

La musique à l'écran

Autor(en): **Simoncini, Ernest**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **L'effort cinégraphique suisse = Schweizer Filmkurier**

Band (Jahr): - **(1930)**

Heft 1

PDF erstellt am: **08.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-732346>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA MUSIQUE A L'ÉCRAN

Le film sonore a remis à l'ordre du jour toute la question des rapports entre la musique et le cinéma, et, en particulier, celle de l'adaptation musicale, qui reste un point d'étude important, surtout avec toutes les ressources nouvelles que nous offre le film synchronisé.

L'on voit que l'une des premières formes d'adaptation musicale qui ait été usitée au cinéma est celle qui consiste à grouper certains fragments de compositions déjà existantes et qui semblent, par le caractère et la qualité de leurs éléments, ainsi que par leur valeur expressive, les mieux appropriés et les plus aptes à servir de complément sonore aux divers moments du langage visuel.

Cette forme d'adaptation qui, pour les besoins du commentaire musical, fait appel à une sélection d'œuvres différentes, qui morcelle les partitions de maîtres et fait se succéder des pages d'époques et de styles divers, a rencontré et rencontre encore la désapprobation de maints défenseurs de l'art musical. On reproche à ce procédé de mutiler, en les morcelant, plus d'une œuvre classique. Dans une prochaine chronique, nous reviendrons sur ce point qui mérite plus ample examen.

Cette manière, sans aucun doute, compte dans les annales de malheureuses expériences, mais il faut sincèrement reconnaître aussi qu'elle a pu assurer également des réussites parfaites. S'il est vrai que, parfois, on n'a pas suffisamment tenu compte de certains principes qui devraient, d'une manière générale, servir de base à toute tentative d'adaptation musicale, l'on peut cependant affirmer, sans crainte d'une dénégation, qu'un important effort a été réalisé ces dernières années par les cinégraphistes et les musiciens pour atteindre de plus en plus au synchronisme visuel et auditif. C'est surtout par les soins minutieux accordés au minutage et à la ponctuation des films, par un choix judicieux des morceaux et par l'attention toute particulière apportée aux éléments pouvant servir à leur enchaînement, ainsi que par la compétence avertie qui, plusieurs fois, a présidé à la juxtaposition de ces mêmes pièces aux périodes correspondantes du film, que l'on a pu parvenir à des résultats satisfaisants.

Une intime collaboration entre techniciens et musiciens s'est avérée de plus en plus nécessaire pour assurer au film musical l'unité qui constitue la valeur essentielle, obligatoire dirions-nous, de toute œuvre d'art.

Aussi, une plus étroite liaison entre l'orchestre et l'écran n'a paru, et ne paraît encore possible que si les créateurs du film musical connaissent, l'un et l'autre, toutes les possibilités et toutes les ressources de leur art respectif.

C'est aussi pour obtenir une fusion plus parfaite encore entre la projection et la musique que l'on a remplacé, surtout ces dernières années, les sélections par des partitions spéciales pour les films importants. Cette tendance ne s'est d'ailleurs pas généralisée.

Avec cette seconde forme d'adaptation, on compte également de belles réalisations de liaison acoustique et visuelle.

Plusieurs compositeurs, parmi nos maîtres actuels, ont écrit des partitions autonomes, mais sans pour cela vaincre toujours les nombreuses difficultés que présentent de semblables tentatives. Parmi ces difficultés, la plus grande est certainement celle qui réside dans la

limite de temps imposée au musicien pour chaque période du film.

Cette durée, qui est ainsi déterminée d'avance, chronométrée même, ne laisse évidemment pas — et cela assez souvent — une marge de temps suffisante pour laisser libre cours à l'inspiration du compositeur, et surtout, dans bien des cas, n'accorde malheureusement pas au développement musical, la latitude qui lui est nécessaire pour lui permettre d'exprimer et de traduire, jusqu'à son achèvement, l'ambiance qui est celle de la pièce correspondante et à laquelle viendra se joindre le complément sonore. D'autre part, nous devons constater que nombreuses sont les partitions qui, malgré leur réelle valeur intrinsèque, semblent suivre une marche parallèle à celle du film, sans pouvoir s'accorder intimement avec lui.

C'est, pour une grande part, dans la conception même des adaptateurs, peut-être dans l'absence chez eux de certaines facultés nécessaires pour ce genre d'adaptation, ou plus simplement parce que peu accoutumés à cette forme nouvelle, qu'il faut rechercher, entre bien d'autres, quelques-unes des causes — auxquelles nous reviendrons — de cette séparation dans l'expression de ces deux arts.

Or, ne craignons pas de le répéter, le facteur fondamental de l'interpénétration du film et de l'accompagnement musical résidera, avant tout, dans une coordination parfaite de ces deux expressions.

L'effort des cinégraphistes et des musiciens devra donc tendre toujours plus vers la recherche de cette unité nécessaire dans l'expression. Tout, dans la mise en œuvre des éléments appelés à se fondre, devra concourir à cette intime fusion, depuis la conception de l'œuvre et le choix de la forme chez les auteurs, jusqu'aux moindres détails de la réalisation du poème et de la partition cinégraphique.

Avec l'avènement du film parlant et du film sonore, on devra ajouter à cette recherche de l'harmonie du rythme cinématographique et du rythme musical, celle du rythme de la parole et des mille bruits de la nature. Ici encore, ce sera par la coordination de ces rythmes différents que sera rendu possible le synchronisme entre la vision et l'audition.

Avec cette nouvelle forme du spectacle cinématographique, avec les immenses perspectives qui s'ouvrent pour les musiciens, verrons-nous la réalisation d'une musique essentiellement cinématographique? Le film sonore, qui permet l'enregistrement et la reproduction simultanés des images et des sons, tentera-t-il de plus en plus les jeunes compositeurs?

L'alliance du musicien avec l'auteur, le scénariste et le metteur en scène, fera-t-elle surgir, avec les nouveaux procédés, une nouvelle conception de l'œuvre cinégraphique?

Nous sommes certains que, conscients des magnifiques possibilités qu'offre le film sonore, les créateurs des compositions nouvelles ne se borneront pas aux seuls procédés de reproduction et d'imitation, mais, qu'ils feront — comme semblent le faire prévoir certaines tentatives qu'il faut encourager — aussi œuvre d'interprétation et transposition, assurant ainsi au cinéma les bases d'une esthétique nouvelle.

Ernest SIMONCINI.