

Música cinematográfica : 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 mezcla 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.

Max Steiner

Se ha dicho con acierto que la música cinematográfica de Hollywood comenzó con el vienés Max Steiner (1888–1971). Steiner llegó a Hollywood en 1929, y cuando se retiró en 1965, había escrito más de 300 bandas sonoras. Su vida productiva, pues, coincidió con el crecimiento, culminación y decadencia de la edad dorada de Hollywood. Sus logros fueron básicamente dos : dictó una norma estilística que derivó en la música de los años dorados e inició numerosas técnicas concernientes a la interrelación entre el diálogo, acción y música, que se convirtieron en prácticas normales de las producciones de Hollywood. Para comprender la naturaleza y el alcance de su influencia, necesitamos antes que nada examinar sus antecedentes. Nacido en el seno de una familia vienesa con

tradición teatral, creció en una atmósfera rodeada por música de Strauss y Lehár. Estudió en la Academia Imperial de Música, pero muy tempranamente comenzó a decantarse por la música popular o ligera

(es oportuno recordar aquí que perteneció a una generación que se tomaba la música ligera muy en serio). Dirigió una obra musical de la que era autor a los 16 años, y se embarcó a partir de entonces en una carrera internacional como director y arreglista de música teatral. Permaneció ocho años en Inglaterra y quince en Broadway y , cuando se trasladó a Hollywood fue también con carácter de director–arreglista. Escribió algunas piezas originales para la producción en 1931 de *Cimarrón*, y logró con ella atraer cierta atención. Su momento llegó en 1932 con *Symphony of Six Millions*. Su productor, David O.Selznick, que estaba insatisfecho con su nuevo film, decidió arriesgarse y experimentar con música dramática compuesta especialmente para una de las escenas. Solicitó a Steiner que la escribiera y el experimento tuvo éxito ; este fue el comienzo de Steiner y la música cinematográfica de Hollywood.

De esta manera, Steiner se convirtió en un compositor creado por Hollywood, y la música que él compuso estuvo en todo momento al servicio

de las exigencias de las producciones de aquella metrópoli, hasta en los más mínimos detalles. Su estilo se convirtió en la base de la lingua franca musical que fue tomando forma en Hollywood durante los años treinta. Como hemos visto, Steiner no fue al principio un compositor en el sentido estricto del término ; exceptuando su periodo juvenil, su actividad profesional se había desarrollado haciendo arreglos de la música de otros compositores. Resulta entonces lógico que, cuando comenzó a componer, su idioma fuese una mezcla en la que predominaban las influencias románticas centroeuropeas de los últimos años del siglo XIX, de carácter popular y hasta cierto punto clásico : un poco de Liszt, un poco de Wagner y bastante de los Strauss, Lehár, Friml, Romberg, Victor Herbert y algunas pinceladas de Gershwin, Berlín o Rodgers. Aparte de esto,

absolutamente nada de verdadera música sería del siglo XX. Lo mismo sucedió con aquellos colegas de Steiner que pasaron algunos periodos en Hollywood durante los años treinta y se vincularon a uno u otro de los grandes estudios. Provenían en general no del mundo de la sinfonía y de la sala de conciertos, sino de la canción popular y de los focos teatrales. Roy Webb, Herbert Stothart, Alfred Newman habían triunfado en Broadway, Victor Young era un popular director de radio y compositor de canciones y música ligera ;

Dimitri Tiomkin era originalmente un pianista, un compositor profesional inferior a Steiner y en absoluto arreglista. Además, algunos de los responsables de los departamentos musicales de los estudios eran poco menos que iletrados musicales.

Conservadurismo musical en Hollywood

Se impuso entonces un conservadurismo profundamente arraigado que cuidaba con celo sus prerrogativas y que suprimía con rapidez toda tendencia progresiva o modernista. Compositores del calibre de Jerome Moross y Hugo Friedhofer, cuyo lenguaje era conservador según todas las pautas de la música sería contemporánea, fueron ocupados durante años en orquestar obras de autores del establishment ; Moross fue asignada a Waxman, Deutsch y otros, y Friedhofer a Steiner y a Eric Wolfgang Korngold. Eran considerados demasiado peligrosos como para permitirles trabajar en partituras de su propia creación. La jerarquía estaba tan aterrorizada del Carnegie Hall como sus jefes lo estaban del comunismo, y las facciones disidentes eran o bien mantenidas rigurosamente apartadas o, cuando se les permitía introducirse, obligadas a seguir la líneas oficial en

términos nada inciertos. El genuino progreso musical en el mundo de las bandas sonoras de Hollywood fue totalmente obstaculizado hasta mediados de la década de los cincuenta, cuando ya los estudios se vieron forzados a ceder progresivamente su monopolio.

Es evidente, pues, que fue el sistema de los estudios el que colocó a Steiner y a sus colegas en su posición de poder, otorgando una impronta regia a su música y promocionándola de modo activo. Musicalmente hablando, Hollywood parece haber sido siempre algo así como una comunidad autónoma ; sus compositores, por lo general, se separaban totalmente de las corrientes musicales predominantes en otras esferas, y sobre todo los más atrasados, navegaban en oscuras aguas de variados grados de desprestigio. En la mayor parte de la música cinematográfica hay una falta de definición estilística notable, y sus compositores muestran una notable ausencia de talento creativo.

Mientras otros países tenían compositores que, con mayor o menor regularidad, escribían música para films, América tenía compositores que sólo se dedicaban a films. Mientras en Gran Bretaña, Francia y Alemania los

compositores están (o mejor dicho estaban) en la vanguardia de la música de films, la contribución de Hollywood al universo de los grandes compositores americanos fue escasa y de poca envergadura. Y con frecuencia, cuando un compositor importante era invitado a escribir música para un film de Hollywood, podía considerarse muy afortunado de que su obra no fuera arreglada por un genio local. De todos modos, debe recordarse que la producción anual promedio del Hollywood de los primeros años era de 400 films y que casi todos tenían su propia música. Los estudios necesitaban compositores, arreglistas, directores, administradores musicales e intérpretes que , como otros técnicos, estuvieran bajo contrato permanente para trabajar en cualquier film que estuviera en producción ; además, no debían hacer preguntas y habían de aceptar las órdenes sin replicar. Y como ningún compositor con una carrera sería podía dedicarse a ello en esas condiciones, los responsables de los estudios estaban obligados a contratar a los únicos que las aceptaban : aquellos músicos versados en disciplinas ligeras- en más de un sentido-, alejados durante años de las salas de conciertos. Por supuesto, la expresión estaban obligados da una visión incorrecta del problema, pues compositores como Steiner o Young eran precisamente de la clase de músicos que los estudios querían tener bajo

contrato. Los responsables de la burocracia de Hollywood estaban ansiosos por no perder a su público, y— como sucede frecuentemente— cometían el error de subestimar el gusto popular. Pensaban que el público se negaría a tolerar cualquier música que sonara como más moderna que un poema sinfónico de Liszt o una opereta de Lehár. Fue así como Max Steiner y sus seguidores se convirtieron en los árbitros del estilo musical durante casi un cuarto de siglo.

Es un hecho admitido que el fenómeno de Hollywood fue casi por entero creación de exiliados europeos, y que muy pocos nativos americanos participaron de esta génesis. Como observó Johan Baxter en su libro *Exiliados de Hollywood* : Muy pocas ideas o instituciones en Los Angeles pertenecen a California....la industria cinematográfica que conocemos como Hollywood creció a partir de ideas foráneas. El cine americano autóctono murió en los primeros años de la década de los veinte, y sus mejores artistas fueron destruidos por su propia ingenuidad artística y comercial ; creció en su lugar una industria cinematográfica a la que ellos no pudieron adaptarse, una industria fundada y propagada por europeos.

Dmitri Tiomkin

El caso de la música de Hollywood no fue diferente, la confluencia de talentos y no talentos que puede hallarse en ella fue tan desigual y coloridamente productiva como inverosímil y monótona. La relación con Hollywood de un hombre como Dmitri Tiomkin, por ejemplo, fue más incidental. Él fue más bien , un representante de aquellos expatriados de inmensa energía, determinación y resistencia que ayudaron a crear el mito e hicieron al viejo Hollywood lo que fue, con sus esplendores y miserias. Privados de sus propias tradiciones e instituciones culturales, estos hombres crearon para sí mismos un ambiente en el cuál pudieron realizarse, tanto material como espiritualmente. Como producto de la Rusia zarista, Tiomkin fue uno de los pocos supervivientes de aquella raza de gigantes que eran a la vez grandes artistas y fuertes personalidades. Destacó por su colorido y sus extravagancias, por su valor y su sentido teatral, todo en la mejor tradición del siglo XIX. Tenía un vívido sentido del teatro y nunca tuvo temor de ser efectivo ; esta última característica puede ser atribuida a su experiencia como pianista de vaudeville en los años veinte.

La principal distinción de Tiomkin como autor de música cinematográfica reside seguramente en el elemento grandioso que aportó a sus films ; y no es casualidad que su fama resida tal vez en su tratamiento de la épica de los grandes westerns, como *Rio Rojo* y *Duelo al sol*. Estas partituras son retóricas en el sentido no peyorativo del término ; persuaden e impresionan. En cierto sentido, el Oeste americano evocado en esta música y retratado en los films para los que ésta fue escrita, no existió jamás. Fue todo parte del mito de Hollywood, y a este respecto podemos establecer un interesante paralelo entre las obras de Tiomkin y las de algunos artistas de finales de siglo XIX, como Frederic Remington y Charles B. Russell. Estos como él, veían el Oeste desde el punto de vista romántico y esencialmente decimonónico e influyeron decisivamente en la ideología y la iconografía del western de Hollywood.

No se pretende sugerir que Tiomkin perpetuara una tradición o cliché comercial americano recibido previamente. Es cierto que heredó esta tradición y trabajó dentro de sus pautas ; en sus primeros westerns— *Rio Rojo* y *Duelo al sol*— empleó las convenciones de la misma ; pero muy pronto la señaló con su personalísima marca y obras posteriores, como

Duelo a muerte en O.K. Corral y *El último tren de Gun Hill*, carecen casi totalmente de los señalados estereotipos. Después de todo, Tiomkin tenía razones para sentirse fascinado por el Oeste americano. Debido a que procedía de un país enorme, en la grandeza del Oeste— particularmente en sus vastos y omnipresentes cielos y llanuras—debió de haber visto un reflejo de las estepas de su Ucrania natal. De esta manera, el cowboy se convertía en un espejo del cosaco : ambos eran primitivos e inocentes, dibujados sobre— y empequeñecidos por— un paisaje de sobrecogedora inmensidad y áspera y viril belleza. Por su condición de exiliado, Tiomkin debió de haberse sentido sin duda identificado con los cowboys, los pioneros y los primeros pobladores que habilitaron el mundo del Oeste, ellos, como él, eran itinerantes, vagabundos en busca de un hogar y del dinero que ofrece seguridad ; especialmente en un país extraño y todavía inexplorado, en el que la única ley era la del

más listo. Aquello que , como Tiomkin,iluminaron el sendero, estaban conquistando el Oeste otra vez, Es por esto, seguramente por lo que la música que Tiomkin escribió para sus westerns tiene tanto dinamismo y poder descriptivo, en ella el autor estaba viviendo otra vez una parte de sus propias experiencias.

Erich Wolfgang Korngold

En términos puramente musicales nadie pudo superar, en el Hollywood de los años treinta, el impacto causado por otro vienés, Erich Wolfgang Korngold, un conocido autor de óperas antes de que decidiera instalarse en Hollywood ; pero no es irrespetuoso sugerir que su música prehollywoodiana–ejemplificada en el enorme éxito de su ópera La ciudad

muerta–llevaba ya la insignia de la Warner Brothers. La subida de Hitler al poder en Alemania obligó a Korngold a abandonar su patria para instalarse en California ; allí entre 1935 y 1947 escribió 18 bandas sonoras para films de la Warner. En Hollywood escribió algunas partituras clásicas para films cuyo contenido se adecuaba perfectamente al carácter extravagante y teatral de su música, como una larga serie de películas de aventuras protagonizadas por Errol Flynn : El capitán Blood (1935), Las aventuras de Robin Hood (1936), The Private Life of Elisabeth and Essex (1939) y The

Sea Hawk (1940). Su calidad fue reconocida desde el principio, y el hecho de que un compositor europeo tan eminente haya dado, entusiasta y generosamente, lo mejor de sí mismo a un medio que sus colegas serios miraban aún con cierto desprecio, confirió gran prestigio al estudio que lo

empleó. La excelencia de los trabajos de Korngold alentó e impulsó la aceptación del romanticismo alemán de finales del siglo XIX como la moneda de uso corriente en Hollywood. Aquellos compositores que ya trabajaban en esta disciplina apreciaron la calidad y el sentido dramático de su música, y poco a poco comenzaron a emularlo. Alfred Newman lo hizo, por ejemplo, en Slave–Ship, en el Prisionero de Zenda y en una serie de films de capa y espada de la Twentieth Century Fox protagonizados por Tyrone Power (La marca del Zorro,Capitán de Castilla y otros). En la época actual, el estilo de Korngold ha disfrutado de un espectacular revival en la fantasía y los elementos de ciencia–ficción presentes en partituras de Jonh Williams : la guerra de las galaxias, Encuentros en la Tercera Fase, Superman, E.T. Estos últimos son, por supuesto, la contrapartida contemporánea de aquellos films que Korngold y Newman musicalizaron con tanto valor en los años treinta y cuarenta , aunque los efectos especiales ocupan hoy el lugar de las estrellas carismáticas.

Bernard Herrmann

Nuestro repaso a esta época de Hollywood no sería completo si no mencionáramos a dos compositores que llegaron algo tarde– en los primeros años de la década de los cuarenta– pero que dejaron una marca indeleble, se trata de Bernard Herrmann y Miklós Rózsa. La música de Herrmann está muy lejos de lo que era corriente en Hollywood. Era un compositor de alta escuela, lo que muchos músicos que trabajaban en los primeros años de la música para films no eran (y aún hoy en día no lo son). Antes de ingresar en el mundo cinematográfico había ya dejado su marca como compositor serio. Además, no estableció distinción alguna entre sus obras serias y sus trabajos para films. Algunos compositores jugaban a doctor Jekyll y mister Hyde en relación con sus trabajos para el cine,utilizando un estilo conscientemente popular para éste y otro muy distinto (a veces uno conscientemente impopular) para la sala de conciertos. Herrmann no hizo nada de esto,creía apasionadamente en la música cinematográfica como un legítimo y válido medio de expresión musical, medio además largamente inexplorado. En esto recordaba a Vaughan Williams : la ópera de Herrmann Cumbres Borrascosas guarda una natural relación con la banda de su film de

1944 Jane Eyre, y la Sinfonía Antártica de Vaughan Williams nació del film Scott of the Antarctic.

Como compositor dramático, Bernard Herrmann hizo un largo aprendizaje en la radio CBS. Fue en esta época

y e estas funciones cuando conoció al joven Orson Welles. El resultado fue que Herrmann, a la edad de 30 años, compuso su primer– y para muchos su más grande– acompañamiento musical para su film : El Ciudadano Kane.

Después de El cuarto mandamiento no volvieron ambos a trabajar juntos otra vez, y Herrmann inició la más larga de las tres cruciales asociaciones que marcaron su carrera : la que le vinculó a Hitchcock. Tras diez años de colaboración que produjeron una obra maestra tras otra (Vértigo, Psicosis,

Con la muerte en los talones entre ellas), un ejecutivo de la MCA Universal rompió la asociación al proponer a Hichcock la realización de una serie de trabajos para televisión, que hubieran significado cambios radicales en la música empleada en ellos. Pero Herrmann rehusó comprometerse y la partitura que escribió para Torn Curtain (reemplazada por otra de Jonh Addison) ha quedado como una de las grandes obras desconocidas de su carrera.

Lo que reunió a Herrmann con Welles, Hichcock y más tarde con Truffaut fue, en primer lugar, el intenso individualismo de todos ellos. Herrmann odiaba los estereotipos, la conformidad y la vulgaridad del buen gusto. En la esfera técnica esto está plasmado en sus orquestaciones. Ningún compositor de films se ocupó del color orquestal tan directa y libremente como él. Cada acorde debía ser individualmente sopesado, colocado y cada nota que componía ese acorde decía ser escuchada por sí

misma. Un sello particular de Herrmann es que su música esta con frecuencia basada no en los aspectos melódicos sino en bloques de acordes que se disuelven uno dentro del otro.

Estas secuencias de acordes están generalmente escritas para maderas bajas o vientos, que alternan con metales. Herrmann era partidario de realzar la potencia de las maderas en su registro bajo, y si bien sus partituras son difícilmente previsibles en sus exigencias instrumentales, en general encuentran su mejor expresión en las maderas. De todas formas, fue un maestro de la orquestación. Aunque la amplitud cantable de su música para cuerdas es característica, a veces prescindió de alguno de sus elementos– como en La novia vestía de negro, donde no se emplean violines–. En cambio Psicosis está escrita sólo para cuerdas, aunque probablemente muy poca gente haya notado la ausencia de los tradicionales instrumentos de madera, viento y percusión.

Tal vez el aspecto fascinante de la capacidad de Herrmann como orquestador dramático haya sido la forma en que logró identificar los instrumentos con el ruido y los movimientos de las criaturas vivas y los

fenómenos naturales. El Fugado escrito para Mr.Scratch (el Diablo) en el film El hombre que vendió su alma es terrible ; los violines pican , pinchan y arañan como pájaros en la escena del asesinato en la ducha de Psicosis, los piccolos chirrían atormentados como las víctimas asesinadas en Hangover Square (uno de los muchos films que demuestran la preferencia de Herrmann por las extravagancias poéticas y las morbideces del romanticismo gótico). No es por lo tanto sorprendente que haya concebido algunos de sus más originales y célebres acompañamientos para fantasías animadas como Jason y los argonautas y El Séptimo viaje de Simbad. En ellas, la función de la música es la de camuflar el núcleo de irrealidad y fantasía y ganar a la audiencia para que acepte lo que se desarrolla ante sus ojos, ya que la música es, con frecuencia, el vínculo de conexión entre la pantalla y el público, capaz de alcanzar y envolver todo en una sola experiencia. La música vinculada a Talos, la gigantesca estatua de bronce en Jasón, realza la pesadez y la casi estática lentitud de la escena, en la que la música crea la ilusión del movimiento e inspira terror.

Herrmann fue un compositor prolífico, pero tuvo siempre buen ciudado en mantener un equilibrio entre la serenidad clásica de la forma y la intensidad romántica de los sentimientos.

Miklós Rózsa

Este concebía la música más en forma de líneas que de colorido. Rózsa consideró siempre que el espectro sonoro de la orquesta sinfónica tradicional servía adecuadamente a sus requerimientos expresivos. Durante más de cuarenta años, su producción tanto para cine como para las salas de conciertos es consistente en calidad y en integridad estilística. Su estilo se ha renovado sutilmente a través de los años. Su carrera como compositor cinematográfico ha progresado a través de muchas y bien definidas fases ; si hay en ella un común denominador, éste está dado por la presencia de música húngara de raíz folklórica, que constituye el alma de la obra de Rózsa. Su lirismo—claro, contable, de carácter elegíaco—tiene poco en común con el penoso sentimentalismo propio de tanta música de Hollywood.

La importancia puramente técnica de la música folklórica en los trabajos de Rózsa para el cine puede ser entendida a la luz de un breve examen de los ciclos por los que pasó su carrera. Primero intervino en la fantasía oriental *El ladrón de Bagdad* y en *El libro de la selva*, en las cuales la música está expresada en un lenguaje franco—ruso—oriental enraizado fundamentalmente en Rimski—Korsakov. Pero aun un falso lenguaje oriental debe basarse, hasta cierto punto, en música folklórica, por muy mixtificada que esté. Los trabajos de Rózsa en este campo tienen una autoridad inesperada en un compositor cuya propia obra musical carece totalmente de vestigio folklóricos.

El mismo principio puede ser apreciado más claramente en el área en la que Rózsa obtuvo sus más memorables éxitos : la de los films históricos. El secreto reside, seguramente en el hecho de que nunca trató de ser artificial o conscientemente arcaico ; trató simplemente de reencarnarse en cada uno de los periodos históricos que tuvo que evocar. Cualquier composición de poca monta puede resultar histórico por el simple procedimiento de reunir juntos todos los clichés y manierismos de un periodo

dado y mezclarlos a modo de pastiche. Pero muy pocos pueden como Rózsa, absorber el espíritu del estilo de un periodo y recrear su propia

personalidad musical dentro de los límites del señalado marco de referencia. Y si no existe estilo superviviente que asimilar, Rózsa fue capaz de apelar a sus propios conocimientos históricos para suplir la deficiencia. Esto explica la genuina resonancia histórica y la atmósfera de films como *Los caballeros del rey Arturo*, *Diane*, *Ben Hur*, *El Cid* y otros ; un activo particularmente valioso si se considera que son precisamente esas cualidades las que con frecuencia se ven disminuidas en film hollywoodienses sobre historias y culturas europeas.

Una vez más, en el caso de los grandes film épicos, Rózsa pudo haber trabajado dentro de los marcos de una tradición musical bien definida ; pero la pompa y circunstancias musicales acudían a él de forma natural y espontánea. En un contexto completamente diverso, no es sorprendente encontrar el áspero y crispado primitivismo de las danzas campesinas húngaras trascender los aspectos nacionales y ser utilizadas para describir el submundo metropolitano de América en films como *The Killers*, *La ciudad desnuda*, *Criss Cross*, *la jungla del asfalto* y otros. Se ha dicho que lo que

hace que una música sea contemporánea no es la fecha en la que está escrita, sino la calidad del sentimiento vital que encarna. Rózsa es un gran artista en el campo de la música cinematográfica porque nunca tuvo miedo a sentir la vida y a expresarla en su propio lenguaje.

Conclusión

Estos hombres 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 cinematográfica

Brunhilde despierta (plano fijo)

Cercada por la mágica hoguera, la valquiria ha permanecido intocada por la mano del tiempo durante más de veinte años. Siegfried se apresta a despertar a la hermosa mujer :sin éxito, la llama. Se acerca, la acaricia, la toma entre sus brazos ; finalmente , la besa inflamado por la pasión. Y al cabo, Brunhilde despereza sus miembros entumecidos por tan largo sueño : lenta, difícilmente, se incorpora, debatiéndose entre vigilia y sombra. El instante es de una intensidad y una perfección dramática inigualables : desde el final de la segunda parte de la Tetralogía, hemos aguardado este momento en que la antigua diosa abra otra vez sus ojos sólo como mujer, sujeta ya a la ley del deseo, al designio del cuerpo. Lo prodigioso de este instante de suspensión temporal, de mínima acción dramática, radica en el lento despertar de la hija de Wotan no se desarrolla tan sólo sobre el escenario , sino que se prolonga simultáneamente en otro ámbito que ya no es el de la representación misma, el ámbito de otro código que, articulado como la palabra, carece sin embargo de su facultad de denotación : el discurso de la música. Siegfried, atónito y mudo, contempla la vuelta a la vida de Brunhilde. Tan sólo los instrumentos reflejan ese movimiento hacia la

conciencia del cuerpo que se incorpora. Pero ¿ Qué sonoridad mágica escuchamos que hace que, como Siegfried, contemplemos anhelantes el cuerpo que se yergue ? Si reparamos en la música, lo que se ofrece a nuestra comprensión es algo tan simple y cotidiano como un breve desarrollo cadencial sobre la tonalidad de si menor de la que, momentáneamente, se aparta y a la cual retorna segundos más tarde. La pregnancia del cuadro no se encuentra en ninguno de los elementos visuales ni sonoros que lo integran (una mujer que se incorpora, un acorde sencillo que crece y disminuye), sino en el hecho de que tales materiales se hayan anudado sobre un punto preciso del relato : en el modo de articulación entre ellos. La fusión entre narratividad y música opera esa impresión de casi intolerable belleza porque, al haber cesado el canto, al ofrecernos la desnuda imagen de un movimiento corporal imbricado sobre la sonoridad abstracta de la orquesta, y puesto que tal movimiento constituye el punto nodal de la representación de una historia, ese gesto de la mujer que abre sus ojos está colmado de sentido, es de una plenitud semántica tal que, al depositarle sobre ese acorde que crece y crece, parece comunicarle todo su rebosante significado : no es tan sólo Brunhilde quien despierta, es esa misma música, también , quien se incorpora. Así, la gran habilidad de la orquestación (cuya tímbrica abarca

desde un sobreagudo de los violines hasta el extremo de los contrafagots, en una sonoridad compacta, rica e

iridiscente) hace de caja de resonancia ideológica, y , bajo nuestra mirada, la música deja de ser un simple acompañamiento a una leve acción dramática para trocarse en la engañosa esencia de la representación misma ; con nuestro asentimiento, la connotación se transforma en denotación, lo inconcreto y polivalente alcanza entornos precisos e inequívocos. Todo el poder del discurso fílmico, el dispositivo del primer plano (equivalente a ese solitario movimiento sobre la escena) y su prolongación en la banda sonora se basa en la exploración sistemática del mecanismo descrito : construir una diégesis que, integrada originariamente por códigos heterogéneos (palabra, gesto, música), elabore una imagen, una configuración representativa cuyo anclaje emocional supone, para el espectador, algo así como aceptar la ficción de que la música participe del mecanismo tripartito del signo. El sujeto finge así ante sí mismo desconocer la naturaleza del engaño, pues, de no hacerlo, no podría ya desear. Un mecanismo tradicional de la música incidental escénica del que Richard Wagenr supo extraer, toda una concepción dramática, de cuyas rentas, en la solitaria oscuridad de las salas cinematográficas, nuestra imaginación continua subsistiendo.

Maureen O'Hara canta una canción (panorámica)

Mientras tanto, Siegfried, en uno de los ángulos del escenario, en nuestra propia contrafigura : el espectador puesto en escena. Miramos a Brunhilde y somos partícipes del comprensible arrobo del héroe. Lo miramos a él y hemos de contemplar nuestra propia expresión dibujada en su rostro, como en contraplano. Era él quien escuchó la música, era en su corazón donde el sonido se conformaba como un significado, Siegfried, espectador ficcional anclado en la diégesis, no puede establecer nuestro discurso : somos nosotros los sujetos de aquella reflexión y en tal desdoblamiento reside nuestra condición de espectadores reales que, sin dejar de serlo, saben y sienten lo que el personaje siente y sabe. Somos como Siegfried, pero, a diferencia suya, disponemos de un espejo en el que contemplarnos : el discurrir sonoro nos aportó el punto de vista del personaje, su turbulencia interna.

Puede ser que a la vez, pero en otro lugar muy alejado, Mary Kate Danaher toque y cante una vieja tonada irlandesa en un desafinado piano vertical. Ese piano, esa música, esos antiguos muebles que aparecen en el

fondo del cuadro constituyen su dote, parte de su identidad como sujeto social : un legado por cuya posesión se librará, a lo largo de El hombre tranquilo, el memorable film de John Ford, un dilatado enfrentamiento entre John Wayne y Victor McLaglen. La antigua canción tradicional asume así una fuerte connotación simbólica, la de un patrimonio cultural irrenunciable. Pasadas tres estrofas, Maureen O'Hara concluye su canto, se levanta, avanza hacia la izquierda del encuadre, se dirige a la puerta, la cámara panorámica sigue su desplazamiento, cambiando el encuadre del primer plano a plano medio. Pero, mientras tanto, se escucha la canción, sin palabras ahora, ejecutada por una flauta y una pequeña orquesta de cuerda. El movimiento del personaje acompañado por la cámara, ha coincidido con la transformación de la naturaleza de la música, que ha pasado de estar puesta en escena a trasladarse al foso de la orquesta.

Repentinamente, merced a ese doble desplazamiento visual y sonoro, hemos pasado de ser espectadores objetivos de la escena a copartícipes de los sentimientos de Mary Kate Danaher ; es en su memoria y solamente en ella donde el texto musical se prolonga, es allí donde se despliega su valor metafórico. El modo de articulación de la música, su forma de situarse en la

diégesis, ha sido el motor que hizo coincidir el punto de vista del relato con el punto de vista del personaje : de no continuar la música en la banda sonora, la escena hubiera seguido asumiendo un punto de vista objetivo. Y finalmente, la música , ya en el pianísimo, se funde suavemente con un ruido de lluvia para propiciar el paso a la siguiente escena. No hemos perdido el punto de vista del personaje, pero hemos recuperado simultáneamente el punto de vista objetivo. La presencia de la música en la banda sonora marca así definitivamente el lugar de una identificación.

Ingrid Bergman recuerda (plano / contraplano)

El sistema inventado por la Wagner constituyó en su momento una alternativa a la unificación del discurso operístico frente a la rígida articulación de arias, recitativos, dúos, tercetos, etc. El propósito era la producción de un acto continuo, fluido, desligado de la sucesión de pequeñas estructuras formales cerradas. El verdadero acierto de la propuesta radicó, sin embargo, en la formalización de un discurso musical en el que, de inmediato, los núcleos iban a adquirir absoluta prioridad sobre las catálisis del relato, sometiéndose a la dinámica de un movimiento escénico sin

fisuras. De este modo, ciertos instantes habrían de ver forzada su significación no sólo por la importancia de su elaboración sonora, sino porque la presencia en ellos de ciertos motivos (pequeños temas, giros melódicos característicos) dotaría a la textura sonora de un espesor especial ya que, de inmediato, habría que quedar marcada por el sistema de reapariciones, alusiones o superposiciones. Cuando en la escena gemela, Wotan sume a Brunhilde en el sueño de la merced a otro beso simétrico al que habrá que despertarla, superpuesto con el tema del fuego escuchamos el famoso toque de trompa que identifica a Siegfried: un instante nos remite a otro, subrayando con ello lo que se ha modificado entre tales momentos, disponiendo ambas escenas en extremos opuestos de un mismo paradigma. Esa oposición de instantes, traducida mediante la recurrencia del discurso musical, es un mecanismo de sentido específicamente cinematográfico.

Así, cuando Ingrid Bergman se encierre con Paul Henreid en un hotel de Casablanca, en la película homónima, y el hombre, apagando las luces para engañar a la policía que vigila desde la calle, declare su propósito de marchar a una reunión clandestina de la resistencia, la música de fondo – que había desarrollado un breve recitativo en la cuerda grave partiendo del

momento en que se abrió la puerta para dejar paso a los personajes – nos ofrece ahora en el registro agudo de los violines la primera frase de *As time goes by*, para volver a diluirse de inmediato en una figuración melódica gris e irreconocible. La inesperada y solitaria aparición de esos compases iniciales de una música que ha sido ampliamente presentada, tanto en campo (Sam ante el piano) como fuera de él (escena de la borrachera de Bogart, como fondo musical), carga las baterías del significado: no es tan sólo que el recuerdo del amor en París va a imponerse; la aparición del motivo inicial de la canción declara, con más contundencia que si proclamase a gritos, la decisión que Ingrid Bergman acaba de tomar al saber que su esposo va a ausentarse: volver ahora mismo al café de Rick creyendo ir en busca de unos salvoconductos, para arrojarle al fin en los brazos del único hombre que realmente ha amado.

Se establece aquí la verdadera diferencia entre el empleo de la música en el cine y en el drama operístico de raíz wagneriana: lo que caracteriza a los núcleos narrativos en el segundo es la primacía en el uso de ciertos motivos musicales en el interior del discurso cinematográfico, lo cual permite un juego más flexible y rico en el uso y disposición de los leitmotifs.

Shelley Winters amenazada (travelling)

Porque el verdadero rasgo de la música fílmica es su discontinuidad: el hecho de que una secuencia o un instante preciso de ella, aparezca acompañado de música es, en orden de producción de sentido, mucho más importante que la propia estructura de ésta. Hay dos razones para ello; la primera es que, al no poder prever en qué momento hará su aparición la música, ésta siempre ha de presentarse de improviso, imponiéndose no ya una actitud emotiva – es decir, ideológica – frente al segmento fílmico en cuestión, sino incluso, un desplazamiento en el punto de vista. La segunda razón es el enraizamiento histórico que cierto tipo de sonoridades poseen en razón de su connotación emocional. Durante todo el siglo XIX, la música

programática y sobre todo el poema sinfónico pretendió plantear una alternativa, a la retórica heredada del neoclásico. Si en éste, lo que importaba era, ante todo, la creación de unas pautas de organización temporal de la simetría, en la subsiguiente reacción romántica lo esencial era la reivindicación de las pasiones, de lo caótico, lo espontáneo, como corresponde a una generación fascinada por el mito del Individuo. Así, la música deja de ser una simple sintaxis sonora para convertirse en el lenguaje universal de las emociones.

El catálogo de sonoridades con que el músico fílmico se enfrenta a comienzos de siglo, amen de muy amplio, aparece ya cargado poderosamente de connotaciones expresivas que se han anclado en la imaginación del oyente, hasta el extremo de constituir verdaderos clichés de reconocimiento inmediato. Imágenes sonoras tanto más poderosas para la producción de sentido cuanto más breve y fragmentario resultase su diseño y, por ello, su poder de alusión a la multiplicidad de discursos en que previamente se habían integrado.. Pensemos que por un momento, en todo el sistema de oposiciones en lo que respeta al diseño melódico, a sus esquemas métricos o a sus texturas cimblicas a lo largo de la Tetralogía. Pensemos en ello y encontraremos lógico que, al acoplar una breve figura

de ostinato rítmico construida sobre un acorde disonante, ejecutada pianísimo por violoncelos y contrabajos en el registro grave, no podamos reprimir una apremiante sensación de alarma e inseguridad por la vida de Shelley Winters, en Un lugar bajo el sol, cuando su paseo en el viejo automóvil conducido por Montgomery Cliff, acompañado por el travelling de la cámara en medio de un idílico paisaje, pareciera comunicar toda la retórica del reposo y de la placidez.

Bases para la escritura musical cinematográfica

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.

Italia, la lucha entre melodía y timbre

Durante décadas, la movie music latina ha estado recogida por la figura de **Nino Rota**. Músico integral, de formación clásica, con composiciones relevantes para la sala de conciertos y el teatro de ópera–Torquemada–o el ballet– Le Moliere imaginaire–, su extremado conservadurismo estético seguramente favoreció su inmediato entendimiento de los postulados fílmicos vigentes en la década de los cuarenta, punto de arranque de su actividad. Su vida es un paradigma de dedicación al arte musical y ,al igual que Korngold, Herrmann , Rótzsa atendió con idéntica lucidez sus dos áreas de expresión sonora. Rota poseyó, como muy pocos

artistas, el don de la melodía : La música de la Strada (1954), la de las dos partes del Padrino de Ford–Coppola, el tema de Nadia de Rocco y sus hermanos, el dulce tema de amor de Romeo y Julieta de Zefirelli, forman un cúmulo de melodías afortunadas, de inmediata retentiva, debidas al ingenio de este músico.

Rota llegó al cine a través de Renato Castellani, con Zaza (1944). Nino por encima de otras colaboraciones ha sido el músico permanente de Federico Fellini. La nómina es larga e impresionante : La strada, alma sin conciencia, La dolce vita, Boccaccio, Tre passi nel delirio, Satyricon, Los clowns, Roma, Amacord, Casanova, Ensayo de orquesta....

Nino falleció el 10 de Abril de 1979. Sus últimos trabajos para el cine fueron la atmóferica particular de Muerte en el Nilo y la suite de piezas diversas de ensayo de orquesta, el insólito film político–musical de Fellini.

Frente al melodismo de Nino Rota, **Morricone** representó, en los años sesenta y setenta, una línea de ruptura : en un determinado punto de su evolución creadora, este artista apenas parecía conceder importancia al tema y centraba toda la eficacia de su música en un tratamiento violento y

exacerbado de los timbres, actitud que ha remitido con el tiempo. El primer compromiso relevante de Morricone con el cine fue La batalla de Argel, el film testimonial de Gillo Pontecorvo con el que volvería a colaborar en Queimada en 1968.

En 1967 comenzaron los contactos de Morricone con los cineastas políticamente más comprometidos de su país, al poner música al film de Marco Bellocchio China está cerca. En los siguientes años llegarían : Partner, primera colaboración con Bernardo Bertolucci (1968), Galileo, Teorema, Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha.

En 1976 volvió Morricone a trabajar junto a Bertolucci, en el vasto fresco histórico-político titulado Novecento. Sería injusto cerrar esta panorámica sin mencionar dos estupendos trabajos televisivos : Moisés. De Gianfranco del Bosio (1975) y Marco Polo de Montalvo (1982), serie esta que nos devuelve a un Morricone mejor y más imaginativo.

Como figuras menores sería necesario señalar a **Riz Ortolani** o **Franco Mannino**.

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 fílmica 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 leitmotifs (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.

Inglaterra : la emancipación de los clásicos

La música cinematográfica inglesa ha estado presidida, desde los años treinta por las creaciones de compositores sinfónicos. En los años cincuenta se inició un proceso de liberación en favor del desarrollo de una escuela de films composers ajenos a los movimientos clásicos. En cualquier caso, la música británica para

el cine, con la presencia de nombres tan significados como Rodney-Bennet o Maxwell Davies demuestra que la emancipación de los patrones clásicos ha sido parcial.

Es **William Alwayn** el pionero de la banda sonora en Inglaterra-. El suyo es el paradigmático caso del autor clásico que recurre al cine como medio de vida. Nacido en 1905, comenzó a trabajar para el cine en 1936 y hasta su retirada en 1966 puso música a más de 50 películas. Su habilidad para simular ambientes diversos se manifestó en films de corte exótico : Svengali, Safari.

Jonh Addison abandonó muy pronto su actividad en el campo clásico para dedicarse exclusivamente al cine, este fue llamado por Carol Reed para componer la partitura de Se interpone un hombre. En el catálogo de Addison

figura una insólita curiosidad, la suplencia, nada menos que de Bernard Herrmann, en la película de Hitchcock Cortina Rasgada (1966).

Con **Jonh Barry** llegamos al más versátil y ocupado de los profesionales ingleses. Músico originalmente enraizado en el jazz y el pop, aunque con una eficiente formación técnica, su primer trabajo de relevancia para el cine se produjo en 1962 con La habitación en forma de L, un film de Brian Forbes. Casi de inmediato se vio embarcado en la serie de películas para la que ha creado mayor de partituras, los films de James Bond producidos por Harry Salzman : Desde Rusia con amor, Operación Trueno, Sólo se vive dos veces, Al servicio secreto de su majestad, Diamantes para la eternidad, El hombre de la pistola de Oro, Moonraker y Octopussy. Las bandas sonoras de las series debidas a Barry destacaban por la vehemencia de la instrumentación. No ha podido escapar Barry de la fiebre cancionera de las que su musiquilla para Nacida libre es el más claro exponente-aunque le valiera al compositor su primer Oscar de Hollywood-. Colaborador de Shlesinger en los films más feroces del cineasta- Cowboy de medianoche

(1969) y el Día de la langosta (1975)-, afortunado autor de El Knack, brillante viajero a América- La jauría humana (1966, Arthur Penn), Barry ha

sido uno de los niños mimados por la industria cinematográfica a uno y otro lado del Áltantico.

Tras un cierto descenso en su calidad, Barry consiguió notorios trabajos en La gran ruta hacia China (1982), Fuego en el cuerpo (1982).

Por su singularidad, la relación de Barry con los clásicosdel cine inglés merece un comentario. La sombra de Bliss, Walton o Benjamin parece haber pesado sobre él a la hora de poner música a María, reina de Escocia, en donde las referencias a Ricardo III de Walton son transparentes. La más decidida excursión de Barry por el género clásico fue, sin embargo, una partitura magistral, que valdría a su autor un segundo Oscar : El león en invierno (1968, para Anthony Harvey). Es ésta una de las pocas bandas sonoras en donde el instrumento protagonista es la voz humana, en este caso un coro, el de la Academia Monteverdiana de Londres, cuyo director, Denis Stevens, proporcionó a Barry diversos textos latinos como base de la música del film.

Aunque el cine inglés ha hecho esporádicas incursiones en el campo del pop- Un hombre de suerte de Lindsay Anderson, musicada por Alan Price (1973) o McVicar de Tom Clegg, musicalmente coordinada por Roger

Daltrey (1980) siempre inspiradas en el modelo que en su día supuso Zabriskie Point de Antonioni-, la tercera vía podría muy bien estar repersentada por las partituras jazzísticas del saxofonista Jonh Dankworth.

Ligado al cine como instrumentista en la banda sonora de Philipp Green para All Night Long (1961), pronto comenzó a intervenir como compositor- Karel Reisz le había llamado en 1960 para Sábado noche, Domingo por la mañana. Para Joseph Losey escribió el sirviente (1963), Modesty blaise (1966) y Accidente (1967),

volviendo a colaborar con Reisz en *Morgan*, un caso clínico (1966). Danworth ha preconizado un tipo de música incidental que no rehuye la improvisación libre de un grupo de músicos o el tratamiento individual de motivos o temas a cargo de un solista.

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 Raskin** 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. Raskin 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 estándar.

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 Rosenman 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 indisociablemente 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 género cinematográfico

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 (1985–1929)

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.

El sonoro

La Warner optó- muy a la americana- por el riesgo : el sistema Vitaphone, de la Western Electric ofertado sin éxito a las más importantes casas de producción. El 7 de agosto de 1926 presentó, en el Warner Theatre, un programa compuesto por un discurso filmado (y sonorizado) de Will Hays, el presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America, varios cortos, y el *Don Juan*, de Alan Crosland, interpretada por John Barrumore y Mary Astor, grabada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York en discos sincronizados con el proyector. El 27 de Octubre de 1927, la Fox insiste y estrena *El cantor del Jazz*, hubo una pulverización de los récords en la taquilla con más de tres millones de dólares de recaudación. Es que en ella, Al Jolson, con su voz, dice una frase y canta varias canciones en perfecta sincronía entre movimiento de labios y sonido.

En 1928, en Hollywood se da una crisis. Agoniza el mudo en su máximo esplendor artístico. En abril se crean las Movietone News, noticiarios hablados de la Fox. En Julio se estrena *Lights of New York*, la primera película completamente hablada. En verano, los cines sonoros ingresaban entre un 75 y un 100% más que en plena temporada. Todas las productoras corren tras el nuevo éxito y anuncian para la nueva temporada 1929-1930, más del 50% de su producción será sonora- para lo que tiene que equipar los estudios y formar al personal- mientras que seis mil salas se equiparían con el nuevo sistema. Ello supone el primer paso de

Hollywood hacia los amos bancarios y extracinematográficos : las productoras fueron cayendo en manos de las grandes corporaciones bancarias de Morgan o Rockefeller, dándose por terminada la era brillantísima y excitante de los aventureros.

En la nueva temporada 1929–1930, Fairbanks y la Pickford recitan a Shakespeare, Disney estrena sus Sinfonías Tontas y las Melodías de Broadway crean la comedia musical cinematográfica que pronto tiene sus dos primeras obras maestras : El desfile del amor y Hallelujah de Vidor. Con ellas, 1930 se convierte en el de la muerte del mudo y el triunfo del sonoro, que también desde 1929 ha conquistado Europa. Se soluciona el problema de los discos sincronizados con el sistema de registro de sonido sobre la cinta de film. Se busca también arreglo al estatismo de la cámara encerrada en una cabina insonorizada. Se plantea un problema de mercado ¿ Como exportar las películas a países con diferencias idiomáticas ? y la primera solución es hacer varias versiones rodadas por equipos de distintas nacionalidades en el mismo set. Inmediatamente el ingeniero Edwin Hopkins acude en ayuda de la industria, perfeccionando su invento para poner otras voces a las diosas del mundo que no reunían cualidades fonogénicas : nace el doblaje.

No todo el mundo estaba entusiasmado con el sonoro. Chaplin y Feyder y Gance no lo estaban. El primero siguió haciendo cine mudo hasta 1935 y le dedicó un furibundo y memorable artículo en el Motín Picture Herald Magazine El gesto comienza donde acaba la palabra, que comenzaba así : ¿Los talkies ? 'Podeis afirmar que los detesto. Se disponen a estropear el arte más antiguo del mundo, el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio. Derriban el edificio actual de la pantalla, la corriente que ha creado las estrellas, los cinéfilos, la inmensa popularidad del cine, la atracción de la belleza, el segundo dijo que las relaciones entre el cine sonoro y el cine (distinguiéndolos) eran poco más o menos, las del music–hall y la tragedia. El tercero (el más pesimista) exclamó : La agonía del cine no precisa de este parloteo a su cabecera.

Los realizadores rusos lo aceptaron con entusiasmo crítico, y le dedicaron en 1928 un manifiesto en el que abogaban por una utilización contrapuntística del sonido al tiempo que advertían contra el peligro de su uso naturalista. Pero, el sonoro era un hecho incontestable desde 1930, y ese mismo año nacen las primeras partituras significativas.

Es el fin del reinado de la imagen pura visitada por una música privilegiada que no había de compartir su territorio con la palabra y el ruido. Comienza la segunda y dilatada etapa de la visita musical al cine.

Técnicas y estilos

La aparición de las vanguardias cinematográficas en los sesenta implica una serie de cambios en los conceptos filmicos : la ruptura del efecto de transparencia y linealidad en el relato, la evidencia y la presencia manifiesta de la cámara, el uso del planosecuencia como manifestación de una duración real, la pluralidad de ejes narrativos no convergentes, la técnica del collage mediante la yuxtaposición de elementos distintos tanto sonoros como visuales... Todo un cambio provocará grandes transformaciones no sólo en el cine de autor, sino también en las producciones mas comerciales, que adoptan su lenguaje a los nuevos recursos surgidos al amparo de los nuevos cines.

El sonido goza por tanto de la cualidad de ofrecer un encuadre, al igual que la imagen. Técnicamente ese encuadre sonoro vendría definido por los nuevos medios como la multiplicidad de micrófonos y su diversidad cualitativa, los filtros correctores, la utilización de la reverberación y absorción, la estereofonía, las nuevas mesas de mezclas informatizadas.

En el cine menos evolucionado, la banda musical es una cosa distinta a la de ruidos y diálogos. La banda de sonidos consta únicamente de los efectos imprescindibles, logrados artificialmente y orgánicamente separados del resto de la película de tal modo que da la impresión de ser artificiosa ayuda de la imagen.

Tras las experiencias de la toma de sonido en directo, los cineastas se dieron cuenta de que el sonido podía

funcionar orgánicamente con la imagen y debía ser ordenado musicalmente, teniendo en cuenta los siguientes aspectos técnicos de identidad entre el sonido y la imagen :

Coexistencia y correlación entre tres categorías sonoras

A saber, Campo sonoro-in, que lógicamente es aquel que tiene una correspondencia directa con la imagen , una sincronía : se oye lo que se ve. Fuera del campo sonoro en el que la causa del sonido no es directamente visible, pero que se sitúa en el mismo tiempo que la acción y en un espacio contiguo. Campo sonoro-oo que emana de una fuente invisible situada en otro tiempo y/ o en otro lugar, como en el caso de la música incidental o la voz en off , que nos cuenta cosas del pasado.

Las relaciones entre estos campos establecen códigos y significados múltiples que van desde las más obvias a las más misteriosas, ya que ambas categorías pertenecen al sonido acústico, es decir, invisible, y por lo tanto, hacer patente su auténtica naturaleza y variarla sólo está en manos de grandes realizadores, entre los cuales Hitchcock nos proporciona un ejemplo importante al jugar con el espectador cuando oímos la voz madre de

Norman en Psicosis. Lo que interpretamos como un sonido fuera de campo es en realidad off, pues esa voz sólo existe en la mente del protagonista.

Paso de una toma de sonido a otra en exteriores

La toma en estudio produce un sonido suave, filtrado ; la de exteriores es el sonido sin depurar, natural. Mediante esto logramos un espacio físico acentuado por la ruptura provocada de una a otra toma. La fidelidad del sonido magnético puede dar el mismo sentido de cambio que si la cámara nos mostrará una habitación y luego una calle.

Presencia microfónica : La lejanía mayor o menor del micrófono con respecto a lo que se graba da una impresión de lejanía física. Podemos conseguir desde una panorámica sonora con ecos y ruidos de fondo a un primer plano de depurada grabación. La banda musical ha de adaptarse a esta evolución sonora y para integrarse, no ya a la imagen sino sobre todo al resto de la banda sonora se han utilizado diversos métodos :

– Sonoplastía : Se tiene en cuenta la organización de la banda sonora desde la fase de rodaje. Se trata de organizar los sonidos en campo junto con lo que está en off, normalmente la música.

Utilización de la música serial y otras formas musicales vanguardistas

El uso de bloques musicales que no contengan frases melódicas, sino sonidos y estructuras armónicas que estén en consonancia con la imagen, siempre ha estado presente en el cine, pero especialmente reservado a aquellas secuencias que necesitaban un subrayado sonoro en plena fusión con la banda de ruidos. Es el caso de las escenas de intriga, violencia, etc. música puramente incidental pero que sólo se utiliza en bloques muy determinados.

Por otra parte músicos como Webern, han hecho del silencio un valor importante en la música. En este terreno de la música más vanguardista se empiezan a ver los distintos matices del silencio en sus cualidades de grabación : supresión de una pista sonora, silencio de estudio, silencio de campo, etc.

En grandes obras cinematográficas contemporáneas, piezas convencionales coexisten con partituras seriales, para aumentar el sentido de ruptura entre las secuencias y reforzar su significado intelectual.

En El proceso, alarde expresionista de Orson Welles, el adagio de Albioní convive con la partitura de Ledrut.

Últimamente las tendencias minimalistas se han incorporado al cine con éxito. Con el minimalismo de

Mertens, Nyman o Glass aparece el horizonte del siglo XXI, un perfil en el que la música tecnológica recurre a sugerencias de los maestros del pasado y las reconvierte en sonidos utilitarios, en adagios de alta definición acústica, en sintetizadores homogéneos, etc. La revolución de los teclados y la informatización ha transformado la música serial en un juego al alcance de cualquiera, pero cuyo uso sólo está en manos de privilegiados como Greenway o Jarman.

Uso de la música electrónica

Dada también su capacidad para conseguir texturas no melódicas y sus posibilidades de concretización, los procedimientos electrónicos, especialmente en teclados, contribuyen en muchos casos a reforzar el armazón sensorial de la película.

Uno de los grandes adelantados en este terreno fue Bernard Herrmann, que introdujo grandes innovaciones en *Los Pájaros* y *Psicosis*, de Hitchcock, con el que colaboró habitualmente. Especialmente en la primera, la música no es más que una organización de sonidos que sirve para dar aspecto musical a una banda esencialmente de efectos sonoros, conferir un aspecto indefinido y organizado a los chillidos de los

pájaros, aumentando la sensación de amenaza extraña. Múltiples chiches de intriga y terror han salido de las partituras de Herrmann, de los cuales se ha abusado posteriormente en productos convencionales de género.

En los setenta, la música electrónica se incorpora avasalladoramente en el mundo de las bandas sonoras. El éxito de los Scores de Giorgio Moroder y Vangelis, ha provocado un aluvión indiscriminado de productos de este tipo, sin plantearse su necesidad, y sólo en aras de una mayor comercialidad de la película. Compositores como Jarre o Goldsmith se incorporan a esta corriente. En el caso de Jarre destaquemos su partitura para *Unico Testigo*, en la que los teclados electrónicos aportan la dosis de denso suspense, de intriga y recogimiento que había en la trama y en aquella secta amish.

La música de jazz

Es un tipo de música que se introduce en la imagen de una forma orgánica, dada la abundancia de percusiones y notas punzantes, que la hacen parecida al sonido natural. Al principio aparece en el cine de una forma folklórica, para ambientar la acción. Durante bastante tiempo el cine

americano la usó como diégesis en películas sobre negros, el sur, etc, sin comprender el valor que tenía en la integración de la banda sonora.

En 1957 hace su aparición triunfal en el cine europeo *Ascensor para cadalso*, de Louis Malle, con música de Miles Davis. Aunque la música tiene aún cierto valor de ambiente, reminiscencias del uso que había hecho el cine negro americano del jazz, podemos considerarlo un caso pionero en la introducción de nuevas formas musicales en el cine de vanguardia europeo.

Un inconveniente ofrece este tipo de música : el que su base es la improvisación y esto dificulta el ajuste de tiempos en la sincronización. El problema se ha resuelto con el ajuste de los bloques a una partitura más o menos rígida, lo que probablemente resta al jazz su espontaneidad, haciéndolo esclavo de la imagen, pero el cine ha pagado sus servicios con los homenajes de películas como *Bird*, en la que las secuencias están al servicio del jazz y de sus intérpretes.

Entre los ejemplos más significativos de adaptación de un músico de jazz al cine citaremos a **Quincy Jones**, que con la partitura de *A sangre fría* de Richard Brooks consigue un alto grado de innovación.

Con películas como *En el calor de la noche* y especialmente *La huida* Jones consigue esa interpretación de ruidos y música que preconiza Burch, mediante una sabia utilización de las persecuciones y distorsiones de

cuerda.

También el factor económico es importante aquí, ya que el número de músicos es menor. De esto se está abusando en el cine español, donde se resuelve casi todo con un saxo, un piano y una batería que suele sonar bien y no cuesta mucho.

Apuntes sobre la comedia musical

La primera gran estación se produce– tras las primeras adaptaciones literales y teatralizadas en los inicios del sonoro– entre 1932 y 1941. Busby **Berkeley** y **Fred Astaire** son los inventores de la comedia musical puramente cinematográfica. El primero, en su etapa con la Warner (1932–1939), crea con *La calle 42*, *Desfile de candilejas*, etc los más hermosos y deslumbrantes números musicales de toda la historia del cine :

su revolución es pensar la coreografía y el aparato escenográfico en función del punto de vista (múltiple y móvil) de la cámara, rompiendo la frontalidad y unidad de lo teatral. Sus números suelen irrumpir en la acción, deteniéndola y trasladando al espectador a una zona radicalmente irreal. El segundo– frente a la asombrosa espectacularidad berkeleyana– crea desde 1933 *Volando el río* y desarrolla en obras maestras como *Sombrero de Copa*, *Roberta*, *Siguiendo la Flota*, un estilo, igualmente visual y no teatral, basado en la relación entre él mismo como bailarín inimitable, su pareja (Ginger Rogers) y la cámara.

El suyo es el primer esfuerzo serio por integrar el número musical en la trama argumental de la película. Berkeley se basa en materiales musicales originales (en casi todos los casos compuestos por el extraordinario Harry

Warren) y Astaire– crecido artísticamente en Broadway– suele utilizar canciones y números preexistentes de G. Gershwin, I. Berlin o C. Porter, aunque estos grandes del teatro y la canción también le componen y escriben canciones originales.

En 1939–40 Berkeley abandona la Warner y la pareja Astaire– Rogers se deshace. Fin de una época. En 1943 Vincent Minnelli debuta con *Cabin in the Sky*. Comienza una nueva etapa que durará otra década, estará ligada

a la M.G.M. y presidida por la figura de este realizador. Por querer ser más artístico, el musical se hace más solemne y pesado, retrocede a Broadway hasta casi rozar la opereta. Los títulos mayores de Minnelli en este periodo son *Yolanda and the Thief*, *El pirata*, *Meet Me in St. Louis*.

Si Minnelli recurre a los grandes de Broadway para las músicas y las composiciones de películas, Donen se atreve a afrontar la obra revolucionaria de un compositor de prestigio : *On the Town* de Leonard Bernstein. Se consuma– es la conquista del musical de los cuarenta y cincuenta– la unión absoluta entre desarrollo dramático de la acción y números musicales ; Aparece la calle y suena una música agresiva, más contemporánea. Se ha iniciado una revolución que culminará junto una década más tarde con otra obra de Bernstein, *el West Side Story* de

Robbins/ Wise . Las grandes aportaciones de Donen son *Cantando bajo la lluvia*, *Siete novias para siete hermanos* y *Funny Face*. Esta última es una repropuesta de un viaje éxito teatral de Gershwin que estrenó– y ahora vuelve a interpretar – Fred Astaire. Es un símbolo : Donen une la frescura inventada de Berkeley y la íntima elegancia de Astaire, con los hallazgos estético–dramáticos de Minelli.

Tras él, sólo caben las culminaciones de estas tendencias : llegarán a principios de los sesenta con las versiones cinematográficas de dos éxitos teatrales. En *West Side Story* el coreógrafo Jerome Robbins, el compositor Leonard Bernstein y el realizador Robert Wise culminan la tendencia iniciada por *On the town* : el musical vivo, dramático, abierto a la realidad y a la calle, moderno en sus planteamientos coreográficos y

musicales. En "M Fair Lady" el escenógrafo y figurista Cecil Beaton, el compositor Frederick Loewe y el realizador George Cukor llevaron a sus extremas –y por ello definitivas–posibilidades los requisitos de clasicismo y elegancia de la línea minnelliana superándolas en una de las obras maestras del arte cinematográfico.

El musical no hará sino decaer tras estas cumbres. Éxitos artísticos o de público puntuales como Mary Poppins, Sonrisas y lágrimas, las aportaciones de Joshua Logan en Camelot (1967) Y La leyenda de la ciudad sin nombre, El violinista del tejado o el regreso desastroso de los clásicos Gene Kelly con Hello Dolly y V. Minnelli con Vuelve a mi lado no dan vitalidad al género. En 1972 la irrupción del coreógrafo Bob Fosse– tras una primera experiencia en 1968 :Sweet Charity– hizo pensar

en una posible resurrección del género. No se cumplió. Ni en una propia obra ni en las muy discretas comedias musicales de los 70 y los ochenta. Verdadera vida sólo ha habido en las espléndidas Corazonada y Cotton Club.

El fenómeno del rock/pop tras los inicios en los años 50 de B. Haley y E. Presley se suele limitar a Películas–con–canciones para lucimiento de estrellas. Bye Bye Birdie, pareció iniciar el camino de la integración del pop y la comedia musical, pero no tuvo apenas continuadores. Los experimentos europeos de Richard Lester con The Beatles Que noche la de aquél día en 1964 y Help en 1965, no tienen proyección inmediata– a la larga se verá que son las precursoras del videoclip– sobre la comedia musical norteamericana. Tampoco las experiencias de Jacques Demy y

Michael Legrand en 2 Los paraguas de Chesburgo o Señoritas de Rocheford. Algunas excepciones son adaptaciones de éxitos teatrales de la nueva rock–opera, como Godspell y Jesucristo superstar, El fantasma del Paraíso, The Rocky Horror Picture Show, Grease y Hair y así hasta hoy. Salvo excepciones estimulantes, como La tienda de los horrores. Un panorama sombrío. Peor : vulgar.

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 señor 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.

Generaciones musicales de Postguerra

Uno de los apelativos más frecuentes para designar a los músicos predominantes de los años cuarenta es el de Neoclasicista casticista.

El término ha perdido las características vanguardísticas de los años veinte y treinta y se contempla como restauración de unos valores tradicionales. Citaremos a algunos de los compositores más significativos :

Manuel Parada de la Puente

(Salamanca,1911–1973). Su aportación más conocida al cine es la autoría de la famosa sinfonía del NO-DO. En su haber cuenta con unas 250 partituras cinematográficas. Se especializó en el melodrama, en la película de Qualite con pretensiones , prefiriendo un estilo de minuciosos subrayados, de momentos intimistas. Sus partituras son extensas y sus melodías bellísimas, en consonancia siempre con el nivel de importancia de la película y de su presupuesto global. Utilizó la orquesta de grandes dimensiones alcanzando un importante nivel sinfónico en películas como La duda(Rafael Gil, 1972).

Fue vicepresidente de la Real Sociedad de Autores de España y músico predilecto de José Luis Saenz de Heredia y Rafael Gil, con este último participó en La calle sin sol,Una mujer cualquiera, El gran galeote, La noche del sábado.

Para Antonio Román compuso partituras tan celebradas como Los últimos de Filipinas,Fuenteovejuna,La vida Encadenada.

Juan Quintero Muñoz

(Ceuta,1903). Ha sido el músico más importante de toda la historia del cine español, tanto por su calidad como por su cantidad de partituras, y al menos, número uno indiscutible de esa etapa-clásica y dorada como en Hollywood en cuanto a bandas sonoras- de los años cuarenta. De Quintero hay que admirar su depurada técnica, su magnífica utilización de la gran orquesta sinfónica y las masas corales, su don para la melodía y el leitmotiv y la intuición para saber en qué momento debía hacer la frase musical que revalorizase la imagen.

Su nombre va estrechamente ligado al de Juan de Orduña :A mí la legión,El puente de los suspiros, Deliciosamente tontos, Ella ,él y sus millones, la mejor comedia del cine español de la época con una ilustración musical melódica.

Quintero frecuentó diversos géneros siendo también reconocida su labor en el cine épico :Locura de amor, por la que obtuvo el premio a la mejor música en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. El éxito se repitió con Pequeñeces.

También Rafael Gil consiguió la participación de Quintero en sus películas : El clavo, La pródiga, Mare Nostrum, La señora de Fátima.

Tampoco hay que olvidar la participación de este en el cine folklórico, cohabitando en la banda sonora con canciones del otro Quintero y de Quiroga. Todas estas películas fueron dirigidas por Luis Lucía : Currito de la

Cruz, Lola la piconera, La hermana de San Sulpicio.

Una obra tan extensa y variada no carece de influencias. En el caso de sus composiciones más importantes como en La Corona Negra, se nota el estilo de Miklós Rózsa, y en sus momentos más épicos se desprende el aliento de Max Steiner. La importante labor de síntesis y adaptación de las grandes bandas sonoras americanas de la época y su saber, lo convirtieron en uno de los pocos compositores auténticamente cinematográficos de nuestro país.

Jesús García Leoz

Compositor muy activo que cultiva desde el lied a la sinfonía y la sonatina. Su prestigio como compositor serio no se corresponde con los encargos cinematográficos de los que se ocupó. En 1953, año de su muerte obtuvo el premio del C.E.C. a la mejor música por la única película realmente importante en su carrera : Bienvenido Mr. Marshall (Berlanga).

Otros nombres podríamos añadir a esta muestra de los años dorados de la banda sonora española : Jaime Ruiz de Azagra, Modesto Rebollo, etc.

Nos interesa resaltar sobre todo la importante base que se forja en estos momentos y que en décadas posteriores tenderá a desaparecer a manos de corrientes extranjeras, de la música ligera y de un mayor descuido en las producciones. Tan sólo contadísimos compositores siguieron apostando por la importancia de una música de cine realizada en condiciones serias.

Generación del 27 y Vanguardismos

Se denomina así por asimilación a la generación literaria, y al igual que ella, no tiene una tendencia determinada, sino que más bien son factores políticos o históricos los que determinan su filiación.

Su labor fue truncada por la Guerra Civil, que impuso a su término un retroceso a la tarea innovadora de algunos de estos compositores.

Cristóbal Halfter

Fue aún más experimental, como demuestra en El beso de Judas. En su carrera se amoldó más a una concepción tradicional.

La no educación de esta generación a la musicalidad incidental es un ejemplo histórico de lo infructuoso que resulta todo intento de renovación en el seno de la industria anquilosada y llena de tópicos.

Xavier Montsalvatge

(Gerona, 1912) se produce la transición hacia la generación siguiente. Aunque a veces figure en las filas del antillanismo, música mediterránea con esencias cubanas que será uno de los posos predominantes en la tradición de la música cinematográfica en Cataluña, a veces tiende a la abstracción a la manera de Stravinsky.

Generación del 51

Es la generación que ha empezado a ser sustituida a finales de los ochenta. Su vigencia e influencia ha sido capital en la historia de la banda sonora española desde los sesenta hasta nuestros días. Tuvieron que asimilar las últimas consecuencias de Stravinsky y Bartók, al atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo, las formas aleatorias y la electroacústica. El nombre de la generación fue acuñado por Cristóbal Halfter y hace referencia al año en que terminan sus estudios en el conservatorio.

Luis de Pablo

Su labor en el cine va unida a la obra de Carlos Saura y de la productora Elías Querejeta. Su tratamiento de la banda sonora se corresponde a la perfección con ese sentido austero y vanguardista de este tipo de cine español.

Practica la música electroacústica y serial. En títulos como *La caza*, *Peppermint Frappé*, *El jardín de las delicias* y *El espíritu de la colmena*, su particular concepción de la música y de su aplicación a la imagen impone un estilo fácilmente identificable y demostrativo de las intenciones intimistas e intelectuales del cine español de vanguardia, pese a convivir con canciones comerciales de Los Canarios, *Burning*, algún pasodoble o canción española y demás recursos que utilizan nuestros directores más valorados para conseguir un grado de identificación comercial y social con el espectador.

Antonio Pérez Olea

(Madrid, 1923). Practica varias modalidades de banda sonora. Es notable su participación en coproducciones como *Joaquín Murrieta*, un western almeriense de George Sherman, cuya banda sonora obtuvo gran éxito, ya que aún no se había impuesto el estilo de Morricone típico del género. Su principal característica es el amplio registro de estilos que posee, lo que le permite colaborar con realizadores tan diferentes como Vicente Aranda o Luís García Berlanga. Actualmente se encuentra bastante alejado de la composición cinematográfica.

Carmelo Bernaola

(Vizcaya, 1929). No se le puede encasillar en un género o estilo cinematográfico concreto, aunque es muy característica su colaboración con los llamados directores de la tercera vía y su fidelidad a ciertos realizadores.

Su estilo se caracteriza por la presencia de un tema conductor principal, que es el leimotiv general de la película. No suele usar temas adscritos a personajes, sino a situaciones o ambientes.

Prefiere pequeñas formaciones orquestales a grandes orquestas y valora el poder expresivo de un instrumento por encima de las secciones al completo.

Españolas en París (1970), es considerada una de sus obras más completas, tanto por su variedad como por su adecuación al tema. En dicha banda sonora encontramos diversos leimotivs para personajes y situaciones basados en temas barrocos franceses, música popular española e incluso fragmentos atonales.

Tormento de Pedro Olea (1974), ofrece una perfecta captación del Madrid galdosiano, en una interpretación personal de época y ambiente similar a la que realizara García Abril para *Fortunata y Jacinta*. Otro de los fragmentos más emotivos de su obra, también convive con una banda sonora llena de canciones diegéticas. Se trata de *Un hombre llamado flor de Otoño*, de Pedro Olea (1978).

Quizá su aportación televisiva más popular sea la serie *Verano Azul*, de Mercero. El gancho comercial del tema principal consiguió una identificación absoluta con el público infantil y juvenil al que iba destinada dicha serie.

Anton García Abril

Es uno de los compositores que más han contribuido al desarrollo de la banda sonora en España desde los años cincuenta. Su labor didáctica en talleres de composición cinematográfica como los que se realizan durante los Encuentros Internacionales de Sevilla son prueba de ello, así como su ingente número de bandas sonoras en divertidísimos géneros y estilos.

Películas como *Los chicos del preu*, *Sor Citroen*, *Las secretarias*, *Lo verde empieza en los Pirineos*, etc. contienen por lo general alguna canción o tema diegético en los que García Abril no duda en colaborar con músicos de otras procedencias como *Los pequeniques* en el estilo pop o Rafael Ferro para arreglos jazzísticos. Una de sus obras maestras es una película de este director *Los pájaros de Badem-Badem*, con un tema principal para piano y orquesta que en los bloques sufre diversas variaciones y se superpone a temas diégeticos ligeros o distorsiones ambientales.

En la *Colmena* realiza una balada para saxofón y cuarteto de cuerda que da el tema nostálgico a la película, una atmósfera sonora de los años cuarenta basado en un pasodoble dramatizado e intimista. La evolución seguirá en los *Santos Inocentes*, con un tema atonal ejecutado con Ravel y un tema ritual de percusión que daban el tono primitivo y deprimido de la Extremadura que se describe.

Nombres para fin de siglo

La causa de la poca consideración que se ha tenido hacia la música de cine no procede solamente de una visión tradicionalista y conservadora, que apelaba como justificación de su rechazo a la hibridez característica del nuevo compuesto.

Hay que reseñar las dificultades técnicas con las que han de enfrentarse los compositores. Pueden darse dos casos : La película con escaso presupuesto, que se rueda muda e incluso sin sonido de referencia

y la película con mas dinero que en muchos casos utiliza el sonido directo

aunque después no sea aprovechable. Normalmente el sonido directo necesita que se le refuerze, pues los micrófonos van dirigidos a los diálogos y se pierden los ruidos importantes.

Otras veces ocurre que el diálogo queda demasiado limpio, sin ningún ambiente y en esos casos se suele manchar con ruidos de fondo. El afán de naturalismo que siempre se ha dado en el cine español, hace que los diálogos a veces se interfieran con excesivos ruidos, cosa que no ocurre en el cine

americano, en el que se aprovechan los intervalos de silencio en los textos para meter el fondo sonoro.

La música se suele grabar en último lugar y como paso previo a la mezcla definitiva, con la que no suele quedar ni tiempo ni presupuesto para conseguir una adecuación entre las pistas sonoras.

Para la grabación se suele utilizar mesas de mezclas que ecualizan por separado cada instrumento o grupo de instrumentos, según se trate de una pequeña formación ligera o una orquesta.

Pese a los inconvenientes, la música cinematográfica española ha aportado grandes nombres para este fin de siglo. Músicos procedentes de diversos campos, del jazz, del rock y de la música clásica y que paulatinamente han ido insertándose en el universo de la banda sonora, aportando los mejores momentos audiovisuales de nuestro cine en la España de la democracia.

Jose Nieto

Su importancia es capital en la música cinematográfica española en las dos últimas décadas del siglo XX. Significa ante todo la transición de la música ligera a la síntesis de los estilos procedentes del jazz y los primeros grupos pop españoles. A partir de su experiencia como batería

en diversas formaciones, decide introducirse en el terreno sinfónico a base de grandes dosis de autodidactismo. Utiliza en un principio formaciones ligeras en las que se aprecian sus inclinaciones musicales : El flamenco y el jazz.

Su película mas importante tanto musical como cinematográficamente, de este periodo es Hay que matar a B, de JL Borau.

Entre 1980 y 1986, la mayor parte de los trabajos que musicaliza forman parte de la comedia madrileña de Colomo, Trueba o Cuerda. De este periodo destacaríamos como partitura la que compone para Hablemos esta noche, de Pilar Miro, una intimista y acoplada composición que puede recordar la onda Jazzística de John Barry, autor con el que guarda alguna similitud.

En los 90 ha diversificado sus estilos y podríamos encasillarlos en los siguientes apartados :

– Colaborador habitual de Vicente Aranda, en su mas reciente etapa desde la serie El Lute, hasta la otra superproducción televisiva del mismo realizador, Los Jinetes del Alba. También para Aranda realizó ese ejercicio sarcástico y cargado de aires mediterráneos a lo Nino Rota, que es si te dicen que caí

– Músico del cine histórico realizado en la democracia.

– Experto etnomusicólogo, como lo demuestran algunas de sus series televisivas, de las que destacaría Esta es mi tierra.

Aparte de estos casilleros quedan momentos dorados en películas como Lo mas natural, donde nos demuestra que aún sigue estando departe del idioma sensorial del jazz, o el Bosque animado, donde conectó a la perfección con el lenguaje mágico-naif de la realización, de JL Cuerda.

Bernardo Bonezzi

La figura de Bonezzi, podría representar el nuevo tipo de músico del cine aparecido en los 80. Su difusión en el cine español procede de las colaboraciones con nuestro realizador mas original y popular : Pedro Almodóvar.

En Matador, aparece Bernardo Bonezzi para ayudarle a ensamblar su idea de collage musical. En esta primera colaboración, la música original aparece en secuencias de transición, breves fragmentos rítmicos que contrastan con la exuberancia de momentos como la proyección de la escena final de Duelo al sol, con su música épica o el bolero Espérame en el cielo, interpretado por Mina.

En la Ley del deseo, además de servirse de Shostakovich, sinfonia numero 10, y de las canciones Jacques Brel y Los Panchos vuelve a retomar la estilente balada para saxo, de ¿Que he hecho yo para merecer esto ?.

Los desacuerdos con respecto al tratamiento musical de Mujeres al borde de un ataque de nervios, y la subida de nivel de las producciones de Almodovar, hace que su última película Átame, haya sido musicalizada, por el internacional Morricone.

En los terrenos de composiciones más ligeras, destaquemos su aportación en Barrios altos, de Berlanga, o en No hagas planes con Marga, de Rafael Alcázar. Por contraste y demostrando su versatilidad, en 1988, compone Batoom Rouge, de Rafael Monleon, utilizando una escala sintética, e incidiendo en el tono desolador de este magnífico thriller.

En un breve período de tiempo, Bonetti se ha convertido en el segundo compositor mas solicitado por el cine español actual.

Francisco Guerrero

Además de ser considerado uno de los compositores españoles con más futuro en el terreno de la música

sinfónica y que, pese a su juventud, aparece en las enciclopedias de la historia de la música.

En *Las bicicletas son para el verano*, la música se hace recogida, más simbólica reflejando en sus tonos menores y oscuros la opresión de aquellas familias en el Madrid de la guerra civil.

Guerrero es un compositor de bloques breves, de apuntes referenciales a situaciones, atmósferas y sobre todo, a escenarios más que a personajes o acciones.

No desdeña tampoco el tono popular en fragmentos como el chotis *Que viva Madrid* o el tema *Carrusel*. La audición del imprescindible disco editado por Vinilo con esta banda sonora, nos recata la enorme capacidad de emoción de sus bloques más íntimos que, en el visionado de la película, quedaban ocultos por su capacidad mimétrica con la imagen y las pésimas mezclas de sonidos habituales.

Las expectativas de la música cinematográfica en nuestro país

están unidas a los mismos destinos que a los del cine como espectáculo e industria, a la enorme determinación que ejercen los factores de producción y los mecanismos industriales e institucionales necesarios para salvar dicha industria.

El mejoramiento de equipos de grabación y reproducción y todos los factores socioeconómicos que posibilitan la dedicación de un músico al cine, son elementos imprescindibles para ese horizonte dorado.

Igualmente la difusión de revistas especializadas y especies dedicados a la banda sonora en publicaciones de gran tirada, significarán la divulgación y el consumo de las ediciones discográficas de bandas sonoras, así como el mantenimiento de certámenes como los Encuentros de Música y Cine de Sevilla. Sólo así se conseguirá realzar uno de los factores imprescindibles para la evolución de nuestra industria audiovisual.

Evolución de la Banda Sonora Internacional

La mejor manera de observar el proceso de la banda sonora actual es ofreciendo una selección de aquellas que más importancia han tenido, ya sea a nivel comercial o de influencia en otros productos. La fecha de partida es 1975, un momento clave para el estudio del cine español actual. En la columna de la izquierda aparecen bandas sonoras extranjeras, en la derecha las españolas. Su finalidad es ofrecer una selección comentada, de rápido acceso, en la que enmarcar históricamente nuestro estudio.

1975

La importancia de la fecha se ve acrecentada en nuestro cine porque ese año van a empezar a producirse estrenos de películas famosas en el resto del mundo pero aquí empiezan a conocerse en ese momento, pues hasta entonces habían sido prohibidas por la censura. En cualquier caso, aludimos a la fecha de estreno en nuestro país, no a la de su realización. Podemos comprobar como se produce la primera oleada de músicas de rock con gran repercusión en el público y en los compositores de aquí.

El Coloso en llamas Los pájaros de Badem–Badem

(John Williams) (A. García Abril)

El Padrino II Los buenos días perdidos

(Rota–Coppola) (C. Bernaola)

Tiburón El asesinato de las muñecas

(J.Williams) (A.C. Santiesteban)

Amacord La revolución matrimonial

(Nino Rota) (Juan Pardo)

Midnight Cowboy País S.A.

(John Barry) (Victor y Diego)

Easy Rider Ya soy mujer

(Varios) (C.Viziello)

El Fantasma del Paraíso Las violentas

(Paul Williams) (Teddy Bautista)

Blow-up El poder del deseo

(Herbie Hancock) (J.Nieto)

1976

Lo más significativo es la presencia de bastantes bandas sonoras con música clásica. Es el periodo de aparición del nuevo cine alemán (Herzog, Wenders ...) y suizo (Tanner, Goretta...) y la época de las últimas vanguardias. Este invento a considerar lo europeo como síntoma de renovación no llega al cine español.

Es también el año de Barry Lindon, de La Flauta Mágica y de las innobles biografías de músicos filmadas por Ken Russell.

Alguien voló sobre el nido del cuco Pascual Duarte

(Jack Nietzche) (Luis de Pablo)

Roma Colorin colorado

(Nino Rota) (Víctor Manuel)

Family Plot Retrato de Familia

(J.Williams) (C.Bernaola)

Missouri Los viajes escolares

(J.Williams) (L.E.Aute)

Nashville La espada negra

(Varios folk country) (Waldo de los Ríos)

Mujeres enamoradas Las largas vacaciones del 36

(George Delerue) (X.Montsalvatge)

Diario de Adèle H. El puente

(Maurice Jalabert) (J. Nieto)

1977

Significa la victoria de la música ligera en el cine español, mientras que el mayor éxito mundial es totalmente sinfónico : La guerra de las Galaxias.

La guerra de las Galaxias A un dios desconocido

(J.Williams) (Luis de Pablo)

El último tango en París Asignatura Pendiente

(Gato Barbieri) (Jesús Gluck)

Taxi Driver Cambio de sexo

(Bernard Herrmann) (Richard Miralles)

La batalla de Argel Mi hija Hielgart

(Ennio Morricone) (L.E. Aute)

New York, New York Los placeres ocultos

(Ralph Burns) (C.Bernaola)

Rocky Boquitas pintadas

(Bill Conti) (Waldo de los Ríos)

1978

Lo que prolifera en las pantallas españolas y las músicas más frecuentadas son las películas eróticas tipo Enmanuelle, que en forma de secuelas y subproductos desarrollan sus melífluas bandas sonoras de la mano de Francis Lai, Nono Fidenco y otros europeos. El cine americano sigue la onda del sinfonismo de Williams, con la introducción de un estilo electrónico que hará furor : el de Giorgio Moroder y sus sintetizadores para El expreso de Medianoche.

Encuentros en la tercera fase El perro

(J.Williams) (A. García Abril)

Julia Flor de Otoño

(G. Delerue) (C.Bernaola)

Providence Solos en la madrugada

(Miklos Rózsa) (J. Gluck)

El expreso de Medianoche Los días del pasado

(G. Moroder) (A. García Abril)

Novecento Las palabras de Max

(E. Morricone) (Luis de Pablo)

Al otro lado de la medianoche El monosabio

(M. Legrand) (J. Nieto)

1979

Es un año nefasto para la música de cine en España. La tendencia a usar música de archivo se hace tan fuerte que es difícil encontrar películas cuya banda sonora no sea de C.A.M, casa italiana especializada en suministrar música enlatada. Esta tendencia también se observa en el cine americano, aunque con un matiz de mayor calidad, ya que el mayor éxito en banda sonora corresponde a la versión de la Rapsodia en blues de Gerswhin, que Woody Allen utiliza en Manhattan. Igualmente el otro éxito de ventas discográficas lo alcanza una película en la que la mayor parte de la música estaba ya hecha : Apocalypse now con la famosa

cabalgata de las Walkyrias y las canciones de Los Doors y los Rolling Stones

El cazador Gulliver

(Stanley Myers) (C. Bernaola)

Días del cielo La sabina

(E. Morricone) (Paco de Lucía)

Alien La miel

(Jerry Goldsmith) (J.C. Calderon)

1980

En el cine mundial empiezan a surgir instrumentistas como Dzierlatka, Cooder o Mandel que aportan una frescura nueva a las películas. Sus partituras son sencillas pero eficaces y tienen la capacidad de dotar a la historia de una ambientación de lugar y época de automática asociación. En España, la aparición de la comedia madrileña va a aportar a la banda sonora un sendero similar, caracterizado por el predominio de un instrumento en composiciones ligeras e intimistas.

Bienvenido Mr. Chance Arrebato

(J. Mandel) (Negativo e I.Zulueta)

El Imperio contraataca Cinco tenedores

(J. Williams) (A. García Abril)

Forajidos de leyenda Ópera Prima

(Ry Cooder) (Fernando Ember)

Tess La mano negra

(Philippe Sarde) (J. Nieto)

1981

Sigue la tendencia hacia la música enlatada, teniendo en cuenta que uno de los Scores de más éxito fue el de Excalibur, que contenía fragmentos de Wagner y Carmina Burana. El mayor éxito cinematográfico y musical en España fue El crack que también contenía música de este tipo. No obstante, hay grandes obras de clásicos como Barry o Rózsa.

Excalibur El crack

(Trevor Jones) (J. Gluck)

A años luz El crimen de Cuenca

(A. Dzierlatka) (A. García Abril)

Arthur Demasiado para Gálvez

(Burt Bacharach) (Teddy Bautista)

Shogun Siete calles

(Maurice Jarre) (J. Nieto)

1982

Se afianzan las dos indiscutibles tendencias de éxito : La música de sintetizadores y la estética del spot en Carros de Fuego, excesivamente sobrevalorada y el neo-sinfonismo en E.T. La comedia madrileña empieza a decaer t Televisión Española comienza a producir series cinematográficas de alto presupuesto y pretensiones como Teresa de Jesús .

Este año se estrena una de las mejores y más codiciada por los coleccionistas banda sonora de los ochenta : La extraordinaria fusión entre el jazz y la especial concepción melódica de John Barry para Fuego en el cuerpo.

Carros de Fuego La Plaza del diamante

(Vangelis) (Ramon Muntaner)

Fuego en el cuerpo La Colmena

(John Barry) (A. García Abril)

En algún lugar del tiempo Corazón de papel

(J. Barry) (C. Bernaola)

E. T. Estoy en crisis

(J. Williams) (J. Nieto)

1983

En este año aparecen dos bandas sonoras que compendían, tanto a nivel de éxito comercial, como de calidad, dos de las tendencias predominantes de los ochenta ; los sintetizadores de Vangelis para Blade Runner, película emblemática donde las haya y la guitarra de Mark Knopfler para Local Hero.

Mientras que el primero no ha conseguido superarla, el segundo ha progresado hacia otros derroteros ; Knopfler, tras su evolución nos ha demostrado que es capaz de olvidar sus orígenes rockeros para dedicarse a la composición cinematográfica.

Blade Runner Bearn

(Vangelis) (Francisco Guerrero)

Local Hero Coto de caza

(Mark Knopfler) (Carlo Viziello)

Cristal Oscuro Entre paréntesis

(Trevor Jones) (R. Miralles)

El retorno del Jedi Truhanes

(J. Williams) (J. Nieto)

Ricas y famosas Teresa de Jesús

(G. Delerue) (J. Nieto)

1984

Aparecen dos películas emblemáticas de la década con sendas bandas sonoras de características similares. Se trata de Rumble Fish y

Corazonada, ambas de Coppola y con partituras muy especiales de tecno-rock y jazz respectivamente. Ambas, junto con París-Texas, significan el dominio absoluto de los instrumentalistas sobre los compositores tradicionales, pues son obras de un pianista, una batería y un guitarrista

respectivamente.

Señalar también la abundancia de composiciones de James Horner, heredero directo del neosinfonismo. Seis películas cuyas se estrenan en esa temporada. La película de Greenway El contrato del dibujante , implica la aparición del minimalismo y de las tendencias new age en la música del cine, lo que tendrá gran importancia a finales de la década. Es también un buen año para la banda sonora española, que muestra un amplio abanico de tendencias.

Corazonada Akelarre

(Tom Waits) (C. Bernaola)

Rumble fish Las bicicletas son para el verano

(Stewart Coppleland) (F. Guerrero)

El contrato del dibujante Epílogo

(Michael Nyman) (J.J. García Caffi)

Krull El jardín secreto

(James Horner) (Alberto Bourbon)

1985

Se produce un apreciable cambio en el trabajo de Maurice Jarre, especialmente en la soberbia banda sonora de El último testigo . Los músicos de rock como Rick Wakeman, Peter Gabriel o Mike Oldfield copan los éxitos de la temporada.

Hay ya un asentamiento total de bandas sonoras llenas de canciones ligeras, con algún bloque de compositor famoso. Michael Kamen, Michel Colombier y Michael Small firman partituras a las que aportan una cantidad mínima de música, pues el plato fuerte son las canciones de diversos grupos famosos. El éxito entre élites cinéfilas de Corazonada favorece el estreno de productos semimusicales, como es el caso de Choose me o Cotton Club. Es el año de la que probablemente sea la más conseguida banda sonora de Morricone : Erase una vez América. La música española de más éxito ese año, también procede de un pseudo-musical. La Corte del Faraón.

Choose me Café, copa y puro

(Luther Vandross) (Teddy Bautista)

Los gritos del silencio Fuego eterno

(Mike Oldfield) (Alberto Iglesias)

Lady Halcón Los paraísos perdidos

(Andrew Powel) (C. Bernaola)

Mad Max III Réquiem por un campesino e

(M. Jarre) español (A. García Abril)

Cotton Club La reina mate

(J. Barry) (J. Nieto)

Birdy Pepe Carvalho

(Peter Gabriel) (J. Nieto)

Único Testigo El caballero del dragón

(Maurice Jarre) (J. NIETO)

1986

Los nombres punteros del minimalismo y el jazz de vanguardia, aparecen ya definitivamente instalados en la banda sonora : Pat Metheny,

Mark Isham, Eric Serra, etc compiten con obras clásicas de tanto éxito y trascendencia como La misión o Memorias de Africa.

En España, el grueso de la producción está musicalizada también por recién llegados procedentes del jazz y el rock.

El juego del Halcón Luna de Agosto

(Pat Metheny) (J.C. Arranz)

Subway Bandera negra

(Eric Serra) (C. Bernaola)

La Misión Lola

(E. Morricone) (J.M. Pagan)

Memorias de Africa Lulú de noche

(John Barry) (A. Muñoz Alonso)

El nombre de la rosa La mitad del cielo

(James Horner) (Milladoiro)

1987

Lo más apreciable es el cambio sufrido por John Williams que evoluciona hacia un estilo menos grandilocuente y más sugestivo, cargado de connotaciones neorrománticas. Es también la reaparición de un hasta entonces desprestigiado Francis Lai, con la adecuada banda sonora Ojos

negros y sobre todo es el año de El último emperador , película puntera en todos sus aspectos, y muy especialmente en su música.

En España, la producción se anima bastante y encontramos importantes películas con cuidadas bandas sonoras. José Nieto obtiene el Goya a la mejor música por El Bosque animado.

El corazón del angel La vida alegre

(T. Jones) (Suburbano)

Los intocables Rumbo Norte

(E. Morricone) (B. Bonezzi)

Platoon Divinas palabras

(G. Delerue) (Milladoiro)

Ojos negros La Rusa

(F. Lai) (A. García Abril)

Robocop El bosque animado

(B. Poledouris) (J. Nieto)

Las brujas de Eastwick El Lute

(J. Williams) (J. Nieto)

1988

Las bandas sonoras más destacables de este periodo aparecen en el terreno de la innovación minimalista y electrónica. Los clásicos consagrados tratan de encontrar sus habituales autoplágios. Una nueva generación de sinfónicos toman el relevo en la creciente avalancha de las películas de género. A finales de los ochenta el creciente mercado discográfico de las bandas sonoras es algo que se tiene muy en cuenta a la hora de diseñar una producción.

El gran azul El juego divertido

(Eric Serra) (A. Muñoz Alonso)

Frenético El Túnel

(E. Morricone) (A. Alguero Jr)

Si estuvieras aquí Amanece que no es poco

(Stanley Myers) (J. Nieto)

La última tentación de Cristo Luces y sombras

(Peter Gabriel) (X. Montsalvatge)

El imperio del sol Pasodoble

(John Williams) (C. Bernaola)

Wilow Remando al viento

(James Horner) El dorado. (A. Massó)

1989

Destaquemos la ascensión del que está llamado a ser uno de los músicos del cine más significativo de los 90. Angelo Badalamenti ; que ya consiguió un gran éxito con Blue velvet, que en el 89 vuelve con otra magnífica banda sonora Cousins y que en el 90 ha realizado la música de una de las grandes películas de la temporada 91-92 : Wild Heart de David Lynch.

Igualmente destacar la labor recopiladora de Michael Kamen que lo mismo se atreve con un potpourri de clásicos para El barón de Munchausen como un homenaje a John Barry para el último James Bond.

Una gran sorpresa supuso también el regreso del veterano Lee Holdridge con la excelente Gringo viejo.

En España abunda el folklorismo andaluz y el 2Revival de la españolada para cosas como Bajarse al moro , Sangre y arena, Las cosas del querer, etc.

Batman Bajarse al moro

(Danny Ellman) (Pata Negra)

Cinema Paradiso Esquilache

(E. Morricone) (J. Nieto)

Indiana Jones y la última cruzada Si te dicen que caí

(J. Williams) (J. Nieto)

Gorilas en la niebla Montoyas y tarantos

(M . Jarre) (Paco de Lucía)

Grino Viejo La noche más oscura

(L. Holdridge) (A. Massó)

1990

En el ámbito internacional destacar el importante trabajo de Sakamoto para El cielo protector, de Bertolucci, aunando las tonalidades étnicas con un sentido impresionista del piano. Es el año del éxito de dos películas con canciones antiguas que se ponen de moda : Pretty Woman , con el tema de Roy Orbison que da título a la película y Ghost, también con una vieja canción de Alex North. Igualmente Harry Connick realizará un importante trabajo revivalista en la comedia Cuando Harry encontró a

Sally , con un soundtrack en el más puro estilo Colo Porter. Los fabulosos Baker Boys también incluye temas clásicos de jazz, cantados por la propia actriz Michelle Pfeiffer.

En España el score más sonado es el trabajo de Morricone para Almodóvar, aunque los dos más brillantes con 2 Continental, donde Jose Nieto muestra una vez más sus dotes y la sencilla y sentida obra de un desconocido : Pablo Barreiro para Siempre Xonsa.

El cielo protector Átame

(R. Sakamoto) (E. Morricone)

Cuando Harry encontró a Sally Ay Carmela

(H.Connrick Jr) (A. Massó)

Ghost El sueño del mono loco

(M. Jarre) (A. Duhamel)

Paseando a Miss Daisy Ovejas negras

(H. Zimmer) (B. Bonezzi)

Prácticamente todos los títulos citados están disponibles en disco, a excepción de los españoles de los que son contadas las bandas sonoras editadas.

Introducción

La aplicación de la música a la pantalla ni es una absoluta novedad ni supone necesariamente un descrédito para el compositor y una merma para su obra. Desde las más primitivas músicas rituales hasta el clasicismo, la música ha sido antes que nada, una función : primero cívica y sagrada, más tarde cortesana. Todo cambió a finales del siglo XVIII, con la interna libertad de la música del clasicismo, y en el XIX, con la nueva figura del compositor como creador independiente, no subordinado a otros intereses que los de la fidelidad a su genio personal y el servicio– sacralizado en un sentido nuevo y laico, en el que el objeto de culto es ella misma– a la música. Este fenómeno, asociado a profundos cambios sociales, tiene uno de sus fundamentos de creación– sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVII– del público musical, entendido como un indiferenciado conjunto de ciudadanos que pagan una entrada a un local– ya no es exclusivo, ya no es reservado, sino, precisamente público– para asistir a una representación musical. Ya no son el templo o la corte los únicos lugares de representación y ejecución de la música culta, ni el mecenazgo (que implica sometimiento

vital y estético al poder) la única posibilidad de supervivencia de los músicos. Son las salas de concierto, y sobre todo, los teatros de ópera (que tanta importancia tendrán como antecedente del espectáculo cinematográfico), los que consagran el encuentro entre la música y este nuevo público. Es cierto, que la conquistada es una libertad condicional, ya que desde el XIX, el compositor, para subsistir, ha de seducir a ese amo nuevo y múltiple. Pero se trata de un cambio radical con respecto a la situación anterior. Como reacción al estado de sometimiento que hasta entonces había tenido lo musical a poderes que en muchos casos todo lo ignoraban sobre él, se desprecia progresivamente la música funcional o aplicada y se aprecia la música pura, aunque la obsesión romántica por la expresión hace– paradójicamente– que se pierda la soberanía interna e intrínsecamente musical conquistada por el clasicismo en reacción contra el expresionismo barroco. Siempre hay servidumbres.

Será esta autonomía del autor–llevada a sus últimas consecuencias y ligada al fenómeno de la desintegración de las normas– la que en parte provoque el conflicto entre el público y la música en el siglo XX, un fenómeno insólito en toda la historia de este arte. El músico–autor sólo se

debe ahora a sí mismo y a la propia música, no necesita agradar a los mecenas tradicionales (clericales o cortesanos) y ni tan siquiera al nuevo mecenas múltiple (el público). En el siglo XIX el compositor estaba rodeado de un aura místico–martirológica : a la belleza por el dolor. En el siglo XX lo estará por otra místico–profética : no sirven los modelos anteriores, hay que provocar una ruptura completa con la tradición y las escuelas. Esto reduce el campo de la experiencia sensible compartido por el compositor y el oyente, con el consiguiente alejamiento del aficionado, restringe el número de auditores capaces de seguir las rapidísimas audacias de los creadores y favorece el anacronismo de los gustos de los públicos mayoritarios de la música

culta, que ignoran la música que expresa el tiempo que ellos mismos viven.

Paralelamente, éste ha sido el siglo en que se ha desarrollado hasta su plenitud el determinante fenómeno de los medios de comunicación masivos, y gracias a ellos la música ha roto todas las barreras temporales y espaciales, generándose de una parte el acceso de un público no discriminado por razones económicas inmediatas a todas las músicas del pasado y del presente, pero, de otra, el fenómeno del consumo musical

masivo. Lo primero ha contribuido a la multiplicación del público aficionado, que consume selectivamente músicas creativas que no le

plantean problemas de audición. Lo segundo ha facilitado el triunfo de una música específicamente fabricada para el consumo inmediato, acrítico y acultural, provocando la desnaturalización o muerte del folklore, la desaparición de la práctica activa de la música y el extrañamiento de la música culta contemporánea, envileciendo la sensibilidad de los segmentos culturales más indefensos ante la agresión de los medios.

Este fenómeno ha afectado también de forma fundamental a la composición para el cine. Aún más : la música del cine está inmersa en esta batalla como parte, ha nacido de ella y en ella vive, zarandeada por exigencias y contradicciones. Música en principio escrita para ser oída una sola vez, por su misma esencia concebida para su reproducción mecánica como parte de una creación o espectáculo visual, parece adecuarse a la zona de sombra en la que vive la música de consumo. Por configurarse, casi desde su nacimiento, también desde sus inicios, a los modelos

espectaculares (circo, music-hall, teatros mágicos), narrativos (folletín, novela y teatro (, estéticos (realismo burgués) y musicales (ópera, música con programa, música ligera) aceptados por la mayoría. La industria marcó los límites precisos y exactos en los que la composición para el cine había de desarrollarse. Por tener necesariamente que agradar- y no agredir, ni

ignorar- a ese público, la música del cine tenderá a contaminarse, o de un carácter anacrónico (buscando al público apegado a la tradición), o de una excesiva simplificación y sometimiento a la moda (buscando al público apegado a la música de consumo masiva). Si los productores se han ocupado de no contratar a compositores modernos que pudieran herirlo, muchos de los compositores más creativos han respondido mirando a la industria cinematográfica con desdén.

De todos los medios de cultura de masas, el cine es el que muestra con mayor nitidez una tendencia aglutinante. El desarrollo de sus elementos técnicos, imagen , palabra, representación dramática y fotografía, han discurrido en paralelo con el implacable desarrollo de determinadas tendencias sociales para la aglutinación de los bienes culturales,

tradicionales una vez, convertidos en mercancía. El tema de la música cinematográfica es uno de los más arduos y difíciles en esclarecer. La raíz de todo ello radica en el hecho de que la música de cine es un híbrido y de que, como tal, no ha llegado a ser aceptada nunca como una actividad musical legítima.

La relación entre la música y el film es solamente la faceta más característica de la función que se reserva a la cultura en la sociedad industrial y como tal tiene al menos un doble carácter. Por una parte ofrece una imagen de compenetración de íntima armonía cargada de presentimientos ; por otra ha tomado parte en el proceso civilizador. Se ha convertido en el hecho privilegiado por el que lo irracional se puede mejorar racionalmente.

El cine es una arte basado en la mentira y la ilusión, y la música es un magnífico ilusionista. Los actores y la cámara se ven limitados a una representación bidimensional, mientras que la música, ambigua por naturaleza y escurridiza por definición, puede complementar, equilibrar o incluso contradecir el impacto visual de las imágenes.

Grabación y reproducción de las Bandas sonoras

Las aportaciones contemporáneas a la música cinematográfica hay que situarlas en el marco de los avances técnicos en la grabación y reproducción del sonido.

El primer dato importante que podemos hacer constar es el hecho de que el sistema de grabación y reproducción estereofónico empieza a utilizarse antes en cine que en discos o cintas. La primera película que se sirvió de una grabación sonora en varias pistas fue *Fantasia* (Walt Disney, 1940). En este caso la estereofonía era fundamental para hacer resaltar los matices orquestales de aquellos fragmentos clásicos arreglados y dirigidos por Stokovsky y su relación con los encantadores dibujos animados que le servían de soporte musical.

El valor experimental y los hallazgos de estas sinfonías visuales aún siguen vigentes. No obstante la estereofonía no aparecerá de forma más habitual en el cine hasta 1953, cuando se inaugura el sistema de Cinemascope con la película *La Túnica Sagrada* (Henry Koster). Parecía como si el hecho de agrandar las dimensiones de la pantalla exigiera también una magnificación y dispersión del sonido. Sin embargo, los efectos estereofónicos se usaban sobre todo para la banda de ruidos, muy raramente se jugaba con las multipistas para grabar la música.

En 1955 aparece el sistema Todd-AO, con la película *Oklahoma*

(Fred Zinneman). Consistía en la utilización de cinta de 70 milímetros y sonido estéreo. No obtuvo demasiado éxito, al igual que otro de los inventos que en el cine de los cincuenta opone al creciente influjo de la televisión: el Cinerama, en el que tres películas de 35 milímetros se proyectaban simultáneamente. Duró desde 1953 hasta 1963, donde se deja de usar porque resultaba demasiado caro el material y los equipos.

En los años setenta hay un resurgir del espectáculo cinematográfico de características colosalistas. En la época en que se impone el sistema de rodaje y exhibición en 70 milímetros, en el que la banda sonora era magnética y normalmente de cuatro pistas separadas, lo que favorecía un lujoso alarde de efectos musicales y supuso el canto del cisne de las últimas grandes producciones netamente musicales (*Oliver*, *Noches en la ciudad*, *El violinista en el tejado*) así como otras películas no musicales pero con cuidadísima banda sonora (*La hija de Ryan*, *Isadora*). El sistema resultaba demasiado caro y exigía costosos equipamientos realizados hinchando películas de 35 a 70 milímetros, desapareció. Se daba el caso de que cintas rodadas en 35 y en formato normal, eran cambiadas a 70 milímetros, por lo que pudimos asistir al bochornoso espectáculo de versiones de *Cantando bajo la lluvia* en que los pies de los bailarines eran cortados por la adaptación scope. Su sustituto fue el Dolby Stereo, mucho más barato de instalar y que no exige un tratamiento especial de las copias durante el rodaje, tan sólo en la fase de mezclas y grabación sonora. El Dolby aporta fidelidad y separación de pistas, mediante su grabación magnética y caí todas las películas de difusión mundial, se exhiben en este sistema, proporcionando, junto con estruendosos y discutibles efectos, gran calidad a partituras correctamente concebidas. Hay varios sistemas comercializados de Dolby. Algunos incluyen un sistema informatizado que se encarga de suavizar los canales saturados en graves o agudos, en función del estado de la copia y las pantallas acústicas de la sala.

Para las películas en sonido multipistas, en las que el sonido se difunde por todo el espacio de la sala, la presencia de lo sonoro no hace más que amplificar una situación ya perceptible en las antiguas comedias musicales: la potencia y la definición acrecentada del sonido, unido a la dispersión en el espacio, a su fuga de los límites de la pantalla, tiende a desplazar la presencia de la imagen hacia la sala, a situarla en el amplio espacio sonoro definido por todos los altavoces. Es entonces cuando apreciamos que la imagen está hecha de detalles tomados de un conjunto mucho más global, del criterio selectivo del encuadre frente a la falsa sensación de totalidad que nos da el cine y es el sonido el que nos hace patente esa dimensión.

La evolución constante de la ingeniería acústica hace que cada días los músicos se exijan más a sí mismos y a

los productores, conscientes de la importancia que en un cine tan falto de ideas como el actual, tiene la envoltura audiovisual que lo cobija.

Otro aspecto a considerar es el cada vez más difundido uso de los instrumentos electrónicos como sintetizadores, Samplers, caja de ritmos y consolas de efectos sonoros. El matiz de las notas o sonidos de estos tecnoinstrumentos se perdería en una simple reproducción monoaural, habida cuenta de que juegan en gran parte de los casos con transiciones de canal, saturaciones de timbre y sonoridades especiales. Ya no basta con la música de pantalla, con los violines del claro de luna y las trompetas en las cabalgadas. Ahora los realizadores cuentan con las posibilidades del estéreo para resolver la ubicación de un personaje en off (su voz o sus ruidos pueden sonar a la derecha, izquierda o detrás del espectador), sin necesidad de cambiar la posición de la cámara.

Ya no es suficiente con la subida en el volumen de grabación para enardecer el patio de butacas, hay que hacer bien patente la separación entre el sonido de la narración y los subrayados en estéreo. Hay que buscar el juego entre las cuatro dimensiones del sonido Dolby : Centro (pantalla- banda sonora on), izquierda-derecha (off), atrás, a espaldas del espectador (alrededor).

La posibilidad de mezclar estos ingredientes e incluso de conseguir una dimensión que es la proporcionada por todos los altavoces de la sala al unísono, el equivalente a la antigua subida de volumen a tutta orchestra, proporciona infinidad de matices y soluciones a una puesta en escena sintácticamente descuidada.

Hoy en día todo es posible en laboratorio y esto se hace más patente en el terreno del sonido.

Citemos algún ejemplo de las posibilidades del Dolby : En la secuencia del ataque de los helicópteros sobre la aldea vietnamita de Apocalypse now, de Coppola, la famosa Cabalgata de las Walkyrias, que sonaba como música diegética en el canal de sonido-on (pantalla), iba pasando paulatinamente a todos los canales de la sala conforme iban sucediéndose las explosiones. La excelente mezcla posibilitaba que los ruidos del napalm, de los helicópteros y de los disparos, fueran justificando el crescendo dimensional del tema wagneriano, hasta que se convertía en música on y off al mismo tiempo.

El buen gusto de Coppola por el tratamiento técnico de las bandas sonoras dio también como resultado el último gran musical de la historia del cine : Corazonada(1982). La introducción de los temas cantados por Tom Waits y Cristal Gayle, se producía mediante una sabida separación entre los canales de la sala (por los que se oían las canciones) y los de la pantalla (ruidos y diálogos). La complejidad expresiva de tan fascinante experimento audiovisual se acrecentaba en la interrelación entre la letra de las canciones y la acción : comentando, anticipando,contradiendo...

En el cine negro actual, en busca de un atractivo naturalismo encontramos numerosos ejemplos de este tipo de efectos. En Johnny Hand some , de Walter Hill, donde la guitarra acústica de Ry Cooder se Camufla en los inicios de bloque en los ruidos de vasos y conversaciones de un bar (espaldas-alrededor) para acabar ocupando todo el ámbito acústico y hacer patente la melodía.

Ahora resulta mucho más fácil un contraplano o un plano de detalle. Los sonidos pueden estar en cualquier sitio justificando ausencias y dejando patente la topografía del plano. Esta evolución técnica exige una renovación de dos aspectos de la industria :

1. Los técnicos de sonido, mezcla, montaje, etc, deben reciclarse uso de los nuevos equipos y las nuevas soluciones lingüísticas que proporcionan.
2. Las salas deben ser adaptadas al nuevo material de paso, teniendo en cuenta además los cada vez más sofisticados equipos de vídeo doméstico, que lo único que no pueden proporcionar todavía es esa envoltura de un cine sonorizado, pero sí una fidelidad en estéreo bastante aceptable.

La comercialización de los discos audiovisuales láser supondrá una fuerte competencia para la exhibición cinematográfica convencional.

En cualquier caso queda patente el terreno ganado por la banda sonora desde los sesenta hasta estos finales de siglo. Tras el largo estancamiento que supusieron las tres primeras décadas del sonoro, los compositores y realizadores han sabido aprovecharse de los progresos técnicos para ir acrecentando el papel de lo sonoro.

La carrera ha sido provocada por la eterna batalla entre el cine y la televisión por una parte y por el agotamiento de las formas cinematográficas tradicionales en el marco de la modernidad de los mass-media, de otra.

En estos momentos de la era neobarroca en que la vanguardia y comercialidad forman parte del mismo producto, en que lo que impera es el arte total, sin límites expresivos, constante imitación y reciclaje con gotas de innovación técnica, la música de cine se sitúa como peldaño fundamental para llegar a esa concepción macroartística que busca constantemente el cine y que le permite seguir ocupando su lugar en la cúspide de los medios de masas.

Panorama musical desde el nacimiento del cine hasta el sonoro

Cuando el cine nace, a finales de 1895, hace sólo dos años que ha muerto Tchikovski ; Brahms y Bruckner van a iniciar en Viena su último año de vida, y Verdi- tras el estreno de Falstaff- se ha retirado. Pero nada muere del todo : sobre y no contra, el legado romántico, está naciendo la música del siglo XX. El año antes (1894) ha estallado el genio de Debussy con el estreno de 2 Prelude a l'après-midi d'un faune y el mismo 1895 se estrenan el Till Eulenspiegel de Strauss y la 2 Sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorák, Ravel deja el conservatorio y Falla entre en él, Puccini ultima Le Bohème y Mahler su Segunda Sinfonía. Por tomar un título straussiano, se puede hablar de Muerte y Transfiguración. El cine nace justo cuando se está ultimando la gran revolución post-romántica, y comienza a afirmarse mientras se afianzan los magisterios DE Schonberg, Stravinsky, Ravel, Berg, Webern o Falla, ya radicales tras las audacias pioneras de un Debussy o un Strauss.

Para situarnos en el contexto musical en el que nace realmente la música cinematográfica (aunque las proyecciones mudas se acompañaran, como veremos, de música, el inicio de la composición sistemática,

diferenciada e intensa para la pantalla, comienza en 1930), nos interesa especialmente el panorama musical entre 1914 y 1930. De él destacamos lo que sucede en el mundo de la escena (teatro, ópera, ballet) para ver los desarrollos de la música aplicada en el siglo de la música pura.

Los hitos en el mundo de la danza- que rompe absolutamente, en composición, coreografía y puesta en escena, con los ballets románticos- serán los estrenos de los Ballets Rusos de Diaghilev y de los Ballets Suecos de Rolf de Maré. El primero con obras de Debussy, Stravinski, Falla, Satie, Cole Porter, Milhaud. En ambos casos- rusos y suecos- con revolucionarias puestas en escena de creadores vanguardistas como Redon, Picasso, Matisse, Picabia o Léger, que establecen un saludable diálogo entre las artes marcado por el ideal del Arte total.

En el mundo de la ópera, junto a las discretas pero constantes innovaciones de Puccini y a la agonía del verismo, también se consuman las revoluciones y hasta escándalos de los pioneros Debussy (Pelleas el Melisande, 1902), Strauss (Salomé, 1905 ; La mujer silenciosa, 1935...). Entre 1914 y 1930, se suceden- cambiando por completo el panorama operístico- las audacias de extraordinarios compositores ligados a las grandes corrientes de vanguardia que vivificaron la convulsa Europa de la

entreguerra : Stravinski con El ruiseñor (1914), Renard (1922), Oedipus Rex (1927) ; Bartok con El castillo de Barbazul (1918) ; Hindemith con Asesino, esperanza de las mujeres (1921), Cardillac (1926), Ida y vuelta (1927) y Noticias del día, Honneger con El rey David (1921), Falla con El retablo de Maese

Pedro(1923) ; Berg con Wozzeck(1925) ; Milhaud con Las desgracias de Orfeo, etc.

La ópera y la Danza contemporáneas se han visto influidas por el cine en mucha mayor medida que el cine por ellas. Han sido más receptivas.

Pero no sólo las músicas cultas de la segunda mitad del XIX y del primer cuarto del XX van a conformar el paisaje musical en el que van a nacer el cine y su música. Está, como factor de incalculables consecuencias, la afirmación de la música ligera, fenómeno típico del XIX que alcanzó un gran auge gracias a la multiplicación de la edición de partituras simples para ejecuciones domésticas y a la aparición de los medios mecánicos de reproducción de la música en el último cuarto del siglo. En 1877 Cros presentó a la Academia de Ciencias de Francia el Peleophone y Edison fabricó en Estados Unidos el Fonograma, ambos inventaron por separado– pero casi simultáneamente– sus aparatos registradores y productores de sonido. En 1887 Emile Berliner inventó el disco por aguja.

En 1889 y 1900 Berliner realizó las primeras grabaciones comerciales. La evolución/revolución de la música grabada fue esencial para el nacimiento del cine sonoro desde la sustitución del cilindro por el disco, la normalización de los diámetros y de las velocidades de rotación, y la grabación electrónica, que nos sitúa en las puertas de las 2 películas habladas. También lo fue para la conformación del tipo de música que habría que escribirse para la pantalla : el fenómeno adquiere en el siglo XX desarrollos no previsibles al multiplicarse hasta casi el infinito la música grabada a través del disco y de su difusión radiofónica, imponiéndose primero la música ligera y después sus complejas derivaciones rock y pop. Si la elección de los productores está determinada por la exigencia del mercado, éste está culturalmente intoxicado por la acción de los medios de comunicación masivos, que inician su imperio audiovisual en los años del balbuceo sonoro.

LA MÚSICA EN EL CINE