

CUVINTE CHEIE

CUPRINS

PARTEA I

I.1.1 PLEDOARIE PENTRU VALIDITATEA ȘI NECESITATEA TEMEI.....	pag. 05
I.1.2 LIMITELE ȘI EXTENSIA LUCRĂRII	pag. 10
I.1.3 ASPECTE METODOLOGICE DE ABORDARE.....	pag. 12
I.2.1 LOCUL MUZICII ÎN INTERPRETAREA TEATRALĂ	pag. 14
I.2.2 LOCUL MUZICII ÎN FILM	pag. 18
I.2.3 PARAMETRI COMUNI – SINTAXA TEMPORALĂ.....	pag. 21
I.2.4 EXTENSII CONTEMPORANE	pag. 24
I.3.1 ISTORIA COLOANEI SONORE DE TEATRU SI FILM IN SEC. XX PRIN PRISMA CUCERIRILOR TEHNOLOGICE DIN DOMENIU.....	pag. 32
I.3.2 SPECIFICUL ESTETIC AL MUZICII DE TEATRU.....	pag. 46
I.3.3 ESTETICA MUZICII DE FILM	pag. 51
I.3.4 SEMIOTICA ȘI SEMANTICA ÎN MUZICA DE TEATRU ȘI FILM.....	pag. 55
I.3.5 PROCESUL CREAȚIEI COLOANEI SONORE DE TEATRU ȘI FILM.....	pag. 67
I.4.1 SINTAXA ȘI ARHITECTURA COLOANEI SONORE DE TEATRU ȘI FILM.....	pag. 77
I.4.2 SURSE SONORE	pag. 80
I.4.3 SUNETUL ÎN SPAȚII TEATRALE.....	pag. 90
I.4.4 PSIHOACUSTICA ÎN TEATRU/FILM.....	pag. 99
PARTEA A II-A. ASPECTE TEHNOLOGICE ÎN SPRIJINUL COMPOZITORULUI MUZICII DE TEATRU/FILM	
II.1 Studioul DAW (Digital Audio Workstation).....	pag. 115
PARTEA A III-A. LUCRĂRI PERSONALE CU REFERIRE LA PROBLEMATICA EXPUSĂ	
III.1 POEMUL VIDEO <i>BRÂNCUȘI</i>	pag. 133
III.2 FILMUL <i>NEVER ENOUGH</i>	pag. 142
III.3 FILMUL <i>DESPRE MORȚI NUMAI DE BINE</i>	pag. 150
III.4 FILMUL <i>MERCY STREET</i>	pag. 165
III.5 PIESA DE TEATRU <i>AU PUS CĂTUȘE FLORILOR</i>	pag. 176
III.6 PIESA DE TEATRU <i>HAMLET</i>	pag. 190
III.7 PIESA DE TEATRU <i>ORFANUL ZHAO</i>	pag. 207
III.8 CD-ROM <i>THEATRE TOY</i>	pag. 220
PARTEA A IV-A	
IV.1. CERCETARE ASUPRA POSIBILITĂȚILOR COGNITIVE SI PRODUCTIVE ÎN DOMENIUL MUZICII ELECTROACUSTICE, CA SUPORT AL COLOANEI DE SUNET ÎN TEATRU SI FILM.	pag. 239

REZUMAT

SINCRETISME ÎN MUZICA DE TEATRU ȘI FILM SECOLUL XX – EVOLUȚIA TEHNOLOGICĂ

TEZĂ DE DOCTORAT

Conducător: Prof.Dr. Marian Popescu

Co-tutelă: Prof. Dr. Pavel Pușcaș

Doctorand Kiraly-Nagy O. Octavian Mircea (Mircea Kiraly)

Universitatea “Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Facultatea de Teatru și Televiziune

Domeniul de doctorat: Teatru

Teza de doctorat „SINCRETISME IN MUZICA DE TEATRU SI FILM – EVOLUTIA TEHNOLOGICA” cuprinde în esență majoritatea fenomenelor semnificative și relevante ale celei de a doua jumătăți a secolului XX (cu trimiteri în secolul XXI), din domeniul muzicii de teatru, film, multimedia. Teza abordează colateral și contextual problema muzicii integrate spectacolului sau a performanțelor scenice. Ea se constituie ca o lucrare ce are deschideri atât științifice (prin expunerea și analiza ideilor ce stau la baza procedurilor profesionale de prelucrare a benzii sonore) dar și creative (prin propunerea de soluții inovative) precum și perspective pedagogice.

Lucrarea este organizată în patru părți și șapte capitole ce pleacă de la premisele necesare abordării.

Partea I cuprinzând 17 capitole :

PLEDOARIE PENTRU VALIDITATEA ȘI NECESITATEA TEMEI

Maurice Chion¹, inițiatorul termenului „Synchresis”, format prin combinația a doi termeni: „synchronicity” și „synthesis”, referindu-se la modalitatea prin care elementele vizuale și cele auditive pot fi percepute ca un singur semn, lansează nu doar un nou concept în muzicologia secolului XX, ci și tema preponderentă a acestui secol: îmbinarea elementelor și a conceptelor inovatoare ce caracterizează revoluționarea domeniului artistic.

LIMITELE ȘI EXTENSIA LUCRĂRII

Spațiul acordat descrierii noilor tehnologii, precum și al aportului lor la o nouă deschidere estetică și pragmatică, se distinge prin elemente teoretice, dar mai ales practice, unelte contemporane ale compozitorului modern în domeniul muzical, cu precădere în aspectul teatral sau cel al coloanei sonore de film.

Lucrarea propune, de asemenea, exemple contemporane de inovație și conlucrare cu diferiți artiști din varii domenii, prin expunerea activității mele de peste 40 de ani din domeniul artistic multimedia.

ASPECTE METODOLOGICE DE ABORDARE

Organizarea cercetării în domeniu artistic actual presupune identificarea unor elemente esențiale în dezvoltarea conceptelor artistice multidisciplinare ale secolului prezent, dar și a

¹ M.Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York, 1994.

suportului asigurat de dezvoltarea tehnologică, cea care conferă în momentul de față motorul unor noi tehnici de abordare ale actului creativ.

Analiza comparativă pledează pentru o imagine comprehensivă a fenomenului, punând în discuție diverse aspecte și modalități componistice adaptate noilor forme interartistice. Am dezvoltat în aceste capitole tehnici de compoziție specifice actului teatral, dar și conceptului de film experimental modern sau multimedia.

Din punct de vedere temporal-istoric, lucrarea de față își propune să redea aportul de elemente noi, de concepte inovative sau invenții creative cucerite la vremea respectivă. Cunoștințele acumulate la acea vreme au fost perpetuate și diseminate cu ajutorul relațiilor internaționale prin congrese, diseminarea mondială cu ajutorul internetului fiind un factor decisiv în dezvoltarea în ritm rapid a tuturor tehnologiilor și conceptelor noi care stau la baza creației moderne a muzicii de teatru și film.

Modalitatea structurală de cercetare a stat la baza sintezei unor concepte și tendințe estetice influențate de frământările social politice, dar și de impetuoasa dezvoltare tehnologică.

Unele forme de dezvoltare ideatică sau dogmatică ne-au ajutat la discernerea valorilor și inovațiilor din domeniu prin analiza structurii, morfologiei și texturii semantice a lucrărilor muzicale dedicate actului interpretativ. Aportul unor noi științe dezvoltate în această perioadă (acustica, psihoacustica, analiza matematică sau diverse concepte filozofico-estetice contemporane) poate fi analizat doar prin prisma descompunerii lor în elementele esențiale, elemente care predispun la o diversitate majoră a modalităților de inspirație în actul creativ contemporan.

LOCUL MUZICII ÎN INTERPRETAREA TEATRALĂ

Compozitorul Arnold Schoenberg, vizionar al noilor forme muzicale, preocupat de integrarea muzicii în forme teatrale moderne, deschide o cale nouă de exprimare în artele performative. Opus 18², *Die Gluckliche Hand*, scris în 1913, descrie în libretul operei indicații teatrale ca: intensificarea vântului, creșterea în intensitate a luminii sincronizate în partitură cu muzica.

Muzica serială beneficiind de noile concepte creative, deschide noi oportunități de exprimare care o aduc din ce în ce mai aproape de actul teatral. Tehnica nouă, inventată chiar de către compozitor prin nerepetabilitatea notelor pînă la terminarea secvenței celor douăsprezece note conținute în gama cromatică, polifonizarea cu același material inversat sau recurent, au fost de asemenea preluate ca forme moderne de expresie în teatrul modern. Compoziția este percepută ca o formă de organizare a elementelor muzicale sau non-muzicale care poate fi lesne asemuită cu evenimente, scene, trăiri sufletești specifice actului teatral.

² Operă compusă între anii 1910 și 1913. În concepția compozitorului opera este denumită „Drama Mit Musik” o formă nouă în care libretul este scris chiar de către compozitor.

Folosirea unor elemente de recuzită în performanța muzicală ne apropie din nou de teatru (John Cage, *Water Music*), propunând ca element muzical-expresiv în scenă un lighean cu apă, un radio și un ceas deșteptător (nu doar ca elemente scenografice dar și cu funcții sonor muzicale). Instrumente electronice cu diferiți senzori și cu aspect teatral asemănători recuzitei întregesc acest tablou al formelor moderne de expresie tributare teatrului.

LOCUL MUZICII ÎN FILM

Muzica are capacitatea de a influența emoțiile. Pornind de la acest postulat, în film posibilitatea de a suprapune structuri muzicale peste cele vizuale creează un impact emoțional cumulativ superior față de cel din teatru prin numărul sporit de asociații care pot fi identificate per unitate de timp. Cercetători ca Robin Hoffmann dezvoltă o nouă clasificare din punct de vedere al influenței sunetului asupra imaginii sau a intențiilor regizorale³. Cohen, pe de altă parte, abordează subiectul din punct de vedere al congruenței imagine-sunet, inițiativa pornind de la perspectiva compozitorului⁴. Ambele puncte de vedere stau în picioare, dar obiectul cercetării noastre se rezumă nu doar la problematici tangențiale cu locul și rolul muzicii în film.

Spre deosebire de teatru, filmul dezvoltă o mai mare apetență pentru descriptivismul muzical. Încă din primele producții fără sunet care erau acompaniate de un instrumentist live (de obicei de un pianist sau organist), elementul descriptiv era la fel de important ca și cel al sincronizării. În lucrarea *Film music – A Neglected Art*, Roy M. Prendergast identifică două valențe ale muzicii de film: prima se referă la „culoarea geografică” pe care muzica o poate sugera (întotdeauna sunetul cimpoiului va sugera Scoția ca loc de desfășurare a acțiunii, o muzică pentatonică va face referire la China), iar cea de a doua este „parodia stilistică”, scriitura compozitorului într-un limbaj anume. Astfel, partitura muzicală parodiază stiluri ale marilor compozitori (Haendel, Mozart, Chopin, etc.) pentru a sugera o anumită perioadă sau un anumit context muzical. Ambele tehnici sunt folosite însă din ce în ce mai rar, datorită noilor tendințe de globalizare a muzicii cât și a amprente distincte pe care fiecare compozitor contemporan și-o impune.

O altă abordare a rolului muzicii de film este aceea în care ea se exprimă în congruență sau noncongruență cu scenariul, acțiunea și imaginea filmului. Aici vorbim, spre deosebire de muzica narativă, despre muzica ce îndeplinește un rol emotiv. Marilyn Boltz folosește, în acest sens, termeni ca „foreshadowing”, (prefigurare) pentru muzica ce are un rol

³ www.robin-hoffmann.com

⁴ M. Mera.& S. Stumpf, *Eye-tracking Film Music and the Moving Image*, City University London, 2014.

deliberat enunțiativ, de prezentare a unei scene, și cea care, exprimând o juxtapunere semiotică peste imagine, potențează elementul afectiv, sau „in front”. De obicei, prima categorie se evidențiază prin contrast cu ceea ce urmează (ex. tema 1 din *Star Wars* enunțiativă, cu caracter războinic și tema 2 elegiacă, cu un caracter narativ mai pronunțat). Această metodă componistică unde există întotdeauna două mișcări contrastante, este caracteristică mai degrabă filmelor holywoodiene. Poate că preludiul și fuga în re minor ale compozitorului J.S. Bach au stat la baza multor idei componistice ale muzicii de film prin amprenta lor atât de specifică.

Renunțarea la formele vechi de compoziție are două aspecte: în primul rând acela de a eluda orice formă de continuitate muzicală incluzând în discurs elemente teatrale (text, dans, lumină, pantomimă), iar în cel de al doilea intențiile muzicale pot fi generate de către creator, fie el muzician sau regizor propriu-zis. Astfel se naște ideea experimentalului creat din existența non-intervenționalității, a arbitrarului în discursul muzical, fenomen din ce în ce mai pregnant în actul teatral contemporan. De aici putem deduce faptul că muzicienii au creat punți spre creația teatrală și nu invers. În film, muzica se exprimă mai elocvent prin comentarii cu caracter narativ, uneori în acord cu imaginea, alteori în dezacord cu ea, fără ca aceasta să fie percepută ca făcând parte din alt scenariu. Filmul devine astfel mai permisiv în ceea ce privește rolul sugestiilor muzicale ale compozitorului. Multitudinea de forme muzicale și metode instrumental-sonore utilizate în muzica de film, pornind de la cele clasice spre forme contemporane, definește diversitatea și inovația în actul performativ.

PARAMETRI COMUNI – SINTAXA TEMPORALĂ

Conceptul modern al artelor în timpurile noastre tinde spre o amplificare și potențare a metaforei prin sinteza tuturor valențelor care pînă acum formau domeniul exclusiv al unei arte. Se observă în prezent faptul că acești parametri sunt amestecați în creuzetul creației pentru obținerea esenței metaforei, a semnului potențat la maximum. Astfel, pictura și sculptura au devenit dinamice, dansul înglobează imaginea, dar și anecdota, teatrul folosește din ce în ce mai multe elemente multimediale, filmul devine interactiv, muzica se servește de scenografie și improvizație.

Dacă vom privi din această perspectivă artele contemporane, parametrii primari comuni ai tuturor performanțelor artistice se articulează prin sintaxa temporală. Elementul timp prezent în conștiința noastră devine catalizator și totodată distribuitor al relațiilor între componentele care formează azi actul artistic.

Astfel, prin această perspectivă în creația contemporană, toate devine unul iar unul se expandează în toate aspectele expresive. Astfel, culoarea se poate raporta la ritm, forma la durate, mișcarea la tempo ca elemente idiomatice în ipostaze temporale, incluzând aici și filmul și jocurile electronice, iar noțiunea de timp guvernează în acest fel toate formele de manifestare. Conținutul final se derulează cu o singură dimensiune, așezarea în timp, temporalitate.

EXTENSII CONTEMPORANE

Michel Chion, în lucrarea sa *The Three Listening Modes*, delimitează trei moduri ale percepției obiectelor sonore care formează creația muzicală și care pot fi aplicate tuturor modelelor artistice:

- modul tipologic caracterizat prin clasificarea sunetelor ca obiecte
- modul morfologic intern care presupune formularea categoriilor în descrierea obiectelor sonore cu un singur obiect –sursă.
- modul morfologic extern care cataloghează sunetele formate din mai multe elemente care aparțin aceleași surse.

Această clasificare a elementelor acustice preluate din tratatul *Traité des Éléments musicaux* al lui Pierre Schaeffer formează vocabularul tuturor elementelor muzicale-acustice prezente în natură sau sintetizate de către aparatele acustice sau electronice specifice.

Componenta temporală- ritmul- stă la baza structurii muzicale. El poate fi perceput ca o reprezentare a celor trei noțiuni de bază: trecut, prezent și viitor. Sunt binecunoscute reformulările anumitor secvențe muzicale în discursul timpului actual (prezent), sau chiar viitor, cu ajutorul paternelor ritmice moderne, al îmbogățirii poliritmice (ansamblul de percuție), cât și al diversificării duratelor.

Componenta spațială-sunetele- este percepută atât ca înălțime, cât și ca localizare în spațiu. Audiția binaurală stă la baza elementelor dezvoltate în studiul psihoacusticii, iar compozitorii secolului XX au beneficiat din plin de acestea.

Componenta timbrală- de multe ori o anumită muzică este alăturată unei orchestrații distincte (ex. marșul nupțial care este asimilat orgii de biserică- are rolul cel mai important în formarea unei imagini complexe în conștiința umană prin legăturile memoriei, ale aspectelor de viață trăite anterior sau ale unor noi experiențe nemaiauzite până în prezent. Textul vorbit asociat muzicii are valențe uneori superioare în detectarea sensului artistic, al unei mai bune receptivități. Percepția umană are capacitatea de a distinge în cadrul unei opere muzicale elementele constitutive precum un instrument sau un grup de instrumente. Acest fapt poate fi speculat de asemenea de către creator în obiectivul său de a da o sincronicitate legăturilor senzoriale văz-auz.

Componenta intensității sunetului - legată intrinsec de componenta spațială- ajută în a delimita planurile imaginii sonore (apropiat, îndepărtat) dar nu doar atât: ea formează în conștiința umană diverse reprezentări dinamice prin alternarea diverselor intensități ale

discursului muzical. Astfel, o dinamică redusă care urmează sau este înaintea unei furtuni acustice cu aceleași paterne melodico-ritmice, creează, pe lângă senzația de surpriză, o realitate în miniatură a celei reprezentate anterior, uneori cu efecte comice.

Componenta armonică a sunetelor este definită prin aspectul istoric al muzicii create, dar și prin caracterul muzicii. Astfel, un pasaj scris în manieră preclasică va prefața întotdeauna o imagine plasată în contextul epocii respective. Așa cum fiecare epocă muzicală corespunde unei orchestrații distincte în care instrumentele sunt mai bogate sau mai sărace în armonice.

ISTORIA COLOANEI SONORE DE TEATRU SI FILM IN SEC. XX PRIN PRISMA CUCERIRILOR TEHNOLOGICE DIN DOMENIU

Deși muzica de teatru și film este considerată de către unii compozitori ca fiind inferioară celei cu destinație concertistică, sunt celebre colaborările regizor-compozitor care au realizat opere notabile. Este suficient să îi amintim pe Peter Greenaway și Michale Nyman (*The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*), prin expresia minimalist-barocă a muzicii, pe Daren Aronofsky și Clint Mansell (*Requiem for a Dream*), Godfrey Regio și Philip Glass (*Koyaanisquatsi*) sau Christopher Nolan și Hans Zimmer (*Interstellar*)⁵.

SPECIFICUL ESTETIC AL MUZICII DE TEATRU

Definită în dicționar ca un set de principii referitoare la aprecierea frumosului, estetica muzicii în teatru este strâns legată de cea a esteticii operei căreia îi aparține. Toate acestea par însă legate de funcția morală și etică a audienței. Putem defini cel mult grupuri socio-profesionale care corespund aceluiași nivel estetic, dar nu putem generaliza. „De gustibus non disputandum” spune un vechi proverb.

Totuși, localizată într-o epocă, estetica muzicală în artele performative este dictată de principii, chiar dacă ea reușește să surprindă uneori, plăcut sau neplăcut, audiența. Conform autorului Dewitt H. Parker⁶, muzica este caracterizată ca o expresie liberă, ca un mod personal de exprimare atât a artistului care a scris-o cât și a celui care o ascultă. Ea ține de viziunea și de valorile etice ale societății.

⁵ Vezi www.tasteofcinema.com/2015, accesat ultima dată pe 13.08.2017.

⁶ Dewitt H. Parker, profesor de filozofie la Universitatea Michigan, autorul lucrării *The Principles of Aesthetics*.

David Roesner, teoretician al formelor teatrale numite „Composed Theatre”⁷ conferă strategiei muzicale a unei opere rolul de a organiza obiectul artistic teatral căruia i se supune. Tematica muzicală se supune totuși unor rigori dictate de stil, muzicalitate sau formă, metodele de inspirație utilizate fiind diverse; lectura piesei respective în contextul propus de către regizor, imaginația scenografică, picturală, natura conflictuală sau alternanța polifonică a sentimentelor pe care doar muzica o poate exprima. John Cage exprimă acest concept în cuvintele: „Nu există spațiu gol sau lipsa timpului. Întotdeauna va fi ceva de văzut și de auzit”⁸.

Procesul improvizatoric, caracteristic secolului XX în artele performative, introduce termeni noi teatrali în muzică: fragmentarea temporară, sinteza în montaj, combinațiile expresive ale imaginilor împreună cu dansul și muzica.

Modul interpretativ improvizator al muzicienilor prezent în unele creații teatrale rescrie piesa de fiecare dată. Prin imaginație și performanță interpretativă, muzicienii prezenți în scenă adaugă de multe ori valoare actului teatral.

Muzica, prin specificitatea semiotică a limbajului folosit, ajută nemărginit intenția polifonică a regizorului de a crea planuri suprapuse, uneori conflictuale, altele edificatoare, care susțin performanța actoricească. De multe ori, ea este de asemenea manieră compusă pentru a polifoniza pe parcursul scenelor, pentru a completa emoțiile estetice dorite de către regizor. De multe ori, regizorii simt nevoia unei simple „pedale acustice” care însoțește textul pentru a da senzația spațială nedeclarată, dar necesară intenției lor. Formele muzicale create în acest sens, deși monotone în interpretare singulară, conferă scenelor teatrale o bază arhitecturală necesară intenției regizorale. Spațiul sonor muzical indefinit (spre deosebire de cel acustic al unei localizări prin zgomote specifice) amplifică emoția și modul de receptare. Idiome muzicale repetitive preluate din raga indiană lansează cuvântul în spațialitate. Aspectul monoton repetitiv al unei simple note cu mici fluctuații variaționale pune întreaga scenă teatrală într-o lumină nouă cu valențe estetice îmbunătățite.

Alteori, pasajele instrumentale create prin repetabilitatea unor motive muzicale în tempo rapid creează efectul schimbărilor de culoare a luminii, asemeni unui caleidoscop, efect des utilizat de către regizorii de teatru.

⁷ Vezi David Roesner, *Composed Theatre, Aesthetics, Practices, Processes*, The University of Chicago Press, Chicago, 2012.

⁸ *There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear*, John Cage apud David Roesner, *op.cit.*, p. 23-70

Ritmul, componentă esențială a muzicii, oferă actului interpretativ aspecte psihologice ale mișcării în sine. Repetabilitatea bătăilor inimii ca patern uman este des folosită muzical în actul interpretativ teatral. Decurgerea timpului, de asemenea măsurată muzical prin ritm, conferă spațiului teatral pulsul vieții. Puterea dinamică a scenelor create cu ajutorul ritmului muzical capătă noi valențe interpretative care prin specificitate disting o scenă de cea care urmează, delimitând astfel senzațiile enunțate de creatorul- regizor în acest caz.

Ritmul muzical folosit în acest context dezvoltă activități metabolice în corpul uman, creează accentuări ale respirației, afectează pozitiv sistemele nervoase sau circulatorii, deschide calea coordonării între performer și ascultător. Efectul produs de roptul tobelor în actul teatral deschide calea regizorală spre activități motrice receptive specifice în conștiința auditoriului.

ESTETICA MUZICII DE FILM

Muzica, prin varietatea coloristic-timbrală, plasează cu ușurință acțiunea filmului în epocă, spațiu, context social. Astfel, o muzică compusă pentru cimpoi va anticipa întotdeauna o secvență de film situată în Scoția, iar cea care va avea un suport tematic oriental va sugera o arie geografică de desfășurare a acțiunii în orient.

Limbajul muzical caracterizat prin modurile și scările muzicale plasează cu ușurință locul desfășurării acțiunii în zone geografice bine definite. Muzica pentatonică, caracteristică culturii chineze se diferențiază de cea compusă în scară de blues, specifică spațiului nord american.

Această personalizare muzicală subliniază de multe ori prin aspecte parodice caracterul unui personaj sau specificul unei scene din film, fără ca ea să fie neapărat ancorată în totalitatea specific muzicală a temei filmului. Tușa de culoare astfel creată dă posibilitatea regizorului de film de a realiza disonanțe sau devieri tematice prin simpla utilizare a schimbării registrului muzical. În acest caz intervine capacitatea compozitorului de a integra aceste citate muzicale în registrul general al coloanei sonore, muzica apărând, în acest caz, ca un colaj nefericit de stiluri muzicale, specific filmelor proaste.

SEMIOTICA ȘI SEMANTICA ÎN MUZICA DE TEATRU ȘI FILM

Din punct de vedere semantic al coloanei sonore, teatrul secolului XX uzează de o altă manieră estetică a folosirii simbolurilor. Teatrul absurdului spre exemplu conduce conceptul de logică estetică spre acea esențializare în care fiecare sunet sau parte a unui sunet are înțelesul propriu dezlegat de context. Muzica, în întregul ei, se constituie după aceleași reguli,

fie că este folosită în același gen teatral sau în lucrări diferite ca abordare. În acest mod, sintaxa muzicală în muzica de teatru/film se bazează pe o largă diversitate care, paradoxal, este percepută unitar în formele teatrale. De multe ori observăm părți alăturate, fiecare cu apartenență stilistică diferită, sau modalități orchestrale în maniera diverselor epoci componistice. O coloană sonoră de teatru poate îngloba fără probleme majore de logică părți de ritm african așezate în apropiere sau suprapuse unui choral gregorian, ritmuri rock cu suport simfonic, teme hip hop cu melisme indiene.

Din punct de vedere semantic, în muzica de teatru/film a secolului XX se observă existența unor puncte de referință, cu accente ritmice sau ritmico-melodice în jurul cărora gravitează întreaga structură muzicală. Legile sunt în concordanță cu științele moderne, matematici superioare guvernează exprimarea semantică într-un sistem ordonat de o mare complexitate, iar deseori poezia sau textul modern duce spre forme de exprimare muzicale cu texturi asimetrice.

Importul semnelor și a semnificațiilor semiotice adresate percepției artistice care provin din arta de avangardă este de asemenea apanajul muzicii moderne de teatru/film. Astfel, semnificația modelelor geometrice (cerc, triunghi, pătrat) pot găsi cu ușurință corespondență în sugestia muzicală prin adecvarea unor elemente compoziționale specifice (ex sincoparea, metode armonice, polifonice). Dacă ele sunt dublate și de efecte acustice ca reverberația sau ecoul, vor fi mai ușor identificate semantic de către spectator. De altfel, regizorul nu este limitat în exprimarea unor elemente non-teatrale. Astfel teatrul devine din text memorat și iluminat o formă estetică mutitimbrală cu valențe credibile în zilele noastre. Asocierile pe care muzica le poate sugera sunt în egală valoare cu textul și mișcarea în artele performative.

PROCESUL CREAȚIEI COLOANEI SONORE DE TEATRU ȘI FILM

Termenii „compoziție, compozitor,, (derivați din termenul latin „componere” - a pune laolaltă) nu se adresează exclusiv activității din domeniul sunetului, ele putând avea conotații din cele mai diverse. Astfel, în plastică termenul se adresează raportului dintre elemente, diversității și legăturilor între elementele constitutive, în arhitectură se adresează proporțiilor și varietății elementelor structurale, iar în film/teatru desemnează construcția întregului complex artistic ce presupune miza în scenă, lucrul cu actorul, scenografie, lumini, muzică.

Strategiile și tehnicile folosite în creația muzicală sunt asemănătoare muncii regizorale, de aceea în procesul creației muzicale documentarea nu trebuie să fie neapărat din domeniul artistic specific, ci ea se poate orienta către multidisciplinaritate prin studiul elementelor morfologic- constitutive din artele alternative (literatură, pictură, sculptură).

Există nenumărate exemple în care compozitorii s-au identificat cu opere din varii domenii artistice, la fel cum la baza unui film sau a unei piese de teatru poate sta o povestire sau un fapt real petrecut. Strategiile și tehnicile abordate sunt, de asemenea, comune atât creației muzicale

cât și mișcării, textului vorbit, luminii sau construcției scenografice în teatru. Este cunoscută de asemenea influența în multe performanțe muzicale a conceptului de „muzica sferelor” a lui Pitagora. Richard Wagner, prin conceptul Gesamtkunstwerk prezent în operele sale, anticipează formele moderne contemporane de inserție muzicală în teatru /film.

SINTAXA ȘI ARHITECTURA COLOANEI SONORE DE TEATRU ȘI FILM

Arta modernă se delimitează din ce în ce mai mult de fenomenul descriptivismului. În același sens, muzica, în strânsă corelație cu fenomenele artelor performative, adaugă noi modalități de expresie. Poate că peste secole norii de sunete ai compozitorului Messiaen sau muzica stohastică a compozitorului Stockhausen vor fi catalogate ca descriptive în relația cu noile structuri și forme de manifestare, dar în zilele noastre, în raport cu secolele anterioare, muzica contemporană de teatru sau film se orientează mai mult spre retorică. Îi sunt mai familiare ritmurile și secvențele repetitive, plasele de sunete (clustere), pedalele statice sau dinamice, precum și efervescența poliritmiei în detrimentul unor melodii și teme reinterpretate și dezvoltate pe parcursul discursului sonor.

Arta secolului XX este responsabilă pentru complexitatea noilor teorii, descoperiri și ipoteze care pun în mișcare legi noi și aplicații moderne ale creației artistice. Arta secolului XX nu doar a străbătut numeroase frământări și războaie, dar și multiple modele și tendințe artistice care s-au succedat într-un ritm nemaiîntâlnit până acum. Aceste imperative au săpat nu numai în conștiința publicului, ci și în cea a creatorului fenomene care în subconștientul colectiv capătă o complexitate și diversitate specifice. Dacă vom exemplifica doar apariția nenumăratelor religii care au apărut în secolul XX, ne este suficient pentru a argumenta această ipoteză.

Rezultantă a teoriei expuse mai sus, muzica ce acompaniază artele performative capătă o nouă funcție: cea narativă. Prezentă cu precădere în muzica filmelor de desen animat, a jocurilor electronice, dar și în componența unor părți din actul teatral, ea se caracterizează printr-o microsemantică a acțiunilor ce compun o anumită stare sau atitudine creativă. Compusă de obicei din zgomote cu caracter sugestiv, sau din efecte sonore de cele mai multe ori instrumentale, (denumită și Mickey Mousing music), această muzică creează împreună cu imaginea sau acțiunea un parcurs narativ non verbal cu o precisă funcție cognitivă. Bineînțeles că în aceste secvențe muzica nu are un caracter diegetic. Ea se folosește de particularitatea conform căreia uneori îmbracă o formă abstractă a comunicării.

SURSE SONORE

Vocea umană presupune două procese: cel al emisie și cel al modulației sunetului emis. Cavitatea laringelui care conține corzile vocale este organul emițător care prin vibrația corzilor produce sunetele vocale. Cavitatea bucală prin forma ei modelatoare, împreună cu limba, buzele, dinții și chiar oasele capului și ale gâtului modulează aceste frecvențe, în analogie cu filtrele acustice, dând fiecărui sunet emis o particularitate expresiv vocal-timbrală distinctă.

Un exemplu semnificativ al noilor cercetări în domeniul sintezei vocale folosite ca instrument îl constituie descoperirea tehnologică a firmei Haken, denumită sugestiv "TWO HANDED VOICE". Softul folosește instrumentul Haken Continuum creat de Dr. Lippold Haken, instrument care oferă un control tridimensional al parametrilor muzicali în timp real.

Corpul uman ca instrument

Din cele mai vechi timpuri, în procesul creației artistului s-a folosit de corpul uman pentru a exprima prin stări corporale ritmizate sau chiar melodico-ritmice. Flamenco-ul spaniol cu forma sa evoluată, stepul în muzica de jazz, stau ca un bun exemplu al performanței care poate fi atinsă în melosul internațional prin folosirea corpului uman ca instrument.

Instrumentele digitale ca sursă sonoră în artele performative

Studiul acestei cercetări acoperă doar partea electronică a instrumentelor muzicale care asigură noi posibilități de expresie în cadrul actului interpretativ.

Din acest punct de vedere, putem spune că instrumentele electronice se împart în două categorii: prima este cea a instrumentelor tradiționale augmentate electronic, iar cea de a doua a instrumentelor digitale contemporane sau a instalațiilor electronice muzicale, ambele fiind folosite ca instrumente în spațiul creativ al teatrului, media și al filmului. interacțiunea cu instrumentul digital.

Zgomotul

Creatorul efectelor sonore (foley artist), în secolul XX, secol dedicat filmului, a fost prezent de la primele manifestări ale filmului mut, în care pianistul care acompania muzical pelicula avea în jurul pianului o panoplie cu obiecte generatoare de zgomot, pentru a accentua aspectele comice ale acțiunii. Importanța zgomotului a devenit apoi gen muzical în sine prin crearea muzicii concrete cu exponenții ei: Pierre Schaeffer, Jaques Poulin, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varese, Iannis Xenakis, pentru a-i enumera doar pe cei mai importanți.

SUNETUL ÎN SPAȚII TEATRALE

Spațiile teatrale sau alte încăperi unde au loc performanțe artistice teatrale au amprente sonore distincte. Factorii care induc distorsiuni în acustica sălilor de spectacol sunt reverberația și compoziții spectrului sonor (raportul intensităților între frecvențele joase, medii și înalte).

Un alt factor determinant este particularitatea actului artistic. Astfel, amprenta sonoră a unui musichall va fi diferită de a unei piese de Cehov. Deoarece în majoritatea situațiilor muzica și zgomotele din partitura sonoră sunt amplificate electronic față de textul interpretat de actori, importanța trebuie acordată distinct celor două forme de emisie sonoră.

Problemele acustice apar și în cazul emisieii muzicii de spectacol sau a zgomotelor înregistrate electronic care nu sunt adaptate diferitelor spații acustice de amplificare. De aceea se recomandă o masterizare specială a coloanei sonore adaptată funcției pe care o va avea în spațiul respectiv (aceasta se poate face ușor cu ajutorul unui equaliser, a unui multiband compressor și a unui limiter-al softului „Ozone”-firma Izotope).

PSIHOACUSTICA ÎN TEATRU/FILM

Sunetul muzical poate fi descris ca un mănunchi de vibrații acustice care consună în același timp, armonice ale căror frecvențe și intensități sunt ordonate după reguli bine stabilite în acustica fizică. Modul, însă, în care sunt percepute sunetele, stă la baza studiilor psihoacusticii. Rezoluția cu care sistemul auditiv poate analiza componentele individuale ale sunetului, formele dezvoltării sale în temporalitate precum și caracteristicile muzicale ale sunetelor precum ar fi melodia, armonia, intonația, acordajul, dinamica, interacțiunea diferitelor tonuri fac parte de asemenea din studiul acestei materii, ca și o corespondență adeseori subiectivă a legilor fizice ale acusticii.

enunță o viziune complexă în relația dintre muzică și teatru sau film.

Studiul psihoacusticii dă valoare pragului percepției sunetului celui mai scăzut nivelul de 0 decibeli, exprimând astfel experiența auditivă a particulelor de aer care lovesc pavilionul urechii umane în condiții de laborator (camera anechoică⁹). La cealaltă extremă, sunetul poate atinge pragul durerii la nivelul de 140 decibeli.

Partea a doua a lucrării, dezbate aspectele tehnologice care vin în sprijinul compozitorului de muzică de teatru/film. În principiu ea cuprinde descrierea Studioului DAW (Digital Audio Workstation)

Pariul compozitorului în privința utilizării tehnologiei în creația muzicală presupune mai multe cerințe. În primul rând compozitorul își dorește o unealtă ușor de accesat și cu multiple posibilități adaptabile fiecărui stil musical, specific creației în domeniul muzicii de teatru/film. În cel de al doilea rând el caută să se apropie cât mai mult de expresivitatea instrumentelor naturale. Cel mai sofisticat sistem muzical computerizat nu a realizat până în prezent o copie fidelă a posibilităților nelimitate de expresie care-i stau la dispoziție unui interpret instrumentist.

Compozitorul modern de muzică de teatru sau film are în prezent la dispoziție propriul studio de producție muzicală, așa numitul „Project Studio” cu ajutorul căruia își pune în pagină ideile sale componistice. Toate acestea realizându-se în sincron cu imaginea sau proiectul

⁹ Camera Anechoică – spațiu izolat perfect împotriva sunetelor exterioare.

teatral căruia îi este dedicată lucrarea muzicală. Până la apariția computerului și a softurilor specializate de creație muzicală acest studio necesita o investiție majoră în aparatură (mixere, recordere multipistă, procesoare de efecte) și bineînțeles o multitudine de cabluri și mufe care conectau toate aceste echipamente.

Compozitorul este ombilical legat de creatorul spectacolului teatral sau cel al filmului prin posibilitatea instantanee de a-și prezenta fazele intermediare (work in progress) pe calea internetului, proces care îmbunătățește considerabil modalitatea eficientă de producție în cadrul unui proiect artistic.

Compozitorul are la îndemână posibilitatea de a modifica în timp scurt oricare din parametrii muzicali ai lucrării, în urma unor sugestii dictate de către regizor.

Compozitorul are posibilitatea de a retipări partiturile pentru fiecare executant odată cu modificările survenite.

Partea a treia cuprinde prezentarea a opt lucrări realizate deja de către autor care are o experiență de peste 40 de ani în domeniu:

POEMUL VIDEO BRÂNCUȘI;
FILMUL NEVER ENOUGH;
FILMUL DESPRE MORȚI NUMAI DE BINE;
FILMUL MERCY STREET;
PIESA DE TEATRU AU PUS CĂTUȘE FLORILOR;
PIESA DE TEATRU HAMLET;
PIESA DE TEATRU ORFANUL ZHAO;
CD-ROM THEATRE TOY,

care dezbate aspectele tehnice, sintactice, stilistice ale muzicii precum și aspectele de semantică muzicală care permit asocierea muzicii cu discursul teatral.

Partea a patra „Cercetare asupra posibilităților cognitive și productive în domeniul muzicii electro-acustice” prezintă aspecte ale unor proiecte asumate și realizate de către autor în munca sa concretă cu studenții Facultății de Teatru a Universității Babeș-Bolyai din Cluj. Obiectivele asumate cum sunt: cunoașterea și aprofundarea noțiunilor teoretice și practice, arta obiectelor sonore ca aplicație a „ghidului de obiecte sonore” elaborat de către Pierre Schaeffer / Maurice Chion, stabilirea unei bogate baze de date pentru alcătuirea secvențelor muzicale pentru teatru și film și finalizarea creativă în proiectele proprii ale studenților.

Documentarea lucrării cuprinde cele mai importante cărți și studii asupra domeniului care sunt organizate conform standardelor internaționale