



Maciej Żołnowski

Fenomen grozy w muzyce

53

Czy jesteś gotowy na spotkanie z najbardziej przerażającą i pierwotną spośród emocji?

PATRONAT: **SCORE AMATEUR**
WWW.MUZYKAFILMOWA.PL

Ten ebook zawiera darmowy fragment publikacji "[Fenomen grozy w muzyce](#)"

Darmowa publikacja dostarczona przez [ZłoteMyśli.pl](#)

Copyright by Złote Myśli & Maciej Żołąnowski, rok 2007

Autor: Maciej Żołąnowski

Tytuł: Fenomen grozy w muzyce

Data: 08.08.2012

Złote Myśli Sp. z o.o.

ul. Toszecka 102

44-117 Gliwice

www.zlotemysli.pl

email: kontakt@zlotemysli.pl

Niniejsza publikacja może być kopiowana, oraz dowolnie rozprowadzana tylko i wyłącznie w formie dostarczonej przez Wydawcę. Zabronione są jakiegokolwiek zmiany w zawartości publikacji bez pisemnej zgody Wydawcy. Zabrania się jej odsprzedaży, zgodnie z regulaminem Wydawnictwa Złote Myśli.

Autor oraz Wydawnictwo Złote Myśli dołożyli wszelkich starań, by zawarte w tej książce informacje były kompletne i rzetelne. Nie biorą jednak żadnej odpowiedzialności ani za ich wykorzystanie, ani za związane z tym ewentualne naruszenie praw patentowych lub autorskich. Autor oraz Wydawnictwo Złote Myśli nie ponoszą również żadnej odpowiedzialności za ewentualne szkody wynikłe z wykorzystania informacji zawartych w książce.

Wszelkie prawa zastrzeżone.

All rights reserved.

SPIS TREŚCI

<u>PODZIĘKOWANIA</u>	4
<u>WSTĘP</u>	5
<u>WPROWADZENIE</u>	15
1.1. Sformułowanie celów pracy, zagadnienia terminologiczno-metodyczne.....	15
1.2. Mechanizm powstawania czy też wyrażania grozy za pomocą muzyki.....	26
1.3. Historyczna zmienność w sposobie eksponowania grozy na polu sztuki (Muzyczny horror jako zjawisko kulturowe?).....	32
<u>GROZA W SZTUCE ABSOLUTNEJ - PROBLEM ZNACZENIA W MUZYCE</u>	39
2.1. Groza w muzyce absolutnej.....	39
2.2. Zagadnienie semantyczności i asemantyczności w muzyce.....	43
<u>GROZA W MUZYCE ZAANGAŻOWANEJ W INNE RODZAJE SZTUK, GROZA W MUZYCE PROGRAMOWEJ</u>	45
3.1. Fenomen grozy a muzyka filmowa i muzyka gier komputerowych.....	45
3.2. Groza w muzyce wokalne i operowej i operowej; groza w muzyce programowej.....	92
<u>MODYFIKACJE GROZY (LĘKU I STRACHU) NA POLU MUZYKI</u>	108
4.1. Niepokój, bojaźń, niepewność, wstręt, obrzydzenie, odraza, niechęć, trwoga, przerażenie, lęk paniczny, paniczny przestrasz, panika.....	108
4.2. Wielość inkarnacji grozy a poszczególne elementy konstrukcyjne muzyki.....	110
<u>ZAKOŃCZENIE</u>	117
<u>WYKAZ LITERATURY</u>	119
<u>ZAŁĄCZNIK: KWESTIE PSYCHOLOGICZNE</u>	122
<u>PRZYPISY KOŃCOWE</u>	136

Wstęp

Praca dotyczy w pełni nowego zagadnienia, jakim jest funkcjonowanie muzyki wyrażającej czy też wzbudzającej uczucie grozy. Na marginesie dodam, iż jednym spośród badaczy wyrazu muzycznego (obok m.in.: K. Hevner'a i S. G. Rogge – proszę por. z: Wierszyłowski J., Psychologia muzyki, Warszawa 1968, s. 31) jest Lage Wedin z Wydziału Psychologii Uniwersytetu w Sztokholmie. Autor ten „w swojej rozprawie (1972) przedstawił badania dotyczące emocjonalnego wyrazu muzyki. Do badań zastosowano różnorodne statystyczne techniki wielozmiennowe. Wyniki zostały przedstawione w postaci trójwymiarowego modelu obejmującego takie czynniki, jak: napięcie (energia) w przeciwieństwie do odprężenia, wesołość w przeciwieństwie do przygnębienia i powaga (uroczysty nastrój) w przeciwieństwie do banalności. Prześlędzono także ich związki ze strukturą muzyczną.” (Informacje na temat psychologii muzyki w różnych krajach, Katedra Psychologii Muzyki [online; ostatnio – tj. w roku akademickim 2005/2006 – dokument jest nieosiągalny], Akademia Muzyczna w Warszawie, [dostęp: 5 kwietnia 2005], dokument dostępny w World Wide Web: <http://www.chopin.edu.pl/polskie.html>). Innym autorytetem, tym razem w dziedzinie wyrazu muzyki filmowej, jest James Wierzbicki, którego słowa (opatrzone komentarzem Hawkinsa) mogą okazać się dla nas szczególnie interesujące (proszę por. z: Hawkins Joan,

Revisiting the Philosophy of Horror, Film-Philosophy, vol. 6 no. 6 April 2002, World Wide Web:

<http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n6hawkins>).

Wśród przyczyn, które zadecydowały o zupełnym braku zainteresowania ze strony muzykologii (czy w ogóle – ze strony estetyki sztuki) omawianym tu zagadnieniem, należy wymienić dwie zasadnicze: 1) rozbieżność i różnorodność ogólnych teorii emocji, a w szczególności niespójność terminologii psychologicznej; 2) specyfika samej muzyki i sposób, w jaki emocje ujawniają się na jej polu. Owa zaś specyfika dotyczy zarówno sfery ilościowej – groza w muzyce pojawia się stosunkowo rzadko i tylko w określonych momentach – jak i sfery jakościowej, jako że cały muzyczny przekaz jest bardzo wieloznaczny, a treść muzyki uzależniona jest od – np. tekstowo-wizualnego - kontekstu jej występowania oraz od oczekiwań samego odbiorcy.

Wykrycie wspólnego mianownika grozy oraz sztuki muzycznej nastęrcza problemów natury podstawowej. Wystarczy już choćby poddać w wątpliwość tezę, iż muzyka wyraża coś od niej samej odmiennego (a w szczególności emocjonalny stan grozy). Chciałbym tu zauważyć, iż brak silnej reakcji fizjologicznej w trakcie percepcji struktur muzycznych, brak tej silnej reakcji, która zwykle towarzyszy przeżywaniu emocji, nie stanowi, nie informuje o braku odpowiedniego podłoża psychologicznego w przypadku „świata muzyki”. Aby ten fakt uzmysłwić, posłużę się przykładem komizmu:

„Reagowanie śmiechem jest (...) powszechnie uznane za korelat przeżycia komizmu, ale nie za jego konieczne i wystarczające kryterium. Nie wszystkie zjawiska istotnie komiczne budzą w nas śmiech lub przynajmniej potrzebę śmiechu, z drugiej zaś strony śmiejemy się często w sytuacjach, w których nic komicznego nas nie uderza (np. śmiech w zakłopotaniu lub śmiech ironiczny)”.

Fakt, iż fenomen komizmu dotyczy – oprócz sfery ludzkich emocji – także „sztuki audytywnej”, wskazuje na możliwość konstytuowania się w ramach muzyki jeszcze i innych kategorii emotywno-estetycznych, takich jak choćby: tragizm, patos, wdzięk czy groza... Warto w tym kontekście odnotować zdanie Natansona:

„Liczne eksperymenty przeprowadzane w zakresie określania przez słuchaczy charakteru nastroju wywoływanego przez podawaną im do słuchania muzykę wskazują, że w większości przypadków oceny nie wykazują zasadniczych różnic”.

Obecność znakowych właściwości „początku i końca wszelkiej mowy”, potwierdzona licznymi pracami z zakresu semiotyki ogólnej i muzycznej (praca Guczalskiego, praca Kofin), oraz jej emotywny charakter nie tylko niezbicie wskazują na możliwość wyrażania czy wzbudzania właściwych człowiekowi rodzajów uczuć, ale również stają się świadectwem asocjacyjnej fuzji rzeczywistości muzycznej z tym, co pozamuzyczne (przy czym owo zespalanie obejmuje, poza domeną teorii emocji i aksjologii, także i obszar w wymiarze czysto informacyjnym). Ta asocjacyjna fuzja, ta wzajemna integracja obu

rodzajów bytów, stanowi przedmiot pomniejszych opracowań naukowych i popularno-naukowych, skupiających uwagę m.in. na: właściwościach przestrzeni psychoakustycznej, semantycznym opisie barwy dźwięku, efektach onomatopeicznych i mimetycznym charakterze sztuk pięknych, czy wreszcie – bardziej kompleksowo – na teorii znaczenia w muzyce. Do tego wszystkiego dochodzą jeszcze prace na temat funkcji, jakie muzyka „bierze na swoje barki”, kiedy wkomponowuje się w życie duchowe i społeczne człowieka, od magii poczynając, a na filmie kończąc.

Uzasadniając wybór tematu, pragnę zwrócić uwagę właśnie na wspólny mianownik grozy i sztuki muzycznej, na mianownik, który zdaje się być elementem akcydentalnym w całej dotychczasowej myśli naukowej. Ów wspólny mianownik, jak przekonuje nas twórczość kompozytorów (i to nie tylko kompozytorów filmowych), staje się niekiedy podłożem synkretyzmu sztuk, staje się przedmiotem interdyscyplinarnej korespondencji zabarwionej synestezją. I jeśli za sprawą dzisiejszego „renesansu nauki” coraz dobitniej „święci triumfy” psychoakustyka, jeśli dzięki (parajęzykowemu) „rozumieniu” muzyki swą obecność „tu i teraz” uzasadnia semiologia „początku i końca wszelkiej mowy”, to nie sposób jest przejść obojętnie obok tytułowego zagadnienia. Nie może przejść obojętnie wobec zagadnienia komizmu muzycznego prof. Zofia Lissa (autorka pracy: „O komizmie muzycznym”), nie możemy i my pozostawić grozy (rozumianej m.in. jako specyficzny, szczególnie wyraz muzyki) w gestii samych tylko kompozytorów czy samych tylko „krytyków-chałturników”.

Warto odnotować, iż pomysł napisania pracy zrodził się w momencie tworzenia muzyki do filmowego horroru (chodzi tu o film pt.: „Hypnos” - 2004 - w reżyserii Pawła Chyrowskiego z moją muzyką autorską), jako wynik poszukiwania i odkrywania nowych środków wyrazu, środków stanowiących kolorytu i dramaturgii obrazu ekwiwalent.

W tym momencie wypada podać następujące wyjaśnienie: temat pracy wyraźnie akcentuje sformułowanie „fenomen grozy i muzyka”, zakładając (zgodnie z wcześniej przedstawionymi przesłankami) koegzystencję sfery sztuki audytywnej i sfery uczucia lęku. Interesuje tu autora fenomen, który w sposób intersubiektywny towarzyszy obcowaniu z muzyką (interesuje autora groza, która ujawnia się zarówno w filharmonii, w trakcie koncertu, jak i w kinie, podczas seansu filmowego lub w trakcie innej jeszcze prezentacji multimedialnej). Z tego też względu sformułowania: „muzyczny horror”, „horror w muzyce”, „muzyka z horroru” lub „...do horroru”, „dźwięki pochodzące z filmowego horroru”, „fenomen grozy w muzyce”, „muzyczna groza”, „topos grozy”, „muzyczny topos grozy”, „muzyczny motyw grozy” - zdają się być jak najbardziej umotywowane. Co do samego terminu „horror”: Multimedialna Encyklopedia Powszechna (op. cit., hasło: „horror, film grozy”) podaje, że horror jest filmem grozy obliczonym „na epatowanie widza scenami szokującymi, wywołującymi przerażenie, strach, uczucie zagrożenia. Niebezpieczeństwo jest w tych filmach bądź rzeczywiste (czyhający na życie gangster, szaleniec, zbrodniarz-sadysta), bądź wywołane stworami ze świata fantazji (wampir,

wilkołak, mumia, King Kong i in.)”. A propos intersubiektywizmu: „To, że są one [te aspekty organizacji muzycznej] intersubiektywne, oznacza, że nie tylko mechanizm kojarzenia musi być wspólny dla pewnej grupy kulturowej, lecz że pojęcie czy wyobrażenie musi mieć to samo znaczenie dla wszystkich członków grupy [standaryzacja w myśleniu kulturowym] (...) Na przykład na Zachodzie śmierć obrazują zazwyczaj tempa powolne i rejestry niskie, podczas gdy u niektórych szczepów afrykańskich temu celowi służą frenetyczne produkcje muzyczne; wypływa to z różnicy postawy jaką przyjmuje się wobec śmierci” (Meyer L. B., *Emocje i znaczenie w muzyce*, PWM, Kraków 1974, s. 312-313). Będzie o tym jeszcze mowa.

A zatem, jako autor studium, nie posiłkuję się fragmentarycznymi, bliskoznacznymi terminami (w rodzaju: niepokój, obawa, bojaźń, lęk, wstręt, obrzydzenie, strach, trwoga, przerażenie czy panika), traktując tytułową grozę jako termin zbiorczy, kryjący w sobie pełnię problematyki na linii: człowiek-zagrożenie. Kiedy zatem używam terminu „groza”, mogę np. mieć na myśli lęk, ale mogę też mieć na myśli strach. Tak (szeroko) pojęta groza wskazuje zarówno na płaszczyznę uczuć, jak i na samą sytuację, w której te uczucia są generowane; wskazuje więc na cały ciąg przyczynowo-skutkowy, stając się pełnoprawną kategorią estetyczną, równoważną z estetycznymi pojęciami antyku (tj. z pojęciem piękna, tragizmu, komizmu, wzniosłości i patosu) oraz z estetycznymi pojęciami współczesności (tj. z pojęciem brzydoty, groteski, ironii i wdzięku). Przy czym, jak podaje Lissa, „u niektórych badaczy wyłania się wątpliwość, czy komizm [i analogicznie - grozę] można uznać za

kategorię estetyczną” (...) [a jednocześnie brakuje] oddzielnego rozpatrywania komizmu [grozy] w dziełach sztuki i komizmu [grozy] spraw życiowych” (op. cit., 24-25). Zakładając arbitralnie względną autonomię grozy, jako autor, nie usiłuję dokonać jej relewancji, nie próbuję tworzyć nowej kategorii z kategorii już istniejących (tj. z tragizmu i z brzydoty, i – aż chciałoby się dodać – z agresji).

Grozę należy łączyć z pięknem: „Odkrycie grozy jako źródła rozkoszy i piękna wpłynęło z czasem na samo pojęcie piękna: groza przestaje być kategorią piękna, by stać się jednym z nieodłącznych jego składników. Od pięknej grozy przechodzi się niepostrzeżenie do groźnego piękna” (Praz, 1974, s. 40 - cyt. za: Haltof M., Kino lęków, Kielce 1992, s. 14). Grozę można – i trzeba – wiązać z wartościowaniem, z aksjologią, z etyką: „piękno identyfikowano z Dobrem, poczuciem bezpieczeństwa i harmonią, a Zło budzące lęk – z brzydotą i chaosem” (Kępiński, op. cit., 2002, s. 330). Grozę musimy także wiązać z uczuciem agresji. Kiedy ucieczka jest niemożliwa lub niewskazana, strach łatwo przeistacza się w gniew (wściekłość): „Strach i gniew są głównymi motorami naszego działania w momencie zagrożenia” (Klichowski L., Lęk, strach, panika, Poznań 1994, s. 11). I podobnie, kiedy człowiek jest zmęczony, wyczerpany czy pobudzony, łatwiej ulega atmosferze grozy, a długotrwały stres wywołuje lęk. Uwaga: w pracy nie poruszam kwestii kategorii estetycznych i ich komponentów emocjonalnych.

Poniżej peryfrazowano pokrótce strukturę pracy. I tak w rozdziale I wyjaśniono podstawowe pojęcia, określono cele i zadania studium oraz nakreślono metodologię. Rozdział ten przynosi także spojrzenie psychologiczne (a raczej pewien przegląd psychologicznych teorii emocji) oraz spojrzenie filozoficzno-historyczne na omawiany tu fenomen.

W rozdziałach II i III podjęto próbę oceny możliwości wyrażania grozy środkami muzyczno-technicznymi („tworzywo muzyki”, elementy dzieła muzycznego), co poparto stosowną egzemplifikacją. Skorzystano przy tej okazji ze zdobyczy semiologii muzycznej (teoria Peirce’a-Noskego) oraz ze zdobyczy psychoakustyki muzycznej (teoria strumieni i obiektów słuchowych). Wspomniane rozdziały przynoszą rozstrzygnięcie w kwestii atrybutów dźwięku/muzyki, traktowanych jako nośniki grozy (wyliczają charakterystyczne figury wyrażające/wzbudzające grozę, a także określają rolę, jaka przypada poszczególnym elementom dźwięku/muzyki w kształtowaniu u słuchaczy postawy repulsywnej, repulsywnego wrażenia).

Rozdział IV, stanowiący w pewnym sensie dopełnienie rozdziałów poprzednich, stanowi część, w której zaprezentowano możliwości wzbudzania/wyrażania uczuć grozo-podobnych przy pomocy dźwiękowych i muzycznych konstrukcji.

Kolejność analizowanych przykładów muzycznych (od muzyki instrumentalnej aż po muzykę filmową, programową i wokalnoinstrumentalną) wynika z różnego zaangażowania muzyki w sferę

pozamuzyczną (muzyka absolutna jest tylko i wyłącznie muzyką instrumentalną; natomiast już np. muzyka filmowa, stanowi twór niesamodzielny, współistniejący z obrazem filmowym, tekstem mówionym lub/i śpiewanym oraz efektami dźwiękowymi). I choć autor zdaje sobie sprawę z niedoskonałości przywołanej tu genologii (np. muzyka wokально-instrumentalna może być jednocześnie muzyką kameralną, pozbawiona słów muzyka wokalna jest w pewnym sensie muzyką instrumentalną, a autonomiczna miniatura fortepianowa może stanowić fragment muzyki filmowej), to jednak zamierza ulec jej przymiotom.

Podsumowując: kolejność analizowanych przykładów wynika z większej lub mniejszej złożoności procesu semantyzacji: „ów proces semantyzacji odbywa się na zasadzie: 1) onomatopei (dawne teorie ‘imitatione della natura’), 2) odwołania do funkcjonujących w tradycji konwencji stylistycznych, toposów, symboli, sygnałów itp. (teoria Pierce’a-Noskego), 3) na zasadzie paraleli: profile dynamiki muzycznych przebiegów formalnych bądź też szeroko pojętej formy muzycznej a [czy też kontra] profile dynamiczne wszelkich zjawisk pozamuzycznych (teoria symbolu dynamicznego Victora Zuckerkandla, teoria formy znaczącej Suzanne Langer)” (Tuchowski Andrzej, W kręgu ballady romantycznej..., [w:] Tomaszewski Mieczysław [red.], Pieśń europejska..., „Muzyka i Liryka” 9, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 152). Przy czym, do wymienionych trzech zasad semantyzacji dochodzą jeszcze: związki słowno-muzyczne, związki filmowo-muzyczne (czy ogólnie - multimedialne), emotywnie zjawiska znakopodobne itp.

I jeszcze zdanie a propos zasad semantyzacji: to, o czym tu mówimy mieści się, wg Kofin, w tzw. przekazie symultanicznym (tym pozasemantycznym, i tym semantycznym): „forma mówi o znaczeniach formalnych, znaki – o znaczeniach pozamuzycznych, a ekspresja – o charakterze muzyki i konotowanych nastrojach” (Kofin, op. cit., s. 196). I tu trzeba wyraźnie zaznaczyć: muzyka wzbudzająca uczucie grozy może być (ale nie musi) jednoczesnym wyrazicielem tej emotywno-estetycznej kategorii, może być (ale nie musi) „informatorem” o stanie grozy w nas samych (to, czy akurat zdajemy sobie sprawę z własnych przeżyć czy też nie, pozostaje kwestią stosunku świadomości do podświadomości).

Groza w muzyce zaangażowanej w inne rodzaje sztuk, groza w muzyce programowej

3.1. Fenomen grozy a muzyka filmowa i muzyka gier komputerowych

Niniejsze rozważania zostały zgrupowane wg planu ramowego („importowanego” z podrozdziału 2.1). A rozważaniom tym poświęcimy możliwie najwięcej uwagi, ponieważ to właśnie w filmie ogniskują się wszystkie typy grozy (poczynając od grozy autonomicznie muzycznej – aż na grozie właściwej muzyce programowej kończąc).

A zatem: film (podobnie jak i gra multimedialna) stanowi syntezę wielu różnych sztuk i mieści wiele różnych sposobów wyrażania uczucia grozy. Każdy z jego składników (podobnie jak każda warstwa gry) posiada swój autonomiczny, niezależny od pozostałych „sposób na grozę”. Słowami można opisać nawet najbardziej niewysłowioną i okrutną zbrodnię, obrazem można odmalować najbardziej mroczną scenerię, a gdy to nie wystarczy – można zawsze sięgnąć po dźwięk i ciszę, by bezpośrednio odnieść się do źródła niebezpieczeństwa, do emocji bohatera filmowego, do „grobowej ciszy”, która otacza widza. Słowem: każde z mediów „uwięzionych” w filmie, w grze czy w innym jeszcze tworze „syntetycznym” sięga po właściwe swojej

sztuce sposoby wyrażania grozy. I dopiero zsumowanie, skumulowanie wszystkich tych multimedialnych środków tworzy właściwy filmowi/grom (ale i operze, i sztuce baletowej), niezwykle realistyczny obraz grozy.

Może się jednak zdarzyć i tak, że poszczególne warstwy dzieła filmowego/gry komputerowej będą wobec siebie opozycyjne, że warstwy te będą nośnikami sprzecznych wobec siebie kategorii emotywno-estetycznych (kontrapunkt wizualno-dźwiękowy). Chodzi tu o następujące zestawienia: komizm z grozą, liryzm z brzydotą, tragizm z pięknem itd. Reasumując: o tym, czy groza się ujawni i jaki będzie jej specyficzny, lokalny wyraz, decyduje wizualno-dźwiękowy kontekst: niekiedy określony muzyczny motyw (np. dźwięk pozytywki – proszę por. z przykładem 9) nabierze znaczenia „motywu grozy” li tylko za sprawą obrazu; niekiedy muzyka wzmocni lub wykreuje efekt grozy, innym razem go osłabi lub unicestwi. I zawsze o specyficznym emotywno-estetycznym kolorycie w obrębie sztuki synkretycznej decydować będzie nie jeden, lecz wiele różnych bodźców i wiele różnych sztuk.

Film, dramat muzyczny, balet, pantomima, opera, operetka, gry komputerowe i inne jeszcze sztuki multimedialne wykorzystują pewne, charakterystyczne dla fenomenu grozy, obiekty słuchowe (przy czym efekty akustyczne traktujemy tu jako atrybuty muzyki konkretnej).

I tak np. w „Wilczycy” (1982) Marka Piestraka z muzyką Jerzego Matuli pojawiają się m.in.:

- oddech, sapanie – kiedy główny bohater stoi nocną porą przed powozem gdzieś z dala od cywilizacji (akustyczny indeks zaniepokojenia i zmęczenia jest sprzężony ze słowami: „kto tam?” oraz z wizją, że „coś” czai się w mroku);
- kroki skradającej się istoty - kiedy mąż Julii z wolna wędruje w górę schodów (akustyczny indeks ostrożności i obawy przed bliżej nieokreśloną przyszłością);
- trzask łamanych gałęzi, chrupanie śniegu (pod nogami) – kiedy bohater, nieświadom śmierci swego psa, odbywa wędrowkę przez las (komentarz - jak wyżej);
- skowyt: psa, wilka, kojota, wilkołaka – kiedy bohater spostrzega przez okno wilczycę (akustyczny indeks: psa, wilka itd.);
- skrzypienie drzwi – kiedy mąż Julii wędruje mrocznym, pałacowym korytarzem (akustyczny indeks starości - starego, na wpół opustoszałego pałacu);
- śmiech, złowieszczy śmiech – kiedy główny bohater spostrzega widziadło zmarłej żony (akustyczny indeks widziadła, ...ale i wiedźmy, czarownicy czy diablidy);
- wrzask, jęk, krzyk, pisk, ryk – kiedy hrabia podczas ekshumacji zwłok spostrzega czaszkę wilka (akustyczny indeks zaskoczenia, rozpacz, cierpienia, bólu i żalu) lub kiedy Julia wije się z pałacego ją bólu (akustyczny indeks opętania, bólu, obłądu).

W „Diable” (1972) Andrzeja Żuławskiego z muzyką Andrzeja Korzyńskiego występują natomiast:

- śmiechy i okrzyki, ...i ogólna wrzawa – kiedy główny bohater wślizguje się do jednej z królewskich komnat i spostrzega w niej

- swoją małżonkę (akustyczny indeks ogłupiającej zabawy, szaleństwa i dzikości, ...i opętania przez „moce piekielne”), kiedy tytułowy Diabeł przejeżdża powozem przez miasto ogarnięte działaniami wojennymi (indeks chaosu, wojny);
- świst wichru, szum środowiska akustycznego – kiedy bohater kładzie opiekującą się nim zakonnice do łóżka (akustyczny indeks otwartej, bezkresnej i pustej przestrzeni, indeks zimowej pory i zimowego wichru).

W „Widziadle” (1983) Marka Nowickiego z muzyką Krzysztofa Knittela mamy z kolei:

- odgłos (pogłos) spadającej kropli wody, odgłos przypominający plusk – kiedy służąca obserwuje taflę wody w studni, w której ongiś utopiła się żona hrabiego (akustyczny indeks studni i jej głębi, indeks śmierci hrabiny, indeks mrocznego, wilgotnego, podziemnego miejsca, indeks zamkniętej przestrzeni), lub kiedy hrabina wpada do studni (akustyczny indeks studni jako miejsca śmierci);
- dźwięk dzwoneczków grających na wietrze – kiedy ukazywane jest sanktuarium zmarłej żony hrabiego (akustyczny indeks drżenia, zwiewności, indeks wskazujący na duszę i na sanktuarium zmarłej);
- niezidentyfikowany jęk i chrobot – kiedy widziadło galopuje konno przed pałacem (akustyczny indeks widziadła, indeks zmutowanego głosu zmarłej);
- śpiew zmarłej z towarzyszeniem pogłosu, jej szept – kiedy ukazywane jest sanktuarium żony hrabiego (akustyczny indeks

- zmarłej, indeks zaświatów: oddalony głos jawi się jako atrybut muzyki niebiańskiej i nadrealnej, zaś duża przestrzeń o „zimnym” pogłosie – to cecha szczególna niektórych filmów SF z „Obcym...” Ridleya Scotta na czele);
- rzenie spłoszonego konia – kiedy ukazana jest studnia, i kiedy zrywa się wichur i płoszy się koń (indeks nagłej, niespodziewanej sytuacji, indeks spłoszonego konia, indeks, urastający z czasem do rangi symbolu, stanowiący zapowiedź nadchodzących wydarzeń: oto bowiem pod koniec filmu były koń „topielicy studziennej” przyczyni się do śmierci hrabiego – głównego bohatera filmu);
 - oddalone dźwięki „wyjącej” kobiety (opadający na sposób „glissando” jęk kobiety) – kiedy przestraszona służąca całuje rękę hrabiego i przemienia się na jego oczach w widziadło zmarłej żony (akustyczny indeks zmarłej);
 - wystrzał z pistoletu, a generalnie: odgłos narzędzia zbrodni (pistoletu, noża, piły łańcuchowej) – kiedy hrabia oddaje strzał w kierunku widziadła (indeks narzędzia zbrodni lub narzędzia tortury);
 - odgłos szybkich kroków – kiedy hrabia dostrzega służącą, która jawi mu się jako zjawia (akustyczny indeks ruchu i jego szybkości, indeks pościgu za służącą i indeks pościgu w ogóle);
 - tętent konia – kiedy hrabiego ponosi spłoszony koń (akustyczny indeks ruchu – podobnie jak wyżej).

W filmie „Lokis: Rękopis profesora Wittembacha” (1970) Janusza Majewskiego z muzyką Wojciecha Kilara natrafiamy na:

- przeraźliwe okrzyki śmiertelnie przestraszonego – kiedy naszego bohatera dopada senny koszmar (akustyczny indeks koszmaru i jego konsekwencji w postaci przestachu).

Proszę zauważyć, że wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi opis stosunków przestrzennych, obiekt słuchowy jawi się równocześnie jako obiekt ikoniczny: wielkość i ruch źródła dźwięku, jego umiejscowienie w przestrzeni, charakter samej przestrzeni – wszystko to znajduje swój odpowiednik w sygnale akustycznym. I tak np.: coraz to bliższy dźwięk informuje, że właśnie zbliża się jakiś fizyczny obiekt, zaś siła dźwięku, zespolona z mocą akustyczną źródła, obrazuje moc i wielkość samego źródła (przy czym chodzi tu bardziej o podobieństwo strukturalne między znakiem a jego desygnatem, niżli o podobieństwo przyczynowo-skutkowe).

Prócz indeksów i ikon („ikonów”) pojawiają się również (a niekiedy i jednocześnie z nimi) symboliczne obiekty słuchowe, takie jak: dzwon kościelny czy dźwięk organowy. Przyjęty przez Kościół Katolicki sposób sygnalizowania wiernym sfery sacrum jest niczym innym jak skonwencjonalizowanym sygnałem: „przyjdź do kościoła”, „rozpoczęła się liturgia”. A ponieważ „sygnały kościelne” posiadają również ważki wymiar aksjologiczny (sfera spraw ostatecznych, wiekuistych), przeto pełnią w horrorze, w „sztuce grozy” niebagatelną - atoli nad wyraz doczesną - funkcję.

Sprawdźmy teraz w jakie „zestawy” gromadzą się nasze obiekty słuchowe.

Otóż np. w „Widziadle”, w scenie przedstawiającej hrabiego galopującego na spłoszonym koniu, pojawiają się m.in.: tętent konia, okrzyk i sapanie hrabiego, skrzypienie stajennych drzwiczek, w kierunku których cwałuje spłoszony koń. Mamy tu ponadto dopełniające obrazu całości toposy muzyczne: efekt crescendo – znak przybliżania się do drzwiczek stajennych hrabiego i jego konia, efekt glissando na coraz to wyższym dźwięku – jak wyżej, przesterowany sygnał – znak skrajnego napięcia emocjonalnego sceny, nagła cisza – znak śmierci hrabiego, któremu pękła czaszka, gdy wjeżdżał do stajni. Zauważmy, iż kolejność występowania tych zjawisk nie pozostaje bez znaczenia dla emotywnego i fabularnego wymiaru sceny. Myśl ta wymaga pewnego rozwinięcia.

A zatem, co do montażu filmowego, warto przywołać następujące zdanie: „Kuleszow zafascynowany był odkryciem, że łączenie poszczególnych obrazów daje jako rezultat powstawanie nowych znaczeń. Nowych, to znaczy innych aniżeli już zawarte w łączonych kadrach: po pierwsze, następujące po sobie i w odpowiedniej kolejności łączone obrazy filmowe są odczytywane jako fragmenty pewnej większej całości; po drugie, te same fragmenty włączone w różne szeregi obrazowe mogą przybierać różne znaczenia” (Semiologia i film, 1980, s. 14). Zdanie to możemy odnieść również i do muzyki, i do dźwięku, i to z dwóch powodów: po pierwsze, wyrażenie „montaż filmu” zawiera już niejako w sobie

interesujące nas znaczenia „montaż muzyki”, „montaż dźwięku”; po drugie, filmowe (wzrokowe, fabularne) zjawiska procesualne są analogiczne do zjawisk procesualnych występujących w muzyce. Co więcej, „aby prawa (...) [percepcji kształtów, np. układów dźwiękowych, obiektów słuchowych] doszły do głosu, wystarcza stosunkowo krótki przebieg muzyczny, taki w każdym razie, jaki stanowi poszczególny fragment muzyki filmowej” (ibidem, s. 202).

Stosunkowo krótki przebieg muzyczny wystarcza również do tego, aby ukonstytuował się określony, muzyczny wyraz – wyraz pewnej całości: „umysł słuchacza potrafi przyjąć pewne układy jako jednostki, ‘zamknąć’ je i potraktować jako dane” (Meyer, op. cit., s. 65). Jak krótki „ma być” ów muzyczny przebieg – nośnik określonego wyrazu emocjonalnego? Otóż, „Kryterium percepcyjne jest (...) tutaj najważniejsze, by określić jednostkę znaczenia [elementarną część wyrazu muzycznego]. Będzie nią każdy wzorzec dźwiękowy rozpoznawany jako charakterystyczny odgłos przedmiotu bądź zjawiska [bądź znaku behawioralnego]” (Semiologia i film, 1980, s. 190). A propos dźwiękowego indeksu określonego zjawiska: „Oznaczone przy pomocy odgłosu mogą zostać nie tylko przedmioty odgłosów wydające, zdarzenia z odgłosem skorelowane, lecz zarazem przestrzenne stosunki (zbliżanie się i oddalanie źródła dźwięku)” (ibidem).

I kolejny przykład z tego samego dzieła: oto w scenie przedstawiającej galopujące na koniu widziadło natykamy się na:

okrzyki pawia (symbolizującego próżność), szum wichru, skrzypienie stajennych drzwiczek, rżenie konia, niezidentyfikowane jęki i chroboty. W jaki sposób to wszystko razem funkcjonuje? Otóż: niskie, chropowate dźwięki (burdon) oraz wysokie piski przywodzą na myśli ryk bestii (wzmagając tym samym uczucie zaniepokojenia). Są to dźwięki, które jednoznacznie możemy opisać jako brzydkie, wręcz odrażające (są one zarówno hałaśliwe i ostre, jak i chropowate i brudne); prąródłem zaś tych międzyzmysłowych ekwiwalencji może być „podstawowa w pierwotnym świecie opozycja rzeczy wrogich człowiekowi i przyjaznych mu [radość, ciepło, światło kontra smutek, zimno, mrok; jasność, czerwoność kontra ciemność, niebieskość; szybkość, głośność, wysokość kontra powolność, cichość, niskość], a w konsekwencji równoważność wszystkich wrogich i wszystkich przyjaznych” (Semiologia i film, 1980, s. 156-157).

Odgłosy zwierzęce, w analizowanym przykładzie, ukazują z kolei stan ogólnego zaniepokojenia (a mam tu na myśli odgłos pawia i konia). Ciągły, wzmagający się hałas powoduje wzrost napięcia, a także ogólne zmęczenie organizmu. Izolowane klastery glissando nie sprzyjają jakiegokolwiek stabilizacji (wysokościowej czy tonalnej), podobnie zresztą - ruch półtonowy. Szum wichru i in. dźwięki środowiskowe ukazują jak gdyby „zimną”, bezkresną i „obcą” przestrzeń. Skrzypienie starych drzwiczek wskazuje na jakieś zapomniane, opustoszałe miejsce. Sztuczne, zmutowane dźwięki (dźwięki fortepianu i jęki człowieka-nieczłowieka) przywodzą na myśl coś zupełnie wynaturzonego i niehumanicznego. A element

dynamiki ukazuje to coś jako potężne, mocne i niebezpieczne zarazem. Nawiasem mówiąc, potężny jest również świst przypominający świst nadjeżdżającego pociągu („mechaniczny koń”?). Wszelkie zmiany dotyczące tego czy innego zjawiska dźwiękowego wprowadzają ponadto element destabilizacji (chciałoby się rzec: permanentne zmiany zachodzące w środowisku dźwiękowym nieuchronnie pociągają za sobą uczucie zaniepokojenia i niepewności). I tyle a propos tego przykładu!

Teraz bardziej ogólna uwaga na temat zjawisk natury procesualnej: „Mnóstwo jest (...) niemuzycznych procesów, które przebiegają w jakimś tempie, cechują się jakąś linią dynamiczną, sytuują się wyżej lub niżej, wykazują jakiś kierunek dążeń, trwają dłużej czy krócej, są ruchliwe lub spokojne, dzieją się symultanicznie i sukcesywnie zarazem, wydają się wewnątrznie zgodne lub niezgodne, przyjemne lub nieprzyjemne (...) zmieniają się stopniowo lub nagle (...) narastanie siły [jest podobne] do crescendo, skoki – do większych interwałów” (Kofin, op. cit., s. 133).

A propos pokonywania odległości: Kofin podaje, że bachowski motyw kroków może wyrażać ucieczkę, o ile zjawi się w szybkim tempie, że stąpanie „jest zawsze pokonywaniem odległości, toteż kojarzy się z większymi interwałami”, że „Chód zależy od stanu człowieka, toteż zmęczenie zakłóca jego miarowość” (ibidem, s. 170-171).

Idźmy dalej! W innym miejscu „Widziadła”, w scenie przedstawiającej hrabiego trzymającego morską muszlę, dźwięk

dzwoneczków, szum wichru oraz odgłos zatrzaskiwanych drzwiczek są sprzężone z: efektem glissando w smyczkach, efektem tremolo w dzwoneczkach, brzmieniami baryfonicznymi i przytłumionymi, nagłymi akcentami dynamicznymi oraz powolnym crescendo.

Z kolei w scenie, w której hrabina zakrada się do sanktuarium wykorzystane są następujące środki: stukot obcasów, niskie i stłumione stojące brzmienia altówki (a może wiolonczeli?), oksyfoniczne, chropowate brzmienia dzwoneczków, atonalne zwroty meliczne i narastająca dynamika.

I dalej: w scenie przedstawiającej hrabinę poszukującą syna występują: oddalony, „zimny” głos zawodzącej kobiety (śpiew glissando z lekkim legato), chropowaty, czym raz to głośniejszy burdon (przypominający nadlatujące bombowce i wzmagający napięcie), opadająca półtonowa melika (wyrażająca żal). Przeanalizujmy ten przykład: wspomniany wcześniej oddalony głos pełni taką oto funkcję: ukazuje coś nierealnego, coś jakby nie z tego świata. A generalnie (abstrahując od tego konkretnego fragmentu): efekt dźwiękowej dali jest znakiem nierealności i nadprzyrodzoności, ...i wszechogarniającej obcości (bezkresna przestrzeń – znakiem pustki, wyobcowania, emocjonalnej alienacji, a zimna barwa pogłosu – znakiem termalnej i mentalnej zmarzliny).

Wśród innych „specjalnych efektów” „horror-art” należy ponadto wymienić: efekt powolnego i głębokiego vibrato (w „Widziadle”, w scenie ukazującej służącą, która całuje rękę swego pana, wspomniane vibrato skojarzone zostaje z zawodzeniem ducha), efekt

forte, fortissimo (w tej samej scenie efekt fortissimo pełni rolę „wskaźnika brzydoty i umęczonego hałasem słuchu”), efekt crescendo i sforzando (w wielu scenach „Wilczycy” zmiany dynamiczne pełnią rolę wskaźnika napięcia emocjonalnego), efekt tremolo (w wielu scenach „Wilczycy” wspomniany efekt ma za zadanie: przykuć uwagę i wzmóc napięcie), efekt arpeggio (w wielu scenach „Wilczycy” arpeggio, sprzężone z manierą ostinato, absorbuje uwagę, wzmaga napięcie, powoduje wrażenie chaosu, wrażenie ruchu i manierycznego uporu), efekt trylowania (w „Lokisie”, w scenie przedstawiającej taniec hrabiowskiej pary, tryl wzmaga niepokój), efekt glissando (w wielu scenach „Wilczycy”, „Lokisa”... glissando pełni rolę figury onomatopiecznej, związanej z: jękliwą lamentacją, świstem wichru lub/i efektem „latających duchów”), efekt „syntetycznego brzmienia” (elektroakustyczny efekt pełni w „Widziadle” rolę wyzwalacza ciągu konotacji: syntetyczny – nadludzki, nadludzki - monstrualny, monstrualny – upiorny).

Jak widać, charakterystyczne dla horroru sample – tzw. „one shot waves” - układają się w pewne ponadindywidualne, muzyczno-dźwiękowe topoty czy grona toposów:

- wycie kojota (wilka, wilkołaka) współistnieje z dźwiękami atmosferycznymi: dźwiękiem wichru, odgłosem sowy lub puchacza, efektami charakteryzującymi „zimną”, bezkresną dal;
- metaliczny zgrzyt noża (szpady, łańcucha, szponów) koegzystuje z zimną barwą długotrwałego pogłosu;
- skrzypienie starych drzwi (schodów, zawiasów, stropów) współgra z innymi dźwiękami środowiskowymi (takimi jak: odpowiednio

- dobrany pogłos, odgłos stąpania, szum wiatru czy dźwięk tłącego się żaru);
- dźwięki dzwonów kościelnych koegzystują zgodnie z: szumem wichru, efektami głębokiej dalii, dźwiękiem sowy lub puchacza;
 - szum wichru idzie w parze z wszelkiej maści efektami środowiskowymi (wilk, kojot, puchacz, sowa, wrony, grzmot);
 - pisk lub krzyk koresponduje z efektami przestrzennymi (z efektem pogłosu);
 - nagły zryw dynamiczny (wybuch, grzmot, trzask) koresponduje najczęściej z ciszą, która ten zryw poprzedza lub wyprzedza;
 - zmutowany głos (lub inny, syntetycznie brzmiący efekt) współgra z szumem, często wyimaginowanego, środowiska akustycznego;

2. Czołówka z filmu „Coś” (1982), t. 23-26 (wybrane głosy; uwaga – „core” = „chór”)

- niski chrobot (niewiadomego pochodzenia) – topos siły demonicznej lub piekielnej – współistnieje z: jękiem, okrzykiem, lamentem, ekspresją rytualno-modlitewną, efektami „wielko-przestrzennymi”;
- efekt akustycznej dali (pogłos o zimnej barwie) współgra równie chętnie z każdym z wymienionych uprzednio obiektów-dźwięków; itd., itd.

Omówimy teraz semiologiczny oraz psychoakustyczny aspekt strumieni percepcyjnych (w tym i obiektów słuchowych) z uwagi na poszczególne atrybuty dźwięku.

Dane są następujące toposy muzyczno-dźwiękowe: niskie, powtarzające się brzmienia kotłów, niski, klarneto-podobny burdon („Wilczyca”, scena, w której bohater wykrzykuje słowa: „kto tam?”), niski szum wichru oraz hałaśliwe jęki i chroboty („Widziadło”, scena przedstawiająca widziadło na koniu), niski, repetycyjny dźwięk gitary basowej („Diabeł”, scena przedstawiająca tarzającą się po podłodze żonę głównego bohatera filmowego), baryfoniczne burdony wiolonczelowo-kontrabasowe („Widziadło”, scena z hrabią przyglądającym się muszli), niskie i „nosowe” brzmienia altówek lub wiolonczel o spokojnym, ustabilizowanym przebiegu („Widziadło”, scena w której żona hrabiego zakrada się do sanktuarium), niski i narastający burdon o nieprzyjemnej, chropowato-ciemnej barwie („Widziadło”, scena przedstawiająca hrabinę, która poszukuje syna), bardzo niski burdon o matowym obliczu i gwałtownie zmieniającej się dynamice („Widziadło”, scena ukazująca: hrabiego, służącą

i widziadło), nieprzyjemny, podakustyczny burdon o ostrym, chropowatym, hałaśliwym i zgrzytliwym zabarwieniu („Widziadło”, scena z galopującym konno widziadłem w roli głównej).

Zauważmy, że wspólną cechą wszystkich tych zjawisk dźwiękowych jest ich skrajnie niska wysokość (proszę por. z przykładami 1 i 2), otwierająca bogaty obszar semiotycznych odniesień: niska pozycja, skrajne (a przez to niebezpieczne) położenie, ciemność, mrok, matowość, brak wyrazistości, ociążałość, masywność, moc, przyziemność itp.

Z punktu widzenia psychoakustyki, dźwięki niskie stanowią sygnał dla naszego „systemu wczesnego ostrzegania”, że oto zbliża się niebezpieczeństwo (trzęsienie ziemi, burza, dzika bestia, stado bizonów lub słoni itp.), ...i że być może jeszcze tego niebezpieczeństwa nie dostrzegamy: „Otóż, wraz ze wzrostem odległości źródła od obserwatora, składowe spektralne o wysokich częstotliwościach ulegają większemu tłumieniu przez powietrze niż składowe o niskich częstotliwościach (...) [Właściwość ta] stanowi dla obserwatora wskazówkę sugerującą zmianę odległości źródła” (Ozimek, op. cit., s. 296). I co ważne: „fale długie [niskie dźwięki] uginają się znacznie, dając mały (lub żaden) cień akustyczny [„omijają” przeszkody] (Jorasz, op. cit., s. 117). Fale te mają więc naturalną możliwość docierania na znaczne odległości i informowania – zawczasu – o grożącym niebezpieczeństwie. Niektóre z tych „informacji”, w sposób pośredni, dostarczają nawet opisu samego źródła: jego wielkości i akustycznej mocy. Jakaż wielka

musi być bowiem siła potencjalnego generatora, jeżeli zdołał on wytworzyć aż tak dalekosięzną (choć przytłumioną) wibrację.

Nie bez znaczenia dla „systemu wczesnego reagowania” pozostaje również i fakt, iż fale mechaniczne rozchodzą się szybciej w ziemi (w podłożu) niż w powietrzu; zanim więc człek zdoła cokolwiek zobaczyć lub usłyszeć, poczuje wpierw wibracje podłoża, a czując wibracje podłoża, uzyska ważny wskaźnik, co do masy i mocy samego źródła. Ważna w tym kontekście, w trakcie oceny odległości, jest znajomość źródła (proszę por. z: *ibidem*, s. 127): dźwięki pochodzące od obiektu znacznie oddalonego (a co za tym idzie - również i stłumione) mają mniejszą szansę na przyporządkowanie ich określoneму źródłu, a – jak wiadomo – człowiek najbardziej lęka się tego, czego nie zna i co może go w jakiś sposób zaskoczyć (proszę por. z rozdziałem I).

The image shows a musical score for the piece "Nagiego instynktu" (1992), measures 2-3. The score is in 4/4 time and features four staves: Violini (Violins), arpa (Harp), cb (Contrabass), and fl (Flute). The Violini part consists of four measures of dense, rhythmic chords. The arpa part plays a steady eighth-note accompaniment. The cb part provides harmonic support with sustained chords. The fl part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

3. Główny muzyczny motyw „Nagiego instynktu” (1992), t. 2-3 (wybrane głosy; uwaga – partia kontrabasów podana zgodnie z ich rzeczywistym brzmieniem)

A ponieważ „w warunkach laboratoryjnych, w których lateralizację lub lokalizację dźwięku opieramy na 1 - 2 parametrach, okazuje się, że już jeden z nich wystarcza do poprawnej lokalizacji” (ibidem, s. 116), przeto nie dziwi fakt, iż sama tylko „niskość” dźwięku stanowi wystarczający wskaźnik naszego „być albo nie być” w środowisku. Jeżeli zaś dodatkowo nasz wskaźnik wzmacniają: głośność, chropowatość czy ostrość dźwięku (zagrane crescendo), otrzymujemy niemalże uniwersalny audytywny „znak grozy”.

Tabela 1. Wykaz polskich filmów grozy

Tytuł filmu	Rok powstania filmu	Produkcja (Polska lub Polsko-zagraniczna)	Czas trwania filmu [min.]	Gatunek filmowy (m.in. horror)	Nazwisko reżysera filmu	Nazwisko kompozytora muzyki do filmu	Narodowość kompozytora
„Tortura nadziei” (TV)	1967	Polska	27	Dramat, horror, film kostiumowy	Czesław i Ewa Petelscy	Jerzy Maksymiuk	Polak
„Duch z Canterville” (TV)	1967	Polska	27	Horror, komedia	Czesław i Ewa Petelscy	Jerzy Maksymiuk	Polak
„Pożarowisko”	1968	Polska	29	Horror	Ryszard Ber	-	-
„Mistrz tańca”	1968	Polska	28	Fantasy, horror	Jerzy Gruza, Janusz Majewski	-	-
„Lokis: Rękopis profesora Wittembacha”	1970	Polska	94	Horror	Janusz Majewski	Wojciech Kilar	Polak
„Markheim”	1971	Polska	25	Horror, film krótkometrażowy	Janusz Majewski	Bohdan Mazurek	Polak
„Beczka amontillado”	1971	Polska	28	Horror	Leon Jeannot	-	-
„Diabeł”	1972	Polska	119	Horror, film kostiumowy, film psychologiczny	Andrzej Żuławski	Andrzej Korzyński	Polak
„Droga w świetle księżycy”	1972	Polska	70	Horror, film historyczny, melodramat	Witold Orzechowski	Andrzej Korzyński	Polak
„Wilczyca”	1982	Polska	98	Horror, film kostiumowy	Marek Piestrak	Jerzy Matula	Polak
„Widziadło”	1983	Polska	95	Horror, film psychologiczny	Marek Nowicki	Krzysztof Knittel	Polak
„Na dnie szafy”	1984	Polska	-	Animacja, horror, S-F	Jerzy Kopczyński	Zbigniew Lampart	Polak
„Medium”	1985	Polska	98	Horror	Jacek Koprowicz	Krzysztof Dębski	Polak
„Lubię nietoperze”	1985	Polska	76	Horror	Grzegorz Warchoń	Zbigniew Preisner	Polak

„Labirynt”	1985	Polska	74	Horror, film psychologiczny	Andrzej Seweryn Kałużsko	Danuta Zankowska	Polka
„Dom Stary” (TV)	1985	Polska	-	Horror, film poetycki	Zygmunt Lech	Jerzy Matula	Polak
„Amfilada”	1987	Polska	-	Animacja, horror	Andrzej Warchoń	- (Zygmunt Konieczny?)	Polak
„Fantom kiler”	1989	Polska	90	Horror	Roman Nowicki	Frank Cossak	-
„Powrót wilczy”	1990	Polska	90	Horror, film kostiumowy	Marek Piestrak, Haider Rizvi	Jerzy Matuszkiewicz	Polak
„Listopad”	1992	Francja, Polska	91	Horror, film psychologiczny	Łukasz Karwowski	Ivo Watts-Russell	- (Francja?)
„Drzewa”	1995	Polska	85	Horror	Grzegorz Królikiewicz	Andrzej Panufnik	Polak
„Fantom Kiler 2”	1999	Rosja	82	Horror	Roman Nowicki	Frank Cossak	-
„Obróbka Skrawaniem”	2001	Polska	33	Horror, akcja, czarna komedia	Piotr Adamczewski, Tomasz Gordon	-	-
„Paradox Lake”	2002	Polska	85	Dramat, horror	Przemysław Reut	Maciej Staniecki	Polak
„Dorthan Larre”	2002	Polska	20	Krótkometrażowy horror	Marcin Stankiewicz	-	-
„Oni tam są” (video)	2004	Polska	7	Horror, komedia	Wojciech Mosiejczuk	-	-
„Łeb pełen filmów” (kino niezależne)	1998-2005	Polska, Portugalia	-	Fantasy, horror, karate, akcja, przygodowy, komedia	001	Tit	-

„-” - brak danych

W świetle psychoakustyki ważne jest również i to, że długotrwanie utrzymujące się dźwięki, powodując w sposób nieuchronny zmęczenie organizmu, przyczyniają się do wzrostu podatności na lęki. Takie lękotwórcze znaczenie posiada ponadto bodziec akustyczny (np. quasi-infradźwiękowy) wywołujący silny ból fizyczny: człowiek nie jest w stanie uniknąć nawet najbardziej szkodliwych i intensywnych fal, jeśli fale te znajdują się na lub poza granicą słyszalności. Niebezpieczeństwem „sprzyja” również długotrwały (niekoniecznie niski) dźwięk, a to za sprawą czasowego przesunięcia progu słyszalności oraz zjawiska adaptacji głośności (przy czym - nie chodzi tu o „wyjętą z rzeczywistości”, abstrakcyjną niejako adaptację kontra- i ipsilateralną). Myślę, że ogólna idea jest

tu bardzo czytelna: człowiek przyzwyczaja się do niebezpieczeństwa, niekiedy niesłusznie, i po prostu je ignoruje. Ale idźmy dalej: pewna aura niepokoju, wynikająca z braku przewidywalności, towarzyszy niskim dźwiękom również i na skutek nieliniowości systemu słuchowego; kiedy bowiem słyszymy jakąś niską częstotliwość, to nie możemy być pewni jej pochodzenia, ani nawet jej realności (tony kombinacyjne, wysokość rezydualna-wirtualna).

Jakie są ponadindywidualne komponenty tej „baryfonii”? Otóż dane są następujące topoty:

- niski, stojący dźwięk (burdon, burdon urozmaicony poprzez tremolo, nuta pedałowa, nuta stała, ostinato danej wysokości, wysokość izolowana, pooddzielana pauzami),
- poruszający się niski dźwięk (burdon-glissando, ruchoma linia basu, basowe ostinato),
- charakterystyczne barwy instrumentalne, skojarzone z barofonią brzmienia: kotłów, klarnetu basowego, fagotu, kontrafagotu, tuby, wiolonczel, kontrabasów,
- charakterystyczne artykulacje (staccato, vibrato, legato, sforzando, glissando, tryl - a zwłaszcza - tremolo) w połączeniu z wyżej wymienionymi barwami instrumentalnymi,
- niskie brzmienia o barwie ciemnej, niskie brzmienia o barwie matowej, niskie, chropowate brzmienia, brzmienia niskie i zarazem nieprzyjemne (brudne lub szumowe), itp.

4. Główny muzyczny motyw „Nagiego instynktu” (1992), t. 2-3 (wybrane głosy)

Fragmenty przywoływanych filmów obfitowały ponadto w: bardzo wysokie, ledwie dostrzegalne dźwięki skrzypiec („Wilczyca”, scena w której padają słowa: „kto tam?”), piskliwe, tzn. ostre, hałaśliwe i zarazem oksyfoniczne brzmienia („Widziadło”, scena ukazująca hrabiego oraz służącą w trakcie konnej przejażdżki), ostre, nieprzyjemne, krótkotrwałe dźwięki oksyfoniczne, tak aerofonów, jak i chordofonów, o skrajnie głośnym i wysokim obliczu („Lokis”, scena pogoni za zwierzyną), bardzo głośne i bardzo wysokie, przenikliwe okrzyki pawia („Widziadło”, scena z galopującym konno widziadłem), cichy, glissandowy świst wichru, ostre i jasne tremolo dzwoneczków („Widziadło”, scena w sanktuarium - scena z hrabią oglądającym muszlę), wysoki zgrzyt, opadające glissando rozwibrowanego, żeńskiego głosu, głosu o barwie jasnej i przenikliwej („Widziadło”, scena z hrabią, którego służąca całuje w rękę), oksyfoniczne tremolo-tryl w sekcji smyczkowej („Lokis”, scena z tańczącą parą).

Te skrajnie wysokie, oksyfoniczne brzmienia (proszę por. z przykładem nr 3) przywodzą na myśl: skrajną, zarazem

niebezpieczną, sytuację, moment zawieszenia, wysoką, rzec by można – niebiańską, pozycję, śmiech wiedźmy, płasanie ducha, fale Martenota, UFO, napięte do granic wytrzymałości ludzkie emocje, ryk wilka lub kojota, dzwony kościelne, zgrzyt noża lub łańcucha, drzenie cieniutkiego głosiku, odgłos piły (na której - wg niektórych ludowych podań – grywa sam szatan), świst wichru itd., itp. Tu naprawdę nie ma żadnych ograniczeń (a ewentualne ograniczenia tworzy dopiero obraz filmowy)!

W świetle psychoakustyki, skrajnie wysokie dźwięki, już na granicy słyszalności, powodować mogą ból i zmęczenie organizmu z tych samych powodów, co dźwięki niskie. Są - te krańcowe wysokości - również i mniej czytelne, łatwo więc mogą spowodować „fałszywy alarm”. Dwa tony o wysokich częstotliwościach mogą współtworzyć bardzo niskie, iluzoryczne wysokości (wysokość rezydualna; tony kombinacyjne), co dodatkowo wprowadza zamieszanie do „systemu ostrzegania”. Nie sposób również nie wspomnieć o zgubnym dla organizmu (nie zawsze!) zjawisku maskowania: podobne częstotliwości „fałszują” obraz rzeczywistości w taki sposób, że do świadomości nie przedostają się dźwięki cichsze, stanowiące niekiedy dla „systemu...” ważny sygnał. Teoretycznie przecież, nie można „z góry” stwierdzić, że oto sygnał maskowany jest mniej istotny od maskera. I dalej - najważniejsze: wysokie dźwięki, wysokie składowe spektralne, „informują” niechybnie, że oto blisko nas znajduje się (znalazło się) ich źródło. A chyba nie trzeba dodawać, iż owe „bliskie spotkania” bywają zgubne np. dla potencjalnej ofiary –

dajmy na to – gwałtu (i tak też są - te „spotkania” - traktowane przez „system ostrzegawczy”).

Owe wysokie brzmienia ciążą ku innym dźwiękowym atrybutom i prezydują powstawaniu bardziej złożonych struktur:

- wysoki, stojący dźwięk (nuta stała; stała nuta, urozmaicona przez tremolo; ostinato danej wysokości; wysokość izolowana, pooddzielana pauzami),
- poruszający się wysoki dźwięk (glissandowa melika, ruchoma linia melodyczna, melodyczne ostinato),
- charakterystyczne barwy instrumentalne, brzmienia, skojarzone z oksyfonią (pikulina, dzwonki),
- charakterystyczne artykulacje (staccato, vibrato, legato, sforzando, glissando, tryl - a zwłaszcza - tremolo) w połączeniu z brzmieniem wysokim,
- wysokie brzmienia o barwie jasnej, wysokie brzmienia o barwie „z blaskiem”, wysokie, chropowate brzmienia, brzmienia wysokie i zarazem nieprzyjemne (ostre, przenikliwe, hałaśliwe, piskliwe, wrzaskliwe, brudne, szumowe, o nieczytelnej wysokości), itp.

Wszelkie zmiany, zmiany któregokolwiek z atrybutów „muzycznego surowca”, zwracają na siebie uwagę odbiorcy:

„zmieniająca się właściwość przykuwa uwagę słuchacza: staje się figurą (...) Wrażliwość na zmiany jest dogodnym sposobem kierowania naszej uwagi na nowe, potencjalnie ważne [np. groźne] zdarzenia w otaczającym nas świecie”.

Dlatego też, w cytowanych przykładach mieliśmy do czynienia z prawdziwą „inwazją” muzyczno-dźwiękowych figur. Glissando i szybkie glissando, vibrato, tryl i tremolo, drzenie głosu, „migotanie” i nagle „migotanie” pasma akustyczno-formantowego – wszystko to mogło wskazywać na jakąś zmianę w otaczającym nas świecie, na jakiś ruchomy obiekt (duch, wichur, wiedźma na miotle), na jakiś dynamiczny proces i na bardziej lub mniej abstrakcyjny termin (energia, emocja, myśl, fala mózgowa). Wszystko to burzyło pewną stabilizację, ponieważ wyrażało:

- iście ostateczny upór, manię, obsesję, udrękę (proszę por. z przykładem nr 4),
- chaos, zaskoczenie, zmęczenie, alienację... przy braku jakiegokolwiek regularności .

The image shows a musical score for three instruments: grand pian, glockensp, and reed organ. The score is in 4/4 time and consists of measures 58, 59, 60, and 61. Each instrument part is written on a separate staff. The grand pian part starts with a dynamic marking of 'grand pian'. The glockensp part is marked with a '5#'. The reed organ part is marked with a '6#'. The music features a complex, rhythmic pattern with many accidentals and slurs, characteristic of the 'Egzorcysta' film score.

5. Czołówka z filmu „Egzorcysta” (1973), t. 58-60 (wybrane głosy)

W jaki sposób te uwagi z powyższego akapitu można „ugryźć” od strony czysto semiologicznej? Ano w taki: wszelkie zmiany wysokości (zmiany w ramach struktury widmowej dźwięku) są doskonałym środkiem obrazowania:

- aktualnej pozycji wysokościowej (wysoko – nisko),

- czytelności tej pozycji (czysto – nieczysto),
- kierunku ruchu (ruch w górę – ruch w dół),
- regularności tego ruchu (periodyczność ruchu, zwalnianie, przyspieszanie, chaotyczność ruchu),
- zakresu tego ruchu (skoki, bezruch, „kręcenie się” wokół określonego centrum),
- określonej zhierarchizowanej struktury, zakresu oraz zmienności tej struktury (centrum wysokościowe, zawieszenie wysokości, szerokość i zmienność danego pasma) itp.

Zajmijmy się teraz kolejnym atrybutem dźwięku - jego długością. Zwróćmy na wstępie uwagę, iż prezentowane przykłady obfitowały w dźwięki stojące (burdon, nuta pedałowa lub stała). Sporadycznie pojawiały się też dźwięki o charakterze impulsu (proszę por. z przykładem 5) oraz dźwięki w miarę stacjonarne pod względem wysokości, ale za to przerywane lub izolowane w czasie (ostinato wybranej wysokości, dźwięk wykonany jako tryl lub tremolo, glissando na wybranej wysokości) (proszę por. z przykładem 6).

Długość jest tą cechą dźwięku, która w sposób zupełnie naturalny oddaje upływ czasu oraz stosunki panujące w przestrzeni (długość dźwięku i długość czy odległość w ogóle, zmiany długości dźwięku i odpowiadające tym zmianom: struktury ostinatowe i periodyczne, struktury nieperiodyczne, tempo zachodzących zmian, przyspieszanie lub zwalnianie toku zmian itp.).

Długotrwałe utrzymujący się bodziec akustyczny powoduje zmęczenie słuchu oraz zjawisko adaptacji głośności; bodziec taki

„sprzyja” niebezpieczeństwu, „usypiając” czujność potencjalnej ofiary (zagrożenia). Z kolei sygnał impulsowy absorbuje uwagę słuchacza w sposób – można by rzec – nadmierny (rozseparowanie obiektów słuchowych obejmuje czynność określania czasu narastania i czynność określania obwiedni transjentu początkowego). Słuchacz koncentruje się więc na określonym zjawisku, rugując ze świadomości „szum informacyjny” (efekt „figura – tło”, zasada wyłączności). Jeżeli takie „podążanie za zjawiskiem, za figurą” stanie się zbyt nagłe, jeżeli przytłoczy nas swoją częstością, staniemy oko w oko z lękiem (była już mowa o tym, iż długotrwały stres wywołuje lęk).

The image shows a musical score for measures 9-11 of the 'Hook' motif. It features six staves: Violin 1 (viol. pizz), Violin 2 (viol. pizz), Violin 3 (viol. pizz), Violin 4 (viol. pizz), Violin 5 (viol. pizz), and Contrabass (cb pizz). The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and quarter notes, and rests. Dynamic markings like 'pizz.' and 'viol.' are used throughout the score.

6. Motyw przewodni kapitana Hooka z filmu „Hook” (1991), t. 9-11 (wybrane głosy; uwaga – skróty „pizz.” oraz „viol.” dotyczą wszystkich instrumentów smyczkowych, nie tylko skrzypiec; partia kontrabasów zapisana zgodnie z realnym brzmieniem)

7. Motyw przewodni kapitana Hooka z filmu „Hook” (1991), t. 16-17 (wybrane głosy; uwaga – wszystkie głosy w stroju C)

A teraz słów kilka na temat głośności dźwięku. I tym razem „wymóg skrajności i zmienności” przydawał doborowi muzyczno-technicznych środków, środków „horror-art”. I tak np.: w „Widziadle” (w dynamicznej scenie z hrabią, uganiającym się za widziadłem) mamy do czynienia z dynamiką forte fortissimo (piskliwy i skrajnie ostry świst plus hałaśliwy i przesterowany burdon towarzyszą następującym atrybutom: wzmożonej agogice, gęstej, szerokopasmowej fakturze, złożonej głównie z klasterów), w „Lokisie” (w dynamicznej scenie ukazującej duet taneczny) pojawiają się efekty: crescendo i sforzando (oksyfoniczny i ostry świst skrzypiec tremolo towarzyszy: ostinatowej mikrostrukturze o progresji wznoszącej, narastającej agogice oraz czym raz to bardziej rozstrzelonej fakturze), w „Wilczy” (w „mrocznej”, statycznej scenie w której padają słowa „kto tam?”) pojawia się

skrajnie cicha dynamika piano pianissimo (ledwie dostrzegalnemu szmerowi - oksyfonicznemu efektowi tremolo skrzypiec - towarzyszą: periodyczne uderzenia w kotłach, opadająca półtonowa melodyka fagotu, marszowy rytm w wolnym tempie oraz zmniejszone współbrzmienia w harfie i efekt arpeggio).

Już z analizy kilku tych przykładów (a z całą pewnością - z analiz wcześniejszych) widać, w jakie „grozo-twórcze topoty” i „grona toposów” układa się nasz atrybut głośności:

- dźwięki skrajnie ciche łączą się w stacjonarny szmer (wysoki dźwięk/wysokie dźwięki w skrzypcach, często w postaci efektu tremolo; niski burdon z dużą zawartością szumu, niekiedy w postaci efektu tremolo; stojący gęsty klaster; efekty atmosferyczne-środowiskowe w postaci tła, na tle którego pojawiają się izolowane, dynamiczne struktury dźwiękowe),
- dźwięki skrajnie głośne układają się w stacjonarny hałas (wysokie dźwięki skrzypiec, często w postaci klasterów i efektu tremolo; niski burdon z dużą zawartością szumu, niekiedy w postaci efektu tremolo; stojący gęsty klaster, który zagłusza ewentualną muzyczną „figurę” i który hołduje agogicznemu witalizmowi),
- dźwięki głośne korespondujące z ciszą; cisza korespondująca z dźwiękami forte (efekt crescendo; nagłe zanikanie lub pojawianie się dźwięku).

Głównym – że tak się wyrażę – sprzymierzeńcem głośności na polu semiozy są natomiast:

- dynamizm procesów emocjonalnych (przy czym idea strachu – inaczej niż idea lęku podmiotowego - może być oddana tylko i wyłącznie za pomocą dźwięków głośnych),
- relacje przestrzenne łączące źródło i słuchacza (dźwięki bliskie – dźwięki dalekie, przybliżanie się źródła – jego oddalanie się) oraz
- relacje czasowe łączące źródło i słuchacza (antycypacja relacji przestrzennych i procesów emocjonalnych).

Z kolei w świetle psychoakustyki, w dużym uproszczeniu można powiedzieć, że każdy dźwięk o przebiegu głośnym jest dźwiękiem bliskim, ale nie każdy dźwięk bliski jest dźwiękiem głośnym. Jeśli zatem potraktujemy dźwięk jako „niebezpieczeństwo” lub „wskaźnik niebezpiecznego źródła”, zrazu idea strachu wyrażonego głośnością stanie się zrozumiała:

„Zdolność [oceny odległości od słuchacza] (...) ma swoje początki [podobnie jak strach] w ewolucyjnym rozwoju człowieka, kiedy to system [słuchowy] (...) odgrywał ważną rolę jako ‚system wczesnego ostrzegania’ przed niebezpieczeństwem”.

I teraz, jeśli sygnał będzie na tyle intensywny, by spowodować ogólne zmęczenie organizmu (ból fizyczny, trwałe lub czasowe przesunięcie progu słyszalności, dyskomfort psychiczny), to jego konsekwencją będzie nadmierna wrażliwość na zagrożenia (stres) lub osłabienie tej wrażliwości.

W świetle psychoakustyki musimy również powiedzieć o zgubnym (z punktu widzenia „systemu wczesnego ostrzegania”) związku, jaki

zachodzi między głośnością a efektem maskowania (dźwięki głośniejsze maskują cichsze), o czym była już mowa wcześniej.

Nie możemy nie wspomnieć tu o lękotwórczym obliczu skrajnie cichych dźwięków (dźwięków na granicy słyszalności). Po pierwsze dźwięki te antycypują zbliżające się źródło niebezpieczeństwa; po drugie „szum informacyjny” może kryć w sobie różne, potencjalnie ważne sygnały dźwiękowe (takie sygnały stanowią niekiedy pożywkę dla naszej podświadomości i kumulują negatywne emocje).

I na koniec, jeszcze jedna refleksja: zmiana przebiegu energetycznego dźwięku, jak każda inna zmiana, absorbuje uwagę (stając się niekiedy nawet i „figurą”). I tak, efekt crescendo może obrazować wędrówkę ku zagrożeniu (potęgując jednocześnie „emocje powitalne”); zaś nagły, dynamiczny akcent, który również obrazuje element ruchu, może nieść i takie konsekwencje: głośny, nieprzygotowany impuls: a) może być bardziej zdradliwy dla słuchu (niżli dźwięk stacjonarny), b) może ponadto spowodować efekt zaskoczenia – tak zwanej „przykrej niespodzianki”.

Jeżeli chodzi o strumienie percepcyjne, pozostała nam do omówienia jeszcze tylko barwa dźwięku (z jej chropowatością, ciepłem, jasnością, ostrością, z jej przyjemnością percypowania).

Zauważmy na początek, że w omawianych filmach zaistniały następujące topoty:

- skrajnie wysoka, oksyfoniczna nuta stała o chropowatym (nieprzyjemnym, piskliwym, brudnym) obliczu,
- skrajnie niski, baryfoniczny burdon o matowym obliczu,
- duża przestrzeń (a w niej - oddalone barwy o zimnym, długim pogłosie),
- nieprzyjemna barwa, którą charakteryzują następujące słowa: ostra (proszę por. z przykładem 7), piskliwa, chropowata, przesterowana, twarda, brudna.

Jeśli idzie o dużą przestrzeń, wskażmy tu na kilka charakterystycznych sposobów posługiwania się efektami (które tę przestrzeń budują). I tak np. w „Diable” (1972) (w scenie z wijącą się na podłodze żoną bohatera), pojawia się „udziwnione” echo – odpowiednik uczucia pustki oraz onirycznego wymiaru sceny). Z kolei np. w „Widziadle” (1983) (w scenie z hrabią uganiającym się za widziadłem), pojawia się oddalony, zimny efekt świstu – akustyczny odpowiednik ducha.

W tym samym obrazie, w scenie, w której hrabina poszukuje synka w sanktuarium, pojawiają się zimne i zarazem oddalone dźwięki „melodii widziadła” („żałosne” pochody półtonowe, zaśpiewane z manierą glissando) – znak zaświatów.

W filmie „Lokis” (1970) (w scenie przedstawiającej wędrówkę w kierunku wieży) mamy natomiast do czynienia ze zmiennym sposobem traktowania efektów przestrzennych (stosownie do zmieniającego się dystansu: obserwatorzy-wieża).

8. Motyw przewodni Hooka z filmu „Hook” (1991), t. 31-33 (wybrane głosy; w przykładzie dominuje delikatna artykulacja staccato; uwaga – trąbka posiada w tym przykładzie strój C)

Myślę, że konotacje semantyczne w przypadku barwy są zupełnie oczywiste:

- nieprzyjemny dźwięk – nieprzyjemny dotyk (kontakt z czymś twardym, z czymś chropowatym, z czymś ostrym, z czymś, co jest brudne),
- piskliwy dźwięk – pisk jako taki,
- dźwięk o barwie zimnej, zimny pogłos – mroźność jako taka, przestrzeń o dużych rozmiarach, nieprzychylnie człowiekowi środowisko (mroźność – również ta odniesiona do barwy dźwięku – często idzie w parze z mrocznością, wilgotnością, metalicznością czy ostro-surowym obliczem bodźców pozamuzycznych i pozadźwiękowych),

- dźwięk matowy – brak światła (dodajmy – życiodajnego światła), mroczność i matowość w ogóle (co z kolei idzie w parze – nie zawsze – z mroźnością).

Uwaga! Psychoakustyka barwy dźwięku została już omówiony w rozdziale I.

Omówimy teraz poszczególne aspekty dzieła muzycznego z uwagi na ich grozo-twórczą rolę.

Najbardziej klarownie przedstawia się tu element dynamiczny, ujęty w następujące topoty:

- dynamika forte fortissimo (proszę por. z przykładem nr 10),
- dynamika piano pianissimo (proszę por. z przykładem nr 6),
- nagła akcenty dynamiczne (proszę por. z przykładem 11),
- powolne crescendo (proszę por. z przykładem nr 12).

Topoty te zostały omówione już wcześniej (przy okazji analizowania poszczególnych właściwości strumieni percepcyjnych) i nie będziemy więcej do nich wracać.

Podobnie klarownie rysuje się omówiony już element barwo-kolorystyczny, kierujący naszą uwagę: a) w stronę brzmień baryfonicznych (najczęściej spotykanych i - zwykle - homogenicznych), b) w stronę brzmień oksyfonicznych (nieco rzadszych, ale za to bardziej różnorodnych).

Czynnik fakturalny zwraca przede wszystkim uwagę skrajnym doborem środków: z jednej strony - brzmienia są „gęsto upakowane” (klastery), z drugiej zaś – pojawia się luka fakturalna, będąca efektem polaryzacji baryfonii i oksyfonii (przykład 8). Notabene, w efekcie działania tych dwóch sił, tj. polaryzacji i „upakowania”, pojawiają się akordy w układzie skupionym, wtłoczone „na siłę” - wbrew strukturze alikwotowej i zasadom harmonii - w ramy baryfonii. A bywa i tak: innym razem, niejako na przekór obszarowi słyszalności, dochodzi do aktywizacji tylko jednego, wybranego pasma częstotliwości (w przypadku np. baryfonii). Niekiedy też, czynnik fakturalny drastycznie - można by rzec – skokowo zmienia swe oblicze (izolowane klastery, nagłe pauzy i równie nagłe „eksplozje” dźwięków, zmiany układu skupionego na rozległy i odwrotnie, szybkie przechodzenie z jednego do innego - niekiedy znacznie odległego - rejestru) (proszę por. z przykładami 8 i 12).

The image shows a musical score for measures 47-50. The score is written for five staves: horns in C (bass clef), glockenspi (treble clef), viol. pizz (bass clef), and viol (treble clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 47 features a melodic line in the horns and a rhythmic pattern in the viol. pizz. Measure 48 shows a cluster of notes in the horns and a melodic line in the viol. Measure 49 features a melodic line in the horns and a rhythmic pattern in the viol. Measure 50 shows a melodic line in the horns and a rhythmic pattern in the viol. The score is marked with 'fg' at the beginning of measure 47.

9. Motyw Hooka z filmu „Hook” (1991), t. 47-48 (wybrane głosy; uwaga – w przykładzie tym skrót „viol.” oznacza sekcję instrumentów smyczkowych)

Charakter agogiki (w sensie ruchliwości i zmienności ruchu) oraz charakter przestrzeni akustycznej analizowaliśmy już wcześniej (tj. w bieżącym podrozdziale 3.1).

I podobnie: kwestia efektów artykulacyjnych - trylu, wibracji, staccato, glissando, legato, sforzando oraz, przede wszystkim, tremolo – została już rozstrzygnięta (podrozdział 3.1).

The image shows a musical score for four vibraphone parts. The score is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as glissando markings. The parts are arranged in four staves, each labeled 'vibraphone'. The notation includes various accidentals and dynamic markings, illustrating the complex articulation and glissando effects mentioned in the text.

10. Czołówka filmu „Candyman” (1992), t. 19 (wybrane głosy)

Na szczególną uwagę zasługuje kilka sposobów wykorzystania efektu glissando; i tak np.: opadające glissando rozwibrowanego głosu pojawia się często w kontekście „latających duchów” i innych nadnaturalnych mocy, opadające glissando w skrzypcach lub w głosie wokalnym pojawia się z kolei w kontekście żalości i jęku. Natomiast szybkie pochody glissandowe (arpeggio) w harfie z towarzyszeniem efektu tremolo (trylu) w sekcji smyczkowej – to

wspólny mianownik muzyki i magii (proszę por. z: Dukas P., Uczeń czarnoksiężnika). Na uwagę zasługuje również świst wichru - przypominający niekiedy pochody glissandowe - tak szczególny dla horroru.

A teraz: kilka uwag na temat architektoniki „muzycznego kontinuum” w świetle muzyki z i do horroru.

Po pierwsze; figury ostinatowe zwykle pojawiają się jako wyrazicielki uporu czy wręcz opętania (zwłaszcza, jeżeli figury takie posiadają falisty przebieg – proszę por. z motywem przewodnim „Szczęk” z 1975 roku, z bachowskim „węzowym motyw grzechu”, z przykładem nr 9). Po drugie; technika motywów przewodnich pozwala na przyporządkowanie dowolnej osobie (zdarzeniu, zjawisku) określonego wyrazu emotywno-estetycznego (m.in. np. wyrazu grozy) (proszę por. z motywem przewodnim kapitana Hooka – przykłady 5-8). Po trzecie; zerwanie normalnego, zwyczajowego toku „muzycznych zdarzeń”, może – ale nie musi – rodzić wrażenie niepokoju i lęku (tak jak ma to miejsce w momencie nagłej ciszy, towarzyszącej zaciemnieniu ekranu). Po czwarte; stosowanie mikro-motywów może konotować jakiś bliżej nieokreślony, magiczny rytuał (naruszenie tego rytuału powoduje śmierć, chorobę, cierpienie), może też konotować pierwotne emocje (strach jest w pewnym sensie emocją archaiczną, jest on pozostałością po prawdziwie zwierzęcych instynktach) (proszę por. z: „Widziadło”, 1983, muzyka ze scen „w sanktuarium zmarłej”). Po piąte wreszcie; kumulacja środków konstrukcyjnych (np. w fudze podczas stretto lub w przetworzeniu

allegro sonatowego) spowodować może maksymalne nagromadzenie emocji (również i tych „złych”, interesujących nas, emocji lękowych).

Spójrzmy dalej: grozę konstituuje wreszcie element metro-rytmiczny, np. ostinato rytmiczne – z jednej, i nagle zwroty „pulsacji” – z drugiej strony (o czym była już mowa wcześniej).

Co do pierwszego zjawiska: pewnym wariantem rytmicznych figur ostinatowych są długie, stacjonarne nuty, nuty stałe (których grozotwórczy wymiar został omówiony przy okazji analizowania strumieni percepcyjnych). Zaś co do drugiego - pewną odmianą „zaskakującej, zmiennej, żywotnej pulsacji” są rozdrobnione, zróżnicowane wartości rytmiczne (proszę por. z akapitem dotyczącym agogiki).

Szczególnie płodnym, grozotwórczym atrybutem muzyki zdaje się być element harmoniczny. Wielokrotnie, przy okazji omawiania tego czy innego środka muzyczno-technicznego, zwracaliśmy nasze głowy w kierunku następujących „generatorów grozy”:

1. w kierunku progresji, modulacji, alteracji;
2. w kierunku gęstych klasterów i ostrych współbrzmień;
3. w kierunku współbrzmień dysonansowych (zwiększonych, zmniejszonych, trytonowych), ...i mollowych (proszę por. z przykładami nr: 8, 10 i 13),
4. w kierunku harmonii tercjowej (proszę por. z przykładem nr 3), kwartowej, sekundowej,

5. w stronę harmonii sonorystycznej, z tak dla niej charakterystycznym efektem burdonu (proszę por. z przykładem nr 18).

Na koniec paragrafu 3.1 pragnę zacytować autorefleksyjną wypowiedź Rafała Rozmusa (znanego kompozytora muzyki filmowej):

„W filmie grozy, lub w scenach grozy, można wyrazić ją [tzn. grozę] w zasadzie wszystkimi elementami dzieła muzycznego. Jak wiadomo obraz wskazuje możliwości, jakimi możemy się posłużyć. Zanim przejdę do poszczególnych elementów zaznaczę, że istotną rolę odgrywa czas i miejsce w jakim dzieje się akcja filmu (i to one w pierwszej kolejności ‘podpowiadają’ jakimi elementami możemy się posłużyć tak by zgodne to było ze stylistyką danego okresu historycznego).

Możliwości budowania atmosfery grozy jest bardzo wiele. Można wyrazić ją poprzez odpowiednio zbudowaną linię melodyczną (melodykę, obok innych, zastosowałem w budowaniu atmosfery grozy w filmie ‘Wicher’), harmonikę (np. alteracje, progresje, odpowiednio zbudowane zwroty kadencyjne, których budowa uzależniona jest od przebiegu akcji), rytmikę (napięcie można zbudować stosując pauzy, ostinato rytmiczne itp.), formę (jeśli obraz na to pozwala, można zastosować formalną budowę napięcia towarzyszącego atmosferze grozy. Przykładem może tu posłużyć fuga, w której - jak wiadomo - istnieje praktyka kompozytorska

polegająca na coraz to szybszym wprowadzaniu tematu - wzmaganiu napięcia). Istotną rolę odgrywa dynamika (np. crescendo, sforzato, subito itp.), agogika (np. accelerando), artykulacja. Oczywiście poszczególne elementy można połączyć. Najważniejszy jest jednak obraz, który wytycza możliwości, jakimi możemy się posłużyć (...) Należy pamiętać, że w filmie muzyka tworzy z obrazem swoisty kontrapunkt wizualno-dźwiękowy, więc niekiedy najwięcej napięcia towarzyszącego scenom grozy jest w ciszy, również będącej muzyką...

Na przestrzeni ostatnich lat w muzyce filmowej (w szerokim pojęciu) rysuje się tendencja do uniwersalizmu – i to do tego stopnia, że coraz częściej trudno jest poznać, z jakiego kręgu kulturowego wywodzi się dany kompozytor. Od zawsze bowiem współistniały dwa kina: amerykańskie i europejskie. Kino amerykańskie to kino wielokulturowe, charakteryzujące się wpływami kultur z całego świata (emigranci); w kinie europejskim natomiast można zaobserwować wpływy kultur: słowiańskiej, romańskiej, germańskiej. Obserwując rozwój kina i muzyki filmowej w Europie można zauważyć pewne tendencje: inny był styl kompozytorów rosyjskich, inny niemieckich, włoskich itd. Polacy dzielili dwie kultury: germańską i słowiańską, co miało wpływ na naszą muzykę. Przeważała jednak kultura słowiańska. Jest jednak pewien zasób środków (część z nich omówiłem już wcześniej), które należą do ogólnie stosowanego kanonu. Mówię tutaj o pewnych zasadach jakie sprawdzają się w korelacji z filmem (określone momenty akcji znajdujące odbicie w muzyce, np. zaskoczenie mające odbicie w dynamice, w tym przypadku np. subito f poprzedzone

fragmentem ciszy, służącej budowaniu napięcia itp.). Zasady komponowania muzyki do filmu są takie same jak w przypadku utworów autonomicznych. Zasób środków technicznych jest taki sam i zależy od indywidualnej inwencji kompozytora. Różnica dotyczy tematyki i ram czasowych, które narzuca obraz. Moim zdaniem, pomimo pewnych sprawdzonych metod, każdy kompozytor stara się w indywidualny sposób oddać charakter obrazu, w tym przypadku atmosfery grozy. Wiele zależy tutaj od wyobraźni twórcy i wspomnianego zasobu środków, którymi dysponuje. Myślę, że nie należy uogólniać i klasyfikować: 'Polacy budują atmosferę grozy w taki a nie inny sposób'. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na tematykę filmu. Inaczej przecież zbudujemy atmosferę grozy w ekranizacji 'Makbeta', inaczej w thrillerze o rekinie ludojadzie, czy horrorze o niewidzialnym mordercy. Istotny jest więc dobór właściwych środków w danym momencie. Klasyfikacja może jedynie dotyczyć wspomnianych środków, które lepiej lub gorzej przedstawią określoną atmosferę...

Wykorzystując elementy dzieła muzycznego, tą samą [pojedynczą] scenę grozy można opisać na wiele sposobów i każdy z nich może okazać się trafny. Tak jak wspomniałem, wiele zależy od inwencji twórczej i wyobraźni kompozytora. Jeśli chodzi o mnie, na swobodną budowę atmosfery grozy pozwolić sobie mogłem w utworach autonomicznych o charakterze dramatycznym (w których nie ma narzuconych ram czasowych i mogę swobodnie kierować intensywnością środków), na przykład w Pasji według św. Łukasza. Atmosferę grozy, której w tego typu utworach [religijnych] nie

brakuje, wyraziłem wieloma elementami, począwszy od faktury - skończywszy na wprowadzeniu wymyślonych przez siebie efektów sonorystycznych...

[Czy – w odniesieniu do filmowego horroru - można mówić o pokrewieństwie i jednorodności warstwy bodźców wzrokowych z warstwą bodźców słuchowych?] Stosuje się taką praktykę, którą można porównać do figur retorycznych w muzyce wokalne. I wtedy (...) w scenie nocnej można zastosować ciemną barwę. Jest to jednak dosyć proste podejście. Gdyby każdy kompozytor tak robił, każda scena nocna brzmiałaby podobnie. Moim zdaniem akcja wytycza możliwości, którymi możemy się posłużyć. To, czy kompozytor użyje ciemnej barwy, zależy od niego. Nie zawsze jednak jest ona najwłaściwsza, a jednak, jak Pan zauważył, rzeczywiście pojawia się często. W filmie 'Dama pikowa' scenę nocną przedstawiłem między innymi: wysokim rejestrem skrzypiec i altówek, zastosowaniem celesty (akurat taka instrumentacja według mnie dobrze współgrała z obrazem)...

(...) Istnieją środki muzyczno-techniczne, których obecność determinuje powstawanie wrażenia grozy (...) jeśli dobrze się nad tym zastanowić, zasady konstrukcji atmosfery grozy zawsze są takie same. Różnica dotyczy ich rozmieszczenia w czasie (reżyseria, scenariusz) i stopniowania ich intensywności (budowanie napięcia, punkty kulminacyjne, itp.). Ilustracja grozy muzyką musi iść w parze z rozwojem akcji filmu, wtedy zachowane jest należyte napięcie i wspomniany kontrapunkt warstw. Istnieje oczywiście praktyka

polegająca na 'wyprzedzaniu' muzyką pewnych zjawisk, tak by 'przygotować' widza do tego, co zaraz ujrzy, ale generalnie stosowana jest ta pierwsza zasada...

(...) muzyka w filmie jest całkowicie wyznaczona przez czynnik wizualny. Opiera się to na zasadzie synchronizmu i kontrpunktu warstw, czyli akcja 'ciągnie' za sobą określone reakcje w muzyce. Mając całą paletę możliwości, dostosowujemy je do przebiegu akcji i rozplanowujemy w czasie napięcie towarzyszące grozie...

[Czy istnieją muzyczno-techniczne chwytły, których się unika w innej – niezwiązanej z kategorią grozy – muzyce?] Istnieją pewne środki, za pomocą których buduję określone sytuacje przedstawiane przez obraz. Myślę, że chwytów tych nie tyle się unika, co najzwyczajniej nie pasują do scen nie związanych z kategorią grozy.

Atmosferę grozy budujemy muzyką wtedy, gdy jest ona przedstawiona w obrazie (lub - w innym przypadku – wtedy, gdy chcemy uzyskać zamierzony pastisz). Jak wspominałem, groza łączy się z pewnym napięciem, które ma odbicie w muzyce. Wymieniony przez Pana tryton, podobnie jak np. 7 i jej przewrót: 2>, mają w sobie naturalne napięcie, które może być wykorzystane w budowaniu atmosfery grozy. Ale nie wolno uogólniać - twierdzić, że jest on przypisany jedynie filmom grozy. W jednej ze scen komedii 'Buster i milion krów' zastosowałem właśnie tryton (ostinato instrumentów dętych drewnianych towarzyszące tematowi), a w 'Damie pikowej' prowadzenie tematu w dwóch trytonach, z zastosowaniem bitonalności, w scenie komicznej. Tak więc, nasz

tryton nie zawsze jest taki 'diabolus in musica' jak go malują, i stosuje się go również w innych gatunkach. Wszystko zależy od tego, jaką ma spełnić funkcję w danym momencie. Proszę zauważyć, że współbrzmienie 5> często pojawia się w kadencjach" (Rozmus Rafał, op.pl, [online], wiadomość dla: mago99@wp.pl, nadawca: rafalrozmus@op.pl, 26 listopada 2004, 14:46 EST [dostęp 27 listopada 2004, 23:00], korespondencja osobista).

Chciałbym teraz zwrócić uwagę na grozotwórcze oblicze melosfery. Podstawowe toposy można zgrupować tu bipolarnie:

1. melika wąskozakresowa (nuta stała, burdon, periodyczna izolowana wysokości – ostinato, nuta stała połączona z efektem glissando, ruchy mikrointerwałowe, ruchy mikrointerwałowe i sekundowe na efekcie glissando, ruchy sekundowe) kontra melika szerokozakresowa (skoki interwałowe, skoki z efektem glissando – coś w rodzaju krzyku lub pisku; izolowane wysokości, zrywana, tj. przeplatana pauzami melodyka);
2. melodyka o regularnym - periodycznym przebiegu (nuta stała, ostinato melodyczne, posługiwanie się mikro-motywy) kontra melodyka nieregularna (urywany pochod meliczny, nagłe skoki interwałowe, dźwięki izolowane) (proszę por. z przykładami nr 13 i 15),
3. melika atonalna kontra melika tonalna - schromatyzowana (ruchy półtonowe i trytonowe, zwiększone i zmniejszone pochody interwałowe) (proszę por. z przykładami nr 16 i 17) oraz pre- i modalna (melika wąskozakresowa, melika złożona z mikrokomórek-mikrostruktur),

4. melika opadająca (glissando opadające; pochody półtonowe opadające niczym dźwięk lamentu) (proszę por. z melodią fagotu z przykładu nr 8 oraz z przebiegiem linii „whales” z przykładu nr 10) kontra melika wznosząca (progresja wznosząca, odmalowująca wzrost emocji) (proszę por. z przykładami nr: 11, 14, 15),
5. melodyka zawierająca glissando (lament, sygnał alarmowy) (proszę por. z przykładem nr 10).

A musical score snippet showing six staves. The staves are labeled: bass synt, low string, whales, bass synt, choir, and timpani. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The 'whales' staff shows a prominent glissando effect. The 'bass synt' and 'choir' staves show melodic lines, while 'low string' and 'timpani' provide harmonic and rhythmic support.

11. „Devil” z gry: Kyodai Mahjongg, „Halloween Tileset Theme” Version 10.21, 1999, t. 5-7 (wybrane głosy; przykład zawiera opadające o wielką tercję glissando w głosie „whales”)

A musical score snippet showing six staves. The staves are labeled: strings, piano, piano-echo, piano-echo, Slow Stri, and Strings. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The 'piano' and 'piano-echo' staves show a melodic line with a glissando effect. The 'strings' and 'Slow Stri' staves provide harmonic support.

12. „Roth” z gry: Kyodai Mahjongg, „Halloween Tileset Theme” Version 10.21, 1999, t. 26-28 (wybrane głosy)

13. „Roth” z gry: Kyodai Mahjongg, „Halloween Tileset Theme” Version 10.21, 1999, t. 41-44 (wybrane głosy; przykład zawiera efekt crescendo w obu głosach oraz wznoszące, a następnie opadające glissando w głosie „voice”)

14. „Roth” z gry: Kyodai Mahjongg, „Halloween Tileset Theme” Version 10.21, 1999, t. 45-48 (wybrane głosy; przykład zawiera nuty stałe z efektem glissando)

15. „Roth” z gry: Kyodai Mahjongg, „Halloween Tileset Theme” Version 10.21, 1999, t. 49-52 (wybrane głosy; przykład zawiera efekt glissando w głosie „whistle”)

The image shows a musical score for three parts: whistle, piano, and piano-echo. The whistle part starts in measure 53 with a whole rest, followed by a melodic line in measures 55 and 56. The piano part has whole rests in measures 53 and 54, followed by a melodic line in measures 55 and 56. The piano-echo part has a melodic line in measure 53, followed by a long note in measure 54 that spans across measures 54 and 55, and then a whole rest in measure 56.

16. „Roth” z gry *Kyodai Mahjongg*, „Halloween Tileset Theme” Version 10.21, 1999, t. 53-56 (wybrane głosy)

A oto i pola muzycznej semiozy, jakie jest w stanie wyzwolić melosfera: napięcie, nerwowość, agresja, upór, mania, lament, szloch, żal, krzyk, pisk, chaos, brak punktu odniesienia, „diabolus in musica”. A na szczególne względy zasługują tu: żal (powolne ruchy półtonowe, baryfonia, rytmy marszowe), stagnacja i zawieszenie (śmierć) oraz element zaskoczenia - nagły, niespodziewany skok o duży interwał.

I na tym zdaniu kończymy rozdział II.

The image shows a musical score for strings (smyczki) from the film 'Psycho' (1960), measures 43-54. The score is written for two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The music features a prominent, sustained melodic line in the upper staff, with a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The score is presented in a digital format, likely a PDF or a screenshot of a music software interface, with measure numbers 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, and 54 clearly visible.

17. Temat wiodący „Psychozy” (1960), t. 43-53 (transkrypcja uproszczona)

The image shows a musical score for bass, harp, and percussion from the film 'Duch' (1982), measures 19-22. The score is written for three staves: bass (basso), harp (arpa), and percussion (percussio). The tempo is marked 'Allegro'. The bass part features a prominent, sustained melodic line. The harp part provides a rhythmic accompaniment. The percussion part features a tremolo effect on the cymbals. The score is presented in a digital format, likely a PDF or a screenshot of a music software interface, with measure numbers 19, 20, 21, 22, and 23 clearly visible.

18. Czołówka z filmu „Duch” (1982), t. 19-22 (wybrane głosy; uwaga – efekt tremolo w perkusji dotyczy talerzy)

Maciej Żołnowski

The image shows a musical score for three instruments: trombone, strings, and timpani (timp.). The score is in 4/4 time and consists of three measures, numbered 62, 63, and 64. The top staff is for the trombone, the middle staff is for the strings, and the bottom staff is for the timpani. The trombone part features a melodic line with a fermata at the end of measure 64. The strings part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The score is marked 'fg' at the beginning.

19. Czołówka filmu „Dracula” (1992), t. 62-63 (wybrane głosy)

Dlaczego warto mieć pełną wersję?



Pełną wersję książki zamówisz na stronie wydawnictwa
Złote Myśli

<http://www.zlotemysli.pl/prod/6241/fenomen-grozy-w-muzyce-maciej-zolnowski.html>