

COLONNE SONORE

IMMAGINI TRA LE NOTE

“Mr Soundtrack”

Intervista esclusiva con
John Williams



Una finestra sul
David di Donatello:

incontro con **Andrea Guerra**

Il Ritorno di “Re” Howard Shore

*Lunga intervista all'autore delle musiche
della trilogia Tolkieniana*

Jerry Goldsmith
dal vivo con la LSO
Reportage da Londra

Inoltre, in questo numero:

Introduzione al nostro dossier

Cinema da Ascoltare

Viaggio al centro dell'Ottava Arte

**La Musica
dei Trailers**
Prima parte

**Finalmente
la Prima Rivista
Italiana sulla
Musica da Film**

Recensioni • News • Curiosità • Approfondimenti

Le Colonne sonore classiche sul Compact disc \$19.95 USD più la spedizione

Jerry Goldsmith



Elmer Bernstein



Alfred Newman



Miklós Rózsa



Franz Waxman



John Williams

00-1-310-253-9598 fax 00-1-310-253-9588
e-mail info@filmscoremonthly.com visit www.filmsscoremonthly.com
FSM, 8503 Washington Blvd, Culver City CA 90232

FILM SCORE
MONTHLY



Anno Primo, Numero 1 - Luglio / Agosto 2003

In questo numero

**Editoriale** pag. 4**Note Future** pag. 5**John Williams - Mr Soundtrack**

- Intervista esclusiva pag. 6
- Recensione pag. 10
- Filmografia pag. 11

Andrea Guerra - "Tempo di Guerra"

- Incontro con il compositore pag. 12
- Recensione e Filmografia pag. 14

Da Riscoprire pag. 15**Howard Shore - Sinfonia per la Terra di Mezzo**

- Incontro con l'autore pag. 16
- Analisi approfondita pag. 20

La Musica dei Trailer - 1ª Parte pag. 22**Jerry Goldsmith in Concerto****"That's it" - Reportage da Londra** pag. 24**Recensioni** pag. 26**FictioNote** pag. 28**Note Rare** pag. 29**Dossier****Cinema da ascoltare - Introduzione** pag. 30**Director's Cut** pag. 31**Legenda recensioni****Mediocre:** ☐ **Sufficiente:** ☐☐ **Buono:** ☐☐☐ **Ottimo:** ☐☐☐☐ **Capolavoro:** ☐☐☐☐☐

I giudizi delle recensioni di Colonne Sonore si riferiscono a valutazioni artistiche assolutamente personali dei redattori e non vogliono in alcun modo interferire da un punto di vista commerciale e discografico.

La redazione di **Colonne Sonore** desidera ringraziare ufficialmente **Alessandro Belloni**, creatore e curatore della **John Williams Italian Home Page** - www.jwilliamsmusic.it e del relativo Forum, senza il quale tutto questo non sarebbe mai divenuto realtà!



Colonne Sonore

“Take 1...”

CS01-01

Emozione. Una parola unica che riassume in sé il perché e il come del Cinema. E quanta di questa emozione è dovuta al “non visto”, quell'elemento capace di avvolgere le immagini e potenziarle, addolcirle o elevarle?

Il valore della Colonna Sonora è riconosciuto universalmente tanto che alcune delle musiche più note al mondo derivano proprio da composizioni nate per il cinema; all'opposto tale notorietà di fatto non trova riscontro nei media e nella cultura generale, tanto che persino i periodici esclusivamente dedicati al Cinema spendono fiumi d'inchiostro su attori, attrici e registi e relegano certe componenti “tecniche” a pochi accenni e recensioni sommarie.

Provate a chiedere a coloro che escono da una sala di proiezione chi sia John Williams (per citare l'esempio forse più noto e importante, insieme a Ennio Morricone, forse l'unico ad essere conosciuto “per nome” in Italia) e riceverete quasi esclusivamente risposte elusive; canticchiate allora il tema di *Indiana Jones* o di *Guerre Stellari* e vedrete che tutto l'atrio del locale inizierà a cantare con voi. E sono tantissime le partiture che, magari artisticamente e stilisticamente più interessanti di quelle celebri, sono cadute nell'oblio per vari motivi.

Ma sono gli stessi registi che ci fanno notare come la musica in un film sia spesso un “personaggio principale”, senza il quale l'opera non sarebbe compiuta e la trama conclusa.

Ed è per rendere un giusto omaggio ad un genere musicale che ha caratterizzato la storia del XX secolo e non accenna a perdere tono (anzi...) e dare spazio al valore dell' “Ottava Arte”, che nasce **“Colonne Sonore - Immagini tra le note”**.

Questo progetto scaturisce non da una stretta necessità commerciale, ma dalla Passione (con la 'P' maiuscola) di alcuni giovani da tutta Italia, collezionisti e musicisti, esperti della materia o solo appassionati, che hanno voluto concretizzare un sogno, sapendo probabilmente

leggere il segno dei tempi.

Stiamo infatti assistendo, nel nostro Paese, ad un bellissimo “movimento” di interesse in cui, nonostante la ritrosia di molti direttori artistici, i concerti di Morricone fanno il tutto esaurito, anche con i notevoli prezzi dell'Arena di Verona, la tournée di Nicola Piovani “benedetto” dall'Oscar® raccoglie straordinari consensi di critica e di pubblico in tutto il Paese e oltre, e un regista del calibro di Gabriele Salvatores arriva addirittura ad evitare una “normale” campagna di lancio del suo splendido *Io non ho paura* e si propone per teatri (partendo da una “illuminazione” della direzione del Regio di Torino) proponendo dal vivo le musiche di *Ezio Bosso* alternate a letture...

Senza contare poi l'esplosione di un mercato discografico in continua espansione tra novità e gloriose riedizioni! Ed ecco quindi **“Colonne Sonore - Immagini tra le note”** che vuole colmare questo vuoto d'informazione, senza limitarsi ad una mera serie di recensioni discografiche. Questa pubblicazione ci vedrà infatti impegnati alla scoperta e all'approfondimento di tutti gli aspetti del mondo della “musica per immagini”, attraverso interviste con gli autori, reportage dalle sale da concerto e quelle di incisione, analisi dettagliate delle partiture e delle carriere dei “grandi” che hanno fatto la storia di questo genere, e così via...

Siamo certi del nostro amore e delle nostre emozioni, ed è per noi un vero orgoglio poter condividere tutto questo con voi.

La Redazione



Anno Primo, Numero 1
Luglio / Agosto 2003

Registrazione al tribunale di Milano
n.356 del 03/06/2003

Direttore responsabile:
Anna Maria Asero

Capo redattore:
Massimo Privitera

Redazione:
Maurizio Caschetto
Alessio Coatto
Fabio D'Italia
Pietro Rustichelli
Stefano Sorice

Art Director - Impaginazione:
Pietro Rustichelli

Collaboratori:
Doug Adams
Gianni Bergamino
Jeff Bond
Gabrielle Lucantonio

Un sentito ringraziamento a:
Lucas Kendall
di “Film Score Monthly”
Didier Leprêtre
di “Dreams Magazine”

Contatti:
www.colonnesonore.net
info@colonnesonore.net
Tel. 347.4072349
Fax 02.26681884

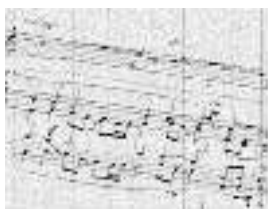
La documentazione, le immagini, i marchi e quant'altro pubblicato e riprodotto su questa rivista è protetto da diritti d'autore e qui utilizzato a puro scopo informativo e promozionale, e ne è pertanto vietata la copia e la riproduzione.

Nel caso i proprietari del materiale pubblicato abbiano richieste o reclami sono pregati di mettersi in contatto con la redazione.

Nessuna responsabilità viene assunta in relazione all'uso senza autorizzazione da parte di terzi.

Immagini di copertina:

Sony Classical® - EMI Music®
New Line Production® - Pietro Rustichelli



Chi Comporrà Cosa...

L'elevata qualità di gran parte della musica per il cinema crea, ovviamente, notevole fermento tra gli appassionati del genere; eccoci quindi a contribuire alla "tensione dell'attesa" con questa rubrica dedicata ai "Lavori in Corso" nel mondo del cinema. L'elenco ha un valore puramente indicativo, visto il continuo evolversi degli eventi produttivi cinematografici, ed è quindi soggetta a cambiamenti non derivanti dalla nostra volontà.

A

Craig Armstrong: Love Actually.

David Arnold: The Stepford Wives / 2 Fast 2 Furious

B

Luis Bacalov: La regina degli scacchi / Assassination Tango.

Angelo Badalamenti: Resistance.

Klaus Badelt: Equilibrium / Pirates of the Caribbean: Legend Of The Black Pearl (con Hans Zimmer).

John Barry: The Incredibles.

Marco Beltrami: Terminator 3: Rise of the Machines / Treasure Island / Cursed / Hellboy.

Terence Blanchard: People I Know.

Bruce Broughton: Elouise

Carter Burwell: Tough Love / The Alamo / Intolerable Cruelty.

C

George S. Clinton: Mortal Kombat 3: The Domination / 44 Minutes / Catch that Girl.

Elia Cmiral: Son of Satan.

Bill Conti: Coast to Coast.

Vladimir Cosma: Au Lion... L'Horizon.

Bruno Coulais: Agent Secret / Genesis / La Marque Jaune / Winged Migration / Les Choristes.

D

Don Davis: The Matrix Revolutions / Long Time Dead.

Guido e Maurizio De Angelis: Incantesimo 4 (fiction).

John Debney: Raising Helen / Chicken Little / Malibu's Most Wanted / Spy Kids 3 (con Robert Rodriguez).

Pino Donaggio: Pontormo / Toyers.

Patrick Doyle: Blow Dry / Second-Hand Lions / Calendar Girls / The Galindez Mystery.

Antoine Duhamel: La Fille De Tes Réves.

E

Randy Edelman: Frank McClusky / National Security / Connie and Carla.

Cliff Eidelman: The Lizzie McGuire Movie.

Danny Elfman: Big Fish / Spider-Man 2 / The Hulk.

Stephen Endelman: It's De-Lovely.

F

Robert Folk: Kung Pow 2: Tongue of Fury / In the Shadow of the Cobra.

G

Riccardo Giagni: Rua Bardem 555 / Buongiorno 'notte.

Richard Gibbs: My Baby's Mama / When Zachary Beaver Came to Town.

Nick Glennie-Smith: The New Guy.

Elliot Goldenthal: Double Down / The Good Thief / S.W.A.T.

Jerry Goldsmith: Looney Tunes: Back in Action / Picasso at the Lapine Agile / The Game of Their Lives.

Harry Gregson-Williams: Phone Booth / Shrek 2 / Sinbad: Legend of the Seven Seas / Veronica Guerin.

Andrea Guerra: Napoleon et Bonapart (animazione) / Soraya (film TV).

H

Lee Holdridge: No Other Country / Sounder / Puerto Vallarta Squeeze.

David Holmes: The Perfect Score / Buffalo Soldiers.

James Horner: House of Sand and Fog / Beyond Borders / The Last Ride / Soul Caliber / Radio.

James Newton Howard: Unconditional Love / Peter Pan / Hidalgo.

I

Alberto Iglesias: The Dancer Upstairs.

Mark Isham: Highwaymen / The Cooler / The Blackout Murders.

J

Trevor Jones: The League of Extraordinary Gentlemen.

K

Jan A.P. Kaczmarek: J. M. Barrie's Neverland.

Michael Kamen: Against the Ropes / Open Range.

Rolfe Kent: Freaky Friday / Legally Blonde 2: Red, White & Blonde.

Harold Kloser: The Day After Tomorrow.

L

Francis Lai: Super Ripoux.

Michel Legrand: And Now... Ladies and Gentlemen.

M

Mark Mancina: Bears / Bad Boys 2.

Cliff Martinez: Wonderland.

Joel McNeely: Holes.

Ennio Morricone: Sportsman of the Year / Faccia da Marito (con il figlio Andrea per la regia dell'altro figlio Giovanni).

Mark Mothersbaugh: Envy / Thirteen / Good Boy / Sorority Boys / Rugrats Go Wild.

N

David Newman: Daddy Day Care.

Randy Newman: Meet the Fockers / Seabiscuit.

Michael Nyman: The Actors.

O

John Ottman: My Brother's Keeper.

P

Jean Claude Petit: Podium / Je Reste.

Franco Piersanti: Le chiavi di casa / I ragazzi della via Paal (fiction).

Nicola Piovani: Gli Indesiderabili.

John Powell: Stealing Sinatra / The Italian Job / Tough Love / Gigli / Mad Max: Fury Road.

Rachel Portman: The Human Stain / Mona Lisa Smiles.

R

Trevor Rabin: The Great Raid.

Graeme Revell: Out of Time / Pitch Black 2 / Freddy Vs Jason.

Richard Robbins: Le Divorce.

William Ross: Ladder 49 / The Young Black Stallion.

S

Philippe Sarde: Le Mystère de la Chambre Jaune.

Marc Shaiman: Alex and Emma / The Cat in the Hat (solo canzoni) / Down With Love.

Theodore Shapiro: Starsky & Hutch.

David Shire: Ash Wednesday.

Howard Shore: Lord of the Rings: The Return of the King / King Kong.

Alan Silvestri: Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life / Van Helsing / Polar Express.

Claudio Simonetti: Saint-Ange / Il cartaio / Indifference.

T

Frédéric Talgorn: Laisse Tes Mains Sur Mes Hanches.

Armando Trovajoli: Giornalino romano.

Bryan Tyler: The Big Empty / Timeline.

V

James L. Venable: Jersey Girl.

W

Stephen Warbeck: Desire.

John Williams: Harry Potter and the Prisoner of Azkaban / Star Wars Episodio III / Indiana Jones IV / The Secret Life of Walter Mitty

Alex Wurman: Hollywood Homicide.

Y

Gabriel Yared: Two Brothers / Cold Mountains / Troy.

Christopher Young: Scenes of the Crime / The Devil and Daniel Webster / Madison (solo temi) / Runaway Jury / Shade / Exorcist: The Beginning.

Z

Hans Zimmer: Matchstick Men / What About Joan / The Last Samurai / Pirates of the Caribbean: Legend of the Black Pearl (con Badelt).



Mr. Soundtrack

Intervista esclusiva al grande John Williams, autore, solo nel 2002, di quattro notevoli lavori.

di Jeff Bond

John Williams è una persona infinitamente gentile, disponibile e modesta. Quando è successo che mi ha chiamato con dieci minuti di ritardo, perché io avevo dato a qualcuno l'intero telefonico sbagliato, si è profuso in scuse per l'accaduto. Ovviamente l'idea di condurre questa intervista mi aveva messo in agitazione e quando mi è capitato di non riuscire a trovare le parole giuste per portare avanti la conversazione, ho cominciato a preoccuparmi che l'intervista non stesse andando bene come volevo. Ebbene, a un certo punto, Williams si è fermato, si è scusato per avermi interrotto e... ha cominciato a complimentarsi con me per la padronanza dell'argomento e mi ha anche chiesto quale scuola avessi frequentato! Dio, quanto adoro la mia professione...

Il 2002 ha rappresentato per Williams un'annata eccezionale ed io desideravo chiedergli come avesse fatto ad affrontare l'impegno di quattro grosse produzioni cinematografiche nell'arco di 12 mesi. Purtroppo ho dimenticato di chiedergli qualsiasi cosa in merito a *Harry Potter*. Dunque, le risposte ai vostri quesiti su *Harry Potter* dovreste cercarle altrove. Tuttavia sono riuscito a fargli una domanda che tormenta gli appassionati da molti anni: "E' intenzionale il rimando al "tema della follia" composto da Herrmann per *Psycho*, nella scena di *Guerre stellari* in cui Luke, Han e compagni escono dai portelli della stiva del Millennium Falcon dopo che sono appena arrivati sulla Morte Nera?". La sua risposta: "No."



D: In genere lei realizza una o due partiture cinematografiche all'anno; nel 2002 ne ha realizzate ben quattro, tutte quante per produzioni importanti, inclusi due enormi seguiti di serie assai popolari. Aveva un'idea di che cosa avrebbe dovuto affrontare?

R: Sapevo fin dal principio che sarebbe stata una scaletta d'impegni lunga e difficile. Sui due seguiti, *Star Wars* e *Harry Potter*, avevo un vantaggio iniziale, sebbene richiedessero entrambi partiture laboriose e impegnative. Probabilmente solo il 50 per cento del materiale di questi due lavori è stato composto appositamente per il nuovo episodio e dunque, in tal senso, non sono dovuto partire da zero, come è capitato invece per i due film di Spielberg. Nonostante ciò, è stata un'annata particolarmente impegnativa.

D: Per *L'attacco dei cloni* lei ha composto uno splendido tema d'amore, che mi ha ricordato un po' la sua partitura per il film tv *Jane Eyre*.

R: Mi è piaciuto molto scriverlo; raramente, oggi, ci viene data l'occasione di comporre un tema d'amore così tragico, drammatico e maestoso. Sono pezzi che, pur essendo molto difficili da scrivere, danno soddisfazioni prima ancora che vengano portati a compimento. Questo genere di brani sono sempre composti secondo la tradizione di opere come *Romeo e Giulietta* e *Tristano e Isotta*, quelle storie di amore e morte dove l'idea di amore eterno è vissuta dagli amanti oltre la vita terrena.

E' da qui che deriva l'aspetto tragico della melodia. E' stato ispirandomi a quei modelli che



ho cercato di ottenere il senso di tragedia che caratterizza il tema in questione. E' l'aspetto della partitura che mi è piaciuto di più. Non so ancora cosa George [Lucas] abbia pensato per il capitolo finale della Saga, ma mi auguro di poter rivisitare e sviluppare ulteriormente questo tema. Lo sapremo quando si potrà dare un'occhiata a ciò che George sta preparando.

D: Per questo film lei ha composto anche una pagina incredibile per una scena di inseguimento, in cui ha inserito persino una parte per chitarra elettrica.

R: L'idea era di inserire un rimando, un colore all'interno dell'orchestra per riprodurre l'effetto del traffico e del caos, suoni che generalmente vengono prodotti nella musica contemporanea con i sintetizzatori, i suoni elettronici e probabilmente neanche più eseguiti dalla chitarra elettrica. Ho scritto questo brano con l'obiettivo di creare il corrispettivo musicale di un'atmosfera urbana avveniristica così ben rappresentata dalle immagini in *computer graphics* realizzate dall'équipe di George.

D: Il primo *Star Wars* si concludeva con una sequenza d'azione che durava una quindicina di minuti ed era centrata su un obiettivo molto preciso: distruggere la Morte Nera. Nei nuovi film invece c'è una grande quantità di montaggio incrociato e di vicende parallele durante la parte finale e in tal senso, lei deve comporre musica che accompagna i momen-



ti salienti dell'azione e che si spalma su un arco di tempo filmico che vai dai trenta ai quaranta minuti. Come affronta una situazione del genere, da un punto di vista puramente tecnico?

R: Generalmente divido queste sequenze in segmenti musicali che durano dai due ai quattro o talvolta anche cinque minuti ciascuno. Perciò non posso dire di costruire subito un arco di sviluppo unico per tutti i 40 minuti, ma cerco di crearne uno per ciascuno dei segmenti. Di solito scrivo partendo dalla prima scena e arrivo all'ultima, ma non è sempre così. A volte scrivo prima la musica per le scene finali, così posso sapere prima "dove sto andando" e quindi "de-comporre" una melodia o un aspetto dello sviluppo musicale che solo alla fine sentiamo in maniera compiuta. Successivamente posso estrarre degli elementi dalla versione compiuta di quel segmento e presentarli in maniera frammentata di modo che, quando questi tornano tutti insieme nel finale, in esso ci sia un senso di inevitabilità. È una delle tecniche che si possono adottare. In essa possono poi intervenire tutti gli aspetti relativi all'orchestrazione e al tempo. Per dirla in modo semplice, si può partire con un tempo metronomico e pian piano, continuamente e gradualmente, accelerare sempre di più e nel frattempo utilizzare tutta una serie di processi di modulazione con cui possiamo manipolare il nostro materiale e dare un'impressione di scorrevolezza e di naturalezza per tutti i 40 minuti. Ovviamente non sono l'unico responsabile di queste scelte, come potrebbe sembrare, nel senso che dobbiamo sempre fare i conti con gli effetti sonori e le distrazioni che essi comportano. Così ci può essere un segmento di quattro minuti in cui gli effetti sonori prendono il sopravvento e la musica si fa intenzionalmente da parte. E' un processo molto

"Nessuno dei miei colleghi vissuti nel passato ha potuto conoscere una simile situazione: veder diffondersi la propria musica mentre si è ancora in vita, nel breve tempo che ci è stato dato."

complicato e ogni volta diverso, in cui ogni aspetto presenta una sua serie di problematiche e opportunità. Tuttavia, in quanto compositori, abbiamo a disposizione i nostri strumenti: timbro, tessitura, tempo metronomico, chiavi di modulazione, volume e velocità. La variazione e l'intreccio di questi elementi può creare un quadro molto interessante. Ma se si compone un pezzo orchestrale di 40 minuti per la sala da concerto, ovviamente si procede in modo diverso. Tutto l'aspetto rumoristico del film imposta il modo in cui si lavora e tutto l'insieme di questi aspetti esercita un peso notevole su ciò che si compone.

D: E' davvero interessante osservare quanto sia divenuta universale la Sua musica, al punto che lei è probabilmente uno dei pochi compositori dell'ambiente classico che può vantare intere "legioni" di seguaci. So che lei è una persona molto riservata, come affronta il fatto di essere un nome e un volto conosciuti dappertutto?

R: A Boston, dove ho diretto la Pops Orchestra per quattordici anni, la gente mi riconosce perché in questa città ho fatto tante apparizioni televisive e un gran numero di concerti. Altrove, invece, ritengo di godere di un buon grado di anonimato e dunque non ne risento particolarmente. La mia vita lavorativa è abbastanza tranquilla, sebbene anche in essa esista un aspetto pubblico, ad esempio quando dirigo la Hollywood Bowl Orchestra a Los Angeles. Comunque qualsiasi conversazione incentrata su questo argomento non fa altro che sottolineare quanto sia forte il potere del Cinema, quanto

ampia sia la sua diffusione tra i popoli e, dunque, quanto famosa possa diventare la musica composta per il cinema. Quando mi esibisco in un concerto, in sala possono esserci due o tremila persone, e quando mi esibisco all'aperto possono essercene anche 15.000... ma a vedere il nuovo film di *Harry Potter* ci vanno milioni di persone, e anche distrattamente queste persone ascoltano la mia musica. Nel caso di *Star Wars*, poi, questa cifra va moltiplicata per alcuni decenni... beh, tutto questo mi stupisce, soprattutto perché illustra eloquentemente il potere dei mass media nei tempi in cui viviamo. Ne abbiamo la dimostrazione tutti i giorni ed io apprezzo molto l'opportunità che ciò presenta ai musicisti. Nessuno dei miei colleghi vissuti nel passato ha potuto conoscere una simile situazione: veder diffondersi la propria musica mentre si è ancora in vita, nel breve tempo che ci è stato dato. Insomma, sono felice di poter lavorare per un mezzo di comunicazione apprezzato e diffuso in modo così ampio. E' incredibile quanto sia forte il potere che il Cinema esercita sulla gente in tutto il mondo. Credo che ciò sia dovuto in parte anche a tutti quegli anni che ho trascorso dirigendo la Boston Pops Orchestra e apparendo frequentemente in televisione, poiché in quel periodo ho proposto al pubblico non solo musica da film ma anche un repertorio contemporaneo che generalmente non viene eseguito nei programmi regolari delle orchestre sinfoniche, ma che è davvero molto appagante da eseguire. I concerti di musica da film stanno diventando sempre più popolari sia qui negli USA che nel resto del mondo.

D: Lei collabora con Steven Spielberg da più di venticinque anni ormai. Quando cominciate a lavorare su un nuovo progetto, avete ancora bisogno di discutere a lungo?

R: Tra di noi c'è un rapporto di amicizia che ormai va al di là di tutto ciò. Ci siamo resi conto con nostro immenso stupore che ci conosciamo da trent'anni e che insieme abbiamo realizzato, credo, venti film. In qualunque ambito collaborativo, penso che un traguardo del genere sia ammirevole, soprattutto perché è molto più facile non andare d'accordo e arrivare a scannarsi. Non posso che





pensare a un sacco di cose positive riguardo a Steven. Sappiamo bene che uomo generoso, che grande artista, che abile uomo d'affari sia. So che questo è un cliché un po' logoro ma Steven è anche uno straordinario esempio di uomo tutto famiglia e una persona eccezionale in tutti i sensi. Farne la conoscenza è stato uno dei giorni più fortunati della mia vita. Siamo molto affiatati. Credo che sarebbe difficile per chiunque non andare d'accordo con Steven.

D: In *Minority Report* lei è tornato ad uno stile che non le sentivamo utilizzare da parecchio tempo. Lei



ha lavorato per molti film d'azione, ma quasi tutti erano più avventure scanzonate come *Indiana Jones* o *Star Wars* che thriller adulti come questo. Mi ha ricordato un po' anche *Lo squalo*, che infatti era un film d'azione con un elemento psicologico assai più rilevante.

R: I due film di quest'anno sono un po' delle anomalie rispetto a ciò che io e Steven abbiamo fatto in passato. *Minority Report* è un film molto interessante e avvincente, ricco di idee sul mondo del futuro, il tutto incorniciato in un ambientazione da film noir. C'è anche un aspetto molto dolce, ma non sentimentale, nella storia del bambino e della moglie del protagonista che si intreccia con la vicenda principale in una maniera che normalmente non vedremmo in un film noir. Tutti questi aspetti, messi insieme, formano un quadro affascinante e inusuale.

D: Ricordo una Sua intervista in cui affermava che, all'epoca, *Incontri ravvicinati del terzo tipo* era la partitura che più si avvicinava al suo

stile compositivo personale, rispetto a quello che di solito avrebbe adottato per un film specifico. Pensa di essere ritornato su quei passi in alcuni momenti di *Minority Report*?

R: E' possibile. In *Incontri ravvicinati* utilizzai un linguaggio armonico meno tonale ad un livello che normalmente non è richiesto per quel genere di film. Dunque possiamo dire che il linguaggio è più dissonante che in altre occasioni. E' possibile che i rimandi che lei ha individuato siano la conseguenza del mio stile compositivo, dato che ho una certa preferenza per quel tipo di tessuti musicali. Ma più che altro si tratta di mettersi a guardare il film e quindi chiedersi: "Che tipo di suono dovrebbe accompagnare questo lavoro? Che stile dovrebbe avere?" Penso comunque che sia presente un buon grado di leggerezza in questa partitura. Prendiamo ad esempio la sequenza dei

ragnetti meccanici: pur essendo molto incisiva e pungente, ha anche una sua levità. Mi è piaciuto molto scrivere questo pezzo. Sono rimasto particolarmente affascinato anche dal personaggio di Anne Lively, la donna assassinata. Ho utilizzato una voce solista come tessitura interna all'orchestra per evocare il ricordo del momento della sua morte, che vediamo più volte durante la vicenda e a cui assistiamo nel finale, quando il vero colpevole ci viene svelato.

D: Devo chiederle qualcosa a proposito di *A. I. - Intelligenza Artificiale*. Trovo che la colonna sonora sia incredibile e il film molto incisivo, sebbene non sia stato accolto positivamente dal pubblico.

R: E' un'opera davvero singolare, pervasa dallo spirito di Kubrick. So che Steven ha avuto una collaborazione intensa con lui per questo film. Per certi versi, è l'omaggio di Steven a Stanley. L'unico elemento musicale legato direttamente a Kubrick è la citazione del *Der Rosenkavalier* nella scena in cui l'automobile attraversa il ponte per

entrare a Rouge City. L'unica cosa che Steven mi disse fu che dovevamo trovare un punto in cui inserire questa breve citazione del *Rosenkavalier* perché era l'unica indicazione musicale che Kubrick aveva lasciato. Il problema fu trovare il momento preciso in cui inserirla e infine ci sembrò che quella sequenza fosse il punto migliore in cui utilizzarla.

Almeno per quel che ho visto io, la maggior parte dei critici si è espressa a favore del film. Mi è sembrato che questi abbiano notato che Steven non stesse riposando sugli allori del suo successo, ma che continuasse a maturare e che il film, sebbene non sia forse riuscitissimo in tutti i suoi aspetti, avesse qualcosa di davvero memorabile e di meraviglioso. Questo è esattamente ciò che penso anch'io. Per me è stato un impegno particolarmente stimolante, molto simile ad *Incontri ravvicinati*, poiché avevo a disposizione una tavolozza più raffinata del solito ed anche una notevole quantità di libertà d'espressione musicale. Molto del nostro lavoro come compositori di colonne sonore è limitato dalla lunghezza di una scena o dalla struttura o dallo stile particolare che viene richiesto alla musica per assecondare le esigenze di una data sequenza. Nel caso di *A.I.* avevo a disposizione una tela relativamente più ampia, cosa che mi ha dato l'opportunità di sbizzarrirmi più del solito. Tutto questo mi ha dato molta soddisfazione.

D: Il finale del film è davvero sconvolgente ed anche molto aperto all'interpretazione. In tanti l'hanno percepito come il tipico lieto fine, col bambino robot che viene ricongiunto alla madre, ma dal mio punto di vista è qualcosa di simile al finale di *Viale del tramonto*. Il bambino magari crede di aver ottenuto quel che voleva ma in realtà tutto ciò è la conseguenza della propria percezione deformata e programmata del mondo.





R: Il modo in cui io ho interpretato il finale è che questa piccola creatura cibernetica, che finalmente ritrova per poco la propria madre e che viene raggiunto da una sorta di morte biologica insieme a lei, ci comunica che forse, proprio per il fatto che sia morto, sia stato capace di raggiungere un grado di umanità. Le due cose che tutti noi esseri viventi abbiamo in comune sono l'atto di nascere e quello di morire e sono questi due aspetti che definiscono la nostra umanità in quanto esseri viventi. Perciò il fatto che il ragazzino possa scivolare via "laddove nascono i sogni" gli dà un grado di umanità come nient'altro può fare. Questa sequenza mi ha dato modo di esprimermi in maniera molto lirica.

D: In *Prova a prendermi* lei non solo è ritornato in parte allo stile jazz di alcune sue partiture degli anni '60, ma ha anche scritto questo tema davvero ossessivo, eseguito nei titoli di testa, che ben rappresenta l'aspetto della caccia tra Tom Hanks e Leonardo DiCaprio.



R: Trovo che "ossessione" sia un termine indovinato. Tenendo presente questo aspetto del film, siamo riusciti a individuare una serie di sequenze molto ben ritmate e abbastanza separate l'una dall'altra in cui utilizzare questa sorta di *idée fixe* musicale, ossia quando un motivo o una frase melodica ben identificabile viene utilizzata ripetutamente per evocare il personaggio o la sua ossessione: 'idea fissa' è la traduzione letterale, credo. L'esempio migliore è il tema del pescecane ne *Lo squalo*, dato che il suo tema viene suonato anche quando l'animale non è presente in scena, magari solo per distogliere l'attenzione oppure per segnalare che si sta avvicinando benché sia molto lontano: sentiamo la musica e dunque possiamo percepire la sua presenza. Credo che in *Prova a prendermi* ci sia un

effetto simile. Quando Frank Abagnale comincia a dare segni di cedimento e a lasciarsi andare alla sua ossessione, quasi come se fosse un tossicodipendente che cerca la sua dose nell'armadietto dei medicinali, sentiamo questa presenza incessante di qualcuno che sta facendo qualcosa che forse nell'intimo non desidera neanche fare.

D: Lei ha fatto qualcosa di insolito anche con l'elemento jazzistico della partitura, eliminando praticamente ogni tipo di improvvisazione.

R: Le parti eseguite dal sassofono, tutti gli svolazzi e tutte le cose strane che suona, sono state scritte a tavolino, sebbene sembri che il musicista stia improvvisando. Ciò che ho fatto per dare l'impressione che si trattasse di improvvisazione, è stato strutturare interamente la linea di basso e costruire un contrappunto su di essa, cosa che dà una organizzazione ben più solida di qualsiasi improvvisazione. I musicisti che devono accompagnare il solista che improvvisa non sanno con esattezza che cosa lui o lei suonerà nella prossima battuta e dunque tentano di reagire oppure devono seguire un modello armonico pre-arrangiato. Dunque per me è stato un vero spasso.

Questo formidabile musicista, Dan Higgins, ha eseguito ogni nota così come è stata scritta e ogni nota è seguita dal vibrafono, suonato da un giovanotto di nome Alan Estes. Il quale ha fatto davvero un lavoro straordinario, dato che è riuscito a fare qualcosa che, a prima vista, sembrerebbe impossibile ma che poi riesce ad essere molto semplice e naturale.

D: Lei ha anche dovuto scrivere il brano per i titoli di testa: una sequenza d'animazione davvero irresistibile che ricorda ciò che un tempo faceva Saul Bass.

R: Quella sequenza è stata realizzata intenzionalmente nello stile degli anni '60. La prima cosa che Steven propose quando mi disse che avrebbe fatto questo film, fu di iniziare con uno di quei cartoni animati che aprivano i film giallorosa degli anni '60. La pellicola è una ricostruzione perfetta degli anni '60 nel design grafico, nei vestiti e nei colori.



D: Lei ha vinto cinque Oscar, ha ricevuto la bellezza di 37 nomination, è stato candidato per più film nello stesso anno per dieci volte... ha mai provato indifferenza nei confronti degli Oscar?

R: Questa faccenda del riconoscimento, il concetto stesso degli Oscar è una cosa davvero incredibile. Quando vai in giro per il mondo noti che la gente è davvero interessata magari non sanno dirti che cos'è un Emmy o un Grammy, ma sicuramente sanno che cos'è il premio Oscar. Avremmo bisogno di un buon sociologo per comprendere le ragioni di questo fenomeno. Per quanto mi riguarda, non ho mai provato indifferenza verso questo genere di cose. Come è noto, la candidatura arriva dai tuoi colleghi e dunque dovrebbe avere un po' più di peso e di valore e penso infatti che questo sia vero. E' un po' come vincere una partita di baseball. E' la squadra in cui giochi che vuoi che vinca, mentre le vittorie e le sconfitte del passato diventano un ricordo sfumato. Gli Oscar rivelano qualcosa della nostra imperfetta natura umana, ogni volta rimaniamo affascinati e intrigati. Penso che nell'Oscar ci sia qualcosa che la dice lunga sulla natura umana: ogni volta è come la prima volta. Non penso che ci si possa stufare facilmente di questi riconoscimenti. Magari c'è chi nell'industria cinematografica trova tutto questo molto meno importante di altri, ma è comunque qualcosa che sembra catturare l'immaginazione delle persone.

Un ringraziamento speciale al direttore dell'Hollywood Reporter Noe Gold; Ronni Chase; Jeff Sanderson e Jamie Richardson dell'agenzia Gorfaine-Schwartz

La redazione di Colonne Sonore ringrazia infinitamente Lukas Kendall di Film Score Monthly per la gentile concessione a riprodurre l'articolo.

Tutti i diritti riservati © Film Score Monthly

Traduzione di Maurizio Caschetto © Colonne Sonore

Ritorno al passato o ulteriore passo in avanti?

Catch Me If You Can

Raggiunti ormai 71 anni John Williams con "Prova a Prendermi" riesce ancora a stupire con un tuffo nei "suoi" anni '60

CS01-04



La diciannovesima collaborazione del sodalizio artistico fra il regista Steven Spielberg e il compositore John Williams si inserisce in un'annata particolarmente prolifica e felice per il Maestro americano. *Catch Me If You Can* (Prova a Prendermi) è infatti la quarta partitura composta da Williams nel 2002, perfetta chiosa di un anno che ci ha regalato perle come *Star Wars Episodio II - L'attacco dei Cloni*, *Minority Report* e *Harry Potter e la camera dei segreti*. La particolare felicità creativa di Williams è evidente in tutte le opere citate, ma è soprattutto nella partitura spielberghiana, che stiamo ora recensendo, che essa rifugge in tutto il suo splendore, dimostrando una vitalità davvero invidiabile per il settantunenne Maestro.

Catch Me If You Can rappresenta per Williams una sorta di inaspettato "ritorno alle origini". La partitura è difatti costruita e modellata su stili di matrice jazz, genere che il Maestro ben conosce e che ha frequentato agli inizi della sua carriera filmica. Ma non si tratta soltanto di una semplice rivisitazione di un genere. Certamente l'atmosfera e l'ambientazione della pellicola suggerivano un trattamento musicale venato di jazz e pop dell'epoca - anziché il tipico "sound" sinfonico williamsiano - per dare il giusto colore musicale alla vicenda (e a fare ciò pensa infatti lo stesso Spielberg, attraverso una gustosissima selezione di *source songs* dell'epoca come "Come Fly With Me" di Frank Sinatra, "The Girl From Ipanema" di Jobim e Stan Getz e "The Look of Love" di Dusty Springfield), ma Williams non si ferma alla semplice tinteggiatura di stile "necessario". Come sempre, il Maestro

newyorkese coglie negli aspetti più intimi e nelle pieghe più interessanti del film, nonché nella fattura più specificamente cinematografica, il motore delle proprie invenzioni compositive. In questo caso, Williams riesce a catturare musicalmente il piglio gioviale, energico e "ritmico" del film, come ben dimostra il brano che accompagna gli splendidi titoli di testa ("Catch Me If You Can", che introduce il repentino e vivacissimo tema principale, che potremmo identificare come il tema della "caccia tra gatto e topo") o anche in "The 'Float'", brillantissima invenzione tematica che guarda amorevolmente allo stile di Leonard Bernstein, che accompagna e descrive la scalata truffaldina del protagonista.



Ma Williams non trascura comunque la vena malinconica che pervade tutta la vicenda del giovane Frank Abagnale, in particolare il rapporto padre-figlio che ha suggerito a Williams uno struggente e malinconico tema, spesso affidato al sax e al pianoforte ("Father and Son") e anche nella spettacolare versione concertistica ("Recollections") che è quanto di più raffinato Williams abbia composto negli ultimi anni.

In tutta la partitura, ben rappresentata nella sua quasi totalità nel CD edito dalla

Dreamworks Records, si evidenziano molte idee musicali brillanti ed efficaci (ascoltate l'incredibile e cristallino lavoro di orchestrazione in "Learning The Ropes"). Come in molte sue opere degli ultimi anni, Williams decide di affidare un'importante parte musicale a uno strumento solista, in questo caso il sax contralto, suonato con incredibile bravura da Dan Higgins, spesso accoppiato nei suoi svolazzi, con sapienza quasi raveliana, dall'altrettanto virtuoso vibrafono di Alan Estes. L'inserimento delle *source songs* non infastidisce il flusso dell'ascolto, ma anzi ben si integra con le composizioni williamsiane.

In linea generale possiamo notare come gli stili jazz siano stati inseriti con molta parsimonia da Williams, che li integra nel suo abituale magistero compositivo. Certamente in *Catch Me If You Can* Williams paga il suo omaggio allo stile di Henry Mancini, come è stato notato dai più, ma l'uso del lessico e degli stili di matrice jazzistica son ben impiantati e miscelati nella sua inconfondibile tessitura orchestrale, tant'è che, durante l'ascolto, ogni tanto sembra di imbattersi in alcune composizioni di autori come Jacques Ibert o Leonard Bernstein.

In conclusione, un John Williams davvero felice ed ispirato, almeno quanto lo stesso Steven Spielberg, che continua a suggellare con incredibile maestria le opere cinematografiche del geniale regista americano. Quando si dice "un matrimonio nato in Cielo"...

Maurizio Caschetto



John Williams

Catch Me If You Can

2002 • Dreamworks 0444-50410-2

16 brani (11 di commento + 5 canzoni)
durata totale: 62'26"



Risorse WEB - Informazioni in rete

www.johnwilliamscomposer.com

Sito ufficiale della SonyClassical, aggiornato solo in occasione di nuove uscite

www.jwfan.net (Your daily dose of John Williams)

Il sottotitolo la dice lunga. Il sito di riferimento per i fans di tutto il mondo

www.jwilliamsmusic.it (John Williams Italian Homepage)

Il "Faro" degli appassionati italiani, comprende un vivace Forum di discussione



Filmografia essenziale di John Towner Williams (New York, 8 Febbraio 1932)

Anno Titolo Originale (Titolo italiano)

Regista

Lavori per il Cinema

CS01-05

1966	How to Steal a Million (Come rubare un milione di dollari e vivere felici)	William Wyler
1967	A Guide for the Married Man (Una guida per l'uomo sposato)	Gene Kelly
1969	The Reivers (Boon il saccheggiatore)	Mark Rydell
1969	Goodbye, Mr. Chips (id.)	Herbert Ross
1971	Fiddler on the Roof (Il violinista sul tetto) "Oscar®"	Norman Jewison
1971	Jane Eyre (Jane Eyre nel castello di Rochester)	Delbert Mann
1972	The Poseidon Adventure (L'avventura del Poseidon)	Ronald Neame
1972	The Cowboys (I cowboys)	Mark Rydell
1972	Images (id.)	Robert Altman
1973	The Long Goodbye (Il lungo addio)	Robert Altman
1973	The Paper Chase (Esami per la vita)	James Bridges
1973	The Man Who Loved Cat Dancing (L'uomo che amò Gatta Danzante)	Richard C. Sarafian
1973	Cinderella Liberty (Un grande amore da 50 dollari)	Mark Rydell
1974	The Towering Inferno (L'inferno di cristallo)	J. Guillermin, I. Allen
1974	Earthquake (Terremoto)	Mark Robson
1974	The Sugarland Express (Sugarland Express)	Steven Spielberg
1975	Jaws (Lo squalo) "Oscar®" "Golden Globe"	Steven Spielberg
1975	The Eiger Sanction (Assassinio sull'Eiger)	Clint Eastwood
1976	Midway (La battaglia di Midway)	Jack Smight
1976	The Missouri Breaks (Missouri)	Arthur Penn
1976	Family Plot (Complotto di famiglia)	Alfred Hitchcock
1977	Close Encounters of the Third Kind (Incontri ravvicinati del terzo tipo)	Steven Spielberg
1977	Star Wars Episode IV: A New Hope (Guerre stellari) "Oscar®" "Golden Globe"	George Lucas
1977	Black Sunday (id.)	John Frankenheimer
1978	Superman The Movie (Superman Il film)	Richard Donner
1978	Jaws 2 (Lo squalo 2)	Jeannot Szwarc
1978	The Fury (Fury)	Brian De Palma
1979	1941 (1941, allarme a Hollywood)	Steven Spielberg
1979	Dracula (id.)	John Badham
1980	Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back (L'impero colpisce ancora)	Irvin Kershner
1981	Raiders of the Lost Ark (I predatori dell'arca perduta)	Steven Spielberg
1982	Monsignor (Monsignore)	Frank Perry
1982	E.T. The Extra-Terrestrial (E.T. l'extraterrestre) "Oscar®" "Golden Globe"	Steven Spielberg
1983	Star Wars Episode VI: Return of the Jedi (Il ritorno dello Jedi)	Richard Marquand
1984	The River (Il fiume dell'ira)	Mark Rydell
1984	Indiana Jones and the Temple of Doom (Indiana Jones e il tempio maledetto)	Steven Spielberg
1986	SpaceCamp (id.)	Harry Winer
1987	Empire of the Sun (L'impero del sole)	Steven Spielberg
1987	The Witches of Eastwick (Le streghe di Eastwick)	George Miller
1988	The Accidental Tourist (Turista per caso)	Lawrence Kasdan
1989	Always (Always Per sempre)	Steven Spielberg
1989	Born on the Fourth of July (Nato il 4 luglio)	Oliver Stone
1989	Indiana Jones and the Last Crusade (Indiana Jones e l'ultima crociata)	Steven Spielberg
1990	Home Alone (Mamma, ho perso l'aereo)	Chris Columbus
1990	Presumed Innocent (Presunto innocente)	Alan J. Pakula
1990	Stanley & Iris (Lettere d'amore)	Martin Ritt
1991	JFK (JFK Un caso ancora aperto)	Oliver Stone
1991	Hook (Hook Capitan Uncino)	Steven Spielberg
1992	Home Alone 2: Lost in New York (Mamma, ho riperso l'aereo)	Chris Columbus
1992	Far and Away (Cuori ribelli)	Ron Howard
1993	Schindler's List (Schindler's List La lista di Schindler) "Oscar®"	Steven Spielberg
1993	Jurassic Park (id.)	Steven Spielberg
1995	Nixon (Gli intrighi del potere Nixon)	Oliver Stone
1995	Sabrina (id.)	Sydney Pollack
1996	Sleepers (id.)	Barry Levinson
1997	Amistad (id.)	Steven Spielberg
1997	Seven Years in Tibet (Sette anni in Tibet)	Jean-Jacques Annaud
1997	The Lost World: Jurassic Park (Il mondo perduto: Jurassic Park)	Steven Spielberg
1997	Rosewood (id.)	John Singleton
1998	Stepmom (Nemiche amiche)	Chris Columbus
1998	Saving Private Ryan (Salvate il soldato Ryan)	Steven Spielberg
1999	Angela's Ashes (Le ceneri di Angela)	Alan Parker
1999	Star Wars Episode I: The Phantom Menace (Star Wars Episodio I: La minaccia fantasma)	George Lucas
2000	The Patriot (Il patriota)	Roland Emmerich
2001	Harry Potter and the Sorcerer's Stone (Harry Potter e la pietra filosofale)	Chris Columbus
2001	A.I. Artificial Intelligence (id.)	Steven Spielberg
2002	Star Wars Episode II: Attack of the Clones (Star Wars Episodio II: L'attacco dei cloni)	George Lucas
2002	Minority Report (id.)	Steven Spielberg
2002	Catch Me If You Can (Prova a prendermi)	Steven Spielberg
2002	Harry Potter and the Chamber of Secrets (Harry Potter e la camera dei segreti)	Chris Columbus

Lavori per la Televisione

1964	Voyage to the Bottom of the Sea (Viaggio in fondo al mare)
1965	Lost In Space
1966	The Time Tunnel (Kronos)
1968	Land of the Giants (La terra dei giganti)
1985	Amazing Stores (Storie incredibili)

Consulta sul nostro sito internet

www.colonnesonore.net

la filmografia analitica e completa di dati ed edizioni discografiche di John Williams





“Tempo di Guerra”

Incontro con Andrea Guerra all'indomani del David di Donatello

CS01-06

Si è tenuta a Roma, lo scorso aprile, una delle serate più importanti dell'anno per il cinema italiano, quella della consegna dei David di Donatello; un premio che rappresenta l'Oscar del cinema nazionale e che sta assumendo, malgrado alcune insufficienze organizzative, un valore sempre più rilevante, tanto da poter essere quasi paragonato ai Cesar francesi, ai Goya spagnoli e ai Bafta inglesi.

La manifestazione ha trovato un'esauriente sintesi in due sole affermazioni: trionfo per Ferzan Ozpetek e il suo bellissimo *La finestra di fronte* (vincitore di cinque premi, tra cui quello per il miglior commento musicale, di Andrea Guerra) e grande delusione per Gabriele Muccino il cui film, *Ricordati di me*, partito con 10 candidature, non ha vinto nulla.

Il maestro Andrea Guerra (figlio dello sceneggiatore-poeta Tonino), dopo il successo della colonna sonora de *Le fate ignoranti* che ha venduto 40 mila copie, ha il vento in poppa: alcuni dei film italiani più apprezzati della stagione cinematografica (*La leggenda di Al, John e Jack* di Massimo Venier, *Angela* di Roberta Torre, *Prendimi l'anima* di Roberto Faenza, *Passato prossimo* di Mariasole Tognazzi) sono stati musicati dal compositore romagnolo. Inoltre Andrea Guerra è stato appena nominato per i Nastri d'argento.

D. Lei ha vinto il David di Donatello 2003 per la colonna sonora realizzata per il film di Ferzan Ozpetek *La finestra di fronte*. Cosa rappresenta per Lei questo premio?

R. In generale non considero i premi un obiettivo, e non amo assolutamente apparire, ma è innegabile che siano una gioia ed una grande soddisfazione. Il David di Donatello è un riconoscimento

particolare, è il premio con cui il cinema italiano va a braccetto da sempre, ed è l'appuntamento con la tradizione!

D. Adesso è nominato per il Nastro d'argento...

R. Non credo di vincere anche quello...

D. Come ha incontrato il regista italo-turco Ferzan Ozpetek?

R. Ferzan Ozpetek stava preparando *Le fate ignoranti*, il suo film precedente, e cercava il musicista che avrebbe realizzato la colonna sonora. L'ho incontrato sul set, nel terrazzo dove Stefano Accorsi, nel film, si confida con Margherita Buy.

Gli ho portato due musiche, una delle quali gli è piaciuta molto, ma in realtà Ferzan sceglie tutti i suoi collaboratori istintivamente, anche gli attori. Lui cerca un'affinità di carattere o sente una compatibilità... è quello che dice sempre anche lui!

Dovrei essere quindi compatibile!

D. Come ha lavorato alla colonna sonora della *Finestra di fronte* (con Massimo Girotti, Giovanna Mezzogiorno e Raoul Bova)?

R. Come di consueto, vale a dire con preoccupazione... Guardi, ne faccio sempre un caso personale, ed è una vera faticaccia, anche emotiva... Sono un vero aguzzino, raramente mi accontento. Cerco sempre di tenere viva ogni scena, pur nel rispetto dell'impianto drammaturgico cercando, con i generi musicali o con le orchestrazioni, mille soluzioni. Quello che senti ora sul film, è veramente una goccia nell'oceano rispetto a tutto quello provato e scritto!

D. Quanto tempo prima usa contattarla Ferzan Ozpetek? Le dà la sceneggiatura?

R. In realtà, si fa sul serio solo quando il film è finito. Ci sono 30 o 40 giorni dal

VHS col film definitivo alle registrazioni. In questo caso però, ho voluto fare, per entrare in clima, la musica del trailer che ho trovato molto bello. Forse Lei lo ricorda: è quello che ti fa spiare brani del film attraverso delle fessure!

D. Perché la colonna sonora della *Finestra di fronte* è stata registrata a Londra, con la National Symphony Orchestra?

R. Un produttore inglese, Uberto Pasolini, già produttore di *Full Monty* (per la Redwave Films), è entrato nel progetto, ed è stata una vera fortuna. Ho avuto dei collaboratori e dei musicisti straordinari!

D. Dove preferisce registrare le Sue musiche? All'estero o in Italia?

R. Ovviamente, preferirei registrare in Italia, con musicisti italiani, ma spesso le circostanze economiche non lo permettono. Vado a Sofia e collaboro con l'Orchestra Sinfonica Bulgara; là ci sono ottimi musicisti che conoscono il lavoro alla perfezione e una buona sala di registrazione.

D. Com'è stato il Suo rapporto con Giorgia, che canta *Gocce di Memoria*, una canzone del film, di cui hai scritto la musica?

R. Ci siamo visti poco. Giorgia stava facendo dei concerti, ed io, oltre alla canzone *Gocce di Memoria*, dovevo registrare anche la colonna sonora! E' comunque molto carina e simpatica, ovviamente è una grande professionista e ha una voce stupenda.

D. Torniamo indietro nel tempo... Qual è la Sua formazione musicale?



Al centro: Andrea Guerra e Giorgia



R. Ho studiato con il maestro Ettore Ballotta, a Bologna. Ma nessuna scuola insegna a comporre per il cinema. Poi mi sono avvicinato anche alla musica jazz, che apprezzo molto. Quando si suona il jazz, bisogna essere rapidi e aperti. Si improvvisa spesso e ci si abitua ad utilizzare gli accordi in un certo modo. La rapidità del musicista jazz è utile per il cinema. Anche se non compongo un solo tipo di musica. Scrivere colonne sonore per il cinema, vuol dire formarsi come compositore, avere la stoffa e tanta pazienza. Infine bisogna sapere proporre qualcosa di nuovo. Non lavoro sul mio stile personale, ma mi piace ricercare ogni volta quello che può cambiare il significato dell'immagine.

D. Qual è stata la Sua prima esperienza come compositore di musica applicata?

R. Da bambino, avevo una passione per il mondo sottomarino. Mi piacevano i pesci. Sono venuto a Roma con due o tre ore di musica pronta per sonorizzare immagini sottomarine. Il mondo acquatico non ha audio. Bisogna inventare degli effetti e della musica contemporanea. I brani sono piaciuti ad una casa di produzione, e ho realizzato le colonne sonore di molti documentari per Geo, Quark, per le serie televisive naturaliste più importanti. Ho fatto anche un provino per una commedia musicale, *Salone Margherita*, con la regia di Francesco Pingitore.

D. Lei ha composto soprattutto musiche per il cinema, anche se non disdegna i lavori per la televisione...

R. Non rifiuto i film per la televisione. Cerco di farli al più alto livello, perché si tratta ad ogni modo di un esercizio. Ho

lavorato sulle colonne sonore di *Un medico in famiglia*, *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Casa famiglia*, *La guerra è finita*, *Compagni di scuola* ed alcuni altri film per la televisione. E' importante essere allenati alla composizione. Abbiamo raramente più di 30 o 40 giorni per comporre la musica di una colonna sonora. I ritmi sono stretti. Solitamente lavoro dopo il montaggio, perché mi piace trovare soluzioni alternative. Guardo il film, lo studio, cerco di capire come fare, ascolto delle musiche da sottofondo, cerco delle strade possibili da percorrere. Esco dalle solite vie, non scrivendo il tema d'amore quando c'è un bacio...

D. La colonna sonora del film *Semana santa* di Pepe Danquart (con Mira Sorvino) è molto diversa da quelle dei thriller tradizionali. Lei non utilizza note dissonanti come Bernard Herrmann, o ritmiche rock come i Goblin. Come ha lavorato a questa colonna sonora?

R. Ho preferito seguire il percorso psicologico della storia piuttosto che le "efferatezze". La trama poi era basata su ricordi dolorosi e sul senso dell'onore. Ho cercato di dare molta veridicità ai sentimenti, così da far entrare meglio lo spettatore nel clima dei personaggi! Per quanto sia, le dissonanze sono un linguaggio collaudato che ti fanno osservare con attenzione senza identificarti con la storia.

D. Lei ha firmato la colonna sonora del fortunato *Respiro* di Emanuele Crialese, eppure non è accreditato nei titoli di testa. Può spiegarne il motivo?

R. Avevo scritto la musica di *Respiro*, in pieno accordo artistico con il regista Emanuele Crialese, anzi le colonne sonore erano due: una mia ed una sua, integrate insieme. E' stato anche un lavoro difficile. Crialese è molto esigente, e in studio di registrazione ha scelto perfino le percussioni poi supervisionato il missaggio fino all'ultima nota. Alla fine, ha

ringraziato tutti con entusiasmo. Eravamo molto contenti, perfino la produzione era entusiasta. Crialese mi ha chiamato una settimana dopo per dirmi che il film era stato preso a Cannes, e voleva dirlo a me per primo. Mi ha



chiesto di scrivere una musica per il finale, che in precedenza non voleva. Dopo di che, passato un mese, mi ha chiamato il produttore italiano, chiedendomi se desideravo essere accreditato come autore della colonna sonora del film, perché nella pellicola erano rimasti solo due brani miei, una canzone di Patty Pravo e un brano jazzistico...

D. Quali sono i Suoi progetti?

R. In questo momento sto scrivendo la musica di un film per la televisione, sulla storia di Soraya, che vedrete in autunno, poi arriveranno le pellicole per l'anno prossimo...

In mezzo ci sarà una bella vacanza al mare, spero! Possiamo ricordare il mio sito Internet, www.andreaguerra.it?

Intervista esclusiva di Gabrielle Lucantonio



Un momento delle sessioni de "La Finestra di Fronte" a Londra



Ascoltando “La Finestra di Fronte” Gocce di commozione

CS01-07

Intenso, commovente e indimenticabile, come il lungo primo piano finale di Giovanna Mezzogiorno sui titoli di coda del film (ma del resto tutta la pellicola è una fonte continua di sensazioni indescrivibili!), è il commento musicale che il riminese Andrea Guerra ha scritto per *La finestra di fronte*, quarta pellicola di Ferzan Ozpetek.

Una partitura che in 12 brani (i restanti cinque sono canzoni scelte ad hoc, su cui ci soffermeremo dopo), compresa la canzone “Gocce di memoria”, affidata alla voce della bravissima e sensibile Giorgia, e già divenuta un singolo di enorme successo, esplode di passione, dramma e gioia.

Alla sua seconda collaborazione col regista turco Ozpetek, dopo la bella colonna sonora de *Le fate ignoranti*, Guerra, con l'esecuzione della validissi-

ma National Symphony Orchestra sotto la direzione del rinomato Gianfranco Plenizio (autore per Federico Fellini delle musiche del film *E la nave va*, del 1983) ha vinto un meritatissimo David di Donatello 2003 per la miglior colonna sonora originale.

E non poteva essere altrimenti, visto che brani come “Il confronto” e “Una lettera mai letta”, dove la calda voce del soprano Claire Henry emerge in maniera evidente, sono di una bellezza emozionante. Come lo struggente adagio de “L'amore perduto”, in cui l'anima tende a lacrimare a causa di un amore lontano e mai dimenticato!

Una struttura sinfonica che si coniuga, in maniera sempre elevata e mai scontata, ad un'elettronica sperimentale di altissimo livello, che esprime il suo meglio in “La finestra di fronte (epilo-

go)”.

Ogni nota di questa colonna sonora scalda il cuore, ed è impossibile evitare, in alcuni momenti, di commuoversi: provate ad ascoltare “Il pensiero di te”,

con quel violino che toglie il fiato (grazie anche all'ottima esecuzione di Marcia Crayford), o la melodia sospesa de “Il confronto”.

Siamo di fronte a un Andrea Guerra maturo e profondo, che ha talmente amato il film dell'amico Ozpetek da regalargli un florilegio di emozioni in musica da custodire gelosamente.

Sezen Aksu, Guadalupe Pineda e le nostre Mina e Nada sono le interpreti, fra una composizione orchestrale e l'altra, di canzoni pop ed etniche di forte impatto emotivo e allegra esuberanza, scelte personalmente dal regista: in particolare, è da menzionare “Historia de un amor”, eseguita da Guadalupe Pineda con i Los Tres Ases, che nel film accompagna il bellissimo flashback del ballo in casa, con gli sguardi del personaggio di Massimo Girotti e del suo amore contrastato che s'incrociano e si scansano a un tempo. Una sequenza che va dritta al cuore!

Un verso della canzone “Gocce di memoria”, esprime in poche parole ciò che si prova dopo l'ascolto e la visione de *La finestra di fronte*: “Siamo anime in una storia incancellabile”.

Massimo Privitera



Andrea Guerra

La finestra di fronte

2003 • EMI Music 82876507032

17 brani (11 di commento

+ 6 canzoni) - durata totale: 42'19"



Filmografia di Andrea Guerra (Rimini, 1961)

CS01-08

Lavori per il Cinema

1991	La domenica specialmente (4° ep.)	Francesco Barilli
1991	Viaggio d'amore	Ottavio Fabbri
1993	Allulio Drom	Tonino Zangardi
1994	Narcos	Giuseppe Ferrara
1994	Honey Sweet Love	Enrico Coletti
1995	Troppo sole	Giuseppe Bertolucci
1995	Italia Village	Giancarlo Planta
1995	Un altro giorno ancora	Tonino Zangardi
1995	Lo strano caso del dottor K	Fabrizio Lori
1996	Il tocco la sfida	Enrico Coletti
1997	Onorevoli detenuti	Giancarlo Planta
1998	Femmina	Giuseppe Ferlito
1998	Last Cut	Marcello Avallone
1999	The Protagonists	Luca Guadagnino
1999	Giochi d'equilibrio	Amedeo Fago
2000	Prime luci dell'alba	Lucio Gaudino
2001	Semana Santa	Pepe Danquart
2001	Tornando a casa	Vincenzo Marra
2001	Sole negli occhi	Andrea Porporati
2001	Le fate ignoranti	Ferzan Ozpetek
2002	La leggenda di Al, John e Jack	Massimo Venier
2002	Passato prossimo	Mariasoletto Tognazzi
2002	Emma sono io	Francesco Falaschi
2002	Angela	Roberta Torre
2003	La finestra di fronte	Ferzan Ozpetek
2003	Prendimi l'anima	Roberto Faenza

Lavori per la Televisione

1994	Una vita in gioco	Giuseppe Bertolucci
1999/2000	Un medico in famiglia	Anna di Francisca
		Riccardo Donna
		Tiziana Donna
2000	Indizio finale	Marcello Avallone
2000	Le ragazze di Piazza di Spagna	Riccardo Donna
2000	Una lunga notte	Ilaria Cirino
2000	Qualcuno da amare	Giuliana Gamba
2000	Grande Fratello	-
2001	Casa Famiglia (Un prete fra noi 3)	Riccardo Donna
2001	La casa dell'angelo	Giuliana Gamba
2001	Compagni di scuola	Tiziana Aristarco
2002	La guerra è finita	Lodovico Gasparini
2002	Casa Famiglia 2 (Un prete fra noi 4)	Riccardo Donna
		Tiziana Aristarco
2002	Un posto tranquillo	Luca Manfredi
2003	Un medico in famiglia	-





"Semana Santa" di Andrea Guerra

La trama di *Semana Santa* non dispiacerebbe al maestro del thriller italiano Dario Argento. Gli ingredienti ci sono tutti: un serial killer, una bella ragazza inseguita (la "vergine di latte e di sangue" della letteratura gotica inglese), omicidi a profusione. E poi sangue, sangue a volontà.

Per quel che riguarda la partitura, *Semana Santa* sembra riferirsi ad un cinema horror pre-Goblin.

Una musica orchestrale (d'altronde la registrazione è stata effettuata a Sofia, con la Bulgarian Symphony Orchestra), note dissonanti per sottolineare il pericolo, cori religiosi... Ma, per far capire meglio quale sia il luogo dell'azione, anche canti spagnoli,

sonorità arabeggianti e una chitarra ispanica.

La partitura composta da Andrea Guerra è magnifica, maggiormente legata alle atmosfere turbate di un film più tradizionale che alle angosce di un vero thriller. E se la novità della partitura del compositore fosse proprio qui? Dopo un'infinità di musicisti che hanno imitato i metodi compositivi di Bernard Herrmann e di Pino Donaggio, e poi dei Goblin, Andrea Guerra ha saputo trovare la propria strada, libera da qualsiasi influenza. Un nuovo modo di musicare il thriller. Possiamo parlare di *Guerra's Touch*?

Gabrielle Lucantonio

Con la gentile concessione di Dreams Magazine



Andrea Guerra Semana Santa

2002 • CAM 507856-2

16 brani

durata totale: 36'02"



Risorse WEB - Informazioni in rete

www.cam-ost.it

Sito ufficiale della casa discografica italiana, forte di un catalogo impressionante di titoli storici del cinema italiano e non...

Etichette: Chi è la CAM?



La CAM (**C.A.M.** - **Creazioni Artistiche Musicali**), editore musicale indipendente specializzato nel campo delle colonne sonore, ed etichetta discografica, in oltre quarant'anni di attività ha realizzato più di 2700 colonne musicali per film cinematografici e televisivi italiani e internazionali.

Principalmente conosciuta per il suo repertorio di colonne sonore originali di compositori quali **Nino Rota** (es. *La dolce vita*, *Amarcord*, *8½*), **Ennio Morricone** (es., *Il viziato*, *Il clan dei siciliani*), **Nino Oliviero & Riz Ortolani** (es., *Mondo cane*), **Armando Trovatioli** (es. *Rugantino*), e **Carlo Rustichelli** (es. *Divorzio all'italiana*, *Signore e signori*), la C.A.M. continua a rinnovare il prestigio di questa lunga tradizione con la produzione annuale di nuove colonne musicali affidate a compositori affermati come Luis Bacalov, Pino Donaggio, Ennio Morricone, Nicola Piovani, ed a giovani autori emergenti come Paolo Buonvino, Carlo Crivelli, Andrea Guerra, Battista Lena, Pivio & Aldo De Scalzi, Giuliano Taviani, Giovanni Venosta ed altri.

La lista dei collaboratori, già composta da oltre cinquecento nomi, oggi è allargata anche a numerosi compositori stranieri tra i quali spiccano nomi come Angelo Badalamenti, Claude Bolling, Bill Conti, Antonio Victorino D'Almeida, Georges Delerue, Joe Delia, Antoine Duhamel, Lee Holdridge, Evan Lurie, Ernie Mannix, Charles Papasoff, Jean-Claude Petit, Philippe Sarde, Jean-Marie Sènia, Ralph Towner, Jason Osborn, Vangelis.

Per ogni informazione: www.CamOriginalSoundtracks.com



Il Ritorno di Re Howard Shore

Sinfonia per la Terra di Mezzo: Le due torri

Pensiamo di fare cosa gradita al lettore pubblicando un'intervista rilasciata un anno fa dal compositore scelto per musicare la titanica trilogia cinematografica de "Il Signore degli Anelli"



E' il luglio del 2002. Su uno dei muri dell'ufficio newyorchese di Howard Shore è appeso un poster raffigurante la statuetta dell'Oscar e una frase scritta a mano: "Congratulazioni dai tuoi colleghi!". Invece sulla lavagnetta della parete opposta troviamo una serie di titoli di brani come "La foresta di Fangorn" e "I cavalieri di Rohan", alcuni dei quali sono segnati come completi, mentre altri sono ancora incompiuti. Vicino alla lavagnetta, su un tavolo, c'è una pila di fogli alta quasi un metro: sono gli spartiti definitivi del direttore de *La Compagnia dell'Anello*. Sparsi su un altro tavolo ci sono fogli di spartito della colonna sonora, ancora in lavorazione, de *Le due torri*, fitti di note scritte a mano. La stanza è uno strano miscuglio di glorie recenti e di scadenze pendenti, tutte quante relative al medesimo progetto.

Howard Shore è a metà strada nel suo impegno professionale con *Il Signore degli Anelli*. Una partitura completata, una seconda composta ma non ancora registrata e una terza ancora da cominciare. La pressione è evidente, ma nessuno sembra davvero provato. Ogni manifestazione dello stress relativo al progetto è accompagnata da una passione genuina che sembra colorare qualsiasi aspetto della produzione. Sempre pressato dall'incedere del

tempo, lo staff ha trovato un sistema per avvisare Shore quando un brano viene caricato su un server apposito che lo collega in Nuova Zelanda, per l'approvazione di Peter Jackson. Ogni volta che un file viene trasferito sul server, il telefono cellulare di Shore squilla per avvertirlo senza disturbarlo continuamente. "E' il vero 'ring'" dice ridendo Shore quando il suo telefono emette uno squillo.

Solo pochi mesi prima, Shore era sul palco degli Oscar a ritirare la sua statuetta per *La Compagnia dell'Anello*, ma ora è già tempo di pensare a *Le due torri*. In meno di un mese, il compositore e il suo staff voleranno a Londra per la registrazione della colonna sonora del seguito de *Il Signore degli Anelli*. Ops... cancellate l'ultima frase. Non si tratta di un seguito. "E' il Secondo Atto" afferma solennemente Shore, più che mai orgoglioso di lavorare a un progetto così mastodontico. *La Compagnia dell'Anello* ha fissato un nuovo esempio come una delle più elaborate rappresentazioni musicali mai realizzate per il cinema, con tanto di quattro distinte culture musicali e almeno 18 temi e/o motivi interrelati fra loro. Il concetto operistico si è diffuso in ogni più piccolo aspetto della partitura, dal gruppo degli esecutori, ai testi tolkieniani, da tutto il materiale tematico interrelato, alle relazioni chiave, alle anticipazioni dei capitoli successive e così via. Ogni dettaglio è considerato: in quale momento della musica relativa alla Contea e agli Hobbit dovrebbe sentirsi un clarinetto o un violino oppure un flauto? In che maniera l'esoticità della cultura Elfica contrasterà con la più vasta cultura generale della Terra-di-Mezzo? In che modo si percuotono le corde dei pianoforti per rappresentare il desolato panorama industriale di Isengard? L'elaborato rapporto tra i materiali tematici della partitura de *La Compagnia dell'Anello* è ingegnosamente modellato sulla struttura dei testi tolkieniani: provate a mettere a confronto l'apertura del tema della Compagnia con quella simile del tema di Isengard; oppure

paragonate il motivo che descrive il malefico potere seduttivo dell'Anello con quello che rappresenta la serena vita di campagna della Contea. Seguendo la costruzione di questi mondi letterari, Shore sta componendo quella che è un'opera al contrario. "Le opere vengono prima scritte e poi dirette sul palcoscenico con l'ausilio delle luci e degli attori" spiega Shore. "E' qualcosa di meraviglioso che si srotola di fronte ai propri occhi. Il nostro è un tentativo di fare qualcosa di simile col cinema, di modo che tutto sembri naturale e che la musica e le culture ad essa legate abbiano una spontaneità classica, come se stessimo guardando un'opera di cent'anni fa."

Questa aderenza al modello letterario era presente anche quando Shore ha dovuto espandere la propria tela per l'edizione estesa in DVD. "Nel caso in cui Peter [Jackson] aggiunga solo 10 secondi ad una scena, io torno indietro e registro nuovamente due minuti di musica da reinserire in modo organico in quella sezione," ci dice Shore. "Il nostro obiettivo è dare l'impressione che si tratti di un nuovo film. Non è semplicemente una pellicola arricchita di nuove sequenze, ma un vero nuovo film. E' per questo che abbiamo preferito ricominciare daccapo e reincidere delle parti.". Questa procedura, che sarà seguita anche per l'edizione estesa in DVD de *Le due torri*, ben rappresenta il livello di dedizione con cui Shore sta affrontando tutta l'impresa. Durante le conversazioni, il compositore parla volentieri sia di una nuova idea musicale che dell'apparizione di un Nano femmina, così come delle ripercussioni delle scelte di Gandalf.





Siamo di nuovo a New York. Le sequenze eteree di Granburrone appaiono sullo schermo mentre Shore le contempla rapito. “Non mi stanco mai di riguardarle, sono bellissime. Guardate un po' questa ripresa!”. Sebbene la Storia debba ancora pronunciarsi, la nostra impressione è che il lavoro di Shore lascerà un segno profondo in questi film. “Quando ho cominciato a lavorare su *Il Signore degli Anelli*, avevo alle spalle vent'anni di esperienza come composi-



tore e direttore d'orchestra. Era il momento giusto per essere coinvolto in un progetto simile, vista la mia età e il bagaglio d'esperienza che ho. E inoltre ho ancora tutta l'energia che occorre! Abbiamo tutti una grande responsabilità in questo progetto. Ci sentiamo al servizio di Tolkien. Tutti quanti: Peter [Jackson], Fran [Walsh, sceneggiatrice del film e moglie del regista]. Vogliamo tutti che il film venga nel migliore dei modi.”

E finora sembra proprio che sia così. Ma la storia della musica ci dice che il mondo è pieno di opere con un primo atto incredibile a cui però non ha fatto seguito nulla. Il successo del primo film però non ha influenzato in alcun modo la realizzazione del secondo. Da parte sua, Shore aveva pianificato in anticipo ogni mossa, avendo in mente le esigenze del film successivo già durante la stesura di quello precedente. “Ho sempre considerato queste pellicole un'opera unica,” ci dice il compositore. “Ho visto *Il ritorno del Re* all'inizio di quest'anno e dunque so già come sarà il terzo atto. Ciò che stiamo facendo, come ho già detto in passato, è un unico film di dieci ore.

Peter, che è un grande visionario, riesce a controllare tutto quanto con la sua mente.

“Il Secondo Atto è molto diverso dal Primo. Da parte mia, desidero che sia eccellente quanto il primo e, allo stesso tempo, che sia migliore. Voglio che porti avanti il discorso musicale e che lo espanda ulteriormente, creando nuovi mondi musicali e una nuova struttura. Il secondo film dà la spinta propulsiva per il terzo. L'Atto Primo ha raccontato la formazione della Compagnia. Il primo film ha una semplicità davvero unica. Ci dà proprio la sensazione di scorrere in una direzione ben precisa. Abbiamo conosciuto Frodo e Sam e pian piano ci siamo affezionati ai personaggi. Il Secondo Atto racconta le vicissitudini dei frammenti della Compagnia. Ne *Le due torri*, abbiamo tre storie distinte narrate contemporaneamente e dunque la complessità si moltiplica per tre.”

Nel finale de *La Compagnia dell'Anello*, sentiamo un breve passaggio degli archi che accompagna il tentativo di Sam di raggiungere Frodo, il quale sta abbandonando la Compagnia servendosi di una barchetta. E' un passaggio contrappuntistico davvero singolare all'interno della partitura, che ben descrive una sequenza dai toni agrodolci e combattuti. “Quel contrappunto mi sembrava ideale per descrivere la complessità della scena. Non l'ho usato in molte altre parti durante il film. E' un po' più moderno e abbastanza differente rispetto a tutto il resto.” Da questi quaranta secondi nasce quello che diverrà il mondo musicale de *Le due torri*. I personaggi principali della storia sono stati sradicati dalle loro esistenze solitarie e catapultati

in un mondo assai più complesso. Quello che era un unico viaggio ora si frammenta su più fronti, nei quali nessuno ha più consapevolezza di ciò che sta accadendo all'altro. “Il contrappunto è quando le linee melodiche suonano una contro l'altra. Per usare altri termini, c'è più indipendenza nella musica,” dice Shore. “E ciò è legato alla separazione del gruppo.”

Ma nient'altro rappresenta la separazione in modo più inquietante quanto la psiche frantumata di Gollum, l'Hobbit rinnegato che un tempo possedeva l'Anello. “Gollum è un personaggio schizofrenico,” osserva Shore. “Nasce come Smèagol, viene corrotto dall'Anello e diventa una creatura di nome Gollum. E' continuamente in lotta con se stesso, un lato della sua personalità combatte contro l'altro. Smèagol è un essere molto più ragionevole di Gollum. Smèagol si fida di Frodo, Gollum invece no. Smèagol è più debole e ha bisogno di protezione, mentre Gollum è più indipendente e furbo.

Questi due personaggi combattono l'uno contro l'altro all'interno dello stesso corpo. Ne *La Compagnia dell'Anello* era presente un tema per Gollum, ma il personaggio non si vedeva quasi mai e non si sapeva chi fosse. Si sentiva un accenno del tema quando si scorgeva qualcosa del personaggio. Ora che questo è sviluppato, ha bisogno di due temi musicali da giustapporre l'uno contro l'altro. Così ho composto un nuovo tema. C'era bisogno di una melodia da eseguire in contrappunto col



Peter Jackson e Howard Shore tra gli orchestrali durante le sessioni di registrazione a Londra

tema del primo film. Inoltre questi due sono imparentati col tema dell'Anello, dato che Gollum ne detiene la chiave. Gollum conosce molte più cose di ogni altro sull'Anello. E' stato a Mordor, sa dove esso lo sta conducendo. Non penso che qualcun altro conosca quella strada. Gandalf potrebbe saperla per via dei suoi studi a Minas Tirith, ma Gollum ne ha avuto l'esperienza diretta. Dunque la musica di Gollum si sviluppa intorno a questi due temi, uniti ad accenni di quello dell'Anello."



A Gollum è dedicato anche un altro tema, quasi onomatopeico: una sfuggente frase cromatica, che ben raffigura la fisicità viscida del personaggio. Ne *La Compagnia dell'Anello*, Shore ha spesso aggiunto all'orchestra tradizionale una combinazione unica di strumenti folcloristici per raffigurare la vita campestre degli Hobbit. Violino folk, musette, arpa celtica, mandolino, chitarra e salterio hanno preso posto a fianco degli strumenti tipici dell'orchestra sinfonica. "Smèagol era un Hobbit di fiume che viveva vicino alla Contea. Volevo aggiungere uno degli strumenti tipici della Contea," afferma Shore. E' stato dunque il cimbalom, un lontano parente del salterio, lo strumento scelto per raffigurare il lato primitivo di Gollum. C'è un che di triste in questo abbinamento, dato che il lato più animalesco di Gollum è rappresentato dallo strumento musicale che meglio raffigura il suo passato. "Mi sembrava il suono migliore per un Hobbit che è stato corrotto dall'Anello. Comunica un senso di "agitato" musicale che Gollum ha in sé, un senso di tremolio."

Shore ha trovato anche una serie di strumenti assai particolari per raffigurare la foresta stregata di Fangorn e la sua popolazione, gli esseri simili ad alberi

chiamati Ent. "Volevo rendere musicalmente l'idea del legno," dice Shore. "Ci sono tamburi di legno, marimba, fagotti e contrabbassi: tutti gli strumenti di legno dell'orchestra. Questo è stato il perno delle scelte di orchestrazione." Sparsi tra le tessiture di legno vi sono alcuni temini ricorrenti, ma è proprio nella scelta timbrica in sé che risiede la rappresentazione musicale del mondo di Fangorn. E qui ritroviamo un parallelismo con Tolkien. Questa musica, dopo tutto, rappresenta una società di

creature che rifiuta di essere classificata col mondo esterno. Le intelaiature timbriche che raffigurano Fangorn sono tra le più aleatorie di tutta la partitura de *Le due torri*, in cui i musicisti possono improvvisare restando comunque all'interno di una serie di linee guida. "Mi è

piaciuto molto questo aspetto," ricorda appassionatamente Shore. "E' una sensazione meravigliosa quando si entra nella foresta, in mezzo a tutti questi alberi e all'oscurità. C'è molta vitalità in un gruppo di musicisti che suona in quel modo." La partitura de *Le due torri* utilizza tecniche aleatorie molto più frequentemente rispetto a quella de *La Compagnia dell'Anello*, ma questa scelta ben si sposa con tutta l'architettura musicale. Il primo film rappresenta una partitura prevalentemente omofonica, mentre quella de *Le due torri* è contrappuntistica, per cui le sonorità intricate che emergono dalla musica aleatoria formano un amalgama perfetto tra uno stile semplice e lineare e uno più complesso e contrappuntistico. L'effetto è quello di un suono unificato creato da una serie di elementi indipendenti.

Le due torri aggiunge inoltre una nuova cultura musicale al già ricco carnet. Se *La Compagnia dell'Anello* trattava prevalentemente con le culture degli Hobbit, degli Elfi, dei Nani e degli Orchi, ora è il Regno degli Uomini che pian piano prende le redini del comando. Nel primo film la cultura degli uomini non è mai approfondita dal punto di vista musicale. Erano presenti una serie di idee musicali rudimentali, che venivano presentate

nelle sequenze della rivelazione della stirpe di Aragorn e del lamento di Boromir a Lothlorien. *Le due torri* pone il mondo degli Uomini al centro dell'azione, quando Isengard prepara la sua guerra contro il popolo di Rohan. "Il tema di Rohan è un elemento molto importante di questo film e, in un certo senso, possiamo dire che è il motivo principale del secondo atto. Peter, Fran e io abbiamo lavorato molto su questo tema. E' una pagina che raffigura la grandezza e la gloria remota di Rohan." Questo tema araldico è secondo soltanto a quello della Compagnia come rappresentazione della nobiltà del Vecchio Mondo, ma nella melodia è presente anche un lato più dolce che parla del valore e della fragilità di un regno vittima di un assedio. E qui Shore introduce un altro strumento solista inusuale nel mondo de *Il Signore degli Anelli*. "Ho scelto lo *hardinger*, un violino folcloristico norvegese con delle corde che vibrano in simpatia," ci spiega Shore. "Poiché Rohan è fondamentalmente un mondo di ispirazione nord-europea, volevo evocare lo spirito di quei posti. Desideravo qualcosa che avesse un suono antico e il violino è un ottimo strumento da affiancare ai flauti di legno."

Per mantenere questo sapore di antichità europea, tutti i testi corali delle sequenze di Rohan sono stati tradotti in Inglese Antico. Sebbene questa sia una decisione prettamente musicale il compositore ammette che la scelta è stata guidata anche dall'aspetto della performance. Shore compone sempre avendo in mente, nello specifico, il modo in cui verranno eseguite le sue musiche. Ad esempio, nella partitura de *La Compagnia dell'Anello* sono presenti delle sezioni per le percussioni il cui ingresso è





segnato con diverse battute in anticipo rispetto al momento effettivo in cui dovrebbero sentirsi. Shore, in effetti, taglierà poi quelle battute di preambolo in fase di missaggio, cosicché l'entrata avrà la forza e l'energia di una performance già in corso. Ne *Le due torri*, le parti in Inglese Antico sono eseguite dalle London Voices, una compagine corale molto portata per le lingue antiche e dunque capace di infondere una esecuzione molto più sentita ed autentica.

Per di più il mondo di Rohan è insignito di un tema secondario dalla forza emotiva ancora più grande: una morbida figura armonica che descrive il lato più vulnerabile di questa umanità, ma con una vena molto in sintonia col popolo di Rohan. “Questo tema fa parte di Rohan, ma ad un livello più intimo. L'ho utilizzato prevalentemente in relazione al personaggio di Eowyn e al suo rapporto con lo zio, il Re Theoden.” Shore ha poi combinato lo stile musicale dorato del popolo elfico con quello più struggente del popolo umano, per sviluppare delle nuove cellule tematiche da dedicare al rapporto tra Arwen ed Aragorn, sebbene i realizzatori del film siano molto attenti a non applicare temi musicali in maniera eccessivamente arbitraria per ogni personaggio che figura ne *Le due torri*. “Guardo le immagini del film e compongo la musica adatta. Poi, dopo aver scritto diverse ore di materiale, cerco di capire come evolve lo stile e cosa è necessario per accompagnare le sequenze. La maggior parte dei temi è basata sull'esaltazione delle emozioni. Voglio provare delle emozioni. Anche se ho già visto il film, è solo mentre sto scrivendo effettivamente la musica che un tema comincia a nascere. Quando assistiamo alle scene in

cui gli sfollati lasciano Edoras per andare alla volta del Fosso di Helm, proviamo un certo dolore. Stanno lasciando le loro case, stanno partendo per un viaggio pericoloso dove qualsiasi cosa può accadere. Si stanno dirigendo verso una fortezza dove dovranno difendersi, trecento persone contro diecimila esseri. Potranno morire. Proviamo un forte sentimento per questa popolazione che può essere completamente distrutta e tutto il materiale musicale scaturisce da ciò. Così, mentre sto lavorando su queste sequenze può capitare che noti altri spunti emotivi sparsi per il film. Se questo non succede allora nulla viene sviluppato. Ma quando capita, sento che era qualcosa di utile e non scontato.”

L'ultima ora de *Le due torri* ci mostra la battaglia del Fosso di Helm, il primo scontro nella guerra che è andata delineandosi per oltre cinque ore di narrazione. In questa sequenza la London Philharmonic Orchestra affila le unghie quando la musica di Shore si trasforma in una violenta serie di colori poliritmici. Ma la scrittura di Shore rimane saldamente ancorata alle pietre angolari stilistiche e alla forte struttura musicale della Terra-di-Mezzo, dando un'impressione di grande contestualità e guadagnandosi un posto ben preciso all'interno della narrazione, senza essere un mero condimento alle scene. “La musica di queste sequenze segue in modo molto preciso ciò che si vede sullo schermo, ma ho cercato di darle una forma e una struttura molto ampia,” ci spiega Shore. “Guardo la sequenza e la divido in blocchi di cinque-sei minuti, quindi scrivo la musica per queste sezioni, cercando comunque di trovare un filo conduttore tra di esse. Alcuni dei passaggi della sequenza del Fosso di Helm sono brani d'azione molto specifici, ne seguono ogni passo, ogni singolo fotogramma. Altri momenti invece commentano le scene d'azione in maniera più drammatica. Per prima cosa, cerco di individuare lo spirito generale della scena e poi comincio a lavorare sui singoli momenti. Trovo i punti salienti verso i quali devo dirigermi e comincio a comporre seguendo quella direzione. Infine aggiungo dettagli e ornamenti e creo la struttura ritmica basandomi su quello che accade sullo

schermo.

Questo procedimento è molto simile a quello che usiamo io e David Cronenberg. Lavoriamo su una struttura molto ampia e in seguito cerchiamo di sfronarla e di darle forma per arrivare alla soluzione finale.”

E' il dicembre del 2002. *Le due torri* è appena uscito in moltissime sale in tutto il mondo. Mentre Shore va ad assistere alle varie presentazioni della pellicola, il suo staff a New York sta già preparando il lavoro per l'edizione estesa in DVD del film e per il capitolo finale, *Il ritorno del Re*. E sebbene non ci sia un attimo di tregua, l'entusiasmo è più forte che mai. Shore sorride compiaciuto. “*Il ritorno del Re* sarà grandioso. Penso che sia anche meglio degli altri due, visto il modo in cui la storia viene portata alla conclusione e la spettacolarità delle scene. E' qualcosa di davvero incredibile.”



Ma non è stressante comporre quattro ore di musica così complessa ogni anno? “Ricordo che tempo fa lessi un'intervista ad un bravo disegnatore di cartoni animati: diceva che il suo lavoro consiste nel continuare a muovere la matita e io l'ho sempre trovata un'ottima definizione. Ho pensato in questo modo per tutto l'anno. 'Continua a far scorrere la matita! Finché riuscirai a muoverla vorrà dire che stai scrivendo musica.' Comporre musica è essenzialmente

“Abbiamo tutti una grande responsabilità in questo progetto.

Ci sentiamo al servizio di Tolkien... Tutti quanti. Vogliamo tutti che il film venga nel migliore dei modi.”



scrivere con la matita su un foglio. Puoi avere tutte le idee che vuoi nella testa e suonare ogni cosa con qualunque strumento, ma finché la tua matita non scrive su quel foglio, non stai componendo musica. Molta gente pensa che la musica sia ciò che loro sentono. Molti compositori pensano invece che la musica sia ciò che vedono.”

In effetti, Shore finisce per ammettere che la sua tabella di marcia è molto stressante, ma riesce a spazzare via la preoccupazione molto rapidamente. “E' il mio mondo, quello in cui vivo in questo momento. Sono più di due anni che sto lavorando su *Il Signore degli Anelli*. Manca solo un anno e voglio gustarmi ogni momento. Spero che sia qualcosa di bello. Tutti i miei sforzi sono concentrati su questo progetto.”. E, senza neppure un briciolo di ironia, aggiunge: “Lo considero una cosa di grande valore...”

Conversazione con Doug Adams

Un ringraziamento a Jason Cienkus, Michael Tremante, Cathy Moore, all'instancabile Chris Rinaman e al sempre generosissimo Howard Shore.

Doug Adams può essere contattato all'indirizzo di posta elettronica dadams1127@aol.com

La redazione di *Colonne Sonore* ringrazia infinitamente Lukas Kendall di *Film Score Monthly* per la gentile concessione a riprodurre l'articolo. Un ringraziamento anche a Joe Sikoryak.

Tutti i diritti riservati © *Film Score Monthly*

Traduzione di
Maurizio Caschetto © *Colonne Sonore*

Howard Shore

The Two Towers (Le due torri)

Non si resta indifferenti al colossale meccanismo illusorio creato con tanta determinazione dal giovane Peter Jackson, nella sua ambiziosa impresa cinematografica. Con il rispetto, la serietà e la devozione che si dedicano agli oggetti di culto, Jackson ha proposto al cinico spettatore del nuovo millennio l'avventura, l'epica e la fantasy contenuti nel capolavoro visionario e onirico dell'ultimo aedo dell'epica moderna, John R. R. Tolkien.

Le moltitudini che si danno battaglia, il clangore delle armi e delle corazze, i colossali bastioni cinti d'assedio, eserciti in marcia, maghi e sortilegi, nobili principesse e re decaduti, imboscate e scontri campali, mostri alati, lupi mannari, giganteschi pachidermi e antiche creature vegetali emersi dalle foreste... ma soprattutto un perpetuo inno a coraggio, amicizia, amore, lealtà e rispetto per la natura contrapposti a prevaricazione, tradimento, corruzione, potere assoluto e male... In breve: *Il Signore degli Anelli*.

La saga cinematografica è giunta al suo secondo episodio, la pagina più buia, dove la speranza nel futuro è messa a dura prova di fronte alla perfida alleanza tra i signori di Barad Dur e di Isengard. La trama è fitta, la narrazione di Jackson incatena l'attenzione e soggioga l'emotività del pubblico per tre ore. Le molte libertà della sceneggiatura rispetto alle venerate pagine di Tolkien sono intelligenti, non ne snaturano l'atmosfera e non travisano lo spirito del romanzo, ma al tempo stesso accrescono il ritmo e la tensione delle immagini.

Inutile dire che ancora una volta il contributo psicologico e artistico della

colonna sonora composta da Howard Shore è assolutamente indiscutibile. La partitura per il primo capitolo, lo scorso anno, ha portato il compositore sul podio degli Oscar. Shore, galvanizzato dal meritato riconoscimento, dopo aver rielaborato e ampliato la sua prima partitura per l'edizione estesa del film in DVD, ha subito rinnovato lo sforzo inventivo per questo nuovo episodio, lavorando in tempi eccezionalmente brevi, se si considera la mole della composizione.

Nel progetto del musicista, alla fine del ciclo ci sarà un unico colossale affresco sinfonico di molte ore, da proporre anche nelle sale da concerto.

L'Academy hollywoodiana quest'anno ha riletto i propri regolamenti: ha escluso che la musica di *The Two Towers* possa essere candidata, perché tecnicamente non è “originale” (vengono ripresi e adattati alcuni temi introdotti nell'episodio già premiato l'anno scorso). Dunque quest'anno, per un sofisma da legulei, l'Oscar non ha avuto modo di essere assegnato alla miglior colonna sonora del 2002.

Il nuovo colosso musicale di Shore è, se mai possibile, ancora più intenso, grandioso e movimentato del precedente. Il cinquantasettenne musicista, pur rimanendo fedele al suo stile originale, colto e intelligente, non appesantisce mai con compiaciuti intellettualismi la sua musica, che anzi è magnifica, comunicativa, appassionata, indimenticabile e che aderisce e scorre tra le immagini con una carica passionale inalterata anche nell'ascolto in disco.

La scrittura generosamente sinfonica di Shore fluisce eterea e ribollente come il pensiero, o come i sogni. Le sue pennellate impressioniste sono prive di contorni nitidi. Le masse sonore saettano oltre la nostra soglia percettiva, sono apparizioni fugaci, subitanee visioni nell'oscurità, difficili da focalizzare a livello cosciente, ma così intense da condizionare umori ed emozioni.

Altri autori si affannano a mettere in luce





Tolkien.

Recuperando il cammino stilistico e le invenzioni di *Fellowship*, in *The Two Towers* riappaiono il malinconico e nostalgico inno degli antichi Uomini, l'eterea spiritualità degli Elfi di Rivendel e quella combattiva di Lothlorien, le taglienti e umbratili melodie delle Torri, l'oscurità di Moria e l'orrore del Balrog, l'aggressività di Orchi e UrukHai, la giovialità degli Hobbit, il misterioso e corrosivo potere dell'Unico Anello.

Naturalmente *The Two Towers* contiene anche un'infinità di episodi e di quadri narrativi nuovi.

le loro melodie spesso scontate e ripetitive.

Shore, al contrario, dissimula le sue moltissime trovate tematiche in furibondi flussi musicali, le intreccia in una strumentazione personalissima, le propone come entità astratte e indistinte e le porta alla luce un po' alla volta, quasi riottoso a esporre i frutti della sua geniale inventiva, ma riservando all'ascoltatore l'inedito piacere di dissepellire, dopo molti ascolti, le risplendenti gemme musicali nascoste nel fitto ordito sinfonico.

Il racconto sonoro serpeggia attraverso i gruppi strumentali con un fascino acuito dalla accurata direzione dello stesso autore, che privilegia (com'è suo stile) le sonorità legate, enfatizza i glissandi e fa risaltare le pulsanti pressioni ritmiche. Tutto ciò gli permette di sviluppare un utilizzo inconsueto della famosa tecnica wagneriana del *leitmotif*. Anziché affibbiare specifiche idee melodiche a singoli personaggi, Shore preferisce ritrarre le razze, i luoghi e le grandi fasi narrative in cui si snoda l'avventura di

Primo fra tutti il tormentoso profilo psicologico del duplice Gollum, che Shore sceglie di illustrare con tre distinte identità melodiche, tra cui la disperata e struggente canzone sui titoli di coda (melodia che attendiamo ad una quasi certa apoteosi sinfonica al termine del prossimo capitolo) e con alcuni episodi notturni di doloroso coinvolgimento

(“The Taming of Smeagol” e soprattutto il lacerante “The Forbidden Pool”). Si delinea anche la conflittuale storia sentimentale di Aragorn, diviso tra le promesse all'eterna Arwen e il calore umano della combattiva Eowin (“Evenstar”, “Breath of Life”). Si ascoltano i monumentali temi epici associati ai cavalieri di Rohan, al Re Theoden (“The King of the Golden Hall”), alla disperata difesa del Fosso di Helm (“Helm's Deep”, “Forth Eorlingas”), alla marcia su Isengard da parte degli Ent (“Isengard Unleashed”).

E poi ancora, decine e decine di splendidi episodi musicali, troppi per poterli rivivere qui. Il monumento che Shore sta innalzando è un privilegio che non può restare appannaggio solo degli appassionati di composizione per il cinema. È un evento che illuminerà il mondo musicale in genere, che con il tempo verrà apprezzato per la sua effettiva grandezza. Ansiosi di ascoltare il capitolo conclusivo della trilogia, *Return of the King*, atteso per il prossimo autunno, afferriamo le cuffie come fossero le redini di Ombromanto, il destriero di Gandalf, e lasciamoci condurre da tanta potente ispirazione musicale verso le più remote regioni della nostra fantasia.

Gianni Bergamino



Howard Shore

The Lord Of The Rings: The Two Towers (*Il Signore degli Anelli: Le due torri*)

2002 WB 483792 / CD regolare 19 brani dur.: 72'46"

2002 WB 484082 / CD Limited Edition 20 brani dur.: 76'25"

(il CD a tiratura limitata contiene un brano dalla edizione per DVD di *The Fellowship of the Ring*)





La Musica dei Trailer - 1ª Parte



I trailer

Scorrono sul Grande Schermo ad un ritmo vertiginoso, uno dopo l'altro, lasciandoci senza respiro e con un fremito che ci pervade a lungo... Non è ancora iniziato il tanto atteso film d'azione che abbiamo deciso di vedere con gli amici o il dramma sentimentale promesso alla fidanzata, che stiamo già pensando "...questo, appena esce, andiamo a vederlo!", oppure, "...finalmente, era ora! Sabato prossimo è nostro!". Questo è l'effetto dei trailer cinematografici: c'è chi non li sopporta... e chi arriva in sala anche 20 minuti prima per non perdersene neanche uno. Ma in ogni caso, e in qualsiasi gruppo voi preferiate porvi, i trailer cinematografici sono una parte importante della campagna promozionale di un film.

Oggi, senza un buon traino ("trailer", appunto) non si va da nessuna parte. I trailer contribuiscono al successo del film creando aspettativa già molti mesi prima dell'arrivo ufficiale sugli schermi, esaltando i personaggi, le storie, l'ambientazione e l'atmosfera, risvegliando quel particolare desiderio di sognare e di ritrovarsi magicamente all'interno del film che risiede dentro ogni appassionato di Cinema. Chi non è rimasto affascinato, quasi ipnotizzato, dalla ruvidezza dei trailer di *Gangs of New York* o dalla delicatezza di quello di *Lontano dal Paradiso* (*Far From Heaven*)? Il primo viene scolpito nella mente da un montaggio serrato che alterna i nomi degli attori a immagini forti, violente, con grandiose scene di massa, ed è sottolineato da una musica piena di forza e vigore che mette in risalto l'azione, l'avventura e l'epica. Allo stesso modo, morbidi movimenti di macchina, delicate dissolvenze ed archi che risplendono in un'intensa ed espressiva melodia sono il biglietto da visita

perfetto per film sentimentali e drammatici come *Far From Heaven*. Si può facilmente notare come, in entrambi i casi, la musica rivesta necessariamente un'importanza fondamentale per veicolare l'idea alla base del film e il suo messaggio all'interno dei due minuti del trailer, e come svolga la sua funzione egregiamente toccando lo spettatore nel profondo. Ma siamo sicuri che sia proprio tutto così semplice e lineare e che l'apparenza (musicale) del trailer corrisponda alla realtà (compositiva) del film?

La musica dei Trailer

Ciò che non tutti sanno è che raramente i trailer contengono i temi o le melodie della colonna sonora del film in questione. Il più delle volte si tratta di brani scelti appositamente per meglio sottolineare particolari scene, o anche solo scambi di battute intriganti, che stimolino emozioni appropriate nello spettatore. E gli esempi sono davvero innumerevoli. Non è quindi facile districarsi tra le centinaia di tracce sparse e le migliaia di pezzi originali ed uscirne indenni, anche perché, a volte, sono le stesse fonti ufficiali ad offuscare ulteriormente l'orizzonte. Giungere quindi a fare chiarezza in questo settore è un arduo impegno. In queste poche righe proveremo almeno a mettere un po' d'ordine, facendo attenzione, passo dopo passo, a dove poggiamo i piedi, e sperando che, in un prossimo futuro, siano gli stessi produttori dei trailer ad annunciare i titoli dei brani utilizzati e relativi autori, evitandoci di scavare tra le colonne sonore sugli scaffali e quelle nella memoria.

Le colonne sonore

Per *Far From Heaven* il compositore Elmer Bernstein ha scritto una splendida partitura, ma il trailer che vediamo al cinema è accompagnato da 60 secondi di musica tolta di peso dalla colonna sonora composta da John Barry per *Proposta Indecente* (*Indecent Proposal*, 1993). E' dunque

grazie alla musica di Barry che lo spettatore viene introdotto nel mondo di sentimenti nascosti e desideri repressi raccontato nel film di Todd Haynes.

Così anche per il trailer di *Gangs of New York*, la musica utilizzata per esaltare le gesta di DiCaprio non è quella scritta da Howard Shore per il film, ma proviene da *Il corvo* (*The Crow*, 1994) di Graeme Revell e da *Glory - Uomini di gloria* (*Glory*, 1989) del celeberrimo James Horner: dovrete comunque convenire con chi scrive che ci fa sentire tutti pronti a scendere in campo a combattere per amore e per vendetta.

Nel trailer cinematografico di *Era mio padre* (*Road to Perdition*, 2002) con colonna sonora di Thomas Newman, è stata usata la musica originale del film, insieme ad alcuni brani prelevati da un altro lavoro di Newman del 1994 - *Omicidi di provincia* (*Flesh and Bone*) oltre che dagli "End Credits" scritti da James Horner per *Ransom - il riscatto* (*Ransom*, 1996). Inoltre, anche per il film del regista Sam Mendez, come in moltissimi altri casi, è stata prodotta musica originale (in inglese correntemente definita "Original Trailer Music") da dipartimenti specializzati, come la Pfeizer Broz Music.

La musica di Thomas Newman ricorre anche nel trailer del recente *A proposito di Schmidt* (*About Mr. Schmidt*, 2003) con brani tratti da *Un sogno per domani* (*Pay It Forward*, 2000).

Chiudiamo questa breve panoramica introduttiva con *Prova a Prendermi* (*Catch Me If You Can*, 2003) diretto da Steven Spielberg, con il rinato Leonardo DiCaprio e Tom Hanks, ed incorniciato





dalle musiche di John Williams. Il trailer che vediamo al cinema è accompagnato da "Don't Rain On My Parade" di Bobby Darin, "My Mate Paul" di David Holmes e *Conspiracy Theory* ("Ipotesi di complotto", 1997) di Carter Burwell. Il trailer è sì gustoso, ma non offre alcuna anteprima della musica di Williams... Ai fan non resta quindi che vedere il film al cinema o comprare il CD dell'Original Soundtrack.



Considerazioni

Attenzione quindi alla musica dei trailer che raramente è tratta dalla colonna sonora originale composta per quel preciso film, anche perché, il più delle volte, i trailer vengono assemblati e prodotti molto tempo prima che il regista termini il montaggio finale del film e che il compositore concluda la stesura della partitura e la successiva registrazione

della colonna sonora. E' quindi spesso materialmente impossibile utilizzare le musiche originali ed ecco che si volge lo sguardo verso altri lidi musicali. Il più delle volte si tratta di brani funzionali alle immagini scelte e alla creazione di un'adeguata atmosfera che renda il film più esaltante, appetibile ed emozionante. Vengono utilizzati temi provenienti da altre composizioni che risultano essere di maggiore impatto e anche di più immediata decodifica emozionale rispetto alle tracce stesse della colonna sonora originale, sia perché quest'ultima non ha ancora creato un forte legame col pubblico tale da poter essere riconosciuta immediatamente, sia perché non se ne è ancora sperimentata l'efficacia. E' per questi motivi che la pratica di riciclare le colonne sonore per utilizzarle nei trailer è molto diffusa.

Ora, la scelta dei brani musicali appropriati per un trailer cade quasi sempre sulle colonne sonore di quei film che hanno goduto di uno scarso successo al botteghino: musica che, per quanto orecchiabile, non ha lasciato traccia nella memoria del grande pubblico. Una colonna sonora legata ad un film che poche persone hanno visto può essere

tranquillamente riutilizzata senza creare rimandi troppo palesi ad un'altra pellicola.

Naturalmente i più felici sono proprio i compositori di queste colonne sonore "fantasma", che possono così godere di una nuova esposizione e magari di maggiore popolarità, grazie al nuovo film. Tutto ciò contribuisce inoltre a mantenere vivo l'interesse per la musica dei trailer, se mai ce ne fosse davvero bisogno.

Anche se una domanda potrebbe sorgere spontanea: la colonna sonora originale sarà così bella ed emozionante come quella che si ascolta nel trailer? L'unica risposta possibile è: "attendere il film e sperare".

Sono comunque sicuro che ascoltando i voli di archi di Bernstein in *Far From Heaven* o il "Father's Theme" da *Catch Me If You Can* di Williams potremo sognare con grande musica, trailer o non trailer...

Buon Ascolto.

Stefano Sorice



Etichette: Image Music RTI

CS01-14



Divenuta in breve tempo una delle etichette leader nel mercato di Soundtrack nazionale, la Image Music conta un catalogo già molto vasto, con titoli che spaziano dalla recente Fiction televisiva a produzioni cinematografiche nostrane, e con la presenza di compositori del calibro di **Ennio e Andrea Morricone, Franco Piersanti, Marco Frisina, Riz Ortolani, Paolo Buonvino, Armando Trovajoli, Carlo Siliotto, Pivio & Aldo De Scalzi, Flavio Premoli (Pfm), Alessio Vlad e Claudio Capponi.**



Caratteristica editoriale di "Image Music", etichetta discografica dedicata alle colonne sonore di fiction e film, edita da **R.T.I. S.p.A.** e distribuita da **Sony Music**, è una particolare cura riservata al booklet interno al CD che, in oltre 12 pagine, oltre ai crediti musicali ed alla tracklist, riserva una parte giornalistica con foto tratte dal set, notizie ed interviste dedicate agli autori delle musiche ed ai registi.



Jerry Goldsmith in Concerto:

“That’s it!” *Esclusivo reportage dal Barbican Centre di Londra*



Anche se in Italia sembra che qualcosa si stia muovendo - il concerto di Ennio Morricone a Verona, i tour di Nicola Piovani e Ezio Bosso in giro per il paese - Londra rimane la meta ideale per ogni vero appassionato di musica da film. Qui, alcune fra le compagini orchestrali più prestigiose al mondo eseguono le composizioni di un Williams o di un Barry con la stessa dedizione, precisione e (perché no?) divertimento con cui affrontano una qualsiasi pagina di Beethoven, Mahler o Stravinsky.

Il 19 e il 20 marzo scorsi, al Barbican Centre di Londra, la London Symphony Orchestra si è esibita in due memorabili concerti dedicati alle fatiche cinematografiche di Jerry Goldsmith, sotto la direzione divertita dello stesso autore. A causa di gravi problemi di salute, il Maestro americano mancava dal prestigioso podio londinese da quasi due anni, e il suo ingresso in sala è stato accolto da un'ovazione degna di un incontro calcistico.

La prima serata è stata aperta dai titoli di coda di *Star Trek La nemesi* (*Star Trek Nemesis*, 2002), ultima partitura scritta da Goldsmith per il decimo capitolo cinematografico del celeberrimo serial fantascientifico. Un brano perfetto come Ouverture al concerto, dominato da uno dei temi più famosi del compositore: la fanfara di *Star Trek* (*Star Trek*

The Motion Picture, 1979), in questa occasione eseguita con alcune alterazioni ritmiche e dinamiche che diluivano lievemente il carattere epico della melodia. A seguire, una suite di brani tratti dalla colonna sonora de *Il castello* (*The Last Castle*, 2001), il cui desolato tema principale fu idealmente dedicato da Goldsmith alla tragedia dell'11 settembre. Il concerto è poi proseguito con la splendida Ouverture di *Ai confini della realtà* (*Twilight Zone: The Movie*, 1983) un cavallo di battaglia di molti concerti del Maestro. Qui la London Symphony ha avuto modo di dispiegare tutto il suo vertiginoso virtuosismo,



Fotografie di Pietro Rustichelli

specialmente nell'ultimo segmento della composizione: una danza per violino e orchestra di demoniaca bellezza.

Dopo l'inevitabile scroscio di applausi, Goldsmith ha diretto una breve suite dal film *Al vertice della tensione* (*The Sum of All Fears*, 2002). Di notevole suggestione il brano “The Mission”, la cui pregevole esecuzione non ha fatto rimpiangere l'arrangiamento originale per orchestra, coro e soprano solista. La prima parte del concerto si è poi chiusa con il tema principale e il finale di *L'urlo dell'odio* (*The Edge*, 1997): musica ariosa ed evocativa di cui solo pochi compositori conoscono il segreto.

La seconda parte della serata ha preso avvio con un altro evergreen dei concerti di Goldsmith, un medley di alcuni dei motivi più celebri da lui composti per il grande schermo: da *Chinatown* (1974) a *Poltergeist* (1982), da *Il vento e il leone* (1975) a *Basic Instinct* (1992). Una cavalcata musicale di grande presa emotiva che ha però il difetto di sacrificare le geniali orchestrazioni ideate per le partiture originali in favore di un generico sound hollywoodiano. Di tutt'altra caratura la suite successiva: cinque brani tratti dalla colonna sonora di *Patton, generale d'acciaio* (*Patton*, 1970); una splendida composizione, incentrata su una geniale marcia in 6/8 che è da tempo entrata a far parte del



patrimonio musicale americano. Prima di questa esecuzione, il Maestro si è premurato di far sistemare due orchestrali all'estremità opposta della sala, alle spalle della platea. In questo modo è stato possibile riprodurre dal vivo il celeberrimo "effetto eco" delle trombe che, nel film, simboleggia il legame del generale Patton coi grandi condottieri del passato, così come il riverbero delle loro imprese attraverso i secoli. Un'idea drammatico-musicale - sia detto per inciso - assolutamente straordinaria, degna dell'ostinato di bassi e violoncelli ne *Lo squalo* o del coro a bocca chiusa nel terzo atto del *Rigoletto*.

Questa prima entusiasmante serata si è degnamente conclusa con *Soaring Over California*, un'esuberante pagina musicale scritta da Goldsmith per l'attrazione di un parco giochi disneyano.

Altrettanto memorabile il concerto svoltosi il giorno seguente. Dopo un'esaltante esecuzione del tema principale di *Supergirl, la ragazza d'acciaio* (*Supergirl*, 1984), la London Symphony si è cimentata in una lunghissima scelta di brani da *Star Trek* (*Star Trek The Motion Picture*, 1979), probabilmente la colonna sonora più celebre (e celebrata) di Jerry Goldsmith. Un'esecuzione impeccabile, degna della bellezza e complessità di una partitura di valore musicale assoluto, che tocca il suo vertice col brano "The Enterprise".

Dopo una breve pausa, il concerto è proseguito con una suite tratta dalla colonna sonora de *Il primo cavaliere* (*First Knight*, 1995). Pur ricca di bellissime melodie, la musica di *First Knight* ha un po' sofferto della collocazione assegnata nel programma della serata e non ha retto il confronto con lo spessore sinfonico del capolavoro goldsmithiano che l'aveva preceduta. Migliore sorte è toccata alle briose musiche di *Mulan* (id, 1998), di pucciniana memoria, così come al sontuoso



valzer di *I ragazzi venuti dal Brasile* (*The Boys from Brazil*, 1978), colonna sonora fra le più amate dai fan di Goldsmith.

Di grande effetto il medley successivo che raccoglieva alcuni dei massimi trionfi televisivi della carriera del grande compositore americano: da *The Man from U.N.C.L.E.* (1964) a *Barnaby Jones* (1973), passando per *Room 222* (1969). Un emozionante avvicendamento di temi, oltre che una geniale contaminazione tra jazz, pop e sinfonico, grazie alla quale le percussioni e gli ottoni della London Symphony hanno avuto modo di mettersi in piena evidenza.

A chiusura di questa seconda serata, un altro brano extra-cinematografico - *Fireworks* - composto da Goldsmith per festeggiare il suo settantesimo compleanno. *Fireworks* è una pirotecnica celebrazione musicale di Los Angeles, città natale del compositore e capitale mondiale del cinema: la conclusione perfetta a due serate indimenticabili.

Prima di concludere, una breve nota di cronaca... All'inizio di ciascun concerto e negli intervalli a metà serata, un Jerry Goldsmith particolarmente rilassato ed allegro si è concesso alle domande dei suoi numerosi fan in platea. Fra le varie risposte elargite, una in particolar modo è degna di menzione. Quando un ragazzo fra il pubblico gli ha chiesto quali compositori cinematografici ritenesse essere i migliori oggi a Hollywood, a parte lui stesso e John Williams, il Maestro ha laconicamente replicato: "That's it!"*

Alessio Coatto

(*“Ecco, questi qua! Punto e basta.”)

Dopo i concerti...

Mentre eravamo a Londra per i concerti di Goldsmith, abbiamo assistito ad un gratuito "Concerto Aperitivo" dell'orchestra giovanile della Royal Academy of Music, il celebre conservatorio londinese, con in programma un allettante "Music from the Movies".

Che sorpresa per le nostre orecchie quando quest'orchestra di un centinaio di adolescenti si è inoltrata nello splendore della partitura della Suite da *Prince Valiant* di Franz Waxman, seguita da un medley da *Singin' in the rain* e "One" da *A Chorus Line* insieme al coro e ai solisti della "Scuola di Musical" (già... in Regno Unito esistono cattedre del genere...).

Di prim'ordine le esecuzioni: se non avessimo visto con i nostri occhi avremmo difficilmente creduto che si trattasse di studenti!

Ma il colpo di grazia è arrivato dal finale, presentato in modo appassionato dal bravo direttore d'orchestra, consistente nel capolavoro "Adventure On Earth" ovvero la Suite da concerto di John Williams tratta da *ET - L'Extraterrestre*. Il palpabile impegno dell'orchestra nel rendere giustizia al merletto della partitura, i solisti appassionati e la sala risonante delle nostre note preferite è stata un'emozione che ci porteremo con noi per lungo tempo, e come noi il folto pubblico presente.

Ma all'uscita dell'auditorium un dubbio ci è sorto spontaneo: perché nel nostro paese repertori del genere non vengono presi in considerazione?

Perché le nostre pur notevoli orchestre sinfoniche (o, meglio, i loro direttori artistici) faticano ad affrontare un genere musicale che ha culturalmente caratterizzato il secolo scorso almeno quanto l'opera l'ottocento? Eppure a sentire gli orchestrali, anche di prestigiose compagnie, gli esecutori "non vedrebbero l'ora".

Qualche segnale positivo all'orizzonte c'è; speriamo si concretizzi al più presto e che il valore "classico" di certe composizioni per il grande schermo possa essere portato al più vasto pubblico.

CS01-15bis

Pietro Rustichelli





Jerry Goldsmith Star Trek Nemesis (Star Trek la nemesi)

Forse oggi la musica di Jerry Goldsmith non riesce più a stupire e meravigliare come vent'anni fa, ma il piacere d'ascolto, il coinvolgimento emotivo e l'apprezzamento per la sua radicata maestria restano inalterati, proprio come ai tempi del suo primo impegno per la saga di *Star Trek*, l'ambizioso film di Robert Wise *Star Trek The Motion Picture*, data astrale 1979.

Dopo quell'impressionante capolavoro Goldsmith è tornato così spesso ad incrociare le rotte delle astronavi di Gene Roddenberry, che molti appassionati considerano i suoi temi la rappresentazione musicale stessa dell'Enterprise e dei suoi avventurosi equipaggi.

Sono di Goldsmith le musiche di *The Final Frontier* (1989), *First Contact* (1996) e *Insurrection* (1998) rispettivamente quinto, ottavo e nono episodio della saga, oltre che la sigla della serie parallela *Voyager*, premiata con l'Emmy.

Al decimo capitolo cinematografico, intitolato *Star Trek Nemesis*, è ancora il compositore californiano ad accompagnare le vicissitudini del capitano Picard e dei suoi uomini. Stile, classe e fascino sono garantiti. Anche per questo si vuole perdonare a Goldsmith il ricorso sempre più evidente a strutture sonore familiari, quasi "marchi di fabbrica" di un autore che in altri tempi ha saputo rinnovare la propria tavolozza sonora con maggior frequenza di oggi.

Dei noti temi scritti per le precedenti avventure di *Star Trek* non può mancare innanzitutto la fanfara per il "Main Title" del primo film, una melodia ormai radicata nell'immaginario collettivo, che in tutti questi anni (usata come sigla per l'intera serie *The Next Generation*) non

ha perso nemmeno una porzione della sua straordinaria presa emotiva. E dire che Goldsmith l'aveva composta suo malgrado, con i produttori che lo marcavano stretto, desiderosi di ottenere un motivetto fischiettabile da opporre allo "Star Wars Theme" di John Williams. Ora la fanfara si sente poche volte: a metà di "Repairs", nel meraviglioso "The Scorpion" e ovviamente in "A New Ending", il brano dei titoli di coda.

L'altro tema riproposto in *Nemesis* è l'inquieta melodia introdotta nell'89 nel brano "The Barrier" di *The Final Frontier*, associata all'eroico anelito verso l'ignoto che alimenta le gesta degli esploratori spaziali di *Star Trek* (ne ascoltiamo, ad esempio, alcune belle versioni in tono elegiaco all'inizio del segmento "My Right Arm" e in "Repairs").

Fin dalla prima traccia intitolata "Remus", dopo l'esposizione della onnipresente sigletta di Alexander Courage, ci appare il vero cardine melodico della partitura, un nuovo tema costituito da una frase discendente, lamentosa, con sfumature timbriche spesso rabbiose e umbratili, riproposto nell'arco del disco in versioni di ampio respiro ("Odds and Endings"), oppure in brevi apostrofi discendenti (come al termine di "The Box"), o in frammenti singhiozzanti, perfetti per il contrappunto delle frenetiche pagine d'azione ("The Scorpion") e infine in un'esposizione lirica e definitiva (all'inizio di "Odds and Endings", nelle versioni per flauto di "Repairs" e per oboe di "Ideals" e naturalmente nella ricapitolazione di "A New Ending").

Va sottolineata in ultimo la presenza di una quarta idea melodica di rilievo, vagamente simile al tema della "barriera", ma più sospesa e irrisolta, brevemente preannunciata dal sintetizzatore nelle primissime note del disco.

Ma il CD gioca le

sue carte migliori quando il racconto musicale esce dalle semplici tensioni della prima metà e si schiera nel campo di battaglia. Dopo l'affannosa conclusione di "The Mirror", incontriamo uno dei vertici assoluti del disco, il brano "The Scorpion", in cui Goldsmith innesca uno dei suoi inimitabili meccanismi di tensione, chiedendo all'orchestra una prestazione di rara frenesia. La pagina si apre con un ritmo marziale, presto incalzato da un esplosivo fraseggio degli ottoni. La corsa è iniziata: contrabbassi, sintetizzatori, xilofono, arpa, archi, si inseguono in un crescendo che sfocia nella grandiosa esposizione del tema principale da parte dei corni, in contrappunto disarmonico con un folle moto perpetuo dei violini. Quando il nervosismo sembra acquietarsi, i corni accennano la quarta idea melodica, in un apparente stemperarsi dell'azione. Poi però riappare di colpo il ritmo marziale, sul quale incide questa volta la maestosa e adorata fanfara dell'Enterprise, luminescente chiusura per questi due minuti di argento vivo.

La sequenza di brani concitati prosegue con "Lateral Run", ancora una pagina solenne e virulenta, che si accende dopo l'angoscioso ansimare dei contrabbassi. Nel momento di massimo parossismo gli ottoni sembrano bucare i diffusori, tanto sono taglienti e furibondi. Il brano è dominato dal tema principale, la conclusione riecheggia in modo vistoso lo scontro finale con il mostro di *Deep Rising* (1998). Il successivo "Engage" ripropone l'idea ritmica di "The Scorpion", il cui crescendo conduce ad un nuovo allucinante *tour de force* dei corni. E poi arrivano i quattro minuti di "Final Fight", che inizia con un martellante galoppo di ottoni e percussioni, sulla falsariga del rapimento di Ginevra ne *Il primo cavaliere* (1995).

In conclusione, un CD godibile e appassionante. D'altronde, anche se non si è collezionisti ad oltranza, un nuovo lavoro di Goldsmith è sempre un acquisto da fare ad occhi chiusi.

Gianni Bergamino



Jerry Goldsmith Star Trek: Nemesis

2002 Varèse Sarabande - 302 066 412 2
14 brani - durata totale: 48'24"





Thomas Newman

Road To Perdition

(Era mio padre)

CS01-17

Il compositore Thomas Newman e il regista Sam Mendes tornano a collaborare dopo il grande successo riscosso da entrambi con *American Beauty* (id., 1999), il celebre film con Kevin Spacey, premiato con cinque Oscar. Anche la colonna sonora ricevette un gran numero di attenzioni e di commenti favorevoli, portando finalmente alla ribalta del grande pubblico l'arte del bravo Thomas Newman. Lo stile musicale del compositore si è sempre contraddistinto per la particolare attenzione verso una strumentazione inusuale, per la frammentazione delle atmosfere, per l'utilizzo di tecniche di scrittura molto vicine allo stile minimalista (Arvo Part e Steve Reich su tutti) e per soluzioni melodiche ricercate e poco inclini al cliché. Lo stile *minimal* di Newman si è sempre ben prestato a film di carattere intimista (*In The Bedroom*, 2001; *Un sogno per domani*, 2000), a drammi a tinte forti (*Le ali della libertà*, 1994; *Il miglio verde*, 2000) o a commedie sentimentali (*Qualcosa di personale*, 1995). Tutte pellicole in cui il ruolo del commento musicale è spesso relegato all'innalzamento della soglia emotiva dello spettatore.



Nonostante ciò, Newman è spesso riuscito a fondere l'andamento, diciamo così, "obbligato" delle sue composizioni con una bella varietà di scelte timbriche e melodiche molto originali, sussurrante e tendenti alla rarefazione piuttosto che a un "appesantimento" del dramma. Newman continua a proporsi come una personalità eclettica, vivace, riuscendo a mantenere uno stile molto personale difficilmente imitabile. Egli è infatti, a nostro avviso, una delle voci più originali e fresche nell'attuale panorama dei

compositori hollywoodiani, soprattutto tra quelli della "giovane guardia".

Road To Perdition (tradotto in Italia con l'infelice titolo *Era mio padre*) è, dicevamo, la seconda collaborazione tra Newman e Sam Mendes. Il film, ambientato negli USA degli anni Venti, racconta una cruda e allo stesso tempo intima vicenda di *gangster*, imperniata sul rapporto fra padre e figlio e più in generale sui rapporti edipici fra i membri del clan. La pellicola può richiamare film come *Il padrino* o *C'era una volta in America*, sia per i temi trattati che per il tono crepuscolare. La regia attenta di Mendes, un manipolo di bravissimi attori (Tom Hanks, Paul Newman, Jude Law) e una splendida fotografia (opera del compianto Conrad L. Hall) contribuiscono ad arricchire una sceneggiatura piuttosto sui generis ma ben scritta e, dunque, a creare un bell'esempio di cinematografia "classica", come ormai è raro trovare nel panorama hollywoodiano.

La musica di Thomas Newman permea tutto il film di un'atmosfera particolare, come si può constatare anche nel CD edito dalla Decca qui recensito. Newman sembra interessato da subito a creare un *mood* inedito per un film del genere, aggiungendo alla tavolozza orchestrale tradizionale un ensemble di strumenti etnici di matrice irlandese: *uilleàn pipes*, *pennywhistle*, *bouzouki*, *bodhran* e arpa celtica, ("Rock Island, 1931"). La scelta non è pleonastica: essa trae spunto dalle radici irlandesi dei protagonisti della storia. A questa orchestrazione (a cui collabora anche il fido Thomas Pasatieri), Newman aggiunge anche un tappeto di suoni elettronici tutti votati a creare un'atmosfera obliqua e sospesa ("Just the Feller", "Bit Borrowers"). La tavolozza timbrica di Newman comunque non si esaurisce ai suoni etnici.

Troviamo anche il pianoforte usato a mo' di campanella, interventi pacati dell'oboe d'amore ("Wake") e robusti pizzicati degli archi,

spesso accoppiati al mandolino scordato e al clarinetto solo ("Mr. Rance", "Meet Maguire"), più tutta una serie di inediti strumenti a percussione. Il brano "Murder in Four Parts" è forse l'esempio migliore del gusto newmaniano per l'orchestrazione inusuale. Questa lunga pagina (più di sette minuti) accompagna la scena dell'omicidio di Rance, a cui assistono gli occhi terrorizzati del piccolo Michael jr. Il regista Mendes ha optato per una particolare regia sonora in questa sequenza, eliminando gli usuali rumori di fondo e lasciando liberissimo spazio a Thomas Newman, che così crea la totale atmosfera sonora della scena.

La partitura contiene altre belle idee musicali, come il tema lirico ed espansivo degli archi che sentiamo in "Road to Chicago", in cui l'apertura orchestrale ha un sapore williamsiano. In un paio d'occasioni Newman mostra un volto più tradizionale nelle soluzioni timbriche ("Dirty Money", "Shoot the Dead") ma comunque incisivo e brillante. "The Farm" contiene invece quello che sembra essere il tema principale del film benché Newman eviti con classe di ricorrere banalmente alla tecnica del *leitmotiv* e che sviluppa poi compiutamente nella conclusiva "Road to Perdition": una figura melodica semplice, suonata prima dal pianoforte e poi ripresa dagli archi. Il melodismo tenue e pacato del tema rimanda un po' allo stile che Newman utilizzò con successo in *Le ali della libertà* (*The Shawshank Redemption*, 1994), anche se tutta la partitura ne risente l'influenza.

In generale, Thomas Newman consegna una delle sue opere più riuscite e senza dubbio una delle migliori partiture del 2002. *Road To Perdition* è un delicato equilibrio fra sperimentazione e classicismo, frutto del talento di un autore mai banale, sempre alla ricerca di soluzioni musicali originali e innovative, nonché molto sensibile alle esigenze drammaturgiche delle pellicole a cui presta le sue cure musicali.

Maurizio Caschetto



Thomas Newman

Road To Perdition

2002 Decca 440 017 167-2

(distribuzione Universal)

27 brani - durata totale: 70'25"



Dedichiamo questo spazio ad un genere che nel nostro paese sta riservando da diverso tempo molte buone sorprese: le Colonne Sonore per le produzioni televisive. In una parola: **FictioNote!**

CSOI-18

A cura di **Massimo Privitera**

Germano Mazzocchetti Carabinieri

2002/2003 R.T.I. SpA
Image Music IMG 5121072
27 brani - durata totale: 42'42"



La prima colonna sonora per la televisione composta dal perugino Germano Mazzocchetti, dopo molte esperienze compositive di vario genere per il teatro e il cinema, è un lavoro dalle molteplici sfaccettature musicali: situazioni tematiche drammatiche, da commedia popolare e d'azione.

Si parte con il brioso tema principale per la sigla della prima e seconda serie, "Carabinieri - Titoli di testa", un leitmotiv di sicura presa che ritroviamo anche nei titoli di coda, per poi passare al tema d'azione "L'inseguimento", con uso abbondante di archi e bongos, fino ai

grotteschi "Arriva Giovanni" e "I pasticci di Giovanni", dove il clarinetto fa da padrone, dedicati a questo personaggio surreale che aiuta sempre l'Arma dei Carabinieri nelle sue indagini. Mazzocchetti, qui alla guida dell'Orchestra di Roma, dimostra di essere un bravo creatore di momenti romantici ("Paola e Tom"), spiritosi ("Al bar di Pippo") e incalzanti ("Tensione nelle strade").

Un soundtrack di facile ascolto, ma non per questo banale.



Franco Piersanti Cuore

2001 R.T.I. SpA
Image Music IMG 5082632
13 brani - durata totale: 67'00"



Dopo una lunghissima attesa, ecco arrivare la bella e tematicamente generosa colonna sonora del film per la Tv in sei parti *Cuore*, diretto da Maurizio Zaccaro.

Musiche composte, orchestrate e dirette da Franco Piersanti, famoso per i commenti musicali de *Il ladro di bambini* (Gianni Amelio, 1992), insignito del David di Donatello, e della serie Tv *Il commissario Montalbano* (Alberto Sironi, 1999-2001).

Pure emozioni sonore caratterizzano questa incisione: brani quali "Tema lirico" (per violino e orchestra) e "Valzer continuo" sono delle

vere e proprie melodie sospese dove la commozione abbraccia l'attesa di un momento d'amore senza fine.

Per non parlare della splendida "Petite Overture" con epiche trombe e l'orchestra A.M.I.T. di Roma che creano un carosello musicale colmo di variazioni sul tema e crescendo sontuosi.

Una collaborazione, questa tra Zaccaro e il maestro Piersanti, che rappresenta un'abolizione totale dello stereotipo delle musiche scritte per la televisione, e una ricerca profonda e dettagliata di temi e liriche innovativi e curati sotto ogni aspetto compositivo. Lo dimostrano la lunga "Suite scatola sonora" e "Piccolo scrivano fiorentino".

Una grande musica indimenticabile per un grande Cinema per la televisione!



Pino Donaggio Commesse 2

2003 RAI Trade FRT 403
19 brani (13 canzoni + 6 di commento)
durata totale: 58'28"



Donne dolci, sbarazzine, nevrotiche, tristi e romantiche. In una parola: *Commesse!*

Tutti questi aggettivi rappresentano anche il senso musicale e canoro della colonna sonora di Pino Donaggio per *Commesse 2* (José Maria Sanchez, 2003). Dimenticate il Donaggio's Touch dei thriller di De Palma e le epiche avventure de *La partita* (Carlo Vanzina, 1988), perché qui sono presenti canzoni dance, pop, techno, soft jazz e brani di commento eseguiti dalla Bulgarian Symphony Orchestra SIF 309, diretta da Maurizio Abeni, in un medley non sempre riuscito.

Un CD particolare dove, alle ottime performance di cantanti dalla voce calda come Glenn White ("Blue Night", "A Letter", "The Last Train") e Laura Ivan ("Wasted Love") su arrangiamenti di Paolo Steffan, si contrappongono le malinconiche melodie ("Male Talking", "Father") o l'allegria ballata ("Dance Corse") delle composizioni di Pino Donaggio. Sonorità alla Clapton, Santana e Mike Francis, che aderiscono ai caratteri delle protagoniste Sabrina Ferilli, Nancy Brilli e Veronica Pivetti, fanno da sfondo a questa fiction di successo.



Ennio Morricone Perlasca

2003 RAI Trade FRT 402
14 brani - durata totale: 49'30"



L'intensa storia dell'"Oskar Schindler" italiano, Giorgio Perlasca, viene raccontata musicalmente dal grande maestro Ennio Morricone con il suo stile inconfondibile, che ha lasciato un'impronta indelebile su centinaia di colonne sonore, dagli spaghetti western di Leone a *Mission* a *Uccellacci e uccellini* passando da *Nuovo Cinema Paradiso*.

Il brano "Un canto antico", che apre questo CD e rappresenta il leitmotiv del film TV diretto da Alberto Negrin, ricorda per certi versi il tema principale di *Mosca addio* (Mauro Bolognini, 1986), triste ed evocativo.

La musica è profonda e struggente, come la vita di Perlasca, che salvò molti ebrei dalla persecuzione e dai campi di concentramento nazisti. Brani quali "Estasi tensiva", "Riflessione epica" e "Canto popolare" esprimono tutta la forza interpretativa dell'orchestra Nuova Roma Sinfonietta. Diretta, magistralmente, dallo stesso Morricone.

Crescendo musicali, echi di trombe lontane, nonché i dissonanti assoli di Fausto Anzelmo alla viola e Luca Pincini al violoncello ("Oltre il suono") fanno di *Perlasca* una colonna sonora da ascoltare, comodamente seduti, per rivivere in note le emozionanti immagini di questa fiction, ottimamente interpretata da Luca Zingaretti.



Spesso gli archivi discografici mondiali conservano notevoli quantità di musica scritta ed incisa, che non aspetta altro di essere ripubblicata per suscitare interesse. Note Rare si occupa di questo...

Calde note dalla Hexacord

CS01-19



Armando Sciascia Sexy

1963 - 2003 • HEXACORD HCD-17
14 brani (13 di commento + 1 canzone)
durata totale: 40'27"



Se vi è gradita l'idea che il soft jazz di Henry Mancini abbracci il caldo lounge di Piero Umiliani, allora questo CD, tratto dalla colonna sonora del film *Sexy* (Renzo Russo, 1963), con musiche composte e dirette da Armando Sciascia, fa per voi!

I migliori jazzisti italiani dell'epoca, sotto la direzione del maestro Sciascia, si lanciano in un turbinio di virtuosismi da capogiro: tra questi il brano "Rumeno Swing" con assolo di violino dello stesso Sciascia. Il quale nello stesso tempo dirige l'orchestra. Noterete non poche somiglianze con il famosissimo brano "Kalasnjikov" di Goran Bregovic, tratto dal film *Underground!*, mentre in "Sexy World (Instrumental)" i musicisti dimostrano tutta la loro potenza interpretativa.

Questa colonna sonora cela tra le sue note, tutte da scoprire, cori sensuali e melodie suadenti.

Massimo Privitera

Etichette: RaiTrade Edizioni Musicali

CS01-20



RAI TRADE, società commerciale del Gruppo RAI, da anni sviluppa un'intensa attività di editore e produttore musicale per realizzazioni radiofoniche e televisive. Certamente tale competenza definisce un'identità professionale ed artistica intesa a sviluppare prodotti e servizi nell'ambito della produzione dei programmi. L'interesse di RAI TRADE è, comunque, quello di ampliare le attività di edizione e produzione musicale, sviluppando attività editoriali nella

musica contemporanea, nelle colonne sonore cinematografiche e televisive, nel teatro, nella musica da ballo e da discoteca contribuendo a produzioni e progetti di grande interesse con il massimo riscontro commerciale e di comunicazione.

La recente pubblicazione di colonne sonore di films e fiction TV ha dato l'avvio a una collana destinata a ampliarsi e ad arricchirsi di vere e proprie chicche per gli amatori di questo genere musicale che racchiude veri e propri capolavori dell'arte musicale. Per la collana **CINEMA RAI TRADE** ha scelto e commercializzato: **L'ORA DI RELIGIONE** musiche di **RICCARDO GIAGNI** per la regia di Marco Bellocchio e **JURIJ** musiche di **LEONARD ROSENMAN** per la regia di Stefano Gabrini. Per la collana **FICTION TV RAI TRADE** ha scelto tre titoli di recente passaggio in TV che hanno avuto un grande consenso di pubblico;

PERLASCA musiche di **ENNIO MORRICONE** regia di Alberto Negrin, **PAPA GIOVANNI** musiche di **MARCO FRISINA**, per la regia di Giorgio Capitani, e **COMMESSE 2** musiche di **PINO DONAGGIO**, regia di Josè Maria Sanchez.

Da circa un anno, inoltre, RAI TRADE si propone sul mercato discografico attraverso l'esplorazione della musica etnica, la sua elaborazione e le sue contaminazioni, partecipando con altri partner alle edizioni e produzioni musicali delle ultime realizzazioni di Eugenio Bennato, Maurizio Capone e i Bunt Bangt e Alfio Antico.

L'entusiasmo e la professionalità nell'ambito delle proprie competenze stimola RAI TRADE ad aggiungere il proprio contributo all'impegno di tutti quelli che operano, in senso artistico, produttivo, promozionale e commerciale, alla valorizzazione e diffusione della musica della nostra cultura e tradizione.

Per informazioni: www.raitrade.it



E la musica continua sul web:

www.colonnesonore.net

Per ogni approfondimento, contatto, novità, ed integrazione alla versione cartacea della rivista

Viaggio al centro dell'Ottava Arte: Introduzione

Cinema da ascoltare

Alle radici dell'importanza della musica per le immagini

La musica destinata a commentare le scene di un film difficilmente viene percepita come un fenomeno artistico autonomo. È un genere ineffabile, trascurato dal grande pubblico e ignorato dai meccanismi del mercato, che lo ritengono commercialmente residuale, mentre la critica lo relega ad una posizione di nicchia, che non si sa se classificare tra la musica popolare o colta.

L'indizio di questa assenza di identità artistica si rinviene, quantomeno nel nostro paese, nella carenza di saggiistica che si occupi della materia, analizzandone connotati, regole e caratteristiche in modo da poterle attribuire la dignità di una disciplina, di un vero oggetto di studio. Per questo artisti e operatori del settore, semplici appassionati e collezionisti lamentano da sempre l'estrema difficoltà di trovare trattati organici che affrontino con completezza scientifica la materia. In breve, questo settore musicale, che pure annovera decine di migliaia di partiture tanto importanti quanto neglette, manca di una sua storia.

La ragione per cui nelle biblioteche e nelle librerie è tuttora pressoché impossibile trovare opere che ricostruiscano la *storia della musica per il cinema* è del resto semplice e intuitiva. Più passano gli anni, più la ricostruzione della nascita e dello sviluppo di questo settore musicale diventa di per sé impossibile.

La ragione di ciò va ricercata, in primo luogo, proprio nell'estrema difficoltà di rinvenire e ascoltare l'oggetto principale di studio. Non ci sono cataloghi, la maggior parte delle opere è rimasta relegata alla pellicola per la quale è stata

creata. Di più: molti film sono oggi introvabili, le partiture sono disperse nei magazzini, gelosamente tenute sotto chiave dalle case di produzione che ne detengono i diritti.



E anche se si è venuti miracolosamente in possesso degli spartiti e si è vinta l'ardua trattativa con i detentori dei diritti, rimane il gravame economico di restaurare le parti e di farle eseguire nelle sale da concerto, vincendo la ritrosia di un pubblico (soprattutto quello nostrano) sempre poco attratto dalle novità, che non siano griffate dai nomi sacri e ben conosciuti della musica sinfonica. Paradossalmente la musica per film è difficile da conoscere perché è poco conosciuta.

Nel dare vita alla presente rivista ci siamo chiesti se fosse opportuno affrontare “di petto” un'impresa così dichiaratamente ardua e insidiosa quale la ricostruzione di una storia a puntate delle colonne sonore per il cinema. Dopo molte riflessioni e confronti, ben consapevoli di non poter garantire al nostro lavoro il necessario taglio storiografico ed enciclopedico per la difficoltà di cui si diceva, abbiamo infine concepito il presente progetto, che abbiamo battezzato “CINEMA DA ASCOLTARE”.

Costituito da una serie di appuntamenti monografici, in ogni numero affronteremo gli aspetti a nostro parere più interessanti della composizione per il cinema, con attenzione ai processi creativi, al rapporto e all'armonia con le immagini, alla produzione discografica

che ne deriva, alla vita e alle opere di singoli compositori, e così via.

Muoveremo i nostri primi passi fin dal prossimo numero, con un quesito di notevole importanza: perché nel cinema la musica appare una componente quasi indispensabile per veicolare il racconto filmico? Il cinema può fare a meno delle colonne sonore musicali? Per trovare una risposta, esamineremo alcuni film in cui la musica è del tutto assente, e scopriremo come dietro all'assenza di una composizione musicale specifica, in questi casi evidentemente eccezionali, ci sia probabilmente una precisa scelta stilistica.

La nostra indagine proseguirà poi, nei numeri successivi, alla ricerca di quei curiosi “luoghi comuni” psicologici che nell'immaginario collettivo sono divenuti sintomo e causa di precise emozioni e di ineffabili suggestioni. In questo modo arriveremo un po' alla volta a fare la conoscenza diretta dei nomi che hanno reso grande questo settore artistico, cercando di scavare a fondo nel patrimonio culturale che ci hanno regalato e di fare emergere gli esempi più splendidi della loro creatività.

Gianni Bergamino



Nel prossimo
numero:

“Titolo
Prima
parte del
Dossier”



Quattro chiacchiere tra amici

CS01-22

Cari lettori, avete avuto coraggio a comprare questo primo numero, il primo di una lunga serie, di **"Colonne Sonore - Immagini tra le note"** la prima rivista italiana dedicata esclusivamente alla musica da film e alle *Original Soundtracks* o *Original Motion Picture Scores*, come le chiamano gli inglesi.

Una musica che per noi della Redazione rappresenta l'Ottava Arte, quella senza la quale non riusciremmo ad affrontare le nostre giornate lavorative colme di stress, o i momenti di tristezza e d'immensa felicità.

La musica da film è il sangue che ci scorre nelle vene, è la passione pura che ci esplode dentro, è la guida che ci ha portato fin qui da voi lettori per intraprendere un viaggio nei risvolti compositivi di immagini epiche, drammatiche, fantascientifiche, sentimentali, avventu-

rose e via dicendo, perché infinito è il mondo delle creazioni ed emozioni musicali prodotte dal Cinema!

"Colonne Sonore Immagini tra le note" nasce da questa forte passione per la musica da film, condivisa con altri appassionati, conosciuti per caso o tramite forum sulla musica da film in Internet o attraverso scambi e vendite di CD usati di *Original Soundtracks*. Ho conosciuto così giornalisti, musicisti ed esperti del settore musicale in questione. E' così venuta fuori una pubblicazione che darà spazio non solo ai compositori italiani, ma anche a tutto il vasto mondo delle colonne sonore, all'arte del comporre musica per il cinema, riportando retroscena, aneddoti, interviste e quant'altro possa appassionare il lettore.

Insomma il sogno di avere tra le mani una

rivista italiana dedicata alle colonne sonore è diventato realtà. E permettetemi è anche il mio di sogno, da quando avevo otto anni e tra gli scaffali di dischi di mio padre scoprii un doppio LP di musiche per film di Ennio Morricone e, di conseguenza, il magico mondo del Cinema in Note, quella musica che ti rimane impressa anche se il film è brutto. Ringrazio tutti coloro che mi hanno coadiuvato, supportato, sopportato e aiutato ad affrontare quest'avventura editoriale di notevole complessità.

Cari lettori, spero ci accoglierete sempre a braccia aperte, mentre da parte della redazione di **"Colonne Sonore - Immagini tra le note"** riceverete linfa vitale fatta solo e soltanto di musica da film!

*Il redattore capo
Massimo Privitera*

Director's Cut

CS01-23

Si inizia questa nuova avventura editoriale. Esce così il primo numero della rivista **Colonne Sonore - Immagini tra le note**. Dopo diversi mesi di preparazione viene alla luce la nostra creatura, frutto di qualche sacrificio ma soprattutto della soddisfazione di dar vita alla prima rivista italiana che si occupa di musica da film, dei suoi compositori, e di tutto quello che concerne questo mondo.

A voi, dunque, cari lettori l'ardua sentenza. Fateci sapere se la pubblicazione è di vostro gradimento, se bisogna

migliorare qualche rubrica o se desiderate altre notizie o curiosità.

Da parte nostra c'è l'abbiamo messa tutta per realizzare un prodotto inedito che piaccia anche ai cultori della materia: crediamo in questo progetto di cui ci vantiamo essere i pionieri.

Consentitemi di ringraziare l'intera redazione di **Colonne Sonore - Immagini tra le note** e tutti coloro (parenti e amici) che ci hanno supportato moralmente.

*Il direttore
Anna Maria Asero*



L'avventura ha inizio!

Aiutaci a crescere e migliorare!

contattaci su

www.colonnesonore.net • info@colonnesonore.net

oppure scrivi a Massimo Privitera - Via Valvassori Peroni 55 int.2 - 20133 Milano

Heard Any Good Movies Lately?

**FILM SCORE MONTHLY GIVES YOU
THREE WAYS TO ENJOY SOUNDTRACKS**

FSM, the magazine, is the essential guide to original film and TV music. Now in its twelfth year of publication, every issue features behind-the-scenes news, CD reviews, composer interviews, and authoritative commentary.

FSM, the website, provides an up-to-the-minute source of breaking news, film and music reviews, reader polls, a message board and more; updated daily since 1997!

FSM CDs present classic film scores, restored from the vaults of Hollywood's greatest studios. Two new limited edition CDs are announced with every issue, distributed exclusively through our magazine and website.

Visit our website or subscribe today!

www.filmscoremonthly.com



Call 00-1-888-345-6335 fax 00-310-253-9588
e-mail info@filmscoremonthly.com visit www.filmscoremonthly.com
FSM, 8503 Washington Blvd, Culver City CA 90232

FILM SCORE