

Rivista dell'Audiation Institute per la Ricerca e la Formazione  
sull'Apprendimento Musicale secondo la  
Music Learning Theory  
di Edwin E. Gordon

# Journal of Audiation

2017

05

Direttore  
Isabella Davanzo

Redazione  
Nicole Bana  
Silvia Biferale  
Vixia Maggini  
Mario Moi  
Gabiella Sampognaro

Responsabile tecnico grafico  
Cinzia Claudia Iafrate

la rivista è  
registrata al tribunale di Milano  
con il n.96 del 8/4/2015

ISSN 2532-6678

05

Al lettore

di Isabella Davanzo

07

I Test di Gordon  
Applicazioni e ricerche  
The Gordon Tests  
Applications and Research

di Vera Mazzotta

27

Movimento e musica:  
una storia raccontata  
attraverso l'incontro tra  
la Music Learning Theory e  
Atem-Tonus-Ton  
Movement and music  
a story told  
through the encounter between  
Music Learning Theory and  
Atem-Tonus-Ton

di Silvia Biferale

35

Implicazioni neurofisiologiche nello  
sviluppo dell'attitudine ritmica  
Conversazione con Giuliano Avanzini  
Neurophysiological implications  
of rhythmic aptitude development  
A conversation with Giuliano Avanzini

a cura di Isabella Davanzo

49

Libro delle mirabili difformità musicali  
A book of wondrous musical  
deformities

di Ilario Meandri

# 05/2017

## SOMMARIO

Luna Lunedda  
l'isola che suona

di Paolo Marzocchi

71

Ed è subito musica!  
Per costruire una relazione più ricca  
e più viva

a cura di Ermanno Moltoni

84

Scrivere per giovani esecutori.  
La nascita di un'opera: Amelia

di Valentina Massetti

90

Il Museo del Paesaggio sonoro  
e la tradizione del sapere musicale

di Guido Raschieri

94

Recensioni

97

# Libro delle mirabili difformità musicali

di Ilario Meandri

Mostri, alieni, fenomeni paranormali e soprannaturali, devianze psichiche, sono in genere trattate dal compositore cinematografico contemporaneo con una serie di stereotipi musicali ricorrenti. L'espressione musicale dell'orrore e del terribile si costruisce attraverso *tòpoi*, ad un tempo cliché riconoscibili e aree di sperimentazione per il compositore. A proposito di queste formule musicali, così testimonia il compositore Elliot Goldenthal: «So I think almost like taking my pencil as a musical Trojan horse into certain areas».<sup>125</sup> L'espressione del terribile e dell'orrore è un "cavallo di troia" che permette al compositore di spingere la propria matita "un po' più in là". L'uso altamente stereotipico è insomma un compromesso per sperimentare coi linguaggi della musica d'arte contemporanea, pur continuando a lavorare in un contesto che trae la maggior parte della propria efficacia narrativa dall'adesione a un linguaggio armonico-tonale che, non senza eccezioni e idiosincrasie, è ancora in gran parte costruito sul bacino espressivo del sinfonismo tardo ottocentesco. Il terribile e l'orrore, inoltre, vanno intesi non tanto come riferimenti a uno specifico genere cinematografico, ma come gamma di espressioni ricorrenti, trasversale rispetto ai generi filmici e pertinente, ad esempio, tanto all'horror quanto alla fantascienza, al thriller, all'*action-adventure*, agli *animation*, a molteplici ibridazioni di genere. Come citazione volutamente parossistica e ironica, è persino

<sup>125</sup> Goldenthal in MORGAN 2000:201. [“È come se la mia matita fosse un cavallo di Troia capace di penetrare determinate aree”, N.d.R.].

possibile che una sotto-gamma di *cliché* dell'orrore transiti fin nella commedia.

Ho dedicato una serie di studi a questo fenomeno, cui rimando chi fosse interessato per approfondimenti circa le tecniche di composizione cinematografica.<sup>126</sup> Da questi studi riprendo in questa sede una ristretta gamma di esempi e di argomenti per avviare, in conclusione, una riflessione sulla presenza di queste formule d'orrore nel sistema dei media, quali impronte aurali caratteristiche della narratività contemporanea.

Il cinema nordamericano è stato precocemente sedotto dalla latenza espressiva del post serialismo, dimostrando una certa predilezione per l'opera di Krzysztof Penderecki. La ricezione e l'uso di alcune tecniche di scrittura per masse sonore pendereckiane è infatti precoce e persistente. *The Exorcist* (*L'Esorcista*, 1973) – che, tra gli altri frammenti del repertorio del compositore Polacco, impiega il *Polymorphia* e il *Kanon per orchestra e nastro magnetico* – è, assieme a *The Shining*, uno dei modelli più importanti per i compositori attivi negli anni Ottanta e Novanta.

*The Shining* (*Shining*, 1980) è la definitiva consacrazione di un Penderecki cinematografico che già aveva riscosso ampio successo e che continuerà ad esercitare un forte ascendente sulle generazioni di compositori che negli anni Ottanta si avviano a realizzare i primi importanti

progetti cinematografici. Questi ultimi (penso ad esempio a James Horner) traggono ormai i propri modelli drammaturgici direttamente dall'immaginario musicale del cinema più che da esperienze compositive colte, con sperimentazioni di tecniche della musica d'arte contemporanea che valicano i confini del cinema dell'orrore (penso a Paul Chihara per *Prince of the City*, *Il principe della città*, 1981; a Bruce Broughton per *Young Sherlock Holmes*, *Piramide di paura*, 1985; a James Newton Howard per *Flatliners*, *Linea mortale*, 1990).

Nelle prossime pagine ci concentreremo in particolare su *The Shining*. Non ci occuperemo qui, per brevità, dei frammenti bartokiani e ligetiani, altrettanto importanti nell'economia della colonna sonora del film.

Le immagini in *Fig. 1* sono tratte dalla nota sequenza in cui Danny percorre in triciclo – seguito da una semisoggettiva della macchina da presa – i corridoi dell'albergo e si imbatte improvvisamente nei fantasmi delle gemelline: l'intera sequenza è costruita e calzata sugli eventi di una porzione del *De Natura Sonoris* di Penderecki. Musica e racconto collaborano in questo frammento con sorprendente sinergia: Kubrick reinterpreta “a programma” la drammaturgia latente del brano quasi fosse il canovaccio di un rituale: la musica dona alla scena *una dimensione coreutica che organizza e dà forma allo spazio immaginario*



Fig. 1: *The Shining*, serie di fotogrammi: 0:35:15, 0:35:42, 0:35:47.

<sup>126</sup> MEANDRI 2012, MEANDRI e VALLE 2011, e in particolare MEANDRI 2013, da cui traggio la maggior parte delle argomentazioni e degli esempi che compaiono in questo scritto (in particolare le pp. 368-78 per le parti sull'*Antimusica*, le pp. 363-4 e le pp. 401-3 per la parte sulla trailer music).

del racconto. Non sono eventi situati nel *qui ed ora*, ma nel campo di un'onniscienza divenuta malevola, di un acusmatico<sup>127</sup> che nemmeno per un attimo ha perduto il suo statuto veridittivo, anzi l'ha condotto alle sue estreme

*logos* positivo, espressione di un'etica, di una positività innanzitutto di linguaggio e, in musica, di una razionalità in accordo con le regole dell'eufonia, del suono *orchestrato*, dell'orchestra come *arte* e come *medium* della distribu-

zione concorde, gerarchicamente organizzata, armonica, *ordinata secondo linguaggio*, proiezione di una sociabilità che questo linguaggio ha espresso e – in quanto portato di questa proiezione – fantasma attanziale che presiede allo sviluppo della narrazione. Nella narrativizzazione proposta del già "primitivo" *De Natura Sonoris* – e in una *mise-en-scène* che ancor più profondamente, narrativizzandolo, ne radicalizza la cifra primitivista – l'eufonia è luogo dell'ordine positivo, la *Kultur*, l'etica, cui è opposto, in tutta la sua orrorifica virulenza, il *De Natura* pendereckiano. In particolare, le parossistiche scale degli ottoni, terminanti in un glissando di tutta l'orchestra (cfr. il frammento riprodotto in Fig. 2) sembrano avere grande risonanza come formula sovra-genere nel *mainstream* hollywoodiano. In *Brainstorm* (*Generazione elettronica*, 1983) e, ad anni di distanza, in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (*Il Signore degli Anelli: la compagnia dell'anello*, 2001) – musiche, rispettivamente, di James Horner e di Howard Shore – troviamo pressoché immutata la stessa figura, utilizzata per una

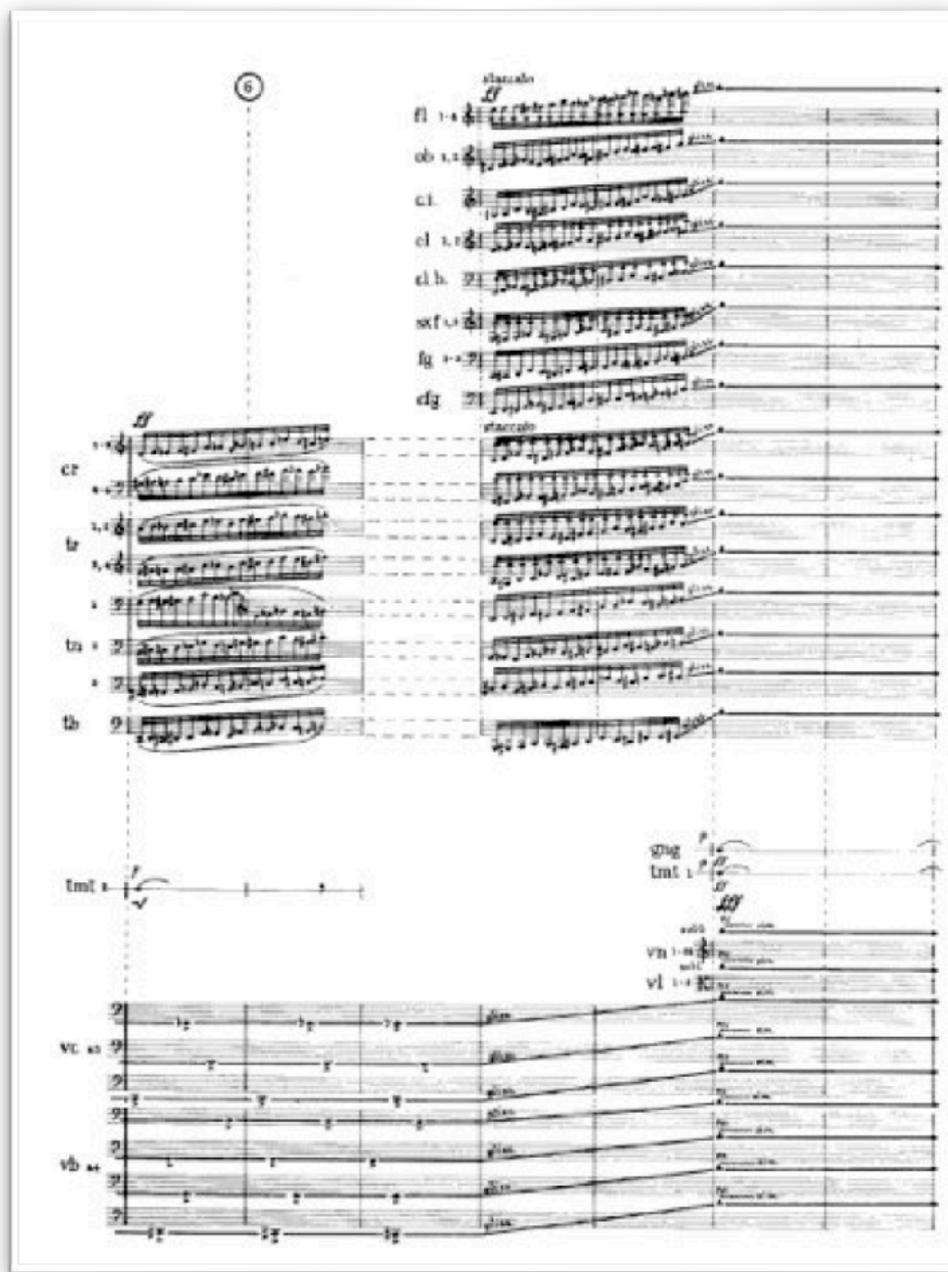


Fig. 2: Un frammento di *De Natura Sonoris* (© Krzysztof Penderecki, *De natura sonoris* no. 1, Mainz, Schott Music, 1999 [Studienpartitur/Study Score], p. 11).

conseguenze: all'abbandono delle qualità superficiali di veridittività e onniscienza, all'abbandono dello statuto di

vamente, di James Horner e di Howard Shore – troviamo pressoché immutata la stessa figura, utilizzata per una

<sup>127</sup> Secondo una celebre terminologia introdotta negli studi sul cinema sonoro da Michel Chion, *acusmatico* è un suono (o una voce) la cui fonte è occultata: «Un suono o una voce mantenuti acusmatici creano [...] mistero sull'aspetto della loro sorgente e sulla natura della stessa, le proprietà, i poteri di questa sorgente» (CHION 2001: 75). Si veda per una definizione più articolata di questa categoria analitica *ivi* pp. 74-75 *et passim*.



Fig. 3: I patterns "pendereckiani" in *Brainstorm* (serie di fotogrammi: 1:04:25, 1:04:30) e in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (1:42:31).

sequenza di allucinazione in *Brainstorm* (primi due fotogrammi in Fig. 3) e come *underscore*<sup>128</sup> per una scena d'azione in *The Lord of the Rings* (terzo fotogramma), allorché un mostro tentacolare aggredisce la Compagnia dell'Anello alle porte delle Miniere di Moria.

La sequenza da cui le immagini in Fig. 4 sono tratte, narra del momento in cui Wendy (Shelley Duvall) misura l'entità della follia di Jack. Sui fogli che Wendy scorre uno dopo l'altro con terrore è riportato, ossessivamente e all'infinito, il proverbio "All work and no play makes Jack a dull boy"<sup>129</sup>.

Il brano utilizzato per l'*underscore* della scena è *Polymorphia*. Udiamo glissandi e pizzicati aleatori, con fraseggi dei singoli violini che per un attimo paiono addirittura lirici, ma di un lirismo sconnesso, straniato – una forma di creatività entropica? una pulsione non organizzata? –, frutto di un caotico assommarsi di motivi irrelati. Poco più tardi, sulla soggettiva di Jack, il *pattern* muta dando luogo alla "pioggia di pizzicati" tratta da *Polymorphia*. Lo stesso frammento comparirà nuovamente, chiaramente associato alla figura di Jack e alla sua malattia, per costruire tensi-

<sup>128</sup> *Underscore* e *source* sono le distinzioni pragmatiche cui la prassi ricorre nei documenti tecnici che vengono redatti nel processo di produzione della colonna sonora. Nella prassi *underscore* sostituisce, anche se la sovrapposizione non è totale, il termine "extradiegesi", mentre *source* sta per "diegesi". Cfr. HAGEN 1971, KASSABIAN 2001. [*Underscore* è il classico commento musicale, in cui la musica svolge una funzione narrativa esterna all'azione, mentre per *source music* si intende generalmente una musica la cui fonte è interna alla scena (ad esempio una musica la cui fonte è una radio) N.d.R.].

<sup>129</sup> "Tutto lavoro e niente svago rendono Jack un ragazzo noioso"(N.d.R).

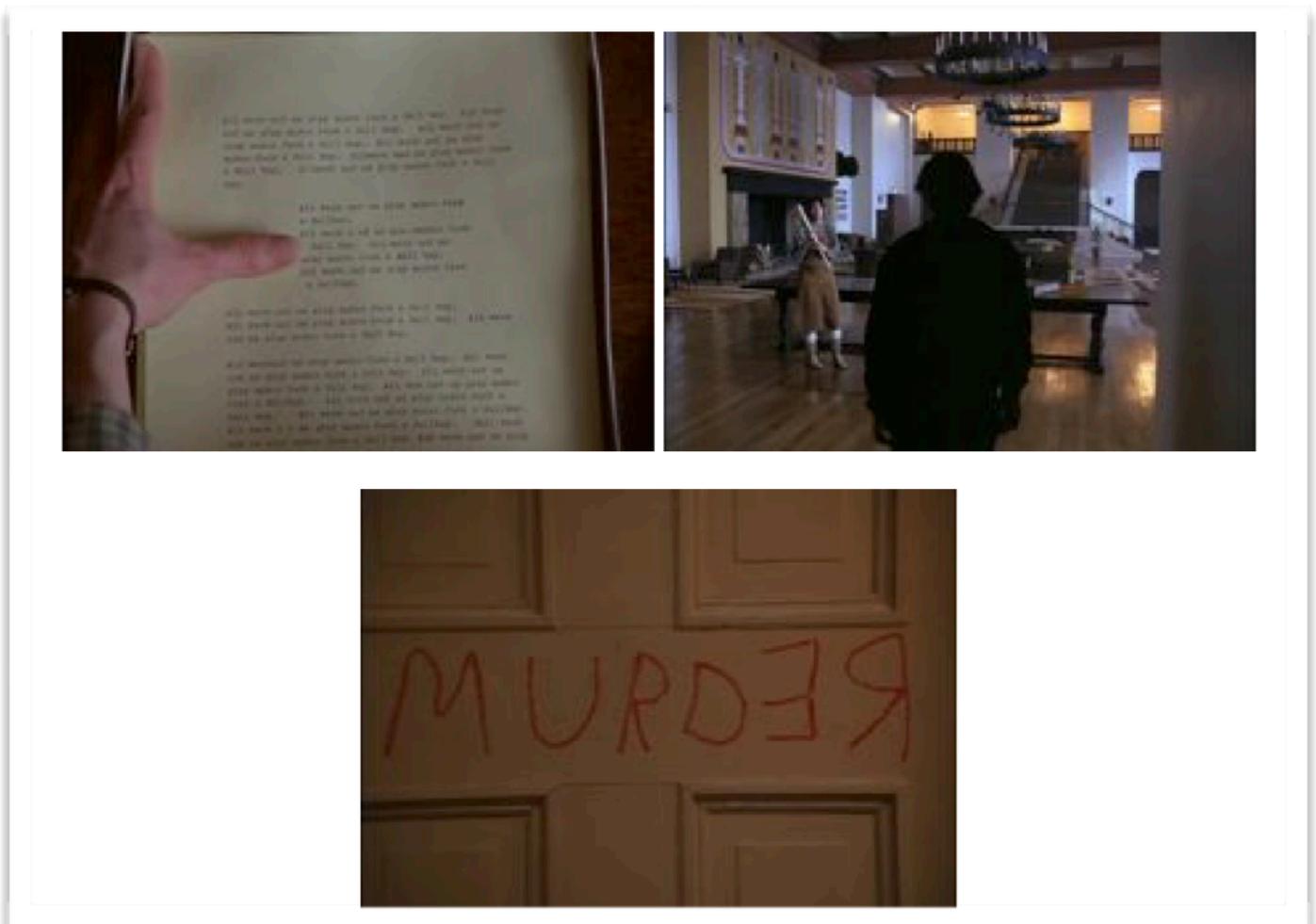


Fig. 4: *The Shining*, serie di fotogrammi: 1:16:29, 1:17:29 e 1:33:29.

vamente lo “spazio di latenza” dell’azione che la musica è chiamata ad interpretare. Possiamo descrivere quanto udiamo – anticipando di qualche pagina l’analisi di ricorrenze dello stesso *pattern* che corroborano la nostra interpretazione – come la rappresentazione metaforica, da parte della musica, di una motilità spasmodica, di una distopia organica, psicologica, resa udibile dalla musica, indicante una tensione via via crescente. Accontentiamoci per il momento di questa interpretazione di superficie: “l’essere” che nel suono si annuncia, ciò che la rappresentazione distopica ha di mira, indica un *limite* e un pericolo. Stabilmente associato allo stato di follia di Jack, il *pattern* musicale è innanzitutto metafora cinetica di una motilità

disseminata, disorganica, neurotica, prodotto di una ridda eterofonica di tensioni *al limite*: la rappresentazione del limite (o della *nevrosi* come limite) sembra essere l’oggetto specifico della drammaturgia musicale di *The Shining*. Nelle pagine che seguono vorrei esplorare alcune significative occorrenze in film appartenenti a diversi generi cinematografici,<sup>130</sup> seguendo tensioni già ampiamente suggerite dai frammenti che abbiamo preso in considerazione con *The Shining*, nel tentativo di produrre ulteriori esempi intorno al tipo e alle modalità della designazione implicata dall’impiego di queste formule d’orrore.

<sup>130</sup> Il lettore va avvertito che si tratta di una ricostruzione dalla quale rimangono escluse molte importanti opere, come *Alien* (1979, di Ridley Scott, musiche di Jerry Goldsmith), che è stato un modello fondamentale per le figure musicali di cui si sta discutendo (e di cui tratto in MEANDRI 2013), così come le sperimentazioni condotte nell’ambito della popular music (penso in particolare al glissando di Sgt. Pepper, di cui ho trattato in MEANDRI E GUIZZI 2015).



Fig. 5: *Star Trek: The Wrath of Khan*, serie di fotogrammi: 0:59:33, 1:00:51.

*Star Trek: The Wrath of Khan* (*Star Trek: l'ira di Khan*), (Fig. 5). L'equipaggio dell'Enterprise, esplorando un remoto avamposto della galassia, rileva tramite un dispositivo portatile la presenza, invisibile, di "forme di vita indeterminate". Il tipo di intreccio è ricorrente, come consueto è anche il ruolo tensivo con cui l'*underscore* accompagna l'esplorazione della stazione spaziale: alla musica è demandato il ruolo di interpretare lo spazio potenzialmente ostile esplorato dai personaggi. La lunga sequenza è prodotta mediante il ricorso a molteplici formule dell'universo dell'orrore: glissandi inferiori degli archi e degli ottoni – "sick violins" e "sick horns" come li ha definiti Philip Tagg a proposito dell'incipit di *The Mission*<sup>131</sup>. "Forme di vita inde-

terminate". È forse possibile cogliere il germinare di un senso (o per lo meno uno dei suoi interpretanti primari) attraverso le determinazioni d'essere che il suono esprime, secondo le ricorrenze che il *mainstream* cinematografico propone con straordinaria ridondanza. Forme di vita, si è detto. Dunque una prima possibilità di semiosi: una *metafora organica*. In *Outbreak – Virus letale*, 1995, musiche di James Newton Howard – un'*équipe* di scienziati militari (tra cui Dustin Hoffman nei panni di un colonnello medico dell'esercito americano) riesce a isolare il virus del morbo del *motaba*, che sta rischiando di provocare un'epidemia a livello planetario (Fig. 6). Gli ingrandimenti del virus vengono visualizzati sul monitor del microscopio



Fig. 6: *Outbreak*, 0:25:06, 0:34:30.

<sup>131</sup> Philip Tagg, "Era un problema farne un tutt'uno". La comunicazione musicale dell'ideologia nel cinema. Il caso di *The Mission*", relazione all'incontro di studio a cura di Franco Fabbri: "Genere, format, stereotipo: il cinema, la radiotelevisione e la popular music come fabbriche di significati", 31 maggio 2007, Università degli Studi di Torino. Si veda anche sul punto CLARIDA e TAGG 2003.

elettronico, mentre i protagonisti commentano la terribile sequenza dell'infezione. Man mano che sul monitor il virus si moltiplica (primo fotogramma in Fig. 6), Howard aumenta la quantità di moto, un moto browniano, se ci si passa la metafora chimico/fisica, o stocastico, pulviscolare. Ma sono tante le metafore cinetiche che potremmo associare al *pattern* – un “formicolare” un “vermicolare”, uno “sciamare”, un “baluginio”, un “glomere” – un movimento caleidoscopico che è campo costante, intelligibile, ma prodotto eterofonico, entropico, di una miriade indistinta di eventi. È forse questa la chiave interpretativa della formula e delle sue molteplici varianti: un essere indistinto, non quantificabile nella singola entità che lo compone, quanto uniforme nel comportamento, ostinato nel comporre un'unità, determinato nell'affermare un *desiderio* che appare, se pure è distribuita la coscienza dell'essere che lo esprime, come il prodotto unitario di *una* volontà (ed è questo primariamente lo “spavento ontico” esplorato dal *pattern* musicale). Ancora più avanti nel film, analoghe variazioni della formula consentono di portare a visibilità, per rendere percettivamente visibile il contagio, la distruttiva azione di propagazione del virus nei corpi dei personaggi. Il secondo fotogramma è tratto da una delle sequenze che mettono in scena il primo veicolo di contagio: Jimbo (Patrick Dempsey) ha le prime manifestazioni sintomatologiche dell'infezione. Anche in questo caso è la musica che rende visibile ciò che per sua natura è invisibile.

In precedenti lavori<sup>132</sup> abbiamo proposto un'interpretazione etnomusicologica per questa disposizione del *mainstream* musicale hollywoodiano ad una narrativizzazione di alcune circostanziate espressioni del Novecento non

tonale all'insegna del *tremendum* e della rappresentazione panica della crisi. La categoria interpretativa cui si è fatto ricorso, che qui riprenderemo in breve, è quella di *Antimusica*. La paternità del termine è di Febo Guizzi<sup>133</sup>, che ne ha proposto l'adozione in etnomusicologia per descrivere il mondo sonoro di alcune particolari e straordinarie espressioni rituali della cultura popolare: lo strepito, lo *charivari*, i rituali di derisione di Cristo, del mattutino delle tenebre, le manifestazioni sonore che nella nostra tradizione folklorica si eseguono parallelamente all'atto liturgico che celebra la morte del Dio in terra. Da qui le connessioni con le tenebre, con il demoniaco, con il mondo dei morti (verrebbe da dire, con una metafora cinematografica che già propone una relazione tra quanto detto e l'immaginario del *mainstream*, con il *lato oscuro della forza*). La letteratura etnomusicologica ha raccolto esempi di Antimusica in Italia, in Europa, ma non mancano in tutto il mondo casi che in modo non superficiale ripropongono questo rapporto, come i rituali legati al culto dei morti dei monaci itineranti del Bon, o i rituali amazzonici di esorcismo dell'eclissi di cui trattò Levi-Strauss.<sup>134</sup> Cos'è l'Antimusica? Quali sono, in estrema sintesi, le ragioni di questo nome? Scrive Febo Guizzi, nel tentativo di interpretare la cifra acustica dei rituali sonori in oggetto:

*Il risultato sottrae totalmente il mondo dei suoni a quello del rumore in chiave naturalistica e di mera occasionalità oggettiva, e trasferisce i rumori, gli strepiti come elementi fonemici, linguistici, nell'ambito della musica. Il campo del rumore inteso alla Nattiez in senso oggettivo, di ricerca di parametri destituita dell'elemento della ricorsività regolare e*

<sup>132</sup> MEANDRI 2013, MEANDRI e GUIZZI 2015.

<sup>133</sup> GUIZZI 2002 e GUIZZI 2004.

<sup>134</sup> LEVI-STRAUSS 1966.

periodica, è lasciato alle spalle, nel senso che, al di là del fatto che sia o no concepito o categorizzato come tale, esso è comunque riconvertito nella precisa intenzionalità del rovesciamento e della dinamica collettiva di un gruppo organizzato e ben concorde nel perseguimento dei propri fini performativi. Non è un caso che le diverse forme in cui si manifestano nelle tradizioni popolari sia le varianti locali dello *charivari*, sia le manifestazioni derisorie, satiriche, “a dispetto”, ecc. trasmesse per via sonora che si distinguono dallo *charivari* in senso stretto (come alcune forme di *gobbula sassarese* documentate da Pietro Sassu) mostrano una gamma di casi in cui si passa senza grandi differenze da strepiti in cui si esaurisce tutto l'evento sonoro a situazioni in cui lo strepito si aggiunge, o si sovrappone, o fa posto a manifestazioni di più variegata consistenza fonico-musicale. Altrettanto vale per le altre occasioni rituali in cui la produzione di strepiti si associa a comportamenti diversi, come nei “tratto marzo”, in alcune fasi dei carnevali, nei riti di capodanno, ecc.

Si intravedono comunque due percorsi opposti e complementari, che segnano con diversa accentuazione degli elementi di organizzazione dei suoni l'assimilabilità a uno o all'altro dei due estremi in cui si colloca il fenomeno dello strepito: da una parte il rumore bruto, dall'altra la musica nel senso più stretto, ortodosso, edonizzato nell'ascolto sperimentato. In una direzione si va dal rumore alla sua musicalizzazione, dall'altra si va dalla musica alla sua decostruzione e decomposizione rumoristica. Il primo caso è quello degli strepiti che si organizzano e si formalizzano secondo le direttrici già accennate. Il secondo è costituito dall'esecuzione di un repertorio musicale “normale” distorto e messo in crisi dalla

*voluta parodizzazione destabilizzante, che si esprime innanzitutto nella stonatura sistematica e infessa.*<sup>135</sup>

Se pure è importante riflettere sulle differenze sussistenti tra l'Antimusica cinematografica e i rituali sonori documentati dall'etnomusicologia, siamo profondamente convinti della pertinenza interpretativa del termine applicata al nostro campo di studi. Riassumiamo i punti salienti dell'argomentazione. È *anti*-musica innanzitutto:

1) perché si oppone all'universo estetico della *Musica*. Perché costruisce le sue forme mediante l'impiego di criteri d'emissione e di organizzazione del suono che si oppongono alle regole del suono prodotto secondo il bello, o secondo i principi di eufonia propri di ogni cultura musicale;

2) perché rivolge l'espressività e la potenza che da questo procedimento le deriva, contro qualcosa (*versus* il “deviante” interno alla comunità che diviene oggetto della spieta-ta censura fonica sociale).

Alla Musica – ovvero allo statuto positivo del commento sonoro “ordinario” del film – i momenti antimusicali si oppongono come il luogo di un caos, di un disordine. Per rappresentare, per portare a visibilità questo *locus horridus*, questo inferno musicale, l'Antimusica si muove e lavora contro i fondamenti stessi del linguaggio, o almeno, è messo in scena il linguaggio dell'assenza di linguaggio.

Gli esempi tratti dalla cinematografia contemporanea si potrebbero moltiplicare. Ma ritengo più interessante considerare, in conclusione, un altro settore, questa volta attinente al campo delle espressioni paratestuali dell'opera cinematografica, ovvero i trailer e il commento sonoro dei

<sup>135</sup> GUIZZI 2004.

trailer, che hanno un peso se possibile ancor più rilevante, in termini di visibilità e udibilità, nell'attuale contesto dei media audiovisivi.

È nei trailer, infatti, che molte tra le formule qui analizzate si riscontrano con sorprendente ridondanza o, come negli esempi che sto per proporre, ne fondano addirittura la drammaturgia. Nel video<sup>136</sup> ho montato in sequenza alcune scene tratte da trailer recenti. Si tratta, nell'ordine, dei trailer di *Star Trek* (2009, di J.J. Abrams); *Anacondas – The Hunt of the Blood Orchid* (*Anaconda – alla ricerca dell'orchidea maledetta*, 2004, di Dwight Little); *The Exorcism of Emily Rose* (*L'esorcismo di Emily Rose*, 2005, di Scott Derrickson), *The Rite* (*Il rito*, 2011, di Mikael Håfström); *Black Death* (*Black Death – Un viaggio all'inferno*, 2010, di Christopher Smith); *Heartless* (2009 di Philip Ridley); *Habeas Corpus* (cortometraggio, 2012, di Jesse James Rice); *Primal* (2010, di Josh Reed); *Scream 3* (2000, di Wes Craven); *Avatar* (2009, di James Cameron); *Lights Out* (*Lights Out. Terrore nel buio*, 2016, di David F. Sandberg); *Clash of the Titans* (*Scontro tra Titani*, 2010, di Louis Leterrier), *Tomb Raider* (2018, di Roar Uthaug); *Geostorm* (2017, di Dean Devlin); *San Andreas* (2015, di Brad Peyton); *Jupiter Ascending* (*Jupiter. Il destino dell'universo*, 2015, di Lana e Lilly Wachowski). Negli esempi selezionati, tratti sia da trailer in lingua originale che in italiano, il glissando eterofonico superiore, che abbiamo già visto all'azione in *The Shining* e in numerosi altri esempi, assume il ruolo di vero e proprio cliché: stigma del disordine, segno delle multiformi distopie cui si associa, la formula opera qui come memoria aurale di costanti narrative consolidate entro il canone

spettacolare del *mainstream*. Mediante un costante riferimento a formule esistenti, la trailer music<sup>137</sup> assimila all'interno della propria retorica le più esposte formule del *mainstream*, ricorrendovi come a “indici” di *loci* spettacolari attraverso cui il film negozia la propria appartenenza di genere.

## Conclusioni

Siamo consapevoli che l'esperienza sensoriale del mondo in cui viviamo è plasmata dai media e che i media acustici occupano, nella sensosfera contemporanea, un ruolo primario. Dai pionieristici lavori di Schaffer, una vasta letteratura – in un numero crescente di discipline oltre all'etnomusicologia – si è specializzata nell'analisi dei fenomeni di costruzione aurale della sonosfera pubblica e privata del mondo contemporaneo: dagli studi sul paesaggio sonoro e sull'*ubiquitous listening*,<sup>138</sup> agli studi etnomusicologici e di popular music sull'interazione tra le musiche di tradizione orale e il sistema dei media, dalle correnti dell'etnografia dedicate all'uso dei media in diversi sistemi culturali ai lavori, prevalentemente di matrice tecnico-ingegneristica, sul ruolo parassitario della musica come componente dell'inquinamento acustico.

Sono temi di potenziale interesse per l'educazione musicale: si insegna musica in un contesto mediale pervasivo, peraltro in costante cambiamento. Conosciamo a sufficienza i fenomeni di imprinting aurale che coinvolgono le nuove generazioni? Come cambia “l'esposizione” ai media a seconda delle epoche, del contesto sociale e culturale di

<sup>136</sup> Reperibile all'indirizzo: <https://youtu.be/ceS11NY9npM>. La fonte è tratta da MEANDRI 2013. Al filmato ivi pubblicato sono stati aggiunti esempi di trailer successivi al 2011 al fine di documentare la resistenza della formula nel contesto della *trailer music* odierna.

<sup>137</sup> Ometto in questa sede di scendere in dettagli sul rapporto tra ripetitività degli stereotipi musicali utilizzati per la sonorizzazione dei *trailers* in rapporto alla produzione in serie delle *libraries* per *trailer music*, il cui contesto produttivo è del tutto diverso rispetto a quello della musica per film.

<sup>138</sup> Per una definizione del termine e per una bibliografia più estesa si veda KASSABIAN 2013.

riferimento? Si tratta di esposizioni o di interazioni già caratterizzate da una competenza relazionale e sociale? Diverse “esposizioni” hanno influenza sulle esperienze e abilità musicali? La didattica della musica ne deve tener conto? O è piuttosto opportuno che si costruisca come alternativa – e dunque come nuova sonosfera, caratterizzata da una diversa etica relazionale e affettiva – rispetto al contesto dei media? Occorre relazionarsi? O piuttosto “reagire” a un “decadimento” a una “passivizzazione” dell’ascolto, a una marginalizzazione del ruolo culturale delle forme musicali nel mondo “moderno”? Vanno altrimenti guardate con curiosità le vie attraverso le quali il contesto dei media plasma nuove subculture musicali, abitudini produttive e d’ascolto?

Si tratta naturalmente di questioni che rifiutano una risposta unilaterale e semplificatoria.

Nella mia personale esperienza, attraverso il dialogo con docenti ed educatori musicali ho spesso raccolto una franca insofferenza verso la progressiva riduzione degli spazi d’ascolto per la musica d’arte eurocolta, occasioni che si riducono ancor più drammaticamente per le forme espressive della musica moderna e contemporanea. L’idea generale, certamente regressiva, è che il sistema dei media proponga un’esperienza “appiattita” sulla popular music (come se poi la babele delle lingue e degli dialetti popular fosse anch’essa monolitica e priva di interesse culturale, relazionale, politico).

In questo lavoro, riprendendo una serie di studi editi, ho cercato di dimostrare che frammenti del bacino espressivo musicale moderno e contemporaneo sopravvivono, come altrettanti trojan horses, per riprendere l’espressione di Goldenthal, nel sistema dei generi contemporaneo, pur profondamente risemantizzati dalla narrazione cinematografica del mainstream hollywoodiano.

Come ha giocato nella ricezione del Novecento musicale l’immaginario cinematografico del male e fino a che punto questa ricezione ha mutato radicalmente gli orizzonti

di attesa e gli interpretanti che a questa musica si legano è, sul piano storico-musicologico, l’autentica questione. Il problema ha tuttavia implicazioni etnomusicologiche (e sociologico-musicali) profonde, dal momento che, nel rimediare l’esperienza del Novecento non tonale, non solo il cinema reinterpreta, rilegge e narrativizza repertori che con questo istinto programmatico poco avevano a che fare, ma propone per quei materiali sonori una ricezione di massa la cui portata storico-culturale riteniamo possa avere sul lungo periodo una forte rilevanza. Frammenti del Novecento musicale sopravvivono nelle colonne sonore del cinema contemporaneo, seguendo vie carsiche che sono raramente oggetto di consapevolezza critica, ma che costruiscono un campo di competenze aurali che ha un elevato potenziale per la sperimentazione in campo didattico-musicale o che propongono senz’altro un terreno d’osservazione importante per comprendere come il cinema contemporaneo strutturi, in modo non episodico, la competenza narrativa, aurale e musicale di nuove generazioni di musicisti e ascoltatori.

## BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

CALABRETTO, ROBERTO

2010 *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio.

CASTELLI, FRANCO (a cura di)

2004 *Charivari. Mascherate di vivi e di morti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CHION, MICHEL

2001 *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino (ed. or. 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan).

CLARIDA, BOB e PHILIP TAGG

2003 *Ten Little Title Tunes*, New York – Montreal, The Mass Media Music Scholars.

GUIZZI, FEBO

2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM.

2004 *Corni, strepiti, diavoli e giudei. Le rappresentazioni del Cristo deriso e il 'demoniaco' nei rituali della Passione*, in CASTELLI 2004.

HAGEN, EARLE

1971 *Scoring for Films; a Complete Text*, New York, Criterion Music Corp.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE

1980 *Il crudo e il cotto. Mitologica I*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Le cru et le cuit. Mitologiques I*. Paris, Plon, 1964).

MEANDRI, ILARIO

2012 *La fabbrica dei sogni. Un'introduzione etnomusicologica al mainstream musicale hollywoodiano*, Kaplan, Torino.

2013 *Su alcune formule ricorrenti nel cinema nordamericano contemporaneo: esperienza del limite, costruzione del caos*, in FEBO GUIZZI (a c. di), *Maschere di suoni: costruzione del caos, affermazione di sé. Per un'antropologia sonora della liminarietà contemporanea*, LIM, Lucca, pp. 325-407.

MEANDRI, ILARIO e FEBO GUIZZI

2015 *Sensing evil: a Trailer Formula from an Ethnomusicological Perspective*, in «La Valle dell'Eden», n. 28-29, 2014-2015, pp. 177-96.

MEANDRI, ILARIO e ANDREA VALLE (a cura di)

2011 *SUONO/IMMAGINE/GENERE*, Kaplan, Torino.

MORGAN, DAVID

2000 *Knowing the Score: Film Composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing for Cinema*, Harper Collins, New York.

KASSABIAN, ANAHID

2001 *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, London, Routledge.

2013 *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley, University of California Press.

# A book of wondrous musical deformities

di **Ilario Meandri**

english translation by Brent Waterhouse

Monsters, aliens, paranormal and supernatural phenomena, psychic deviances: all of these are given a certain number of recurring musical stereotypes by contemporary film composers. The musical expression of horror and the awful is constructed through *tòpoi* which at one and the same time act as recognisable clichés and areas in which composers are free to experiment. While speaking of these musical formulas, composer Elliot Goldenthal has stated: «So I think almost like taking my pencil as a musical Trojan horse into certain areas».<sup>139</sup> An expression of the awful and of horror is like a “Trojan horse” that gives a composer the courage to push his pencil “a bit further”. Put briefly, this high reliance on stereotypes is a necessary compromise, required to experiment with contemporary art-music languages while continuing to work in a context that draws most of its narrative effectiveness from adhering to a harmonic-tonal language that, not without exceptions and idiosyncrasies, is still largely based on the expressive reservoir of late-eighteenth century symphonic music. The awful and horror, moreover, are not to be understood as references to a specific film genre, but as an array of recurring expressions that cut across genres and apply, for example, to horror films as much as they do to science fiction, thrillers, action-adventure films, animated films or any form of hybridisation between genres. Used as a wilfully paroxysmal and ironic citations, it is even

---

<sup>139</sup> Goldenthal in MORGAN 2000:201.

possible for a sub-category of horror clichés to make their way into comedies.

I have dedicated a series of studies to this phenomenon, which those who are interested can consult for more details on film music compositional techniques.<sup>140</sup> Here, I will take up a narrow range of topics and examples from these studies in order to set out, in my conclusion, a reflection on the presence of these horror formulas in the system of the media, as aural imprints typical of contemporary narration.

North American cinema was seduced quite early by the expressive latency of post-serialism, showing a certain predilection for the work of Krzysztof Penderecki. The reception and use of certain techniques for writing sound masses traceable to Penderecki was in fact precocious and persistent. *The Exorcist* (1973) – which, in addition to other fragments taken from the works of this Polish composer, uses *Polymorphia* and the *Kanon for orchestra and tape* – was, along with *The Shining*, one of the most important models for composers working in the Eighties and the Nineties. *The Shining* (1980) represents the definitive consecration of a cinematographic Penderecki who had already enjoyed wide success and was to continue to exert a strong influence on the generation of film composers soon to create their first important projects in the

Eighties. These composers (one figure who comes to mind is James Horner) drew their dramaturgical models directly from cinema's collective musical imagination, rather than from forms of art music, and went far beyond the limits of horror films while experimenting with techniques coming from contemporary art music (only to mention three: Paul Chihara in *Prince of the City*, 1981; Bruce Broughton in *Young Sherlock Holmes*, 1985; James Newton Howard in *Flatliners*, 1990).

In the next few pages we will concentrate in particular on *The Shining*. For reasons of space, we will not discuss the fragments from Bartok and Ligeti, which are equally important in the overall balance of this film's soundtrack.

The images in *Fig. 1* have been taken from the well-known sequence in which Danny rides his tricycle – followed by the camera with a semi-point-of-view shot – down the corridors of the hotel and suddenly runs into the ghosts of the twin sisters: the entire sequence is built around, even carefully tailored to, the sound events of a portion of Penderecki's *De Natura Sonoris*. Music and narration collaborate in this fragment with a surprising synergy. Kubrick reinterprets the latent dramaturgy of this piece as though it were a “program”, or the outline of a ritual: the music gives the scene a *choreutic dimension that organises the imaginary space of the narration, giving it a*



*Fig. 1: The Shining, series of frames: 0:35:15, 0:35:42, 0:35:47.*

<sup>140</sup> MEANDRI 2012, MEANDRI and VALLE 2011, and in particular MEANDRI 2013, from which I have taken most of the reasonings and examples that appear in this study (in particular pp. 368-78 for the parts on *Anti-music*, and pp. 363-4 and pp. 401-3 for the part on trailer music).

form. These events are not situated in a *here and now*, but within the field of a suddenly malevolent omniscience, an

of veridictivity and omniscience and foregone its status as a positive *logos* or the expression of an ethics. This posit-

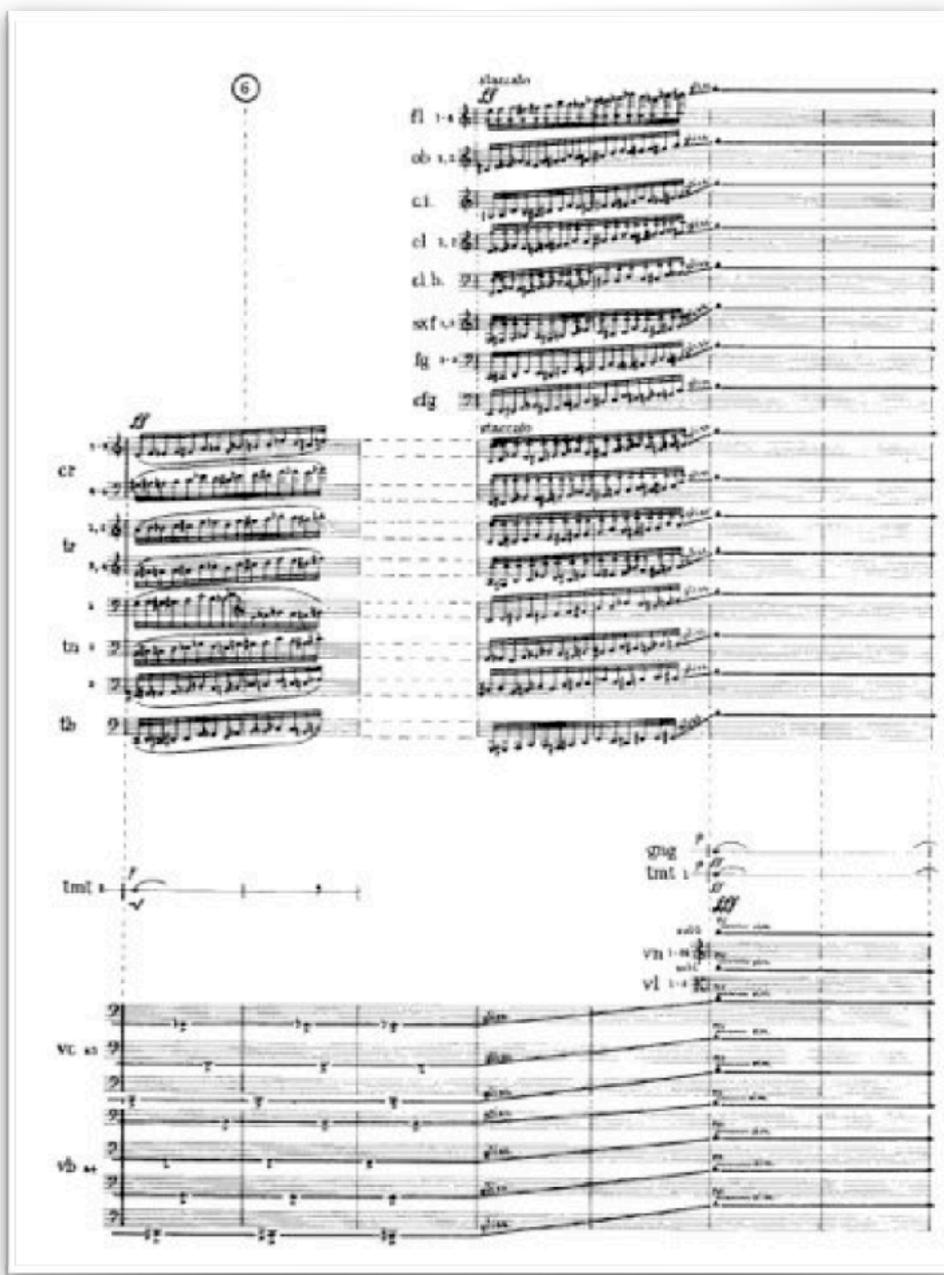


Fig. 2: A fragment from *De Natura Sonoris* (© Krzysztof Penderecki, *De natura sonoris no. 1*, Mainz, Schott Music, 1999 [Studienpartitur/Study Score], p. 11).

acousmatic<sup>141</sup> that does not for an instant lose its veridictive status. On the contrary, it reaches its utmost consequences, having abandoned its superficial qualities

ity pertains first and foremost to language and, in music, to a rationality in line with the rules of euphony, of *orchestrated* sound, of the orchestra as the *art* and the *medium* of a concordant distribution, hierarchically organised, harmonic and *ordered according to language*, the projection of a sociability expressed by this language and – precisely by way of this projection – an actantial phantasm governing the development of the narration. In the narrative conversion proposed here of the already “primitive” *De Natura Sonoris* – and in a *mise-en-scène* that by converting it into narration makes its primitive nature all the more radical – euphony represents positive order, *Kultur*, ethics, everything to which, in all its horrific virulence, Penderecki’s *De Natura* is opposed. In particular, the paroxystic scales in the brass, which end with a full-orchestra glissando (cf. the fragment reproduced in Fig. 2) seem to have become a widespread pan-genre formula in mainstream Hollywood cinema. In *Brainstorm* (1983) and, years later, in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001) – with music respectively by James Horner and Howard Shore – we find the same figure virtually unchanged, used for a

<sup>141</sup> A well-known term in cinema music and sound studies introduced by Michel Chion, *acousmatic* refers to a sound (or a voice) whose source is concealed: «A sound or a voice, if maintained acousmatic, creates [...] a mystery as to the appearance and the nature of its source, including its properties and powers» (CHION 2001: 75). For a more detailed definition of this analytic category, see *ibid.* pp. 74-75 *et passim*.



Fig. 3: The “Pendereckian” patterns in *Brainstorm* (series of frames: 1:04:25, 1:04:30) and in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (1:42:31).

hallucination sequence in *Brainstorm* (first two frames in Fig. 3) and as the *underscore*<sup>142</sup> for an action scene in *The Lord of the Rings* (third frame), while a tentacled monster attacks the Fellowship of the Ring just outside the gate of the Mines of Moria.

The sequence from which the images in Fig. 4 have been taken narrates the moment in which Wendy (Shelley Duvall) realises the full extent of Jack’s madness. The pages that Wendy flips through with terror are obsessively covered by an infinite repetition of the proverb “All work and no play makes Jack a dull boy”. The piece used for the

scene’s underscore is *Polymorphia*. We hear glissandos and aleatory pizzicatos, with phrases played by solo violins that for a moment even seem lyrical, but as part of a disjointed and estranged lyricism – an entropic form of creativity? A non-organised impulse? – that results from this chaotic throng of unrelated motifs. Not long after, over Jack’s point-of-view shot, the pattern changes and makes way for the “rain of pizzicatos” taken from *Polymorphia*. The same fragment appears again later, clearly associated with Jack and his illness, to construct the tension underlying the action’s “space of latency” that the music is called

<sup>142</sup> *Underscore* and *source* are pragmatic distinctions widely used in the technical documents drafted during the process of producing a soundtrack. In general practice, *underscore* substitutes, while not entirely coinciding with, the term “extra-diegetic”, while *source* indicates “diegetic”. Cf. HAGEN 1971, KASSABIAN 2001. [*Underscore* is the classic musical comment in which the music is given a narrative function that remains external to the action, while *source music* generally indicates a music whose source is found within the scene being shot (for example, some music playing on the radio) N.d.R.].

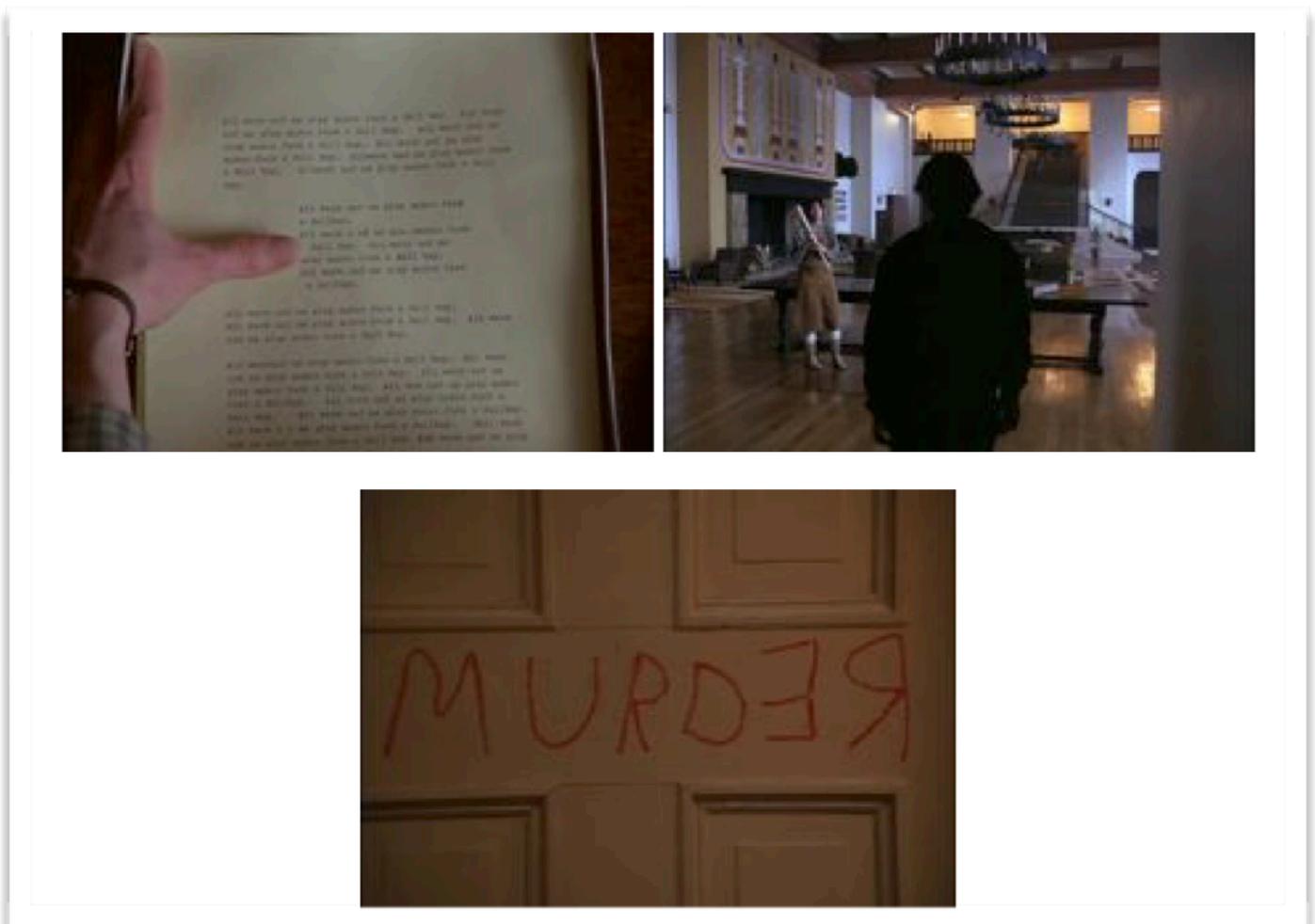


Fig. 4: *The Shining*, series of frames: 1:16:29, 1:17:29 e 1:33:29.

on to interpret. We might describe what we hear – anticipating by a few pages an analysis of the repetitions of the same pattern that will bear out our interpretation – as the metaphorical representation of a spasmodic motility, an organic and psychological dystopia made audible by music, which indicates a steadily growing tension. For the moment, let us settle for a surface interpretation: the “being” that announces itself through the sound, and at which the dystopic representation is aimed, indicates a *limit* and a danger. Consistently associated with Jack’s state of madness, the musical pattern is first and foremost a kinetic metaphor of a scattered, inorganic and neurotic motility, produced by a heterophonic jumble of tensions at

*their limit*: the representation of the limit (or of *neurosis* as a limit) seems to be the specific aim of *The Shining’s* musical dramaturgy.

In the following pages I would like to explore a few significant occurrences in films belonging to various genres,<sup>143</sup> pursuing the tensions that have already been amply suggested by the fragments considered in *The Shining*. I will thus attempt to offer further examples of the type and the modality of designation implied by the use of these horror formulas.

*Star Trek: The Wrath of Khan* (Fig. 5). The crew of the Enterprise, exploring a remote outpost of the galaxy, has detected the invisible presence of “indeterminate forms of life”

<sup>143</sup> The reader should be aware that many important works have been omitted from this reconstruction, such as *Alien* (1979, by Ridley Scott, music by Jerry Goldsmith), which was a fundamental model for the musical figurations discussed here (further examined in MEANDRI 2013), or again experimentation done in popular music (as one example, the Sgt. Pepper glissando, discussed in MEANDRI AND GUIZZI 2015).



Fig. 5: *Star Trek: The Wrath of Khan*, series of frames: 0:59:33, 1:00:51.

with a portable device. This is a recurrent type of storyline, and the tension-creating role with which the underscore accompanies the exploration of the space station is also habitual: the music is charged with interpreting the potentially hostile space explored by the characters. The long sequence is produced by way of a number of formulas coming from the universe of horror: falling glissandos in the strings and brass, or “sick violins” and “sick horns” as Philip Tagg defined them when describing the beginning of *The Mission*<sup>144</sup>. “*Indeterminate forms of life*”. It may be possible to grasp a germinating sense (or at least one of its primary interpretants) through the determinations of being expressed by the sound, according

to the recurrences that mainstream cinema proposes in a remarkably redundant way. Forms of life, we had said. An so, an initial possibility of semiosis: an *organic metaphor*. In *Outbreak* (1995), with music by James Newton Howard, a team of military scientists (including Dustin Hoffman as a physician and colonel of the American army) succeeds in isolating the virus of a disease named *motaba*, which risks setting off a planetary epidemic (Fig. 6). Blow-ups of the virus are visualised on the electron microscope’s monitor, while the characters comment on the terrible sequence of the infection. As the virus is seen multiplying on the monitor (first frame in Fig. 6), Howard gradually increases the amount of movement, a Brownian motion if this chemic-



Fig. 6: *Outbreak*, 0:25:06, 0:34:30.

<sup>144</sup> Philip Tagg, ““It was a problem to treat them as a whole”. Musical communication of ideology in cinema. The case of *The Mission*”, a contribution to research project organised by Franco Fabbri: “Genre, format, stereotype: cinema, radio-television and popular music as factories of meanings”, 31 May 2007, University of Turin. On this point, see also CLARIDA and TAGG 2003.

al/physical metaphor can be accepted, or again a stochastic movement, like a cloud of fine dust. The kinetic metaphors that we could associate with this pattern are numerous – a swarming, prickling, teeming, flickering, seething, crawling mass – and refer to a kaleidoscopic movement within a constant and intelligible field but that is also the heterophonic and entropic product of an indistinct myriad of events. This is perhaps the key to interpreting the formula and its many variants: an indistinct being, whose single entities are not quantifiable, with a uniform behaviour and a stubbornness in composing a unity, determined in affirming a *desire* that comes across, albeit distributed over the consciousness of the being that expresses it, as the unitary product of *a* will (and this, primarily, is the “ontic fright” explored by this musical pattern). Further on in the film, similar variations on the formula give the destructive effect of the virus’ propagation in the characters’ bodies a visibility, rendering the contagion perceptible and seen. The second frame is taken from one of the sequences that put the contagion’s first carrier on scene: Jimbo (Patrick Dempsey) shows the first symptoms of the infection. In this case as well, it is the music that makes visible that which by its very nature is invisible.

In previous works<sup>145</sup> we have proposed an ethnomusicological interpretation for mainstream musical Hollywood’s inclination to narrativise a few highly particular expressions of non-tonal twentieth century music as markers of the *tremendum* and the Panic representation of a crisis. The interpretative category to which we turned, and that I will briefly take up here, is that of *Anti-music*. This term was coined by Febo Guizzi<sup>146</sup>, who proposed adopting it in

ethnomusicology to describe the sonorous world of a few peculiar and extraordinary ritual expressions of popular culture: uproars, *charivari*, rituals involving a derision of Christ and the morning of darkness, the sonorous acts that in our folk tradition are carried out simultaneously with the liturgy commemorating the death of God on earth. Hence the links with shadows, demons and the world of the dead (and, one might say, with a cinematographic metaphor that already proposes a relation between what we have mentioned and the mainstream collective imagination: the *dark side of the force*). The ethnomusicological literature contains examples of Anti-music in Italy and Europe, but cases are found across the world in which this connection appears in a non-superficial way, such as the itinerant Bon monks’ rituals involving a veneration of the dead, or the Amazon rituals for exorcising the eclipse discussed by Levi-Strauss.<sup>147</sup> What is Anti-music? What are, put as shortly as possible, the reasons for this name? Febo Guizzi has written, while attempting to interpret the acoustic features of the sound rituals in question, that:

*The result completely detaches the world of sound from that of noise, understood naturalistically and as a mere objective occurrence, and transfers noises and uproars, now understood as phonemic or linguistic elements, within the realm of music. The field of noise, considered objectively as by Nattiez, i.e. in a search for parameters which no longer rely on regular and periodic recursion, has been left behind us. This is because, above and beyond its possibility of being conceived or categorised as such, it has now*

<sup>145</sup> MEANDRI 2013, MEANDRI and GUIZZI 2015.

<sup>146</sup> GUIZZI 2002 and GUIZZI 2004.

<sup>147</sup> LEVI-STRAUSS 1966.

*in any case been reconverted, with the specific intention of a reversal, by the collective dynamics of an organised group in perfect agreement on how to reach its own performative goals. It is not by chance that the various forms of popular tradition which include both local variants of charivari and the derisory, satirical or “spiteful” manifestations transmitted through sound which must be distinguished from charivari strictly speaking (such as a few forms of gobbula in Sassari, documented by Pietro Sassu), appear in a range of cases. One passes from uproars that account for the entire sound event to situations in which the uproar is accompanied by, or overlaps with, or again surrenders to, manifestations with a more variegated phonic-musical consistency. The same goes for other ritual occasions in which the production of uproars is associated with different kinds of behaviour, such as in the “tratto marzo” seasonal celebrations, a few phases of Carnivals or New Years’ celebrations, etc. Two opposite and complementary paths can in any case be recognised, which according to the differing amount of sound organisation mark the degree to which they can be assimilated to one or the other of the two extremes in which uproarious phenomena can be collocated. On the one hand, we have raw noise, and on the other music in the strict or orthodox sense, hedonistic in the experience of listening. One of the directions leads from noise towards music, and the other goes from music towards its noisy deconstruction and decomposition. The first case includes uproars that are organised and formalised in the ways mentioned above. The second consists in the performance of a “normal” musical repertory, distorted and disrupted by an intentional destabilising parody, expressed*

*first and foremost by the systematic and untiring use of false notes.<sup>148</sup>*

While it is important to reflect on the differences existing between Anti-music in film and the sound rituals documented by ethnomusicology, we are deeply convinced of the term’s interpretational pertinence when applied to our field of studies. Let us review the main points of our reasoning. It is *anti*-music first and foremost because:

1) it is opposed to the aesthetic universe of *Music*. This is because it constructs its forms by using criteria in the production and organisation of sound that are opposed to the rules of sound produced according to the category of the beautiful, or according to the principles of euphony that belong to every musical culture;

2) because it levels the expressiveness and the power that emerge from this procedure against something (*against* the “deviant” within the community that becomes the object of a fierce form of phonic social censure).

Music – i.e. the positive status of the “ordinary” sound comment to a film – is opposed by anti-musical moments, acting as chaos or disorder. To represent this *locus horridus*, this musical hell, and bring it to visibility, Anti-music acts against the very foundations of language; or, one could say, the language of an absence of language is staged.

A large number of additional examples taken from contemporary cinema could be mentioned. But I believe it is more important to consider, as a conclusion, another sector. This involves the field of the para-textual expressions of a film, i.e. the trailers and the sonorous comment on the trailers, whose weight in terms of visibility and audibility is if possible even more significant in the context of today’s audiovisual media.

It is in trailers, indeed, that many of the formulas analysed

<sup>148</sup> GUIZZI 2004.

here are encountered with a surprising redundancy, at times, such as in the examples we are about to propose, acting as no less than the basis of their dramaturgy. In Video 1<sup>149</sup> I have strung together a sequence of a few scenes taken from recent trailers. In order: *Star Trek* (2009, by J.J. Abrams); *Anacondas – The Hunt of the Blood Orchid* (2004, by Dwight Little); *The Exorcism of Emily Rose* (2005, by Scott Derrickson), *The Rite* (2011, by Mikael Håfström); *Black Death* (2010, by Christopher Smith); *Heartless* (2009, Philip Ridley); *Habeas Corpus* (a 2012 short by Jesse James Rice); *Primal* (2010, by Josh Reed); *Scream 3* (2000, by Wes Craven); *Avatar* (2009, by James Cameron); *Lights Out* (2016, by David F. Sandberg); *Clash of the Titans* (2010, by Louis Leterrier), *Tomb Raider* (2018, by Roar Uthaug); *Geostorm* (2017, by Dean Devlin); *San Andreas* (2015, by Brad Peyton); *Jupiter Ascending* (2015, by Lana and Lilly Wachowski). In the selected examples, taken from trailers in both their original language and in Italian, the heterophonic rising glissando, which we have already seen in action in *The Shining* and many other examples, acts as a true cliché: a stigma of disorder, a sign of the vast array of dystopias to which it is associated, this formula works here as an aural memory of consolidated narratives that are a constant of the mainstream spectacular canon. By way of its constant reference to pre-existing formulas, trailer music<sup>150</sup> assimilates the most blatant mainstream formulas within its own rhetoric, turning to them as “indices” of the spectacular *loci* through which a film negotiates the genre to which it itself belongs.

## Conclusions

We are aware that sensorial experience of the world we live in is forged by the media and that the acoustic media play, in our contemporary sense-sphere, a primary role. Beginning with Schaffer’s pioneering works, a vast and specialised literature – within a growing number of disciplines, above and beyond ethnomusicology – has analysed the phenomena through which the public and private sonosphere that marks today’s world has been aurally constructed: from studies on the soundscape and ubiquitous listening,<sup>151</sup> to ethnomusicological and popular music studies on the interactions between oral tradition musics and the system of the media; from currents in ethnography dedicated to the use of the media in different cultural systems to the works done, mainly with a technical or engineering basis, on the parasitic role of music as a component of acoustic pollution.

These are potentially interesting issues for music education: music is taught within a pervasive media context, which moreover is constantly changing. Is our knowledge of the aural imprinting undergone by new generations sufficient? How does “exposure” to media change in different periods and socio-cultural contexts? Should we speak of exposures, or interactions already marked by a relational and social competence? Do different “exposures” influence our musical experiences and abilities? Should music education take this into account? Or would it rather be more desirable for it to build an alternative – and thus a new sonosphere, characterised by a different relational and affective ethics – to the context of the media? Should one engage with this context? Or instead “re-

<sup>149</sup> Consultable at the address: <https://youtu.be/ceS1INy9npM>. The source has been taken from Meandri 2013. Examples of trailers dating to after 2011 have been added to the clip published there, in order to provide evidence of the formula’s resilience in the context of current trailer music.

<sup>150</sup> Here, I will omit details as to the relation between the repetitiveness of the musical stereotypes used when adding sound to trailers and the serial production of trailer music libraries, whose production context is completely different from the one involved in film music.

<sup>151</sup> For a definition of this term and a more extended bibliography, see KASSABIAN 2013.

act” to how listening is “deteriorating” or becoming “passive”, attempting to counter the marginalisation of the cultural role of musical forms in the “modern” world? Should we not seek a new way of looking with curiosity at the ways in which the context of the media shapes new musical subcultures and productive listening habits?

Naturally, these are questions that cannot be given a unilateral and simplistic answer.

In my own personal experience, when dialoguing with music teachers and educators I have often noticed an open intolerance for the progressive restriction of spaces for listening to European art music, with occasions for coming into contact with the expressive forms of modern and contemporary music being even more dramatically scarce. The general idea, no doubt regressive in itself, is that the system of the media proposes an experience that has been “flattened out” to conform with popular music (as though the Babel of popular languages and idiolects were, for its part, equally monolithic and bereft of cultural, relational and political interest).

In this paper, taking up a series of published studies, I have tried to demonstrate that fragments of the expressive reservoir of modern and contemporary music survive, like so many Trojan horses, to recall Goldenthal’s words, in the contemporary system of genres, even while being semantically reshaped, and deeply so, by mainstream Hollywood’s schemes of narration.

How the cinematographic collective imagination of evil has influenced the reception of twentieth century music, and to what extent this reception has radically changed the possible expectations and interpretants tied to this music, is from a historical-musicological point of view the true question. Nevertheless, the problem also has profound ethnomusicological (and sociological-musical) implications, given that, in remediating twentieth-century non-tonal music, cinema does not only reinterpret, reread and convert to narration repertoires that had little to do

with this penchant towards program music. It also proposes a mass reception for these sound materials, which in our opinion may have highly relevant long-term historical and cultural repercussions. Fragments of twentieth century music survive in contemporary soundtracks, intermittently surfacing while rarely becoming objects of critical awareness, and yet constructing a field of aural competency that has great potential for experimentation in music education. Again, they unquestionably offer a terrain for observation that is important in understanding how contemporary film gives a structure, anything but sporadically, to the narrative, aural and musical competence of new generations of musicians and listeners.

## BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- CALABRETTO, ROBERTO  
2010 *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio.
- CASTELLI, FRANCO (a cura di)  
2004 *Charivari. Mascherate di vivi e di morti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHION, MICHEL  
2001 *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino (ed. or. 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan).
- CLARIDA, BOB e PHILIP TAGG  
2003 *Ten Little Title Tunes*, New York - Montreal, The Mass Media Music Scholars.
- GUIZZI, FEBO  
2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM.  
2004 *Corni, strepiti, diavoli e giudei. Le rappresentazioni del Cristo deriso e il 'demoniaco' nei rituali della Passione*, in CASTELLI 2004.
- HAGEN, EARLE  
1971 *Scoring for Films; a Complete Text*, New York, Criterion Music Corp.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE  
1980 *Il crudo e il cotto. Mitologica I*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Le cru et le cuit. Mitologiques I*. Paris, Plon, 1964).
- MEANDRI, ILARIO  
2012 *La fabbrica dei sogni. Un'introduzione etnomusicologica al mainstream musicale hollywoodiano*, Kaplan, Torino.  
2013 *Su alcune formule ricorrenti nel cinema nordamericano contemporaneo: esperienza del limite, costruzione del caos*, in FEBO GUIZZI (a c. di), *Maschere di suoni: costruzione del caos, affermazione di sé. Per un'antropologia sonora della liminarietà contemporanea*, LIM, Lucca, pp. 325-407.
- MEANDRI, ILARIO e FEBO GUIZZI  
2015 *Sensing evil: a Trailer Formula from an Ethnomusicological Perspective*, in «La Valle dell'Eden», n. 28-29, 2014-2015, pp. 177-96.
- MEANDRI, ILARIO e ANDREA VALLE (a cura di)  
2011 *SUONO/IMMAGINE/GENERE*, Kaplan, Torino.
- MORGAN, DAVID  
2000 *Knowing the Score: Film Composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing for Cinema*, Harper Collins, New York.
- KASSABIAN, ANAHID  
2001 *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, London, Routledge.  
2013 *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley, University of California Press.