikazati postignuti efekt dobiven u finalnom radu

ZADATAK URUČEN

15.9.2023.

POTPIS MENTORA

SVEUČILIŠTE
SJEVER



Predgovor

Temu ovog rada odabrao sam zbog iznimnog interesa prema filmskoj glazbi. Ideja ovoga rada proizašla je iz osobnog iskustva produciranja glazbe. Pisani dio obuhvaća povijesne i teoretske podatke filmske glazbe u Hrvatskoj, a i u svijetu. Također opisuje postupak izrade praktičnog dijela diplomskog rada. Velike zahvale mentorici izv. prof. art. Ivi Matiji Bitangi na podršci i savjetima prilikom izrade diplomskog rada.

Sažetak

Samim naslovom se doznaje da se radi o diplomskom radu koji se dijeli na pismeni i praktični dio. Početak započinje s povijesti filmske glazbe kroz poznate hrvatske i strane skladatelje. Njihovim temeljem nastala je teorija glazbe i filmskoga zvuka koja se naknadno razrađuje. Prikazuje se i teorija glazbe svjetski poznatog skladatelja Hans-a Zimmer-a. Osnovom navedene teorije nastala je glazba kratkometražnog filma „Udahni Duboko“. Zvuk ovoga filma snimljen je standardnom metodom snimanja filmskoga tona. Film se sastoji od preko 200 zasebnih sirovih elemenata zvuka uključujući glazbu. Mnogi zvukovni elementi zahtijevali su studijsko snimanje (foley) jer uvjeti za snimanje zvuka na setu nisu bili ispunjeni. Svaki od navedenih elemenata zahtijevao je obradu. Cjelokupni projekt rezultirao je filmom „Udahni duboko“, a njime autorska glazba i obrada zvuka koju opisuje ovaj diplomski rad.

Ključne riječi: zvuk, glazba, ton, filmski zvuk, skladatelj, film, melodija, obrada zvuka

Popis korištenih kratica

DAW – Digital Audio Workstation

EDM – Electro Dance Music

NOB – Narodno-oslobodilačka Borba

HNK – Hrvatsko Narodno Kazalište

CD – CompactDisc

Sadržaj

1.	Uvod.....	1
2.	Povijest filmske glazbe	2
2.1.	Hrvatska povijest.....	2
2.1.1.	<i>Počeci</i>	2
2.1.2.	<i>Ivo Tijardović 1895. – 1976.</i>	3
2.1.3.	<i>FranLhotka 1883. – 1962.</i>	4
2.1.4.	<i>Boris Papandopulo</i>	5
2.1.5.	<i>Milo Cipra</i>	5
2.1.6.	<i>Ivan Brkanović</i>	6
2.1.7.	<i>Bruno Bjelinski</i>	7
2.1.8.	<i>Dragutin Savin</i>	7
2.1.9.	<i>Generacija tridesetih</i>	8
2.2.	Svjetska povijest.....	9
3.	Teorija filmske glazbe.....	10
3.1.	Podjela filmskog zvuka	10
3.1.1.	<i>Filmski i nefilmski zvuk</i>	10
3.1.2.	<i>Podvrste filmskog zvuka i njihova komunikacijska vrijednost</i>	11
3.2.	Filmska glazba.....	11
3.3.	Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe	12
3.4.	Teorija glazbe prema Ante Peterliću	13
3.5.	Filmska glazba – nepriznata umjetnička grana	14
3.5.1.	<i>Aktivnije pisanje</i>	15
3.5.2.	<i>Autorska prava</i>	15
3.5.3.	<i>Problem arhiviranja</i>	16
3.6.	Primijenjena psihologija glazbe	16
4.	Hans Zimmer - podučavanje o filmskoj glazbi	18
4.1.	Ton	18
4.2.	Strateško izabiranje ljestvice	18
4.3.	Tema.....	19
4.3.1.	<i>Primjer „Interstelar“</i>	19
4.4.	Priča.....	19
4.4.1.	<i>Nauči pravila redateljve priče</i>	19
4.5.	Tempo.....	20
4.6.	Lik	20
4.6.1.	<i>Upoznaj lik</i>	20
4.6.2.	<i>Stvori mu pozadinu</i>	20
4.6.3.	<i>Poistovjeti se s likom</i>	20
4.7.	Hansovo putovanje	21
5.	Glazba u glavi	22
6.	Prikaz filmske glazbe temeljem priloženog kratkometražnog fima „Udahni duboko“ ..23	
6.1.	Glazba(filmski dio)	24
6.2.	Ton(filmski dio)	27

6.3. Glazba(glazbeni dio)	29
6.3.1. <i>Uvod</i>	30
6.3.2. <i>Strofa</i>	35
6.3.3. <i>Predrefren i refren</i>	43
6.3.4. <i>Most</i>	52
7. Zaključak.....	53
8. Literatura.....	55
Popis slika	56
Prilozi.....	58

1. Uvod

Filmska glazba ima moć izazivanja snažnih emocionalnih reakcija kod gledatelja. Uz pomoć glazbe, filmovi mogu prenijeti osjećaje ljubavi, straha, radosti, tuge i mnoge druge. To omogućuje publici da se dublje poveže s pričom i likovima te stvori emocionalnu investiciju u film. Glazba igra ključnu ulogu u postavljanju atmosfere filma. Bilo da je riječ o stvaranju napetosti u trilerima ili stvaranju romantične atmosfere u ljubavnim filmovima, glazba pomaže publici da se osjeća u skladu s onim što se događa na ekranu. Ona može pojačati ključne trenutke u filmu. Na primjer, uzbuđujuća glazba može učiniti akcijske scene još uzbudljivijima, dok tuga izražena kroz glazbu može pojačati emocionalnu snagu scena. Skladatelji često koriste glazbene motive i teme kako bi identificirali likove i ključne teme filma. To pomaže publici da prepozna važnost određenih elemenata priče i likova. Glazba može biti snažan alat za povezivanje s publikom. Često se pjesme iz filmova pamte i izvan samog filma, čime se produžuje njihov utjecaj i prisutnost. Također može dodati jedinstvenu estetsku vrijednost filmu i pomoći mu da se izdvoji iz mnoštva drugih filmova. Ikonične filmske teme, poput one iz "Tema iz Rata zvijezda", postaju neodvojiv dio identiteta tih filmova. Glazba pomaže održati kontinuitet između različitih scena i dijelova filma. Ona može most između različitih dijelova priče i usmjeriti gledatelja kroz vremenske i prostorne skokove. Glazba može osvijetliti karakteristike likova, njihove motive i evoluciju tijekom filma. Na primjer, svaki glavni lik može imati svoju temu ili glazbeni motiv koji se mijenja kako lik napreduje kroz priču. Skladatelji filmske glazbe imaju priliku izraziti svoju kreativnost i umjetnički talent putem glazbe. Njihove kompozicije često postaju dio filmske baštine i dobivaju priznanja i nagrade. Popularne filmske glazbene teme i pjesme često postaju hitovi i pridonose uspješnosti filma izvan samog ekrana. One mogu privući veću publiku i generirati dodatne prihode putem prodaje glazbe i proizvoda povezanih s filmom. Također ima moć istaknuti raznolikost kultura i glazbenih tradicija. Kroz upotrebu različitih glazbenih stilova i instrumenata, filmovi mogu obogatiti svoju priču i otvoriti vrata različitim glazbenim iskustvima. U konačnici, filmska glazba nije samo pozadinski element, već ključni partner u priči koja nadopunjuje vizualni aspekt filma i čini ga cjelovitim umjetničkim iskustvom. Bez obzira na žanr filma ili vrstu priče koju želi ispričati, glazba ima moć dodati dubinu, emocionalni odjek i prepoznatljivu notu koja ostaje urezana u sjećanju gledatelja.

2. Povijest filmske glazbe

Povijest filmske glazbe je fascinantan prikaz evolucije i utjecaja glazbe na filmsku umjetnost. Početci filmske glazbe datiraju iz vremena nijemih filmova u ranom 20. stoljeću. U to doba su glazbenici često svirali uživo tijekom projekcija kako bi pružili zvučnu pratnju filmovima. Kroz povijest, filmska glazba se razvijala i mijenjala u skladu s društvenim i tehnološkim promjenama. U modernom dobu, filmska glazba se proteže od klasičnih orkestarskih kompozicija do suvremene elektroničke glazbe, a kompozitori i dalje eksperimentiraju s novim pristupima.

2.1. Hrvatska povijest

Povijest filmske glazbe u Hrvatskoj datira još iz vremena prvih filmskih ostvarenja. Tijekom raznih povijesnih perioda, različiti kompozitori i glazbenici stvarali su glazbu za hrvatske filmove, pridonoseći bogatoj glazbenoj baštini. Danas se hrvatski filmovi i dalje oslanjaju na raznoliku glazbenu paletu kako bi podržali svoje priče i stvorili autentičan doživljaj za publiku.

2.1.1. Počeci

U knjizi „Glazba s ekrana“ autorica Irena Paulus navodi da je zvučni film brzo uspostavio svoje mjesto u hrvatskim kinima, ali je prošlo mnogo vremena prije nego što se potpuno uklopio u hrvatsku kinematografiju, posebno u području igranih filmova. Ovaj zastoj je proizašao iz jednostavnog razloga - rijetko su se snimali igrani filmovi. Umjesto toga, dominirali su kratki filmovi, dokumentarci i reklame, jer je produkcija igranih filmova, pogotovo onih s zvukom, bila izrazito skupa. Tek nakon Drugog svjetskog rata, igrani filmovi su počeli češće nastajati u Hrvatskoj, potaknuti državnom potrebom da glorificira NOB (Narodnooslobodilačka borba). Ova faza je označila početak partizanske kinematografije, često prenoseći socijalistički realizam na velika platna. Unatoč tome, bilo je i drugačijih filmskih uradaka, kao što je primjerice "Lisinski" (1944.) redatelja Oktavijana Miletića. Ovaj film je izmakao uobičajenim normama tadašnjeg režima jer je izabrao temu o skladatelju Vatroslavu Lisinskom, a obrazloženje je bilo da će istaknuti snagu i vrijednost hrvatske kulture. Glazbu je potpisao Boris Papandopulo, ali kao koautor, naglašavajući da je temeljena na motivima Lisinskog. Nakon Drugog svjetskog rata, država je podržavala filmsku industriju s ciljem promoviranja partizanske i socijalističke ideologije. Međutim, iako se očekivalo da će birati najbolje filmske stvaraoce, ti prvi koraci hrvatskog filma pokazuju da su većinom amateri i entuzijasti za film bili njegovi tvorci. Čak su i

mnogi glazbeni suradnici bili sličnog statusa. Unatoč tome, poznata imena poput Borisa Papandopula, FranLhotka, Milo Cipre, Brune Bjelinskog i Ive Tijardovića imala su priliku surađivati na filmovima. Kriteriji za odabir filmskih skladatelja često su se oslanjali na glazbeno kazalište i nacionalni glazbeni smjer. To je rezultiralo time da su skladatelji koji su već radili na operama i sličnim djelima za glazbeno kazalište, često bili angažirani za filmsku glazbu. Međutim, prelazak na filmsku glazbu nije bio uvijek glatki, jer su skladatelji morali pronaći ravnotežu između filmske slike i glazbe. Nacionalna ideologija je također imala utjecaj na filmske skladatelje, često promičući tradicionalne elemente. Iako su skladatelji dobivali podršku od države koja je podržavala partizanske filmove, njihova su djela ponekad morala konkurirati s filmskom slikom ili dominirajućim orkestracijama. FranLhotka i Ivo Tijardović su bili predstavnici nacionalnog smjera u glazbi, a njihovi su stilovi bili prisutni i u njihovim filmskim kompozicijama. Njih dvojica su bili samouki skladatelji koji su naučili skladati filmsku glazbu prateći vlastita koncertna djela, jer nisu imali uzore u hrvatskom filmskom komponiranju. Dakle, iako su se prvi koraci hrvatskog filma suočavali s izazovima i ograničenjima, tvorcima su uspjeli pronaći svoj put i stvoriti filmsku glazbu koja se razlikovala po stilu i pristupu.[1]

2.1.2. Ivo Tijardović 1895. – 1976.

Ime Ive Tijardovića je poznato svakome tko je barem jednom stupio na kazališne daske. Ovaj iznimni umjetnik duboko je uronio u glazbenu scenu, ne samo kao skladatelj, već i kao libretist, kostimograf, scenograf te čak slikar i karikaturist. Ivo Tijardović je bio višestrani umjetnik, a glazbeno kazalište je bio njegov pravi dom. Njegova glazba je obilježena slavim hitovima i nostalgičnim pjesmama iz opereta poput "Mala Floramye" i "Splitski akvarel", te drugim operetama kao što su "Pierrotllo", "Zapovijed maršala Marmonta" te "Jurek i Štefek". Prijeći s opereta na filmsku glazbu bila je mala stvar, a za znatiželjnog Iva Tijardovića, pisanje filmskih partitura se činilo prirodno. Prema enciklopedijama, prva njegova filmska partitura je bila za dokumentarni film "Koraci slobode" redatelja Radoša Novakovića iz 1945. No, Tijardović je zapravo počeo komponirati filmsku glazbu i prije Drugog svjetskog rata, dok je surađivao s njemačkim tvrtkama "Ufa" i "Tobis" u Berlinu. Tada je stvarao glazbu za filmove poput "Princeza koralja" (Korallenprinzessin), "Car Dioklecijan u progonstvu" (Im BanneKaiserDiokletians) i "Mali Ivica" (Hänschenklein). O tim filmovima i njihovoj glazbi se zna malo, no poznato je da su neki od njih dobili priznanja.[1]

2.1.3. FranLhotka 1883. – 1962.

U početku 20. stoljeća, češki glazbenici su i dalje igrali značajnu ulogu u razvoju hrvatske umjetničke glazbe. Među njima se isticao FranLhotka, koji je veći dio svog života proveo u Zagrebu. Rođen je 25. prosinca 1883. u Mladjoj Vožici, blizu Praga. Studirao je u Pragu, gdje je završio studij roga i kompozicije na Konzervatoriju pod vodstvom profesora KarelaStöckera, Josefa Kličke i AntonínaDvořáka. Nakon studija i služenja vojnog roka, kratko je radio kao profesor na Konzervatoriju u Ekaterinoslavu, da bi 1909. godine došao u Zagreb pozivom te započeo raditi kao prvi hornist i korepetitor u HNK-u. 1910. godine preuzima mjesto nastavnika u glazbenoj školi Hrvatskog glazbenog zavoda, gdje je brzo postao predan tom poslu. Glazbena škola je kasnije postala Muzička akademija, gdje je FranLhotka postao redoviti profesor od 1920. godine. Njegova iznimna predanost radu je vidljiva iz činjenice da je dva puta izabran za rektora Muzičke akademije, što je za stranca bio velik uspjeh. Opus Frana Lhotke je iznimno bogat, a među njegovim najznačajnijim djelima spadaju: Simfonija u E-duru, Koncert za violinu i orkestar, Gudački kvartet u g-molu, Dvije hrvatske rapsodije za violinu i komorni orkestar, Koncert za gudački kvartet te kantata "Moj dom". Lhotka je također stvarao mnogo glazbe za scenu, uključujući niz baleta u suradnji s plesačima Piom i Pinom Mlakarom. Neki od tih baleta su: "Đavo u selu", "Balada o jednoj srednjovjekovnoj ljubavi" te "Luk i Duša mora". Također je skladao dvije opere, glazbu za bajku Milana Ogrizovića "Zlatokosi kraljević" te glazbu za fantastičnu priču Srđana Tutića "U carstvu snova". Iako je FranLhotka ostvario značajne uspjehe u svijetu klasične glazbe, također se bavio i filmskom glazbom. Kao dobar poznavatelj scene, nije se teško prilagoditi komponiranju za filmove. Neki od filmova za koje je napisao glazbu uključuju "Živjeće ovaj narod", "Major Bauk" Nikole Popovića te "Svoga tela gospodar" Fedora Hanžekovića. Prva dva filma, "Živjeće ovaj narod" i "Major Bauk", bila su ideološki obojena, što se odrazilo i na glazbu. Nakon Drugog svjetskog rata, Lhotka je često koristio narodne motive i komponirao masovne pjesme. No, iako je njegova glazba bila vješto povezana s filmom, kvaliteta tih filmova nije bila dovoljno visoka zbog slabog glumačkog izraza, redateljske autentičnosti te teške ideologije. Za razliku od prethodna dva filma, film "Svoga tela gospodar" je postigao uspjeh kod publike i kritike. Iako Lhotkina glazba nije bila toliko spektakularna kao u prethodna dva filma, bila je čvrsto povezana s radnjom filma. Ova glazba je pravi primjer filmske glazbe koja nije usmjerena na popularnost ili koncertne izvedbe, već je usmjerena na savršeno praćenje filmske slike.[1]

2.1.4. Boris Papandopulo

Boris Papandopulo je rođen 1906. godine, iste godine kao i druga dva skladatelja iz hrvatskog "trollista" - Milo Cipra i Ivan Brkanović. Zbog glazbenog okruženja, kao sin pjevačice Maje Strozzi, nije bilo iznenađujuće da se odlučio upisati na zagrebačku Muzičku akademiju. Na Akademiji je završio studij kompozicije pod vodstvom velikih skladatelja, kao što su Franjo Dugan stariji, FranLhotka, Blagoje Bersa i zagovornik nacionalnog smjera, Antun Dobronić. Kasnije je nastavio studirati dirigiranje na Konzervatoriju u Beču. Tijekom cijelog svog života, Boris Papandopulo je aktivno dirigirao i komponirao, te se bavio i nastavničkim radom te glazbenom publicistikom. Kao dirigent, vodio je ansamble u Zagrebu, Splitu i Sarajevu. Bio je na čelu poznatih pjevačkih društava poput "Kola" i "Zvonimira", dirigirao Društvenim orkestrom Hrvatskog glazbenog zavoda i Simfonijskim orkestrom Radio-stanice u Zagrebu, orkestrom HNK-a u Zagrebu i Opere u Sarajevu. Živeći u vremenu gdje je nacionalni smjer još uvijek bio propagiran, ali istovremeno je rasla svijest o revolucionarnim glazbenim promjenama poput napuštanja tonaliteta, Schönbergovedvanaesttonske tehnike i traženju novih glazbenih puteva, Papandopulo je kao skladatelj morao donijeti važnu odluku o smjeru kojim će krenuti. No, to nije bila jednostavna odluka.[1]

2.1.5. Milo Cipra

Milo Cipra je za sobom ostavio oko stotinu djela, čije kvalitete potvrđuju spomenute nagrade. Među njima se ističu Sinfonietta iz 1934. godine, pet gudačkih kvarteta, od kojih je posebno značajan posljednji, Pet preludija za klavir, Musica sine nomine za pet puhača, klavir i ženski glas, te Aubade za puhački kvintet. Značajne su također dvije simfonije, orkestralna djela Sunčev put, Epitaf, Leda i Dijalozi, te niz vokalnih kompozicija među kojima se ističu ciklus solo pjesama "Djevojačka ljubav" i dvije kantate: "Godišnja doba" i "Kantata o čovjeku". Od 1945. godine, Milo Cipra sve više je usmjeren na komponiranje scenske i filmske glazbe. Stvarao je scensku glazbu za djela poput onih autora poput Eshila, Euripida, Shakespearea, Lucića i Bernarda Shawa. Također, skladao je filmsku glazbu za dokumentarne i igrane filmove redatelja kao što su Branko Marjanović, Rudolf Sremac, Vatroslav Mimica, Nikola Tanhofer i drugi važni filmski autori. Njegov rad u području scenske i filmske glazbe prepoznat je i od strane značajnih hrvatskih muzikologa. Josip Andreis je primijetio: "U svim tim djelima ima instrumentalne i vokalne glazbe koja pomaže stvaranju određenih atmosfera, naglašava emocionalna stanja protagonista te ističe ključne trenutke u razvoju dramske radnje." Milo Cipra se počeo baviti filmskom glazbom 1947. godine, kada je skladao glazbu za dokumentarni film Milana Katića "Iz

tame u svjetlost". Nakon toga, nastavio je stvarati glazbu za mnoge druge dokumentarne filmove, uključujući "Borba za tlo" Rudolfa Sremca, "Tvornica duhana Zadar" Branka Marjanovića, "Pjesnik života" Obrada Gluščevića, "Gorski kotar" Branka Majera, "Iza kazališne rampe" Srećka Weiganda te brojne druge.[1]

2.1.6. Ivan Brkanović

Za Ivana Brkanovića, folklor i tradicija predstavljali su temelj naše kulture i civilizacije, sastavni dio nas samih iz kojeg se ne može izdvojiti. Ova uvjerenja odrazila su se ne samo u njegovim orkestralnim, komornim, glazbeno-scenskim, vokalnim i vokalno-instrumentalnim djelima, već i u njegovoj filmskoj glazbi. Brkanović je stvorio glazbu za tri dokumentarna filma: "Električna energija" redatelja Branka Belana, "Pozdrav rudara" Ive Tomulića i "Uspavana ljepotica" Rudolfa Sremca. Osim ovih filmskih partitura, postoji i još jedna koju je skladao u suradnji s Ivom Kiriginom za film redatelja Branka Belana, "Vriština i klasje". Narodna glazba se u tim filmovima ponekad jasno isticala, ponekad je bila prisutna samo u naznakama i dalekim asocijacijama, dok je u nekim dijelovima, poput dokumentarnog filma "Električna energija", čak i izostajala.[1]

2.1.7. Bruno Bjelinski

Bruno Bjelinski, uz svoj profesorski rad, aktivno se bavio komponiranjem glazbe. U popisu njegovih djela, koji uključuje mnoga instrumentalna djela, cikluse solo pjesama i glazbeno-scenska djela, nalazi se i informacija da je skladao glazbu za film "Plavi 9". Taj film, redateljski prvijenac Kreše Golika, snimljen je 1950. godine. Važno je napomenuti da je vrijeme u kojem je nastao film "Plavi 9" bilo ključno za razvoj pristupa filmskoj glazbi. Prije Drugog svjetskog rata, glazba u filmovima je uglavnom služila kao pratnja, gotovo kao zvučna kulisa. Međutim, nakon Drugog svjetskog rata, pristup filmskoj glazbi se značajno promijenio. Skladatelji su težili tome da glazba ne bude samo ilustracija slike, već da komentira radnju, ističe važne trenutke u filmu, povezuje ili razdvaja kadrove te pomaže publici da se emocionalno poveže s likovima i njihovim osjećajima. Iako Bruno Bjelinski nije imao prethodnog iskustva s filmskom glazbom, njegov skladateljski instinkt i znanje koje je stekao komponirajući koncertnu glazbu i glazbeno-scenska djela poput opere "Pčelica Maja" i baleta "Pinocchio", omogućili su mu da pristupi filmskoj glazbi na način koji je doprinosa bržem i jednostavnijem prenošenju emocija filma prema publici.[1]

2.1.8. Dragutin Savin

Dragutin Savin, umjetnik s iznimnim prisustvom na kazališnoj sceni, nije se ograničavao samo na pozornicu već je proširio svoj talent i na svijet filmske glazbe. Svestranost kojom se bavio dirigiranjem, pisanjem libreta, kreiranjem scenografije, koreografijom te organizacijom ga je prirodno usmjerila prema filmskoj glazbi. Njegova suradnja s raznim filmskim kućama, među kojima su se istaknuli "Jadran film", "Zora film", "Avala film" i "Zagreb film", otvorila je vrata suradnji s cijelim nizom filmskih redatelja. Posebno značajna bila je njegova suradnja s redateljem Nikolom Tanhoferom, s kojim je postao blizak suradnik. Njihova usklađena kreativnost rezultirala je stvaranjem glazbe za nekoliko filmova. Tijekom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, stvorio je partiture za pet igranih filmova kao što su "H-8", "Klempo", "Osma vrata", "Sreća dolazi u devet" te "Dvostruki obruč". Osim toga, surađivao je i na dokumentarnom filmu Nikole Tanhofera pod nazivom "Puljski puti". Savin je skladao glazbu za animirane, dokumentarne i igrane filmove redatelja kao što su Branko Marjanović, Nikola Kostelac, Šimo Šimatović, Rudolf Sremac, Fadil Hadžić, Ivo Vrbanić, Fran Vodopivec i drugi. Savinova duboka povezanost s glazbom i njegovo razumijevanje nijansi koje glazba može donijeti filmskom iskustvu osigurali su da njegova glazba ne samo obogati filmske scene, već i dodatno produbi emocije, ritam i atmosferu svake scene u kojoj je sudjelovao.[1]

2.1.9. Generacija tridesetih

Vladimir Kraus-Rajetić: Kao hrvatski skladatelj i dirigent je stvarao glazbu koja je spajala tradiciju i suvremenost, često s istaknutim nacionalnim elementima. Njegov opus obuhvaća simfonije, komorne skladbe i vokalna djela te je ostavio snažan pečat na hrvatsku glazbenu scenu. [1]

Živan Cvitković: Poznat kao glazbenik, skladatelj i pedagog, pridonio je razvoju klasične glazbe u Hrvatskoj. Njegova djela obuhvaćaju različite žanrove, od klasične glazbe do filmske glazbe, a njegova uloga kao profesora na Muzičkoj akademiji ostavila je dubok utjecaj na mlade glazbenike. [1]

Anđelko Klobučar: Kao dirigent visokog ugleda, Anđelko Klobučar bio je međunarodno priznat za svoje interpretacije klasičnog repertoara. Njegova karizmatična dirigentska prisutnost doprinijela je izvedbama na svjetskim pozornicama, a njegov rad na operi posebno se ističe. [1]

Nikica Kalogjera: Hrvatski skladatelj i dirigent Nikica Kalogjera bio je važan autor suvremene klasične glazbe. Njegova djela odražavaju eksperimentalne pristupe i inovativne zvučkovne teksture, te je ostavio dubok trag na modernu hrvatsku glazbu. [1]

Miro Belamarić: Kao istaknuti hrvatski skladatelj, Miro Belamarić je bio poznat po svojim simfonijama, koncertima i skladbama. Njegova glazba kombinira tehničku virtuoznost s emocionalnom dubinom, odražavajući širok spektar glazbenih utjecaja. [1]

Alfi Kabiljo: skladatelj i dirigent, ostavio je znatan trag u hrvatskoj glazbenoj povijesti svojom filmskom glazbom i glazbom za kazalište. Njegove filmske partiture postale su neizostavan dio mnogih kulturnih hrvatskih filmova. [1]

Arsen Dedić: Kao pjevač, kantautor i skladatelj, Arsen Dedić je bio jedna od najistaknutijih figura hrvatske glazbe. Njegove pjesme često su se doticale socijalnih i emocionalnih tema, a njegov iznimni glazbeni talent ostavio je dubok utjecaj na glazbenu scenu regije. [1]

2.2. Svjetska povijest

Rani nijemi filmovi, koji su dominirali kinematografijom u prvoj polovici 20. stoljeća, često su bili praćeni živom glazbom koju je izvodio klavirist, orguljaš ili čak manji ansambl. Ova glazba je bila nezaobilazni dio filmskog iskustva i pomagala je publici da bolje razumije i doživljava radnju na ekranu. Značajna prekretnica u povijesti filmske glazbe došla je s prvim zvučnim filmom, "The Jazz Singer" iz 1927. godine. Ovaj film je donio revoluciju u filmsku industriju, jer je donio mogućnost sinkronizacije zvuka i slike. "The Jazz Singer" je uključivao i pjesme koje su izvodili glumci, označivši početak integracije glazbe u film. Ovaj trenutak se smatra početkom moderne ere filmske glazbe. U sljedećim desetljećima, filmska glazba je doživjela značajan razvoj. Skladatelji poput Maxa Steinera i Alfreda Newmana postavili su temelje za kompoziciju originalnih glazbenih scoreova za filmove. Glazba je postala sveprisutna i ključna za postavljanje tonova i atmosfere filmova. Posebno su se istaknuli skladatelji poput Ennio Morriconea, koji je stvorio ikonične glazbene teme za filmove kao što su "The Good, the Bad and the Ugly" i "The Mission". 1960-ih i 1970-ih godina, glazba je postala sastavni dio popularne kulture, a filmska glazba je postala prepoznatljiva izvan filmskih dvorana. Tema iz filma "The Godfather" komponiranog od strane Nino Rota postala je kulturna glazbena tema. Također, glazba iz filmova poput "Star Wars" i "Jaws" Johna Williamsa postala je prepoznatljiva i ikonična. 1980-ih godina, sintesajzeri i elektronička glazba postali su popularni u filmskoj glazbi, čime su stvorene futurističke i eksperimentalne zvučne kulise za filmove kao što su "Blade Runner" i "Tron". Ova era donijela je inovacije u zvuku i instrumentalizaciji filmske glazbe. Danas, filmska glazba je raznolika kao i sam film. Skladatelji koriste širok spektar stilova i utjecaja kako bi stvorili glazbu koja odražava raznolikost žanrova i priča. Glazba se često izvodi od strane velikih orkestara, ali također se koriste moderni producerski alati i tehnologija kako bi se postigao željeni zvuk. Uz to, filmska glazba ostaje važan dio tržišta glazbene industrije. Originalni filmski soundtrackovi često postaju uspješni albumi i donose dodatne prihode producentima filma.

3. Teorija filmske glazbe

Teorija filmske glazbe je disciplina koja proučava ulogu i funkciju glazbe u filmu. Ova teorija istražuje kako glazba komunicira s vizualnim sadržajem, kako oblikuje emocionalni doživljaj gledatelja, te kako doprinosi naraciji i atmosferi filma. Ključni aspekti teorije filmske glazbe uključuju analizu glazbenih elemenata kao što su harmonija, ritam, melodija i leitmotiv, proučavanje sinergije između zvuka i slike, te istraživanje kreativnog procesa kompozitora i njihove suradnje s redateljima.

3.1. Podjela filmskog zvuka

Filmski zvuk je sve što čujete dok gledate film. To uključuje dijalog glumaca, zvučne efekte (kao što su zvukovi prirode, eksplozije ili automobila), i filmsku glazbu koja se koristi za stvaranje emotivne i atmosfere dimenzije filma. Filmski zvuk igra ključnu ulogu u stvaranju doživljaja filma, podržava priču i pomaže gledateljima da se emotivno povežu s onim što se događa na ekranu.

3.1.1. Filmski i nefilmski zvuk

U knjizi „Teorija filmske glazbe“ Irena Paulus ističe da akustika razlikuje dva osnovna tipa zvuka - šum i ton. Šum se definira kao nepravilno titranje čestica zraka, dok ton predstavlja pravilno titranje čestica zraka s određenim parcijalnim tonovima. U filmskoj industriji, zvuk se dijeli na tri kategorije: zvučne efekte, govor i glazbu. Hrvoje Turković je sistematizirao pojmove vezane uz zvuk u filmu te podijelio filmove na "zvučne filmove" i "nijeme filmove" prema njihovoj povijesti i zvuku koji ih prati. Nijemi filmovi su bili praćeni glazbom koja se svirala pred samim platnom, ali nije bila dio filmske vrpce. Prema Turkovićevom pojmovniku, ta glazba se smatra filmskim zvukom jer je funkcionalno povezana s filmom. Filmski zvuk se obično nalazi na istoj vrpci kao i slikovni zapis, ali može biti odvojen na posebnu vrpcu nazvanu tonska vrpca ili soundtrack. Ponekad se film projicira s dvije paralelne vrpce - slikovnom i zvučnom. U tom slučaju, usklađivanje slike i zvuka je potrebno kako bi bili sinkronizirani. Iako je zvuk fizički odvojen od filma, ali funkcionalno povezan s njim, i dalje se smatra filmskim zvukom. Nefilmski zvuk su svi zvukovi koji se javljaju uz projekciju filma, a nisu funkcionalni dio samog filmskog djela. To mogu biti glazba koja dočekuje gledatelje u kinu, šumovi koje proizvode gledatelji, ventilacija ili oštećene kopije filma.[3]

3.1.2. Podvrste filmskog zvuka i njihova komunikacijska vrijednost

Irena također navodi da u filmu, zvuk ima važnu ulogu u stvaranju dojma, stvaranju atmosfere i komuniciranju emocija. Uz vizualne elemente, zvuk pomaže u stvaranju cjelovitog iskustva gledanja filma. Postoje različite vrste zvuka koje se koriste u filmu. Izvor zvuka je objekt ili osoba koja generira zvuk. Može biti vidljiva na ekranu, poput ljudskih glasova ili glazbenih instrumenata, ili nevidljiva, poput zvuka kiše ili automobilskih guma koji se čuju izvan kadra. Slušni prizor je ukupnost svih zvukova koji su prisutni na određenoj sceni, a zvučni prostor je percepcija dubine, udaljenosti i pozicioniranja zvuka unutar scene. Različite podvrste filmskog zvuka mogu se koristiti za postizanje određenih efekata. Na primjer, šumovi kao što su zvukovi iz okoline, atmosfera ili ambijenta, mogu stvoriti osjećaj autentičnosti i postaviti ton scene. Govor se ističe kao posebna vrsta filmskog zvuka jer prenosi informacije i nosi značenje. Glazba također može igrati ključnu ulogu u filmu, otkrivajući emocije likova, naglašavajući važne trenutke ili doprinoseći općem doživljaju filma. Jedan od primjera kako zvuk može utjecati na gledateljeve dojmove je upotreba glazbe. Na primjer, dramatični zvučni efekti i tjeskobna glazba mogu pojačati napetost i stvoriti osjećaj nelagode kod gledatelja. S druge strane, vesela i razigrana glazba može poboljšati osjećaj radosti ili sreće. Kada je riječ o montaži zvuka, ona uključuje proces kombiniranja različitih zvučnih elemenata kako bi se postigao željeni učinak. Ovo uključuje odabir, uređivanje i miješanje zvučnih snimki kako bi se postigla prava ravnoteža i kvaliteta zvuka. Važno je napomenuti da zvuk u filmu nudi više od samo prijenosa zvučnih informacija. On je ključni dio filmskog jezika i može prenositi emocionalne, psihološke i umjetničke aspekte filma. Zvuk doprinosi cjelokupnoj estetici filma i može imati snažan utjecaj na gledateljeve dojmove i doživljaj filma.[3]

3.2. Filmska glazba

Također u svojoj knjizi i definira glazbu te tako navodi da s druge strane, iako je očito da postoji veza između desne strane mozga, osjetilne percepcije i glazbe, teoretičari, analitičari i muzikolozi su vrlo zainteresirani za veze između glazbe i jezika. Zanimljivo je primijetiti kako se ove veze često navode i ističu u različitim definicijama glazbe. Na primjer, u ruskoj Muzičkoj enciklopediji stoji da "postoji određena sličnost između glazbe i ljudskog govora, posebno govorne intonacije, gdje se izražavaju međuljudski osjećaji i emocionalni stavovi prema vanjskom svijetu putem promjena u visini i drugim karakteristikama izražajnih vokalnih zvukova. Ta sličnost omogućuje razumijevanje prirode glazbe putem intonacije." Slično

razmišlja i Michael Long, koji smatra da jezik, u svojim komponentama, ima sličnosti s glazbom: "Bolje bismo mogli reći da je jezik, u svojim dijelovima, poput glazbe. Neke neanalitičke ili nestrukturirane načine slušanja, iako ne nužno sve, može se povezati s interpretativnim načinima slušanja. Boja i vrsta udarca su primarni akustički korelati fonema nekog pjesnika. Dinamika i izolirane vrijednosti tonske visine funkcioniraju na isti način u govoru kao i u glazbi, barem za filmskog slušatelja." Drugim riječima, "zvukovi uopće mogu biti izražajni u tom smislu bez ikakve tekstualne veze." Nije slučajno da je uloga glazbe slična ulozi besmislenog govora koji se vidi u Chaplinovoj izvedbi pjesme "Titine" u filmu *Moderno doba*. Michael Long nalazi takve primjere i u pop pjesmama, gdje je ponekad tekst potpuno besmislen, a značenje se dobiva iz zvučnosti pojedinih slogova i njihovog ponavljanja. Zanimljivo je da je jedna od analiziranih pjesama, "Surfin' Bird", korištena u filmu *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), gdje besmisao teksta nadopunjuje temeljnu filmsku poruku o besmislu rata. Ideja povezivanja i čak izjednačavanja glazbe i jezika razlikuje se među različitim teoretičarima: neki se oslanjaju na de Saussureove temelje lingvističkog sustava u sintagmi (prema kojem se stvaraju tonalitetna djela) i paradigmi (prema kojem se stvaraju atonalitetna djela), drugi traže temelje glazbene "gramatike" koja omogućava usporedbu glazbe s matematikom, dok treći tvrde da je zajednički temelj spoznajni proces glazbe i jezika.

3.3. Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe

Kako ističe Hrvoje Turković 2007. u časopisu „Književne smotre“: „Danas nema ničega samorazumljivijeg od toga da zbivanja u igranome filmu (ali i u televizijskim serijama, dramama i filmovima...) prati glazba. Toliko je to samorazumljivo da toga i nismo posebno svjesni, a glazbu u filmu često i ne primjećujemo. No, niti je ta činjenica bila uvijek samorazumljiva, niti je ona takvom kad se malo zamisli. Jer, ima mnogo stvari koje spoj filma i glazbe čine začuđujućim. Prva nametljiva stvar jest da su u pitanju dva autonomna područja umjetnosti, koja mogu jedno bez drugoga. Filmova ima bez glazbe, a kad film i ima ponešto glazbe, najčešće je nema stalno - postoje dijelovi filma bez nje. Film, dakle, može bez glazbe. Glazbu možemo prepoznati kao glazbu"- osobitu slušnu izrađevinu - ma koliko neprimjetno bila utkana u film. Naime, pišući filmsku glazbu, filmski skladatelji radeu strukturalnoj tradiciji glazbe, pokoravaju se njezinim stilskim običajima, mogućnostima i ograničenjima. Područje filma jest područje vizualnog, odnosno audiovizualnog strukturiranja prizornih uzoraka, a toj se strukturi, u procesu izradbe filma, obično tek naknadno u tzv. postprodukcijidodaje glazba. Ili ne dodaje. Dakle, i kad se povezuju, film i glazba se povezuju kao dvije prepoznatljivo i razlučivo različite umjetnosti. Što stupaju u neki tek privremen savez, svojevrsnu simbiozu. Slično je tako i između jezičnih

priopćenja i filma. Vrlo brzo nakon javnog prikazivanja filma, film su stala dodatno pratiti jezična priopćenja: operateri koji bi prikazivali film ujedno bi gai na glas tumačili publici, a ubrzo su se takvi komentari uključivali u obliku posebnih kadrova što su sadržavali isključivo tekst (ime filma na početku, u posebnu kadru -tzv. međunapisu ili međutitlu - ispisane dijaloge i dodatne informacije o zbivanju...) No, to stupanje u privremen savez" ima osobinu uporne, pa ma koliko načelno neobvezatne, veze. Filmska glazba prisutna je od samog početka skupnog prikazivanja filma, pratila ga je kroz dosadašnju povijest, te kako je samorazumljivim dijelom današnjega filma. Kada su u pitanju takvi spojevi autonomnih pojava, pitanje se svrhe (funkcije) odmah nameće: zašto se uopće uspostavlja ta veza, koja joj je svrha, koji dobitak? Pitanje nije nimalo trivijalno i teoretičari filmske glazbe uvijek se iznova njime zaokupljuju. Odgovorisu vrlo različiti, ali ovdje ćemo se usredotočiti na jedan pravac odgovaranja, izrazito pogrešan iako ne nemotiviran. Usredotočit ćemo se,na, nazovimo je tako kompenzacijsku teoriju uloge filmske glazbe u filmu. Temeljni stav te teorije jednostavan je iako su njegove razrade i primjene vrlo razgranate, a ponekad i vrlo suptilne: filmu u njegovu vizualnome, pa onda i audiovizualnome prizornome obličju nešto ključno nedostaje pa glazba priskače da to nadomjesti svojim vrijednostima. Taj su stav varirali i razrađivali i filmski skladatelji, ali i brojni teoretičari filmske glazbe, bilo da su to činili središnje teorijski, bilo pobočno uz drugačije odgovore. Problem s tom teorijom nije toliko u njezinoj empiričnosti - ona je doista motivirana nekim činjeničnim povijesno prigodnim funkcijama glazbe. Problem je u tome što se nju ne može poopćiti kao temeljnu funkciju filmske glazbe.“ [7]

3.4. Teorija glazbe prema Ante Peterliću

Postoje dva osnovna načina korištenja glazbe u filmu koje trebamo razlikovati - prvi je kada je glazba vidljiva u kadru ili barem poznata njegovom izvoru, a drugi je kada se glazba dodaje snimci bez vidljivog izvora prema odluci autora. U prvom načinu, kada se na primjer čuje glazba s radija koji je prikazan u kadru ili je izvode glazbenici na koncertu, glazba ne predstavlja poseban filmski zapis, već je sastavni dio materijala, kao i zvukovi, pri čemu njeni efekti ovise o karakteristikama scene u kojoj se čuje. Kada izvor te glazbe nestane iz kadra, kamera može preći na drugu lokaciju iste scene, tako da izvor više nije vidljiv. Glazba dopire izvan kadra i njeni efekti se procjenjuju prema istim principima kao i zvukovi i dijalog. Poseban izazov je česta upotreba glazbe u filmu bez vidljivog ili naznačenog izvora. Uvijek se donekle predstavlja kao nešto "drugo", nešto što dolazi izvana, pa stoga uvijek ima funkciju komentara scene. Bez obzira na to što se pojavljuje kao komentar scene, jer je jasno različita od nje, istovremeno se javlja i kao harmoničan dodatak zbog strukturne sličnosti (glazba je kontinuirani niz poput snimke, s

čvrstom strukturom). Zbog toga su česte cjelokupne scene koje se nazivaju montažno-glazbenim scenama, u kojima se prikazuje samo glazba, bez dijaloga i zvukova, a redovito impresioniraju gledatelja. Funkcije glazbe u filmu mogu biti vrlo raznolike, jer glazba pojačava emotivno sudjelovanje gledatelja. Kada se pojavi, usredotočuje pažnju gledatelja na trenutak filma, a zbog svoje neočekivane pojave, gledatelj osjeća da je došao poseban trenutak u filmu, odnosno da je započeo novi stadij radnje. Slično se može opisati i funkcija završetka glazbene dionice: gledatelj tada osjeća da je nešto cjelovito završeno i da je započeo novi dio radnje. Taj novi dio obično se doživljava kao povratak u "normalno stanje", nakon što su naglašeni važni trenuci filma, i ponovno smo bliže realnosti jer u svakodnevnom životu ne čujemo glazbu koja nema vidljivi izvor. Stoga glazbena dionica gotovo ima vrijednost posebne sekvence jer stvara jedinstvenu atmosferu u određenoj sceni filma. "Muzički broj" može imati funkciju "parceliranja" filma u nekoliko posebnih cjelina. Isto vrijedi kada glazbena dionica prelazi iz jedne sekvence u drugu, povezujući različita mjesta i vremena te naglašavajući ideju uzročno-posljedičnog slijeda, stvarajući novu cjelinu koja se preklapa s obje prethodne. [4]

3.5. Filmska glazba – nepriznata umjetnička grana

Kako navodi Irena Paulus u knjizi „Brainstorming zapisi o filmskoj glazbi“ temeljni problem filmske glazbe u Hrvatskoj je nedovoljno prepoznavanje njenog statusa kao umjetničke grane i kulturnog artefakta. Filmska glazba, kao kombinacija filma i glazbe, predstavlja graničnu umjetnost koja je jednako važna i u jednom i u drugom području. No, ta graničnost često predstavlja i najveći problem. Dok se u svijetu polako prevladava taj problem, u Hrvatskoj se još uvijek postavlja pitanje: što je zapravo filmska glazba - film ili glazba? Budući da pravi odgovor na to pitanje ne postoji (filmska glazba je jednako filmska koliko je i glazba), često se zatvaraju oči pred tim fenomenom. Na neki način, filmska glazba u Hrvatskoj se ne prepoznaje kao važna umjetnost. Međutim, naravno da filmska glazba postoji. Jednostavno, zatvaranje očiju pred tom činjenicom ostavlja negativan trag unutar same filmske glazbe. Problem se javlja i pri odabiru skladatelja za film, jer u Hrvatskoj nema dovoljno školovanih stručnjaka s tog područja. Često redatelji biraju skladatelje na temelju prijateljstva, poznanstva ili preporuka drugih, a ne na temelju stručnosti. Iako postoje filmski skladatelji u Hrvatskoj, oni su stekli svoje znanje kroz iskustvo, a ne formalno obrazovanje. Jedini način da se riješi taj problem jest proširiti programe studija na Filmskoj i/ili Muzičkoj akademiji te otvoriti poseban Odjel za filmsku kompoziciju. To bi pridonijelo poboljšanju kvalitete filmske glazbe u Hrvatskoj i smanjilo odljev mladih ljudi koji žele se baviti tim područjem, ali zbog nedostatka obrazovanja odlaze u inozemstvo gdje često i ostaju. [2]

3.5.1. Aktivnije pisanje

Tamo navodi i kako aktivnije pisanje o filmskoj glazbi bi pridonijelo njenom promoviranju i valorizaciji. Nažalost, u Hrvatskoj postoji vrlo mali broj ljudi koji se bave filmskom glazbom kao područjem stručnog interesa. Možda bi se njima trebalo omogućiti adekvatno obrazovanje, ali također je važno poticati ih na pisanje o toj temi. Trenutno postoje časopisi poput "Vijenac" i "Hrvatskog filmskog ljetopisa" koji ljubazno prihvaćaju takve pisce i kritičare. Međutim, vjeruje da bi časopis posvećen isključivo filmskoj glazbi bio vrlo poticajan za skladatelje i redatelje te bi sigurno privukao redovitu čitateljsku publiku. [2]

3.5.2. Autorska prava

"Autorska prava su također značajan problem u kontekstu filmske glazbe", istaknula je Irena Paulus u svom tekstu. Naglasila je da neki skladatelji odbijaju objaviti svoju glazbu na kompaktnim pločama zbog nedostatka poštivanja autorskih prava. Prema njenim riječima, svjesni su da se njihova glazba često koristi javno, kao pozadinska glazba za dijaloge, špice ili najave, a da se autorska prava često ne nadoknađuju. Irena Paulus smatra da je ovaj problem autorskih prava potrebno shvatiti ozbiljno. Uzimajući u obzir da skladatelji filmske glazbe često nemaju stručnost u pravnom području ili menadžerskim vještinama, ona sugerira da bi netko drugi, poput pravne osobe ili organizacije kao što je ZAMP, trebao preuzeti veću kontrolu nad autorskim pravima kako bi se postigla veća učinkovitost u tom području. [2]

3.5.3. Problem arhiviranja

Irena kaže da na isti način kako problem autorskih prava zaustavlja napredak u proizvodnji CD-ova, a već je dokazana profitabilnost soundtrackova širom svijeta, isto tako problem arhiviranja sprečava istraživanju čuvanje filmske glazbe. Ručno pisane partiture su iznimno rijetke i često raspršene posvuda: neka od sretnijih ostaju pohranjena u Jadran filmu, dok se ostatak nalazi na tavanima, podrumima, ormarima i ispod glasovira. Arhiviranje ovih rukopisa predstavlja ozbiljan problem jer se neadekvatno spremljeni materijali mogu oštetiti ili uništiti. Nažalost, kada pokušate ponuditi ove rukopise knjižnicama poput Muzičke akademije ili Društva skladatelja, reći će vam da nemaju prostor za to. Zaista, specijalizirana knjižnica ili arhiv za rukopise filmskih skladatelja, zajedno s objavljenim filmskim partiturama, trebala bi biti prioritet u svim budućim planovima. Knjižnica (knjige o filmskoj glazbi su teško dostupne!), arhiv (uključujući note za zvučne vrpce), fonoteka, možda čak i izdavačka kuća specijalizirana za filmsku glazbu (CD-i domaće filmske glazbe su još uvijek rijetkost), specijalizirani časopisi i Odjel za filmske skladatelje na Sveučilištu Dramske/Muzičke akademije samo su neki od prijedloga čije bi ostvarenje označavalo tek prvi korak prema poduzimanju nečega vezanog uz filmsku glazbu u Hrvatskoj. [2]

3.6. Primijenjena psihologija glazbe

U knjizi „Psihologija glazbe“ Helga de la Motte – Haber navodi kako učinak na pamćenje ovisi i o jasnoći oblika glazbe. To znači da je potrebno pojednostaviti njezinu strukturu. U reklamama se često koristi personifikacija - ista osoba preporučuje nešto ili se sama stvar prikazuje kao "bijeli div" ili kraljica apsolutne tišine - sve to u svrhu pojednostavljenja i stvaranja povoljnog dojma. Što se tiče reklamne glazbe, ova perspektiva igra manju ulogu. Važnije postaje samo u reklamiranju glazbe, gdje je kult ličnosti i mogućnost identifikacije, ne samo u području zabave, važniji od same glazbe. Helga isto tako tvrdi da je nesumnjivo da glazba ima snažan emocionalni utjecaj. Međutim, kao i kod svih drugih stvari koje se tiču osjećaja, ovo se faktično stanje suprotstavlja preciznom istraživanju. Emocije koje se mjere putem fizioloških reakcija, poput frekvencije disanja, otkucaja srca ili psihogalvanskog refleksa, gube svoj specifičan karakter. Ono što imamo je fiziološki korelat, ali ne i psihološko stanje stvari. S druge strane, verbalizacija naših osjećaja reducira ih na ono što je izražajno riječima. Trenutno je stoga nemoguće izračunati djelovanje glazbe. Ipak, čini se da je u nekim područjima - poput glazbe u industriji i reklami - "izračunljivost" otišla korak dalje nego u drugim područjima. S druge strane, uporaba glazbe u terapijske svrhe ima vrlo slabe temelje. Glazba je

od davnina bila povezana s ritualnim običajima i služila je kao sredstvo liječenja. Nedavno se pokušava koristiti kao samostalni faktor u procesu ozdravljenja. U općim bolnicama, glazba ima razbibrigom zabavnu funkciju i ne mnogo se razlikuje od ostalih pozadinskih glazbi. S druge strane, upotreba glazbe u psihijatriji je usmjerenija. Njezino fiziološko djelovanje koje obećava reaktivaciju čini je korisnom u terapiji apatičnih i depresivnih osoba. Kao neverbalno komunikacijsko sredstvo, može se koristiti tamo gdje su interpersonalni odnosi oštećeni. Prvi korak prema ponovnom uspostavljanju socijalnih odnosa je reagiranje na uređeni sustav odnosa. Međutim, glazba također služi i kao način da se obratimo područjima ili slojevima koji nisu dostupni riječima. Prema različitim aspektima, terapija glazbom se dijeli u više smjerova. Helga također navodi kako opisi fenomena glazbe u industriji, glazbe u propagandi i terapije glazbom uglavnom su usmjereni prema strategijama koje proizlaze iz različitih interesa. Glazba se koristi u skladu s određenom svrhom, iako se ponekad ne mora nametati. U filmskoj glazbi, na primjer, njezina je funkcija važna za postizanje željenog psihološkog učinka na gledatelje. Isto vrijedi i za glazbu u televizijskoj propagandi. Kada je riječ o analizi popularne glazbe, kao što su šlageri, pristupanje samo kroz aspekte kompozicije neće donijeti mnogo koristi. Uspjeh takve glazbe ne leži samo u rukama propagandnih magnata, već je vezan uz emocionalno privlačenje publike i ispunjavanje njihovih želja. Deskripcija glazbe koja se temelji na njenim sugestivnim učincima može biti prikladnija od umjetničkog pristupa. Ova vrsta glazbe, koja se može okarakterizirati kao kič, može imati snažan utjecaj bez obzira na svoj stil. Ako bi se mogli precizno predvidjeti njezini efekti, nije moguće spriječiti poplavu funkcionalne glazbe. Važno je priznati da primjena psiholoških znanja može doprinijeti povećanju popularnosti takve glazbe, ali isto tako ne smijemo zanemariti tu ulogu. [5]

4. Hans Zimmer - podučavanje o filmskoj glazbi

4.1. Ton

U svojem Masterclass-u Hans Zimmer tvrdi kako ništa ne znači ništa sve do kad nemamo ton. Ton je posao. Sjediš ispred klavira i gledaš 88 nota od kojih 11 znače nešto. Znaš da su svi svirali note i moraš napraviti nešto što je originalno, ali i ne preoriginalno jer mora biti prikladno stilu. Ne radim koncertnu glazbu. Postoje ristrikcije, a u isto vrijeme moraš biti potpuno slobodan. To je kontradiktorno. Veliki primjer toga svega je Beethovenova Peta simfonija. Svako dijete je moglo doći do klavira i odsvirati te note, ali on je nekako znao da s tim notama možeš ispričati priču. Jednostavne su, ali moraš naučiti kako naći najjednostavniju stvar koja će pokrenuti cijelu priču. Zbog toga se izluđujem toliko, jer kad tad moraš odlučiti hoće li note koje se pojave na samom početku držati vodu kroz cijelu pjesmu. A ne da usred filma shvatiš da ne možeš ove note učiniti sretnima, uzbudljivima, svojim ostalim karakteristikama koje moraju imati, i onda katkad moraš "ubiti svoju najdražu djecu".[8]

4.2. Strateško izabiranje ljestvice

Priča da iako pokušavamo pisati pomoću inspiracije, moramo biti praktični. Da ne koristi puno različitih ljestvica, a ako i koristi, trudi se vratiti onoj koju zna najbolje. Dio toga je praktičnost, voli pisati u D ljestvici, i svi misle da je to zato što je lijep, što je i točno kaže, ali to nije jedini razlog. „Ako izaberem nešto što mi daje najviše mogućnosti, barem počinjem na čvrstom temelju.“[8]

4.3. Tema

Također navodi „Gdje god mi stane ruka je „pitanje“. U glazbi želiš imati razgovor, nekad možeš postavljati "pitanja", na koje naknadno daš i „odgovor“. Sva muzika je sačinjena od djelića ideja koje pokušavaš povezati. Moramo to testirati, što može postati, u tome je čar. Ljestvice pokušavaju postaviti pitanje koje je popraćeno odgovorom te tako ne odudaramo od teme jer smo usko povezani melodičnim razgovorom koji se tiče te teme.“[8]

4.3.1. Primjer „Interstellar“

„Chris je bio jako specifičan u nespecifičnosti. Note su tople i prisne, ljestvica je jednostavna. Ako počneš s nečim takvim i staviš ih u red, možeš proširiti granice. Ako je veza usko povezana, možeš uspjeti. Beethoven je trebao samo dvije note da bi napravio spektakl. Moraš znati o čemu govoriš. I biti jasan što želiš reći. Stoljećima želimo ispričati priču o nama samima, a pomoću muzike to možemo učiniti jer ih ne možeš toliko dobro ispričati riječima.“[8]

4.4. Priča

„Drži se priče. Nemoj ju izdati, znaj koju priču želiš ispričati. Film je uspješan jer svi koriste svoje glasove da ispričaju priču. Proces u kuhanju i glazbi je sličan. Onakav sam kakvu priču pišem. Ako pišem za Jockera, postajem Jocker. Ne volim čitati scenarij, draže mi je da mi redatelj ispriča priču, tako mogu vidjeti kako točno on razmišlja i kako se osjeća. Tada znam kakav film on želi te mogu kroz njegovo izražavanje pretpostaviti što on želi od mene i kako se osjeća.“[8]

4.4.1. Nauči pravila redateljeve priče

„Pravila dolaze odmah u prvom razgovoru kada ti redatelj priča priču. Nisam htio raditi Pirate s Kariba. Gore Verbinski mi je u kratkim crtama mi ispričao o kratkim i jasnim smjernicama o tome kako želi da film izgleda. To me impresioniralo. Moraš biti otvorenog uma jer postavljamo nove granice u pravilima. Jednom kad ustanoviš pravila, zanimljivije je gledati kako ih kršiš. Ako se držiš striktno pravila, ishod bi mogao dosadan i nezanimljiv. Ja mislim da se nikada nije desilo da kada sam dobio pravila nisam ih barem malo izmijenio.“[8]

4.5. Tempo

„Metronom je tvoj prijatelj. Za vrijeme improviziranja na klaviru uvijek snimam ono što radim, tako da kada mi se sviđa neka melodija koju sam svirao, već je zapisana u gridu. Treba gledati kako se glumci kreću, a to nekako moraš osjetiti. Tempo se u filmu mora poklapati sa stvarima koje se događaju u njemu. Postoje scene u kojima se neki detalji trebaju više isticati od drugih, ili ih redatelj pak želi istaknuti, te na tim dijelovima bitno je da nam tempo bude prijatelj. Bitno je znati u kojim okvirima želimo raditi. U Vitezu tame smo najprije radili s 96 bpm-a, a kasnije s više, čime smo povećali uzbuđenje.“[8]

4.6. Lik

4.6.1. Upoznaj lik

„Treba ući u lik. Redatelj nekad poznaje lik bolje nego glumac sam. Glumci ponekad toliko uđu u karakter zbog čega izgube objektivnost. Ponekad pitam što lika potiče ili kakva mu je pozadina koju ponekad moraš sam izmisliti.“[8]

4.6.2. Stvori mu pozadinu

„U filmu često nije objašnjeno zašto se likovi ponašaju onako kako se ponašaju. Nešto iz prošlosti ga je moralo potaknuti da se ponaša onako kako se ponaša. Ukoliko pozadina lika nije dovoljno objašnjena kroz film, bilo bi dobro da se glazbom referiramo na njegovu prošlost i originalnu priču te da ju razvlačimo kroz film jer ga upravo ta priča čini onakvim kakav on jest.“[8]

4.6.3. Poistovjeti se s likom

„Isprva nisam želio raditi muziku na Kralju lavova, ali sam osjetio da je radnja filma usko povezana s mojom pričom s obzirom na to da sam i ja izgubio oca kada sam bio dijete. Nekada se dobro osvrnuti na svoju osobnu priču zato jer na kraju krajeva sve što napišem je jedan dio mene. Mogu samo pogađati kako se lik osjeća stoga se ponekad dobro i staviti u njegovu situaciju. To bi na kraju značilo da maštaš što muzika ustvari i jest - pretvaranje mašte u stvarnost.“[8]

4.7. Hansovo putovanje

„Odrastao sam bez televizije. Nikada nisam mislio da ću moći raditi filmsku glazbu. Shvatio sam da me zanima mogućnost spajanja glazbe i slike. Bio sam član pop benda u kojem su strukture pjesama gotovo uvijek iste i ograničene zbog čega nisam mogao ispričati sve što sam želio kroz pjesmu, dok mi recimo film to omogućava. Volim aspekt prepričavanja priča u filmu. Slike i priča su nešto fizičko, a glazba je ta koja ih pokreće. U Engleskoj sam radio na nekoliko dobrih filmova, tako da nisam želio ići u Los Angeles jer sam mislio da ću biti izgubljen u moru talentiranih glazbenika. Upoznao sam stvarni svijet. Scenarist Barry Levinson mi je jednom pokucao na vrata i ponudio mi želim li otići u LA i raditi na njegovom filmu. Napravio sam studio odmah kraj njegove sobe i pomagali smo jedno drugome. Učio sam u stvarnom svijetu. Bio sam akademski neuspješan, ali sam bio sretan i dobio izuzetan posao s iznimnom kompanijom s dobrim redateljem. Jednom sam igrom slučaja završio u sobi u kojoj su se održavali sastanci vezani uz glazbu u filmu koja još nije bila određena te sam vidio kako to sve u stvari funkcionira. Uvijek govorim da je jako dobro znati glazbenu teoriju, samo je problem što studenti nisu upoznati kako stvari funkcioniraju u stvarnome svijetu. Bitno je da ako se nekada i nađeš u situaciji u kojoj sam se ja našao, da ukoliko imaš neku ideju ili rješenje, da ga slobodno izneseš ili da pitaš za mišljenje zato jer ne postoji glupo pitanje. Nisam bio normalan otac i mislim da nikada neću niti biti. Mislim da nisam sposoban ni za što drugo osim za skladanje glazbe. Isto tako mislim da sam imao jako puno sreće što se bavim poslom kojeg volim.“[8]

5. Glazba u glavi

Oliver Sacks u svojoj knjizi „Muzikofilija“ priča o glazbi i njezin utjecaj na mozak pa time tvrdi da glazba igra važnu i uglavnom pozitivnu ulogu u ljudskom životu - ne samo vanjsku glazbu koju slušamo ušima, već i unutarnju, koju čujemo u glavi. U 1880-ima, kada je Galton pisao o "mentalnom predočavanju", fokusirao se samo na vizualno predočavanje, a nije ni spomenuo glazbeno. Međutim, dovoljno je samo malo istražiti unutar kruga prijatelja da se pokaže kako je glazbeno predočavanje jednako raznoliko kao i vizualno. Neki ljudi jedva mogu ponoviti melodiju u glavi, dok drugi mogu čuti cijele simfonije sa svim detaljima i živopisnošću percepcije stvarne izvedbe. Još od najranijeg djetinjstva postao sam svjestan ove velike razlike jer su moji roditelji bili na suprotnim krajevima tog spektra. Njegova majka je imala problema s prisjećanjem bilo koje melodije, za razliku od njegova oca koji je u glavi imao cijeli orkestar spreman odsvirati na zapovijed. Uvijek bi imao nekoliko malih orkestralnih partitura zataknutih u džepu i prije pregleda pacijenta bi izvadio partituru i odsvirao mali koncert u glavi. Nije mu trebao gramofon jer je mogao doživjeti određenu partituru u glavi, s istom živošću, uz različita raspoloženja i povremene improvizacije. Njegovo omiljeno štivo prije spavanja bio je rječnik glazbenih tema; nasumice bi okrenuo nekoliko stranica i slušao malo ovoga i onoga - a zatim bi se, nadahnut uvodnom temom, posvetio omiljenoj simfoniji ili koncertu, svojoj "kleineNachtmusik", kako ju je nazivao. Uglavnom, profesionalni glazbenici često posjeduju ono što većina nas smatra izvanrednim sposobnostima glazbenog predočavanja. Mnogi skladatelji, pa čak i neki početnici, sklade glazbu u glavi, a ne na instrumentu. Beethoven je najbolji primjer za to, nastavio je komponirati (i stvarati svoje najveće djelo) godinama nakon što je potpuno oglušio. Možda je upravo gluhoća doprinijela njegovoj sposobnosti glazbenog predočavanja, jer kad se ukloni normalna slušna stimulacija, slušni korteks može postati preosjetljiv, s povećanim sposobnostima glazbenog predočavanja (a ponekad čak i sa slušnim halucinacijama). Sličan fenomen postoji kod ljudi koji izgube vid; nakon što oslijepi, neki ljudi paradoksalno poboljšaju svoje vizualno predočavanje. Skladatelji, posebno oni koji stvaraju kompleksnu i arhitektonsku glazbu poput Beethovena, moraju se koristiti vrlo apstraktnim oblicima glazbene misli. Može se reći da je upravo ta intelektualna složenost ono što izdvaja Beethovenova kasnija djela.[6]

6. Prikaz filmske glazbe temeljem priloženog kratkometražnog filma „Udahni duboko“

Kratkometražni film „Udahni duboko“ tematizira općenitu pojavu toksičnih ljubavnih veza u svijetu u kojima se većinom jedna strana bori protiv vlastitih emocija kako bi skupila dovoljno hrabrosti da napravi korak dalje u životu i nastavi živjeti onako kako želi. Ovaj film svojim početkom prikazuje protagonisticu Ivonu koja zrači negativnom energijom. Cijelim putem od posla do kuće beživotno hoda te je nešto vidno muči. Kada stigne kući sjedi za stolom bez ikakve volje da radi nešto. Pokušava nazvati nekoga no ne javlja se. Izgleda kao da očekuje neki poziv ali od njega ništa. U jednom trenutku mobitel zazvoni, Ivonapojuri da vidi tko zove no očigledno to nije osoba kojoj se nadala. Film ne otkriva što se ustvari događa sve do njegovog vrhunca kada Ivona uđe u kadu. Vidno shrvana zaroni u kadu te nam se otkrivaju njezine misli. U ovom dijelu filma stvari postaju dosta apstraktno i metaforički prikazane(kao i naše misli). Ivona leži pokraj neidentificirane osobe. Diže se i lagano se odmiče od nje, ali osoba ju zgrabi za nogu i vuče k sebi. Pokušava napustiti mjesto gdje se nalazi, ali ne može jer ju sprečava imaginarna barijera(koja predstavlja strah).Neidentificirana osoba je i dalje vuče k sebi nakon čega Ivona odustaje vidno shrvana. Nedugo nakon trgne se iz njegovih ruku i vidno sigurnija i jača bori se sa njim te nedugo nakon ga uspije savladati i bježi, ali ovaj puta izvan barijere(pobjeđuje strah), te osoba ostaje zarobljena unutar barijere.

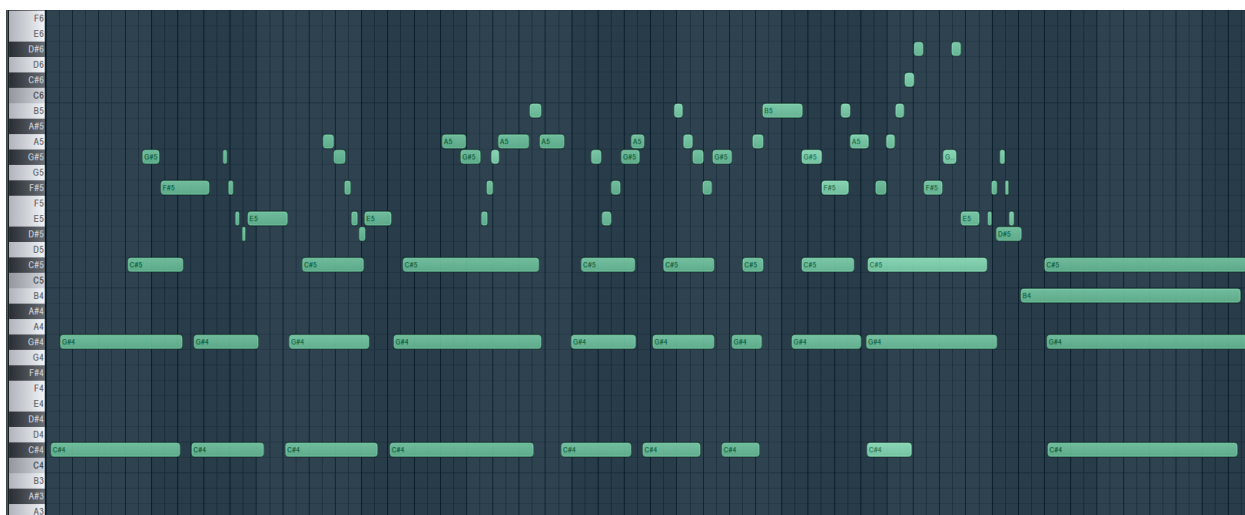
Film je podijeljen na dva dijela: filmski i glazbeni. Svaki sadržava drugačije elemente objašnjene u nastavku diplomskog rada.

6.1. Glazba(filmski dio)

Slika zrači negativnom energijom, takvom energijom trebala bi zračiti i glazba. Sam početak filma otkriva nam nesretno stanje protagonistice. Time sam odlučio da bi popratna glazba mogla biti jednostavna melodija klavira. Klavir kao instrument može zračiti „tonama“ različitih emocija ovisno melodiji i izboru ljestvice. Strateški sam odabrao C#minor ljestvicu koju podosta poznajem. U glazbi razlikujemo Minor i Major ljestvice. Ono što bi mnogi glazbenici potvrdili jest da se Minor ljestvice zvuče tužno dok Major ljestvice zvuče sretno(zrače takvom energijom što nemora uvijek biti slučaj). Odsvirao sam jednostavnu melodiju koja je ujedno popratna kadrovima.

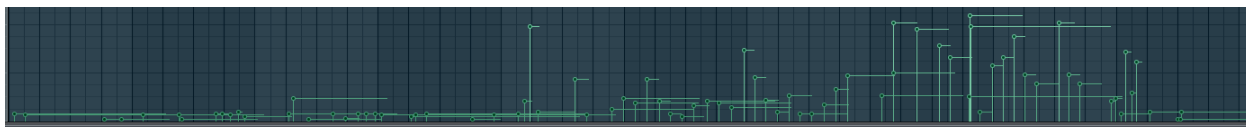


Slika 6.1. Engine 2 plugin i njegove postavke preko kojega sviram klavir.



Slika 6.2. Melodija uvodnog dijela filma.

Također baratao sam i dinamikom nota. Dinamika je jako važna, pogotovo u filmu jer time naglašavamo određene dijelove i odlučujemo dali želimo neke dijelove prikazati suptilno ili generalno. Uglavnom u mojem slučaju prijelazi kadrova su notama više naglašeni od melodije unutar svakoga kadra. Razlog tome jest praćenje tempa samog filma i suptilno prikazivanje detalja uz pomoć nota u kadru.



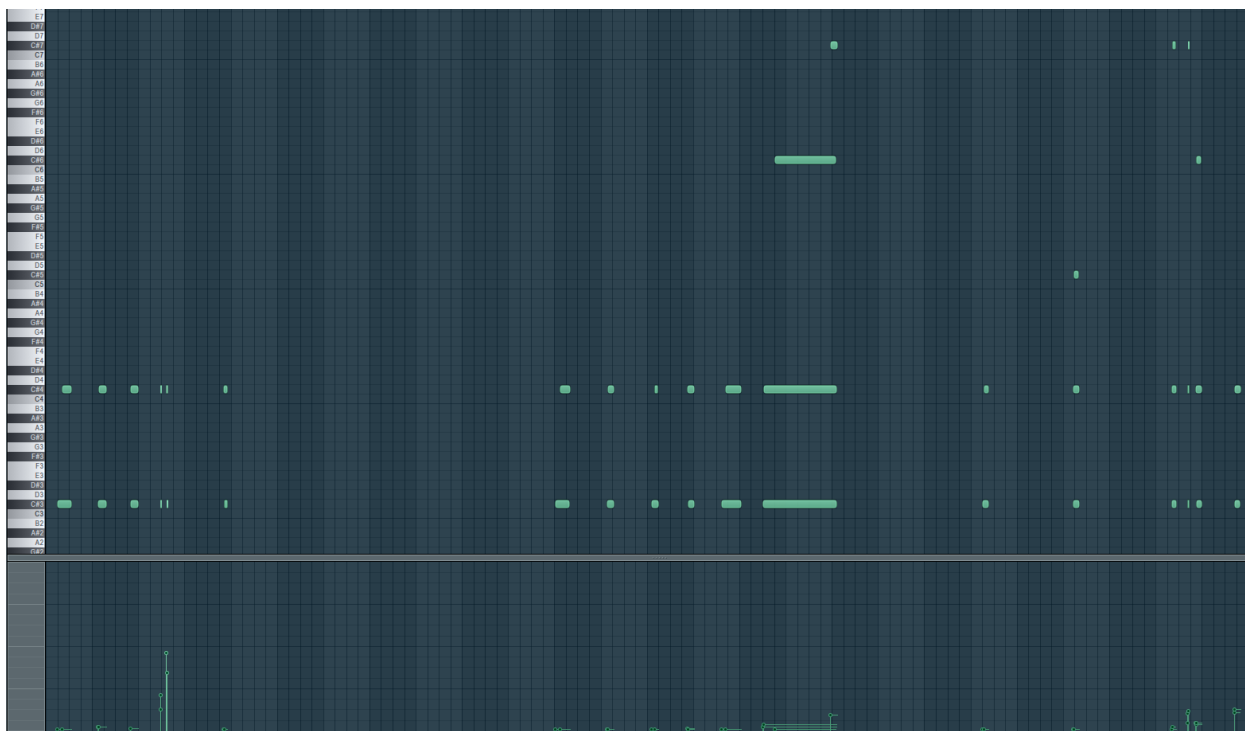
Slika 6.3. Prikaz dinamike svake note unutar melodije.

Ono što možemo isto tako primijetiti jest da se dinamika nota lagano raste. Time, ujedno što sam htio naglasiti određene prijelaze više nego druge, htio sam gledatelja navesti da obrati pažnju na nadolazeće događaje.

Od trenutka ulaska u stan pojavljuje se novi dubok atmosferski zvuk koji karakteriziram kao zvuk zamišljenosti i odsutnosti od stvarnosti. On se pojavljuje u trenucima gdje vidimo da protagonistica odluta u svojim mislima. Tijekom razgovora sa mamom preko mobitela zaključujemo kako se Ivona u puno navrata zamišlja i ne sluša mamine riječi. To je prikazano glazbeno s atmosferskim zvukom koji se pojavljuje u tom trenu i tonski gdje možemo jasno čuti kako prostor i njegovi zvukovi polako nestaju.



Slika 6.4. Engine 2 plugin, ambientalno atmosferski zvuk



Slika 6.5. Ispisane note i njihova dinamika

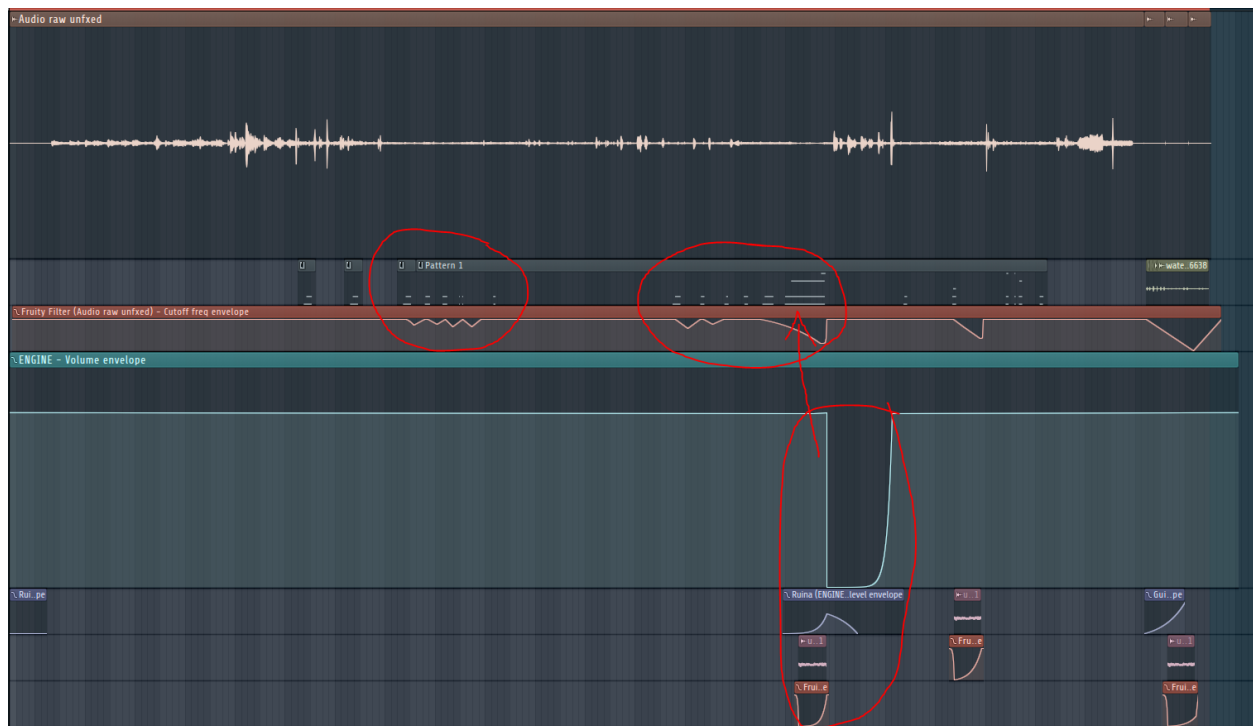
Dinamika nota je izrazito mala zato što atmosferu prikazujem suptilno jer ne želim da gledatelj obraća pozornost na nju nego da ima fokus na radnju unutar filma. Cilj je prikupiti gledateljevu pozornost na film, a ne odvući mu pozornost od filma na glazbu.

6.2. Ton(filmski dio)

Kompletni audio ambijenta i audio tijekom snimanja snimljen je preko Zoom H4n ručnog snimača. Ono što je specifično kod takvih vrsta snimača jest to što prikupljaju apsolutno sve zvukove iz prostora što znači da moramo biti jako oprezni sa detaljima jer će ih Zoom zasigurno uloviti. Tijekom snimanja trudio sam se biti što bliže kameri kako bi što bolje prikupio zvuk dolazeći iz tog smjera jer to je ujedno i smjer gledatelja te time neću imati puno posla u postprodukciji. Zvuk svakog ambijenta je također zasebno sniman iz razloga što svaki ambijent zvuči drugačije jer ukoliko ne mijenjamo zvukove ambijenta u kojem se radnja održava gledatelj može primijetiti da nešto sa zvukom nije u redu.



6.6. Zoom H4n ručni snimač zvuka



Slika 6.7. Trenuci korištenja lowpass filtera na ambijentalni ton

Ovdje možemo vidjeti trenutke gdje koristim lowpass filter koji odvlači prisutnost visokih tonova sa ambijentalnih zvukova iz filma. Također vidimo kako su to trenuci u kojima se pojavljuju note atmosferske glazbe. Time sam postigao da svaki puta kada se pojavi atmosferska glazba koja reprezentira zamišljenost protagonistice lowpass filter se lagano pojačava te daje prikaz odsutnosti od stvarnosti. To možemo usporediti sa trenucima kada smo i sami zamišljeni jer tada ne obraćamo pozornost na okolinu te je ne slušamo i ne čujemo. Posljednja dva označena polja prikazuju trenutak Ivonine potpune odsutnosti gdje zvuka ambijenta gotovo ni nema (scena sa biljkom). Također u sceni sa pčelom možemo primijetiti zvuk vode koji se lagano pojačava što također metaforički prikazuje Ivonu kako tone u dubine bez dna, a ujedno je i poveznica na glazbeni dio filma.

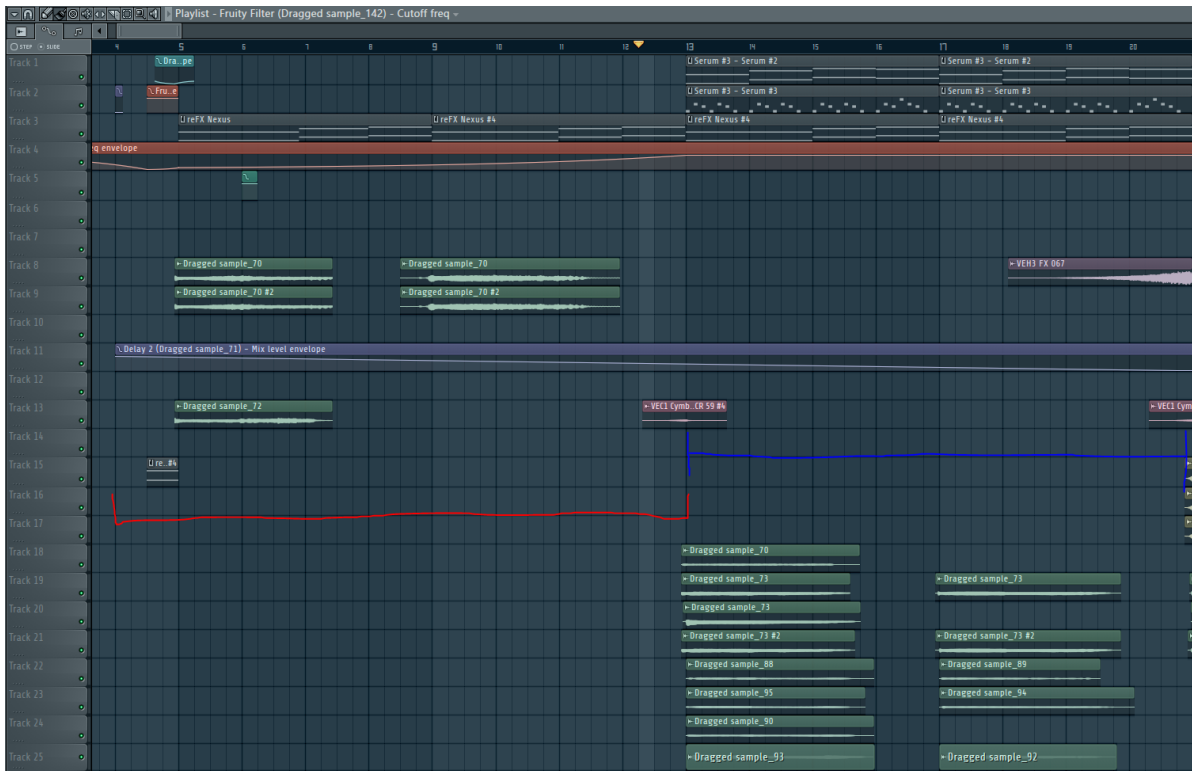
6.3. Glazba(glazbeni dio)



6.8. Multitrack sučelje DAW sustava (izgled projekta)

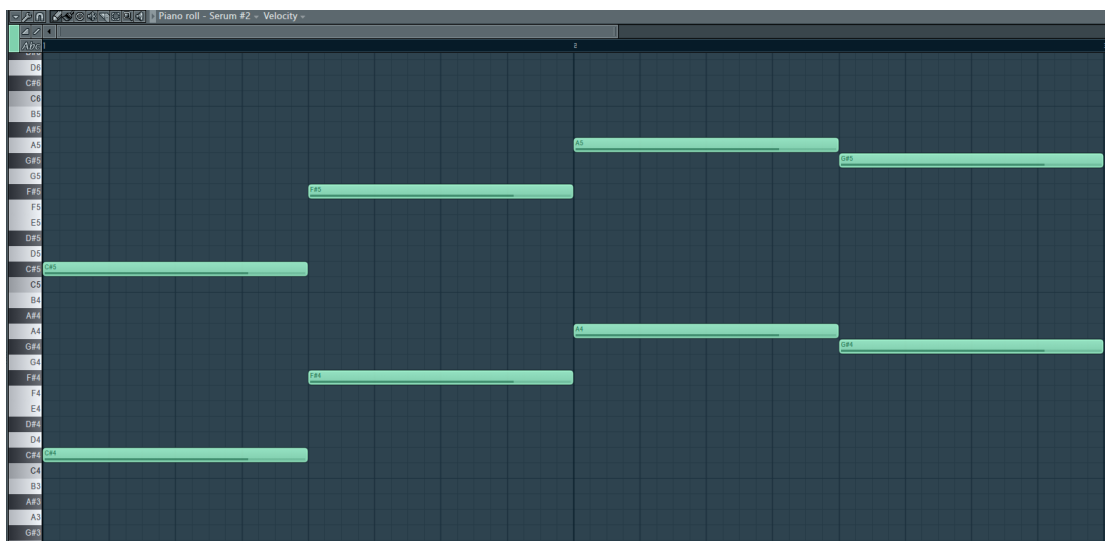
Glazbeni dio je puno složeniji od filmskog dijela što možemo vidjeti sa slike iznad. Sastoji se od 38 redova različitih funkcija koje se kroz vrijeme izmjenjuju i stvaraju smislenu cjelinu. Pjesma se sastoji od 99 glazbenih elemenata koji su podijeljeni vokalno i instrumentalno. Struktura pjesme je generička što znači da se sastoji od uvoda, strofe, predrefrena, refrena(u ovom slučaju drop-a) i mosta. S obzirom da svi glazbeni elementi u filmu djeluju mistično i atmosferski pjesma je isto takva puna jeke i atmosfere. Sam početak pjesme započinje atmosferskim vokalom i pad-om.

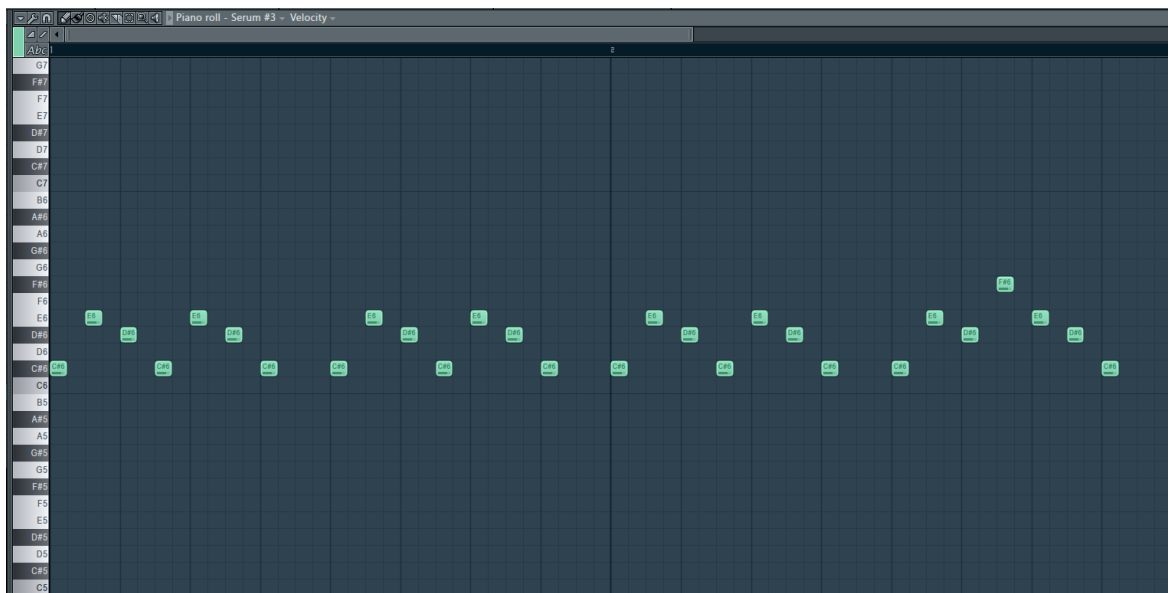
6.3.1. Uvod



6.9. Struktura uvoda

Uvod se sastoji od atmosferskog pad-a u ispisanom melodiji i vokala doplera u prvom dijelu (crvena linija). U drugom dijelu (plava linija) uz već navedene zvukove pojavljuje se glavna melodija u atmosferskom pluck tonu i oscilatorskim bass. Isto tako možemo primijetiti kako se pojavljuje mnoštvo atmosferskih muških vokala koji prate melodiju atmosferskog pad-a.





6.11. Ispisana melodija glavne melodije atmosferskog pluck-a



6.12. Prikaz audio dizajna atmosferskog pad-a i pluck zvuka glavne melodije



6.13. Prikaz audio dizajna bass-a



6.14. Obradapozadinskih vokala ekvalizerom



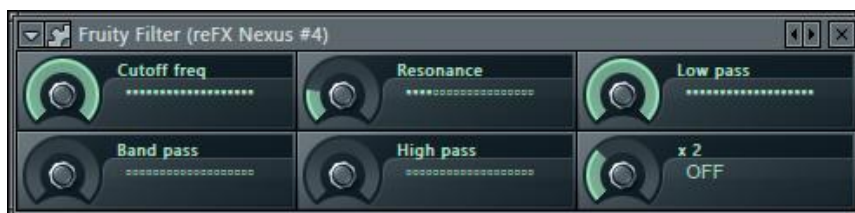
6.15. Obrada jeka na vokalima

Cilj mi je bio dobiti jaku atmosferu te kreirati okruženje koje podsjeća na misli. To me motiviralo da koristim puno jeka. Vokal sam obradio tako da sam ga stavio u jako veliki prostor i tom prostoru sam pojačao intenzitet odbijanja što je rezultiralo velikom atmosferskom jekom.



6.16. Obrada bass-a

Iz razloga što bass sadrži izrazito prepoznatljiv atmosferski ton u svojim srednjim frekvencijama odlučio sam ga pojačati, a u razini između 120Hz i 140Hz je "dumio" pa sam morao izregulirati osjetljivost.



6.17.Primjena lowpass filtera pomoću automatizacije

Sam početak i uvod zvučao bi dosta nagao da nije primijenjen lowpass filter koji se polagano kroz vrijeme smanjuje. To omogućava da gledatelj ne obraća pozornost na pojedini element nego na cjelinu.

6.3.2. Strofa

I dišem i mislim

Noći su mi teške,
a tebi snovi su laki
jer u tvom svijetu nema greške.

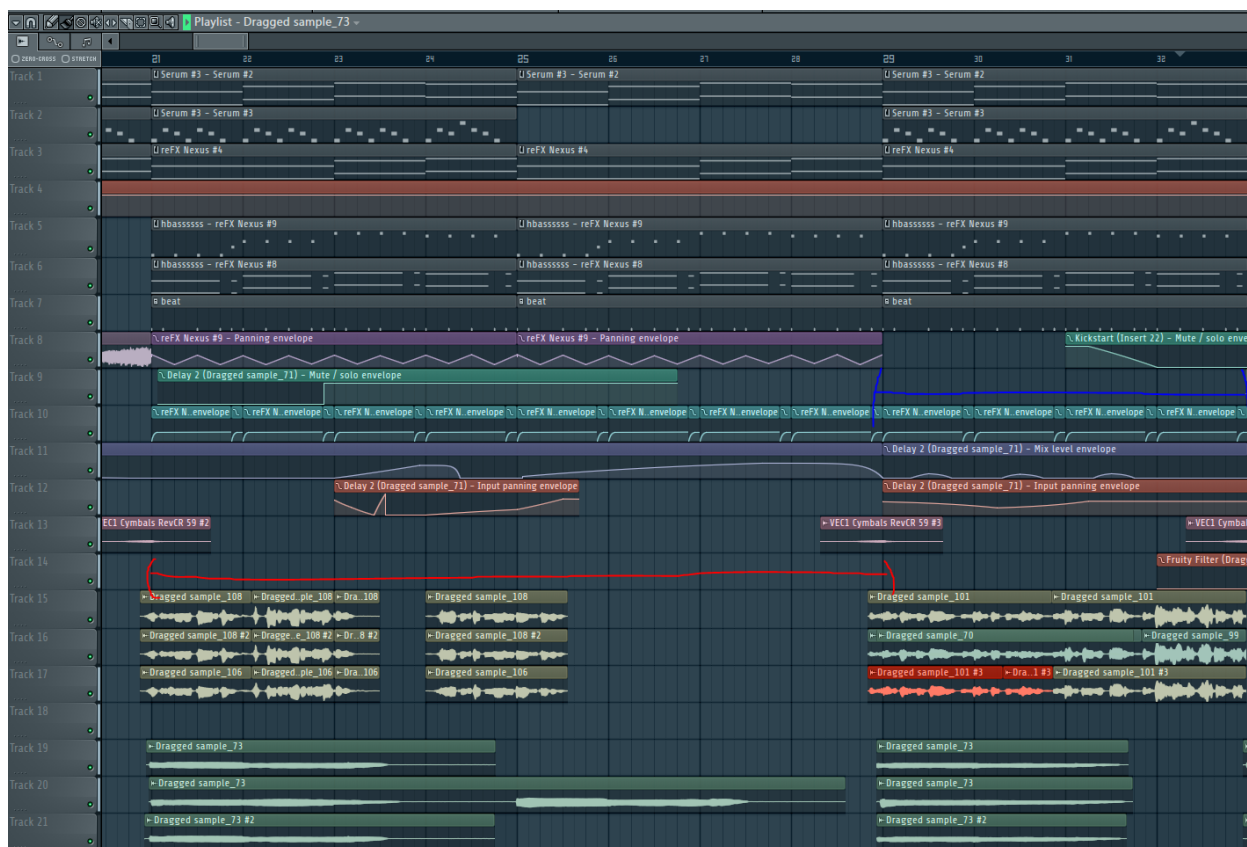
A zašto se borim
i zašto te sanjam
i zašto mi fališ
i dalje me gnjaviš

i uporno tražim
tražim to sutra
i zašto me bude
umornu jutra.

I dišem, i mislim.
Pa svijet je sad tiši
i sve smo si dalji
Svijet je sad lakši.

I samo mislim,
i dišem i mislim
pa svijet je sad tiši.

Ovo su riječi pjesme koje nam popratno pričaju priču Ivoninog razmišljanja. Ovu pjesmu otpjevala je moja kolegica i studentica Sveučilišta Sjever Ivona Pek koja je također i autorica teksta pjesme. Ono što je kod ove pjesme posebno je to da nije doslovna u smislu da govori o određenom problemu nego se bavi opširnom tematikom ljubavnih problema pa se time puno ljudi može pronaći u tekstu i poistovjetiti vlastitim iskustvom.



6.18. Struktura Strofe(zapleta)

U zapletu pjesme pojavljuju se novi popratni elementi kao što su klavir, duboki bass, vokali, bubnjevi i udaraljke. Prvi dio(crvena linija) zapleta sadržava prvu strofu pjesme dok drugi dio(plava linija) sadrži drugu strofu pjesme. Svaka strofa kada završava uključuje se delay koji ima funkciju ponavljanja elemenata određen funkcijama na slici. Vokali su čisti i jasni dok je instrumental i dalje atmosferski, ali uz dodatak ritma, dubine i popratnih ispisanih melodija.



6.19. Obrada glavnih vokala ekvalizerom



6.20. Kompresiranje glavnih vokala



6.21. Obrada jeka glavnih vokala

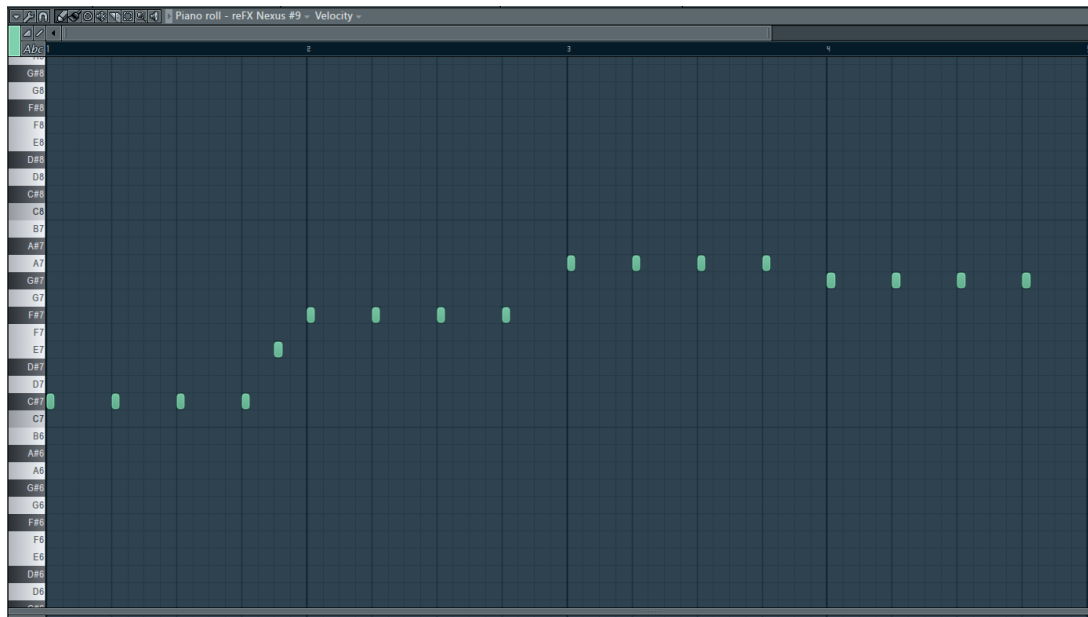


6.22. Obrada delay-a glavnih vokala



6.23. Obrada sekundarne jeka

Sekundarna jeka je jeka koja se pojavljuje naknadno kada svaka strofa završava.

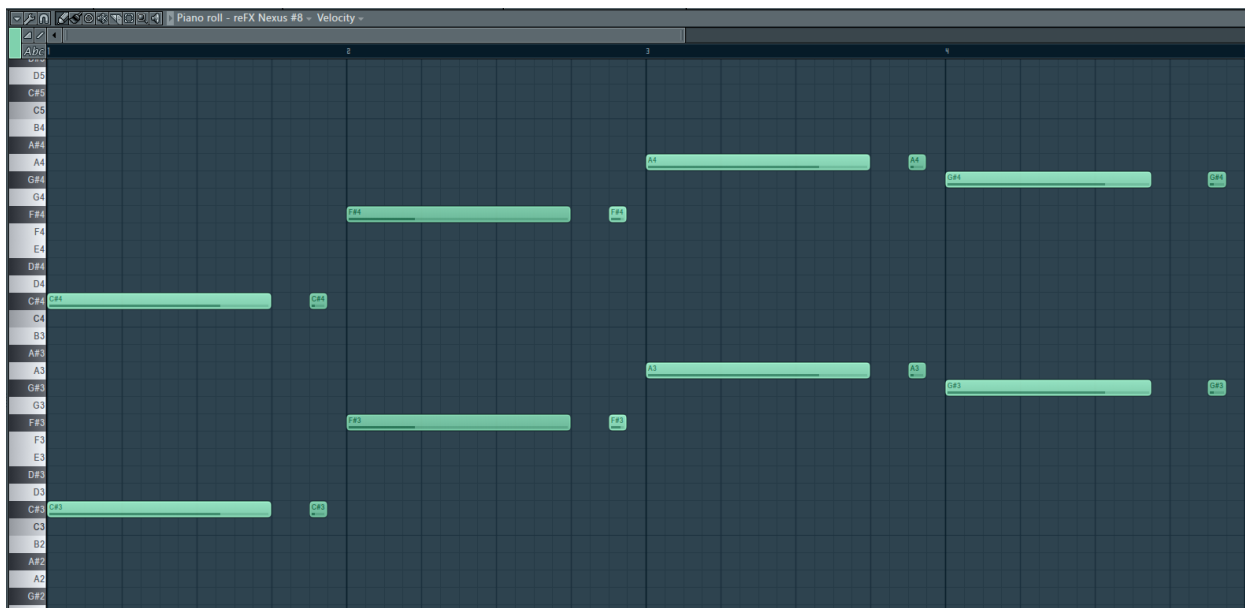


6.24. Ispisana melodija klavira



6.25. Prikaz audio dizajna klavira

Klavir note su jednostavne, ali zbog ponavljanja istih nota dobije se dojam delay funkcije. Što ujedno povežemo sa vokalom koji također nakon svake strofe završava sa delay efektom. Ono što daje najveću atmosferu je automatiziran pan koji konstantno klavir vrti iz lijevog zvučnika u desni i obrnuto.



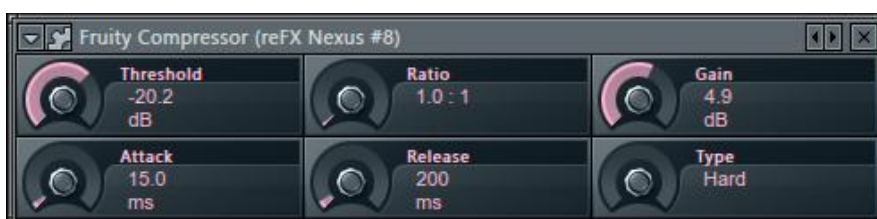
6.26. Ispisana melodija dubokog basa



6.27. Prikaz audio dizajna dubokog basa

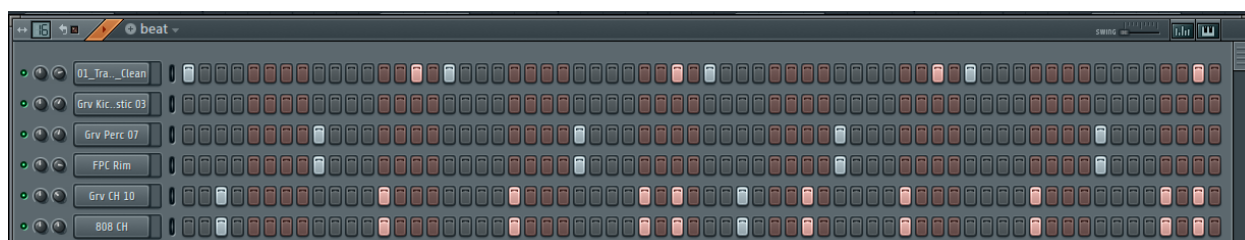


6.28. Obrada dubokog basa ekvalizerom



6.29. Kompresiranje dubokog basa

Melodija dubokog basa prati note klavira te upotpunjuje pozadinu i daje joj odgovarajuću težinu. Note su jednostavne i čiste pa tako daju dovoljno prostora u mixu.



6.30. Ispisani ritam bubnjeva i udaraljki

Kick(udarac) je čist i sličan dubokom bassu te prati njegove početke nota. Time sam postigao da sam početak bassa ima veću dubinu te se automatski bolje osijeti njegova prisutnost. Clap se doima perkašenasto, ali savršeno pristaje uz tematiku pjesme. Ono što je clap bolje stavilo mix jest dodatak jeke koja ga lagano stapa s pozadinom. Hat je jednostavan i prati jednostavan ritam koji se uzastopno ponavlja.



6.31. Obrada kick-a(udarca) ekvalizerom



6.32. Obrada jeke hat-ova



6.33. Obrada sekundarnih hat-ova

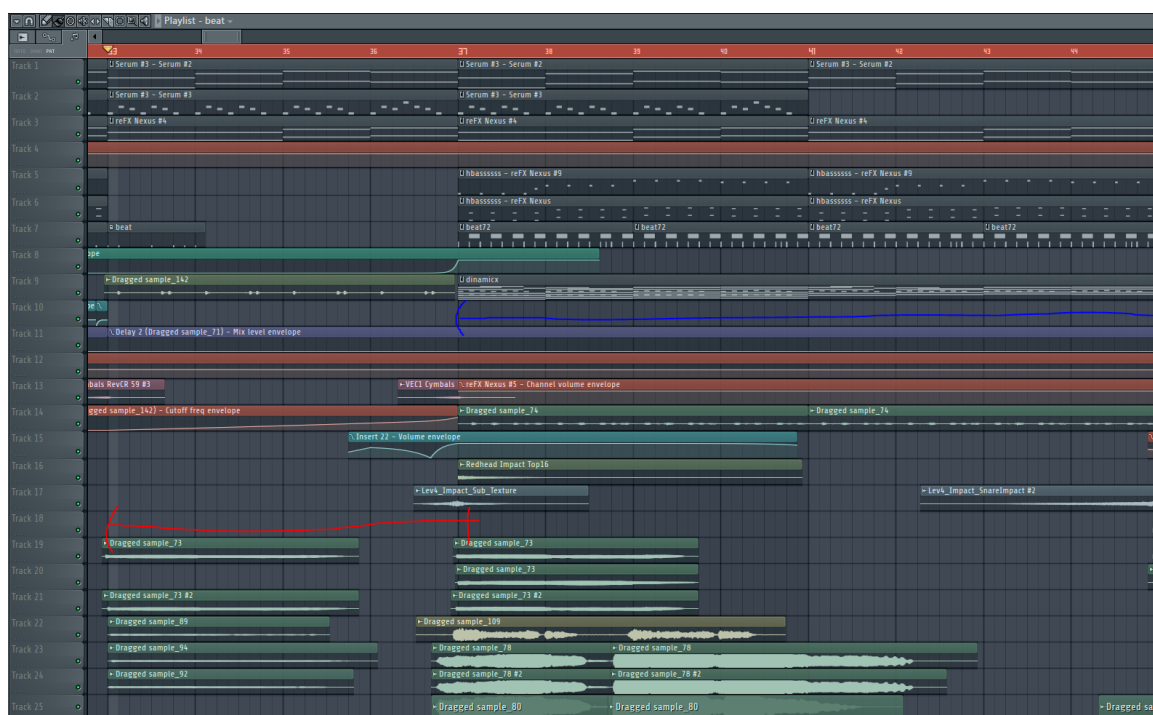


6.34. Obrada jeke clap-a



6.35. Obrada delay-a clapa

6.3.3. Predrefren i refren



6.36. Struktura predrefrena i refrena

Predrefren sadrži treću strofu pjesme koja svojim krajem se pjevno izdužuje kroz refren. Također u predrefrenu pojedini elementi poput udaraljki, dubokog basa i klavira nestaju kako bi time lagano dignuli tenzije te uveli nas u refren(drop). Ono što je specifično kod ovog predrefrena jest to što nema uzdižućih efekata ili uzdižućih nota nego kroz vokalnu tranziciju i promjene jeke ulazimo u refren. Refren(drop) je najviše atmosferski dio pjesme što postizemo kroz jaku kompresiju vokala i dodavanjem novih elemenata. Elementi koji se pojavljuju u refrenu su promijenjene udaraljke i ritam, noise efekt, popratni synth, mnoštvo bekvokala, promjena bas nota.



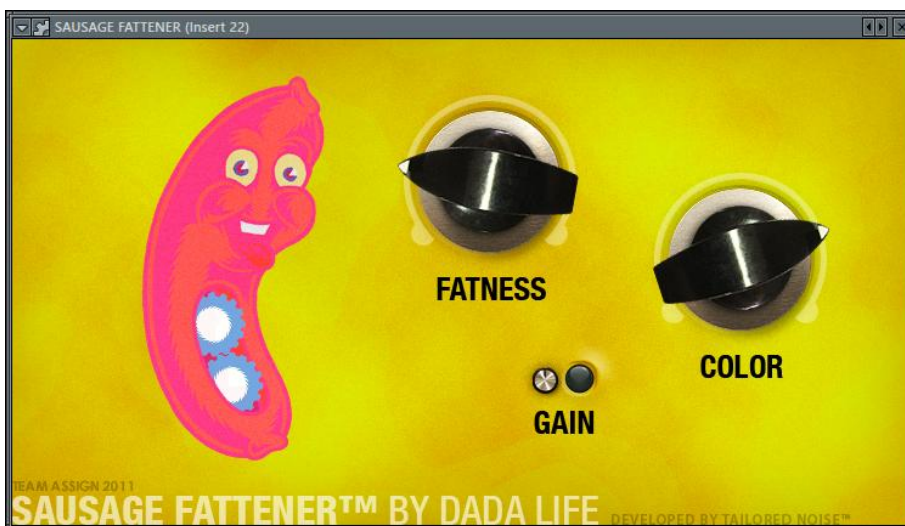
6.37. Obrada vokala refrena ekvalizerom



6.38. Obrada jeke vokala refrena



6.39. Obrada delay-a vokala refrena

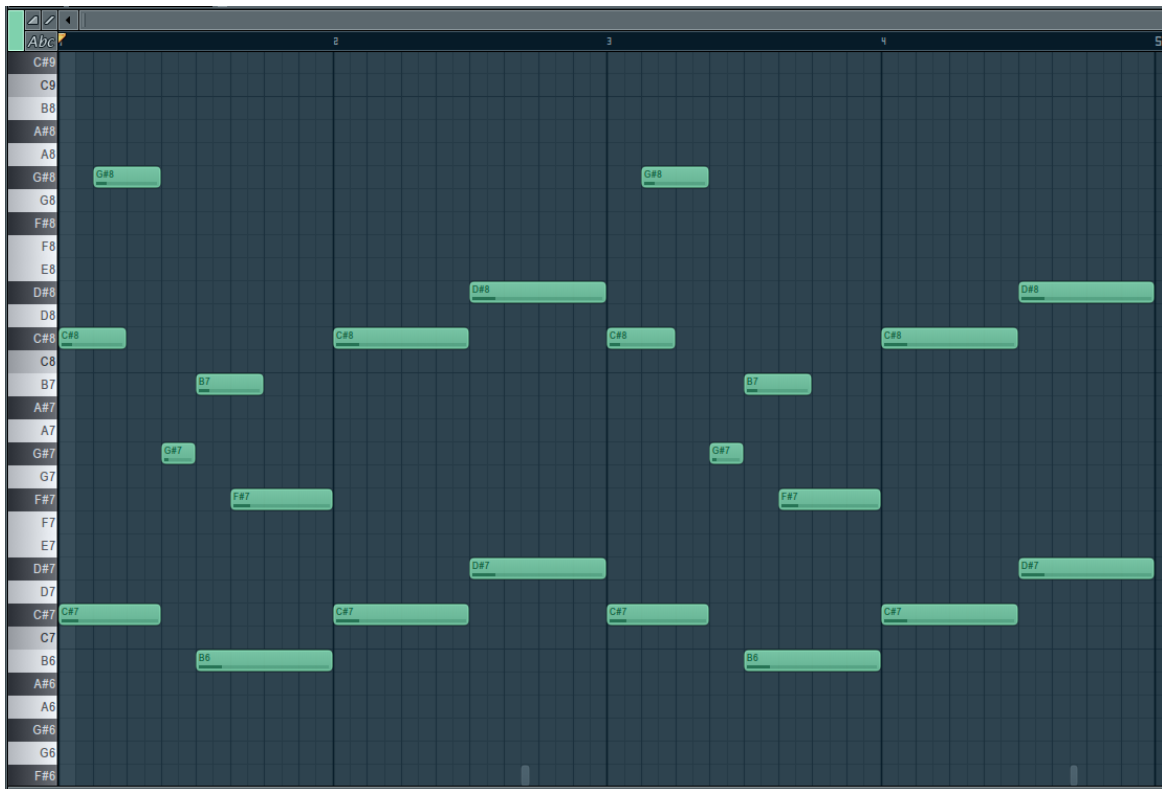


6.40. Jaka kompresija vokala refrena



6.41. Obrada sidechain funkcije vokala refrena

Sidechain funkcija služi kako bi izolirala kick(udarac) od vokala. Ta metoda se primjenjuje na svim elementima koji dijele zajedničku prisutnost kako bi očistili mix te si olakšali posao u postprodukciji.



6.42. Ispisane note popratnog synth-a

Audio dizajn syntha sam postigao uz pomoć efekata u nastavku diplomskog rada. Ti efekti utječu velikim djelom na ispisane note, ali ne u svim segmentima jer kroz vrijeme efekti mijenjaju svoje zadane vrijednosti.



6.43. Prikaz gole obrade zvuka popratnog synth-a



6.44. Obrada Lo-fi efekta popratnog synth-a

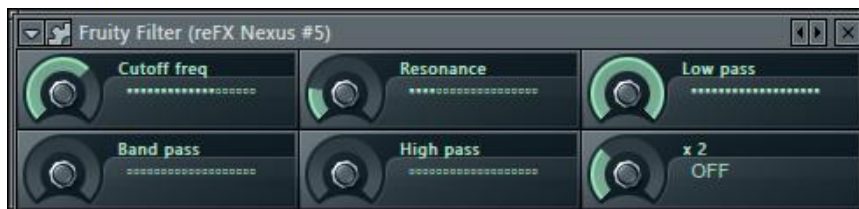


6.45. Obrada Gross Beat efekta popratnog synth-a

Gross Beat efekt inicira kada unutar 4 takta će pustiti synth vrijednosti na izlaz. Isto tako sadrži funkcije ponavljanja elemenata u zadanom vremenu. U ovom slučaju propušta synth prvi treći takt.



6.46. Obrada popratnog synth-a ekvalizerom



6.47. Primjena lowpass efekta na popratni synth



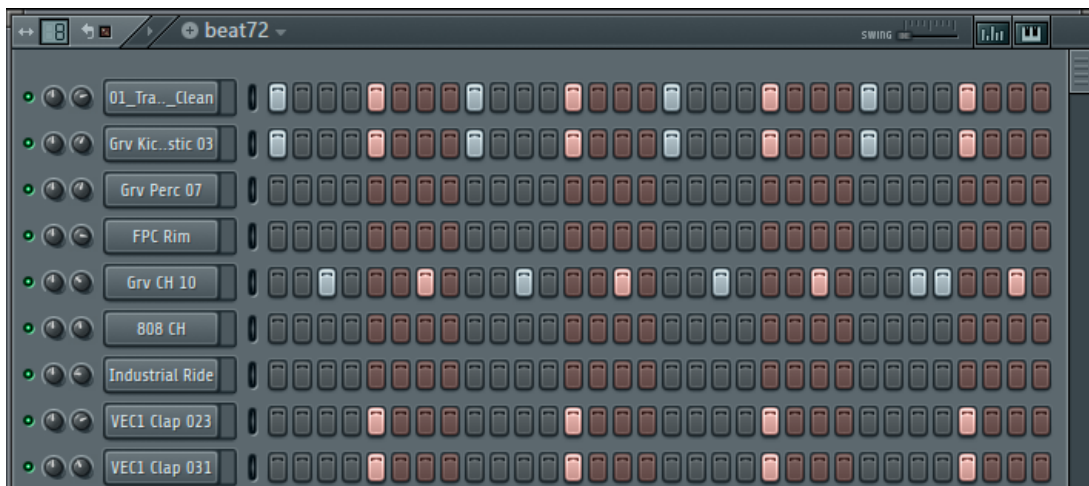
6.48. Jaka kompresija popratnog synth-a



6.49. Obrada jekke popratnog synth-a



6.50. Obrada sidechain funkcije popratnog synth-a



6.51. Ispisani ritam bubnjeva i udaraljki refrena

Bubnjevi se pojavljuju u klasičnom EDM 4x4 ritmu koji cjelokupnoj strukturi daje malo „života“. Razlog zašto sam odabrao takav ritam jest taj što film ima borben i dinamičan vrhunac te time glazba treba odgovarati takvoj atmosferi.



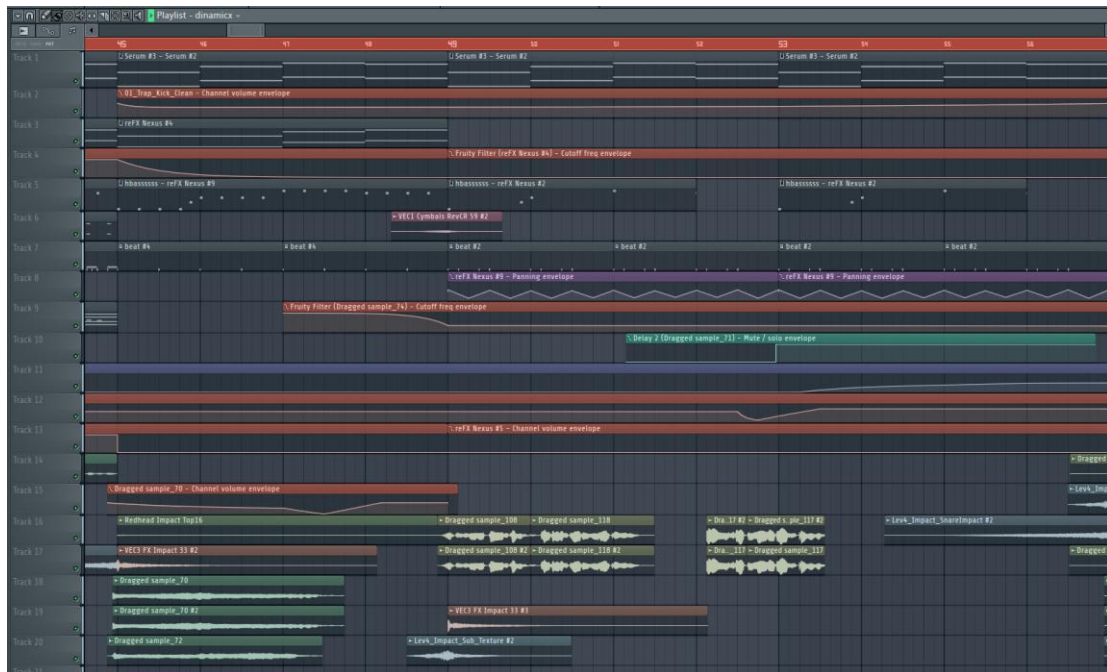
6.52. Obrada jeke clap-a refrena



6.53. Prikaz obrade noisa uz pomoćoscilatora

Noise ima funkciju simulirati otvorenu činelu, ali na svoj specifičan način tako da ne obraća pozornost na sebe nego je više kao atmosferski šum u pozadini.

6.3.4. Most



6.54. Struktura mosta

Most jako sliči uvodu iako konstruktivno sadrži neke elemente zapleta pjesme. Njegova funkcija je uvesti nas u ponovni zaplet a to sam postigao tako da se ponavlja prva strofa pjesme te efektom delay-a lagano prelazimo u zaplet. Ono što je ključno jest to da film prikazuje Ivonino odustajanje i prikupljanje energije da se nastavi boriti. To možemo usporediti i s funkcijom mosta. Uloga mu je uvesti nas u zaplet, a Ivonina uloga jest prikupiti energiju i nastaviti borbu.

7. Zaključak

Ono što je ključ za uspjeh jest upornost, originalnost, poznavanje samoga sebe, poznavanje ljudi kojima se obraćamo, poznavanje onog što radimo i na samome vrhu jest profesionalnost. Ako gledamo velike poznate skladatelje kroz povijest, apsolutno svi imaju sve ovdje navedeno i dan danas uče svoju publiku o tome. Uvijek je bitno da budemo iskreni u kojem god smislu riječi to bilo. Kada pričamo o glazbi bit je da prenesemo emociju. Ta emocija nemora nužno biti direktna kroz tekst. Emociju možemo prenijeti i kroz melodiju, kroz ritam, vibracijom i atmosferom kojom naša pjesma zrači. Filmska glazba je neosporno srce i duša svakog filmskog iskustva. Njezina nevjerojatna sposobnost prenošenja emocija, postavljanja atmosfere i povezivanja gledatelja s pričom i likovima čini je ključnim elementom filmske umjetnosti. Kroz kombinaciju glazbenih elemenata kao što su melodija, harmonija, ritam i instrumentacija, skladatelji filmske glazbe stvaraju emocionalne mostove koji pomažu publici da dublje proživi filmsku priču. Prva i osnovna uloga filmske glazbe je stvaranje dubokih emocionalnih reakcija kod publike. Ona može izraziti ljubav, strah, tugu, radost i širok spektar drugih emocija na način koji riječi i slike ne mogu. Glazba postavlja ton i dubinu filma, čineći ga emotivno bogatijim i značajnijim za gledatelje. Osim emocionalnog povezivanja, filmska glazba ima sposobnost postavljanja tonova i atmosfere. Bez obzira na žanr filma, glazba služi kao vodič za gledatelje, obavještavajući ih o tome što trebaju očekivati i kako trebaju osjećati tijekom filma. Intenzivna glazba pojačava napetost u trilerima, dok nježna melodija stvara romantičnu atmosferu u ljubavnim pričama. Glazba također ističe ključne trenutke i akciju u filmu. Ona može podići napetost u akcijskim scenama i dodatno obogatiti vizualno iskustvo filma. Hans Zimmer, jedan od najuspješnijih producenata filmske glazbe današnjice razgovara putem melodije i same kompozicije. Svaka njegova pjesma zrači nekom posebnom energijom koja je zaludila svijet. Glazba poput njegove ostavlja neizbrisiv trag u sjećanju gledatelja i čini film trajnim i duboko emotivnim doživljajem. Bez obzira na žanr ili temu, prisutnost kvalitetne filmske glazbe čini film nezaboravnim i duboko emotivnim iskustvom koje se ponovno i ponovno vraćamo doživljavati.

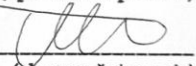


IZJAVA O AUTORSTVU

Završni/diplomski rad isključivo je autorsko djelo studenta koji je isti izradio te student odgovara za istinitost, izvornost i ispravnost teksta rada. U radu se ne smiju koristiti dijelovi tuđih radova (knjiga, članaka, doktorskih disertacija, magistarskih radova, izvora s interneta, i drugih izvora) bez navođenja izvora i autora navedenih radova. Svi dijelovi tuđih radova moraju biti pravilno navedeni i citirani. Dijelovi tuđih radova koji nisu pravilno citirani, smatraju se plagijatom, odnosno nezakonitim prisvajanjem tuđeg znanstvenog ili stručnoga rada. Sukladno navedenom studenti su dužni potpisati izjavu o autorstvu rada.

Ja, Mata Todorović (ime i prezime) pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću, izjavljujem da sam isključivi autor/ica završnog/diplomskog (obrisati nepotrebno) rada pod naslovom Audio produkcija za kratkometražni film "Užohri' duboko" (upisati naslov) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Student/ica:
(upisati ime i prezime)


(vlastoručni potpis)

Sukladno čl. 83. Zakonu o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju završne/diplomske radove sveučilišta su dužna trajno objaviti na javnoj internetskoj bazi sveučilišne knjižnice u sastavu sveučilišta te kopirati u javnu internetsku bazu završnih/diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Završni radovi istovrsnih umjetničkih studija koji se realiziraju kroz umjetnička ostvarenja objavljuju se na odgovarajući način.

Sukladno čl. 111. Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima student se ne može protiviti da se njegov završni rad stvoren na bilo kojem studiju na visokom učilištu učini dostupnim javnosti na odgovarajućoj javnoj mrežnoj bazi sveučilišne knjižnice, knjižnice sastavnice sveučilišta, knjižnice veleučilišta ili visoke škole i/ili na javnoj mrežnoj bazi završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice, sukladno zakonu kojim se uređuje znanstvena i umjetnička djelatnost i visoko obrazovanje.

8. Literatura

Knjige:

- [1] Paulus, I. (2002), Glazba s ekrana: Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. Godine, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo : Hrvatski filmski savez
- [2] Paulus, I. (2002), Brainstorming zapisi o filmskoj glazbi, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Moderna vremena
- [3] Paulus, I. (2012), Teorija filmske glazbe: kroz teoriju filmskog zvuka, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- [4] Peterlić, A. (2018), Osnove teorije filma, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti
- [5] MOTTE-Haber, Helga de la (1999), Psihologija glazbe, Jastrebarsko: Naklada Slap
- [6] Sacks, O (2012), Muzikofilija: Priče o glazbi i mozgu, Zagreb: Algoritam

Časopisi:

- [7] Turković, H. (2007), Časopis za svjetsku književnost: književna smotra, XXXIX / 2007, broj 143 (1), str. 29-40

Internet izvori:

- [8] Masterclass, HanzZimmer – Teaches Film Scoring, HanzZimmer, dostupno 15.8.2023.
URL:<https://www.masterclass.com/classes/hans-zimmer-teaches-film-scoring#faq>

Popis slika

6.1. Engine 2 plugin i njegove postavke preko kojega sviram klavir.....	24
6.2. Melodija uvodnog dijela filma.	24
6.3. Prikaz dinamike svake note unutar melodije.	25
6.4. Engine 2 plugin, ambientalno atmosferski zvuk	25
6.5. Ispisane note i njihova dinamika	26
6.6. Zoom H4n ručni snimač zvuka.....	27
6.7. Trenuci korištenja lowpass filtera na ambijentalni ton.....	28
6.8. Multitrack sučelje DAW sustava (izgled projekta)	29
6.9. Struktura uvoda.....	30
6.10. Melodija atmosferskog pad-a i bass-a	30
6.11. Ispisana melodija glavne melodije atmosferskog pluck-a.....	31
6.12. Prikaz audio dizajna atmosferskog pad-a i pluck zvuka glavne melodije.....	31
6.13. Prikaz audio dizajna bass-a.....	32
6.14. Obrada pozadinskih vokala ekvalizerom.....	32
6.15. Obrada jeke na vokalima	33
6.16. Obrada bass-a	33
6.17. Primjena lowpass filtera pomoću automatizacije	34
6.18. Struktura Strofe(zapleta).....	36
6.19. Obrada glavnih vokala ekvalizerom	36
6.20. Kompresiranje glavnih vokala.....	37
6.21. Obrada jeke glavnih vokala	37
6.22. Obrada delay-a glavnih vokala	37
6.23. Obrada sekundarne jeke.....	37
6.24. Ispisana melodija klavira	38
6.25. Prikaz audio dizajna klavira.....	38
6.26. Ispisana melodija dubokog bassa	39
6.27. Prikaz audio dizajna dubokog basa.....	39
6.28. Obrada dubokog basa ekvalizerom.....	40
6.29. Kompresiranje dubokog basa	40
6.30. Ispisani ritam bubnjeva i udaraljki	40
6.31. Obrada kick-a(udarca) ekvalizerom	41
6.32. Obrada jeke hat-ova.....	41
6.33. Obrada sekundarnih hat-ova	41

6.34. Obrada jeke clap-a	42
6.35. Obrada delay-a clapa	42
6.36. Struktura predrefrena i refrena.....	43
6.37. Obrada vokala refrena ekvalizerom.....	44
6.38. Obrada jeke vokala refrena.....	44
6.39. Obrada delay-a vokala refrena.....	44
6.40. Jaka kompresija vokala refrena	45
6.41. Obrada sidechain funkcije vokala refrena	45
6.42. Ispisane note popratnog synth-a	46
6.43. Prikaz gole obrade zvuka popratnog synth-a.....	46
6.44. Obrada Lo-fi efekta popratnog synth-a	47
6.45. Obrada Gross Beat efekta popratnog synth-a	47
6.46. Obrada popratnog synth-a ekvalizerom.....	48
6.47. Primjena lowpass efekta na popratni synth	48
6.48. Jaka kompresija popratnog synth-a	48
6.49. Obrada jeke popratnog synth-a.....	49
6.50. Obrada sidechain funkcije popratnog synth-a	49
6.51. Ispisani ritam bubnjeva i udaraljki refrena	50
6.52. Obrada jeke clap-a refrena.....	50
6.53. Prikaz obrade noisa uz pomoć oscilatora.....	51
6.54. Struktura mosta.....	52

Sve slike kreirao autor diplomskog rada!

Prilozi

Kratkometražni film

Kratkometražni film „Udahni duboko“