

LA REVUE MUSICALE, Parigi (dicembre).

Un numero unico che desterà molto interesse, questo sul *Film sonoro*. Dopo una breve introduzione di Charles Vildrac, quindici pagine di *Reflexions d'un musicien*: il « musicien » è Charles Koechlin, il quale fa mostra sopra tutto di un'invidiabile giovanilità, per i suoi quasi settant'anni; è informatissimo di cinema, e mica del cinema d'avanguardia o a pretese superartistiche, ma il cinema corrente delle *stars*, le quali hanno in lui un convinto ammiratore. Desidererebbe soltanto musica di maggior valore allo schermo, specialmente nei passi seri e drammatici, perchè per la musica leggera riconosce che non c'è male nemmeno così come si sta ora. Lionel Landry richiede anche lui — richiamandosi alle sue note idee di psicologia del suono — un più elevato livello musicale dei commentatori cinematografici. Uno scritto vago di Pierre Bonardi, poi Dimitri Kirsanoff, tecnico cinematografico, auspicando la sintesi cinematografica delle arti espone la necessità che il regista, senza essere vero e proprio musicista, « conosca l'essenza e i principi della musica ». Jacques Ibert, l'autore delle canzoni cantate da Scialiapin nel *Don Chisciotte* di Pabst, si lamenta dei

mille vincoli imposti al musicista cinematografico. Jacques Brillouin ha alcune buone osservazioni sulla regia sonora dei film, specialmente per quel che riguarda l'eccessivo minuzioso realismo nella riproduzione dei rumori: i rumori ambientali non devono essere veri, ma proporzionati alla loro importanza e utilità drammatica. Il conte d'Ursel parla di tre film notevoli dal punto di vista musicale: il *Village du Pêché*, il *Sang d'un poète* di Cocteau e Auric, e l'*Opéra de quatre sous* di Palbst e Kurt Weill.

Ma il pezzo forte del numero è un duplice saggio di Arthur Hoérée, il quale ha curato la realizzazione sonora del recente film *Rapt* con musica di Honegger, film che si dice, dal punto di vista musicale, veramente eccezionale. Egli tenta di delineare l'*Estetica del Sonoro* e di illustrarne la tecnica, il lavoro materiale. E se per quest'ultima parte egli rivela e spiega con precisione il comune lavoro e le infinite possibilità del sonoro, per la prima parte, ci contenta solo a metà. Va bene il derivare l'estetica del sonoro dal medesimo problema dell'opera e porne i termini nell'esigenza di conciliare la ragion drammatica — nel film ancora più essenziale e intangibile che nel teatro — con le lunghezze della musica. Dilemma che anche il Brillouin ha sintetizzato feli-

« come: « una scena di film... si svolge nella durata (nel senso bergsoniano di durata psicologica) e la musica si svolge nel tempo (in senso fisico) ». Ma quando si tratta di concludere, l'Hoérée non costruisce gran cosa e rivela involontariamente quale errore sia questo di voler fissare norme di un'estetica speciale a regolare i rapporti della musica e del film. Mentre non c'è che da invocare — questo sì — una maggiore considerazione accordata alla musica nella creazione cinematografica, e poi stare a vedere che cosa verrà fuori dalla libera e concorde collaborazione di regista, musicista, attori. Messo alle strette, nel caso di dover specificare esempi e possibilità estetiche, anche l'Hoérée — che è un tecnico e un competente — cade anche lui nelle stesse puerili compiacenze che caratterizzano i dilettanteschi « desiderata » del Koechlin o del Landry: « Il realismo non è di rigore e la suggestione permette audaci associazioni d'idee. La contemplazione del ritratto d'una fidanzata può, per esempio, perfettamente accompagnarsi a una raffica, se la ragazza è stata incontrata per la prima volta durante una tempesta in montagna ». Ahinoi! francamente non metteva conto d'inventare il sonoro per questo. Tutte queste infantili coincidenze mnemoniche sono, per dirla in francese, delle « niaiseries » che in mano d'un genio potranno diventare irresistibili, ma non avanzano d'un passo il problema estetico del film, in quanto che si tratta di problema inesistente. Il fatto è che il cinema fa benissimo a meno di grande musica, e ha già creato le sue brave opere d'arte senza musica del tutto sua, ma più spesso, con una innocua musica « d'ammobigliamento », genericamente caratterizzatrice, e in linea di massima assai utile, si può dire necessaria per la creazione della illusione specificamente cinematografica. Ma se proprio vogliamo il film musicale — tale pare sia la corrente d'ultima moda, reclamata da tutti gli scrittori di questo numero unico —, ebbene il problema è il solito, al di là della portata dei teorici: occorre soltanto che un musicista di genio

si trovi in condizioni adeguate di agio e di simpatia spirituale per impregnarsi del significato umano espresso dal film nello insieme e in tutti i suoi particolari, e trarne ispirazione per una bella creazione musicale. Quel giorno tutti i problemini di adattamento del suono all'immagine, di durata e di sincronizzazione, cadranno immiseriti in cospetto dell'arte. Ma si può presagire fin d'ora che il valore cinematografico di quel film sarà andato a farsi benedire, e sarà paragonabile al valore teatrale di un libretto d'opera, recitato per intero, con le arie, i duetti e i concertati.

Non vorremmo però che per questa differenza di vedute generali, il lettore fosse indotto a sottovalutare gli scritti dell'Hoérée, che al contrario sono tra i più importanti finora apparsi sull'argomento, in quanto che vengono, finalmente, da un musicista di valore realmente iniziato ai segreti della tecnica cinematografica.

Segue uno scritto del Sarnette su *Musica e elettricità*, ove s'illustrano ritrovati tecnici per la perfetta ricezione del suono, volti a impedire la sonorità d'una grande orchestra, costretta a infilarsi dentro il breve spazio d'un comune altoparlante, perda volume e rilievo. Inoltre egli insiste sulla necessità, universalmente misconosciuta, che alla ricezione e trasmissione meccanica d'un'esecuzione musicale, presieda un tecnico padrone pure della musica e capace di seguire le partiture, opportunamente annotate dal direttore, delle opere trasmesse.

Il musicista Tibor Harsanyi, che ha musicato un cartone animato di cui si dice gran bene, *La joie de vivre*, espone interessantissimi dettagli tecnici sull'utilizzazione del ritmo per assicurare la sincronia dei disegni, i quali vengono creati dopo la musica, in un certo numero prestabilito per ogni battuta, a seconda del movimento per pezzo. Seguono infine scritti vari sul cinema e la danza, sul cinema nella pedagogia musicale, ecc., dovuti a Tamara Loundine, Henry Prunières, José Bruyr, Henri de Nolle, ecc.