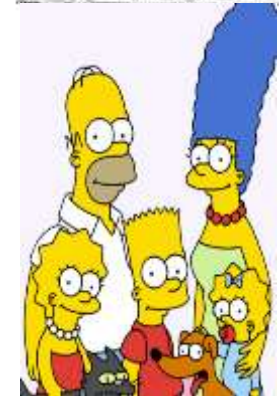




Frank and Jesse Schostet for the film 'The Swan Princess'
© 1984 Disney Film. Music and recorded by permission



La musica nel cinema documentario e di finzione

Università degli studi di Catania
8, 9 settembre 2008

Luca Villari

Premessa: la musica da film, per un ascolto critico

- La musica, aspetti teorici
 - Il cinema
 - Due arti che si incontrano
 - Le funzioni della musica nel testo filmico
 - Gli esempi musicali
 - Frammenti di immagini e racconti
-



PARTE I



IL SUONO, LA MUSICA, IL RACCONTO

*"Cercare di definire la musica è un po' come cercare di definire la poesia: si tratta cioè di un'operazione felicemente impossibile. [...] La musica è tutto quello che si ascolta con l'intenzione di ascoltare musica". (L. Berio)**

Premessa: gli studi in Italia

Metodologie di ricerca:

- Approccio storiografico
- Approccio sociologico
- Approccio musicologico (teorico/estetico)
- Approccio interdisciplinare

Principali problemi:

- Problema legato alle competenze
 - Problema legato al reperimento delle fonti
 - Problema legato alla bibliografia / riflessione teorica, (numerosi lavori dedicati alla musica da film, spesso non rigorosi dal punto di vista dell'impianto scientifico)
-

Un manifesto per la musica da film *

- La musica è una componente essenziale dell'espressione cinematografica
- Il compositore è parte integrante del cast artistico del film e non del cast tecnico
- Ogni compositore ha la propria dignità artistica
- Il rapporto tra regista e autore della musica deve essere ispirato a fiducia e rispetto reciproci nella consapevolezza comune della centralità del film
- La composizione della colonna sonora richiede il tempo necessario a garantire la qualità del film
- Ogni autore contribuisce al valore del film con la sua ricerca e il suo linguaggio personali

Verso una definizione di musica: musica assoluta e musica applicata

- Musica assoluta (non legata a fatti e riferimenti extramusicali)
 - Musica a programma o descrittiva (rimanda a fatti extramusicali, principalmente letterari)
 - Musica applicata (legata ad altre forme d'arte. Musiche di scena, balletto, musica da film)
-

Per una definizione di Musica (?)

- Littrè: *«Scienza o uso dei suoni definiti razionali, ovvero collegati in una successione detta scala».*
- Rousseau: *«Arte di combinare i suoni in maniera gradevole per l'orecchio».*
- Costruzione sociale
- “Fatto culturale complesso” in cui intervengono fatti extramusicali e che appartiene ad una realtà di individui che condividono un vocabolario comune e un comune sentire
- Processo estesico, rappresentazione interna frutto di percezione, azione e memoria. Siamo nel mondo alla ricerca di senso. Un linguaggio senza semantica, che sviluppa un continuo gioco di attese, conferme, smentite.

La musica come suono organizzato

- L'idea di musica come arte dei suoni organizzati secondo regole condivise può dunque essere un buon compromesso tra le due definizioni ricordate prima, che possiamo per il momento assumere come definizione temporanea e soddisfacente di ciò che intendiamo come musica.
 - Maneveau: *oggetto musicale* e oggetto sonoro
La volontà della costruzione sonora e l'atto auditivo.
-

Musica e semiologia: la teoria del profilo della comunicazione musicale

- Segno / denotazione ; Senso / significato
- Linguaggio / espressione musicale
- Espressione/ espressività/ emozioni (Peter Kivy)*
- Modello disposizionale; modello rappresentazionale
- La teoria del profilo musicale: musica espressiva delle emozioni
- Arealità / discontinuità
- Simbolismo e rivestimento semantico (Greimas)
- La comunicazione ostensivo-inferenziale
- L'opera d'arte come struttura. Il ruolo del destinatario dell'opera (processo estesico)

Segno-senso-denotazione

Ad un segno, (un nome, una connessione di parole, una semplice lettera, una nota su un pentagramma), è collegato, oltre a ciò che è designato, e che è possibile chiamare la *denotazione del segno*, anche ciò che chiamerei il *senso del segno*, e che contiene il *modo* in cui l'oggetto viene dato. E nel caso in cui una costruzione musicale è associata a delle immagini, ciò che noi ascoltiamo diviene a sua volta segno che rimanda ad un oggetto la cui natura non è musicale ma visiva.

Segno-senso-denotazione

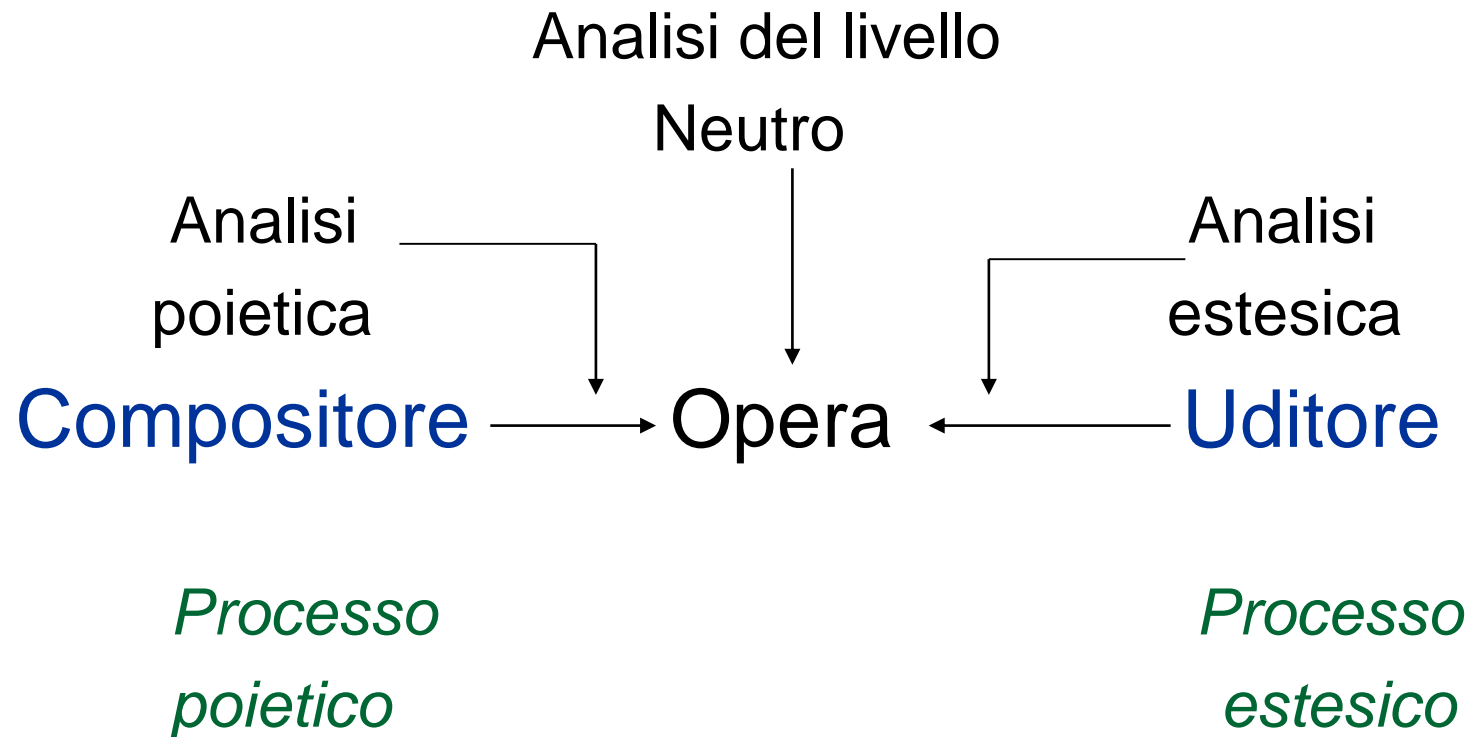
Riferendosi alla musica inserita in un testo sincretico, quale il testo filmico, ci confrontiamo di fatto con una forma di espressione musicale che suo malgrado tende a sua volta a farsi *segno* che denota in un *modo*, determinato dal compositore, un preciso oggetto, che in questo caso è da intendersi come *quadro d'azione*, a cui la musica rimanda in modo più o meno esplicito, e che completa ed arricchisce di senso.

Musica e semiologia: Molino e Nattiez

- Nattiez afferma che per Molino tutte le forme dell'espressione umana (lingua, romanzo, film, musica, pittura, ecc.) possono essere definite **forme simboliche**, e in quanto tali oggetto di una semiologia, nella misura in cui vi si possono riconoscere tre dimensioni:
 - 1. il processo poetico
 - 2. il processo estesico
 - 3. l'oggetto materiale o livello neutro

Sull'importanza del concetto di simbolo nel momento in cui si analizza il modo in cui la musica comunica anche all'interno di un testo sincretico avremo modo di tornare più avanti in relazione al lavoro svolto da Cristina Cano.

Musica e semiologia: Molino e Nattiez



Platone: modello disposizionale

Fu **Platone** (427~347 a.c.) a trattare all'interno de "La Repubblica" di musica e a dare la prima vera formulazione filosofica del concetto di musica. Tale modello, sviluppato oggi all'interno della "*arousal theory of emotions*", ("teoria eccitazionistica delle emozioni"), si fonda sull'idea che la musica contiene e veicola delle emozioni per la ragione che suscita queste emozioni nell'ascoltatore. Una musica ci appare *triste*, dunque, perché *suscita* tale emozione nell'ascoltatore ricalcando le caratteristiche proprie della tristezza.

La teoria eccitazionistica

Secondo il modello disposizionale della teoria eccitazionistica, una musica ci appare *triste*, dunque, perché suscita tale emozione nell'ascoltatore ricalcando le caratteristiche proprie della tristezza, (il tutto di fatto si consuma ad un livello di analisi sinestisiche, ovvero attraverso l'azione di sinestesie cinetiche e fisiognomiche, (lento/veloce, alto/basso), o visive, (luci/ombre).

Aristotele: il modello rappresentazionale

- **Aristotele** (384~322 a.c.), invece, può essere considerato come l'iniziatore di una diversa teoria, che poi di fatto confluisce nel secondo modello teorico utilizzato per spiegare il funzionamento della comunicazione della musica: il *modello rappresentazionale*.
- Secondo questo modello , poi ripreso da Schopenhauer, e tornato in auge nel '900 con Susanne Langer, la musica non rappresenta una espressione fisica delle emozioni umane, ma la stessa emozione umana (Politica, libro VIII, Cap. V).

Susanne K. Langer: “Philosophy in a New Key”

Le tesi di Schopenhauer, che intendeva la musica come una rappresentazione o simbolo iconico delle emozioni, e lo scetticismo di Hanslick in qualche modo trovano qui una sintesi in una posizione nuova che fa convivere l'idea di Schopenhauer secondo cui l'emozione è *nella* musica, e non nell'ascoltatore, e quella del formalismo di Hanslick che negava alla musica qualsiasi capacità di rappresentare e suscitare emozioni comuni individuali. La musica può *simbolizzare* il flusso emotivo essendo isomorfica con esse, come se in qualche modo entrasse in assonanza con le emozioni, le imitasse (come forse intendeva Aristotele nella sua Poetica?).

Come può la musica suggerire l'idea di tristezza, felicità, paura?

Kivy risolve la questione ipotizzando un'analogia tra l'aspetto delle persone che esprimono le emozioni e il modo in cui la musica suona o è descritta allorché è percepita come espressiva di queste emozioni. A riguardo egli distingue tra “esprimere qualcosa” o “essere espressivo di qualcosa”. Una differenza importante perché per poter esprimere un'emozione bisogna sentirla, per cui soltanto un essere senziente e cosciente può esprimere emozioni, invece per essere espressivi di un'emozione non occorre sentirla.

The Contour Theory

Secondo Kivy quindi anche la musica ha delle caratteristiche che assomigliano, richiamano, i rumori emessi dagli esseri umani o alcuni aspetti visivi che essi assumono quando esprimono delle emozioni. È questa la *teoria del profilo musicale* (“*Contour Theory*”), ovvero la teoria sviluppata da Kivy che sostiene che la struttura della musica, il suo “profilo” il suo “contorno”, sia riconducibile a quella delle manifestazioni acustiche e visive dell’espressione emotiva umana.

Conclusioni

Concludendo quindi la nostra ipotesi sul funzionamento dei meccanismi di comunicazione della musica, nel momento in cui ci mettiamo in ascolto di una composizione musicale ci confrontiamo: con un “oggetto intenzionale” un *fatto sonoro organizzato*, un *linguaggio imperfetto* dotato di una grammatica ma non di una semantica, capace di comunicare un *sensò*, attraverso i *giochi* delle ipotesi e della ricerca dei temi, ma non un significato propriamente detto, capace di suggerire un senso a cui l'ascoltatore dà una forma secondo un modello semiologico tripartito in cui il *processo estesico* ha una importanza ed una funzione almeno pari a quella del *processo poetico*.

Il linguaggio musicale

- Gli studi di Cristina Cano
 - Per una ridefinizione del concetto di linguaggio (Piana)
 - *Linguaggio-Genere* in relazione a specie differenti
 - Linguaggio verbale / linguaggio non verbale/linguaggio musicale
-

Il potere trasformativo della musica

Per la Cano la musica possiede un potere *trasformativo* nei confronti delle immagini, è cioè capace di conferire alle immagini una maggior forza e capacità di suscitare emozioni nello spettatore. Per contro però la musica nel suo rapporto con l'immagine risulta arricchita a sua volta dall'acquisizione di una componente iconica che, per sua natura le manca. E attraverso questo scambio, questa contaminazione tra immagine e musica, questa sovrapposizione sinestetica di “sensi” anche la musica ne esce arricchita.

Il funzionamento semantico della musica: congruenza sinestesica

In relazione al modello comunicativo della musica all'interno di un film si parla di **effetti di congruenza sinestetica** in riferimento a quei meccanismi che consentono allo spettatore di entrare in relazione con il testo filmico in modo tale che *tutti* i suoi sensi siano assorbiti dalla visione attraverso una **forte relazione tra le immagini e i suoni**.

Il funzionamento semantico della musica: congruenza espressiva

Si parla invece di **effetti di congruenza espressiva** quando i suoni sono legati ai gesti e ai movimenti degli attori, o ai movimenti della macchina da presa, mettendo in relazione le qualità cinetiche della musica con la composizione plastica delle inquadrature come spesso avviene nel cinema di Ejzenstejn.

Il concetto di simbolo in musica

- La modalità simbolica nei processi di significazione in musica: il modello psicoanalitico (simbolo come sostitutivo di una realtà rimossa) e il modello linguistico (simbolo come modello analogico, mimetico e non descrittivo)
- Il simbolismo: sinestesico (sinestesie visive, e tattili) / cinetico, spazio-temporale (di produzione e ricezione del suono) / fisiognomico, emozionale

Linguaggio verbale e linguaggio musicale

I principali elementi di contatto tra la lingua e la musica sono **elementi prosodici o soprasegmentali**: *l'inflessione della voce, i profili di intonazione, la sequenza, la cadenza delle parole, le pause, il registro della voce, gli accenti, la velocità di attacco, l'intensità*. Tali elementi prosodici sono simbolici nel senso che sono capaci di stabilire un rapporto di analogia tra suono e senso.

Il funzionamento semantico della musica: dai clichés alla citazione

- **Stereotipi e clichés:** la connotazione “sentimentale” del timbro dei violini , il suono “pastorale”, “agreste” del flauto dolce, il senso di progresso tecnologico suggerito dalla musica elettronica, etc.
- **Musica di genere:** thrilling, western, capaci di suggerire immediatamente connotazioni di ambientazione. Si tratta di una musica molto stereotipata ricca di stilemi linguistici facilmente riconoscibili.
- **Transfert di significato:** dall’ambito sintattico a quello psicologico. Per cui la musica riesce ad arricchire di significato le immagini in modo sempre più coerente con il racconto filmico man mano che questo si sviluppa, anticipando e suggerendo mondi/modi interpretativi delle immagini.
- **La musica preesistente/ la citazione:** quando si utilizza un brano preesistente immediatamente si genera in chi ascolta un meccanismo di riconoscimento, in misura della popolarità del brano e delle conoscenze musicali dello spettatore, che ha una forte valenza di determinazione storica delle immagini.

Il funzionamento semantico della musica: la valenza simbolica

La valenza simbolica della musica: ovvero relazioni semantiche tra la musica e il visivo. Se l'immagine nel film, secondo la Cano, possiede un suo proprio senso visivo e irriducibile ad una traduzione linguistica, è in questo profondamente simile alla musica. *La musica trasforma e potenzia l'immagine veicolando la dimensione pre-linguistica e non iconica dell'immagine .*

Il film e la musica: punti di contatto

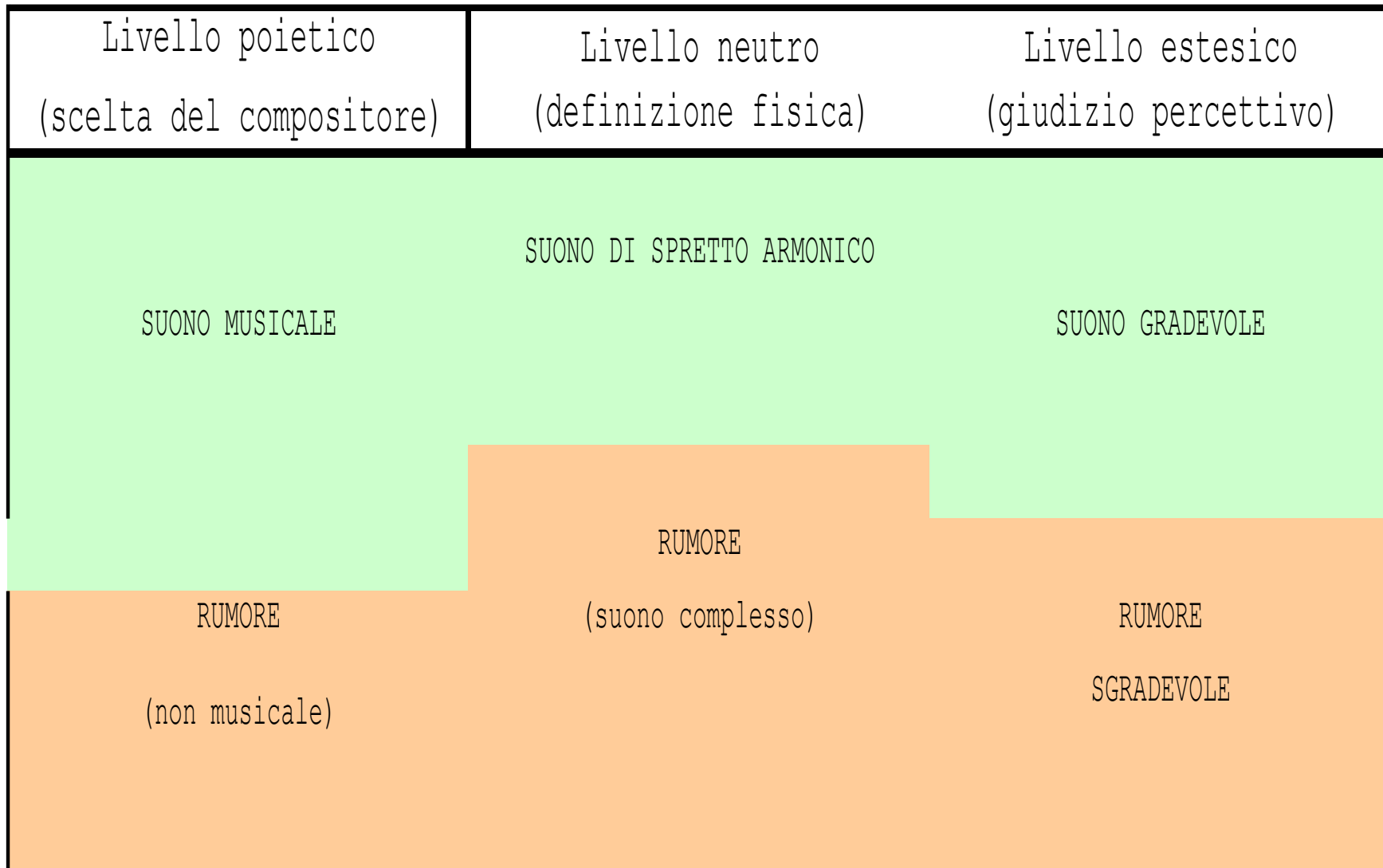
Se l'immagine nel film, possiede un suo proprio senso visivo e irriducibile ad una traduzione linguistica, è infatti in questo profondamente simile alla musica. La musica, in virtù della sua capacità trasformativa, trasforma e potenzia l'immagine veicolando la dimensione pre-linguistica e non iconica dell'immagine contenuta nel testo filmico.

Il suono, il rumore, il silenzio

- Polarizzazione suono/rumore: impossibile definire l'uno senza determinare anche lo spazio, il senso dell'altro.
 - Definizioni mobili, influenzate dalla cultura e dal gusto in senso geografico e storico.
 - Suono/rumore all'interno del film confluiscono nel concetto di *oggetto sonoro/oggetto musicale*.
 - Il silenzio come pre-condizione del suono musicale.
 - Silenzio dentro e fuori la musica.
 - Tre tipi di silenzio in musica: silenzio/pausa, silenzio/suono, il silenzio/valore nella musica moderna.
-

Il concetto di rumore

Anche se è possibile dare una definizione di rumore che abbia una valenza oggettiva, e che si rifà sostanzialmente alle sue caratteristiche fisiche, secondo la quale il rumore sarebbe “una vibrazione erratica intermittente o statisticamente aleatoria”, quella di rumore è, e rimane, una nozione essenzialmente *soggettiva* che varia al variare dei soggetti.



Quanti silenzi ?

- Due tipi di silenzi: quello fuori dalla musica e quello dentro la musica.
 - E per quel che riguarda il silenzio in musica si possono individuare almeno tre sottocategorie: il silenzio considerato parte integrante dell'opera, e che viene indicato all'ascolto dello spettatore per i suoni che esso contiene, i silenzi di attesa (pause) della musica classica, e i silenzi considerati come valori nella musica moderna. Boulez ad esempio vedeva nella musica un contrappunto di suoni e silenzi raccogliendo l'eredità di Weber e di Debussy.
-

Il suono, il rumore, la musica concreta

- Il confine tra suono e rumore è dunque un confine mobile determinato culturalmente e legato ai concetti di piacere e sgradevolezza. Il lavoro svolto da teorici e musicisti come Russolo, Cage, Schaffer, Chion, ha avuto un ruolo centrale nel processo di integrazione dei rumori nel musicale. Tale integrazione ha avuto nel tempo anche delle importanti conseguenze dal punto di vista dell'estetica musicale: innanzi tutto la nozione di nota è stata di fatto superata dal concetto di *oggetto sonoro*, in secondo luogo una certa nostalgia della tonalità, che è stata ben individuata da Chion che in uno scritto del 1977, ha messo a nudo le velleità di universalità della musica elettronica, frustrate dal suo essere ridotta a fenomeno marginale di espressione musicale.
-

Ritmo, armonia, melodia

Gli elementi costitutivi della musica, all'interno della tradizione e della cultura musicale occidentale, sono ritmo – armonia – melodia così come sono stati codificati attraverso la prassi compositiva della cosiddetta “musica colta” attraverso secoli di storia musicale.

Il ritmo in musica

Se un movimento da noi percepito è tale che il tempo, la durata che esso assume, può essere suddiviso in maniera regolare in unità più piccole allora può essere definito ritmo.

Il ritmo all'interno del testo filmico

È il tempo, in relazione all'idea di movimento, (si ricordi la definizione di Meumann), che determina il forte legame che esiste tra la musica ed il cinema, che per molti versi è più forte e profondo di quello che lega il cinema ad altre forme d'arte come la letteratura ed il teatro.

Ritmo ed induzione senso-motoria

Il ritmo oltre ad avere una forte valenza simbolica, così come la melodia del resto, attiva anche una funzione d'induzione senso-motoria capace di far raggiungere, attraverso il movimento innescato dalla percezione del ritmo, degli stati di benessere e di felicità. Il ritmo è infatti la dimensione maggiormente “corporea” della musica, e non è un caso che i bambini riescano a cogliere il tempo correttamente molto prima di essere capaci di intonare le note.

Costruzione melodica

- La dimensione orizzontale del “linguaggio” musicale.
 - Secondo Gurney: la forma melodica è la fluida connessione di una melodia che consiste in singoli suoni uditi come un tutto continuo in sé connesso.
-

La dimensione simbolica della melodia

La melodia rappresenta la dimensione orizzontale del “linguaggio” musicale, e nasce da una cellula tematica che il compositore crea e che è di fatto il cuore della composizione, ciò che ad un primo ascolto viene percepito con maggior chiarezza e rilevanza. Costituisce, per questa ragione, il livello che potremmo definire “superiore/primario” del discorso musicale.

Costruzione armonica

- La dimensione verticale del “linguaggio” musicale
 - Costituisce di fatto le fondamenta e la struttura profonda del discorso musicale, la dove la costruzione melodica rappresenta il prospetto, ciò che dell’”edificio sonoro” è immediatamente “visibile”.
 - La complessità della costruzione armonica è testimoniata dal numero di regole, eccezioni, convenzioni che la governano.
-

Il ritmo e la melodia nella musica da film

Nella musica applicata alle immagini gli elementi che colpiscono principalmente all'ascolto sono quello ritmico e quello melodico, entrambi caratterizzati da una potente espressività simbolica. Ma l'elemento costituito dalla costruzione armonica, pur se non percepito in modo diretto, contribuisce a determinare il mondo sonoro e narrativo del testo sincretico fornendo importanti indicazioni riguardanti la storia e il carattere dei personaggi.

Conclusioni:

La colonna sonora di un film non può essere semplicemente qualcosa che viene “applicato” all’opera, ma con essa intrattiene un rapporto di scambio, di dialogo, di costruzione di senso.

Attraverso un gioco di specchi e contrapposizioni la musica riesce a rafforzare e amplificare il messaggio che il film intende veicolare.



PARTE II



L'IMMAGINE, IL MOVIMENTO, IL SUONO

“La cosa migliore in un film è quando le immagini e la musica creano l’effetto.(...).Le scene più forti, quelle di cui ci si ricorda, non sono mai scene in cui delle persone parlano, ma quasi sempre scene di musica e immagini”
(S. Kubrick)

“Una cosa esiste, in senso fenomenologico, se interessa almeno due sensi contemporaneamente.”
(M. Chion)

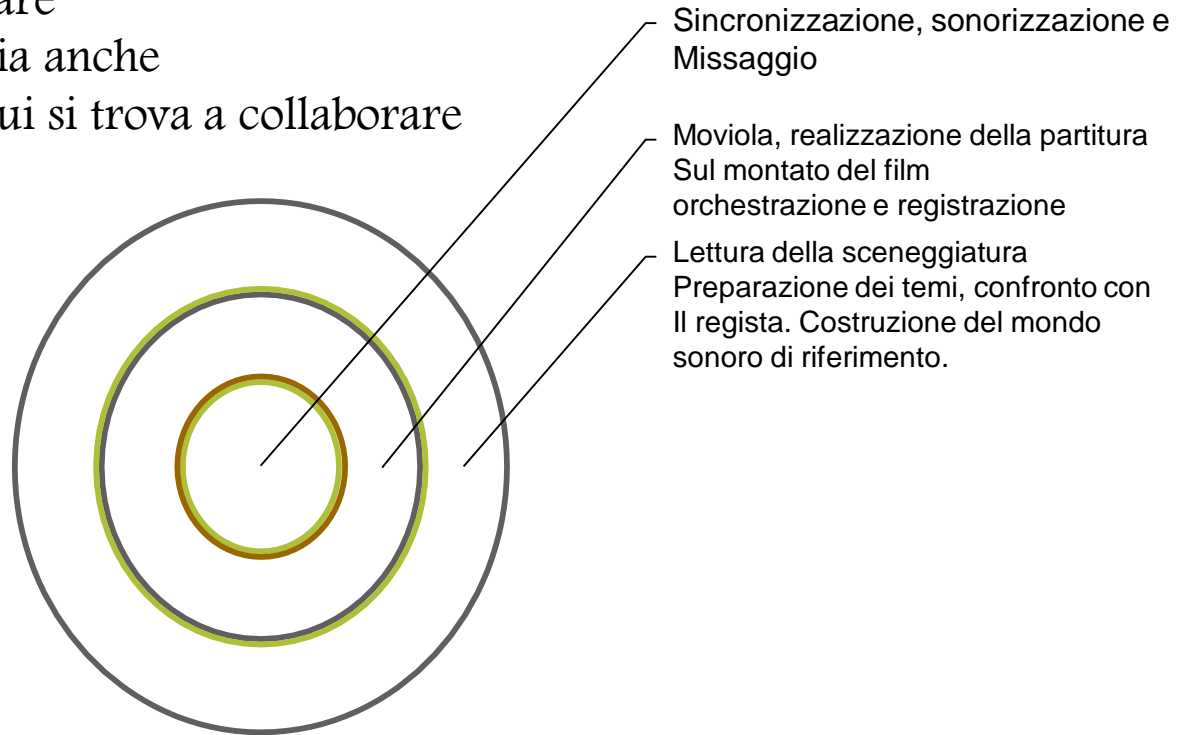
Comporre musica: storie di mestieri

- Il compositore
 - L'arrangiatore, (l'elaborazione e la trascrizione)
 - Il direttore d'orchestra
 - Orchestrare
 - Strumentare
 - L'ingegnere del suono
 - Il music editor
 - La Dj Culture, la musica e gli ambienti
-

Il processo produttivo

Ogni compositore ha un modo diverso di lavorare che in qualche misura cambia anche in funzione del regista con cui si trova a collaborare e del progetto.

In estrema sintesi volendo fornire comunque un percorso produttivo per la realizzazione di una colonna sonora si possono individuare queste 3 fasi principali.



Prima la musica o l'immagine?

Sebastiano Luciani ha sostenuto che il rapporto tra immagini e musica andrebbe idealmente ribaltato. E che non può essere la musica a seguire le immagini, semplicemente perché “la musica può determinare il gesto, non seguirlo, può evocare le immagini, non tradurle in suono”. Per cui chi deve realizzare una musica per un film secondo Luciani non dovrebbe mai in alcun modo partire dalle immagini per sviluppare e comporre il commento sonoro, ma al contrario anticipare l'azione, lavorare sulla “trama generale”, sul “soggetto”.

Il cinema e la musica

- Per Luciani, il cinema non rappresenta, ma *suggerisce*, e per questo “il cinematografo con gesto silenzioso e suggestivo può raggiungere l’intensità e la vaghezza di espressione che ha soltanto la musica”. Da qui l’idea di un cinema concepito come “musica per gli occhi”.
 - Stanley Kubrick sosteneva che il film è un’intensa esperienza soggettiva che raggiunge lo spettatore a un livello di coscienza più profondo, proprio come soltanto la musica sa fare.
-

Bettetini, “Il tempo del senso”

Ci sono comunque delle differenze importanti tra le due arti in relazione al tempo: nella musica “le forme ritmiche organizzano direttamente una materia, attribuendole forma espressiva”, nel cinema invece le immagini hanno in sé un significato, e l’intervento dell’autore in una fase di determinazione dei tempi e delle durate delle immagini rappresentate può determinare spostamenti di senso, ma non costruisce il quel momento, attraverso la costruzione ritmica, il significato dell’immagine, che è precedente.

Il cinema delle origini, la musica, la pantomima

Intendere la pantomima come uno dei generi di spettacolo più vicini al cinema aiuta anche a comprendere meglio i rapporti tra musica e cinema alla luce di quanto abbiamo detto. Nella pantomima si trova infatti una sintesi degli elementi del balletto, perché era presente un movimento degli attori legato alla musica, anche se non trasfigurato in modo compiuto nella danza, con un accompagnamento continuo della musica senza che fosse previsto il supporto della parola, né cantata né parlata.

La musica nel cinema muto

- Kurt London: coprire i rumori del proiettore, provenienti dalla strada, il rumoreggiare del pubblico
 - Dare continuità all'azione
 - Coprire i silenzi diegetici
 - Robert Musil: conferire realistica all'azione filmica (congruenza espressiva)
 - J. Roth, Béla Balázs: dare profondità all'azione, costruire la “terza dimensione”
 - Sostituire gli altri sensi (congruenza sinestesica)
-

La musica nel cinema muto

Negli anni che vanno dalla fine del secolo diciannovesimo al primo decennio del 900 la musica non era considerata come un elemento costitutivo dell'opera. Qualsiasi tipologia di musica poteva essere adattata alle immagini, purché servisse ad evitare il silenzio. I modelli che in questa prima fase venivano utilizzati da chi realizzava le musiche per il cinema erano gli stessi a cui attingevano gli spettacoli di varietà, i music hall, la musica da circo o che accompagnava gli spettacoli di piazza. È infatti soltanto intorno il 1907, 1908, che il cinema cerca di affrancarsi dalla sua condizione di spettacolo proletario per cominciare a mostrare intenti d'arte.

Musica di repertorio, e musica originale

La musica che accompagnava le proiezioni dei film muti raramente era una musica originale. Ci sono casi importanti di film che hanno segnato la storia del cinema per cui è stata, pensata, e composta una colonna sonora originale, pensiamo alla “Corazzata Potëmkin” di Ejzenstejn , con le musiche di Meisel (1926), o a “Cabiria” (1914) , di Giovanni Pastrone, con le musiche di Ildebrando Pizzetti, (“La sinfonia del fuoco”), o ancora prima al film prodotto dalla Film d’Art, “L’assassinat du duc de Guise (1908), con musiche di Camille Saint-Saëns. Ma solitamente il cinema muto è stato caratterizzato dall’utilizzo di musiche di repertorio, adattate alle scene dei film.

Quali modelli per la musica nel cinema?

- **L'opera wagneriana**, con la sua teorizzazione della funzione formale e stilistica del Leitmotiv
 - **Il melodramma italiano**, con la struttura bipartita segnata dall'alternarsi di recitativi ed arie
 - **Il poema sinfonico dell'800**, con la caratterizzazione dei temi legati a momenti narrativi nodali o a personaggi più o meno "concreti".
 - **La musica di scena**, quella che nelle lingue anglofone viene definita "incidental music", ha ricoperto un ruolo importante di ispirazione e modello per le prime composizioni per il cinema come hanno avuto modo di rilevare Adorno/Eisler e Roger Manvell con Jhon Huntley
-

Indispensabilità della musica nel cinema

- La musica applicata alle immagini è una esigenza pre-estetica
- L'utilizzo della musica è legato a problemi di carattere psicologico e fisiologico
- Lo spettatore è simile ad un bambino che attraverso la musica gestisce lo spazio e anima le immagini *
- Testo filmico = testo sincretico

La musica nel cinema sonoro

Dalla “quantità” alla “qualità”: molti grandi cineasti attivi negli anni in cui si afferma la nuova tecnologia del cinema sonoro (Howard Hawks, Fritz Lang, Jean Renoir), utilizzano poco la musica per conferire più forza drammatica e narrativa alle scene da essa accompagnate

Modelli di utilizzo della musica: un po' di storia

Quello delle major americane era uno dei modelli che si svilupparono in funzione della nascita del sonoro, ma altri segnarono la storia del cinema: la teoria classica russa, ad esempio, e quella poi sviluppata autonomamente da Ejzenstejn, che in relazione alla sua teoria sul montaggio, maturò un proprio personale modo di utilizzo della musica all'interno del film.

Il futuro del sonoro. Dichiarazione

Nella dichiarazione del 1928 , nota come “manifesto dell’asincronismo”, i tre registi russi: Ejzenstejn, Pudovkin e Aleksandrov prendono posizione nei confronti della nuova invenzione ponendo l’accento sui rischi e le opportunità che avrebbe comportato.

I concetti della teoria russa:

1. Contrappunto, il suono e i dialoghi non devono mai sottrarre forza espressiva al montaggio.
 2. Asincronismo, non deve esserci “coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora” un concetto più spaziale che temporale
 3. Montaggio sonoro, montaggio verticale che tiene conto non solo della dimensione temporale/ritmica, ma in senso verticale/armonico di tutte le possibili relazioni tra i piani di senso del testo filmico, (luce, montaggio, suono, movimenti di mdp, movimenti degli attori).
-

La definizione di asincronismo di Thiel

“Se sussiste una concordanza tra gli accenti delle immagini e della musica, un parallelismo tra culmine ottico e musicale, accelerazione e rallentamento del ritmo, allora c'è sincronismo. Le sequenze musicali e le sequenze sonore coincidono riguardo a lunghezza e al decorso strutturale. C'è asincronismo quando il frammento musicale e l'inquadratura differiscono in quanto a lunghezza e condizione strutturale”

La definizione di contrappunto

Il contrappunto si sviluppa ad un livello diverso che coinvolge funzioni complesse della musica all'interno del testo sincretico come quella simbolica, poetica, e di commento. Il contrappunto nasce dallo scollamento tra il piano dell'immagine e quello dei suoni e della musica, il trattamento parodistico o grottesco, dal punto di vista musicale, di una scena può coincidere con un perfetto uso del sincronismo afferma giustamente Thiel.

La teoria di Ejzenstejn: il montaggio verticale e la partitura audiovisiva

- La relazione tra piani differenti dell'immagine e dei suoni contenuti in una scena veniva definita da E. “polifonia”.
 - Per gestire tutte queste variabili, per definirne una “mappa” una sorta di “partitura”, Ejzenstejn inventò uno schema che chiamò appunto “partitura audiovisiva” in cui la scena veniva suddivisa in unità minime di tempo/azione come fossero delle battute musicali, che venivano disposte su un piano orizzontale/temporale, a cui venivano associate, su un piano verticale, i vari elementi visivi e sonori che costituivano la scena, (musica, personaggio, suono, immagine etc.).
-



PARTE III



Musica diegetica ed extradiegetica

A. Suono/musica diegetica:

(Livello interno) la sorgente sonora è all'interno della storia, appartiene allo spazio fisico all'interno del quale si svolge la storia

A.1 Onscreen: la fonte sonora è all'interno della scena e dell'inquadratura

A.2 Offscreen: la fonte sonora all'esterno dell'inquadratura

A.3 Interiore: la fonte sonora è all'interno del mondo emotivo del personaggio *

A.4 Esteriore: la fonte sonora è una sorgente fisica concreta

B. Suono/musica extra diegetica:

(Livello esterno) la sorgente sonora si presenta con evidenza all'esterno della storia.

Cristina Cano: le macrofunzioni della musica all'interno di un testo filmico

- la macro-funzione motorio/affettiva: raccoglie tutte quelle funzioni riconducibili agli effetti fisiologici della musica e alla sua capacità di essere espressiva di emozioni, caratteristica propria della musica.
 - la macro-funzione di socializzazione: riconducibile a situazioni, in cui la musica è presente e che di fatto la caratterizzano come un “fatto sociale”.
 - la macro-funzione di comunicazione: è invece quella che, in relazione alla musica da film, può essere considerata come la più importante.
-

Il “classicismo” e la musica delle major

Ad imporsi furono le grandi costruzioni melodiche e armoniche che venivano affidate ad ampie masse orchestrali, si pensi al film King Kong (1932) o alle musiche di Max Steiner, (di origine viennese e allievo di Mahler), o di Miklòs Rozsa, o di Franz Waxman, tutti musicisti europei emigrati negli Stati Uniti e portatori di una cultura musicale che si rifaceva a Beethoven, a Wagner, a Cajkovskij, e che segnarono un modo di fare musica per il cinema contribuendo a definire le caratteristiche e i tratti distintivi dell'industria cinematografica statunitense.

Aaron Copland: le cinque funzioni della musica da film

1. La musica può creare una impressione più convincente dell'epoca e del luogo.
 2. La musica può essere impiegata per creare o sottolineare raffinatezze psicologiche~ i pensieri reconditi di un personaggio o le implicazioni nascoste di una situazione.
 3. La musica può servire da riempitivo neutro di sottofondo.
 4. La musica può aiutare a costruire il senso di continuità del film
 5. La musica può fornire il fondamento alla costruzione teatrale di una scena e dotarla di compiutezza.
-

La “Nouvelle Vague”

Con la “Nouvelle Vague” francese quindi iniziarono ad affermarsi alcuni nuovi registi indipendenti, che avevano sviluppato una poetica personale e comune al tempo stesso attraverso una attenta e intensa attività di critica cinematografica. Autori come François Truffaut con il suo “*I quattrocento colpi*”, Alain Resnais con “*Hiroshima mon amour*” e Jean-Luc Godard, trovarono nel neonato Festival di Cannes un punto d'incontro in cui era possibile discutere insieme e confrontarsi su un modo nuovo di fare cinema.

Il superamento del “classicismo”

- Dagli anni '50, '60 si consumano degli importanti cambiamenti nel linguaggio cinematografico che passano per la scrittura della sceneggiatura per le tecniche di regia e montaggio, per gli argomenti trattati
 - La musica da film in questi anni si caratterizza sempre più come elemento narrativo interno al testo filmico.
-

Cinema documentario e cinema di finzione

- L'immagine filmata è sempre il frutto di una serie di scelte di carattere stilistico e poetico e di limiti e vincoli di carattere tecnico e produttivo.
 - È il *modo* in cui viene data un'immagine a conferirle un senso, ma non esistono immagini in sé capaci di documentare la realtà in modo oggettivo e altre invece esclusivamente frutto dell'immaginazione dell'autore.
-

Cinema documentario e cinema di finzione: la colonna sonora

- la differenza il cinema documentario e il cinema di finzione sta nello “sguardo”, ovvero nel modo in cui il regista si pone di fronte alla realtà,
 - la differenza non risiede nell’immagine in sé ma nei paradigmi comunicativi legati al *modo* in cui questa immagine viene offerta,
 - *allora anche il ruolo che la musica svolge in entrambi i linguaggi cinematografici è, per sua stessa natura e funzione, simile.*
-

La musica nel film documentario

Le principali funzioni svolte dalla musica all'interno di un testo filmico sono valide sia che si tratti di un film di finzione sia che ci si confronti con un documentario, variano però certamente degli elementi di carattere produttivo e compositivo

La musica nel film il documentario: vincoli produttivi e di genere

- Utilizzo della voce fuori campo
 - Utilizzo di interviste
 - Il genere: naturalistico, storico, docufiction, reportage
 - Il pubblico / mezzo: cinema, tv
 - Le principali funzioni svolte: informativa, ausiliaria di azione (docufiction); di commento, narrativa, congiuntiva, di demarcazione, poetica.
-

Per un'analisi della colonna sonora

- Il genere di prodotto
 - Musica originale/musica di repertorio
 - La sinossi del film
 - Analisi del tema
 - Rapporto musica/opera
 - L'orchestrazione
 - La poetica
-

Altri elementi

- Biografia del compositore e filmografia
 - Biografia del regista e filmografia
 - Riferimenti ad altre composizioni di autori diversi
 - Riferimenti ad altre composizioni dello stesso autore
 - Riferimenti ad altri film del regista
-

Gli strumenti di analisi di P. Tagg:

Utilizzando gli strumenti concettuali elaborati da Tagg è possibile procedere ad una analisi della colonna sonora di qualsiasi film sia che esso contenga delle musiche originali che delle musiche di repertorio , che entrambi i tipi di musica, inoltre questi strumenti di analisi hanno il vantaggio di adattarsi allo studio di brani di generi e stili differenti, mettendo in risalto il contributo che ogni scelta di genere apporta al testo filmico

Le forme retoriche della scrittura musicale

- la **“sineddoche di genere”**, ovvero la possibilità di richiamare all'interno di uno stile musicale elementi di uno stile differente
- Il **“demarcatore di episodi”** si tratta della variazione di uno dei parametri musicali, ritmo, tempo, dinamica, costruzione melodica, armonica, timbro, di tipo univoco o associato ad altre variazioni di parametri, capace di suggerire un cambiamento imminente, e di suggerire immagini espresse con locuzioni quali **“dopodiché”**, **“dopo lungo tempo”**, **“sul punto di accadere”**, etc.
- **“l'indicatore di stile”** ovvero l'utilizzo di un insieme di strutture e stilemi musicali e compositivi legati ad un certo stile facilmente individuabile dal pubblico.