

Simfonismul cinematografic
Aspecte stilistice, culturale și fenomenologice



EDITURA
UNIVERSITĂȚII
NAȚIONALE DE
MUZICĂ
BUCUREȘTI

SIMFONISMUL CINEMATOGRAFIC

ASPECTE STILISTICE, CULTURALE
ȘI FENOMENOLOGICE

IONUȚ PASCU

Redactor: Mihaela Pletea
Tehnoredactor și DTP: Mihaela Damian
Grafician copertă: Mirel Mihălăchescu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PASCU, IONUȚ

Simfonismul cinematografic: aspecte stilistice, culturale și fenomenologice / Ionuț Pascu. – București: Editura Universității Naționale de Muzică București, 2024
Conține bibliografie
ISBN 978-606-659-154-6

78

© 2024 Ionuț Pascu. Toate drepturile rezervate. Responsabilitatea privind copyrightul și conținutul materialului inclus în acest volum revine exclusiv autorului.

Editura Universității Naționale de Muzică București, 2024
Strada Știrbei Vodă 33
010102 București, România

SIMFONISMUL CINEMATOGRAFIC

ASPECTE STILISTICE, CULTURALE
ȘI FENOMENOLOGICE

IONUȚ PASCU

CUPRINS

INTRODUCERE	11
SURVOLARE ISTORICĂ	25
Apariția și dezvoltarea simfonismului cinematografic	25
NECESITATE?	25
REPERTORII	26
JURNALUL LUI PAUL FOSSE	28
COMPOZIȚII PENTRU FILM	29
SINCRONIZAREA	31
SUNETUL OPTIC	33
MUZICI DE ECRAN ȘI MUZICI DE FOSĂ	34
MUZICĂ ȘI ZGOMOTE	36
POPULAR ȘI CULT	38
IDEEA DE SIMFONISM CINEMATOGRAFIC	39
REÎNNOIREA	41
MUZICA COMERCIALĂ	43
DOLBY STEREO	44
CE MUZICI?	46
MODALITĂȚI DE APARIȚIE	47
MUZICĂ ȘI MONTAJ	48
DIN FOSĂ PE ECRAN	50
VALOARE ADĂUGATĂ	51
TIMPURI	51
SPAȚII	53
CINEAȘTII ȘI MUZICA	54

ASPECTE FENOMENOLOGICE ALE MUZICII DE FILM	57
Specificitatea procesului creație – transmitere – receptare	57
INTRODUCERE	57
PRIVIRE DE ANSAMBLU	58
PROCESUL DE CREAȚIE	60
<i>Formularea unei metode de analiză</i>	<i>64</i>
Superman (1978)	68
<i>Comentariu introductiv</i>	<i>68</i>
<i>Stil și concept</i>	<i>69</i>
<i>Spotting statistic</i>	<i>70</i>
<i>Muzică de sursă și cântece</i>	<i>70</i>
<i>Tehnici și influențe compoziționale</i>	<i>70</i>
EFFECTUL SONOR – MIJLOC DIRECT	
DE CONTROL EMOȚIONAL	74
PROCESUL DE TRANSMITERE	78
PROCESUL DE RECEPTARE	79
 SIMFONISMUL CINEMATOGRAFIC	 93
Premize analitice și identificarea problemelor specifice	93
PRIVIRE DE ANSAMBLU	93
CRITERII DE ANALIZĂ	94
DIRECȚII STILISTICE	95
RELAȚIA SUNET-IMAGINE	102
RIGOARE ȘI LIBERTATE	104
SINCRETISMUL SIMFONIC	106
TRECUT ȘI PREZENT	107
PROFIL DE COMPOZITOR	115
TEHNICI ȘI FORME COMPONISTICE	118
ENNIO MORRICONE: SIMFONISMUL ECONOMIC	125
A fost odată în Vest (1968)	128
<i>Personaje și teme muzicale atașate</i>	<i>141</i>

PRIVIRE ANALITICĂ SELECTIVĂ	165
Influențe stilistice, contexte cultural-politice și rezultate artistice	165
UNIUNEA SOVIETICĂ – INFLUENȚE	
CULTURALE ȘI POLITICE	165
<i>Serghei Prokofiev și Alexander Nevsky</i>	<i>167</i>
<i>Partitura filmului Alexander Nevsky</i>	<i>179</i>
<i>Analiza muzicală a filmului Alexander Nevsky</i>	<i>186</i>
<i>Dmitri Șostakovici – simfonismul cinematografic (paralel)</i>	<i>219</i>
<i>Artificiul propagandistic Eisenstein - Șostakovici</i>	<i>225</i>
<i>Octombrie (1928 / 1967)</i>	<i>225</i>
<i>Crucișătorul Potemkin (1925 / 1976)</i>	<i>229</i>
<i>Formare, Formă și Formalism</i>	<i>236</i>
<i>Survolare analitică selectivă</i>	<i>244</i>
<i>Noul Babilon (1929)</i>	<i>245</i>
<i>Noul Babilon în actualitate</i>	<i>266</i>
<i>Zoya (1944)</i>	<i>273</i>
<i>Tăunul (1955)</i>	<i>278</i>
<i>Cinci zile – Cinci nopți (1960)</i>	<i>280</i>
<i>Hamlet (1964)</i>	<i>283</i>
<i>Regele Lear (1970)</i>	<i>293</i>
<i>Concluzii</i>	<i>296</i>
FILMUL ȘI CONCEPTUL WAGNERIAN	
DE GESAMTKUNSTWERK	298
<i>Leitmotivul în muzica de film</i>	<i>313</i>
<i>King Kong (1933)</i>	<i>316</i>
<i>Leitmotiv și nume propriu</i>	<i>322</i>
<i>Leitmotiv și temă</i>	<i>326</i>
Concept și adaptare	329
<i>Războiul Nibelungilor sau Inelul stelelor</i>	<i>330</i>
<i>Identități structurale</i>	<i>331</i>
<i>Identități tematice</i>	<i>334</i>
<i>Identități muzicale</i>	<i>338</i>
<i>Inovație, calitate și succes</i>	<i>354</i>

<i>Stăpânul Inelelor</i>	360
1. <i>Romanul</i>	360
2. <i>Filmul</i>	363
3. <i>Partitura</i>	365
3.1 <i>Uvertura</i>	368
3.2 <i>Conexiuni tematice</i>	371
3.2.1 <i>Influențe wagneriene</i>	373
3.3 <i>Realizarea sonoră</i>	378
3.4 <i>Leitmotive timbrale</i>	384
3.5 <i>Recunoașterea</i>	393
4. <i>Partituri tolkiene inedite</i>	395
4.1 <i>Leonard Rosenman: Stăpânul Inelelor (1978)</i>	395
4.2 <i>Johan de Meij – Simfonia nr.1 Stăpânul Inelelor (1988)</i>	404
Concept și propagandă	424
Triumful voinței (1935)	424
<i>Propagandă și replică</i>	431
<i>Re-evaluare</i>	434
Olympia (1938)	435
Țările de Jos (1954)	439
RENOVAREA PARTITURII CLASICE DE FILM:	449
<i>Proiectele Marco Polo și Tribute Film Classics</i>	449
RARITĂȚI CINEMATOGRAFICE CONCERTANTE	462
<i>Silvestre Revueltas – Redes</i>	462
<i>Considerente biografice în context cultural</i>	463
<i>Influențe mexicane la Hollywood</i>	471
<i>Aspecte stilistice și tehnice</i>	473
<i>Filmul mexican, Redes și partitura lui Revueltas</i>	477
<i>Revueltas în actualitate</i>	492
CONCLUZII	505
ANEXE	509
BIBLIOGRAFIE	525
WEBOGRAFIE	531

INTRODUCERE

Motto: „Progresul nu este o negare a trecutului sau a prezentului, ci o distilare continuă a Timpului”.

Lucrarea de față își propune să aducă puțină lumină în întunericul sălii de cinema, mai precis în conul de umbră care acoperă, încă destul de mult, fenomenul muzical cinematografic din cauza unei relații îndeajuns de timide cu mediul academic de specialitate și a poziției subordonate pe care componenta sonoră o are în cadrul celei de a șaptea arte. Fiind o artă nouă, cinematografia a avut mult timp un caracter artizanal, autodidact, atât la nivel de creație vizuală, cât și auditivă. Dependentă în mod direct de tehnica de imprimare a realității, această manifestare artistică a fost de la început condamnată la un parcurs anevoios și limitativ, cu care de altfel încă se confruntă. Apariția întârziată a tehnicii de sincronizare a sunetului cu imaginea, a constituit un dezavantaj important în raportul muzicii cu filmul, acest decalaj la linia de start tinzând să fie recuperat, puțin câte puțin, abia în zilele noastre. Practic, odată cu apariția posibilităților tehnice de imprimare și redare a realității (dispozitivele audio – video), lumea artistică a intrat într-o altă dimensiune de comunicare cu publicul. Muzica a însoțit cea de a șaptea artă încă de la primele sale manifestări, urmând un parcurs dezvoltător raportat permanent la necesitățile de expresie specifice acestui nou gen de *Gesamtkunstwerk* (operă de artă), numit *cinema*.

Arta combinării imaginilor în mișcare cu sunetele muzicale este încă o artă misterioasă. A descrie valorile și funcțiunile sale este mai degrabă o încercare de a descrie o femeie frumoasă: nu există niciun mod adecvat de a o face. Dar nimeni nu ar trebui condamnat că încearcă...¹.

¹ Tony Thomas, *Music for the Movies*, South Brunswick, Barnes, 1973, p. 17.

Această afirmație amintește de cuvintele lui José Saramago², care subliniază dificultatea transpunerii literare a ideilor: „Poate că limbajul însuși este cel care își alege scriitorii de care are nevoie, folosindu-i astfel încât fiecare dintre ei să poată exprima o mică parte din ceea ce este”³. În cazul acesta, a scrie despre muzica de film devine o sarcină și mai dificilă, având de a face cu un limbaj complex, multi-senzorial. Atunci când spunem că „vedem” un film, este practic incorect (sau cel puțin incomplet); începând cu dialogul scenariului și continuând cu zgomotele ambientale până la muzica din partitura unui film, coloana sonoră este cea care ne furnizează în mod constant informații importante despre narațiunea vizuală. Prin urmare, un film se și „ascultă”. În particular, muzica filmului este nu numai parte a filmului, a experienței cinematografice propriu-zise, ci și a *contextului cultural* în care a fost produs filmul.

Interesul studierii serioase a muzicii de film este relativ nou, chiar dacă de-a lungul timpului nume sonore ale scenei de concert au pledat pentru reconsiderarea partiturilor cinematografice de tip simfonic. Am putea crede că dezvoltarea unei adevărate industrii cinematografice în Statele Unite, a adus, după sine, o creștere a interesului academic muzical pentru sonoritățile propuse de marile studio-uri hollywoodiene; din păcate însă, muzica orchestrală de film – oricât de bine ar fi fost scrisă – a fost considerată chiar de la început a fi o manifestare artistică de nișă, analize superficiale ale partiturilor apărând numai sporadic și adresându-se unui cerc restrâns. În România, ca de altfel în multe alte țări, accesul limitat al generațiilor anterioare la spectacolul oferit de industria cinematografică a epocii clasice hollywoodiene (anii 1920 – 1960) și apoi cenzura stabilită de un regim politic restrictiv chiar într-o perioadă de plină revenire a muzicii simfonice în cadrul coloanelor sonore (anii ’70 – ’90) au constituit premisele unui interes și mai scăzut pentru acest gen de manifestare, din punct de vedere strict muzical. A analiza muzica unui film este ceva ce se învață numai făcând, fiecare film având particularități ce se pot înscrie, cu greu, într-un stil muzical. Majoritatea scrierilor muzicologice din acest domeniu iau forma unor prezentări scurte și orientative, prezentate mai mult teoretic și istoric. Este adevărat că dacă *formal* sau *stilistic* o analiză a acestei muzici poate fi anevoioasă, totul devine logic din punct de vedere al *înțelesului* și al *semnificației*, în relație directă cu parcursul *narativ* al filmului.

Considerată în general a fi o emulație stilistică fără formă a muzicii de concert, muzica de film are totuși parte, în zilele noastre, de o atenție deosebită. Mari orchestre americane (*New York Philharmonic*, *Philadelphia Orchestra*, *Cleveland*

² Scriitor portughez (1922 – 2010), laureat al Premiului Nobel pentru Literatură.

³ http://www.allgreatquotes.com/jose_saramago_quotes.shtml.

Orchestra, Atlanta Symphony Orchestra și altele), propun în mod regulat programe ce sunt constituite integral din muzică de film: serii speciale, cum ar fi „Vineri seara la filme” cu *Chicago Symphony Orchestra*, sau „O noapte simfonică la filme” cu *Hartford Symphony Orchestra*, sunt exemple clare ale interesului crescând în această direcție. *Sony, Naxos, Marco Polo*, precum și multe alte case de discuri oferă muzică de Bernard Herrmann, Nino Rota, Ennio Morricone și John Williams cu maeștri cum ar fi Riccardo Muti sau Pekka Salonen pozând pe copertă în ipostaze ce se integrează perfect în atmosfera solemnă a muzicii clasice. Philip Glass, Michael Nyman, John Corigliano și alți compozitori proeminenți sunt responsabili pentru rezultatele de succes ale acestor concerte, Europa preluând la rândul ei acest model încet, dar sigur: în Germania se transcriu și se publică partituri de film pierdute, în Rusia se reimprimă, în condiții moderne, muzici existente doar pe peliculele patinate de timp, în Olanda se oferă programe universitare de specialitate pe compoziție muzicală de film, ca să numesc doar câteva direcții.

Cu toate acestea, trebuie să mă asigur de la bun început că subiectul propus are potențialul necesar de a răspunde unor întrebări analitice, de bază, pe care ni le punem:

- *Care poate fi câștigul acestei munci de cercetare?*
- *Are vreo relevanță pentru mediul educațional muzical de nivel academic?*

Bineînțeles, am pornit de la presupunerea că partiturile de film conțin material suficient de interesant pentru o analiză muzicală propriu-zisă. Dar aceasta a condus la alte întrebări:

- *Cum funcționează muzica în contextul filmului?*
- *Care sunt criteriile de determinare a nivelului de excelență dintr-o partitură de film?*
- *Până la ce nivel poate exista o organizare formală și tonală într-o muzică de film?*
- *Cum se relaționează muzica la aspectele extra-muzicale ale filmului, cum ar fi: scenariul, acțiunea de pe ecran, dialogul, narațiunea etc.?*

La aceste întrebări nu s-ar putea răspunde fără o cercetare paralelă în domeniile conexe ale acestui fenomen multi-artistic, care este filmul. Fără a privi la istoria sa și la fenomenologia acestui act cultural, alegerile stilistice muzicale ar fi imposibil de înțeles. De la muzici deja existente și clișee „originale” până la contribuții reale în dezvoltarea limbajului simfonic în general, parcursul psihologic al rafinării discursului cinematografic oferă o lecție de mare utilitate pentru cei care aspiră la arta compoziției. Succesele recente ale muzicii de film revelează mecanisme sonore foarte eficiente pentru impresionarea publicului actual, cu alte cuvinte delimitează posibilitățile actuale de înțelegere muzicală ale maselor. Din

acest punct de vedere, partiturile orchestrale cinematografice trebuie văzute ca elemente active ale educației muzicale în rândul „laicilor” și nicidecum o manifestare retrogradă și naivă a unor emuli (sau, după alții, plagiatori).

Pe de altă parte, cel puțin unele segmente ale muzicii clasice percep muzica de film ca pe o modalitate de a supraviețui și chiar de a se revigora într-un mediu oarecum ostil, ca pe o formă capabilă de răspândire a culturii simfonice într-o nouă generație în care mulți comentatori sunt îngrijorați de diminuarea numărului de ascultători tineri în sălile de concert. John Williams, cel mai prolific compozitor de la Hollywood, spunea într-un interviu că muzica de film este o „formă de artă unificată”, capabilă să treacă peste limitele de vârstă, etnie, sau de clasă, înglobând și segmentul clasic pop-rock:

E un public mai larg decât poate avea muzica simfonică doar datorită modului în care materialul este diseminat. Publicul pentru muzica de film, chiar și într-un mod inconștient, este multinațional și enorm. Muzica de film, prin urmare, poate fi foarte importantă chiar și pentru istoria și dezvoltarea artei muzicale în sine⁴.

Williams este convins că acest fenomen „este acum mai adevărat decât oricând.” În anul 2006, *Liga Orchestrelor Americane* i-a recunoscut lui Williams realizările, oferindu-i acestuia „Bagheta de Aur” pentru compunerea de muzică orchestrală de cinema, televiziune și sală de concert, devenind „o parte esențială a culturii americane, ce inspiră milioane de ascultători din întreaga lume”. În trecut, această distincție a fost acordată lui Leonard Bernstein (în 1959), actorului Danny Kaye (în 1973) și dirijorului Robert Shaw (în 1988).

Firul muzicii de film merge însă dincolo de considerente pragmatice. În cele ce urmează, voi folosi *sporadic* un scurt exemplu⁵ din actualitatea muzicală mai puțin cunoscută mediului de specialitate din țara noastră, pentru a observa, comparativ, raportul dintre trecutul și prezentul muzicii cinematografice. Unul dintre cei mai recentți compozitori de muzică simfonică de film este argentinianul Osvaldo Golijov⁶ (n. 1960), a cărui creație conține o paletă largă de patimi, opere, concerte, cicluri de lieduri și lucrări camerale, atrage un număr mare de tineri în sălile de concert, cum ar fi Frederick P. Rose Hall și Carnegie Hall, din New York.

⁴ <http://chronicle.com/article/Conversations-With-John/4906>.

⁵ Citatele ce urmează sunt preluate din articolul „Is Movie Music the New Classical?”, de Jack Sullivan. http://www.johnmauceri.com/pdfs/movie_music.pdf.

⁶ Născut în Argentina într-o familie de evrei proveniți din România anilor '20.

Cu un mix de jazz, flamenco, tango, cântul Orientului Mijlociu și expresionism, post-Ligeti, Golijov preia ștafeta din locul în care a lăsat-o Philip Glass, aducând fețe noi în audiența de muzică clasică.

Însumând atitudinea multora dintre colegii săi, într-un articol din *New York Times* din anul 1945, dirijorul Erich Leinsdorf critica partiturile de film ca fiind „odioase” și „absurde”, având forme compromise iremediabil de cerințele de standardizare și de modelele prefabricate⁷. Și totuși, aceste cerințe nu vin niciodată împotriva muzicii incidentale compuse pentru sala de concert; nu avem nimic împotriva faptului că Ceaikovski a scris *Lacul Lebedelor* conform unor standarde, sau că Bach trebuia să scrie câte o cantată pentru fiecare duminică, fie că era inspirat sau nu. Cu toate acestea, criticii au descris muzica de la Hollywood ca fiind „superficială și degenerată” – ironic, aceștia fiind chiar termenii pe care naștii i-au folosit pentru a-i exila pe Korngold, Waxman și pe colegii lor din Germania, în industria filmului (Max Steiner deja pregătise drumul), unde au creat sonoritatea Epocii de Aur a Hollywoodului. Toate aceste descrieri pot fi considerate, fără ezitare, o estetică falsă de mascare a unui profund resentiment al faptului că mulți mari compozitori germani au venit la Hollywood. Se pare că păcatul cel mai mare al unor compozitori, cum ar fi Korngold, Steiner, Rózsa sau Tiomkin, a fost chiar succesul lor. Nimeni nu i-a denunțat pe Igor Stravinsky sau Arnold Schoenberg pentru încercările nereușite de a scrie pentru Hollywood – eșecurile lor devenind rapid medalii de onoare – și nici despre Serghei Prokofiev, Ralph Vaughan, John Williams, William Walton, Dmitri Șostakovici, și alții, nu s-au scris critici grele, chiar dacă au lucrat cu succes în cinematografia rusă, franceză sau britanică. Atmosfera este, evident, mult mai pozitivă acum, când s-a dovedit experimental că muzica de film de tip simfonic deschide apetitul tinerei generații către marea muzică de concert.

Tot împotriva „industriei culturale” de la Hollywood, criticul muzical și filozoful Theodor Adorno nominaliza muzica de film ca fiind deosebit de insidioasă, deoarece „căldura artificială a expresiei muzicale de secol XIX a sedus publicul, făcându-l să uite că este manipulat printr-o rece mașină de consum”⁸. O astfel de afirmație, pe cât de tăioasă, este, din fericire, pe atât de adevărată: muzica este plasată în film tocmai în ideea de *a manipula*. Chiar filmul însuși manipulează spațiul, timpul și emoțiile; la urma urmei, arta cinematografică în sine este o mare minciună, iar muzica ia parte în mod activ la enunțarea ei. Dacă editarea imaginii

⁷ James Wierzbicki, *Film Music: A History*, London, Routledge, 2008, p. 157.

⁸ Theodor Adorno, *Essays on Music*, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 90-91.

lor – care construiește, practic, narațiunea filmului – participă la această manipulare a timpului și spațiului, de ce nu ar face-o și muzica deopotrivă? Dacă credem că actorul Peter Ustinov este Împăratul Nero în *Quo Vadis* (Mervyn Leroy, 1951), de ce nu am crede că muzica diegetică a lui Miklós Rózsa este cea auzită în acea perioadă, chiar dacă nu este? Sau ce se poate spune despre filmele fantastice, care introduc spectatorul într-o lume complet inventată?

Este important de ținut minte că în cotidianul lumii reale muzica non-diegetică nu există. Nu mergem pe stradă acompaniați de melodii frumoase personalizate și nici griile interioare nu ne sunt ranforsate de vreo muzică serioasă. Existența muzicii în viața de zi cu zi este de natură diegetică, fie ca alegere a noastră, fie ca acceptare a alegerii altora. În cazul experienței teatrale, în general, atunci când luminile se sting și începe spectacolul, viața reală este suspendată până la reaprinderea luminilor. Distracția sau, mai bine zis, *distragerea* din realitate constă practic în cedarea rațională a controlului personal, în acceptarea manipulării artistice și a influenței asupra propriei viziuni a vieții. Acest fel de alterare conștientă a realității poate fi înțeles foarte simplu dacă medităm, un moment, la funcționalitatea și succesul „parcurilor de distrageri” (distracții), care pot fi văzute ca o variantă activă (reală) a experienței pasive cinematografice (imaginare). Observând tendințele actuale ale filmului de acaparare virtuală a realității (vedere tridimensională, stimularea simțurilor tactil și olfactiv etc.), putem spune că cea de a șaptea artă este la ora actuală cea mai eficientă metodă de persuasiune a maselor, o astfel de experiență multi-senzorială tinzând să subțieze din ce în ce mai mult linia de demarcare a realului de imaginar.

Cu toate că implicarea formală este mai redusă, muzica unui film poate duce imaginația într-o cu totul altă dimensiune. „Marii scenariști și regizori vin cu idei ce ne pot purta prin locuri în care altfel nu am merge”, spunea Golijov. Experiența lucrului cu regizorul Francis Ford Coppola (al cărui tată era flautist în orchestra lui Toscanini) este revigorantă: „Înveți ceva nou chiar și când scrii o parte muzicală neinspirată. În acest mediu este posibil ca în mod constant să încerci lucruri noi și să înveți din greșeli!” Ca mulți alții din acest domeniu, Golijov nu a planificat niciodată să scrie muzică de film: „A fost o întâmplare”, își amintește el. Putem astfel compara acest caz cu începuturile industriei de film, unde maeștri europeni, cum ar fi Franz Waxman (1906-1967) și Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) au fost conduși către Hollywood, în mare măsură, din întâmplare. „Carierelor noastre sunt constituite în aceeași măsură din ceea ce ni se întâmplă și din ceea ce ne propunem să facem”, spunea Williams. Spre exemplu Korngold, dacă nu ar fi fost situația neplăcută cu Hitler, nu ar fi plecat peste ocean și probabil că nu ar fi

făcut muzică de film; este, poate, ultimul lucru pe care și l-ar fi imaginat Korngold în anul 1928.

Modest vorbind, la rândul său John Williams se prezintă pe sine ca fiind un compozitor de film care ocazional scrie și muzică de concert „pentru edificarea și instruirea mea, chiar și cu un grad mic de plăcere”. Și totuși, din creația de concert amintesc un nou *Concert de violă* și un *Duo Concertant pentru vioară și violă*. Williams este deosebit de pasionat de concerte, din care beneficiază de o „minunată inspirație din partea soliștilor”. Stimat de către colegii din sfera simfonică într-un mod în care cei mai mulți compozitori de film nu sunt, a scris concerte pentru principalii soliști din *Chicago Symphony Orchestra*, *Cleveland Orchestra*, *New York Philharmonic*, precum și suite simfonice derivate din partiturile muzicii sale de film. O piesă recentă pentru violoncel și orchestră, bazată pe teme din *Memoriile unei Gheșe*, a fost interpretată în premieră de Yo-Yo Ma la Tanglewood, în anul 2006. La fel, privind doar la unul dintre multe alte exemple, muzica lui M. Rózsa pentru filmul *Ben Hur* nu este cu nimic mai prejos decât concertul său de vioară.

Nimeni nu a avut mai mult succes, pe o perioadă mai lungă, decât Williams în relația Hollywood – Carnegie Hall. Golijov îl consideră pe Williams ca fiind „un maestru care combină o mare inspirație cu o desăvârșită măiestrie; plasarea lui Williams lângă colegii săi din muzica de film este ca și compararea lui Mozart cu contemporanii săi, deja uitați.” Generația Korngold – Waxman a avut parte de o mult mai grea corelare între divizia clasică și Hollywood. În epoca lor, intelectualitatea disprețuia în mod deschis muzica de film, folosind-o ca o metaforă automată pentru sentimentalism. Stravinsky, de exemplu, ridiculiza muzica lui Rahmaninov ca fiind „o muzica de film grandioasă”; dirijorul Otto Klemperer, auzind că Korngold lucra pentru Hollywood, îl lua în derâdere spunând că el „a compus întotdeauna pentru Warner Brothers, doar că pur și simplu nu și-a dat seama.”

Mai departe, Golijov spune:

Puriștii nu vor aprecia asta: ca muzicieni, nu ne place să credem că avem nevoie de ajutoare vizuale pentru un proiect muzical, care ar trebui să fie în stare să ne angajeze auditiv și intelectual fără o distragere vizuală. Sunt dureros de conștient de această problemă, dar cum am mai discutat înainte, noi suntem dependenți de vizual, stimulați de ecrane de calculator sau de cinema. Oamenii au ochii lipiți de ceva tot timpul pentru că generației actuale îi este greu să asculte Beethoven și să fie complet angajat într-un mod pe care nu îl preferă.

A ignora acest fapt înseamnă a ignora o realitate, aceea de cuplare a audiovizualului exprimat în muzica de film. Este ceva care într-adevăr se identifică cu noi din cauza modului în care trăim.

De amintit este și ceea ce s-ar putea numi „factorul snob” în rândul unor împătimiti ai muzicii clasice: „Sună ca muzica de film” este încă o modalitate comună de a demite un concert, chiar și printre comentatorii aparent prietenoși ai genului.

Ascultând comparativ suitele simfonice ale acelor compozitori, deopotrivă, de film și de concert, ne putem da seama imediat de prezența unui *Grundgestalt* (formă de bază), foarte clar: aceleași aspecte stilistice fundamentale coexistă în ambele medii de prezentare. Astfel, se poate spune deschis că decalajul dintre muzica de film și cea clasică este artificial, la fel cum este schisma dintre muzica simfonică și operă. Că stilul lui Williams este, indubitabil, unul romantic, este sigur, mărturie stau concertele dirijate de el la *Filarmonica din New York*, în februarie 2004, în aprilie 2005 (într-o apariție la Lincoln Center, care l-a avut ca invitat special pe violonistul Itzhak Perlman) și în mai 2006. De apreciat este și faptul că, înconjurat de tehnologia cea mai avansată de creație muzicală, Williams rămâne atât compozitor, cât și aranjor: își orchestrează singur partiturile, fiecare notă și fiecare instrument, până la ultimul armonic de coarde sau glissando de harpă, lucrând în cel mai „clasic” mod, cu creion și hârtie. Williams a fost profund influențat de compozitori diverși ca stil, ca Haydn (preferatul lui), Stravinsky, Șostakovici, Prokofiev, Bartók, precum și Duke Ellington sau Billy Strayhorn, rezultatul fiind o paletă foarte largă de nuanțe stilistice din care au apărut apoi imagini sonore funcționale, suficient de complexe și în același timp simple ca nivel de abstractizare. A fi un compozitor prea original la Hollywood aducea după sine riscul de a nu fi angajat în producții de largă audiență, practica fiind limitată de norme stilistice atent alese prin studiile și sondajele de opinie realizate în vederea asigurării unui cât mai mare succes de casă. Am fi tentați să credem că această situație s-a îmbunătățit, dar concurența acerbă a studiourilor nu permite prea multe experimente; marele „noroc” al muzicii de film actuale stă în emanciparea muzicală propriu-zisă a publicului (și, implicit, a producătorilor), manifestată printr-o mai mare permisivitate legată de stil și de cantitatea sporită de informație sonoră care poate fi procesată intelectual. Emanciparea disonanței este – așa cum ne-o arată istoria – în relație directă cu zgomotul vieții cotidiene; fără niciun dubiu, ne aflăm într-o perioadă destul de zgomotoasă.

Fără îndoială, industria filmului a reușit să aducă și mari deservicii muzicii valoroase de film, sufocând-o prin cantitatea enormă de filme mai puțin reușite, făcute pe grabă, conținând în coloana sonoră mult material muzical de slab calitate (atât propriu-zis muzicală, cât și funcțională). Din această cauză, este nevoie în același timp de o minte deschisă, dar și de o selecție judicioasă a materialului luat

spre analiză. Astăzi s-ar putea face o analogie similară comparând rimele puerile și muzica unor cântece pop-rock de succes cu lucrări mai substanțiale, chiar din același gen, care oferă un alt nivel de complexitate și interes. Ambele muzici pot implica, până la urmă, resurse similare – voci și instrumente, de exemplu, ambele pot avea o natură funcțională, ambele pot fi imprimate pe disc și comercializate în mod similar, dar valoarea lor intrinsecă este vast diferită. Cu toate acestea, se știe bine că opinia publică poate răsplăti mediocrul și ignora sublimul. Tocmai de aceea, am luat în seamă, în principal, filme apreciate de critica *de specialitate*, alte cazuri propuse (mai puțin cunoscute) necesitând, după părerea mea, o reconsiderare obiectivă.

A compune pentru cinema nu este, în sine, o muncă mai ușoară decât a compune pentru sala de concert, excepție făcând alegerea formei, a stării emoționale și a lungimii compoziției, atribute dictate de organizarea regizorală. Reacția compozitorului la aceste limitări și impuneri „vizuale” devine una dintre problemele critice de care depinde *calitatea finală* a partiturii corespondente filmului. Întrebarea care se ridică aici este următoarea: sunt aceste limite externe aduse de film, fundamental diferite de parametrii auto-impuși de compozitor pentru muzica absolută? Fiind practic imposibil de răspuns obiectiv la o asemenea întrebare, vom observa în cazuistica selectivă a acestei lucrări, diverse situații practice din care se va putea forma o imagine de ansamblu a acestui fel de muncă în echipă. De multe ori, simțul dramatic al unui compozitor face ca o partitură să fie perfect corelată cu forma filmului, dar totuși să o transcendă, posedând acea *logică a întregului* regăsită și în lucrările de mare amploare ale muzicii absolute. Această calitate poate fi prezentă în interpretarea sonoră a filmului fără ca profilul său formal să conteze prea mult. Coeziunea este produsă de felul în care este „întreșut” materialul muzical, de gestionarea revenirilor tematice și a gesturilor sonore cu conținut psihologic. Până la urmă, ceea ce definește formal o lucrare muzicală este *repetiția* sau *lipsa repetiției*, o structură sonoră luând o formă inteligibilă *în timp*, pe baza *memoriei*. Acest fel de raționament naște însă o nouă întrebare: *este muzica din sala de cinema diferită fenomenologic de cea din sala de concert?* Evident, devine interesantă și abordarea celor două muzici din confortul domestic al fotoliului de sufragerie, prin consumul interschimbabil al celor două medii: *simfonii vizuale* (imprimări sau transmisiuni video din concert) și *filme auditive* (discuri cu muzică de film). În ambele cazuri, produsul multimedia este procesat astfel încât înțelegerea mesajului muzical să fie cât mai ușor de perceput. Pe de o parte, regizorul muzical al unei imprimări video din concert evidențiază prin jocul de prim-planuri și unghiuri ale camerei de luat vederi elementele cele mai importante din cadrul discursului muzical (solouri, intervenții speciale etc.), oferind astfel o experiență vizuală *de tip cinematografic*, complet diferită față de cea din

sala de concert. De partea cealaltă, reorganizarea partiturii unui film într-o suită și trecerea sa pe disc aduce în prim plan *muzica absolută* a filmului.

Căutarea acestei logici a întregului în partiturile de film a adus cu sine o descoperire a utilității studiului acestui fenomen muzical în vederea constituirii unui *cod emoțional narativ*, care ar putea fi aplicat fără doar și poate în compoziția contemporană. Această reapropiere de *logos*, de sens și imagine ar putea fi premiza de *succes* a muzicii culte noi, înțeleasă și consumată, momentan, doar de o elită restrânsă, provenită, mai ales, din rândul muzicienilor experimentați. Spunând *reapropiere* mă refer strict la introducerea elementelor componistice specifice filmului în limbajul muzical cvasi-aleatoriu al tinerilor aspiranți la arta combinării sunetelor, pentru ridicarea nivelului de conștientizare a relației de bază *compozitor-ascultător* și, implicit, pentru ridicarea nivelului de *comprehensibilitate* al pieselor compuse. În film, există indubitabil o comunicare emoțională între muzică și spectator, dar avem de a face în același timp și cu o *comunicare intelectuală*, în care muzica transmite și informația necesară înțelegerii corecte a unei scene sau a unui personaj. Un limbaj, oricât de abstractizat ar fi, rămâne totuși un mijloc de comunicare. Asta înseamnă că orice codificare devine inutilă fără un cod și un decodor. Atunci când se spune că muzica este un limbaj universal, se face referire de fapt la *emoțiile* prestabilite și imuabile ale majorității ființelor raționale, nicidecum la convențiile culturale care funcționează pe bază de coduri de semnificații, transmise din generație în generație. Ca știință obiectivă, *sonologia* vine să confirme capacitatea sunetului de a modifica, prin rezonanță, o stare celulară, calitatea emoțională și intelectuală a muzicii fiind asigurată doar de anumite combinații sonore. Ar trebui să ținem cont că un limbaj al prezentului poate fi îmbogățit nu numai prin neologisme, ci și prin *arhaisme* – acele combinații fonetice unice care pot trezi în noi la nivel genetic amintiri ancestrale. Progresul nu este o negare a trecutului sau a prezentului, ci o distilare continuă a timpului. Am putea spune și a spațiului, atâta timp cât multe muzici culte sunt influențate de tradiții zonale care țin de originile compozitorului sau de alegerile sale stilistice. Analizând partituri provenite din țări și timpuri diferite, am putut identifica elemente constitutive comune, explicate prin permeabilitatea internațională a celor mai diverse medii: politic, economic, religios și cultural. Astfel, fiecare muzică de film analizată s-a dovedit a îngloba simboluri și drame personale sau (multi) naționale, care s-au revelat numai la o vedere detașată a întregului context istoric în care a fost creată. Totalitarismul sovietic, regimul nazist, fascismul italian, revoluția mexicană sau conflictele și ideile religioase, toate acestea și multe alte evenimente marcante internaționale se regăsesc în marele atănor alchimic al muzicii de film.

Fiind conștienți de existența opiniilor pro și contra, trebuie totuși să subliniem că muzica *nu trebuie* să aibă o pondere egală cu partea vizuală în cadrul unor genuri

artistice complexe; ea deține o funcție separată și specială în contextul filmului, tot așa cum o deține în operă, teatru muzical sau balet. Folosirea muzicii pentru augmentarea sau lărgirea spectrului de stări emoționale ale altor manifestări culturale nu este deloc un concept nou, ba chiar se dovedește a-și exercita una dintre cele mai vechi funcții: aceea de revelare a *substraturilor psihologice* ascunse de aparențele de multe ori înșelătoare ale cuvântului sau ale imaginii. De asemenea, odată cu conștientizarea conceptului wagnerian de *leitmotiv*, sursa sonoră poate deveni o prezență indubitabilă în spațiul narativ, fără ca personajul să se afle propriu-zis „în scenă”. Astfel, apare un fenomen de pendulare a planurilor în ceea ce privește importanța muzicii în film, de multe ori muzica fiind o *necesitate obiectivă* pentru atingerea scopului artistic propus.

La zece ani după standardizarea procedurii de compoziție a muzicilor originale de film (1929), Aaron Copland observa noi feluri în care muzica interacționa cu filmul, notându-le în cartea sa *What to Listen for in Music*:

1. Creând o atmosferă mai convingătoare relației spațiu-timp;
2. Subliniind rafinamente psihologice – gândurile nerostite ale unui personaj, sau implicațiile nevăzute ale unei situații;
3. Servind drept „umplutură” neutră de fundal;
4. Construind un sens de continuitate;
5. Dislocând construcția teatrală a unei scene și rotunjind-o în sensul unei finalități⁹.

Într-adevăr, chiar și numai prin aceste câteva „servicii” aduse filmului, muzica se prezintă ca un catalizator psihologic și emoțional al imaginilor în mișcare, un veritabil filtru intelectual prin care ochiul artificial al camerei de filmat se poate exprima la nivel *symbolic*. Dacă observăm cu atenție desfășurarea spectacolului cinematografic, ne dăm seama că, de fapt, muzica acompaniază în același timp și filmul și *publicul*. Astfel, devine esențială înțelegerea fenomenului prin care întreaga coloană sonoră stimulează de fapt *imaginația* publicului. În multe cazuri, imaginile se dovedesc insuficiente pentru transmiterea și receptarea mesajului narativ, muzica secundând practic *raționamentul* spectatorului. Maurice Jarre spunea că după filmul *Topaz* (1969), Hitchcock l-a luat deoparte și i-a spus: „eu nu ți-am dat un mare film, dar tu mi-ai oferit o mare partitură”. Pe de altă parte, muzica poate ajuta chiar la menținerea unui film în viață: în acest an, la a 55-a aniversare a lui *Vertigo*, ar trebui să ne amintim că înregistrările muzicii lui Bernard Herrmann l-au păstrat pe Hitchcock în „spirală”, rămânând în memoria publică pe durata a mai mult de un

⁹ Aaron Copland, *What To Listen for In Music*, New York, Penguin Books USA, 1941, p. 256-258.

deceniu de când a dispărut din circulație. Cu toate acestea, unii cred că o partitură cinematografică nu ar trebui să fie prezentată separat de film și că cel mai bun mod de a prezenta muzica de film este de a o lăsa în tandem cu imaginile. Oarecum adevărat, ținând cont de faptul că filmul este *forma* muzicii de film.

Muzica nu este conectată numai cu imaginile, ci și cu *scenariul literar* al unui film, având de a face cu unele elemente narative care de multe ori nici măcar nu sunt descrise de imagini. Devine destul de normal ca un film să aibă practic *două scenarii* – unul literar și unul muzical, care se pot desfășura sincron sau asincron, în aceeași direcție sau în direcție opusă. În orice caz, ceea ce va fi explicat de către muzică va reprezenta mesajul dominant, deoarece spectatorul nu va putea pune la îndoială codificarea sonoră. De exemplu, nu va conta cât de seren va fi un peisaj pe ecran atâta vreme cât ce se aude este o muzică apocaliptică. Muzica va învinge întotdeauna. De ce? Fiindcă pentru publicul de film este ceva intangibil, greu de controlat rațional sau de prevăzut.

Chiar dacă muzica unui film poate fi compusă și *înainte* de turnarea imaginilor, ea nu devine muzică de film decât după montajul final. Este foarte adevărat că, folosită deja pe platoul de filmare, muzica poate să inspire jocul actorilor și să determine ritmul unor scene. Mărturie stau câteva din filmele lui Sergio Leone, această situație neobișnuită fiind luată în discuție odată cu analiza muzicii lui Ennio Morricone pentru *A fost odată în Vest*.

Însumând cele spuse până acum, înțelegem că muzica de film poate înlocui dialogul, poate exprima sentimentele sau psihologia unui personaj și poate adăuga ceea ce cuvintele nu pot transmite. Un bun compozitor de muzică de film nu este acela care scrie, neapărat, cea mai bună muzică, ci acela care adaugă o muzică de mare valoare aceluia film: într-un film de groază, induce frică? Într-un film romantic, stimulează emoții sau lasă spectatorul indiferent? Clarifică sau creează confuzie? Într-un cuvânt, este ea *utilă*? Un film poate avea nevoie ca muzica să fie chiar „proastă” sau „prost cântată”, ceea ce nu face ca ea să fie scrisă de un compozitor slab. În *Cetățeanul Kane* (Orson Welles, 1941), cu muzica scrisă de Bernard Herrmann, unul dintre personaje este o tânără mediocră care aspiră să devină cântăreață de operă, susținută fiind de un politician influent. Herrmann a scris o arie, *Salambo*, ca piesă comandată de puternicul amant pentru a-i asigura tinerei un debut de succes. Scenariul cerea ca reacția publicului să fie negativă, așa încât aria a trebuit să fie prost cântată; rezultatul este unul complet inestetic. Muzica de film nu trebuie analizată dintr-o perspectivă *pur* muzicală, ea are o rațiune clară a prezenței sale tocmai prin faptul că este o *artă aplicată*. Dacă muzica nu este folosită de regizor pentru a crea confuzie, atunci vorbim de o *complementaritate logică* a elementelor audio-vizuale. Dacă în schimb cele două medii senzoriale sunt prezentate divergent, atunci muzica

intră într-o comunicare intelectuală directă cu spectatorul, constituind o *realitate paralelă*, un fir narativ secundar care revelează substraturile invizibile ale imaginilor. Spre exemplu, un vals liniștit aplicat unei secvențe apocaliptice își poate găsi justificarea numai în judecata celui care participă *rațional* la desfășurarea narativă, cu alte cuvinte în realitatea *prezentului absolut* și nu în cea prezentată de imagini.

Vorbind la modul simplist, filmul artistic este o poveste. Chiar dacă nu sunt ecranizări ale unor romane sau ale unor piese de teatru, filmele rămân tot în sfera șlefuirii etice și morale a individului. Morala unei fabule, deznodământul unui basm, prezentarea unei biografii zbuciumate sau a vreunei atrocități istorice, toate au în vedere eternul conflict dintre bine și rău. A lua parte în mod voluntar la depănarea acestor evenimente, reale sau imaginare, presupune asumarea consecințelor inerente ale influențelor exercitate asupra noastră de simpla cântărire subiectivă a valorilor și ideilor prezentate. În intimitatea rațiunii fiecăruia, orice fapt social este raportat la propria persoană în mod *necon condiționat*, prin intermediul *empatiei*. Putem simpatiza un actor și antipatiza personajul interpretat de acesta (sau invers), la fel cum putem resimți puternice sentimente pozitive sau negative dictate de prejudecăți sau de apartenența culturală.

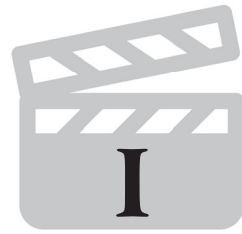
Imersiunea artificială în timpuri, spații și situații necunoscute ne proiectează într-o realitate virtuală în care inițial ne identificăm, pe rând, cu fiecare personaj în parte, urmând ca pe parcursul narațiunii să intrăm în rezonanță cu profilul psiho-emoțional cel mai apropiat de al nostru. Odată stabilită această conexiune, devenim practic noi înșine eroii acțiunii încercând, la nivel imaginar, toate emoțiile și senzațiile trăite pe ecran. Pentru a înțelege acest fenomen, este suficient să ne conștientizăm propriile reacții din timpul vizionării unui film. Teroarea unui personaj dintr-un film de groază este de fapt *a noastră*; bucuria unui final fericit, dorința acerbă de răzbunare, suferința provocată de pierderea unei persoane dragi, emoția unei scene de dragoste, sunt doar câteva exemple ale implicării personale în jocul „paranoid” propus de pseudo-realitatea cinematografică. Diferența dintre film și jocurile de computer care emulează persoana întâi, stă în *controlul* acțiunii personajului ales ca prelungire a *eului*; în film, traseul, deciziile și reacțiile virtualului *alter-ego* sunt luate de regizor, în calitatea sa de „maestru păpușar”. În acest context, muzica își reia funcția primordială, aceea de abstractizare a sentimentelor, de preluare a emoțiilor de la linia de final a puterii cuvântului și de transmitere a lor către eventualii receptori. Ne gândim aici la fenomenologia muzicilor ceremoniale, care continuă să secondeze principalele jaloane emoționale ale vieții, de la naștere până la moarte. Emulația bucuriei și a tristeții, a curajului și a fricii sau a adulației și a urii a fost din toate timpurile cel mai direct exprimată și împărtășită prin muzică, resimțită ca *sublimare* a cuvântului.

Fiind o experiență virtuală, atât filmul cât și jocul permit acțiuni imposibile sau rătăcirii pe tărâmul ilegalității, aparent fără consecințe în realitate. De fapt,

aceste evadări din cotidian și normalitate sunt pentru majoritatea oamenilor niște supape prin care se readuc la normal parametrii raporturilor sociale, condiționați de civilizație. Cineva spunea că dacă am pune în aplicare *tot* ceea ce gândim, am fi mereu la pușcărie. Problema socială cu filmul rămâne cea a creării de personaje negative care inspiră mințile mai slabe, dispuse să pună în aplicare ceea ce gândesc. Iar muzica are darul de a seduce, prezentând prin sonorități grandioase mirajul puterii sau al supremației tiranice – „Marșul Imperial” din *Războiul Stelelor*, identificat cu personajul negativ *Darth Vader*. Poate părea un exemplu derizoriu, dar văzând succesul vânzărilor de jucării (figurine, arme și măști), reprezentând, inclusiv *muzical*, personaje abominabile din lumea virtuală a filmelor și jocurilor video, putem percepe pericolul „inocent” al realismului tridimensional oferit de tehnica actuală. În această adevărată junglă multimedia, fluidul sonor reprezintă mediul perfect în care poate avea loc *metamorfoza imaginară personală* a fiecărui individ participant la actul artistic de tip cinematic, responsabilitatea alegerilor stilistice dovedindu-se o chestiune de maximă importanță pentru formarea de *modele sociale*, pe care de fapt se bazează transformarea continuă a noilor generații. De aceea, interesul acestei cărți va fi îndreptat și către felul de percepere a muzicii de către ascultător, receptorul care experimentează emoțiile și simbolurile urmărite de compozitor.

„Intriga” acestei cărți este reprezentată de fenomenul interschimbabilității repertoriilor muzicale de concert și de cinema, tot mai prezent în actualitatea culturală, la nivel mondial. Repercusiunile acestei dualități funcționale pot fi înțelese numai analizând *întregul context creativ* al unor filme de mare succes, ale căror muzici se află în această continuă pendulare stilistică ce creează o punte invizibilă între accesibilitatea produsului cinematografic și elitismul relativ al simfonismului concertant. Astfel, cele patru capitole ale acestui volum urmăresc logica percepției globale a acestui fenomen, începând cu o *survolare istorică* a apariției și dezvoltării muzicii de film (I), continuând printr-o *observare fenomenologică* a procesului specific de comunicare film-spectator (II), identificând *problemele practice* ale simfonismului cinematografic (III) și încheind printr-o *analiză selectivă* a câtorva repere cu un pronunțat caracter simfonic (IV).

Primele capitole, cu caracter preponderent informativ, vor fi prezentate într-un limbaj oarecum colocvial, care – cred eu – ar putea facilita asimilarea și înțelegerea fenomenului într-un mod cât se poate de simplu și obiectiv. Mai mult, am încercat dezvoltarea unor strategii teoretice și critice care să permită abordarea analitică a muzicii într-un context care nu este strict muzical, demonstrând acest lucru prin câteva exemple interpretate în manieră personală cu elanul unui „laic”, dar acoperit, pe cât posibil, de surse și tradiții recunoscute la nivel academic.



SURVOLARE ISTORICĂ

Apariția și dezvoltarea simfonismului cinematografic

NECESITATE?

Cu toate că primele spectacole demonstrative ale fraților Lumière¹⁰ aveau loc fără muzică de film propriu-zisă, afișele și programele de sală menționează un pian, un harmonium sau o orchestră care acompaniază muzical *tablourile în mișcare* de pe ecran¹¹. Motivele acestei prezențe, care devine foarte repede un element constitutiv al *spectacolului de film*, sunt multiple și complementare: pe de o parte să acopere zgomotul produs de proiector și să creeze un continuum, cu scopul de a unifica succesiunea discontinuă a schimbării rolurilor, iar pe de altă parte să distragă urechea de la solicitările sonore ale sălii, păstrând în același timp și un oarecare *echilibru psihologic în întuneric*. Aceste ipoteze logice vin să explice caracterul necesar al folosirii muzicii în sala de proiecție, zorii cinematografei fiind prezentați publicului cât mai atractiv, într-o manieră expozitivă și oarecum mondenă (vezi Fig. 1).

Din cele arătate mai sus se poate concluziona că datoria muzicianului de film era aceea de a „ocupa” urechea pentru a „elibera” ochiul, fără vreo preocupare pentru conținutul imaginilor; a cânta imperturbabil propriul repertoriu – iată misiunea sa, puțin glorioasă. Dar muzica are și un rol fundamental în perceperea imaginilor mute, acela de a conferi o durată dimensiunii foarte abstracte a umbrelor agitate de pe ecran. „Filmului îi lipsea un fel de pulsație care ar fi permis măsurarea interioară a timpului psihologic din dramă, referindu-l la senzația primară a timpului real”¹². Această problemă a timpului, cum voi arăta în cele ce urmează, va fi fundamentală în înțelegerea impactului muzicii asupra percepției spectatorului.

¹⁰ Ținute la Salon Indien du Grand Café din Paris, pe 28 decembrie 1895.

¹¹ James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York, Routledge, 2008, „Introduction” p.4.

¹² Jean Mitry, *Esthétique et psychologique du cinéma*, vol. 2, Éditions Universitaires, Paris, 1965, p. 117.