

VOCILE NEAUZITE ALE CINEMATOGRAFULUI MUT: MUZICA VIOLETEI DINESCU PENTRU FILMELE *TABU* ȘI *NOSFERATU* ALE LUI F.W. MURNAU

<https://doi.org/10.52673/18570461.24.4-75.18>

CZU: 791-293

Doctor în studiul artelor și culturologie **Valeria BARBAS**

E-mail: valeriabarbas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3895-112X>

Institutul Patrimoniului Cultural, Ministerul Culturii

THE UNHEARD VOICES OF SILENT CINEMA: VIOLETA DINESCU'S MUSIC FOR F.W. MURNAU'S *TABU* AND *NOSFERATU* MOVIES

Summary. The sonic dimension of music in silent movie from the beginning of the 20th century to the present day claims its role. This investigation traces the evolutionary path of the creation of music for silent films, offering examples of contemporary Romanian composition. The transition to sound film did not mean the end for film music, including silent film music. About 100 years have passed since the first experimental sound films were made by the American company Warner Bros, but composers' interest in music for silent films is still valid today. More and more composers turned their attention to silent film sound at the end of the 20th century, leading to a trend towards revitalizing the genre. In the silent cinematic landscape, the absence of dialogue creates a blank, unexplored canvas in which music becomes the messenger of the unspoken, coloring the film's emotional and narrative drama. Few composers have mastered this art as exquisitely as Violeta Dinescu, whose music for the German director F.W. Murnau's iconic silent films *Nosferatu* (1922) and *Tabu* (1931) is distinguished by a special aspect of connection that bridges the gap between the visual and auditory story.

Keywords: silent film, film music, Violeta Dinescu, F.W. Murnau, *Nosferatu*, *Tabu*.

Rezumat. Dimensiunea sonoră a muzicii în filmul mut de la începutul secolului al XX-lea și până în prezent își revendică rolul. Investigația în cauză urmărește traseul evolutiv al creării muzicii pentru filmele mute, oferind exemple ale componisticii contemporane românești. Tranziția către filmul sonor nu a însemnat finalitatea pentru muzica de film, inclusiv de film mut. De la apariția primelor filme experimentale sonore, realizate de compania americană Warner Bros, au trecut circa 100 de ani, însă interesul compozitorilor față de muzica pentru film mut este valabil și în prezent. Tot mai mulți compozitori și-au îndreptat atenția spre sonorizarea filmului mut la sfârșitul secolului al XX-lea, determinând o tendință de revitalizare a genului. În albia cinematografului mute, absența dialogului creează o pânză albă, neexplorată, în care muzica devine vocea celor nerostite colorând dramaturgia emoțională și narativă a filmului. Puțini compozitori au stăpânit această artă cu rafinament precum Violeta Dinescu, a cărei muzică pentru filmele mute iconice ale regizorului german F.W. Murnau, *Nosferatu* (1922) și *Tabu* (1931) se distinge printr-un aspect deosebit de conexiune care umple golul dintre povestea vizuală și cea auditivă.

Cuvinte-cheie: film mut, muzică pentru film, Violeta Dinescu, F.W. Murnau, *Nosferatu*, *Tabu*.

Chiar de la apariția cinematografului, la sfârșitul secolului al XIX-lea, muzica a avut un rol important în definirea registrului emoțional al filmelor mute, adăugând o dimensiune sonoră imaginilor și orientând publicul prin firul narativ. Muzica completa acest vid auditiv, intensificând experiența vizuală și transfigurând filmul dintr-un spectacol optic într-o formă de artă de fuziune, plurisenzorială.

Genul muzicii pentru film are un istoric relativ recent, apariția genului fiind marcată odată cu proiecția, în 1895, a peliculei realizate de frații Lumière *La sortie d'usine Lumière à Lyon*, care a marcat începuturile filmului mut. În absența dialogului vorbit, dar și

în prezența zgomotului echipamentelor de proiectare, s-a recurs la acompaniamentul muzical. După perioada filmului mut urmează o perioadă artizanală, filmul mut fiind „acompaniat” fie de un fonograf, fie de un pianist, organist sau un ansamblu de muzicieni.

Primele proiecții cinematografice se desfășurau în teatre de vodevil sau în spații alternative. Aceste prime reprezentații au contribuit la crearea unei relații simbiotice între muzică și film, în care muzica a devenit un element la fel de important în narațiunea cinematografică, precum imaginea în mișcare. În perioada de debut a filmelor mute, acompaniamentul muzical era predominant improvizat. Înveșmântarea muzicală a



Figura 1. Indicii de muzică sugerată pentru *Lady Raffles*.

Sursa: Arhiva de sunet și muzică de film mut, depozit digital SFSMA (Silent Film Sound & Music Archive, a digital repository).

filmelor mute presupunea ca muzicienii să urmărească proiecția și să-și croiască propria partitură spontan, în timp real cu acțiunea de pe ecran. Astfel, fiecare proiecție avea o coloană sonoră unică, modelată de interpretarea individuală. Treptat, acompaniamentul muzical pentru filmele mute a parcurs traseul de la improvizație la standardizare. Un rol decisiv în acest proces l-a jucat activitatea cinematografeilor mari și a studiourilor de producție, precum și fenomenul de festivalizare. De remarcat cele două festivaluri proeminente de film mut: *Pordenone Silent Film Festival* (*Le Giornate del cinema muto*) din Italia – primul și cel mai mare festival de gen, precum și *Silent Film Gala* la *Alte Oper* din Germania, renumit pentru orchestrarea live a filmelor.

Pe măsură ce industria filmului mut a evoluat, studiourile de producție au început să tipizeze utilizarea muzicii. Până în anii 1910, se utilizau „fișele de indicii” (*cue sheets*), care conțineau liste sugerate de piese muzicale clasice sau populare, selectate pentru a însoți anumite momente din film. Listele erau pregătite de compozitori din studiouri sau compilatori de partituri, fiind publicate ulterior în colecții de muzică incidentală pentru film (Figura 1).

Apariția filmelor cu partituri muzicale create nemijlocit pentru acestea a semnalat o nouă etapă pentru componistica în cinematografie. Studiourile de producție au început să comisioneze partituri originale, adesea compuse de muzicieni și compozitori importanți ai vremii, care erau distribuite împreună cu filmele și interpretate de orchestre în sălile mari de cinema. Aceasta a reprezentat o evoluție semnificativă în relația dintre muzică și cinema, permițând muzicii o conectare mai strânsă cu dramaturgia de film, precum și o modelare a percepției și experienței de vizionare.

În primul deceniu al secolului al XX-lea și la începutul anilor 1920, doar cele mai prestigioase filme cu cele mai mari bugete au beneficiat de partituri complete originale și sincronizate. Aceste partituri, în mare parte, evitau muzica preexistentă, deși unele includeau o singură temă cunoscută sau un cântec popular, în scopuri de marketing. Un moment de referință în istoria muzicii de film este partitura compusă de Joseph Carl Breil pentru *Nașterea unei națiuni* (1915), considerată una dintre primele partituri originale. Acest fapt a permis muzicii să joace un rol mai complex în cinematografie, impulsionând crearea lucrărilor componistice profesionale pentru film. Apariția sunetului sincronizat în anii 1920, marcată de lansarea filmului *Cântărețul de jazz* (1927), a semnalat sfârșitul erei filmului mut. Necesitatea muzicii live a scăzut, iar muzica și-a asumat un alt rol în film.

În cinematografia europeană, regizori precum F.W. Murnau și S. Eisenstein au extins limitele utilizării muzicii în filmele mute, accentuând simbolismul vizual. Filmul lui Murnau *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) este una dintre primele pelicule de lungmetraj ce a integrat în aranjamentul orchestral al filmului o partitură muzicală sincronizată însoțită de o coloană sonoră cu efecte speciale, dar și de *Marșul funerar al unei marionete* de Charles Gounod (1872) și un preludiu de Frédéric Chopin. Iar *Crucișătorul Potiomkin* (1925) al lui Eisenstein a prezentat coloana sonoră creată de compozitorul german de avangardă Edmund Meisel, realizată în 1926, care a amplificat fervoarea revoluționară a filmului și imagistica sa vizuală intensă.

Odată cu dezvoltarea industriei cinematografice și a marilor companii, caracterul comercial standardizează dimensiunea muzicii, care-și pierde tot mai mult autonomia, mimând vizualul. Problematika muzicii pentru filmul mut în contextul epocii se referă la mimarea

excesivă a elementelor vizuale și perpetuarea unui stil romantic de consum. În viziunea critică a lui Theodor W. Adorno, muzica în industria cinematografică a devenit un element subordonat imaginii, cu un caracter utilitar, reprezentând un accesoriu: „Muzica trebuie să urmeze incidentele vizuale și să le ilustreze fie prin imitarea lor directă, fie folosind clișee care sunt asociate cu starea de spirit și conținutul imaginii” [1, p. 7]. Lipsită de autenticitate, de valorile estetice și conceptuale, muzica de film devine un „limbaj de semne” standardizat, destinat să faciliteze identificarea emoțională a spectatorilor cu imaginile de pe ecran. O altă tendință problematică profilată este romantismul muzical din filmele Hollywood-ului clasic, având menirea de a se racorda la cerințele de consum ale culturii de masă, propagând un „conformism estetic” și apelând la un „decorativism”. Paradoxal, însă tot în anii 1920–1930, în timp ce în istoria muzicii se produce revoluționarea limbajului în plină forță odată cu apariția școlii noi vieneze și a atonalismului, creația muzicală pentru film abundă de tendințe pseudo-wagneriene. Drept exemple nu doar de sonorizare a firului vizual, dar și de creare și de depășire a romantismului în masă, Adorno menționează resursele muzicii noi ale vremii – creația compozitorilor Stravinsky, Schoenberg și Bartók: „dezvoltarea muzicii de avangardă în ultimii 30 de ani a deschis un rezervor inepuizabil de noi resurse și posibilități care este încă practic neatins” [1, p. 11].

Un moment de referință constituie filmul *Entr'acte* (1924), regizat de René Clair, cu o primă partitură realizată de un compozitor de avangardă – Erik Satie. Partitura lui Satie reflecta o estetică minimalistă, în spiritul dadaist al epocii, fiind caracterizată de ritmuri repetitive. Satie redefinesc relația muzică-film, oferind noi valori și funcții muzicii de film, unde muzica nu „ilustrează” acțiunea de pe ecran drept *musique d'ameublement*, ci propune o abordare nonconvențională, ironică și adesea contradictorie imaginilor. Termenul „muzică de mobilier” a fost folosit de Satie pentru a descrie un tip de muzică funcțională, care să fie „furnizată” la cerere, asemenea unui produs industrial, concepută (precum mobilierul) pentru a oferi confort și sprijin altor activități. Într-o scrisoare adresată lui Jean Cocteau (circa 1918) Satie relatează: „Ceea ce vrem este să stabilim o muzică creată pentru a satisface nevoile *utile*. Arta nu intră în discuție. *Muzica de mobilier* creează o vibrație: nu are alt scop; joacă același rol ca lumina și căldura – ca un confort în toate formele sale” [2, p. 169]. Această viziune inovatoare a influențat ulterior gândirea componistică și regizorală, compozitori precum Edgard Varèse continuând să exploreze potențialul autonom al muzicii în arta cinematografică.

Tranziția către filmul sonor nu a însemnat finalitatea pentru muzica de film, inclusiv de film mut. De la apariția primelor filme experimentale sonore *Don Juan* (1926), *Cântărețul de jazz* (1927), realizate de compania Warner, au trecut circa 100 de ani, însă interesul compozitorilor față de muzica pentru film mut a fost și este valabil și până azi. Tot mai mulți compozitori și-au îndreptat atenția spre sonorizarea filmului mut la sfârșitul secolului al XX-lea, formând o tendință de revitalizare a genului.

În albia cinematografiei mute, absența dialogului creează o pânză albă, neexplorată, în care muzica devine vocea celor nerostite, colorând nuanțat dramaturgia emoțională și narativă a filmului. Puțini compozitori au stăpânit această artă cu rafinament precum Violeta Dinescu, a cărei muzică pentru filmele mute iconice ale regizorului german F.W. Murnau, *Tabu* (1931) și *Nosferatu* (1922), se distinge printr-un aspect deosebit de conexiune care umple golul dintre dramaturgia vizuală și cea auditivă.

Nosferatu, o simfonie a neliniștii și transcendenței, în acompaniamentul sonor al Violetei Dinescu (Figura 2) revigorează pelicula lui Murnau – o adaptare neautorizată a romanului *Dracula* de Bram Stoker, fiind unul dintre cele mai remarcabile filme de groază din istorie. Teribilismul, bizarul imagisticii saturate de umbre necesitau o partitură sonoră care să evoce aceeași senzație de frică și misticism. Materia sonoră are un caracter atât „bântuitor”, cât și disonant, utilizând o instrumentație neconvențională, structuri atonale, netemperate ca înălțime, efecte sonore de zgomot ș.a. pentru a evoca lumea de coșmar a Contelui Orlok. Iregularitățile ritmice ale țesăturii muzicale și izbucnirile subite de sunet colaborează în tandem cu unghiurile distorsionate ale camerei și imaginile de grotesc ale lui Murnau, sporind intensitatea de psihologizare a filmului.

Prin relevarea amenințărilor subconștiente, filmele din genul *horror-fantasy* ale expresionismului german deseori se impuneau drept alegorii ale istoriei și societății. Reprezentarea lui *Nosferatu* se contura în concordanță cu atitudinile politice dominante din Germania premergătoare celui de-Al Doilea Război Mondial, de antisemitism sau de corupție, care se răspândeau aidoma unei epidemii, în film fiind surprinse imagini ale morții colective ca după ciumă.

Nosferatu este un film bogat în straturi semantice, fiind prima prezentare cinematografică a lui Dracula și constituind o versiune neîmpovărată de clișeele genului, pe care filmele ulterioare le exploatează sau încearcă să le depășească. Astfel, *Nosferatu* însuși a devenit un simbol al genului *horror*. Partitura zămislită de Violeta Dinescu probează și ea un limbaj elaborat și aduce concomitent un omagiu rădăcinilor expresioniste



Figura 2. Afîș, filmul mut *Nosferatu* de F.W. Murnau, muzică de Violeta Dinescu [3].

germane ale filmului, prin integrarea unor elemente de muzică avangardistă din prima jumătate a secolului al XX-lea. Utilizarea tăcerii este la fel de importantă ca și muzica însăși, cu pauze care creează o tensiune incomodă, permițând groazei vizuale să se infiltreze în conștiința spectatorului.

Tabu, o dihotomie dintre paradis și tragedie, a fost ultimul film al lui Murnau, regizat împreună cu Robert Flaherty pe idilicele insule Bora Bora. Filmul relatează o poveste de dragoste a tinerei virgine Reri și a pescuitorului de perle, tânăra fiind predestinată zeilor, declarată „tabu”. Spre deosebire de *Nosferatu*, care explorează întunericul psihicului uman, *Tabu* este un film al contrastelor – între paradis și non-paradis, natură și societate, iubire și restricții – din perspectivele conflictului cultural.

Partitura Violetei Dinescu pentru *Tabu* (Figura 3) reflectă aceste dihotomii, utilizând o paletă orchestrală bogată de captare a pitorescului Mărilor Sudului și folosind deopotrivă în țesătura muzicală un tematism de o fluiditate melodioasă, dar și compartimente percusive de proporții. Compozitoarea utilizează o paletă timbrală variată a grupului de percuție și îmbinarea diverselor structuri ritmice, poliritmia și polimetria, zone *senza metro*, până la mase sonore aleatorii. De remarcat redarea complexităților culturale fără a recurge la exotism; partitura menține o autenticitate prin procedeul de stilizare, inserând formulele ritmice și modale cvasi folclorice, comune ca fond cultural de ritual străvechi pentru mai multe spații geografice, similare deci prin stratul arhetipal (Figura 4).

O compozitoare a emoțiilor mute, Dinescu demonstrează în ambele filme o înțelegere fină a substraturilor psihologice și emoționale care stau la baza operei lui Murnau. Partiturile Violetei Dinescu pentru filmele *Nosferatu* și *Tabu* evidențiază capacitatea sa de a compune muzică ce nu îndeplinește funcția de completare de odinioară, ci amplifică psihologizarea filmului prin forța sa narativă, creând o a treia dimen-



Figura 3. Afîș, filmul mut *Tabu* de F.W. Murnau, muzică de Violeta Dinescu [4].

siune și devenind însăși un personaj distinct, o voce prezentă, dar invizibilă a acțiunii. Astfel, deducem că muzica Violetei Dinescu pentru filmele mute îndeplinește funcțiile multiple de:

- psihologizare (amplificarea emoțională);
- personificare (muzica având rolul unui personaj distinct);
- stimulare a narativității (prin contribuția la fluidizarea și continuitatea discursului dramaturgic);
- ritmizare (prin alinierea tempoului și ritmului muzicii cu fluxul filmului);
- umplere a tăcerii (în lipsa dialogurilor);
- tridimensionalitate (oferind un produs de fuziune, plurisenzorial).

Numeroase tehnici dezvoltate în era filmului mut au continuat să influențeze cinematografia cu sunet.

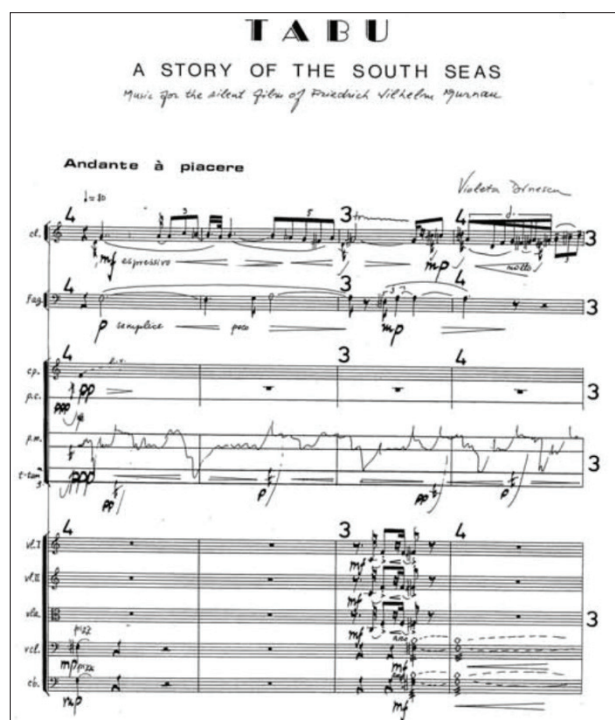


Figura 4. Violeta Dinescu. Fragment din partitură, filmul *Tabu* de F.W. Murnau.

Utilizarea leitmotivelor (nu în modul wagnerian) și a temelor muzicale care reprezintă personaje sau emoții a devenit un element indispensabil al coloanelor sonore în cinematografia secolului al XX-lea. De asemenea, înțelegerea modului în care muzica poate ghida ritmul narativ și poate intensifica emoțiile a pus bazele coloanelor sonore complexe *multichannel*, *surround* etc. din cinematografia contemporană.

În prezent, se resimt tendințe de revitalizare a filmelor mute și a moștenirii lor muzicale. Numeroase producții din acea epocă sunt prezentate cu acompaniament orchestral *live*, oferind publicului ocazia de a trăi aceste opere cinematografice în forma inițială de percepere. Filmele mute continuă să fie redescoperite și reevaluate de noile generații, iar corespondența acestora cu muzica nouă deschide perspective inedite de interpretare și creație în contemporaneitate.

În premieră pentru Republica Moldova, aceste capodopere au fost interpretate în cadrul primei ediții a Festivalului „Zilele Muzicii Noi”, din anul 1994. În 2024, în cadrul Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi”, ediția a XXXIII-a, compozitoarea Violeta Dinescu a prezentat la Chișinău aceste capodopere ale lui Murnau în format de concert și de *masterclass* cu genericul „Cum compunem muzica pentru un film? Muzica pentru filmul mut *Tabu* al regizorului german F.W. Murnau”. Iar la Academia de Științe a Moldovei a fost organizată conferința „Interferențe româno-germane”, în cadrul căreia compozitoarea Violeta Dinescu, membră titulară

a Academiei Europene de Științe și Arte din Salzburg, a fost distinsă cu Medalia „Dimitrie Cantemir”.

Muzica Violetei Dinescu, creată într-un limbaj contemporan, este interconectată cu vizualul de la începutul secolului al XX-lea, generând o fuziune temporală, dar și o rezonanță emoțională care umple vidul dintre tăcere și sunet. Prin creația compozitoarei V. Dinescu, vocile mute ale filmelor precum *Nosferatu* și *Tabu* își găsesc sunetul, oferind publicului o experiență complexă a capodoperelor lui Murnau.

Deși filmele mute au dispărut din *mainstream*, cedând locul celor sonore, impactul muzicii create în acea perioadă continuă să influențeze arta cinematografică, stimulând noi realizări și rezolvări componistice. Inovațiile muzicale ale epocii mute rămân esențiale atât pentru dezvoltarea filmului ca artă narativă și estetică, cât și pentru evoluția creației muzicale pentru film, ca o voce artistică autonomă, capabilă să transfigureze experiența cinematografică.

BIBLIOGRAFIE

1. Adorno, Th., Hanns E.. Composing for the Films. [1947] London: Continuum, 2007. 133 p.
2. Marks, M. Music and the Silent Film, Oxford University Press, 1997, 167-185.
3. [online] <https://ziar.md/la-chisinau-a-inceput-cea-de-a-33-a-editie-a-festivalului-international-zilele-muzicii-noi/> (consultat: 18.12.2024).
4. [online] <https://tiff.ro/tiff/eveniment/cine-concert-tabu-tiff-2023> (consultat: 18.12.2024).



Vasile Grama. *Cununa Luminii*, 2018, ulei, pânză, 80 × 80 cm.