

Universitatea Babeş -Bolyai
Facultatea de Teatru și Televiziune

Funcționalitatea coloanei sonore în film și teatru

TEZĂ DE DOCTORAT

Conducător științific:

Prof.Univ. Dr. Hatházi András

Doctorand:

Venczel Petru Árpád

Funcționalitatea coloanei sonore în film și teatru

Cuprins

1. Preambul	4
1.1. Introducere.....	4
1.2. Metodologia.....	13
PARTEA I. FILM ȘI TEATRU.....	18
2. Coloana sonoră.....	19
2.1. Sunetul.....	20
2.2. Scurt istoric a coloanei sonore.....	35
2.3. Coloana sonoră.....	48
2.4. Dialogul.....	54
2.5. Muzica.....	56
2.6 Ambient, atmosferă.....	65
2.7. Zgomotele.....	66
2.8. Foley, ADR, SFX,.....	67
2.9. Liniștea.....	71
3. Dramaturgia coloanei sonore.....	73
4. Procesul creării coloanei sonore - preproducție, producție și postproducție.....	76
5. Convenții muzicale.....	98
6. Compozitorii și întrebările fundamentale privind compoziția muzicii pentru coloana sonoră.....	100
7. Noi orizonturi. Timbralitate și orchestrație, după apariția noilor instrumente electroacustice și digitale, prin apariția rock-ului progresiv și avansarea tehnicii.....	105
8. Generic, genericul de final.....	130
9. Inpedimente și Temp Track.....	132
10. Înregistrarea și mixajul final.....	136
11. Sound design.....	139
12. Alfred Hitchcock <i>Psycho</i> , compozitor Bernard Herrmann, analiza coloanei sonore.....	165
13. Francois Truffaut <i>Fahrenheit 451</i> , compozitor Bernard Herrmann, analiza coloanei sonore.....	201
14. Federico Fellini <i>Il Casanova</i> , compozitor Nino Rota, analiza coloanei sonore...	241
15. Quentin Tarantino <i>Reservoir Dogs</i> , analiza coloanei sonore.....	335
16. Ridley Scott <i>Prometheus</i> , compozitor Marc Streitenfeld, analiza coloanei sonore.....	353

17. Christopher Nolan <i>Interstellar</i> , compozitor Hans Zimmer, analiza coloanei sonore.....	378
PARTEA II. TEATRU.....	402
18. Scurt istoric al relației între teatru și muzică.....	403
19. Sound design în teatru.....	442
20. Etapele punerii în scenă (mizanscena) a unei piese de teatru.....	447
21. Analiza coloanei sonore a spectacolului <i>Pantegruel' s cousin</i> în regia lui Silviu Purcărete, compozitor Vasile Șirli.....	451
22. Colaborare personală cu regizorii de teatru Gelu Badea, Varga Ibolya și Vadas László, cu ocazia creării coloanei sonore, pentru mizanscenele inițiate de către dânsii.....	461
23. Concluzii.....	471
24. Bibliografie.....	473

Rezumat

Aș dori să precizez de ce este importantă această lucrare. Prima dată aș menționa că această tematică pe de o parte are o bibliografie aproape inexistentă, fiindcă s-au creat prea puține lucrări teoretice în acest domeniu, pe de altă parte ansamblul acestor lucrări nu este coerent. Aceste puține lucrări tratează din direcții diferite aceeași tematică, și din această cauză prelucrarea contextelor muzicale și tehnice nu sunt echilibrate iar percepția tehnico-muzicală ar putea avea lacune. Ca și rezultat final putem observa că ori contextele muzicale sunt evidențiate și contextele tehnice ajung pe plan secundar, sau mai nou prin apariția noilor arsenale tehnice, care permit posibilități tehnice infinite, putem depista atrofierea contextelor muzicale, și nimeni din păcate nu se mai ocupă și nu este interesat de intențiile componistice, muzicale.

Consumatorul cultural nu vizionează un film pentru o audiție muzicală, dar totuși este influențat în aproape 50% de coloana sonoră al filmului vizionat, dar acest lucru i-se conștientizează numai atunci, dacă fondul sonor este deranjant din cauze obiective sau subiective. Iar într-un caz normal când coloana sonoră este impecabilă n-l va deranja nimic din punct de vedere al coloanei sonore. Din acest motiv se poate concluziona în legătură cu coloana sonoră că acționează asupra subconștientului, astfel influența subconștientului este în mare parte de natură auditivă și nu vizuală.

Este esențial să reformulăm relațiile între artă și tehnică prin prisma funcționalității coloanei sonore, în această reînnoire tehnică globală.

Lucrarea va sublinia direcția sonorității muzicale, de unde pornește și încotro se îndreaptă, care sunt posibilitățile și care sunt impedimentele în arta spectacolului teatral și arta filmului. Muzica are puterea creatoare de dimensiuni. În primul rând trebuie clarificate rezolvările spațiului teatral și posibilitățile sale, care sunt efectele și posibilitățile locurilor de difuzare, adică relațiile între text, muzică și efecte sonore, totodată relațiile în sonoritățile amplificate și neamplificate. Trebuie stabilit un sistem logic și bine stabilit acustic în demersul spectacologic. În lipsa acestui sistem, echilibrul acustic al spectacolului se debalansează creând ambiguități perceptive. De exemplu: cum se poate ajusta o situație scenică din punct de vedere acustic atunci când după intervenția muzicală amplificată cântată,

urmează o rostire a unui text amplificat sau neamplificat sau cum se poate rezolva tehnic evitarea unei ”găuri” sau lacune acustice.

Pasul următor ar fi să analizăm această problematică și în arta filmului. Integrul acustic al filmului este puțin diferit de integrul acustic al artei teatrale. Textul vorbit oscilează în mai multe planuri, iar în plus apare și lumea zgomotelor și atmosferei, care întemeiază perspectiva imaginii. O să le analizăm separat ca atmosferă și zgomote, cu armonice și non armonice, care ne dau deja o perspectivă sau o mostră pentru funcționalitatea intervenției muzicale. Pe această bază vom analiza câteva filme din al căror coloană sonoră o să evidențiem care sunt zgomotele aparținând atmosferei și care sunt zgomotele funcționale, neexcludând zgomotele de a treia variantă create artificial în studiou de către un foley-artist,¹ acestea pot avea și funcții semiotice, de ex: sabia laser al cavalerilor Jedi din filmele *Star Wars*.. Aici putem observa cele două funcții ale acusticii folosite adică elementul acustic și momentul acustic, și funcțiile acestora.

Deci avem de-a face cu intervenția acustică, elementul acustic și motivul acustic. Un element acustic ce se repetă de două ori se numește motiv acustic; aici elementul acustic deocamdată este neinteresant. Motivul acustic e folosit în sublinierea întâmplărilor care se repetă de minim două ori, și mai târziu prinde sens prin memoria auditivă. Apare efectul ”dépjà entendu”. După dezvoltarea și lămurirea problematicii mai sus menționate, trecem la problematicile terenului acustic. Terenul acustic trebuie să fie amenajat în așa fel, încât să transmită un fel de balanță bine echilibrată, pentru că în caz contrar elementele acustice se vor neutraliza reciproc. Dacă într-o situație acustică nepotrivită se folosește un element acustic nepotrivit sau, dacă sunt două intervenții acustice importante care se succed consecvent, atunci ele își slăbesc reciproc impactul.

Intervențiile acustice posedă și diferite caractere. În legătură cu acestea aici vom discuta despre caracterul semnelor acustice, începând de la zgomotele și urcând până la muzică. Dacă pe peliculă este o bufniță și pe sunetele caracteristice emise de aceasta (aceasta fiind o intervenție acustică cu un caracter puternic negativ), se suprapune sunetul unui flaut dulce acompaniat de o harpă (aceasta fiind o intervenție acustică cu un caracter puternic pozitiv), atunci se generează o coliziune audio-vizuală prin anulare reciprocă.

¹ Foley-artist=specialist care se ocupă în special cu crearea zgomotelor și sunetelor, mai pe larg în subcapitolul 2.8. al lucrării.

În continuare vom dezbate importanța sunetelor și intervențiilor acustice care pot fi folosite pentru apropierea sau distanțarea audio-vizuală ea constituind problematica manifestărilor acustice.

Prin analiza rolului muzicii în coloana sonoră în arta teatrală și arta filmului, prezenta lucrare se va ocupa separat de caracteristicile și divergențele pe de o parte și asemănările pe de altă parte al coloanei sonore în teatru și în film.

În teatru, întotdeauna există intenția de a crea și de a asigura caracterul natural al sonorității. În arta teatrală nu sunt bune fondurile sonore care se desprind, sau care creează o lume electronică, sugerând o sonoritate virtuală, străină, doar dacă acesta este creat în mod voit. În arta teatrală întotdeauna se crează o lume reală, naturală, și când e cazul, încercăm să ascundem faptul că această lume a fost creat prin metode artificiale. Intențiile ideale sunt de a armoniza cu sunete naturale, cu graiul natural al textului scenic vorbit și cu zgomotele naturale ale scenei.

În cazul filmului, aceste tehnici ajung a fi tratate dintr-o altă prismă, cea a electronicii stilizate, căci în film nu există restricția specifică teatrului menționând mai sus. Acustica filmului este integral preparată, de fapt se aude dintr-un spațiu electroacustic. Din această cauză, și nu numai, filmul este întotdeauna același, iar în teatru spectacolele nu sunt uniforme. Cele două arte capacitează aptitudini mentale diferite de receptare al percepției. Prezența fizică în acțiunile văzute și trăite în film se transformă într-o prezență mentală datorită percepției audio-vizuale. Deci oscilațiile între spațiul real și virtual sunt acceptate automat ca și regulă de joc, ca și rezolvări electroacustice și videotehnice. În concluzie vom discuta care este de fapt rolul, și ce rol poate juca muzica în coloana sonoră în arta teatrală și în arta filmului.

Funcționalitatea rolului muzicii implică problematica echilibrului între planuri și nivele al spațiului și a importanțelor dramaturgice. De exemplu: din fundal se aude o muzică de atmosferă, în acelaș timp un personaj cântă acesta fiind tot o muzică de film,, aceste două exemple fiind două planuri diferite a muzicii de film. Prin urmare se pot deosebi muzici ilustrative, (aici apare muzica de fundal adică back ground-urile), muzici de atmosferă, muzici de situație dramaturgică care din punct de vedere a stării dramaturgice pot fi muzici de situație, de ritual, de obsesie, erotic, de frică, de teroare, de urmărire, de viziune, de satiră, etc.

Temele genericului și al genericului final, sunt cele care merită un nou capitol și o dezbatere separată pentru a înțelege mai bine rolul lor receptiv. Genericul este logo-ul filmului. Muzica de generic este muzica creatoare a imaginei filmului. Genericul de aceea are o semnificație deosebită, pentru că încă nu poate să ne arate certitudini, iar funcționalitatea sa încă nu poate fi clară fiindcă încă nu am văzut nimic din film. (Am putea spune că cea mai apropiată "rudă" a genericului este uvertura din lumea operii.)

În cadrul tematicii privind procedeele de integrare a muzicii în coloana sonoră, vom analiza modalitatea procedeei integrării muzicii în acustica totală a filmului. Putem spune că și în teatru este situația, este aceeași din punct de vedere al adaptării, sau al aplicării ei. Această adaptare sau aplicare pare complicată prin faptul că ridică problema în felul următor: dacă se compune muzică unui personaj dintr-un spectacol de teatru, atunci va apare problema orchestrării. Se va ține cont de antecedente și de ceea ce urmează contextual după muzică. Orchestrația va avea posibilități infinite de elaborare a acestei muzici. Marea întrebare este: oare cum va fi elaborată această orchestrație. Din punct de vedere dramaturgic întrebarea este identică cu problematicile menționate până acum, adică : se va folosi modalitatea complementară sau de contrast (apropiere sau distanțare) a orchestrației?. Acesta este punctul de pornire a tuturor analizelor. Ori muzica susține și se încadrează armonic în situația dramaturgică respectivă, ori prin muzică se creează elemente de contrast situației dramatice. De exemplu: în derularea unui spectacol teatral personajul negativ își schimbă atitudinea pe parcurs și devine susținător al liniei pozitive. Trebuie bine elaborată și conturată latura pozitivă sau negativă care trebuie accentuată sau susținută. Muzica poate avea un rol decisiv în caracterizarea personajelor, poate să-i sublinieze în mod pozitiv sau în mod negativ. Punctele de vedere importante a ilustrației muzicale sunt că pot împrumuta un caracter anume personajelor. Fără muzica respectivă receptorul nu poate decide că personajul respectiv trezește în el sentimente pozitive sau negative. Întrebarea eternă: dacă Mackie Șiș n-ar cânta *Gun song*-ul din *Opera de trei parale*, atunci oare l-am putea iubi sau am putea simpatiza în același fel cu acest personaj cinic, tâlhar , etc? Deci muzica compusă de Kurt Weill subliniază exact ceea ce și-a dorit autorul Bertolt Brecht. Contrastul respectiv deci înseamnă de fapt manipularea scenică și dramaturgică prin muzică. Subliniind acest argument prin prisma operii ca gen istoric muzical și anume: în lucrarea *Bastien und Bastienne* de Wolfgang Amadeus Mozart, dacă rolul Vrăjitorului ar fi doar un rol de pantomimă și nu ar fi un rol cântat cu text, cu siguranță l-am califica altfel decât în postura sa clasică bine cunoscută.

Procedeele componistice în mod obligatoriu vor ține seama de primordialitatea artei economiei de timp. Astfel aceste procedee vor fi subordonate timpului folosit și aplicat. În timpul montării unui spectacol sau regizării unui film, trebuie ținut cont de voința autorului, viziunea regizorală, imaginea scenografică, viziunea compozitorului, dar totul trebuie să fie într-un echilibru al timpului imaginar al creării neeliminând timpul real trăit. Orice intervenție muzicală în teatru se află sub semnul obiectivității și subiectivității. Aparțin subiectivului: interpretarea, intenția regizorală, intenția compozitorului, iar zonei obiective aparțin rezolvările tehnice, cum ar fi timpul schimbărilor de decor, etc. Problematika este iarăși al timpului adică schimbarea decorului se întâmplă în timp real, dar trebuie să se încadreze în timpul imaginar al spectacolului. Aici apare necesitatea echilibrului care va fi rezolvată cu muzica, coloana sonoră. Am dat doar un exemplu al echilibrării timpului din sutele care se pot ivi. Aici putem vorbi și despre spațiul acustic, pentru că în teatru vizualitatea se suprapune auditivului, astfel în teatru sursa sonoră trebuie trimisă din locul acțiunii dacă acțiunea este vizualizată. Dacă pe scenă este un personaj care cântă la un instrument, e indicat să se audă din localizarea vizualizată, altfel planurile scenice și echilibrul timpului se dezechilibrează. În film însă, datorită preparării și convenției amintite mai sus coloana sonoră este trimisă și se aude din spațiul adecvat.

În ceea ce privește tematica economiei de timp unde se vor încadra și tipurile materialelor muzicale folosite vom putea distinge două tipologii: tipologia materialului cu cadență sau închis și tipologia materialului continuu sau deschis. Materialul continuu poate fi muzica, efectul sonor sau o secvență care sugerează sentimentul de parcă ar fi sunat și înainte, venind de undeva și concretizându-se în spațiul sonor. În film acest tip de material este folosit frecvent, adică vine de undeva și deodată apare, nu are sunet de pornire, e un fel de continuare a ceva, și se infiltrează de undeva pe coloana sonoră. Acest tip este folosit de exemplu pentru a primi linearitate în suprapunerea acțiunilor. Materialul cu cadență se deosebește prin cadența folosită, adică închis, care are întotdeauna o funcție: ruperea acțiunilor și trecerea bruscă în alt plan muzical, vizual, gestual, imaginar, etc. Cu aceste două tipuri practicate, se ivesc aceleași probleme ca și înainte, adică: apropiere sau distanțare. Dar putem vorbi și despre o nouă înfățișare a acestor tipuri practicate, adică aplicarea lor pe punctele de editare, folosind tipul cu cadență subliniind punctul de editare, sau contrariul cu ajutorul tipului continuu : a face legătura punctelor de editare. Aici urmează o altă problematică ca și la celelalte, care necesită o dezbatere mai îndelungată și anume: oscilația muzicii dintr-un spațiu în altul. De exemplu: pe un fond sonor muzical, într-un parc oamenii

își plimbă câinii unde se află și personajul principal. Schimbare cadru. Personajul principal se află într-o cameră. Din punct de vedere a coloanei sonore, sunt trei modalități de a rezolva oscilațiile între spații:

1. Se procedează *non activ*, sursa fondului sonor rămânând același. Auditiv nu este deosebire între spațiul extern și intern.

2. Se procedează *activ*, sursa fondului sonor se aude din interior. Aici coloana sonoră ”intră” în spațiul sonor cu personajul principal.

3. Se procedează tot *activ*, sursa fondului sonor ”rămâne” în spațiul exterior. Personajul principal percepe din ”exterior,” din alt spațiu. Auditiv apare efectul murar.

Procedeele componistice se mai poate adăuga atitudinea compozitorului, ca și partener de creație și multitudinea posibilităților procedeele componistice în derularea producerii unui film, sau spectacol teatral. De exemplu: primul pas este lucrul pe text, piesă, carte, scenariu, etc. Al doilea pas discuția cu regizorul cunoscând intenția acestuia, și prezentând intenția componistică din care se va rezulta baza ideii comune asupra creerii produsului final. În film compozitorul poate participa la locațiile filmărilor 2-3 zile din 30. Nu participă la scriptarea brutului, pentru că l-ar putea dezorienta, în schimb este prezent la montajul brut, unde schițează deja temele pe pian și chiar poate influența montajul finit, sugerând și orchestrația. Muzica finală va fi compusă și măsurată pe montajul final. Această enumerare a logisticii procedeele între preproducție, producție și posproducție nu este un postulat, dar este de cel mai larg uz, folosit de numeroși compozitori și sound designeri.²

Definirea și negocierea punctelor de racord va constitui capitolul care ridică problematica timpului acordat muzicii, folosirea infiltrărilor și a cadențelor precum și legăturile acestora prin perspectiva timpului. Capitolul va dezbate problematica sus menționată având legătură directă mai ales cu dezbaterile punctelor de editare. Aici apare o altă necesitate de dezvoltare și explicare, aceea a fenomenului punctelor de sincron. Mai precis în film trebuie calculat din perspectiva planurilor vizuale și sonore, ca punctele de sincron să fie neapărat în concordanță. Adică anumite puncte ale peliculei filmului se coincid sau nu cu anumite puncte ale coloanei sonore. De exemplu: o palmă dată pe obrazul cuiva pe peliculă se va auzi în același timp un cînel pe coloana sonoră sau nu. Bineînțeles este un

² Termenul de sound designer în românește designer de sunet are importanță definitorie în lucrarea de față și va fi dezbătut în capitolele următoare.

exemplu prea brut, dar există nenumărate puncte de sincron de la foarte fine până la cele mai dure într-o varietate infinită. De exemplu: în cazul unei mângâieri, cum va ajunge sincronizarea coloanei sonore cu pelicula, înainte, după sau chiar în timpul gestului. *Pregest, gest, postgest*, adică trei modalități de aplicare (promit, subliniez, reflectez).

În foarte multe situații aceste aplicații sunt valabile și în arta teatrală, dar în majoritatea cazurilor, sunt mult mai economice; se realizează cu mijloace mult mai simple, mai plastice și mult mai concrete. Filmul este mult mai diferențiat, sunt mai multe posibilități dar în același timp și mai multe dileme. În arta teatrală intervențiile muzicale necesare sunt provocate mult mai obiectiv și mai puternic pentru a obține efectul scontat, dar filmul cum am mai menționat are posibilități mult mai multe și mai libere, și riscul eșecului este mult mai ridicat. Bineînțeles această cvotă de eșec este subiectivă față de dorința inițială și față de finitul produsului.

La începutul lucrării fondului sonor pentru un film se decide o concepție muzicală pe baza folosirii timpului și forței intervențiilor muzicale. Acest lucru înseamnă folosirea mai îndelungată și în forță a unei muzici, iar liniștea care-i succede va fi supraevaluată, iar dacă se folosește o intervenție muzicală după un timp îndelungat de tăcere, această muzică va avea o semnificație supradimensionată.

Deoarece coloana sonoră este ca o ”ikebana” perpetuă a mai multor componente care au relații strânse reciproce și tocmai din această mișcare și relație rezultă funcționalitatea ei, vom trata despicat componentele coloanei sonore care sunt următoarele: muzica, dialogul, zgomotele, ambientul, atmosfera, efectele speciale, foley³, ADR,⁴ SFX⁵ și liniștea.

Vom discuta despre nașterea rock-ului simfonic și rock-ului progresiv prin apariția noilor instrumente electronice, digitale și electroacustice având o tehnologie și tehnică avansată ceea ce a dus la creșterea semnificativă a paletei timbralității muzicale implicându-se în orchestrația și instrumentarea muzicii de film și teatru.

³ Foley= Denumirea vine de la Jack Foley, crearea sunetelor în mod artificial în studiouri.

⁴ ADR: ADR = Additional Dialog Recording, termenul este folosit pentru a descrie procesul de reînregistrarea vocilor adică dialogurile actorilor în postproducție, vom discuta mai pe larg în subcapitolul 2.8. Foley,FX,ADR,SFX al lucrării.

⁵ SFX: Sound FX= Efecte sonore, vom discuta mai pe larg în subcapitolul 2.8. Foley,FX,ADR,SFX al lucrării.

Vom trata și etapele principale a liniei producțiilor de film și teatru, esențiale și primordiale pentru colaborarea ideală între regizor-compozitor-sound designer, ca preproducție, producție, postproducție în producțiile de film și pregătire, repetiții, sitz (dacă e cazul), repetiții tehnice, mizanscenă, repetiții generale, și spectacol în arta teatrală.

Vom explica avantajele tehnicii moderne, prin dezvoltarea și avansarea fulgerătoare a programelor muzicale și a pachetelor de instrumente eșantionate și digitalizate, care ușurează munca compozitorilor, sound designerilor, producătorilor, editorilor, inginerilor de sunet și a regizorilor în producțiile de film și teatru. Implicit vom discuta despre avantajele și dezavantajele elementelor cum sunt ca Time Code sau Temp Track, cum și avantajul și necesitatea implicării a tehnologiei contemporane în înregistrarea muzicii sau a altor elemente a coloanei sonore.

Vom dedica un capitol întreg artei și meseriei apărută în urmă cu treizeci de ani în arta coloanei sonore : sound designer-ul, a cărui implicare într-o producție de film sau de teatru este indispensabilă. Sound design-ul este un proces de compoziție care înbină arta, tehnica și știința creeri coloanei sonore într-o egală măsură și pune amprenta decisivă și finală pe coloana sonoră, conținând și verdictul final al relațiilor elementelor coloanei sonore, al simbiozei imagine-sonor, scenă-coloana sonoră, prin urmare implicit și pe funcționalitatea coloanei sonore.

Din posibilitățile infinite în domeniul aplicării muzicii pe coloana sonoră nu se poate da o axiomă a aplicațiilor, nu se poate adapta o directivă aplicativă pentru că factorul uman nu poate fi subjugat de nicio tehnică, datorită forței sale creatoare. Totuși cercetările în acest domeniu ajută la o sistematizare și la o gândire adecvată rezolvării problemelor ivite în arta creării coloanei sonore în teatru și film.

Lucrarea de față tratează funcționalitatea și ascensiunea coloanei sonore din punct de vedere tehnic, artistic și științific de la apariție până în zilele noastre. Prima dată vom discuta despre coloana sonoră în domeniul filmului, deoarece în arta și tehnica acestui gen artistic s-au efectuat întotdeauna invențiile, creațiile, și ascensiunile primordiale aparținând coloanei sonore, pentru că era vital pentru peliculă. Teatrul a aplicat ulterior invențiile filmului în ceea ce privește folosirea coloanei sonore, dacă considera util pentru spectacolele sale.

Analiza coloanei sonore a filmelor urmează să fie vizualizată într-un tabel transparent conceput special pentru această lucrare, unde va fi menționat vertical timecode-ul, acțiunea

și în mod detaliat, vor fi rubrici pentru funcționalitatea muzicii, procedee componistice, dialog, atmosferă, zgomote, SFX și foley. În coloanele orizontale vor apărea dinamica de prezență și relația componentelor coloanei sonore, adică: muzica, dialog, atmosferă, zgomot, SFX și foley, sub peliculă.

Menirea acestor analize este în primul rând ca să se vizualizeze, să avem o privire în ansamblu și transparent, integral sau parțial al biseției imagine-sonor al filmelor din anii 60-70 și a filmelor contemporane. În al doilea rând în decursul lucrării prezente se fac referiri la aceste analize, iar fiecare analiză are la sfârșit concluziile finale ale analizei respective. În ceea ce privește analizele coloanei sonore în teatru am încercat să analizăm doar câteva mizanscene din miile ivite în lumea noastră contemporană și postmodernă. Primul pas al lucrării au fost analizele, creând astfel transparență, și o bază a lumii alb-negru și suspans hitchcockian, o privire în Noua Val Francez prin Truffaut și în lumea neorealismului lui Fellini. Șirul ar fi putut să continue cu Lynch, Coppola, Wenders etc., dar analizele ocupă un spațiu mare, în așa fel ne-am rezumat la un film de Quentin Tarantino din anul 1992 și două filme contemporane ale lui Ridley Scott și Christopher Nolan ca să ne dăm seama ce s-a schimbat sau nu în decursul a câtorva decenii în lumea filmului și a coloanei sonore.

În rubrica funcționalitatea muzicii vom analiza cum susține muzica, prin modalități subiective sau obiective, pelicula sau șirul peliculelor respective. În primul rând trebuie să analizăm ce anume deservește muzica, care este menirea ei, sub pelicula și peliculele în cauză. Acesta poate să fie, de exemplu, un material muzical cu o susținere concretă a acțiunii peliculei, sau de atmosferă, ceea ce transcende granițele obișnuite ale obiectivului sau subiectivului, fiind prin natura sa puternic subiectivă, dar totodată putând fi determinat de tradiție, supunându-se astfel unui surprinzător de riguros obiectivism estetic. Poate totodată să se refere strict la acțiune. Din cele de sus reiese că funcționalitatea muzicală poate să fie o funcționalitate muzicală concretă, sau una non-concretă, având caracter atmosferic, adică muzica are rolul de a genera o atmosferă. Dacă luăm un exemplu de formă concretă, putem vorbi despre o peliculă unde vizual se cântă la o trompetă și ascultătorul aude trompeta respectivă din locația văzută pe peliculă, adică se manifestă concret sunetul trompetei, pe de altă parte, dacă pe peliculă apare o pajiște, unde doi îndrăgostiți se iubesc pe iarbă, trompetistul nu apare în imagine, dar sunetul care se poate auzi din depărtare sugerează importanța instrumentului, sau a melodiei în viața celor doi (aici posibilitățile sunt infinite, lipsind figura instrumentistului, adică concretul). În funcționalitate în primul rând analizăm rolul muzicii respective, adică ce vrea să sublinieze și să susțină muzica sub peliculă. Și aici

sunt mii și mii de situații și modalități muzicale, care trebuiesc analizate întotdeauna paralel cu pelicula. De exemplu, într-o chermезă la aer liber muzica are o funcție de acompaniament, adică muzica propriu zisă a chermезei respective, care poate să fie cântată pe peliculă de o orchestră, pe de altă parte trebuie să ne sugereze ceva și din dramaturgia întâmplării peliculei respective: adică ce se întâmplă în timpul desfășurării chermезei. De exemplu în timpul desfășurării acțiunii chermезei eroii principali petrec, se cinstesc, dar într-un moment dat apare și eroul negativ, introducând în aceeași muzică un basclarinet, sau un alt instrument care să schimbe atmosfera.

În afară de cele menționate mai sus, mai există și muzica de caracter. Acesta are rolul de a caracteriza un personaj, o situație, un sentiment (femeia suavă, bărbatul periculos, furtuna, frica etc). Toate personajele importante, cu precădere eroii principali, au un motiv muzical propriu. Putem observa foarte des în filme, când apare Femeia, ea este acompaniată întotdeauna cu aceeași muzică sau variațiunea acesteia, sau când apare un erou, acesta este acompaniat și susținut cu motivul său muzical, care-l caracterizează numai pe el.

În timpul analizei, în primul rând încercăm să găsim aceste motive muzicale de caracterizare a personajelor și încercăm să deslușim ce exprimă.

Pe parcurs apar elementele de atmosferă. Dacă pelicula emană tensiune, atunci va fi susținută de o muzică tensionată, iar dacă pelicula emană o stare de calm, atunci acompaniamentul va fi o linie melodică liniștitoare. Situațiile sunt infinite, de aceea este important să ne referim la o scenă concretă, încercând o analiză cât se poate de riguroasă și obiectivă. Exemplele date sunt numai de referință și nu au pretenția de a acoperi toate posibilitățile, ele concretizându-se doar în cazul în care „elementul muncii”, adică pelicula este una concretă! Trebuie avut în vedere situația în care se află personajul, sentimentele care îl încearcă, pericolul care îl paște (dacă este cazul), felul lui de a fi...o muzică bună dă răspuns la aproape toate aceste întrebări. Important este să căutăm întotdeauna răspuns la aceste întrebări fără să scăpăm vreun detaliu care mai târziu s-ar putea deveni foarte important. Luăm un cadru întreg, și analizăm cap-coadă menirea muzicii de sub peliculă. Pe parcurs se pot ivi problematicile specialității muzicii (despre care am mai vorbit și în argument), adică muzica de sub peliculă ce ne sugerează.? Spațiu închis sau spațiu deschis. În orchestrare-instrumentare sunt nenumărate posibilități de a sugera spațialitatea. De exemplu, sunetul unui horn francez ne sugerează un spațiu deschis larg, iar mai multe hornuri un spațiu imens, sunetul unui timpani ne poate sugera un spațiu deschis, iar un saxofon

singuratic ne trimite într-un spațiu închis, și am putea înșira variantele și exemplele până la nesfârșit. Tocmai de aceea trebuie analizate modalitățile prin care compozitorul folosește muzica. Acesta vom face la rubrica : modalități componistice.

Deci, în rubrica ”funcționalitatea muzicii” vom trata menirea și funcția muzicii respective sub peliculă, unde vom pune întrebarea și vom da răspunsul vast la întrebare, iar în rubrica ”modalități componistice” explicăm prin ce modalități s-a ajuns la muzica analizată în rubrica ”funcționalitate”. Se va supune sub analiză: ritmica, linia melodică, sistemul armonic. Pe urmă ne uităm la orchestrație-instrumentare, ce se poate citi, reflecta din orchestrație. Dacă rămânem la exemplul mai sus amintit, la chermeză, atunci poate cineva mănuieste un Wurlitzer, caz în care muzica va fi repetitivă, adică secvențială.

Pe aceste întrebări și răspunsuri de analiză se bazează esența lucrării, fiindcă celelalte răspunsuri pot fi obiective. Noi trebuie să dăm răspunsuri despre realitate, și din această cauză răspunsurile trebuie să fie subiective din punctul de vedere al funcționalității muzicii, răspunsuri mai vaste , epice și narrative. La modalitățile componistice răspunsurile trebuie să fie concrete pentru că la urma urmei, omul percepe, aude, melodia, fragmentat sau nefragmentat, frază întreagă sau fragment de frază, dacă nu este timp pentru desfășurarea unei teme atunci fragment de perioadă, sau poate o perioadă completă, material cu cadență sau material muzical continuu de fundal etc.

Muzica genericului are întotdeauna o funcție deosebită: vrea să ne transmită ceva din intregul filmului, în așa fel să nu ne destăinuie nimic din acțiunea lui. Genericul este logoul audio-vizual al filmului care nu are voie să prezică nimic din acțiunea propriu-zisă, dar în aceeași timp conține o promisiune, ne atașează în situație dar nu numai, ci ne arată că de fapt în ce ”limbaj” vom vorbi în filmul respectiv.

Muzica finală (generic final) este concluzivă.

După analizele filmelor și spectacolelor de teatru, vom face o concluzie finală. Finalul lucrării nu va fi o rețetă, ci ne va arăta lucrurile și prin prisma analizelor.

Metodologia în această lucrare se bazează pe cercetare, analiză, comparație, excludere și includere, ordine cronologică (unde e cazul) a tehnicilor acustice, tehnicilor noi ivite electroacustice și digitale, tehnicilor de sound design, tehnicilor muzicale, prin prisma artei compunerii muzicii și artei sound designului, în raport cu dramaturgia și coloana sonoră în film și teatru, coloană care are la bază componenții ca : muzică, dialog, atmosferă, zgomot,

SFX, (efecte speciale), foley, și raportul între ele, sau în mod voit lipsa unora dintre componenți.

Vom analiza filmele clasice ca: Federico Fellini-*Il Casanova*- compozitor Nino Rota, Alfred Hitchcock -*Psycho*- compozitor Bernard Herrmann, Francais Truffaut -*Fahrenheit 451*- compozitor Bernard Herrmann, și filme contemporane ca: Quentin Tarantino- *Reservoir Dogs*- muzica coloanei sonore fiind presărată cu piese pop, Ridley Scott- *Prometheus*-compozitor Marc Streitenfeld și Christopher Nolan - *Interstellar*- compozitor Hans Zimmer sound designer Richard King. Coloana sonoră va fi analizată în integral sau parțial cu Time Code, și per cadru, care pe urmă vor fi amănunțit tratate pe baza subcapitolelor mai sus amintite în Argument.

În teatru vom analiza coloana sonoră a mizanscenelor de la regizorii: Silviu Purcărete : *Pantegruel's cousin*- compozitor Vasile Șirli, Gelu Badea: *Hamlet* - compozitor și sound designer Venczel Peter, Vadas László: *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici - compozitor și sound design Venczel Peter, Varga Ibolya: *Mateiaș Gâscarul* -. compozitor și sound design Venczel Peter. Vom formula o vedere în ansamblu, ajungând la sfaturi și reguli de bază a funcționalității coloanei sonore în teatru și film din punct de vedere estetic, a funcționalității, a percepționalității, a emoționalității, a tehnicii și a dramaturgiei, în ideea de a crea cu această lucrare un manual folositor, încercând de a răspunde la marile întrebări: ce? cum? când? și de ce? avem nevoie de coloana sonoră..., ajungând la o sistematizare și la o gândire adecvată rezolvării problemelor ivite în arta creării coloanei sonore în teatru și film nu excludând faptul că din posibilitățile infinite aplicării muzicii, și relația a altor componente pe coloana sonoră, nu se poate da o axiomă al aplicațiilor, nu se poate adapta o directivă aplicativă pentru că factorul uman nu poate fi subjugat de nicio tehnică, datorită forței sale creatoare.

Am ales acest subiect fiindcă am compus și realizat foarte multe coloane sonore pentru spectacole de teatru, și teatru de păpuși. Predau această tematică în cadrul cursurilor mele universitare, fiind, totodată, și autorul unor lucrări de operă rock, musical și balet, dar și a muzicii câtorva filme. Întotdeauna a fost astfel și încă îmi mențin opinia potrivit căreia cea mai mare comoară a unui compozitor - fie că ar compune operă, musical sau chiar și muzică de balet -, este un libretist bun. După premiera uneia dintre lucrările mele, am declarat unui jurnalist următoarele: "*Muzica este ca un jet de apă care menține o minge deasupra apei, minge care este textul și dramaturgia; în momentul în care jetul de apă nu*

mai curge, mingea cade și se rostogolește altundeva." Acest lucru cred că poate fi aplicat la fel în ceea ce privește muzica de film, muzică de teatru și cum design-ul de sunet este în sine un proces creativ, analogia poate fi extrapolată să includă întreaga coloană sonoră. Evident, în arta teatrală și în cea de film, un bun regizor este la fel de valoros, la fel și colaborarea fructuoasă cu el, căci în aceste două genuri concepția regizorală și servirea acesteia sunt sarcinile primordiale, pe lângă dramaturgia teatrală, textuală și cea a imaginilor.

Legătura stimulentă dintre regizor-compozitor-sound designer, este remediul cel mai propice artei creării coloanei sonore, prin prisma evoluției tehnicii și a tehnologiei aferente și este folosită de lumea modernă contemporană în arta finalizării coloanei sonore, atât în teatru, cât și în film.

Este clar că în ceea ce privește coloana sonoră, ea trebuie să se muleze perfect pe concepția regizorală, și pe dramaturgia filmului, sau a piesei de teatru, numai astfel poate atinge funcționalitatea dorită. Este foarte dificil, sau chiar imposibil, să definim ce anume face ca o coloană sonoră cinematografică sau teatrală să fie bună, și prin acest fel și funcțională. Dacă avem în față un exemplu concret, atunci este mai ușor să determinăm dacă sunetul unui film este bun, sau dacă o piesă de teatru a avut o coloană sonoră proastă, însă, în cazul în care vom dori să punem toate aceste date laolaltă într-un sistem unitar, atunci vom ajunge la concluzia că regula este lipsa oricărei reguli, după cum am dezvoltat ideea și în prima parte a lucrării: Din posibilitățile infinite în domeniul aplicării muzicii pe coloana sonoră nu se poate da o axiomă al aplicațiilor, nu se poate adapta o directivă aplicativă, pentru că factorul uman nu poate fi subjugat de nicio tehnică, datorită forței sale creatoare. Totuși cercetările în acest domeniu ajută la o sistematizare și la o gândire adecvată rezolvării problemelor care se ivesc în arta creării coloanelor sonore în teatru și film.

Calitatea sunetului are două componente, una privind latura tehnică, iar o alta, care se referă la calitatea artistică. Calitatea tehnică poate fi calificată potrivit nenumăratelor parametri, și poate fi definită prin intensitate sonoră, dinamică, distorsiune, timbru, claritate, efectul spațial al sunetului, raportul diferitelor straturi sonore și formatul său. Calitatea artistică este mai greu de clasificat, dar ceea ce putem afirma, în general, este că ea ar trebui să fie într-o simbioză perfectă cu imaginea sau cu scena, să îndeplinească cerințele regizorului, iar intenția creatoare să ajungă în mod obligatoriu la public.

Cred că creatorii care lucrează la coloana sonoră - indiferent dacă ne referim la compozitori, designeri de sunet sau ingineri de sunet -, trebuie să se alăture procesului creativ al filmului, încă din timpul repetițiilor inițiale dacă vorbim de un spectacol de teatru, sau la citirea scenariului, în cazul unui film, căci doar astfel va putea trăi alături de a sa

lucrare de-a lungul procesului creativ. Doar astfel putem realiza într-adevăr cele exprimate de către Gábor Balázs, să atingem *"Efectul maxim folosind un număr minim de mijloace și să putem trăi cu arta omisiunii"*.

Teatrele epocii postmoderne în care trăim, și în special teatrele experimentale, acceptă să ducă pe scenă orice, cu toate acestea, între cele două genuri - teatrul și filmul - vor exista întotdeauna diferențe, căci pe când filmul este și va rămâne întotdeauna un gen artistic preparat, produsul final rămânând același pe viitor, purtând amprenta regizorului, spectacolele teatrale pot fi oricând augmentate, modificate prin introducerea oricăror medii și coloane sonore, căci elementul care își pune amprenta asupra spectacolului va fi întotdeauna jocul „viu” al actorului, joc ce perpetuează această formă umană de exprimare.

În privința funcționalității coloanei sonore aș încheia cu cuvintele regizorului de film Alfred Hitchcock, adică : *"ce este important este în față, sau aproape"*.