

MÚSICA CINEMATOGRAFICA: SUS INICIOS EN HOLLYWOOD

Como muchas otras expresiones de minorías, la música cinematográfica parece

destinada a atraer una atención crítica desinformada y hostil, cuando atrae alguna. La causa está, seguramente, en el hecho de que es un híbrido, y como tal no ha logrado aceptación como una forma legítima de creación musical. No es totalmente cine ni totalmente música. El realizador cinematográfico siente la necesidad de poner música en la banda sonora de su film : pero debido a la naturaleza técnica altamente especializada del arte musical, no puede en general, entenderla tal como entiende el guión o el trabajo de cámara. Si bien la música ha sido definida como un lenguaje universal– lo cual hace imprescindible para el realizador–, en su discusión y análisis se abre un tremendo abismo entre músicos y no músicos. Este problema básico de comunicación afecta profundamente a las relaciones entre un director cinematográfico y un compositor. Un director puede no tener conocimientos técnicos musicales, pero sí saber lo que quiere de la música, en términos dramáticos, para su film. En ese caso, puede dar a conocer sus deseos al compositor, y estará bien que así lo haga. De todos modos, con frecuencia los directores tienen una idea confusa de lo que es la música y lo que con ella pueden lograr, cuando, en virtud de ello, insisten en imponerse al compositor y anularlo, los resultados suelen ser en general desastrosos.

PROPÓSITOS Y ORÍGENES

La presencia activa de la música es una necesidad básica en un film. ¿ Por qué ? Porque la música ejerce sobre el espectador una influencia y un control imprescindibles, el mayor inconveniente del cine, en comparación con el teatro, es la falta total de comunicación directa con el espectador, y con la música, film y público entablan una comunicación más estrecha.

Según Bernard Hermann La música en el cine puede poner de manifiesto e intensificar los más íntimos pensamientos de los personajes. Puede conferir a una escena de terror, grandeza, alegría o miseria. Suele transformar el mero diálogo en auténtica poesía. Es el vínculo de comunicación entre la pantalla y el espectador. Con frecuencia, el papel de la música en un film es de carácter utilitario. Allí donde el paso de una escena o toma es rápido, la música suple la falta de continuidad. La música puede facilitar la transición de una escena o otra, así como reforzar la acción y la emoción. Para apreciar el poder de la música en orden a acelerar o ralentizar la acción, no hay más que recordar la interminable duración aparente de los títulos de un film cuando se proyectan sin música, ésta tiene un formidable poder para influir sobre el sentido del paso del tiempo.

La cámara esta restringida a una representación bidimensional de lo que quiere comunicar. La música, que es por naturaleza fluida, ambigua y de difícil definición, es capaz en cambio de provocar en la mente del espectador vibraciones emocionales capaces de complementar, suplir e incluso contradecir la imagen visual. Aporta una importante tercera dimensión. La tarea de un compositor es la de interpretar e iluminar, más que la de ilustrar o describir gratuitamente, aunque ciertos elementos descriptivos están siempre presentes en la iluminación. Por ejemplo, en el film de Billy Wilder *Días sin huella*, se describe la caminata alcohólica de Ray Milland por la Tercera Avenida de Nueva York, en una búsqueda infructuosa de una casa de empeños (es el Yom Kippur, y todas las casas de empeño están cerradas). La música de Miklos Rózsa es en esta escena una especie de vía dolorosa de creciente angustia y desesperación. Visualmente la gran ciudad– las calles infinitas y desiertas, la acerada lujosa magificencia de los rascacielos y puentes, el sol del mediodía quemando sin piedad, es retratada con precisión, pero la potencia de la música logra sintetizar estas impresiones naturalistas con la narración de la agonía de la mente y el cuerpo de Milland. La música realza e interpreta al mismo tiempo la imagen para nosotros. En el plano ideal es indispensable que la música cinematográfica la escriban compositores responsables y competentes, cuyo exclusivo propósito sea el de realzar el film como obra de arte. Pero el caso es que nunca ha sido así : la integridad artística se ha visto siempre obligada a pactar

con la viabilidad comercial (los films deben producir dinero), lo cual no sólo ha afectado a la esfera musical. Bernard Herrmann fue uno de los primeros en enfocar la música cinematográfica como un arte. Sin embargo, la música de un film per se no debe ser nunca mirada sino como un elemento más en un acto de creación corporativa. Cada film conlleva una serie individual de premisas dramáticas, y el compositor debe lograr expresarse en los términos de éstas, y no en los propios. Color, estilo, temperamento, ritmo son factores que deben estar determinados por el film en cuestión, y de la misma manera que dos films no pueden ser nunca exactamente iguales entre sí, dos partituras musicales cinematográficas tampoco han de serlo. La responsabilidad del compositor es nada menos que la de dar forma definitiva y redondear una entidad o composición dramáticamente perfecta : el film. Puede verse obligado a bajar el nivel a causa del film, pero no hay razón alguna para que el film baje de nivel a causa de la música.

Sin embargo, muchos films han padecido este descenso de nivel, si uno repasa la historia de la música cinematográfica y analiza el viejo conflicto entre arte y negocio, hay pocas razones para asombrarse. Desde los primeros films mudos, la música fue considerada una forma de ilustrar y sostener la acción y como una manera de tapar el ruido de la máquina proyectora. Un pianista con sentido de la improvisación era de un valor incalculable, pero existían también orquestas cuyas dimensiones y calidad dependían de la prosperidad de la sala de exhibición cinematográfica que las empleaba. Los clásicos eran registrados, reescritos, reeditados y colocados en categorías utilitarias, muchas veces con escasa atención a sus propiedades dramáticas. El hijo de Caid, de Rodolfo Valentino, por ejemplo, solía ser acompañada por fragmentos de la Quinta Sinfonía de Chaikovski. Bibliotecas de música incidental recorrían las salas de exhibición. Algunos films importantes, como El nacimiento de una nación (1914), tenían partituras especiales (en su mayor parte no originales) preparadas para ellos, y grupos de intérpretes viajaban con el film para tocar la música. Pero esta no es toda la historia ; en una época tan temprana como 1908, Saint-Saens había escrito una partitura original para pequeña orquesta destinada al film El asesinato del duque de Guisa, y la época muda fue testigo del nacimiento de partituras musicales para films escritas por artistas de la categoría de Darius Milhaud, Paul Hindemith y Arthur Honegger. El compositor alemán Edmund Meisel realizó un número elevado de señaladas contribuciones musicales a los films de Eisenstein El acorazado Potemkin (1925) y Octubre (1927), y para el documental de Walter Ruttmann Berlín (1927).

El advenimiento del sonido en 1927, que trajo consigo la posibilidad de establecer una relación mucho más estrecha entre la imagen y la música, estimuló el interés de compositores serios. A mediados de la década de los treinta, Prokofiev Shostakovich, Kabalevski y Shaporin habían escrito partituras para film rusos ; Milhaud, Auric, Honegger y Jaubert lo habían hecho para films franceses ; y en Inglaterra, Walter Leigh había escrito una celebrada partitura para The Song of Ceylon (1934). A finales de los años treinta, Benjamin Britten, Arthur Bliss, William Alwyn, Arthur Benjamin, William Walton, Hans Eisler, Erich Wolfgang Korngold y George Antheil habían compuesto música para films. Hacia 1940, la música cinematográfica estaba reconocida como una forma de composición musical altamente especializada. Tempranas resistencias al uso dramático de la música en la banda sonora se basaban fundamentalmente en el temor de que la audiencia llegase a preguntarse de dónde provenía esta Música. Se consideró entonces necesaria una especie de explicación pictórica : por ejemplo, una escena de amor podría desarrollarse en los bosques y, para justificar la música que la acompañaba, podía aparecer un violinista vagabundo, sin otra razón dramática que la señalaba. Tampoco los directores apreciaban siempre la necesidad de una partitura escrita especialmente para el film ; en una época tan tardía como 1936, La dama de las camelias fue adornada con una mescolanza musical al estilo de los films mudos compuesta por temas clásicos. Sin embargo, gradualmente fue reconociéndose que partituras compuestas por material no original eran perjudiciales para un film, entre otras cosas porque atraían una no deseada atención sobre ellas en virtud de lo familiares que resultaban. Pese a esto, la práctica aún persiste—ejemplos de ello son 2001 : una odisea en el espacio, Elvira Madigan : la mujer perfecta y Manhattan—. Con todo, el reconocimiento de la necesidad de contar con un apoyo musical y de nueva concepción dramática para cada película significó un señalado progreso.

CONCLUSIÓN

Estos hombres, (Max Steiner, Dmitri Tiomkin , Erich Wolfrang, Bernard Herrmann, Miklos Rozsa) están en la vanguardia de los que pusieron la piedra fundamental para crear una grande y gloriosa tradición de música cinematográfica en América. Podemos considerar, sin embargo, que la historia los ha traicionado, no sólo en el aspecto puramente musical sino también en cuanto a la posición de la música en el esquema total de la industria cinematográfica. Nos gustaría poder afirmar que el peso acumulado

durante todos estos años de experiencia ha significado una elevación del nivel medio de la misma. Desdichadamente, no es este caso. Compositores malos y mediocres continúan siendo empleados, junto a buenos músicos, con tanta frecuencia como antes, y los primeros suelen considerarse menos peligrosos que los últimos. Igual que en los viejos días de Hollywood, cuando la excusa que se utilizaba era que la música cinematográfica como forma de arte estaba en su infancia y nadie sabía realmente nada al respecto. El hecho de que una partitura cinematográfica sea de alta calidad no es importante sólo para el film, sino también para el público. La música de películas tiene un poder tan grande como insuficientemente reconocido para mejorar los gustos y la sensibilidad del auditorio. Todos deberíamos ser conscientes de hasta que punto, para acceder a la música, los ojos ayudan y persuaden el oído. Un público cinematográfico medio puede mostrar signos de disgusto o impaciencia si se le pide que escuche en abstracto una composición avanzada como *Atmósferas*, de Ligeti ; pero cuando esa misma música aparece vinculada a las escenas del misterioso monolito de 2001 : *Una Odisea en el espacio*, de Kubrick, es aceptada sin replicar.

El film es uno de los mayores maestros del mundo, ya que se aprende con él sin pretender hacerlo ; y nunca debería olvidarse que muchas personas abrieron sus oídos por primera vez a la música a través de la experiencia fortuita del cine.

BASES PARA LA ESCRITURA MUSICAL CINEMATOGRAFICA

A) La Música fílmica no es una sonorización inocente, por el contrario, si inserción en el mecanismo de sentido es absolutamente capital, tanto para el establecimiento del punto de vista como para la elaboración del significado pertinente.

B) El rasgo esencial de la música en la narrativa cinematográfica es el juego de tensiones creado entre su ausencia y su presencia : su interrupción brusca o inadvertida y su articulación con la banda de ruidos.

C) Por ello, el estudio de la música fílmica puede abordarse solamente desde los valores musicales específicos, sino que resulta preciso analizar sus implicaciones narrativas y su contribución al dispositivo diégetico total, como uno más de los elementos conformadores de la puesta en escena.

D) El material estrictamente temático que aparece, desaparece y reaparece en la banda sonora se encuentra estructurado de acuerdo con los principios que rigen el uso del leitmotiv en el drama wagneriano y, por extensión, en el poema sinfónico posromántico : vinculación con los núcleos del relato a través de un sistema de alusiones y aplicación del principio de la variación rítmica, tímbrica y armónica para propiciar su adecuación a las necesidades narrativas concretas.

E) El papel esencial es el desempeñado por los fragmentos de carácter no temáticos, de índole casi puntual, que se insertan sobre tal o cual fragmento de una secuencia para colorearla emotivamente y cuya idiosincrasia procede de los subcódigos de instrumentación y formas de ataque y su naturaleza preferentemente rítmica, tímbrica o armónica. Su contribución al significado es básica, precisamente por pasar casi inadvertidos y resultar, por ello mismo, poco memorizables.

LOS PROFESIONALES DE LA BANDA SONORA

Imaginemos una sencilla secuencia cinematográfica : Gary Cooper camina por las calles polvorientas de un poblado en el Oeste lejano, Sólo ante el peligro, mientras Grace Kelly se debate en la duda en un tren a punto

de partir ¿Cabe la visualización de esta escena sin el añadido, subconsciente del sonsonete distante de aquel famoso 'Do not forsake, O my darlin' '? . Muy pocos espectadores de cine podrían evitar la inmediata asociación. Dmitri Tiomkin escribió la música de este film, Solo ante el peligro, y Tex Ritter cantó la balada en cuestión, con letra escrita por Ned Washington. Aunque la banda sonora de esta película es esencialmente monotemática, Tiomkin escribió para ella una música de extraordinaria fuerza dramática– por ejemplo, para la secuencia que precede a la llegada del tren con el jefe de pistoleros, musicalmente titulada 'El reloj'– pero para el gran público el símbolo único del film en términos sonoros iba a ser el 'Do not forsake, O my darling'. Los estudios no iban a permanecer ajenos a este fenómeno, y, en muy pocos años, el éxito de esta balada–buscado por Tiomkin, que convenció a Frankie Lane para que grabara el tema, con el ánimo de ayudar al desanimado productor Stanley Kramer, tras el inicial fracaso del film– iba a convertirse en un arma de doble filo.

En efecto, primero en América y luego en Europa, la consigna fue la búsqueda de una canción de éxito, convenientemente situada en los títulos de crédito y, a ser posible, repetida durante el metraje, que supusiera una fuente adicional de ingresos para la productora mediante su explotación independiente : poco importa que la canción en cuestión se ajustara o no a la acción y a la estética del film ; los estudios exigían a sus músicos piezas ligeras cantables que pudieran ser entonadas por los astros del momento. Se engendró así una doble situación : de una parte, los compositores de la vieja escuela y los de la generación intermedia–llegados al cine alrededor de 1950–hubieron de ceder terreno y primacía a los llamados cancioneros ; de otra, la gran orquesta y sus medios pasó a la obsolescencia, con la consiguiente reducción presupuestaria de los estudios hacia el apartado musical.

La fiebre del hit cantado llegó hasta los años sesenta, pero en esta década el péndulo volvió a oscilar con el resurgimiento de las grandes empresas filmicas y el subsiguiente interés de una nueva generación por los nombres que habían dado al cine músicas de los grandes films del pasado.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, las diferentes cinematográficas nacionales alumbran la figura del profesional de la banda sonora. El profesional ha podido provenir del mundo clásico o del ligero o incluso del jazz y hasta de la canción popular, pero el cine ha terminado por exclusivizarle. No alterna la sala de conciertos– en el caso de los nacidos clásicos–con la pantalla, y , progresivamente, el eje de su actividad creativa a terminado por ser el cine.

FRANCIA, MÚSICOS PARA HOLLYWOOD

No deja de ser paradójica la exportación desinteresada que Francia ha hecho de sus mejores compositores en favor del cine internacional. Durante un tiempo, el caso más popular fue el de **Maurice Jarre**. Músico de origen clásico, alumno de Honegger, los cominezos de su carrera fluctuaron entre la sala de conciertos , el ballet y el cine. Fue Georges Franju quien le acercó al mundo del celuloide ; prácticamente toda la singular obra filmica de este cineasta presenta la cooperación musical de Jarre, partiendo del cortometraje Hotel des Invalides (1951) y continuando con películas como Los ojos sin rostro, la cabeza contra la pared.En 1962 se le abrieron las puertas del cine internacional, merced al llamamiento de David Lean para componer la música de Lawrence de Arabia, superproducción patrocinada por O.Selznick. Para más de un comentarista , Jarre no volvió a repetir, en toda su carrera, un acierto tan pleno como su música basada en el empleo de los leitmotivs (tema de Lawrence, tema del desierto, tema árabe, tema británico) y de signos tímbricos (el sol, representado por las ondas Martenot ; la noche, evocada con sonajas y esquilas) que hacían de la banda sonora un auténtico poema sinfónico de envidiable frescura.

Por desgracia, el éxito musical de Lawrence, óscar musical en 1962, iba transformar a Jarre en el hombre del día. Los encargos se multiplicaron, seguramente en número superior a las posibilidades del artista. Jarre se fue convirtiendo en un hombre de temas pegadizos y sus partituras propendieron a un peligroso monotematismo. Más colaboraciones fueron, David Lean (Doctor Zhivago, 1965), Ronald Neame (GAMBIT, 1966).Doctor Zhivago, pese a representar para su autor el segundo oscar, plantea un caso límite de utilización, hasta la

saciedad, de la idea melódica, el citado tema de Lara .

Francis Lai ha sido otra exportación francesa. El hipermelodista de *Un hombre y una mujer* (1966) sería llamado por Hollywood en 1970, para poner música a *Love Story* (Arthur Miller).

Michael Legrand fue alumno de Nadia Boulanger, pero pronto orientó su actividad hacia el jazz y la música ligera. Su primer contacto con el cine se produjo en 1961, hacia 1972 estaba plenamente instalado en Hollywood : tras *Estación Polar* , el caso de *Thomas Crown* lo elevaba al estrellato, haciéndole depositario de un Oscar por la canción del film *The Windmills of your Mind*. Legrand obtendría 3 años después su primer Oscar a la música– no a la canción– por *Verano del 42*.

AMÉRICA, LA ESCUELA INFINITA

Hemos visto cómo la historia de la música para el cine va invariablemente unida a la historia del cine americano. Ninguna filmografía nacional ha creado, tan desmedidamente, una escuela del género, renovada generación tras generación. El Hollywood style musical, creado por hombres como Steiner, Korngold o Tiomkin, miraba al romanticismo decimonónico, la opereta vienesa o al Tin–Pan–Alley de Broadway como modelos implícitos. La nueva generación de autores (hacia 1945–50) coincidió con el despuntar de la moda de las canciones. Pero el modernismo de Herrmann o Rosenmann acabó encontrando cauce en la generación de

músicos que llegó al cine alrededor de 1960 (Goldsmith, Williams, Fielding).

Hugo Friedhofer, a quien podríamos denominar el orquestador orquestado. Instalado en Hollywood en 1929, Leo Forbstein le contrató para el departamento musical de la Warner en 1935 : su sabiduría técnica le convirtió pronto en el más asiduo colaborador de los dos compositores estrella del estudio, Steiner y Korngold, para los que desarrolló un impagable trabajo como orquestador. La primera oportunidad que Friedhofer tuvo de escribir música propia para el cine fue en 1937, cuando Archie Mayo, le encomendó la partitura de *Las aventuras de Marco Polo*. En 1942 compuso música para *China Girl* paea Henry Hathaway, y al año siguiente la de *Náufragos*, para Alfred Hitchcock. Su momento áureo se produjo en 1946 cuando William Wyler le aceptó como compositor de su film *Los mejores años de nuestra vida* : el inmenso éxito de la película llegó también a Friedhofer, que recibió el Oscar musical de la Academia de ese año.

La obra posterior va unida a títulos y directores relevantes, tales como Robert Rossen

(*Cuerpo y alma*, 1947), Victor Fleming (*Juana de Arco*, 1948). Algunos afamados éxitos de los años cuarenta ostentan la firma musical de Friedhofer como *Gilda* (1946) de Charles Vidor, si bien es más

consistente su popularidad con autores concretos, como Richard Fleischer– *The Sun Also Rises* (1957), *El Vengador sin piedad* (1958), *Esa tierra es mía* (1959).

La carrera creadora de **Jerome Moross**, otro afamado orquestador de la Wagner, está dividida entre la pantalla y la sala de conciertos. Sus más interesantes partituras para el cine son *Horizontes de grandeza* (1958, William Wyler), *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1960, Michael Curtiz), sus dos aportaciones a la filmografía de Otto Preminger– *Ejercicio para cinco dedos* y *El cardenal–El señor de la guerra* y la delicada composición de Paul Newman *Raquel*, *Raquel* (1968).

El paso de los años ha ido dejando en la penumbra del reconocimiento popular a **Adolph Deutsch**, uno de los más delicados trabajadores musicales de Hollywood. Músico versátil, poseía una facilidad natural para pasar de la comedia al drama. En 1937, colaboró con Steiner en la música de *Tovarich*, de Anatole Litvak. Al principio de los cuarenta se vinculó momentáneamente a la filmografía de Humphrey Bogart, en su etapa de películas de cine negro, componiendo música de títulos como *Pasión ciega* (1940) y *El último refugio*, El

halcón maltés (1941, Jonh Huston). En la década de los cincuenta, centró su creatividad en el terreno de la comedia, en relevantes colaboraciones con Vicente Minnelli y Billy Wilder, citemos, del primero : El padre de la novia (1950), Melodías de Broadway (1953) , El apartamento (1960).

Con **David Rasksin** llegamos a una de las grandes figuras del Hollywood musical, un digno sucesor de los Steiner, de hecho, este último fue su jefe durante lustros. Rasksin ha quedado inmortalizado para la historia sonora del cine por un tema celeberrimo : Laura, composición escrita para el film de Otto Preminger en 1944. Su primer trabajo para el cine surgió al invitarle Alfred Newman, a cargo del departamento de música de la 20th Century Fox, a colaborar con Charles Chaplin en la banda musical de Tiempos modernos (1936). Al año siguiente, firmó su primera composición para cine, Marked Woman, de Lloyd Bacon. Hasta Laura, sus atribuciones creativas se centraron en películas de horror o de gángsters, lo que le permitió realizar todo tipo de experimentos sonoros, ausentes normalmente de los films de más alto presupuesto y para los que se pedía una música estandar.

Victor Young, el último de los hombres de la primera generación, era un arreglista de canciones populares y director de orquestas de radio. El cine le descubrió su verdadera vocación y su carrera no muy larga(de 1936 a

1958), presenta una asombrosa diáspora de títulos que nos revelan la grandeza y la servidumbre de Young, prototípico compositor de Hollywood, capaz de máximos arrebatos de inspiración y de penosas incursiones en la vulgaridad y el tópico. La partitura escrita para el film de Sam Wood ¿ Por quién doblan las campanas ?(1943) es un ejemplo diáfano de estas características : la película ambientada durante la Guerra Civil española, dio pie a Young para construir inevitables escenas flamencas y los no menos inevitables temas gitanos y rasgueos de guitarra española, todo ello para que, en la sección final de la película, de verdadera acción, Young olvidándose de las españoladas preceptivas, construyera una música de verdadera fuerza dramática. De entre el amplísimo número de obras musicales por Young podemos destacar : The Ministry of Fear (1944, Fritz Lang), El hombre tranquilo (1952, John Ford), Raíces Profundas (1953, George Stevens), Johnny Guitar (1954, Nicolas Ray), La vuelta al mundo en 80 días (1956, Michael Anderson) y Run of the Arrow (1957, Samuel Fuller).

LA MÚSICA DEL SIGLO XX LLEGA A HOLLYWOOD

La llegada de una nueva generación de autores musicales, aproximadamente durante la década siguiente al final de la Segunda Guerra

Mundial, subvirtió al orden establecido, en el sentido de alterar aquella lingua franca creada por hombres como Steiner, Korngold o Tiomkin. El primer signo fue la presencia de una segunda nueva generación de compositores clásicos captados por el cine, siendo dos los nombres más representativos de este grupo Alex North y Leonard Rosenman.

North comienza su colaboración en el cine en 1937, sin continuidad posterior. En 1951 escribió la música del film La muerte de un viajante y a raíz de los resultados, Elia Kazan le requirió para un nuevo film en ese mismo año : Un tranvía llamado deseo. La nómina subsiguiente de North no es excesiva, pero está repleta de importantes partituras : Viva Zapata (1952, nuevo trabajo para Kazan) ,Desireé, La rosa tatuada, El largo y cálido verano (1958, Martin Ritt), Espartaco (1960, Stanley Kubrick), Cleopatra,

Las sandalias del pescador. North no ha despreciado el medio televisivo y para el mismo ha escrito la música de series como 77 Sunset Street (1958), Africa (1967), que sería la base temática de su Segunda Sinfonía, y Hombre Rico, hombre pobre(1976). Como curiosidad, señalemos que el material básico de su Tercera Sinfonía fue la partitura rechazada por Kubrick para su film 2001, una odisea del espacio.

Leonard Ronsenman constituye un caso aún más singular. Músico vanguardista, su debut en Hollywood tuvo caracteres de asalto a una fortaleza, ya que se estrenó en el cine componiendo la primera partitura serial escrita para una película en América : The Cobweb. Otro factor, además de su atrevimiento sonoro, distinguía a los pentagramas de Rosenman : su inusitada violencia. Esa violencia casi animal siguió manifestándose en películas tonales, como La ciudad no termina o The Young Stranger. Importantes son sus dos films para James Dean : Al Este del Edén y Rebelde sin causa.

La tercera generación , que comenzó su actividad en el cine alrededor de 1960, presenta a creadores procedentes, una vez más del jazz, del campo clásico o de un compromiso entre ambos. Este último ha adoptado todos los

estilos imaginables, siempre dentro del lenguaje contemporáneo de la mayor versatilidad. Es, además uno de los pocos casos en donde la creatividad va unida al fructífero trabajo continuado por el mismo orquestado, el imaginativo Arthur Morton. Goldsmith ha tentado el lenguaje : El planeta de los Simios o Alien (Ridley Scott,1979),Acorralado (1982, Ted Kotcheff), La Profecía (1976, Richard Donner), Star Trek (1979, Robert Wise), En los

límites de la realidad(1983, el film colectivo producido por Steven Spielberg y John Landis).

Por último hablar de **John Williams**, especialmente unido al gran público a la serie de films de George Lucas, La Guerra de las Galaxias(1977), El imperio contraataca(1980) y El retorno del Jedi(1983).

Tanto en este ciclo, como en su colaboración para la filmografía de Steven Spielberg– Tiburón(1975), Encuentros en la Tercera Fase(1977), En busca del Arca perdida(1981), E.T(1982), Williams ha practicado un cierto

tipo de lenguaje sonoro retro. A Williams hemos de escucharlo en obras como Images, en donde la música es interpretada por el percusionista japonés Stomu Yamashita, o en The Killers. A medio camino entre el retorno romántico y la voz de nuestro siglo han de situarse sus pentagramas de Dracula, de John Badham(1979) o La furia, de Brian de Palma(1978).

El siglo XIX musical no terminó para Hollywood hasta casi 1950, una sorprendente paradoja que en la urbe que había promovido, con el máximo rigor, el arte más indisolublemente unido al siglo XX. También es cierto, que desde esa fecha, 1950, el cine ha dado muchos ejemplos sonoros que los músicos, no han vacilado en hacer propios.

RELACIONES ENTRE LA MÚSICA Y EL CINE

El cine es un arte adolescente que , utilizando su atractivo, ha seducido a la música para que sirva a sus propósitos. En algunos casos, la ha enaltecido, en otros, la ha esclavizado y, en los más, se han compenetrado de tal manera que forman un matrimonio de convivencia perfecta.

La música suele ser el socorro emotivo del cine, su soporte sentimental. La belleza de sus imágenes se dinamiza en la sucesión de fotogramas pero se emociona al llenar el tiempo con música. La comunicación de la palabra se engalana cuando va acompañada por la cadencia de una melodía.

La complejidad del arte cinematográfico se sublima con el dominio del tiempo musical. Y es que el gesto, el paisaje o, en general, la escena sugieren musicalidad.

La relación entre música y cine no es unívoca sino que su unión está salpicada de incidencias que determinan un plano de situación diferente o un grado de predominio alternativo.

LA MÚSICA AL SERVICIO DEL CINE

Esta es la situación más común. La música es un elemento más que contribuye al producto final. Pueden diferenciarse dos etapas diametrales opuestas que coinciden con el cine mudo y el sonoro :

A) En el cine mudo, la música es un elemento de amenización externo a la propia imagen, aunque ayuda a concentrar al espectador en ella. En muchos casos, incluso era interpretada en directo en la sala de proyecciones, durante el pase de la película, por excelentes profesionales que servían, de este modo, al culto de la imagen.

Puede considerarse que este fue el precedente de la inflexión dramática que habría de suponer en el futuro. En efecto, lo cómico o trágico de una secuencia empezaba a depender, no sólo de la pericia escénica de los actores, sino también de la predisposición de ánimo que la música generara al espectador. Se empezaba a adivinar el juego que podía brindar una adecuada musicalización. Sin embargo, este papel era sustitutivo del diálogo y no en apoyo del mismo, como después sucedería. Desde su nacimiento, por tanto, el cine, de una manera u otra, utiliza la música.

B) A partir del sonoro, la música sirve, con mucha frecuencia, al cine. Ya no es un elemento externo de entretenimiento o un sustituto exógeno del diálogo, sino que se integra consustancialmente en la película. Ahora ya no se justifica la presencia musical para evitar el vacío del silencio, a pesar de lo cual su presencia se intensifica.

Son múltiples las funciones que desempeña la música al servicio del cine :

- Sirve como elemento de unión de escenas
- Imprime el carácter cómico, trágico o épico de la escena
- Aumenta, disminuye o hace desaparecer la tensión del espectador
- Cataliza sus estado de ánimo

Estos son unos pocos ejemplos de las múltiples funciones de servicio musical. Lo más interesante, estriba en la compenetración que se ha de producir entre la música y los demás elementos de una película. La música deja de ser un arte independiente y se integra en la propia esencia de la película, siendo esto así, lo más importante para que la música cumpla su papel, será que esté en relación de equilibrio con los demás factores del cine.

Los grandes compositores de bandas sonoras son los que saben entender este sentido de proporcionalidad. Hay innumerables casos de películas que son desbordadas por su banda sonora. En estos supuestos, aunque la belleza de la música sea digna de alabanza, puede afirmarse que sus compositores no han entendido el sentido de dependencia : han creado algo bello por sí mismo, pero que oculta la belleza de los otros factores. En definitiva, atraen toda la atención del espectador, pero lo distraen de la imagen, de la luz, del diálogo.

Pueden darse otras situaciones en las que los factores no musicales no estén a la altura de las circunstancias. En este acontecer ha de demandarse la responsabilidad no en el protagonismo de la música, sino en el escaso valor del resto de los elementos.

Por último, en ocasiones, sucede que la música es inadvertida(no excesiva), sencillamente, de inferior categoría artística. Esta situación es más peligrosa entre los desequilibrados que pueden darse, pues una buena música no hace una buena película, pero una música desajustada al dramatismo requerido o de ínfimo valor artístico si puede echar a perder una película.

Como conclusión, es en este primer ámbito de la relación entre el cine y la música, es preciso que aquélla se comporte asumiendo su sentido de dependencia y coadyuve a la conclusión y al equilibrio artístico que una película demanda de sus partes integrantes.

LA MÚSICA COMO GENERO CINEMATOGRAFICO

En este tipo de relación, la música y el cine intervienen en un plano de igualdad. El guión, la fotografía, la dirección y el montaje se proyectan sobre la música con un cierto sentido de prioridad.

La música se convierte en el objetivo del cine, pero, en un ejercicio de reversibilidad, el cine constituye el objetivo de la música. Ambas manifestaciones gozan de independencia y lo único que se necesita es un elemento de enlace eficiente, como la coreografía o el montaje, por ejemplo.

Es cierto que en esta relación debe existir el equilibrio y la proporcionalidad ; sin embargo, la música puede y debe hacerse notar, se independiza del resto de los factores y es el elemento determinante en torno al cual giran todos los demás. Resumiendo, antes la música se supeditaba al equilibrio y ahora lo impone y marca su nivel.

Podemos hablar de tres ideas que definen este ámbito de relación :

- Existe un plano de igualdad cine-música
- La música goza de independencia
- Necesidad de un equilibrio cuyo rasero viene determinado por la música.

LA MÚSICA EN EL CINE MUDO (1929-1985)

El cine mudo nunca existió. Hasta la proyección del Don Juan y de El cantor de Jazz-ambas películas de la Fox, dirigidas por Crosland- las salas de proyección nunca conocieron el silencio. No sólo estaba el rumor del público. No sólo se oía la voz del explicador de películas que leía las didascalias para conocimiento de los muchos espectadores analfabetos. Estaba la música. Asociada con la imagen, incluso desde antes de la histórica sesión Lumiere de diciembre de 1895 en la que, oficialmente nació el cinematógrafo : Henri Colpi da noticia de las partituras para piano compuestas para el Theatre Optique de Emile Reynaud desde 1888, y de cómo las mismas sesiones pioneras de los Lumiere en el Grand Café tenían acompañamiento de piano. En 1896 Oscar Messer anunciaba en Berlín sesiones de cinematógrafo con acompañamiento musical por fonógrafo.

Desde la primera década del siglo el acompañamiento musical variaba según la categoría del local. En los más modestos un fonógrafo, un cilindro o un piano. A partir de ahí podían situarse bajo o tras la pantalla un trío, un cuarteto, un quinteto, una orquesta de cámara o hasta una orquesta Sinfónica. Cines hubo - como el Capitol de Nueva York o el de la Madeleine de París- que se hicieron famosos por la calidad de las orquestas Sinfónicas que en ellos actuaban. El cinematógrafo se convirtió en un acogedor asilo de músicos de oficio- gremio barrido pocos años después por las músicas grabadas- que lo mismo tocaban en un cabaret, en una orquestina de café, en una función religiosa o en una orquesta de concierto. En ocasiones excepcionales- el Ben-Hur de Niblo- con la película viajaban el director musical, los solistas(el resto de la formación se reclutaba en cada ciudad) y los encargados de los efectos especiales en directo(cascos de caballos, timbal de los galeotes). Los recursos para animar las proyecciones eran ilimitados. En EEUU e Inglaterra se impuso el órgano Wulitzer, instrumento de gran complejidad que permitía que un sólo ejecutante obtuviera los más variados efectos sonoros.

Hasta los años veinte, las partituras originales eran poco frecuentes. La primera estación de la música del cine

está formada por unos catálogos en los que se ofertaban páginas de repertorio clásico o popular con indicaciones de las escenas a las que debía servir de fondo. Se trataba de músicas de situación aptas para cualquier película. La idea pudo partir(no está confirmado) de un empleado en una casa de ediciones musicales, Max Winkler, que propuso a la Universal la redacción de un catálogo de músicas asociadas a situaciones para su distribución en los cines.

El más completo y original fue el catalogo Kinobibliothek, publicado en Berlín por el músico italiano Giuseppe Becce en 1919. Unía composiciones originales y de otros compositores y fragmentos de los clásicos. Los Epigrafs eran Escenas dramáticas, Tensión : misterio, Combate,Batalla, Pasión, etc. El músico veía la película, elegía las partituras en función de las incidencias de la acción y preparaba su repertorio.

Italianos y franceses litigan sobre el origen de la composición de obras musicales singulares creadas para películas concretas. Los primeros sostienen que el mérito corresponde a Romolo Bacchini, quien en 1906 escribió una partitura original para las películas Gli incanti dell' oro y Pierrot innamorato. Los segundos reivindican el nombre el nombre de Camille Saint-Saens, quien en 1908 compuso una partitura original para la pionera y célebre El asesinato del Duque de Guisa.

En el cine norteamericano se dedicaron a la pantalla, sobre todo, compositores de oficio o procedentes del teatro musical y de las variedades. No será hasta la llegada de los músicos europeos, atraídos por el sonoro y repelidos por los fascismos, cuando se forme una auténtica escuela norteamericana de composición cinematográfica. De entre los más destacados que trabajaron para la pantalla silenciosa podemos destacar a **Joseph Karl Breil, Victor Herbert, hugo Riensenfield, Louis Silver, Ernst Luz, William Axt** (Mare Nostrum, Ingram,1922, El gran Desfile, Vidor,1925,Ben-Hur,Niblo,1926),**Frederic Hollander, Dimitri Shostakovich**(La Nueva Babilonia, 1929), **Arthur Honegger**(La rueda y Napoleón, ambas de Gance,1921 y 1926), **Darius Milhaud, Jacques Ibert** (Un sombrero de paja de Italia, Clair,1927) y **Mauricie Jaubert**.

La nómina que hemos citado conforma un cuerpo musical consistente que sólo recientemente se ha empezado ha investigar a fondo y se ha vuelto a proponer al público. La calidad de las partituras (sobre todo europeas) y el redescubrimiento del soberbio espectáculo que supone la proyección de un film mudo con acompañamiento orquestal, ha devuelto su pleno sentido a este momento de la historia del cine. La del mudo, no fue una estación menor, imperfecta o preparatoria ; tuvo su sentido en sí misma : pureza absoluta de la imagen y dimensión emotivo-musical multiplicada por la hermosura e inmediatez de la ejecución en vivo de la música.

LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA EN ESPAÑA

Aparición del sonoro

Con la llegada del cine parlante o sonoro, comoquiera llamarse, muchos profesionales acreditados del cine mudo se derrumbaron al sospechar que la transformación convertiría al cine en un teatro fotografiado como así sucedió.

Para los españoles, la adaptación a la nueva etapa del cine constituyó un periodo de indecisión, y en el año 1930 fue protagonista de una alarmante crisis, si es que se podía llamar así, ya que nuestro país no había llegado a convertirse en una industria seria.

A medida que el cine sonoro iba afianzándose se iban sucediendo las opiniones encontradas acerca de su porvenir, de la pérdida de calidad, de sus encuestas y los interminables artículos en los que, casi siempre, se aventuraban opiniones de profesionales, escritores o críticos.

En Barcelona y Madrid empezaron tímidos tanteos de producción de películas sonoras, con más o menos suerte. En el primer film,El misterio de la Puerta del sol, de Paco Elías, se utilizó el primer aparato de sonido

llegado a España, el Lee Forest. Después se rodaron El senyor Ramón y El Nanu va a Barcelona, ninguna de las tres pudo ser estrenada debido al deficiente sonido y a la pésima sincronización.

El temible colapso que se preveía para la industria nacional se manifiesta en la documentación existente, nada del optimismo de René Clair e incluso de la cautela aunque la aceptación tácita de Chaplin. Las predicciones son, por lo general, apocalípticas .

Es en estos momentos cuando aparecen los compositores que caracterizarán al cine español hasta bien entrada la década de los cincuenta y que clasificaremos ateniéndonos a su formación musical y a sus características estilísticas y generacionales.

LA MÚSICA EN EL CINE