

1. Fogalomtár

Legegyszerűbb meghatározása szerint a **filmzene** olyan zene, amelyet egy filmalkotás számára szereznek, vagy olyan, az adott film létrejötte előtt már létező komolyzene vagy könnyűzene, amelyet a filmhez használnak fel. Az alábbiakban bemutatjuk a filmzene és ehhez kapcsolódóan a zenés filmek kérdéskörének legalapvetőbb szaknyelvi kifejezőképességét. Igyekszünk egyszerű példákra támaszkodva meghatározni az egyes fogalmakat. Előrebocsátjuk, hogy fogalomtárunk nem törekszik teljességre, mindössze a leggyakrabban használatos szakkifejezések felsorakoztatására vállalkozunk.

A film formanyelvére irányuló kutatások a film akusztikus dimenzióját jellemzően a képhez viszonyítva tárgyalják. A filmzene vizsgálata során viszonylag gyakori jelenség, hogy ez a vizuális és az akusztikus dimenzió között feltételezett hierarchikus viszony szóba hozásával fonódik össze. Így például a filmzenét sokszor a filmkép „szolgálólányának”, „alárendeltjének” tartották abból a feltételezésből kiindulva, hogy a film elsődlegesen vizuális művészet.

Keretben: Pierre Schaeffer

„Szokás egyetérteni abban, hogy a két összetevő közül, amelynek kombinációjából az általunk ezután filmnek nevezett jelenség létrejön, a hang az alacsonyabbrendű, hogy ne mondjuk, a másik kedvéért feláldozott elem. Aligha szükséges igazolnunk ezt az állítást. Idézzük fel talán, hogy milyen félvállról kezelik a filmzeneszerzőket? Emlékeztessünk rá, hogy még mindig milyen barbár módszereket használunk a vágásnál és a keverésnél? Mutassunk rá, hogy a néző, akit egészen magával ragad a kép, a hangokat szinte sohasem hallgatja tudatosan? Pedig, ha hihetünk a hozzáértőknek, az egészen pontos meghatározás úgy szól, hogy a film nem más, mint két sáv, a kép- és hangsáv egymás mellé helyezése ugyanazon a szalagon.”

(Pierre Schaeffer: A film nem-vizuális eleme. A hangsáv elemzése. Ford. Rácz Judit. In *Film + Zene = Filmzene? Írások a filmzenéről*. Szerk. Kenedi János. Budapest, Zeneműkiadó, 1978. [1946] 185.)

A filmek zenei alkotóelemei többféle szempont szerint csoportosíthatóak. A filmzenét különféle típusokba lehet sorolni eredete, a rögzítés ideje és helye, a képhez való viszonya, a film narratív rendszeréhez való viszonya, valamint a filmen belüli funkciója alapján. (Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy az így létrejött kategóriák lefednék a filmzene kiaknázásának, filmen belüli működésének minden egyes esetét.)

A zene eredete alapján megkülönböztetünk **eredeti** és **kompilált filmzenét**. Az eredeti filmzene egy adott filmhez szerzett új zenei alkotás (például Ennio Morricone filmzenéje az *Aki legyőzte Al Caponét* [The Untouchables. Brian De Palma, 1985] című filmhez). A kompilált filmzene a filmhez képest előzetesen már létező zenékből készített összeállítás. A kompilált filmzene egyaránt összeállítható komolyzenei darabokból (pl. *Amadeus* [Amadeus. Miloš Forman, 1984]) vagy kizárólag könnyűzenei dalokból (pl. *Trainspotting* [Danny Boyle, 1996]), de egy-egy kompiláció meríthet mindkét zenetípus tárházából. A kompilált filmzenét olykor az ún. *musical supervisor* [kb. filmzenei szerkesztő] válogatja össze, akinek legfőbb feladatai közé tartozik, hogy segítse a rendezőt a betétdalok, zenei dallamok kiválasztásában és megszerezze a szükséges zenei jogokat. Egyes rendezők – mint például Quentin Tarantino – saját szerzői stílusuk egyik lényegi elemeként tartják számon a kompilált filmzene alkalmazását.

A zene felvételének ideje és helye szerint megkülönböztetünk **élő** (helyszíni) vagy **rögzített filmzenét**. Koncertfilmekben, rockumentumfilmekben jellemzően az eredeti, az előadás helyszínén felvett zenét halljuk (az utómunkálatok során ugyanakkor újrakeverhetik és

utószinkronizálhatják a hangot), de nagyjátékfilmekben is előfordulhatnak élőzenei felvételek, például, ha a film egyik jelenetében a szereplők utcazenészek muzsikálását hallgatják. A filmtörténet filmzenéinek döntő többsége rögzített, azaz hangstúdiókban felvett filmzene.

A képhez való viszonya alapján a filmzene lehet **képen belüli** és **képen kívüli**. Képen belüli zenéről beszélünk, ha a zene forrása látszik a képkivágatban (például valaki gitározik, vagy szól a rádió). Képen kívüli zenének nevezzük azt, ahol a zene forrása nem látszik a képen – jellegzetesen ilyen a kísérőzene, a filmben a beállításon „kívülről” felhangzó, a cselekményt aláfestő, hangulatteremtő vagy feszültségfokozó zene.

Annak függvényében, hogy egyidejűség áll-e fönn a kép és a hang között (vagyis akkor halljuk-e a hangot, amikor a hangforrás látható a képen), megkülönböztetünk **szinkron** és **aszinkron** hangot. Szinkron hangról beszélünk akkor, ha a képhez tartozó hangot hallunk (például a képen tamtamozó embert látunk és tamtamhangot hallunk). Aszinkronitásról beszélünk akkor, ha a képen látható hangforrás és a felcsendülő hang nem illeszkedik egymáshoz, ha a kép és a hozzátartozó hang szándékosan el van csúsztatva (mint például az *Ének az esőben* [Singin' in the Rain. Gene Kelly, Stanley Donen, 1952] kudarcba fulladó filmvetítésének jelenetében).

A szinkronitás és aszinkronitás kérdését a filmkép és a filmhang/zene hangnembeli egyezése alapján is vizsgálhatjuk. Ennek megfelelően szinkronitásként azonosítjuk, ha a zene hangneme, hangulata megegyezik a filmjelenetével (**megerősítő viszony**). Aszinkronitásnak tarthatjuk a képsor és a zene hangnembeli össze nem illését, erős kontrasztját (**ellenpontosító viszony**). Például ilyen hangnembeli aszinkronitás áll elő, ha erőszakos jeleneteket vidám, energikus képen belüli zenével kapcsolnak össze (mint például a *Kutyaszorítóban* [Reservoir Dogs. Quentin Tarantino, 1992] című film kínzásjelenetében, ahol a Stealers Wheel *Stuck in the Middle With You* című dala hallatszik a rádióból).

Keretben: Michel Chion

„Az audiovizuális ellenponttal, amelyért annyiszor szót emelnek, fohászkodnak, reklamálnak, nap mint nap találkozunk a televízióban, de ez valahogy senkinek sem tűnik fel. Többek között bizonyos sportközvetítések során, amikor is a kép halad a maga útján, a kommentár pedig egy másikon. Gyakran használt példám ennek megvilágítására egy barcelonai kerékpárverseny riportjának részlete: a kép helikopterről veszi a versenyzőket, és teljesen néma. A hang pedig a tévériporterek és a versenyen nem szereplő kerékpárosok közti beszélgetés. Teljesen nyilvánvaló, hogy azok, akik beszélnek, egy pillanatig sem nézik a képeket, s nem is kommentálják azokat. És ez így megy két percen keresztül, kép és hang teljesen más utakon jár – egyedül a kerékpározás témaköre ad némi magyarázatot e két univerzum együttélésére. Mégsem akad egy lélek sem, aki az adott példát látva felfigyelne az azt uraló ellenponttechnikára.”

(Michel Chion: Vonalak és pontok. Ford. Huszár Linda. *Apertúra*, 2011 ősz. URL: http://apertura.hu/2011/osz/chion_vonalak_es_pontok)

A film narratív rendszeréhez való viszonya alapján a filmzene lehet **diegetikus** és **nondiegetikus**. Diegetikus zenéről beszélünk, ha a zene forrása létezik a film narratív világában. Egyszerűbben fogalmazva akkor, ha a szereplők által hallható zenéről van szó (például valaki leüt egy billentyűt a zongorán és ez a többi szereplő számára hallható). A nondiegetikus zene nem része a film narratív világának, a zene nem következik a narratív struktúrából, és nem észlelhető a szereplők által. A kísérőzene jellegzetes módon nondiegetikus. A diegetikus és a nondiegetikus zene egy jeleneten belüli egymásba úsztatását és ütköztetését remekül példázzák a filmmusicales zenés-táncos betétszámok, ahol a

realisztikus hang (beszédhang) jellemzően fokozatosan vált át a (mímelt) diegetikus éneklésre, amelyhez hamarosan csatlakozik a képen kívülről felhangzó nondiegetikus, aláfestő kíséret.

Az angol szaknyelv különbséget tesz a **score** és a **soundtrack** között. A **score** elsősorban az instrumentális, dalszövegek nélküli filmzene megnevezésére szolgál, de jelentheti a filmhez szerzett zene egészét is (betétdalokkal együtt). A **soundtrack** eredetileg a hangsávot jelentette, így a hanghatásokat, beszédet, zörejt és a zenét is magába foglalta; napjainkban a filmben elhangzó dalszöveggel ellátott zenét (azaz a főcímdalt, a betétdalokat és a végefőcímdalt együtt) vagy általában egy adott film zenéjének egészét jelenti. Ha a kifejezés a filmipar és a könnyűzenei ipar közti szinergiák kontextusában bukkan fel, akkor a **soundtrack** a hanglemezen megjelentetett filmzenét jelöli. A *Szombat esti láz* (Saturday Night Fever. John Badham, 1977), a *Több mint testőr* (The Bodyguard. Mick Jackson, 1992) és a *Titanic* (James Cameron, 1997) soundtrackjei a legtöbb példányban eladott filmzene-lemezek, közöttük a maga 30 millió eladott példányával a *Szombat esti láz* a legsikeresebb.

Mind a drámai (nem zenés) filmek, mind pedig a zenés filmek családjában fontos szerepet töltenek be a **dalok**. A dal legegyszerűbb meghatározása szerint énekelhető szöveggel ellátott zene. Vannak kifejezetten egy adott filmhez írt, és vannak a film létrejöttét megelőzően már létező dalok, amelyeket újrahasznosítanak (akár át is hangszerelve azt) egy adott filmhez. Filmbeli előfordulásuk szerint megkülönböztetünk **főcímdalt**, **betétdalt** és **végefőcímdalt**. A dalok többféleképpen eltérnek az instrumentális filmzenétől: a dal a szövege által nyíltabban fogalmazhat meg, közvetíthet jelentéseket mint az instrumentális filmzene, valamint sokkal direkter módon hívja fel magára a figyelmünket, mint a háttérzene, így hatásosabban és hatékonyabban hozhat létre jelentéseket. Bizonyos filmműfajok (főként a filmmusical) esetében a dalok **énekelt dialógusként** működnek, átveszik a szöveges dialógus szerepét; lásd például a Fred Astaire és Ginger Rogers „feleselő” duettjében előadott *Let's Call the Whole Thing Off* című, George Gershwin és Ira Gershwin által szerzett dalt a *Táncolj velem* (Shall We Dance. Mark Sandrich, 1937) című filmben.

Keretben: Beke Zsolt

„A dalszöveg szinte elengedhetetlen része a mainstream popzenének, hiszen általa sokkal explicitebb és közvetlenebb módon ki lehet fejezni a zene által közvetített érzéseket – vagy éppen szembe lehet menni velük. Mindeközben a dalszöveg elindítja a hallgató értelmezését is, aki a dalszöveg narratíváját a saját életének narratívájával egészíti ki; így fordulhat elő, hogy akár egy viszonylag generikus vagy valós, értelmezhető referencia nélküli dal is intenzív személyes tartalommal töltődik meg egyes hallgatók számára – mindannyiunkkal előfordult már, hogy úgy éreztük, egy adott dal egy adott élethelyzetben mintha közvetlenül hozzánk vagy rólunk szólna. A James Bond-főcímdalok esetében a helyzet még érdekesebb kérdéseket vet fel. A személyes, hallgatóra vonatkozó értelmezés mellett ugyanis a főcímdal elidegeníthetetlen a franchise-től, és attól függően, hogy a hallgató mennyire jártas a Bond-univerzumban, többszintű értelmezésre is lehetőséget ad. Aki csak kicsit is figyelemmel követi a sorozatot, annak biztos, hogy van egy kedvenc Bond-lánya, van egy szívéhez közel álló film, arról pedig mindenképpen határozott véleménye van, hogy melyik színész alakítása jelenti számára az egyetlen és igazi James Bondot.”

(Beke Zsolt: A Medúza tekintete. A Brosnan-éra Bond-főcímdalai. *Apertúra*, 2018. nyár.
<http://uj.apertura.hu/2018/nyar/beke-a-meduza-tekintete-a-brosnan-era-bond-focimdalai/>

A zenés filmek nagycsaládja számos műfajt, filmtípust foglal magába az operettfilmekről kezdve a filmmusicalen át a koncertfilmekig. Ezekben a filmekben a zene és a dalok jellemzően a képpel egyenrangú szerepben tűnnek fel (sőt a zene vagy a dal a képhez képest fölérendelt szerepet is játszhat), elbeszélő filmek esetében a zene és a betétdal jellemzően diegetikus, a cselekményt előrevivő vagy azt értelmező funkcióval bír. Az alábbiakban (a

teljesség igénye nélkül) néhány meghatározó zenésfilm-típus rövid definícióját sorakoztatjuk fel.

A **filmmusical** olyan film, amelynek nagy részében diegetikus zene hangzik fel, mégpedig úgy, hogy „nemcsak jelen van a zene, hanem szerves része is a cselekménynek, a szereplőtípusoknak és a zenével összekapcsolható társadalmi struktúráknak”¹. Rick Altman, a műfaj egyik legnevesebb kutatója, a klasszikus hollywoodi musicalek három alműfaját különítette el: tündérmese musical, show musical és folkmusical. A show musical vagy „művészmusical” **backstage musical** néven is ismeretes: ennek az alműfajnak a legfőbb jellemzője az, hogy a cselekmény akörül forog, hogy a főhősök egy show-t, előadást (például filmet, színdarabot) vagy más kreatív terméket (pl. divatmagazint, kiállítást) hozzanak létre, a musicalekre jellemző romantikus történetszál az előadás (stb.) megteremtésével fonódik össze, a zenés-táncos betétek pedig gyakran próbajelenetként szerepelnek, amelyek végül egy látványos, nagy (olykor kifejezetten bombasztikus) fináléba futnak ki. A backstage musical talán legismertebb példája az *Ének az esőben* (*Singin' in the Rain*. Gene Kelly, Stanely Donen, 1952) című film.

Keretben: Jane Feuer

„Történetileg a művészmusical az egyre nagyobb mértékű önreflexivitás felé fejlődött. A késő negyvenes és kora ötvenes években a Freed Unit által az MGM-nél készített musicalek egész sora használta arra a backstage formát, hogy kitartóan reflektáljon magára a musical műfajára, és megerősítse azt. Ezek közül a musical miatt mentegetőző filmek közül három (mindnek Betty Comden és Adolph Green írta a forgatókönyvét), a *Táncolj a Broadwayn* (*Barkleys of Broadway*, 1949), az *Ének az esőben* (*Singin' in the Rain*, 1952) és *A zenevonat* (*The Band Wagon*, 1953) szembeállít egymással olyan előadásokat, melyeket a közönség nem szeret, olyanokkal, amelyek azonnal elnyerik a tetszését. A művészi produkciók ezekben a filmekben nemcsak színpadi számokra korlátozódnak. A többrétegű előadások és az ezeknek megfelelően többrétegű közönség együtt teremti meg a mindennapi életet átható zenés szórakoztatás mítoszát. Ezeken a filmes szövegeken keresztül minden sikeres előadás, a művészetben és az életben zajló egyaránt, az MGM-musicalben sűrűsödik össze.”

(Jane Feuer: Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza. Ford. Szabó Gabriella. *Metropolis*, 2008/3. 26-27.)

Zenegép-musicalnek [*jukebox musical*] nevezzük azokat a zenés filmeket, ahol a főszerepeket vagy a főbb mellékszerepeket pop-rockzenészek alakítják, és a filmben az általuk előadott zene hangzik fel akár dalbetétként, akár instrumentális aláfestő zeneként. A film zenéje a film készülése előtt keletkezett dalok csomagjából állhat össze, de a zenészek a filmhez is írhatnak dalokat. Ez a filmtípus gyakran – de nem kizárólag – a backstage musicalektől megörökölt narratív sémára, a karriertörténet elbeszélésére alapoz. Korai példája az Elvis Presley főszereplésével készült egyik rock'n'roll film, a *Börtönrock* (Richard Thorpe, 1957). Zenegép-musicalnek tarthatjuk emellett az olyan könnyűzenei dalsomagokra írt musicaleket is, amelyekben maguk a könnyűzenei előadók nem szerepelnek, de a filmzene egésze az általuk szerzett (a filmben esetleg újrhangszerelt és/vagy a színészek által előadott) dalokból áll; lásd például a Beatles-dalsomagra írt *Csak szerelem kell* (*Across the Universe*. Julie Taymor, 2007) című filmet.

A **zenés életrajzi film** [*musical biopic*] egy komoly- vagy könnyűzenész életének egészét vagy annak egy összefüggő részét elbeszélő alkotás, amelynek filmzenéje jelentős részben az adott zenész (vagy zenekara) által szerzett, előadott zenéből, dalokból épül föl. Az *Amadeus*

¹ Rick Altman: A musical. In *Új Oxford Filmenciklopédia*. Szerk. Török Zsuzsa – Balázs Éva. Budapest, Glória Kiadó, 2004. 304.

(Miloš Forman, 1984) című film így Mozart, *A nyughatatlan* (Walk the Line. James Mangold, 2005) című film Johnny Cash életét eleveníti fel.

Az **operafilm** egy színpadi operarendezés egyszerű filmre rögzítése, vagy pedig az operát adaptáló, az adott zenekísérettel előadott énekes drámai művön alapuló alkotás. Ez utóbbira remek példa Bergman *A varázsfuvola* (Trollflöjten. Ingmar Bergman, 1975) című filmje, amely Mozart művét dolgozza fel. Az **operettfilm** egy színpadi operettrendezés egyszerű filmre rögzítése vagy egy színpadi operett kreatív filmre adaptálása; lásd például a *Mágnás Miska* (Keleti Márton, 1949) című filmet.

A **koncertfilm** egy komolyzenei vagy könnyűzenei koncertet, az élőzenei előadást rögzítő film; lásd például a Queen zenekar londoni Wembley stadionban adott koncertjét megörökítő *Queen Live at Wembley '86* (Gavin Taylor, 1986) című filmet. Míg a koncertfilm kizárólag egy eseményt, egy koncert-előadást dokumentál filmen, addig a pop-rockzenészek vagy pop-rockzenei stílusok köré épülő **rockumentumfilmek** – azaz a rock-dokumentumfilmek – nemcsak egy adott koncert élő zenei show-ját rögzítik filmen, betekintést nyújtanak a kulisszák mögé is. Megmutatják az előadót, a könnyűzenei sztárt a színpadon kívül (pl. a hotelszobájában vagy sajtótájékoztatón); hangalámondással kísérhetik a felvételeket vagy interjúkkal fűszerezik azokat; az interjúkban nemcsak az előadókat és stábtagsaikat szólaltatják meg (a menedzserketől a roadie-kig), hanem a közönség tagjait, a rajongókat, esetleg „kívülállókat” is. A rockumentumfilmek általában nem egy adott pop-rock előadó egyetlen koncertjét, jóval inkább turnékat vagy több napos, sok fellépős koncerteket állítanak középpontba. Így például a *Don't Look Back* (Donn Alan Pennebaker, 1967) című rockumentumfilm Bob Dylan 1965-ös nagy-britanniai koncertturnéja köré szerveződik.

A **videoklip** (jellemzően egy lemezkiadó által gyártott) olyan audiovizuális termék, amelyben a kliptől függetlenül feljátszott – jellemzően könnyűzenei – dalhoz mozgóképsorokat társítanak a dal eladása vagy az előadó imázsának népszerűsítése céljából. Általában egy zenei album három-öt dalához készítenek videoklipet. Ritkábban közhasznú, jótékonyági vagy protest célból is készülhet videoklip. Jellemzően három-öt perces rövidfilmek, amelyek gyors vágású képsorokból állnak. Három domináns, bár egymással gyakran keveredő típusuk az előadás-alapú, a narratív és a konceptuális klip.

Kérdések:

Milyen szempontok szerint osztályozzuk a filmzene típusait?

Hogyan határoznád meg az eredeti és a kompilált filmzene fogalmait?

Milyen hangtípust eredményez, ha a hozzátartozó hangot elcsúsztatják a képtől?

Miben térnek el a dalok az aláfestő zenétől, és milyen daltípusokat különböztetünk meg?

Milyen zenés filmes műfajokat, filmtípusokat ismersz? Hogyan vázolnád a köztük lévő különbségeket?

Kreatív feladat:

Keverd újra! Válassz egy létező videoklipet, és társíts a képsoraihoz az eredetitől ritmusában, hangzásvilágában, stílusában teljesen eltérő dalt! Figyeld meg a módosítás eredményeit (például a jelentés, a hangulat, az információk átalakulását; a kép és a hang közti aszinkronitást, stb.)!

Ajánlott olvasmányok:

Rick Altman: „A musical”. In *Új Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória, 2004. 303-314.
Kathrin Fahlenbrach: Hangban kifejezett érzelmek. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2015/2.
URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=532>
Milián Orsolya: Videoklip-történetek és a webkettes „pop-promó”. *Apertúra*, 2016. tavasz.
URL: <http://uj.apertura.hu/2016/tavasz/milian-videoklip-tortenetek-es-a-webkettes-pop-promo/>

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával. Projekt azonosító: EFOP-3.4.3-16-2016-00014

SZÉCHENYI 



MAGYARORSZÁG
KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Szociális
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE