



Laboratorio di musica e sound per il cinema, la radio e la televisione

01 15-11-22 INTRODUZIONE



02 30-11-2022 LA COLONNA
SONORA



03 5-12-22 PAESAGGI SONORI
POST PRODUZIONE



04 13-12-2022 -
PRESENTAZIONE FINALE



**che cosa ti aspetti
da questo corso**



ESAME

Creazione contenuti multimediali

1

- colonna sonora scena film (max 12' minuti) ricostruire la sequenza in maniera originale
- musica di intervallo o sala d'attesa (7' minuti)
- sigla tv o radio (30 sec - 1'30")
- Jingle (5,10, 15 sec.)
- paesaggio sonoro (Fuori dalla finestra) (max 7' minuti)

LAVORO CORALE FINALE

Allegare al produzione del contenuto multimediale una breve relazione.

TESTI DA STUDIARE

2

- SLIDE DEL DOCENTE

1 (A) M. Chion, L'audiovisione suono e immagine nel cinema, Lindau s.r.l., Torino 2001 (pp. 11-27; 33-40; 71-89; 104-106).

FREQUENTANTI

2. (A) G. Rondolino; D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto* UTET, Milano, 2018 » *Pagine/Capitoli: Il suono, l'immagine (capitolo IV)* **FREQUENTANTI**

3. (A) Testoni Marco *Musica e visual media* Audino Editore, Roma, 2016 **NON FREQUENTANTI**

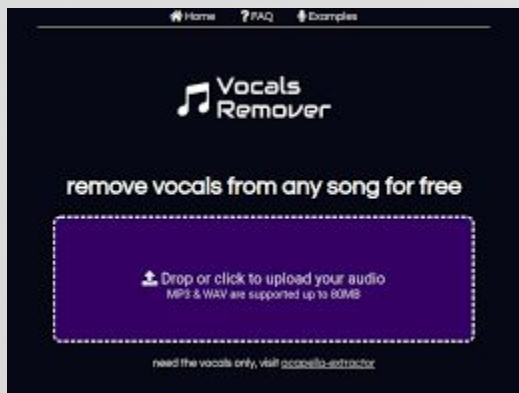
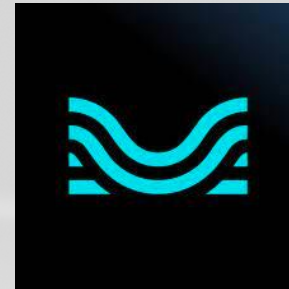
4. (A) Gyorgy Ligeti - Eckhard Roelcke *Lei sogna a colori?* Alet edizioni, Padova, 2004 » *Pagine/Capitoli: pp. 137-239*
NON FREQUENTANTI

scomposizione colonna sonora

- <https://moises.ai/it/>

lalal.ai

<https://vocalremover.org/it/splitter-ai>



cinema

Inserto flashback: est. Roma

Roberta ricorda Roma dopo la liberazione: una bambina saluta un soldato americano mentre alcune ragazze italiane ballano festosamente sulle note di una musica che arriva da un vecchio grammofono.

In questa prima esercitazione si prende spunto da un immaginario film che narra le vicende di una famiglia italiana, dal secondo dopoguerra ai giorni nostri. La richiesta è di ricercare una serie di brani di repertorio che descrivano storicamente la sequenza. Dopo aver dato un'indicativa collocazione temporale alla scena (la liberazione di Roma è avvenuta nel 1944), potete iniziare a mettere in pratica i criteri di classificazione che avete studiato in questo capitolo.

Ma prima vi dovete fare le “3 domande auree”. Tre questioni che dovrete sempre porvi prima di iniziare una qualsiasi ricerca:

- 1) *Cosa dobbiamo raccontare con la musica?*
- 2) *Cosa ci chiede la produzione? (il regista, il montatore ecc.).*
- 3) *Quanto possiamo spendere per i diritti di sincronizzazione?*

La vostra selezione, infatti, dovrà corrispondere innanzitutto a un'offerta di brani musicali quanto più possibile aderente alle risposte che vi siete dati. L'errore più frequente è indirizzarsi verso una ricerca che soddisfi soprattutto i propri gusti musicali. Questo approccio è quanto di più sbagliato si possa fare perché la scelta più giusta è sempre quella al servizio del film, non al proprio godimento musicale. A volte le cose possono coincidere. A volte potrà capitare che il brano utilizzato, ad esempio per questioni di budget, non sia la vostra prima scelta. È naturale in un contesto professionale e non solo. Mai comunque la scelta dovrà cadere su un brano semplicemente perché vi piace.

pubblicità

♦ Esercitazione 2

Media: pubblicità
Est. Roma

Una bambina sorride tra soldati americani e ragazze italiane che ballano sulle note di una musica che arriva da un vecchio grammofono. Ora provate a utilizzare altri criteri. Come già detto, il budget è un fattore decisamente importante per la scelta di un brano. Le comuni *libraries* di *production music* sono ottime per produzioni di medio livello. Poi ci sono le *libraries royalties free* per produzioni *low budget*. Ma se avete bisogno di una canzone particolarmente famosa, una cosiddetta "evergreen", dovrete quasi sicuramente rivolgervi a una major discografica che ne detiene la proprietà. E il costo della licenza salirà notevolmente.

Quindi servendovi più o meno della stessa scena declinatene però l'utilizzo per uno spot pubblicitario: il *commercial* di un noto stilista di *prêt-à-porter*. Stessa scena, stessa ambientazione, ma diverso committente e tipologia di messaggio, questa volta finalizzato alla promozione di una griffe di moda che ricalca lo stile degli abiti anni '40. Il dopoguerra in un contesto *glam*.

Anche questa volta ponetevi le "3 domande auree" che vi siete fatti in precedenza. Soprattutto considerando un elemento decisivo e cioè che, vista l'importanza del brand, la produzione non vi mette in guardia circa particolari limiti di budget. In questo caso, quindi, offrirete un ampio ventaglio di proposte. Tramite YouTube e altre piattaforme web è possibile scegliere i brani e le canzoni di maggior successo tra gli artisti americani dell'epoca (Glenn Miller, Benny Goodman, Louis Prima, Woody Herman ecc.) o pescare tra i coetanei italiani più swing (Alberto Rabagliati, Natalino Otto, Trio Lescano, Silvana Fiorese). Ma si potrebbe anche non seguire didascalicamente la storia e ricercare un brano secondo criteri di assonanza o similitudine. Ad esempio, una canzone che riprenda il genere swing in chiave moderna (*elettronica, rap, electro-swing* ecc.) di artisti odierni come: Caro Emerald, Gabin Giuliano Palma, Caravan Palace ecc.

documentario

♦ Esercitazione 3

Media: documentario storico

Est. Roma

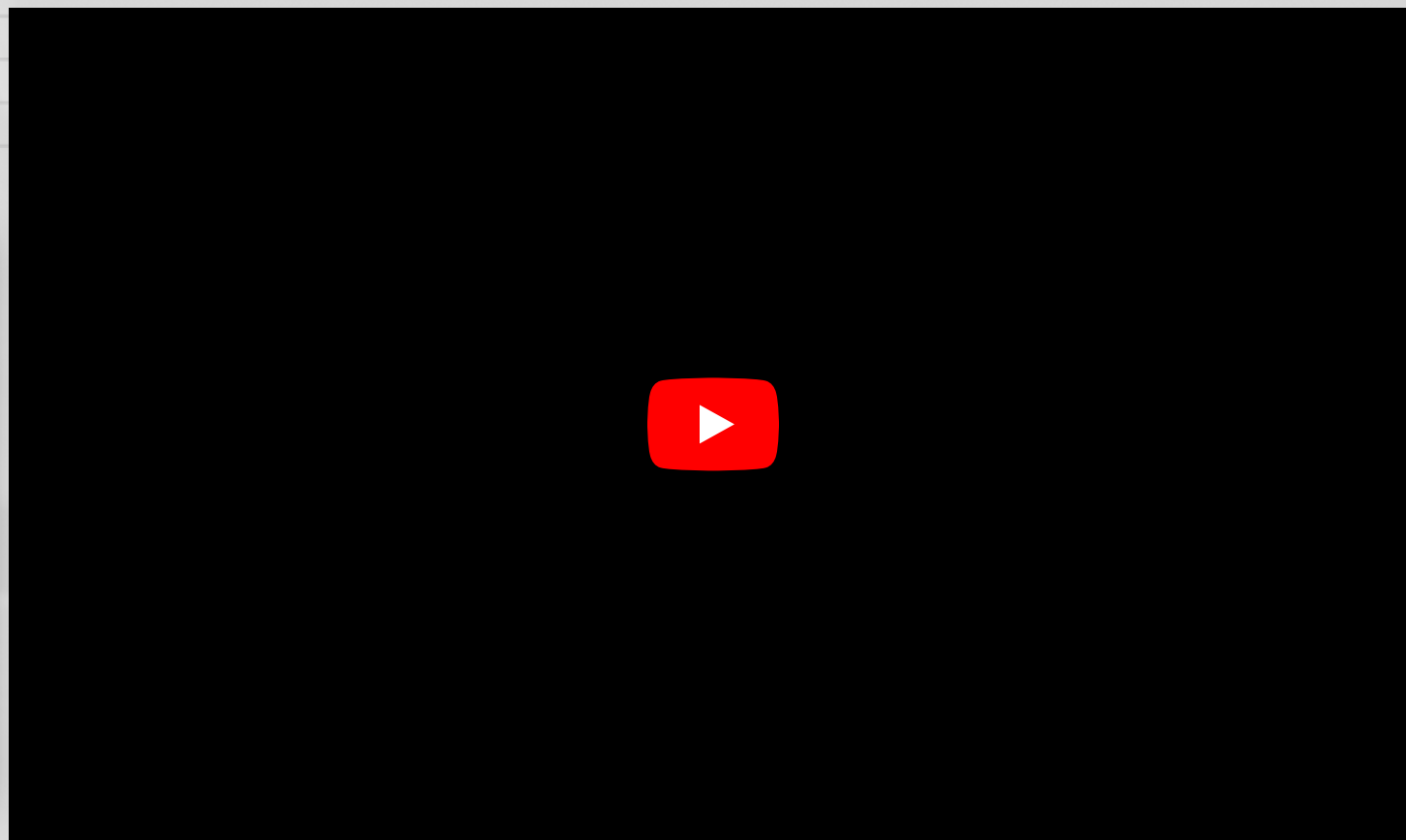
Una sequenza girata tra le strade di Roma dopo la liberazione della città. La ripresa termina su una bambina che sorride tra soldati americani e ragazze italiane vicino a un vecchio grammofo.

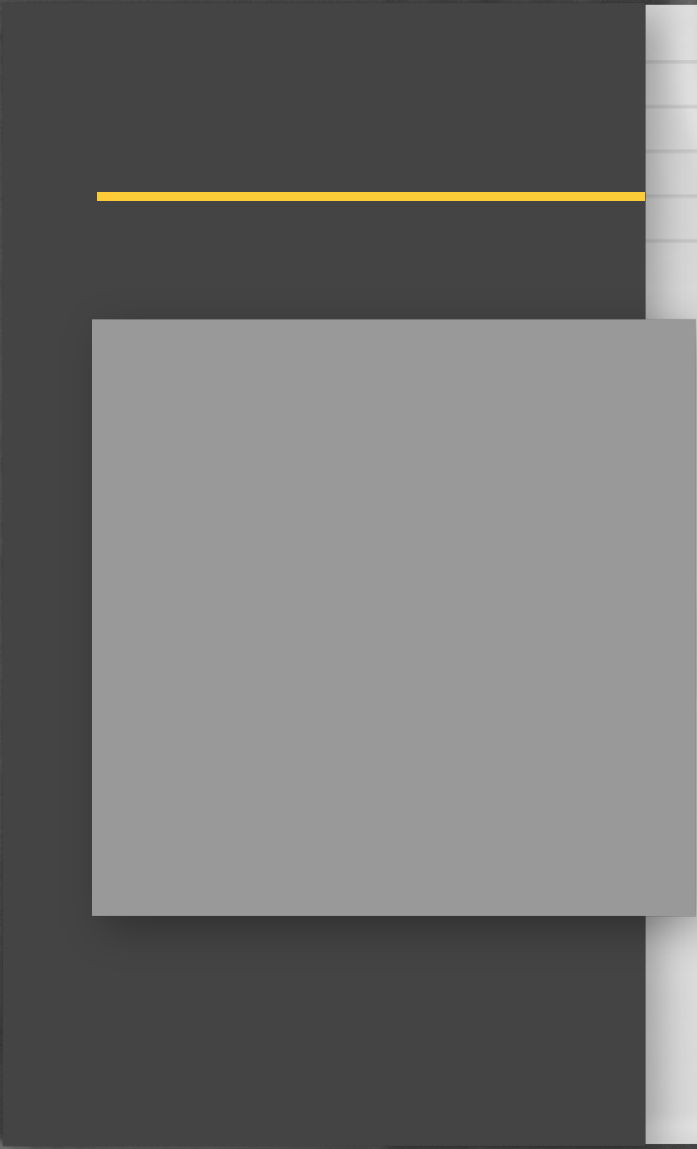
Il documentario è un tipo di produzione semplice e lineare solo in apparenza. Sono molte le variabili tecniche da prendere in considerazione. Attualmente si realizzano prodotti innovativi che prevedono un'impaginazione con un montaggio molto serrato ma, in generale, i documentari mantengono una serie di regole abbastanza esclusive. Innanzitutto, per il loro carattere divulgativo, necessitano quasi sempre, come i reportage televisivi, di un commento sonoro attinente all'ambientazione, ma non troppo invadente ed eccessivo. La presenza pressoché continua di una voce fuori campo, che racconta e descrive le varie parti, rende opportuna la scelta di una musica caratterizzante ma neutra. Di conseguenza il volume stesso della traccia musicale non comporterà quasi mai un ascolto in primo piano che possa intralciare la traccia dello speaker. In definitiva per la sonorizzazione di un documentario il sottofondo di musica strumentale sarà la tipologia preminente.

Nel caso di questa sequenza la scelta del *mood*, più che quella del genere, sarà decisiva per definire il taglio che si vuole dare al documentario o a una parte di questo. Se il punto musica, ad esempio, deve commentare una serie di filmati di guerra precedenti alla liberazione, cogliendone il senso e l'aspetto tragico, sarà naturale descriverne i toni musicali più cupi (*drammatico, triste*) o eroici (*epico, tensivo*). Viceversa, se la narrazione proietta verso un sentimento di speranza e rinnovato ottimismo grazie al significato della sequenza finale con la bambina, allora si potrà optare per una musica non propriamente gioiosa, visto il contesto, ma comunque neutra e brillante (*sospeso, positivo*).

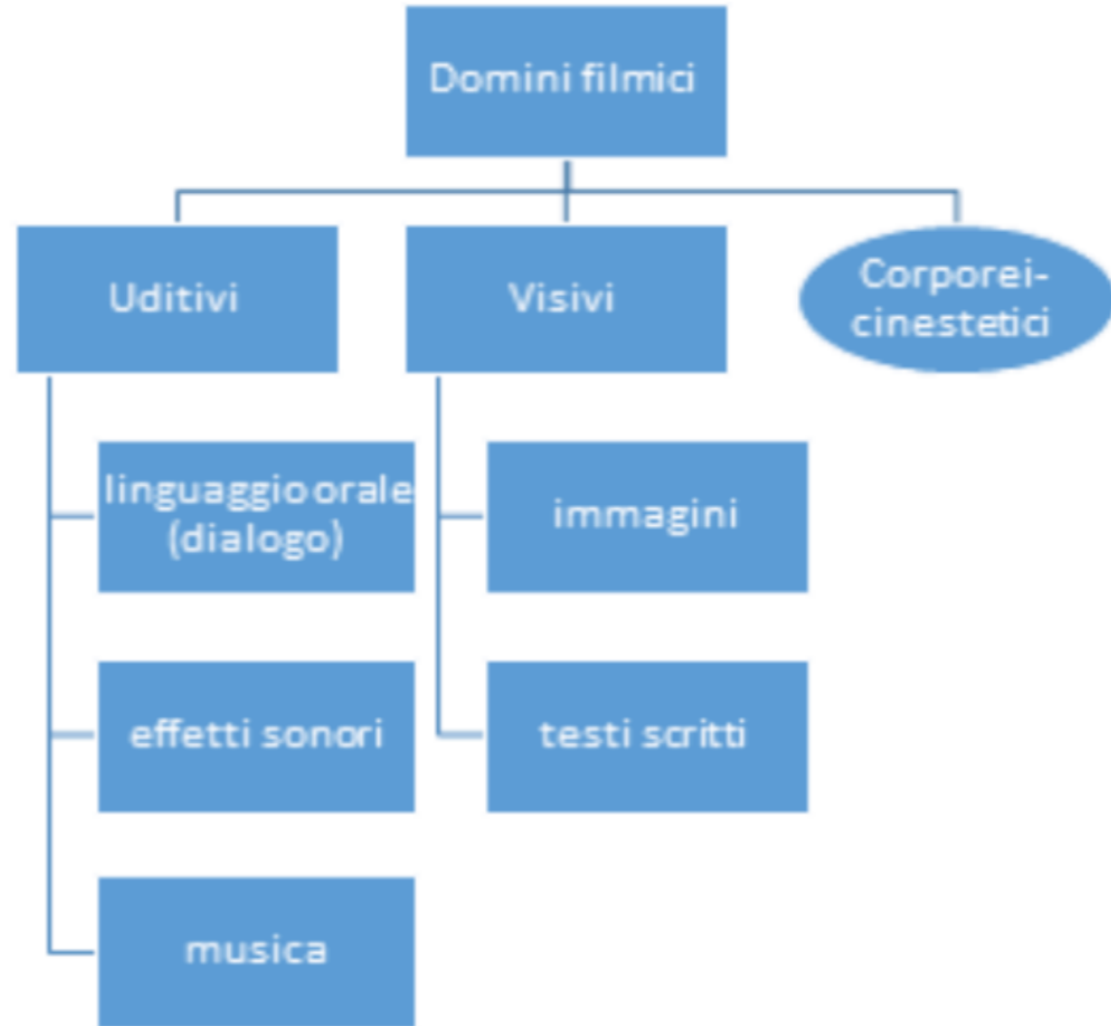
Altra questione importante è la scelta di uno stile omogeneo perché, a meno di una precisa esigenza stilistica, non è mai una buona cosa combinare più generi spalmando musica di diverso tipo (classica, elettronica, swing ecc.) su tutta la durata di un documentario. Il rischio a cui porterebbe un commento del genere sarebbe quello di scadere in un commento musicale didascalico e pedante capace solo di appesantire la visione e di gravare sulla fluidità del racconto.

Utilizzando le consuete *libraries* provate quindi a organizzare la ricerca di contenuti musicali in due diversi tipi di selezione: negativa (commento drammatico) e positiva (commento neutro). Sarà essenziale servirsi di tutti i tag relativi ai *mood* sinora indicati e soprattutto non perdere mai di vista le risposte che abbiamo dato alle "3 domande auree": con queste indicazioni nella mente, sarete in grado di fornire al nostro interlocutore finale una proposta coerente, chiara ed entro i parametri di budget stabiliti.





"La colonna sonora di un film fornisce un po' di calore umano alle figure a due dimensioni e in bianco e nero sullo schermo, dotandole di una simpatia comunicativa che altrimenti non avrebbero, colmando il divario tra lo schermo e il pubblico. La via più veloce per la mente di una persona è attraverso il suo occhio ma anche nei film la via più veloce al suo cuore e ai suoi sentimenti passa ancora attraverso l'orecchio"







Trovi che gli avvenimenti siano di chiara comprensione?

- I ruoli dei personaggi sono chiaramente definiti?
- Sei coinvolto emotivamente nella scena? In che misura?





E' più chiara la comprensione della storia ora?

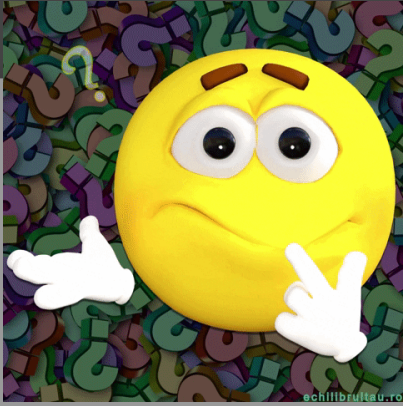
- I personaggi sono più chiaramente definiti?
- Sei più coinvolto emotivamente nella scena?
- Che cosa ha aggiunto la musica alla scena?
- Come descriveresti la funzione/le funzioni che svolge la colonna sonora musicale in questa sequenza - in altre parole, che cosa fa la musica rispetto alla tua comprensione, interpretazione e coinvolgimento emotivo complessivo in questa esperienza?

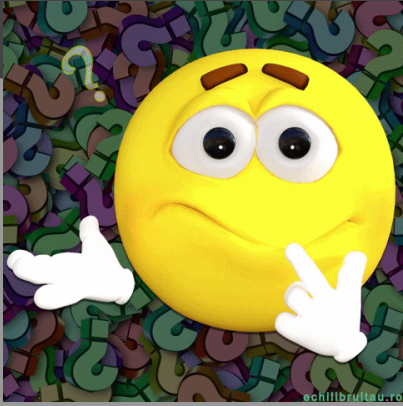


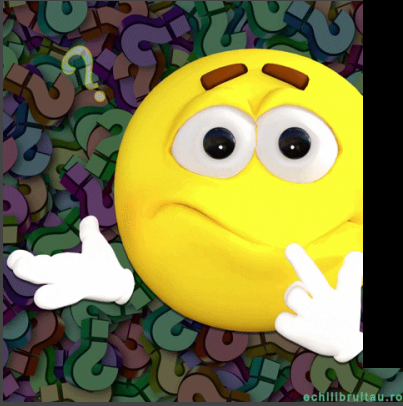
"Lo psicologo Rudolph Arnheim sostiene che i nostri cervelli sono predisposti ad associare certi suoni (chiavi musicali) con certi stati d'animo (felice- triste). La felicità è comunemente associata ad un tono alto e a ritmi veloci, incalzanti. Al contrario, la tristezza si associa a toni bassi e a ritmi più lenti. In altre parole, istituamo dei parallelismi tra i livelli di energia e gli stati d'animo. In un certo senso, sai suggerisce che alcune associazioni tra musica e stato d'animo siano apprese mentre altre siano connaturate nei nostri cervelli"



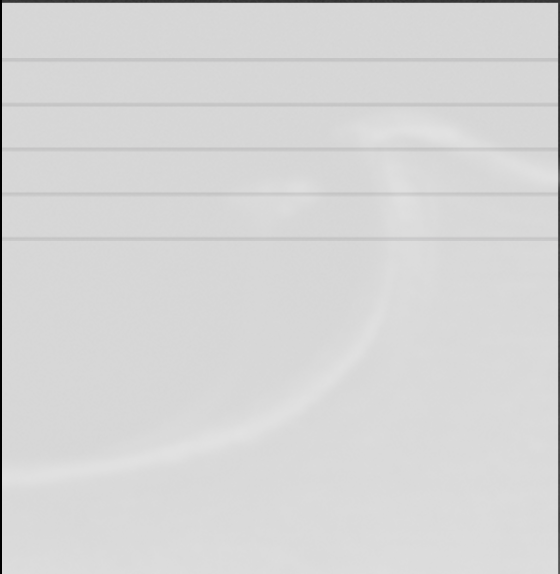


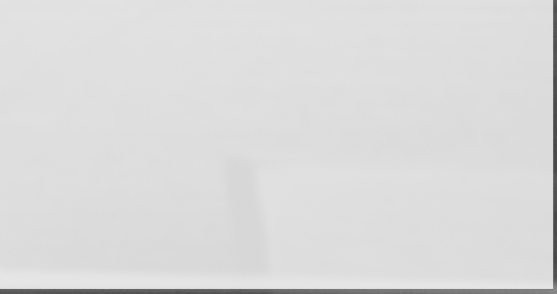
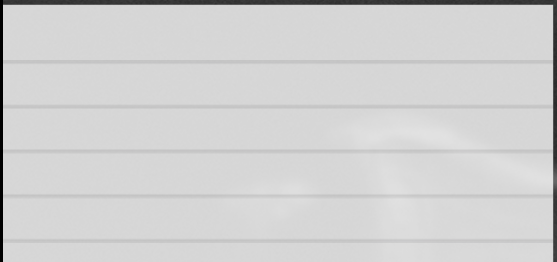


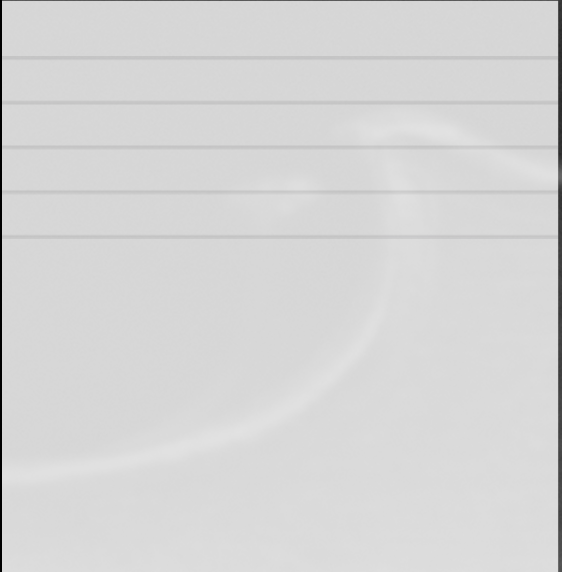












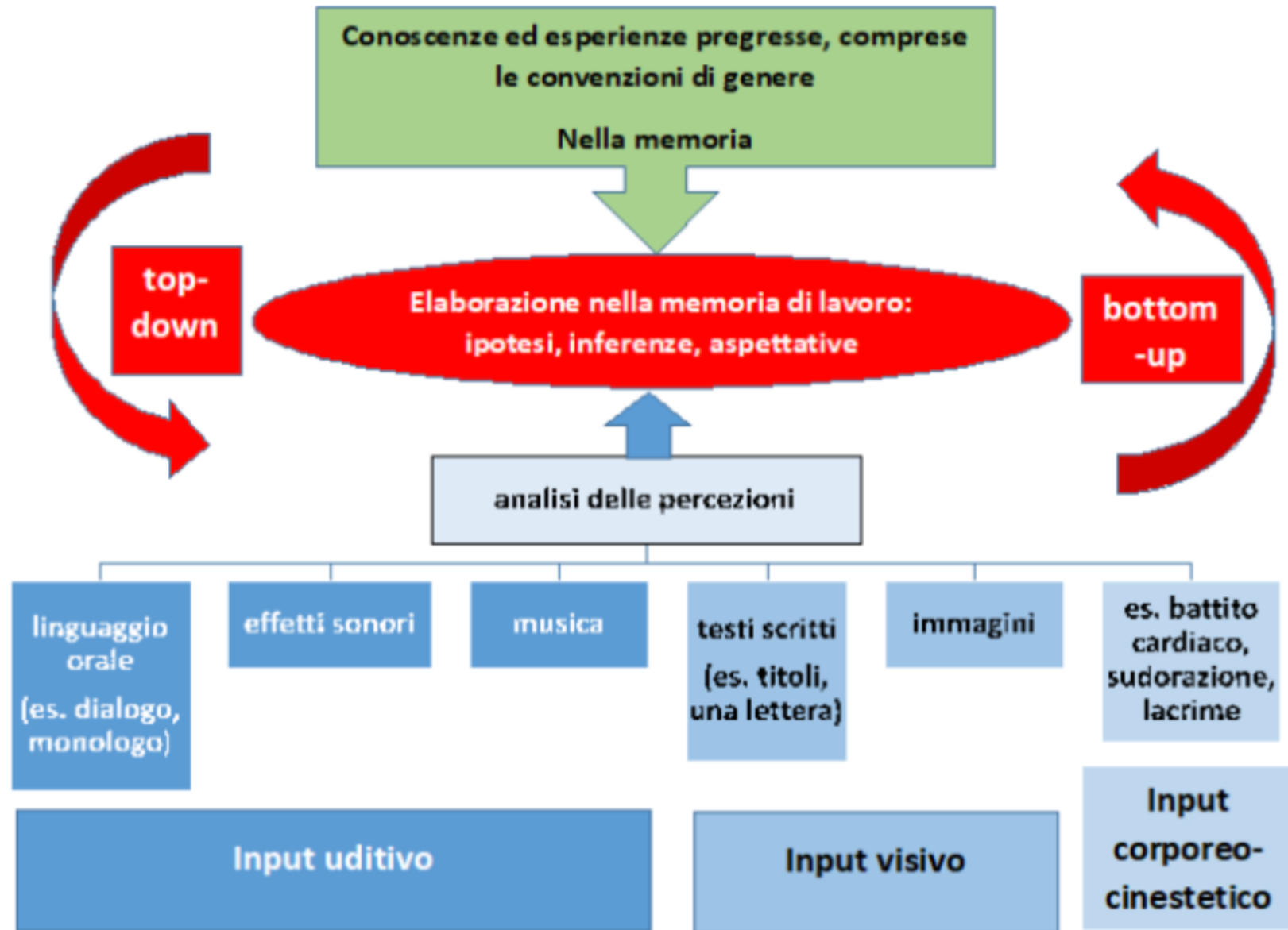


403. That's an error.

We're sorry, but you do not have access to this page.
That's all we know.







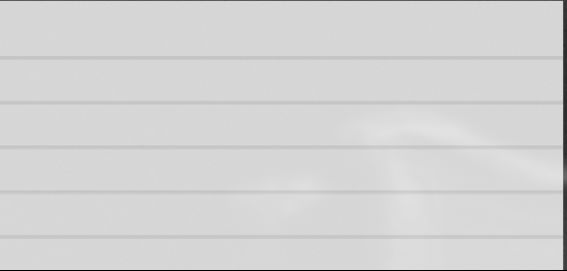
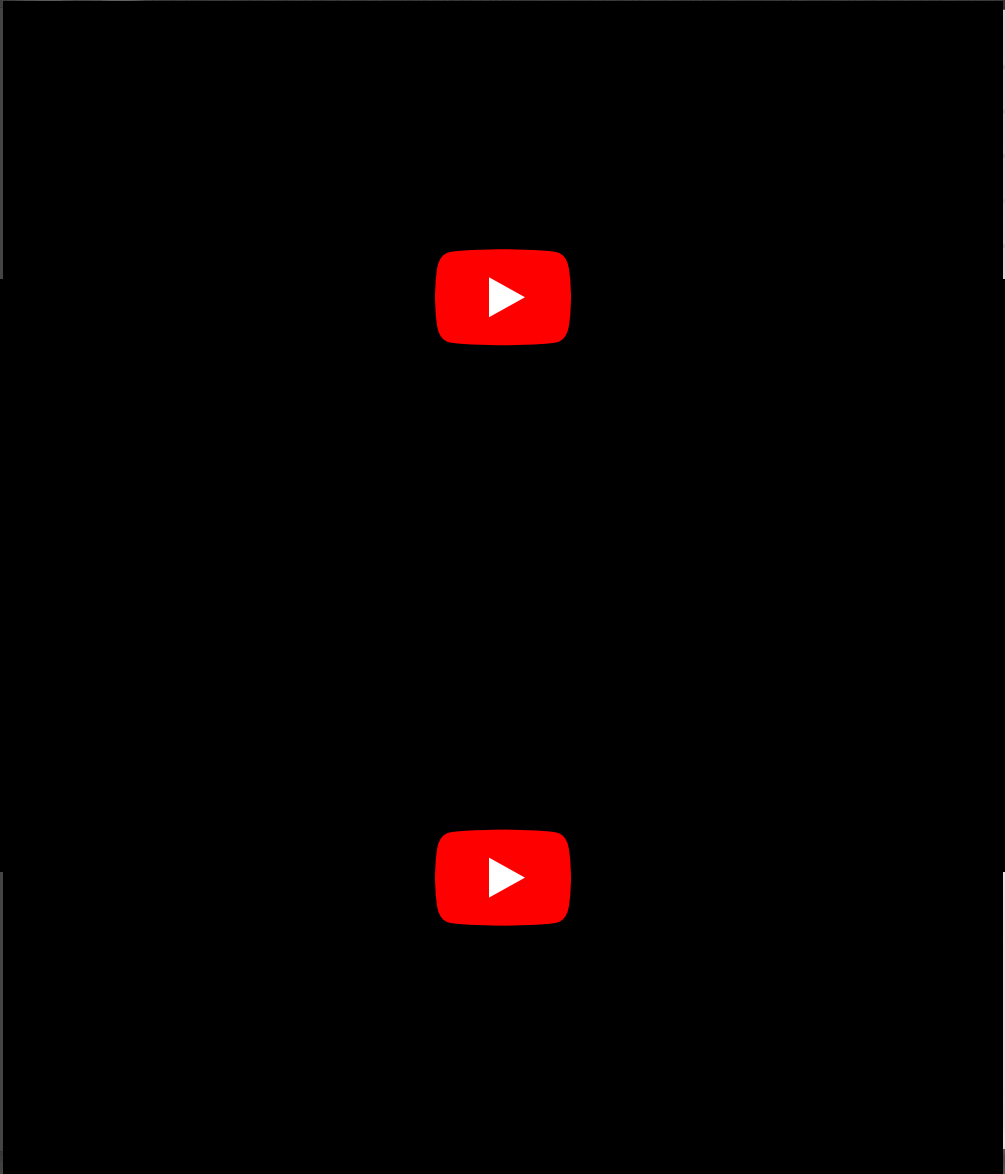
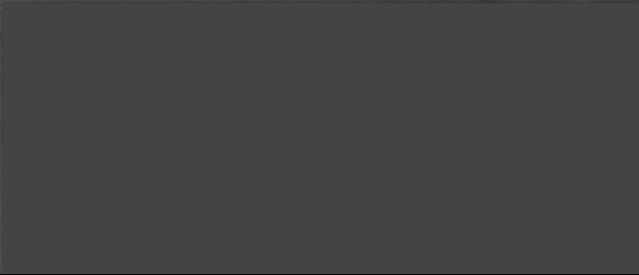














MUSICA CONCRETA (tom & jerry, medley)

01



L'Assassinat du Duc de Guise - André Calmettes (1908)

02



Rapsodia Satanica - Nino Oxilia (1915)

03



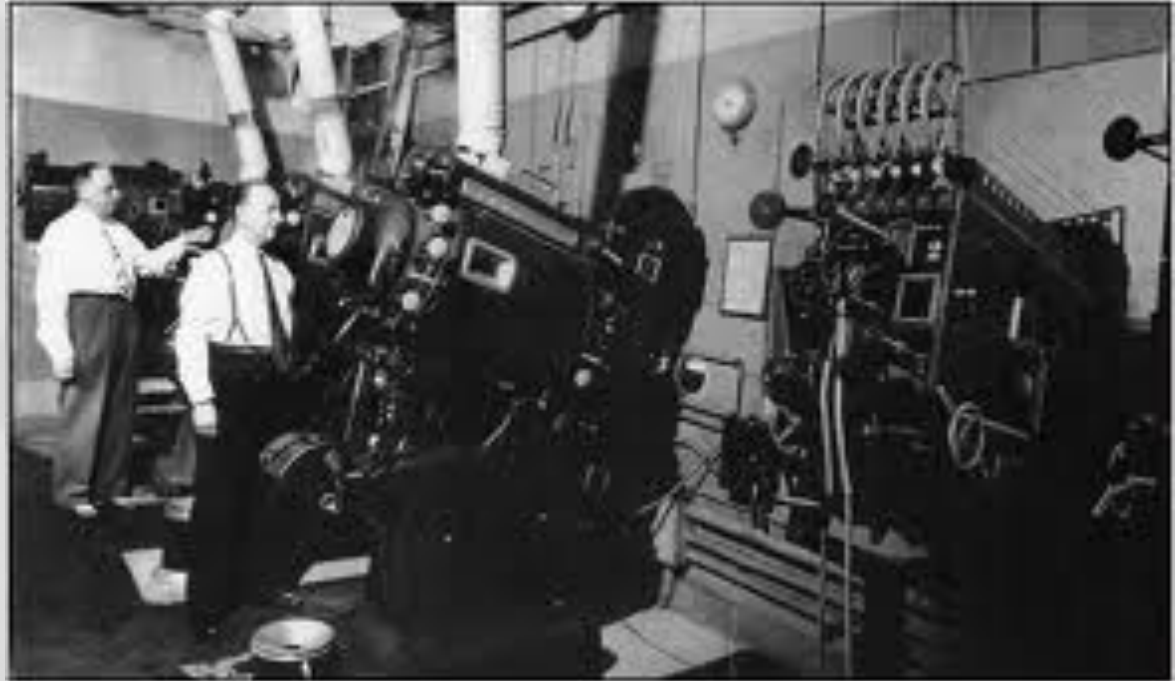
Entr'acte (René Clair, 1924)

03

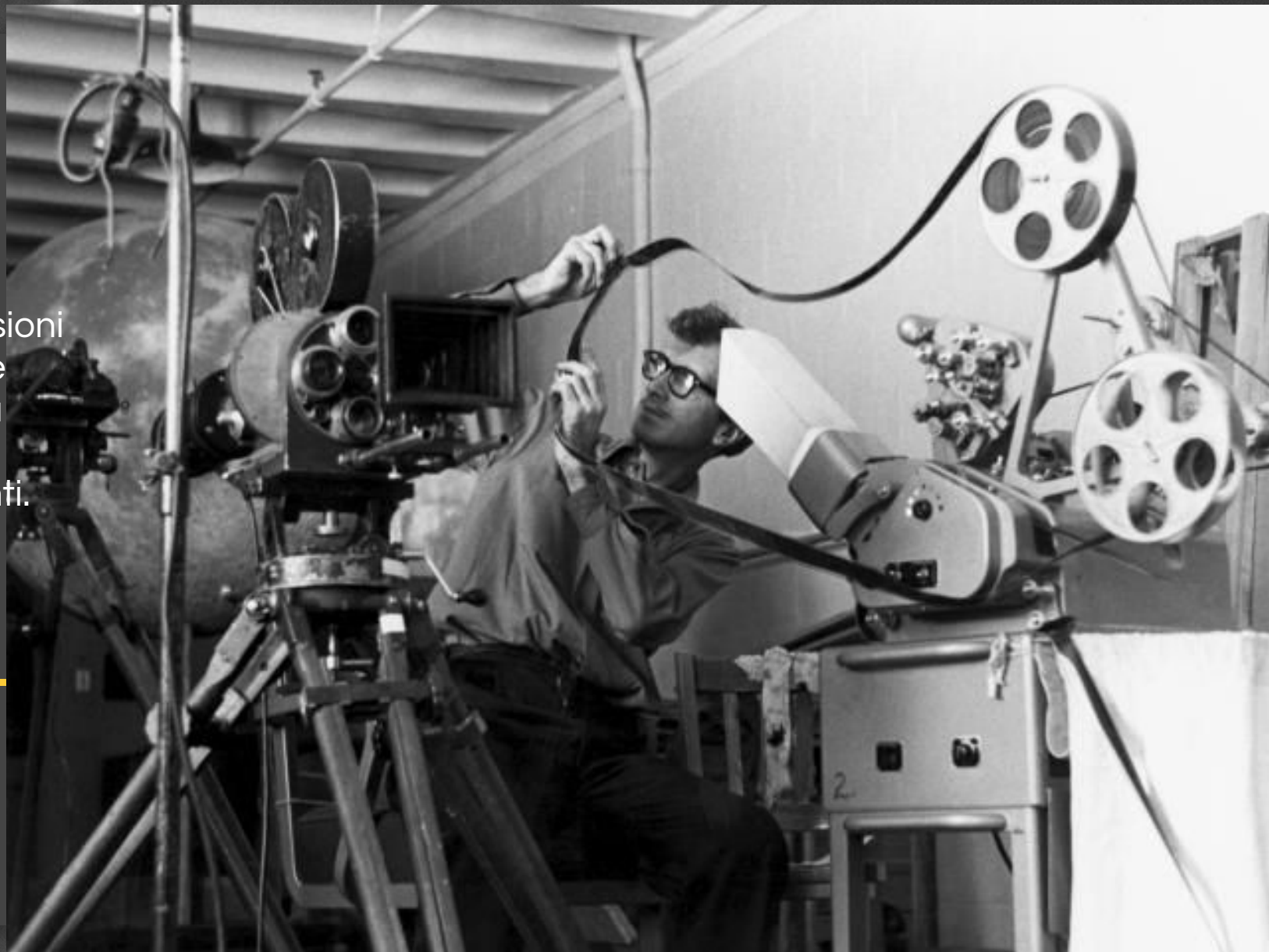


*Entr'Acte (1924) // Renè Clair Film // New Soundtrack
by Perry Frank*

MOVIOLA (1924)



Apparecchio simile a un
proiettore di piccole dimensioni
che, consentendo la visione
dei singoli fotogrammi della
pellicola, rende possibili
eventuali tagli o spostamenti.



COLONNA SONORA (1926)



Don Juan (1926)

PRIMO FILM SONORO (1927)



Alan Crosland, *The Jazz Singer* (Il cantante di jazz, 1927)

COVER



El Tango De Roxanne- Moulin Rouge, 2001 - Baz Luhrmann

COVER



Mariano Mores, Tanguerra, 1957

COVER



John Landis, The Blues Brothers , 1980

COVER



Robert Johnson, Sweet Home Chicago, 1936

BRANI DI REPERTORIO

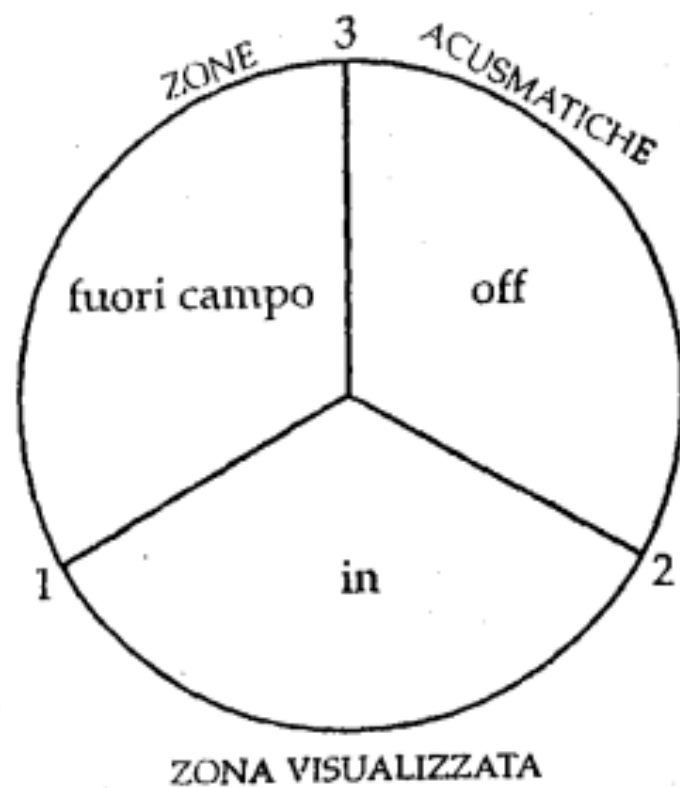


Robert Johnson, Sweet Home Chicago, 1936

UN FINALE ALTERNATIVO



Paolo Sorrenti, *é stata la mano di Dio*, 2021



1. Frontiera in / f. c.
2. Frontiera in / off
3. Frontiera f. c. / off

4.6. Il suono «on the air»

Si chiameranno *suoni in onda* (*on the air*) i suoni presenti in una scena, ma trasmessi elettricamente per radio, telefono, amplificazione ecc., dunque sfuggenti alle leggi meccaniche dette «naturali» di propagazione del suono. Sempre di più, infatti, questi suoni di televisione, di autoradio o di interfono acquistano nei film che li utilizzano uno status particolare e autonomo. Vengono fatti sentire allo spettatore sia a pieno quadro, chiari e netti – come se l'altoparlante del film fosse direttamente collegato con la radio, il giradischi o il telefono evocati nell'azione; sia, in altri momenti, localizzati nella scenografia tramite tratti acustici che producono un effetto di distanziamento, di riverbero e di colorazione da altoparlante, con una serie di gradi intermedi tra questi due estremi. I suoni *on the air*, in teoria situati nel tempo reale della scena, oltrepassano dunque liberamente le barriere spaziali.

Un caso particolare di suono *on the air* è quello della musica trasmessa o registrata. Infatti, a seconda del peso particolare dato dalla registrazione (missaggio, regolazione dei livelli, uso di filtri, condizione di registrazione della musica) sia sulla *sorgente iniziale* del suono (la realtà degli strumenti che suonano o delle voci che cantano), sia al contrario sulla sua *sorgente terminale* (l'altoparlante presente nell'azione, che viene fatto sentire materialmente tramite l'uso di filtri, interferenze, risonanze ecc.), il suono della musica *on the air* attraverserà più o meno le zone in/off/fuori campo, e si posizionerà più o meno, per lo spettatore, come musica da schermo o come musica da buca. I *road movies*, come *Rain Man* (*id.*, 1988) di Barry Levinson, giocano in continuazione su questa oscillazione.

Così il nostro tricerchio si complica, ma si arricchisce anche, continuando a illustrare, proprio tramite le eccezioni che esso vi introduce, le differenti dimensioni e opposizioni poste in gioco:

- la distinzione acusmatico/visualizzato;
- la distinzione oggettivo/soggettivo o reale/immaginato;
- la differenza passato/presente/futuro.

5.1. Musica da buca e musica da schermo

Chiameremo *musica da buca* quella che accompagna l'immagine da una posizione *off*, al di fuori del tempo e del luogo dell'azione. Questo termine fa riferimento alla buca dell'orchestra dell'opera classica.

Chiameremo *musica da schermo*, al contrario, quella che proviene da una sorgente situata direttamente o indirettamente nel luogo e nel tempo dell'azione, anche se tale sorgente è una radio o uno strumentista fuori campo.

Tutto questo, che abbiamo sviluppato nel capitolo di *Le Son au cinéma* dedicati alla musica, corrisponde a una distinzione osservata da molto tempo, ma chiamata finora con nomi diversi: alcuni parlano di musica non-diegetica nel primo caso e di musica diegetica nel secondo, di musica «commentativa» per la prima e «attuale» per la seconda, di musica soggettiva e oggettiva ecc. Per parte nostra, preferiamo fare ricorso a denominazioni che, senza pregiudicare la posizione soggettiva di questa musica quanto alla situazione mostrata, pongono semplicemente il luogo da cui essa proviene. D'altronde, una musica inserita nell'azione (come, in *Abschied* [Addio, 1930] di Robert Siodmak, il vicino pianista dei protagonisti, la cui musica accompagna e punteggia i loro stati emotivi) può essere in effetti tanto «commentativa» quanto una musica *off*. *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) di Hitchcock ne è la dimostrazione permanente.

A partire da ciò, i casi misti o ambigui sono facilmente individuabili e delimitati:

- caso in cui la musica da schermo è inserita in una musica da buca con orchestrazione più ampia (qualcuno suona il pianoforte nell'azione, e l'orchestra in buca l'accompagna), come nelle commedie musicali o in *Un re per quattro regine* (*The King and Four Queens*, 1956) di Raoul Walsh;

- caso in cui la musica comincia come musica da schermo e prosegue come musica da buca, staccandosi dall'azione, o, caso inverso, quando al contrario una musica da buca si riassorbe in una musica da schermo emessa da uno strumento localizzato: per esempio nei vecchi film, nel momento del passaggio tra i titoli di testa e l'inizio dell'azione.





MUSICA COME PIATTAFORMA GIREVOLE SPAZIO-TEMPORALE (ATTRAVERSAMURI)



