

Prima coloană sonoră a lui Șostakovici: politică și simfonism

Sabina Constantin

ABSTRACT – Articolul propune o expunere istorico-analitică detaliată a coloanei sonore a filmului *Noul Babilon*, semnată de Dmitri Șostakovici. Acesta urmărește modul în care Șostakovici a utilizat o gamă diversă de tehnici muzicale pentru a sublinia aspectele vizuale, emoționale și narative ale producției cinematografice, ilustrând astfel o abordare inovatoare în compoziția muzicii de film. Analiza se concentrează asupra laturii sale creative, evidențiind felul în care compozitorul a integrat subtil diverse motive și fragmente muzicale recurente, pentru a sublinia evoluția acțiunii și a emoțiilor personajelor. De asemenea, se explorează modul în care muzica diegetică a fost utilizată pentru a consolida sincronizarea dintre sunet și imagine, evidențiind astfel preocuparea sa pentru coerența și impactul coloanei sonore. În plus, articolul examinează contextul politic și social al epocii în care filmul a fost realizat, analizând reacțiile inițiale critice și semnificația ulterioară a acestei opere în istoria cinematografeiei. Prin această abordare exhaustivă, se relevă importanța coloanei sonore a filmului nu doar în peisajul muzicii de film, ci și în contextul cultural și social mai larg al epocii. Astfel, lucrarea reprezintă o contribuție esențială la înțelegerea și aprecierea evoluției muzicii de film și a influenței acesteia în sfera artistică și culturală.

Keywords: Dmitri Șostakovici, *Noul Babilon*, politică, muzică de film, analiză muzicală.

1 Context istoric

La nivel global, anii 1920 au reprezentat apogeul cinematografeiei mute, în timp ce în Rusia, în aceeași perioadă, cineaștii se aventurau în experimente legate de înregistrarea sonoră. În 1929, la răscrucea a două epoci – deoarece această producție cinematografică a marcat o tranziție importantă între era filmului mut și începuturile filmului sonor în Uniunea Sovietică – regizorii Grigori Kozintsev¹ și Leonid Trauberg² au realizat filmul *Noul Babilon*.

Aceștia se cunoșteau de ceva vreme și aveau deja în portofoliu șase filme regizate înainte de realizarea filmului *Noul Babilon*. În anul 1921, la Sankt Petersburg (la vremea aceea, purta numele de Petrograd), ei au înființat *Fabrica Actorului Excentric* (FEKS), o grupare ce a combinat formarea actorilor cu producția colectivă artistică în domeniul teatrului și filmului. Această grupare era compusă dintr-un cerc fidel de discipoli, dintre care mulți au rămas alături de Kozintsev și Trauberg pe parcursul întregii lor cariere. Printre aceștia se numără designerul Evgheni Enei și actorii Serghei Gherasimov, Elena Kuzmina și Piotr Sobolevski, cu care au colaborat la realizarea filmului *Noul Babilon*. FEKS a perceput excentrismul ca pe o direcție nouă în cadrul avangardei, căutând să găsească un loc distinct între futurism, suprarealism și dadaism.

Totodată, și schimbările în politica cinematografică sovietică din 1928 au avut un foarte mare efect asupra filmului. Prima conferință de partid privind cinematografia, care includea toate indicațiile, a avut loc în luna martie 1928. Aceasta a restricționat direcțiile în care trebuia să evolueze politica cinematografică, solicitând ca filmele să fie profitabile, să aibă un caracter de divertisment și socialist, și să mențină, totodată, o accesibilitate inteligibilă pentru milioane de oameni.

Noul Babilon este considerat unul dintre vârfurile cinematografeiei mute sovietice³. Pentru Kozintsev și Trauberg, el a reprezentat un succes al muncii lor pentru începuturile cinematografeiei deoarece, în urma acestuia, după doar doi ani, au lansat primul lor film sonor, *Singură* (1931).

S. Constantin
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”
Cluj-Napoca, Romania

email: constantin.sabina@yahoo.com

¹ Pe parcursul lungii sale cariere în cinematografia sovietică, Șostakovici a lucrat la o treime din filmele sale împreună cu regizorul Grigori Kozintsev. Acesta este recunoscut ca unul dintre cei mai importanți regizori din Uniunea Sovietică, filmele sale fiind aclamate la nivel internațional ca niște opere clasice în arta cinematografică, reprezentative pentru valoarea lor artistică și semnificația profundă. Deținând atât premii naționale, precum Premiul „Lenin”, cât și premii internaționale, cum ar fi Premiul Special al Festivalului Internațional de Film de la Veneția din 1964, Kozintsev este de asemenea autorul unei monografii istorice și teoretice, *Ecranul adânc* (1971), și a lucrării *Tragedia spațială*, publicată postum în 1973.

² Leonid Trauberg a fost un regizor, scenarist și pedagog rus, care provenea dintr-o familie burgheză și intelectuală. S-a format în studioul Teatrului de Operă Comică din Odessa, a înființat un studio de teatru propriu și totodată a lucrat ca jurnalist. În Rollberg, *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, 701.

³ Semeniuk, „Союз новаторов, или Как рождался «Новый Вавилон» Козинцева – Трауберга – Шостаковича”.

Dmitri Șostakovici s-a alăturat proiectului cinematografic odată ce filmul a fost complet finalizat. El a venit în urma acelei conferințe de partid care cerea angajarea unor compozitori calificați. La acea vreme, Șostakovici era considerat „o nouă stea”; era tânăr, și cariera lui se afla în plină expansiune. Experiența timpurie din lumea cinematografică a constituit un factor determinant în alegerea sa de către studioul *Sovkino*, având în vedere că, încă din anul 1922, Șostakovici lucra ca pianist pentru cinema. Importanța acestui moment nu poate fi subestimată, deoarece compozitorul a fost nevoit să lucreze cu un material în care ideile regizorilor fuseseră deja puse în practică. Regizorii Grigori Kozintsev și Leonid Trauberg începuseră lucrul la filmul *Noul Babilon* încă din februarie 1928. Deși premiera a avut loc la data de 18 martie 1929, contractul pentru compunerea muzicii filmului a fost semnat abia în data de 28 decembrie 1928 de către Șostakovici. Astfel, compozitorului îi rămâneau doar unsprezece săptămâni să realizeze nouăzeci de minute de muzică. Filmul a reprezentat un punct de cotitură în cariera compozitorului, atunci, foarte tânăr. Acesta a fost atât primul, cât și singurul său film mut din creația sa, marcând începutul unei lungi călătorii în lumea compoziției pentru film.

Din punct de vedere formal, regizorii doreau să obțină o coloană sonoră care să se desfășoare continuu de la începutul până la sfârșitul filmului, permițând astfel audierea muzicii pe toată durata proiecției. Această practică era des întâlnită în cinematografia timpurie.

În contrast, Șostakovici a abordat conținutul muzical complet diferit față de practicile de la vremea respectivă. Cu o concepție simfonică în ceea ce privește fluiditatea și tematica, Șostakovici a căutat un angajament mai profund al muzicii cu imaginea decât ceea ce credea el că este exprimat în acompaniamentul filmelor mute⁴.

În paralel, el compunea muzică pentru spectacolul lui Vladimir Maiakovski, *Ploșnița [Klop]*, pus în scenă la Teatrul *Meyerhold* din Moscova. Efectuând naveta între cele două orașe, Moscova și Sankt Petersburg, Trauberg menționa că Șostakovici a finalizat partitura muzicală în doar două săptămâni⁵. Se anticipa ca muzica din piesa de teatru și cea din film să aibă anumite elemente muzicale comune, inclusiv citate muzicale și autocitări, indiferent de timpul pe care l-a necesitat compunerea partiturii.

Șostakovici s-a confruntat cu o provocare majoră din punct de vedere tehnic în timpul editării filmului. Deși a finalizat partitura rapid, necesitatea de a face modificări pe măsură ce se editau scenele l-a forțat să refacă multe secțiuni într-un interval de timp extrem de scurt. Acest lucru și-a lăsat amprenta în ilizibilitatea ocazională a notelor, a liniilor suplimentare, dar și a altor semne⁶. După cum afirma Leonid Trauberg din prefața partiturii „cel mai mare obstacol pentru compozitor a fost editarea filmului, care s-a dovedit a fi complexă și confuză în multe privințe. Acțiunea sârea neîncetat dintr-un loc în altul, bucățile de montaj (cadrele) erau atât de scurte încât clipeau în fața spectatorului”⁷.

Lucrarea a fost întâmpinată cu o anumită rezistență din partea muzicienilor, datorită nivelului complex al limbajului muzical, care le depășea capacitățile. Conform propriilor afirmații ale compozitorului, „orchestrele din majoritatea cinematografelelor au o calitate mai mult sau mai puțin inferioară”⁸. De multe ori muzicienii, din incapacitatea de a interpreta sau din frica de a nu aliena spectatorii, preferau să interpreteze, în schimb, diferite potpuriuri ale unor lucrări deja consacrate⁹.

Premiera filmului a fost planificată ca să coincidă cu festivitățile ce marcase aniversarea formării Comunei din Paris. Cu o mare încărcătură politică și cu o muzică relativ avangardistă, filmul a creat un mare ecou în lumea contemporană, iar presa de la acea vreme era împărțită. Unii critici au laudat filmul, iar alții au condamnat stilul cinematografic, care a fost deliberat confuz în ceea ce privește aspectele temporale și spațiale. Ei au susținut că această alegere artistică ar putea face ca spectatorii obișnuiți să se simtă izolați sau alienați în timpul vizionării filmului. Șostakovici mărturisea ulterior:

Filmele au însemnat întotdeauna probleme pentru mine, încă de la primul meu film, *Noul Babilon*. Nu vorbesc despre partea aceea, să-i zicem, artistică. Există o altă poveste, una tristă, iar problemele mele politice au început odată cu *Noul Babilon*. Nimeni nu-și amintește aceasta acum, filmul este considerat unul clasic sovietic și are o mare reputație în străinătate. Dar atunci când a fost difuzat pentru prima oară, KIM¹⁰ a intervenit. Liderii KIM au decis că *Noul Babilon* era contra-revoluționar. Lucrurile puteau să se termine foarte urât, și eu aveam doar douăzeci și ceva de ani pe atunci.¹¹

Cu o săptămână înaintea de premiera filmului Șostakovici a scris un articol, *Despre muzica din „Noul Babilon”*, în care critica puternic standardele muzicii de film: „A venit vremea să luăm muzica de film în propriile

⁴ Titus, *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*, 15.

⁵ Riley, *Dmitri Shostakovich*, 7.

⁶ Conform lui Mark Fitz-Gerald *et al.*, „Music for the Film New Babylon (1929)”, dirijorul primei înregistrări mondiale a întregii *Suite*.

⁷ Șostakovici, *Suita muzicii din filmul Noul Babilon*, 1976.

⁸ Șostakovici, „О музыке к Новому Вавилону”, 3.

⁹ Kozintsev, *Глубокий Экран*, 152.

¹⁰ KIM sau *Internaționala Tineretului Comunist [Коммунистический интернационал молодежи]* reprezenta divizia de tineret a Comitetului.

¹¹ Volkov, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, 150-151.

noastre mâni, ca să eliminăm incompetența, lipsa simțului artistic și să curățăm minuțios aceste grajduri ale lui Auegas. Singura modalitate de a le combate este printr-o muzică specială”¹².

Acest articol inaugural a deschis o dezbatere crucială privind rolul muzicii în filmul sovietic. În acea perioadă doar foarte puțini compozitori se dedicau acestui gen muzical, iar majoritatea care o făceau erau constrânși din motive financiare¹³. Acest articol a marcat o premieră din mai multe puncte de vedere: a fost primul eseu despre muzica de film redactat de un compozitor celebru la nivel mondial în Rusia sovietică¹⁴; a reprezentat prima încercare a lui Șostakovi de a-și exprima ideile despre sunet și imaginea în mișcare prin intermediul scrisului; și a constituit primul text semnificativ care a analizat colaborarea dintre regizor(i) și compozitor în realizarea filmului. În acest articol Șostakovi a creat niște principii, pe care le-a discutat, ca răspuns la lipsa de unitate și conținut din cultura muzicii de film, pe care a numit-o *haltura*¹⁵. Totodată, a contestat lipsa de interes pentru muzică și incapacitatea sa de a transmite cu adevărat ceea ce se întâmpla pe ecran.

Datorită faptului că Șostakovi a avut o concepție simfonică, această abordare i-a oferit posibilitatea să creeze o compoziție în care temele și anumite secțiuni muzicale se dezvoltă într-un mod programatic, similar lucrărilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea. În același timp, independent de Șostakovi, Kozintsev adopta o abordare „simfonică” a filmului:

Episoadele s-au conturat într-un tumult de sentimente și gânduri, asemenea unor părți dintr-o simfonie vizuală. Fiecare dintre ele se remarcă în special prin intensitatea emoțională și ritmul distinct. *Scherzo*-ul amenințător al prăbușirii celui de-al Doilea Imperiu; *Andante*-ul lent și tulburător (asediul Parisului); tema plină de bucurie a eliberării (Comuna); melodia furtunoasă a confruntării; requiemul încheierii. Astfel, treptat, s-au conturat ideile autentice ale conceptului. Dar filmul nu era interesat de *allegro* și *andante*. El își avea doar propriul său ritm: șaisprezece imagini mentale, transmise într-o clipită, proiectate cu aceeași rezezițiune pe un ecran pătrat de pânză, imitând viața.¹⁶

Chiar dacă conceptul muzical al lui Kozintsev privind simfonia ca pe un film se referă mai mult la tonul dramatic al lucrării, acesta rezonează cu abordarea lui Șostakovi în ceea ce privește ideea de muzică de film ca o simfonie. El va utiliza diferite citate muzicale, inclusiv dansuri de epocă (vals, cancan), melodii de Offenbach și cântece populare revoluționare franceze, printre care menționează: *Marseillaise*, *Ça ira* și *Carmagnole*¹⁷.

2 Analiza muzicală a coloanei sonore a filmului *Noul Babilon*

Filmul *Noul Babilon* este o dramă în opt acte – fiecare dintre ele corespunzând unei bobine din film. Suita însă, versiunea *Sovetskii Kompozitor* din 1976, editată de Rojdestvenski¹⁸ este structurată în șase părți: *Război*, *Paris*, *Asediul Parisului*, *Opereta*, *Parisul a rezistat secole* și *Versailles*. Șostakovi a compus-o pentru un aparat orchestral restrâns (12-14 muzicieni) din cauza spațiului limitat în cinematografele vremii, iar un aspect deosebit al filmului este că muzica nu este prezentă în partea de titre, ci începe odată cu desfășurarea filmului propriu-zis.

În prima parte, *Război*, este vorba despre războiul franco-prusac, iar primul intertitlu după titlul actului este *Moarte prusacilor*. Din punct de vedere timbral, introducerea de 17 măsuri, se potrivește perfect. Auzim pentru început instrumentele de alamă (corni, trompete, tromboni) în ritmuri punctate și triolete, amintind de semnalele militare. Muzica are un caracter ludic, iar linia melodică de la trompetă, repetitivă din punct de vedere ritmic, are cromatisme descendente.

¹² Traducere proprie din articolul lui Șostakovi, „О музыке к *Новому Вавилону*”, 3.

¹³ De exemplu, Șostakovi primise la acea vreme generoasa remunerație de 2000 de ruble, reprezentând aproximativ cincisprezece luni de salariu mediu în Riley, *Dmitri Shostakovi: A Life in Film*, 7.

¹⁴ Titus, „Shostakovich as Film Music Theorist”, 249.

¹⁵ *Халтура* [*Haltura*] este definit de către dicționar ca fiind: „1. lucru de mântuială, cârpăceală; maculatură 2. ciupeală, ciubuc” (Bolocan, *Dicționar Rus-Român*, 664).

¹⁶ Kozintsev, *Глубокий Экран*, 160.

¹⁷ Șostakovi, „О музыке к *Новому Вавилону*”, 3.

¹⁸ Ghenadii Rojdestvenski (1931-2018) a fost un dirijor de origine rusă, numit Artist al Poporului în 1976. Cu o bogată carieră, printre soliștii cu care coaborda regulat în vremea Uniunii Sovietice se numără David Oistrach, Sviatoslav Richter și Mstislav Rostropovici. În anul 2016, Rojdestvenski a câștigat al șaptelea Premiul Internațional „Șostakovi” pentru contribuția pe care a adus-o lucrărilor compozitorului.

Ex. 1. *Suita* la filmul *Noul Babilon, Război*, linia melodică principală din secțiunea A, *Sovetskii kompozitor*, măs. 12-26.

Din punct de vedere formal, întreaga parte este formată din patru secțiuni muzicale distincte care alternează: ABCBDBA.

Secțiunea	Intertitlu	Minutaj	Detalii vizuale
A	Gara	01:12	Parizienii își încurajează trupele în lupta împotriva prusacilor. În această secțiune este inclusă și piesa de teatru <i>Războiul</i> – unde apare pe ecran o orchestră.
B	Magazinul universal Noul Babilon	02:53	Mulțimi de clienți, doamne care se înghesuie să cumpere umbrele de soare și evantaie (obiecte burgheze).
C	Patronul	03:31	Patronul este introdus de intertitlul cu numele actorului: David Gutman. Acesta stă la masă cu joben, baston și cu un mare șervet legat la gât (trăsături exagerate).
B	Magazinul universal Noul Babilon	03:45	Antitetic apar muncitorii magazinului (croitoresele, tâmplarii și spălătoresele).
D	Vânzătoarea Louise	06:20	Louise este introdusă de intertitlul cu numele actriței: Elena Kuzmina. Vânzătoarea primește invitația la bal.
B	Magazinul universal Noul Babilon	08:13	După intertitlul „Reduceri” apar femei luptându-se pe diferite haine și proletarii asupriți.
A	Gara	09:25	Intertitul „Să-i lăsăm să sângereze”.

Tabel 1. D. Șostakovici, *Suita* la filmul *Noul Babilon, Război* (forma)

Întreaga parte, atât muzical, cât și vizual, are o structură simetrică, începând și terminându-se cu secțiunea A. Joan Titus numește aceste secțiuni „blocuri” muzicale și tot el concluzionează că acestea au fost special realizate ca să emuleze alternanțele segmentelor vizuale, care ilustrează personaje sau locații¹⁹. În partea aceasta, este vorba despre cele două personaje centrale ale acțiunii: vânzătoarea Louise, în antiteză cu burghezul, patron al magazinului, și cele două locații: gara și magazinul universal Noul Babilon.

Datorită faptului că accentul vizual se pune pe antiteze, în contextul muzical acestea sunt ilustrate cu o claritate deosebită. Atât *Gara*, cât și *Magazinul universal Noul Babilon* au trăsăturile muzicale ale unui galop. Ambele secțiuni au un metru binar cu ritmuri în contratimp, și ambele sunt în aceeași tonalitate, Do major. Datorită faptului că în 1929 Șostakovici compunea în paralel muzică pentru piesa de teatru a lui Vladimir Maiakovski, *Ploșnița* [*Klop*], secțiunea se aseamănă aproape în totalitate cu partea a treia a piesei de teatru, *Galop*, cu mici diferențe în ceea ce privește secțiunea introductivă. Însă, spre deosebire de etosul vesel pe care aceste două secțiuni mai sus menționate le posedă, *Patronul* și *Vânzătoarea Louise* au o sonoritate languroasă, puternic cromatizată. Din punct de vedere timbral, contrastul este realizat prin mutarea liniei melodice de la instrumentele de alamă, preponderent trompeta, la cele cu coarde și instrumente de suflat din lemn, respectiv vioara și clarinetul. Pe un plan secund atât, vizual cât și muzical, se face o paralelă între clienții magazinului și muncitorii săi, adică între clasa burgheză și proletari.

Din perspectivă epică, partea a doua se deschide după intertitlul „Paris”. Din punctul de vedere al compoziției, această secțiune este un vals puternic satirizat, care evoluează până la grotesc datorită semitonurilor ascendente

¹⁹ Titus, „Silents, Sound, and Modernism in Dmitry Shostakovich’s Score to *The New Babylon*”, 43.

de la trompetă (măs. 17, 19, 25) și ale glissandourilor de la trombon (măs. 79, 80, 81). La minutul 11:17, apare intertitlul cu titlul cântecului *Toți avem nevoie de dragoste*, interpretat pe ecran de soția lui Kozintsev, Sofia Magarill, iar Șostakovici citează melodia (în aceeași tonalitate, Mi major) din *entracte*-ul actului 2 din *Frumoasa Elena* de Jaques Offenbach. Motivul muzical începe să se prefigureze de la măsura 93 (la trombon se poate auzi acel salt de cvartă perfectă, urmat de cromatismul specific temei), iar la măsura 103 cu anacruză, la viori, apare linia muzicală propriu-zisă (ex. 2). În acest timp, pe ecran, Louise îl întâlnește la bal pe patron și i se alătură la masă.

Ex. 2. Suita la filmul *Noul Babilon, Paris*, citat din *Frumoasa Elena, Sovetskii kompozitor*, măs. 97- 112.

Burghezia este ilustrată într-un cadru hedonist, majoritatea fiind cupluri în stare de ebrietate, iar pentru un efect cât mai grotesc, aceste cupluri sunt formate din persoane cu mare discrepanță de vârstă. Din punct de vedere muzical, aceste elemente de grotesc sunt transpuse în partitură prin glissando-uri descendente la trombon (măs. 153, 155).

Tot în această parte, Șostakovici va cita *Cancanul* lui Offenbach din *Orfeu în infern*. De data aceasta, melodia este modificată într-un mod grotesc, cu scopul de a critica burghezia și, inerent, tot ce ține de aceasta. Desigur, Șostakovici a utilizat *Cancanul* și datorită faptului că pe ecran cei doi regizori l-au ales ca dans reprezentativ al clasei superioare și depravării morale, iar după cum însuși afirmă:

În procesul compunerii muzicii pentru *Babilon*, am fost mai puțin influențat de principiul ilustrării obligatorii a fiecărui cadru. Am acționat, în principal, plecând de la ideea fundamentală a seriei de cadre.

De exemplu, la finalul părții a doua, punctul culminant este reprezentat de avansul cavaleriei germane asupra Parisului. Deși momentul specific al cavaleriei germane se termină cu restaurantul gol, este o liniște totală. Iar muzica, chiar dacă nu se mai observă vizual cavaleria germană pe ecran, continuă să transmită senzația provenită de la cavalerie, amintindu-ne de iminența unei forțe formidabile.²⁰

Din punct de vedere vizual, cavaleria este prezentată într-o imagine întunecată și contrastantă, urmărind să creeze o atmosferă intimidantă și inaccesibilă. Muzical, Șostakovici optează pentru un galop în tempo rapid. În final, pe ecran rămâne doar un singur om, care dansează fără să țină seama de pericolul iminent, în timp ce cortina cabaretului este coborâtă.

Partea treia, care începe la minutul 20:42, este introdusă de intertitlul „Asediul Parisului”. Incipitul părții aduce aminte de o fugă monotematică prin expunerea polifonică a *dux*, la violoncel, și *comes*, la cvartă perfectă (măs. 6) – la violă și ulterior la fagot (măs. 16).

²⁰ Șostakovici, „О музыке к *Новому Вавилону*”, 3.

Ex. 3. Suita la filmul *Noul Babilon, Asediul Parisului, Sovetskii kompozitor*, măs. 1-8.

Concepută pe acest motiv muzical, întreaga parte a treia este foarte sumbră, iar timbralitatea muzicii este una foarte întunecată. Sunt utilizate cu preponderență instrumentele de suflat din lemn și cele cu coarde – în special violoncelul și viola. Compusă în două părți, Șostakovici va avea tendința să sublinieze fiecare bătaie, de multe ori având momente omfonice. Prin aceste mijloace amintește de ritmul bătailor unui ceas și reușește să evoce trecerea lentă a timpului în acea perioadă dificilă de foamete. În ceea ce privește desfășurarea epică a acțiunii, în această secvență, Jean și Louise se întâlnesc pentru prima oară atunci când el, epuizat și sătul de luptă, ajunge în locuința ei. Tot în această parte se poate auzi pentru prima dată, la fagot, citată *Marseillaise*, atunci când băiatul anunță că „Au apărut afișe! Au capitulat!”.

Ex. 4. Suita la filmul *Noul Babilon, Asediul Parisului, Sovetskii kompozitor*, măs. 159-161.

Scopul cu care compozitorul a utilizat citatul în acest moment este evident: *Marseillaise* are ca rol muzical să reprezinte victoria. Șostakovici strecoară, într-o tonalitate minoră, un început din acest mare cântec francez, care este puternic distorsionat. *Marseillaise* apare încă o dată în această parte, de data aceasta la trompetă, puternic modificată în măs. 204-209.

Partea a IV-a, intitulată *Operetta*, începe când pe ecran apare intertitlul „În dimineața zilei de 18 Martie”, la minutul 32:47. Repetițiile operetei sunt în toi, în timp ce francezii se pregătesc să îi înfrunte pe prusaci. Șostakovici a descris această parte în articolul său: „O tehnică interesantă este aplicată la începutul părții a patra. Acolo se prezintă o repetiție a operetei. Muzica redă bine-cunoscutele exerciții de Hanon, care capătă diferite nuanțe în legătură cu acțiunea. Uneori are o sonoritate veselă, altele plictisitoare, altele amenințătoare”²¹.

Acest tip variațional de abordare a exercițiilor lui Charles Louis Hanon a fost folosit de Șostakovici pe întregul parcurs al acestei părți. Conform afirmațiilor sale, a adaptat acele citate în funcție de starea de spirit pe care dorea să o transmită și care au fost preluate din cartea de exerciții a *Pianistului Virtuoz*. De exemplu, în deschiderea părții, Șostakovici preia chiar primul exercițiu din *Pianistul Virtuoz*, care se bazează pe cvinte ascendente și descendente. După Joan Titus, secțiunea muzicală din măs. 44-54, introdusă de intertitlul „Oamenii dansează la o

²¹ Șostakovici, „О музыке к Новому Вавилону”, 3.

repetiție”, prezintă ritmuri, intervale și contur melodic asemănător cu exercițiile 2 și 3 din Hanon și, totodată, se aseamănă și cu *Cântecul lui Oreste* din *Frumoasa Elena*²². Tot aici, Șostakovici va introduce un citat din cântecul *Ça ira*. Scopul cu care îl utilizează este de a ilustra eforturile membrilor Comunei de a-i face pe soldați să treacă de partea lor. Un element foarte interesant este dat de mutarea centrului tonal la terță mică ascendentă, și anume de pe do, pe mi bemol la măs. 50. Acest salt tonal corespunde, totodată, faptului că pe ecran acțiunea sare la ofițerul care le zâmbește soldaților ce pregăteau tunul (ex. 5).

Ex. 5. *Suita* la filmul *Noul Babilon*, *Operetta*, *Sovetskii kompozitor*, măs. 43-51.

Caracterul muzicii se schimbă în totalitate după ce femeile le dau soldaților să bea lapte și apare intertitlul „Ce grozavi! Ce frumoși!” (minutul 37:00). Linia melodică, preluată de la fagot la flaut, devine mult mai ludică și veselă, atât datorită timbralității, cât și a schimbării de tempo, din *Piu mosso* în *Allegro*, la măsura 113. Dar, pe parcurs ce acțiunea înaintează, la fel de brusc se revine la etosul inițial al părții, din cauza faptului că femeile îi denunță pe soldați că protejează cel de-Al Doilea Imperiu. Pe măsură ce rezistența soldaților slăbește, și repetiția operetei are un parcurs nefericit. Ulterior acestor fapte, se poate auzi pentru prima dată *Carmagnole* la instrumente de suflat din alamă, care-i atribuie un caracter militar. Partea se încheie cu soldații care se târăsc spre Versailles în noroi.

În partea a cincea, care este omonimă cu intertitlul cu care se deschide „Parisul a rezistat secole” (minutul 46:35), proletariatul muncește cu bucurie pentru Comună pe acordurile diferitelor cântece revoluționare. Vedem pe ecran imagini cu Parisul, pe care Kozintsev și Trauberg le filmaseră atunci când au fost să-l viziteze²³.

Primul cântec revoluționar pe care Șostakovici îl citează în această parte este *Carmagnole* la măsura 77 (ex. 6), ca mai apoi melodia din *Marseillaise* să fie strategic plasată la măsura 210²⁴ (ex. 7).

²² Titus, „Silents, Sound, and Modernism in Dmitry Shostakovich’s Score to *The New Babylon*”, 46.

²³ Kozintsev, *Глубокий Экран*, 159.

²⁴ Conform ediției filmului, reconstituit după DSCH – a cărui muzică a fost dirijată de Frank Strobel, <https://www.youtube.com/watch?v=4K9KK1AANp0&t=3394s>, accesat la 5. 11. 2023, lipsesc din Ediția *Sovetskii kompozitor* 1 minut și 56 de secunde de muzică (între minutul 52:46 și 54:42).

192

Cl

Fag

Arch:

arco

arco

C 4191 K

Ex. 6. Suita la filmul *Noul Babilon, Parisul a rezistat secole*, *Sovetskii kompozitor*, măs. 77-80.

Aceasta apare când burghezia se retrage la Versailles pentru a scăpa de atacul prusac. O actriță, prezentată anterior în *Operetta*, începe să cânte alături de mulțime, acompaniată de orchestră. În acest moment, muzica devine diegetică – chiar dacă filmul este mut, sunetul este parte din acțiunea filmului, deoarece este interpretat de personaje. Această adaptare a *Marseillaise* subliniază spiritul vremii și este o tehnică frecvent utilizată în filmele mute²⁵. Versurile întregi ale *Marseillaise* apar pe ecran prin intertitluri. Cu toate acestea, după câteva măsuri, se vor suprapune melodia *Marseillaise* (la corn) și cea din *Cancan* (la viori).

Fl

Ob

Cl

Fag

Cor. I

Cor. II

Tr-be

Tr-ne

Timp

Archi

Ex. 7. Suita la filmul *Noul Babilon, Parisul a rezistat secole*, *Sovetskii kompozitor*, măs. 210-213.

Așadar, actele 6, 7 și 8 ale filmului apar sub forma unei singure părți, *Versailles*, în ediția *Sovetskii kompozitor*. În actul al VI-lea al filmului, în timp ce liderii Comunei încep să-și piardă speranța, Louise este nevoită să fure din magazinul universal Noul Babilon diferite obiecte ce i-ar putea fi folositoare cauzei sale. În timpul unei pauze a luptelor, un consilier comunist de rang înalt se apropie de un pian (care face parte dintr-o baricadă) și va cânta *Cântecul vechi francez* al lui Ceaikovski din *Album pentru copii*, op. 39; acesta este al doilea moment de muzică

²⁵ Titus, *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*, 25.

diegetică din film. Șostakovici preia întocmai linia melodică de la Ceaikovski, însă va schimba acompaniamentul, totodată adăugându-i la final o frază originală de 8 măsuri, care se va încheia pe dominantă.

Finalul este unul tragic, Comuna este învinsă, iar Jean va fi nevoit să-i sape mormântul lui Louise. Ultimul text de pe ecran va fi „*Vive la Commune*”, iar pentru ultima dată se va putea auzi *Carmagnole* – simbolul muzical al revoluționarilor. Muzica se încheie pe un acord nerezolvat, sugerând, probabil, că acesta este un eșec temporar²⁶.

Concluzii

Șostakovici a dorit să mențină o continuitate muzicală pe care a asociat-o cu simfonia ca gen. Rezultatul a fost o abordare a formei muzicale, construită din diverse materiale care reflectau acțiunea filmului, etosul, montajul, evoluția personajelor și conținutul emoțional. Pentru a menține această continuitate muzicală, Șostakovici a apelat la motive muzicale recurente.

Totodată, *Noul Babilon* adoptă o abordare mozaicală, care integrează mai multe iterații simfonice ale melodiilor și ritmurilor dansurilor vremii, inclusiv fragmente din cântece populare și revoluționare. Țelul acestei abordări este să creeze o relație coerentă între aspectele vizuale și cele auditive, în timp ce explorează o gândire simbolică a muzicii. Astfel, de exemplu, *Marseillaise* și *Cancanul* vor deveni puternic asociate cu înfrângerea Comunei, și totodată cu burghezia, corupția și depravarea clasei. Pe de altă parte, cântecele revoluționare franceze, precum *Ça ira* și *Carmagnole*, vor fi citate pe tot parcursul filmului în relație cu Comuna revoluționară. Acestea vor apărea în antiteză cu *Marseillaise*, iar această idee de opoziție este clar conturată în momentele de bătălie din actele finale, când Șostakovici alege să suprapună cele două teme: *Marseillaise* și *Carmagnole*. Șostakovici va face referire la leitmotive în contextul muzicii wagneriene, utilizând muzică din perioade diverse, care, într-un aspect global, au reprezentat nucleul muzicii sale pentru acest film.

Rolul, pe care Șostakovici l-a avut în acest film, a fost semnificativ, cu toate că a fost puternic criticat, atât de autorități, cât și de presa vremii pentru orientarea sa avangardistă. El însuși a afirmat că nu a căutat să redea cu precizie ceea ce se întâmpla pe ecran, ci a fost profund influențat de elementele vizuale. Acest lucru s-a datorat fie dificultății sincronizării perfecte a muzicii cu imaginea, o sarcină practic imposibilă la acea vreme, fie abordării sale mai largi, bazate pe un discurs muzical profund și semnificativ. Cu toate acestea, dovadă a dorinței sincronizării muzicii cu imaginile sunt cele două fragmente de muzică diegetică. Acestea atestă cheia realizării unei muzici de film de calitate, pe care, de altfel, el însuși o invocă în articolul *Despre muzica din „Noul Babilon”*: este absolut imperios ca orchestra și dirijorul să urmeze îndeaproape indicațiile compozitorului.

Această coloană sonoră și articolul său reprezintă o primă incursiune într-un nou gen care s-a dezvoltat în industria cinematografică. În momentul apariției sale, aceasta a fost criticată pentru formalism, iar Șostakovici a fost „certat pentru insolență și acuzat de ignoranță în materie de orchestrație”²⁷. Cu toate acestea, conform lui Kozintsev: „În coloana sonoră erau prezentate aspecte atât de contradictorii, încât evaluările păreau să se excludă una pe cealaltă din motive politice”²⁸. Filmul, în ciuda ecurilor provocate la lansarea sa, a fost uitat destul de rapid. Ghenadii Rojdestvenski a fost acela care, la începutul anilor 1970, a redescoperit lucrarea în Arhivele Statului și a tipărit-o la Editura *Sovetskii kompozitor*, în 1976.

Desigur că povestea, inspirată din lucrarea lui Karl Marx, *Războiul civil din Franța*, este una cu o mare tentă politică. Regizorii Kozintsev și Trauberg și-au propus să ofere o imagine favorabilă a proletariatului în această abordare epică, iar alegerea lui Șostakovici în calitate de compozitor în cadrul acestui proiect a fost, și ea, la rândul ei, una politică. Însă, în ciuda tentelor proletare, filmul poate fi considerat o adevărată bijuterie a cinematografeiei mute ruse. Faptul că a fost puternic criticat la vremea aceea denotă doar că gândirea acestor tineri ai industriei cinematografice, membri FEKS, era una avangardistă.

Muzica lui Șostakovici reflectă influența lucrărilor sale de scenă, iar, de exemplu, Tatiana Egorova susține că majoritatea tehnicilor muzicale utilizate în acest film au fost deja utilizate de Șostakovici în opera sa *Nasul*, compusă în 1928²⁹. Acest lucru sugerează că Șostakovici a abordat cu seriozitate acest gen. Chiar dacă timpul nu i-a permis să editeze îndeajuns materialul final, a reușit să creeze o muzică suficient de eclectică și bine structurată încât să devină memorabilă în istoria cinematografeiei.

²⁶ Fitz-Gerald *et al.*, „Music for the film New Babylon (1929)”.

²⁷ Kozintsev, *Глубокий Экран*, 152.

²⁸ Kozintsev, *Глубокий Экран*, 152.

²⁹ Egorova, *Soviet Film Music*, 8.

Bibliografie

- Bolocan, Gheorghe, ed. *Dicționar Rus-Român*. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei și ÎME-P „Logos”, 1992.
- Egorova, Tatiana. *Soviet Film Music*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
- Fitz-Gerald, Mark, Nina Goslar, John Riley și David Robinson. „Music for the Film New Babylon (1929)”. <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.572824-25&catnum=572824&filetype=AboutThisRecording&language=English>, Accesat la data de 25.11.2023.
- Kozintsev, Grigori. *Глубокий Экран [Ecranul adânc]*, ediția a 3-a revizuită. Sankt-Petersburg: Editura Lan, Editura Planeta Muzicii, 2019.
- Kozintsev, Grigori și Trauberg, Leonid. *Новый Вавилон [Noul Babilon]*, 1929, *Sovkino*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=4K9KKIAANp0&t=3394s>. Accesat la data de 05.11.2023.
- Riley, John. *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*. Londra: I. B. Tauris, 2005.
- Rollberg, Peter, ed. *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 2009.
- Semeniuk, Olga. „Союз новаторов, или Как родился «Новый Вавилон» Козинцева – Трауберга – Шостаковича” [„Uniunea Inovatorilor sau Cum s-a născut «Noul Babilon» de Kozintsev–Trauberg–Șostakovici”]. *Выпуск 2*, nr. 766 (2019). <https://mus.academy/articles/soyuz-novatorov-ili-kak-rozhdalsya-novyy-vavilon-kozintseva-trauberga-shostakovicha?highlight=Новый>, Accesat la data de 9.11.2023.
- Șostakovici, Dmitri. „О музыке к Новому Вавилону” [„Despre muzica din *Noul Babilon*”]. *Sovetskii Ekran* 11, 1929.
- Șostakovici, Dmitri. *Suita la filmul Noul Babilon*, op. 17. Moscova: Sovetskii kompozitor, 1976.
- Titus, Joan. „Shostakovich as Film Music Theorist”. În *Twentieth-Century Music and Politics: Essays in Memory of Neil Edmunds*, editat de Pauline Fairclough, 249-260. London: Taylor & Francis Group, 2013.
- Titus, Joan. „Silents, Sound, and Modernism in Dmitry Shostakovich’s Score to The New Babylon”. În *Sound, Speech and Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, editat de Lilya Kaganovski și Masha Salazkina, 38-59. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- Titus, Joan. *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Volkov, Solomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, tradus de Antonina W. Bouis. New York: Harper & Row, 1979.