

CORELAȚIA ELEMENTELOR COLOANEI SONORE

THE CORRELATION OF THE SOUNDTRACK ELEMENTS

ANDREI BURUIANĂ,

conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Coloana sonoră a unui film nu este doar un amestec al celor trei elemente sonore: vocea umană, muzica și zgomotele. Relațiile în care se află acestea, interconexiunea reciprocă și, totodată, cu imaginea la crearea filmului, determină succesul operei cinematografice. Nu poate fi negat simțul selectării sunetelor strict necesare, cât și genul, gustul realizatorului filmului. Un regizor modern mizează nu doar pe sunetele naturale, dar caută, creează combinații și sunete metadiegetice, acordă prioritate unui sau altui ingredient, modifică parametrii lor (intensitatea, timbrul, durata), ca prin intermediul acestora să manipuleze sentimentele și starea de spirit a publicului spectator.

Cuvinte-cheie: sunet, coloană sonoră, zgomot, selectare, proces mental, relație, conexare, conviețuire, echilibru, manipulare, volum, timbru, durată, liniște absolută.

The soundtrack of a film is not just a mixture of the three elements of sound: the human voice, music and noise. Relationships in which they stand, how they are connecting with each other and, at the same time, with the motion picture in order to create the filmic image determines the success of the cinematographic artwork. It cannot be denied selection sense of strictly necessary sounds as well as film genre and director's taste. A modern director relies not only on natural sounds but looking for and creates combinations and metadiegetic, gives priority to one or another ingredient, modifies their parameters (intensity, timbre, duration) so that through thereof to manipulate audience's feelings.

Keywords: sound, soundtrack, noise, selection, mental effort, relationship, connection, coexistence, balance, manipulation, volume, timbre, duration, absolute silence.

Turnarea unui film îl pune pe artist, pe întreaga perioadă de realizare scenariu – montaj, în fața unei probleme dificile cu caracter emoțional, estetic, logic și structural. Creatorul de film, influențat de experiența celorlalte arte, folosește uneltele sale – *sunetul* și imaginea, organizează materialele de care dispune, devine un fapt al conștiinței sale, al scopului pe care și l-a propus.

Urmărind evoluția filmului sonor v-om observa că pe parcursul anilor s-a modificat simțitor și modul de utilizare a *sunetului* în film. Dacă la început, după observațiile teoreticianului Bela Balazs, printre prioritățile importante ale *sunetului* în film era menirea de valabilitate, posibilitatea de a descoperi lumea acustică ce ne înconjoară, învățându-ne să ascultăm într-un mod mai profund, liberându-ne de haosul larmei, iată că unii regizori, în dese cazuri, au urmat și au rămas și astăzi, în mare măsură, adepții, dacă nu chiar și sclavii acestei utilizări a *sunetelor* în film, acordând mai multă atenție *sunetului* natural.

Într-o lucrare contemporană *sunetului*, în primul rând, i se acordă rolul de a reconstitui toate fazele și esența specifică a procesului mintal. Încă marele Eisenstein, în filmele sale complexe cu teoriile „monologului interior” și „cinematograful intelectual” susținea tendința spre un film care utilizând mijloacele lui specifice, ar fi în stare să redea nu doar emoții și sentimente, dar și concepte filosofice, științifice. Serghei Eisenstein era de părere că filmul, mai mult decât literatura, are la dispoziție mijloace pentru a prezenta în mod adecvat gândurile repezi ale unui om în prada zbuciumului [1].

Vorbind despre unitatea *sunetului* și a imaginii prin interferența elementelor emotive cu datele vizuunii, rezultatul astfel obținut este o transfigurare a naturii mai concretă decât superficialele ei reproduceri.

Mike Figgis, regizor american, fiul unui mare iubitor de rock, autor de muzică la mai multe filme ale sale, își motivează venirea în cinematografie prin marea pasiune de film, prin faptul că îi place *sunetul*, nu doar muzica, nu doar textul, nu doar *zgomotele*, dar și cum acestea se îmbină.

Simțul *selectării sunetelor* strict necesare într-un film cere o concentrare, un efort mintal, în lipsa căruia opera cinematografică, în cele mai dese cazuri, devine supraîncărcată de *sunete* pe care în realitate nu le auzim, deoarece trec pe lângă noi și rămân nesesizate, fie că nu ne interesează, fie că sunt înafara percepției noastre. În ultimul caz situația ține de starea psihică a eroului operei cinematografice, adică și a publicului, fiindcă pe parcursul vizionării spectatorul și eroul simt și trăiesc o viață.

În dependență de *relația* în care se află cele trei componente ale *coloanei sonore*: vocea (aici includem și monologurile interioare), muzica, *zgomotele*, (efectele sonore), cum *conexează* acestea una cu alta și, totodată, cu imaginea la crearea imaginii filmice, depinde succesul filmului. Important în asemenea caz este atât genul filmului vizat, cât și preferințele, gustul artistic al realizatorului. Chiar și aflându-se în contradicție, toate aceste elemente nu trebuie să devină un impediment la „bună înțelegere”, ci să contribuie la obținerea acelei canava sonore, necesară și unică, proprie filmului respectiv, cu o anumită doză de vorbire, muzică și *zgomote*.

Indiscutabil, cuvântul este echivalentul cel mai laconic al gândirii, ideii, de aceea e și firesc ca tematica unei filosofii adânci, polemici sau publicistici să fie realizată mai ușor cu ajutorul vocilor. De aici și scenariile, apoi și filmele în care predomină materialul textual exercită mai multe funcții informative, de constatare și prezintă un nivel artistic mai redus. Salvarea constă în găsirea unor cuvinte de o literatură perfectă, unui dialog inteligent și profund, unei pronunții la nivelul cerințelor, făcând ca vocea să devină un mijloc fundamental de expresie.

La rândul său, dacă mizezi pe dialog, confirmă alegerea, înzestreză-l cu luciditatea caracterelor, demonstrează atitudinea față de materialul literar.

Există două forme de *conviețuire* a dialogului cu muzica și *zgomotele*. În primul caz, dialogul este însoțit de muzică și *zgomote*, iar în al doilea, acestea intervin în dialog: pot să-l întrerupă sau chiar și să-l mascheze. Reiese, muzica și *zgomotele* pot fi în prim-plan, planul doi sau și trei.

În film glasurile au posibilitatea de a se transforma pe neobservate în *zgomote*. Asemenea transformări sunt justificate atât din punct de vedere artistic, cât și prin realizarea fizică a *zgomotelor* și vocilor umane. În realitate cunoaștem legea transformării cantității în calitate și noi ne-am obișnuit cu acest fenomen, folosindu-l în operele artistice (și în literatură, și în film).

Fiecare din componentele imaginii filmice trebuie să devină proiecția unui concept bine gândit sau a unui sentiment în raport cu realitatea înconjurătoare, altfel ne vom alege doar cu niște acțiuni și *sunete* haotice. În același timp, spectatorul nu este mulțumit când i se impune un gând drept o povață. Nu-i place să se simte în pielea unui elev. Dacă vrem să influențăm asupra lui, nu trebuie să formulăm în mod direct ideea, să fim agresivi față de dânsul, dar să-i oferim posibilitatea ca în urma vizionării filmului singur s-o deducă. Muzica, efectele sonore împreună cu imaginea și ingeniozitatea regizorului vor rezolva această problemă.

Există mai multe opțiuni ce determină *corelațiile* dintre elementele *coloanei sonore*, de fiecare dată unele rămânând constante sau dependente de careva condiții. Intenția *corelației* trebuie consemnată în concept, continuată în montaj și finisată la mixaj.

Selectarea incorectă a *zgomotelor* poate provoca o reacție nedorită. Văzusem într-un film un grup de rebeli gonit spre locul execuției pe un drum noroios. Autorii filmului, probabil, și-au închipuit că în ceastă scenă utilizarea *zgomotelor* (pașilor celor oropsiți), ar fi mai cinematografică, mai convingătoare, aproape de realitate. Nu cred că intenționat, dar *zgomotele* imitate nu au atins scopul dorit, mai rău, aminteau de trecerea unei cirezi prin mocirlă. Cred, muzica, de una singură, ar fi cea mai reușită variantă.

În arta cinematografică *sunetul* cuprinde o imagine, contribuie la explicarea sensului prin descrierea împrejurărilor ce duc la evenimente și acțiuni. În același timp, *sunetul* prezintă o unealtă sigură menită *manipulării* publicului, deoarece el însuși concentrează atenția acestuia pe criterii emoționale.

Să apelăm la unele stări psihologice pentru a înțelege și mai lesne a găsi mijloacele de provocare pe care le folosește filmul la *manipularea* publicului spectator.

După Sigmund Freud, frica presupune un obiect determinant, iar spaima indică starea proprie cuiva, ajuns într-o situație primejdioasă pentru care nu a fost deloc pregătit; caracteristica ei principală fiind momentul surprizei. Din acest motiv *sunetul* respectiv folosit în film trebuie corect *selectat* (chiar și creat) și plasat în locul și timpul potrivit [2].

Mirarea, o altă însușire specifică sentimentului uman, este o stare a cărei intensitate crește în raport cu frustrarea, determinând panică, atracție și respingere în același timp în fața fantasticului, miraculosului.

Miracolul este irațional, se formează în sine, fără participarea rațiunii și a intenției, devine fenomen de creștere a naturii creatoare, născut din așteptarea nostalgică.

Coloana sonoră nu e doar un amestec de *sunete*. Mixerul stabilește proporția, *echilibrarea* acestora, obține o integritate fără cusur. Mixerul finalizează munca a zeci de tehnicieni și editori de sunet. Despre dâșii vorbește cunoscutul designerul american Bochar, susținând că cei mai buni mixeri posedă abilitatea de ași lăsa propriul ego. În același timp, nimeni nu poate ridica pretenții asupra *coloanei sonore*, deoarece mixarea devine o experiență opusă unei slujbe, unei corvoade.

Subiectivitatea *sunetului* permite ca mintea noastră să producă o careva filtrare, să *selecteze* anumite *sunete* din multitudinea de *zgomote* pe care ni le oferă lumea acustică.

Important este modul prin care fuzionează, se combină muzica cu *zgomotele* și efectele sonore. Când compozitorului se comandă muzica pentru film, acestui i se înaintează un șir de obligațiuni ce țin nu doar de ordin estetic, dar și tehnic: muzica trebuie orchestrată în așa fel, ca instrumentele folosite să nu se suprapună cu frecvența vocii umane sau a efectelor sonore dominante auzite în același timp pentru a nu le masca.

Manipularea spectatorului se face și prin schimbarea parametrilor *sunetului*, cum ar fi *volumul*, înălțimea, *durata*. De regulă, toate acestea sunt supuse unui anumit regulament, conceput și stabilit de la bun început, deși, intervențiile pot fi făcute și în cadrul mixajului.

Modificarea înălțimii *timbrului sunetului* este percepută în mod diferit. *Sunetele* înalte creează impresia unei mișcări accelerate sau a dimensiunii mici a surselor de sunet. *Sunetele*, joase, la rândul său, caracterizează grandoarea și forța fenomenului, pericolul.

Din punct de vedere a percepției umane, ca și a artei de altfel, *sunetul* muzical este abstract, iar *zgomotele* sunt concrete, legate de fenomenele naturii sau de mișcarea obiectelor, Scăderea nivelului *zgomotelor* provoacă un semnal de liniște, relaxare, încredere, în timp ce creșterea *volumului* este percepută drept un semnal de amenințare, pericol.

Analizând *sunetul* din filmul lui Spielberg Steven *Duelul pe autostradă*, vom menționa că efectele sonore fac scena urmării mai captivantă și înspăimântătoare. Contrastul dintre un *sunet* auzit la distanță și același *sunet* auzit în prim-plan ne face să ne dăm seama de existența unui efect psihologic puternic. Mai târziu atacul psihologic, preluat de muzica nediegetică și monologul intern, continuă și aprofundează, dramatizează situația.

În opera cinematografică sunt folosite și alte modalități care ar crea asemenea stări. Atât *timbrul* emoțional, atmosfera fiecărei imagini, cât și cuvântul, fragmentul muzical sau *zgomotul* – toate în egală măsură, concurează pentru a defini personajul filmului.

Un șir de experiențe ne conving că intensitatea sporită a *sunetului* sau o transformare acustică duc la depășirea pragului de la diegetic la nediegetic, creează o stare onirică. În acest sens vom urmări o secvență din filmul lui Francis Ford Coppola *Apocalypse* în care protagonistul ascultă *Radio Saigon*, începe să danseze o melodie de rock. La moment, nivelul *sunetului* corespunde celui redat de un mic aparat de radio, însă pe măsură ce și alți membri ai echipajului se prind în dans, cântă împreună, *sunetul* (rock-ul) își schimbă calitatea, capătă o intensitate (*volum*) neadecvată și ajunge a fi nediegetic. În acest fragment *sunetul* este perceput ca ceva subiectiv. Pe aripile muzicii participanții la acțiune sunt duși la ei acasă, în țara lor. La un moment dat, camera se oprește asupra căpitanului Williard adâncit în lectura unor documente. *Coloana sonoră* este tăiată brusc. Dispare rock-ul și odată cu el toate efectele sonore. Apare o muzică diegetică care împreună cu monologul lui Williard (*Credeam că mi s-a dat un dosar greșit..*) face trecerea de la o altă stare la realitate.

În cadrul prelegerilor sale la Londra unde a avut loc un master-clas la tema *sunetului* în film, Mike Figgis și-a expus gândurile sale asupra utilizării muzicii în filmul contemporan. După părerea sa, mulți regizori habar nu au de muzica de film, devenind în aprecierea lor prea importantă, prea îndrăzneată, a cucerit un rol vădit în procesul de narațiune, deși în realitate, în acest sens, nu are o mare valoare. Putem vorbi de un efect de suprafață care nu poartă ceva în sine. Spectatorul s-a obișnuit cu muzica de fondal care ilustrează un sentiment sau sună uzual, poate chiar banal, exercită un rol de acompaniament, și pare nu-i acordă o careva atenție. De și muzica nu comunică ceva complicat, spectatorul este deja vrăjit, este prins în mrejele ei prin fondalitatea sa. În momentul când crește tonalitatea muzicii eroina filmului întoarce privirea spre cameră și pronunță: *Știți, eu vă iubesc! Vă iubeam întotdeauna!* [3].

Muzica nici într-un caz nu trebuie să repete dialogul. Spectatorul cărui i se lasă o doză de reticență (mă repet deja) va fi mulțumit pentru posibilitatea de a fi implicat în procesul de realizare a filmului, făcându-l coautor.

Majoritatea teoreticienilor susțin că *sunetul* are valoare numai atunci când suplimentează și extinde structura vizuală. În *Hadaka no shima (Insula)* de Kaneto Shindo ritmul scăzut și stările sufletești denotă forța caracterelor și sentimentelor a vieții monotone a locuitorilor. John H. Lawson susține că „...absența totală a dialogurilor nu a fost condiționată de vre-un principiu estetic; ea constituie ... un mijloc de a scoate în evidență predominanța efectului fizic în viața acestor oameni” [4, p.381]. Prin utilizarea creatoare a *sunetului* în film și prin posibilitatea de a avea la dispoziție tăcerile bine gândite se pregătea țesătura vizuală care ar deschide calea spre transformările potențiale a acțiunii.

În filmele moderne găsim o altă, curioasă, tratare a *sunetului*. Vorba e de o experiență foarte interesantă. Mike Figgis a rugat operatorul de *sunet* să imprime toate notele pe care fiecare din muzicanți era în stare să le producă cu ajutorul instrumentului său într-un careva timp. Toate aceste imprimări le-a coborât cu o octavă, apoi încă cu una și a obținut un *sunet* pe care la numit „*sortit peirii*” și la folosit cu succes în unul din fragmentele filmului *The Loss of Sexual Innocence (Pierderea inocenței sexuale)*. Două gemene au fost despărțite la naștere. Soarta a făcut ca mai târziu, ele să se întâlnească în aeroportul de la Roma. Prin intermediul montajului, regizorul Mike Figgis sporește încordarea, lăsând ca fetele nu odată să treacă pe alături una de alta, dar în ciuda așteptărilor spectatorilor continuă „neîntâlnirea tragică.” La un moment dat gemenele se opresc, se uită una la alta parcă s-ar privi în oglindă. Se aude un *zgomot*, țipăt strident, acordul pierii, care însoțește căderea sticlei din plasa unui pasager, deseori întâlnit în acest segment. Urmează o *liniște absolută*, după care continuă viața obișnuită, fiecare își vede de ale sale parcă nimic nici nu a fost [3].

Un exemplu reușit de corelație a elementelor imaginii filmice întâlnim în pelicula *The Gret Master (Marele maestru)*, realizat în 2013 de Long Karway ca în următorul an să cucerească Oscarul pentru cel mai bun film străin. Tensiunea și atmosfera emoțională este creată în film de coeziunea muzicii și efectelor sonore, care concentrează atenția publicului asupra acțiunii, scoate la iveală tradițiile naționale, patriotismul și trădarea, datoria și onoarea.

Filmul ne convinge că nu doar muzica, dar și efectele sonore își au ritmul, viteza și înălțimea *timbrală*. Realizarea efectele ține de genul *zgomot*-muzică și sunt atribuite scenelor de luptă kung-fu (în traducere: culcat – ridicat) și temeii războiului de agresiune a Japoniei asupra Chinei.

Pe vremuri regizorii aveau teama de a tăia *coloana sonoră*, deși, din moment ce au acceptat principiul de a folosi *sunetul* în compoziție distinctă, orice *sunet* poate fi tăiat, ca și imaginile, în cadrul montajului.

După o *coloană sonoră* supraîncărcată sau după un efect sonor puternic, mixerii pot realiza o liniște, care la rândul său creează o stare foarte emoțională, un impact amețitor asupra spectatorului. Aici vom aminti de filmul regizorului Grigori Ciuhrai *Чистое небо* (*Cer senin*), de secvența în care trenul trece în viteză, constituind una din cele mai pregnante momente ale filmului modern: femeile dichisindu-se în fața unei oglinjoare ce se transmite din mână în mână, prim-planurile foarte expresive, tempoul accelerat al trenului care trece gonind prin gară. Toate aceste acțiuni încetează brusc după trecerea trenului, surprinzând întregul grup de femei într-o poziție statică. Se așterne o liniște totală... „Acest cadru prin unitatea scenei, montaj, utilizarea prim-planurilor și efectul emoțional, – spunea John H. Lawson, – ilustrează posibilitățile specifice ale artei cinematografice” [4, p. 348].

Un alt exemplu: filmul lui Mike Nichols *The Graduate* (*Absolventul*), decorat cu premiul Oscar, povestește istoria unui tânăr epuizat de sărbătorirea bacalaureatului. În fața lui apare un mare semn de întrebare: ce să facă în viață? După ce se satură de sfaturile membrilor familiei, Ben fuge la etaj în camera sa, în timp ce vocea mamei sale devine din ce în ce mai tare, finisând gradul de iritare provocată tânărului. Ben izbește ușa camerei. Vocea mamei dispare brusc.

Într-un alt film Mike Figgis merge și mai departe, fiind primul care introduce în *coloana sonoră liniștea absolută*. Mulți se opuneau acestui efect considerându-l inadmisibil.

Pe de altă parte, în perioada fonogramei optice, din cauza imposibilităților tehnice, gama dinamică a *sunetului* reprodus era limitată atât la capătul inferior, cât și la cel exterior, motiv ce nu permitea nici obținerea limitei inferioare definite la „0” db, nici sporirea nivelului exterior, deoarece acesta provoca denaturarea *sunetului* din cauza apariției distorsiunilor neliniare.

Digitalizarea *sunetului* a făcut posibilă realizarea ideii lui Figgis. În filmul *Leaving Las Vegas* (*Părăsind Las Vegasul*) regizorul introduce acest efect în scena în care alcoolicul Nicke bea sticla cu tărie, cade la podea în urma unui atac de cord și se lovește cu capul de un suport. În acest moment, la cerința regizorului, mixerul coboară toate cuțitele mânerelor nivelului de *sunet* la „0”. Urmează *liniștea absolută*. În sala de vizionare se stabilește o așa tăcere de se aude respirația, spectatorul fiind lipsit de așa zisa „plapuma sonoră” de apărare. O situație, după părerea lui Mike Figgis, greu de suportat. Acest efect l-a mai folosit în momente cruciale și în alte filme ale sale [3].

Există păreri că muzica de film a devenit prea semnificativă, prea îndrăzneată și a obținut un rol prea important în procesul de narațiune, de și în realitate, ea nu are o sarcină semantică.

Ar fi bine să ne amintim de poziția lui Germaine Dulac, expusă încă în 1925 în *Le Chaie du Mois*: „Muzica acompaniază drame și poeme; dar aceasta e muzică pură, simfonia. Cinematograful trebuie să aibă și el propria lui școală simfonică” [5, p.134]. Trăim oare o nouă încercare?

Actualmente *coloana sonoră* este realizată de două echipe: una creează efectele sonore, alta se ocupă de muzică. Dacă tratăm muzica ca una „concretă” și totodată o apreciem ca pe una de acompaniament asemenea unui sunet (*zgomot*), de ce să nu unim aceste echipe? *Zgomotul* ploii, de exemplu, poate fi realizat ca efect muzical, dacă vom imprima *zgomotul* apei, iar apoi îl vom reproduce cu o terță mică mai jos, obținând un efect extraordinar.

Putem interpreta și furtuna. În acest scop vom imprima cinci variații ale trăsnetelor de tunet și le vom reproduce la claviatură pentru a le folosi în calitate de acompaniament. În genere, abordarea muzicii din punct de vedere al unui asemenea stil „concret” permite tratarea muzicii de acompaniament drept un *sunet* și nu muzică sau efect în parte. O asemenea realizare neagă diferența dintre muzică și efecte sonore, pare mult mai productivă.

Acest procedeu, tot mai frecvent răspândit în ultimul timp, nu-l putem clasifica ca pe unul de caz, experimental; el conviețuiește alături de utilizarea muzicii devenită obișnuită, fără a crea divergențe.

Concluzionând cele spuse, cred, ar fi de prisos să accentuăm că folosirea artistică a *sunetului* duce la creșterea potențialului expresiv al operei cinematografice, la o poezie complexă și bogată ca urmare a unei coeziuni a imaginii vizuale și elementelor *coloanei sonore*.

Totodată, vom accentua că noile procedee de utilizare a *sunetului* despre care s-a vorbit în acest articol oferă posibilitatea de a ne gândi mai puțin la funcțiile simple narative ale acestuia în film, permițându-ne să ne orientăm mai mult asupra funcțiilor lui artistice. Nu în zădar Mike Figgis spunea că muzica, *sunetul* prezintă cel mai puternic mijloc pe care l-a născut cultura.

Referințe bibliografice

1. ЕЙЗЕНШТЕЙН, С., ПУДОВКИН, И., АЛЕКСАНДРОВ, Г. *Будущее за звуковым фильмом*. Москва, 1928.
2. FREUD, S. *The interpretation of Dreams*. New York: Avon Books, 1965.
3. ФИГГИС, М. *Звук – это эмоциональный мир фильма*. Лондон: master-clas, 1999.
4. LAWSON, J. H. *Film și creație*. București: Editura Meridiane, 1968.
5. ARISTARCO, G. *Cinematografia ca artă*. București: Editura Meridiane, 1965.