

LUZ EN EL REINO DE LAS SOMBRAS

MÚSICA Y CINE EN EL CENTENARIO DE BERNARD HERRMANN Y NINO ROTA

Este año se cumple el centenario de dos compositores –Bernard Herrmann (1911-1975) y Nino Rota (1911-1979)– conocidos por haber puesto la banda sonora a algunas obras maestras del séptimo arte firmadas por directores como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Luchino Visconti, Federico Fellini o Francis Ford Coppola. En un año en el que la música de cine parece estar reclamando su espacio en las salas de conciertos –sin ir más lejos, la Orquesta Nacional ha escogido el séptimo arte como hilo argumental de la presente temporada–, dedicamos estas líneas a desbrozar las resbaladizas relaciones entre música y cine, rindiendo de paso un homenaje al recientemente desaparecido John Barry (1933-2011), autor de las bandas sonoras de filmes como *Memorias de África* o *Bailando con lobos*.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

En 1896, el escritor ruso Maxim Gorky describió en un artículo titulado “Anoche visité el reino de las sombras” las impresiones que le suscitó la proyección en una feria de uno de los novedosísimos y pioneros cortometrajes de los hermanos Lumière: “No pueden imaginarse lo extraño que fue estar ahí. Es un mundo sin sonido, sin color. [...] Rayos grises de sol atraviesan el cielo gris, ojos grises en caras grises, y las hojas de los árboles también gris ceniciento. [...] Y además todo ese extraño silencio donde no se escucha el retumbar de las ruedas, el ruido de los pasos o las voces. Nada. Ni una sola nota de la intrincada sinfonía que acompaña el movimiento de la gente. Sordas, [...] las siluetas grises de las personas, como si estuvieran condenadas al silencio eterno, cruelmente privadas del color de la vida, se arrastran silenciosamente por el suelo gris”. Basta leer este pasaje, referido a los primeros estadios de un cine mudo cuya



historia duraría no menos de tres décadas, para comprender por qué la música fue desde un principio un aliado imprescindible del cine: el alma de un espectáculo que no habría sido capaz de abandonar la monocromía –no ya visual, sino emotiva–



del inquietante mundo fantasmagórico descrito por Gorki. Gracias a ella, el reino de las sombras podía transmutarse en comedia, melodrama o espectáculo, y abarcar así un espectro expresivo mucho más rico y humano. El paso del cine de las ferias a

El compositor y director Martin Matalon interpreta junto al Mukikfabrik su obra *Metropolis* (1995), compuesta para la película homónima de Fritz Lang que vemos en la imagen. En la página 50, de izquierda a derecha, los compositores Nino Rota y Bernard Herrmann.



los teatros facilitó aún más las cosas, pues por entonces todo teatro contaba con una pequeña orquesta estable —o al menos un pianista— para atender la parte musical de los espectáculos. El matrimonio entre música y cine estaba ya consumado.

OBLIGADOS A ENTENDERSE

Más de un siglo después del episodio descrito por Gorki —superados los ochenta años de invención del cine sonoro y los setenta de las primeras películas en color—, dicho matrimonio está lejos de haberse roto, lo cual plantea numerosas cuestiones acerca de la naturaleza de un vínculo capaz de resistir tanto las críticas como el paso del tiempo y la sucesión de las modas. Son numerosos los argumentos que, desde una perspectiva puramente racional, han cuestionado la necesidad (o incluso la pertinencia) de la música en el

cine. El propio Alfred Hitchcock arguyó durante el rodaje en 1944 de *Náufragos* que no utilizaría música porque “¿De dónde podría venir ésta en medio del mar?” A lo que el compositor David Raksin le respondió “¿De dónde vienen las cámaras?”. Esta respuesta introduce uno de los malentendidos más diseminados acerca de la naturaleza del cine: ¿se trata de una forma de representación tan realista como a menudo creemos? Si es así, ¿por qué nos parece normal que suene una orquesta sinfónica en medio de la sabana africana? Si no es así, ¿por qué el cine necesita la música tanto o más (en realidad, mucho más) que, por ejemplo, el teatro? Pese a todos los argumentos dispuestos a deslegitimar el uso de la música como fondo sonoro en el cine —o a considerarlo poco más que una concesión a la galería—, se erige la tozuda realidad de una historia del cine en la que han sido escasísimas las

películas que hayan prescindido totalmente de la música. Y lo paradójico del caso es que, por regla general, el público apenas es consciente de su presencia. Como ejemplo palmario de esta invisible dependencia, Richard Davis (*Complete Guide to Film Scoring*, 1999) nos refiere la historia del oscarizado filme *Días sin huella* (1945) de Billy Wilder en la que el director descartó inicialmente emplear música de acuerdo con la crudeza del tema tratado —la vida de un alcohólico—. Para su sorpresa, tras una primera distribución, la película debió ser retirada de inmediato en medio de un total fracaso: la sordidez del tema y el criterio “naturalista” adoptado para su tratamiento no sólo no causaron el efecto previsto, sino que además las escenas más dramáticas inspiraron al público risas y comentarios jocosos. Para intentar reconducir la producción, se encargó una partitura a Miklós Rózsa, de modo que la

nueva versión (diferente únicamente por el añadido de la banda sonora) cosechó tal éxito que llegó a recibir cuatro estatuillas de la Academia. Pese a ello, la decisiva contribución de Rózsa pasó prácticamente inadvertida. Algo similar ocurrió con los pases de prueba de *La guerra de las galaxias* (1977) –realizados sin disponer aún de la banda sonora definitiva y que despertaron igualmente la hilaridad del público–, aunque en este caso la banda sonora sí contó con una presencia difícil de pasar por alto. Frente a tantas afirmaciones (o acusaciones) simplistas y reiterativas –en sentidos tales como las de que la función de la música es “acompañar” la imagen, o que la música constituye un elemento “redundante” con respecto a las emociones expresadas previamente en el guión–, lo cierto es que un análisis más detallado muestra la enorme variedad y complejidad de funciones y relaciones que puede mantener la música con respecto al filme al que sirve. Tal como ha mostrado Michel Chion en su obra fundamental *La música en el cine* (1995), la música representa para el cine el elemento que le permite suavizar su vocación naturalista y realista, posibilitando a su mensaje acceder a un nivel de significación más abstracto y universal: “Per-

mitiendo prolongar la emoción de una frase más allá del momento forzosamente breve en que ésta se pronuncia, prolongar una mirada más allá del momento fugaz en que ésta brilla, prolongar un gesto que ya no es más que un recuerdo”. Pero la música no solo prolonga un gesto, sino que le dota además de significado. A este respecto, Chion describe una actividad desarrollada en sus clases de música y cine, consistente en seleccionar una escena de un filme y ofrecerla a sus alumnos sucesivamente con tres o cuatro músicas escogidas más o menos al azar: inmediatamente se percibe cómo la sincronía casual entre un gesto musical y otro visual dota a este último de un significado hasta entonces desconocido; cómo la música establece ritmos y líneas de fuga temporales tan poderosas como las del montaje mismo; cómo el grado de “empatía” que el elemento sonoro pueda establecer con la imagen afecta radicalmente no ya al significado, sino al punto de vista desde el cual el espectador descifra dicho significado, bien reforzando su vínculo emocional (tema de Tara en la escena cumbre de *Lo que el viento se llevó*), bien proyectando sobre ella inseguridad o incertidumbre (huída en coche de la protagonista en *Psi-*

cosis), bien provocando un distanciamiento objetivo (coro de *La pasión según San Mateo* en la explosión inicial de *Casino*) bien revistiendo la acción de un halo de surrealismo (secuencia final de *8 ½*).

HERRMANN Y LA MEDIA DISTANCIA

Resumiendo lo anterior de otro modo, podríamos decir que al igual que la cámara interpone una distancia objetiva entre el espectador y lo representado –en la que la proximidad física se identifica con la proximidad emocional–, la música tiene la capacidad de establecer una distancia “subjética” repleta de colores y matices. Bernard Herrmann –quizá el compositor cinematográfico más influyente y prestigioso de la historia del cine– debe su singularidad a su novedoso sentido de la “distancia” –exhibido ya de forma magistral en su debut cinematográfico, *Ciudadano Kane* (1941)–, así como a la originalidad de los recursos musicales puestos al servicio de dicha distancia.

La novedad del planteamiento musical de Herrmann se explica en relación con el sistema de producción del cine clásico de la edad de oro de Hollywood, así como por la trayectoria artística previa del compositor. Herrmann cimentó su oficio en la radio desde 1933, como compositor, programador musical y director de orquesta para la cadena radiofónica más joven e innovadora de la costa este, la CBS. En esta cadena no solo compuso la música para innumerables seriales radiofónicos –muchos de ellos junto al no menos audaz Orson Welles, responsable de la famosa versión radiada de *La guerra de los mundos* que en 1938 sacó de sus casas a miles de ciudadanos aterrorizados por lo que creyeron la crónica de una invasión marciana real– sino que se encargó, como director de orquesta, de los ensayos y la interpretación de su propia música. Haciendo uso de la libertad que el medio le permitía, desestimó la obligatoriedad de emplear la orquesta al completo en todo momento, desglosándola en infrecuentes unidades camerísticas (como trompa, caja china y piano) y experimentando con instrumentos inusuales (sierra, vibráfono). Defensor a ultranza de la música de su siglo, invitó, programó y dirigió en series de conciertos radiofónicos a compositores como Ives, Bartók, Stravinsky, Villa-



Bernard Herrmann compuso la música de numerosas películas de Alfred Hitchcock (en la imagen) como: *Vértigo*, *Con la muerte en los talones*, *Psicosis* o *El hombre que sabía demasiado*. En la página opuesta, carteles de films con BSOs de Herrmann, Rota y John Barry, así como los de las películas *2001: Una odisea en el espacio* y *La naranja mecánica* del director Stanley Kubrick.



Lobos, Milhaud, Hindemith, Korngold o Barber, adelantándose en su difusión a las grandes orquestas norteamericanas, enconadamente resistentes a programar muchas de estas músicas. El sistema de trabajo desarrollado por Herrmann durante estos años en el ám-

bito radiofónico no podía diferir más del establecido en los estudios de Hollywood. Tal como describe David Raksin, los grandes estudios trabajaban por entonces como auténticas cadenas de montaje: las películas de bajo presupuesto eran presentadas al Departamento Musical completamente

terminadas. El trabajo de composición y orquestación se repartía entre varios músicos bajo la supervisión del director del Departamento, mientras la orquesta iba grabando las secuencias según iban siendo completadas. En total, solía hacerse todo este trabajo (planificación, composi-

ENTREVISTA A JOSEP PONS



Josep Pons es director titular de la Orquesta Nacional de España.

Rafael Fernández de Larrinoa. Esta temporada, la música de cine entra por la puerta grande en el Auditorio Nacional, gracias a la temporada de la ONE. ¿Funciona la música de un producto “híbrido y popular” como es el cine en un templo consagrado históricamente

a la música “pura y culta” como es la sala de conciertos?

Josep Pons. Hay partituras que sin las imágenes para las que han sido escritas pierden su sentido, y las hay que al contrario: cobran una nueva fuerza y una nueva dimensión, diferente a la que tenían asociadas a una imagen. Simplemente hay que saber escoger. Sobre lo popular y lo culto, encontraríamos ejemplos de ambos calificativos tanto en el mundo del cine como en el mundo del concierto.

R. F. L. Hasta hace poco, los programas de música de cine sólo lo ofrecían en España algunas orquestas de segunda fila en programas abiertamente populares. ¿Siente usted que ha sido necesario romper tabúes para que una orquesta como la ONE dedicara a este ámbito de la producción musical un espacio tan destacado?

J. P. No somos la primera gran orquesta que interpreta en concierto música escrita para el cine. Las orquestas americanas las han puesto en los atriles en múltiples ocasiones, igual que las inglesas o las mismas Filarmónicas de Viena o de Berlín. Y si lo hacemos es por dos motivos: porque entre las muchas partituras escritas para el cine disponemos de grandes obras, algunas, verdaderamente, obras maestras; y porque, además, le encanta a todo el mundo: jóvenes, mayores, melómanos de toda la vida, debutantes, músicos....

R. F. L. Este año conmemoramos el centenario de dos de los más grandes compositores sinfónicos de música de cine, Bernard Herrmann y Nino Rota. Como músico, ¿qué valores encuentra en la obra de estos artistas?

J. P. Sin duda son dos verdaderos Maestros, con mayúscula. Su obra no sólo sirve a la escena de manera admirable, sino que partituras como *Psicosis*, *Amarcord*, *Con la muerte en los talones*, *La strada*, *Vertigo* o *El gatopardo*, son pequeñas joyas, obras maestras en sí mismas.

R. F. L. ¿Cree que la música sinfónica de cine ha entrado en las salas de concierto para quedarse, o está de paso?

J. P. Eso depende de las ganas de los programadores en ese empeño. Pienso que hay partituras que por su calidad pueden estar perfectamente en las salas de conciertos, y creo que tanto músicos como público estarían encantados de que permanecieran.

ción, orquestación y grabación) en cuatro días. “Era una locura, pero nos encantaba”. Las superproducciones seguían un proceso más relajado, pero aún siendo encomendadas a un compositor de renombre, tareas tan importantes como la orquestación corrían en su mayor parte a cargo de manos anónimas.

Gracias al apoyo de directores como Welles —y posteriormente, a su propio prestigio como compositor— Herrmann logró imponer sus métodos de trabajo, participando con el director en la gestación de la partitura, orquestando toda su música y dirigiéndola él mismo. Gracias a ello, tuvo la oportunidad de controlar hasta el último detalle los aspectos tímbricos (tan característicos) de sus bandas sonoras: seleccionando agrupaciones instrumentales inéditas y moldeando su sonido mediante la eliminación del vibrato romántico en las cuerdas o mediante la síntesis de un color específico: En una ocasión Herrmann perdió toda una sesión de grabación buscando el material que, aplicado como sordina, permitiera obtener de la tuba el efecto deseado. La música de Herrmann rompía además numerosas convenciones arraigadas en

Hollywood: frente a la banda sonora omnipresente, seguía el principio radiofónico de subrayar determinadas transiciones y secuencias mediante entradas breves; frente al desarrollo melódico post wagneriano, se recreaba en pequeños motivos articulables de forma muy flexible gracias a obsesivas repeticiones y variaciones; frente a la armonía post romántica, se imponía un concepto armónico vagamente impresionista más disonante y moderno...

Como explica Elmer Bernstein, mientras un compositor tradicional intentaría mantenerse continuamente apegado a la acción “visible”, y no desaprovecharía la oportunidad de citar el *Rule Britannia* a la vista de un navío inglés o la Marsellesa al paso de un ejército francés (procedimientos, por otro lado, magistralmente empleados por Max Steiner en *Casablanca*), Herrmann preferirá reservar su música para describir los estados “internos” de los personajes. Pero lo hará desechando las suntuosas y envolventes melodías del tipo urdido por Steiner para *Lo que el viento se llevó* o por Franz Waxman para *Rebecca*, distanciando al espectador de los personajes mediante una música incisiva y despojada, lo suficientemente empática para transmitirnos

el estado anímico del personaje, y a la vez adecuadamente objetiva para que no perdimos en ningún momento la conciencia de que quienes padecen los rigores del guión son, en definitiva, los protagonistas del film y no nosotros. Nos referimos a películas como *Vértigo* (1958), *Con la muerte en los talones* (1959), *Psicosis* (1960) o *El cabo del miedo* (1962).

DE HOLLYWOOD A CINECITTÀ

La historia del cine en Italia se ha regido en buena medida por sus propias leyes e idiosincrasia. Para empezar, el cine mudo sobrevivió tras la invención del sonoro más que en ningún otro lugar. Además, las películas extranjeras fueron desprovistas de su sonido y se les añadieron rótulos para que directores de orquesta del país arreglaran o compusieran música nueva para ellas. Chion atribuye esta curiosa costumbre (que se prolongó hasta el advenimiento del doblaje) no tanto a factores externos —como el afán censor del régimen fascista— sino a la persistencia de una mentalidad anclada en la tradición operística italiana, más a gusto con el espíritu melodramático del cine mudo que con el más prosaico del sonoro. Quizá como reacción a dicha tradición —o quizá como sublimación de ésta— lo cierto es que el cine italiano se ha caracterizado por una notable falta de complejos en el empleo de la música, sirviéndose de ésta cuando era preciso y abandonándola de cualquier modo cuando ya no fuera necesaria, como nos lo recuerdan de forma genial las desmesuradas inserciones de *La cabalgata de las walkyrias* o de *El barbero de Sevilla* en *8 ½* de Fellini. Es quizá este peculiar bagaje el que explica la originalidad del arte de Nino Rota, descrito a menudo como un compositor barroco nacido fuera de tiempo, tanto por su enorme productividad (música para ciento cincuenta y ocho películas, diez óperas, cinco ballets, treinta y tres obras de concierto y cincuenta y una obras de cámara), como por su rossiniana (o händeliana) tendencia a reutilizar materiales musicales en distintas obras. Nacido en una familia de músicos bien relacionados —por su casa pasaron personalidades como Puccini, Leoncavallo, Ravel, Stravinsky, Toscanini, Pizzetti o Casella—, Nino Rota demostró desde niño unas aptitudes musicales fenomenales, a las que sumó una erudición que abarcó desde su tesis doctoral sobre



Dibujo para el cartel de la película *Amarcord* (1973) de Fellini para la que Nino Rota compuso la música.



Ramón Paus es compositor y ex presidente de Musimagen (Asociación de Compositores para Medios Audiovisuales).

Rafael Fernández de Larrinoa. La música de cine es a menudo criticada por su falta de entidad. ¿Ocurre esto siempre así?

Ramón Paus. Cualquier música de encargo como el ballet, la ópera, etc., tiene una última deuda con el sustrato creativo preexistente; con el movimiento si hablamos del ballet o con el libreto en la ópera. En la música compuesta para cine, el compositor ha de estar preparado ya que en su fogón se deben condimentar obras tan diversas y distantes estéticamente como puedan ser una chacona, un cuarteto de jazz o una orquesta postromántica. Mi pensamiento va en la dirección de creer que la música escrita para el cine no tiene ni más ni menos autonomía que cualquiera de las músicas anteriormente citadas.

R. F. L. ¿Qué hace que sea buena o mala una determinada música de cine?

R. P. En principio no es la complejidad ni la excelencia de la composición lo que hace que una música escrita para el cine funcione como un todo perfectamente articulado con la imagen. Todos recordaremos la sencillez de la banda sonora original de *Paris Texas* [compuesta e interpretada por Ry Cooder] que ha trascendido muy mucho las pantallas. Por citar un contraejemplo diré que también somos capaces de aceptar a una enorme orquesta sinfónica de estética centroeuropea incrustada sobre las imágenes de batallas entre nobles del Japón medieval en el largometraje *Ran*, una de las obras maestras de Akira Kurosawa. En este último caso queda igualmente sobre el tapete el hecho constatable de que hay sonoridades como la de la orquesta sinfónica que son neutras, es decir, que atraviesan la barrera del tiempo sin problemas y por una serie de convenciones no escritas somos capaces de asumir timbres y armonías europeas nada menos que en el Japón medieval.

R. F. L. El cine tiende a encasillar la música disonante para expresar terror o estados de enajenación (como en la música de Lars Johan Werle para *Persona* de Bergman o la del mismo Bartók empleada por Kubrick en *El resplandor*). ¿Impide esto al compositor escribir música de cine y a la vez expresarse en un lenguaje más o menos moderno?

R. P. Hay una serie de "clichés" en la música de cine que hay que conocer sobre todo para no usarlos, ya que a mi modo de ver son palabras gastadas que han sido usadas hasta la extenuación. Dicho esto añadiré que el público conoce perfectamente estos códigos que provienen en su mayoría de las BSO de las películas de serie B americanas, donde varios compositores escribían la música para un mismo film. Del mismo modo que el público acaba por asociar los *clusters* con situaciones de tensión, ocurre con el sonido del acordeón y la ciudad de París, o con el timbre

del saxo tenor y una secuencia tórrida. He citado algunas de las convenciones más dolorosas para añadir que el compositor de música para el cine debe huir y trascender estas palabras gastadas creando nuevos espacios de habitabilidad donde convocar al espectador. Se trataría de ser deudor del contenido dramático del film sin dejar de crear un aroma único en la banda sonora original de la película en cuestión. Dicho de otro modo, no basta con acompañar las imágenes de un modo eficaz, hay que incrementar el lenguaje, los significados y las palabras si no queremos caer en un discurso sonoro raído y *déjà vu*.

R. F. L. ¿Cuál considera que ha sido la aportación más valiosa o característica de la música de Bernard Herrmann?

R. P. Creo que va mucho en la dirección que antes comentaba; Herrmann no despreció lenguajes armónicos nuevos que poco o nunca se habían usado antes en la música para el cine. Bien es cierto que el carácter extremadamente psicológico de las películas de Hitchcock o Scorsese eran un terreno abonado para nuevas experiencias y que no paró nunca de proponer nuevas maneras de decir en el lenguaje de la música escrita para el cine.

R. F. L. ¿Y la de Nino Rota?

R. P. El caso de Nino Rota es el de una historia de amor eterna con Federico Fellini, al que respetaba tanto que renunciaba a dirigir la orquesta en las sesiones de grabación con el fin de estar más cerca de él y captar mejor sus reacciones a medida que se iban grabando los diferentes bloques de la banda sonora. De este modo podía hacer *in situ* los ajustes necesarios.

R. F. L. ¿Cómo es la situación de la música para cine en España?

R. P. A pesar de las dificultades extremas que tiene la producción de una BSO en una película media del cine español, se han producido matrimonios que han dado espléndidos frutos reconocidos internacionalmente. Estoy hablando de las relaciones entre José Nieto y Vicente Aranda, Alberto Iglesias y Julio Medem y Almodóvar o Roque Baños y Daniel Monzón.

R. F. L. ¿Qué preparación necesita un compositor de música de cine hoy día?

R. P. Un compositor de música para cine tiene que tener una formación muy sólida en muchos aspectos: la académica en conservatorios y en otro tipo de escuelas especializadas en otras músicas como el jazz, en nuevas tecnologías, etc. Todo ello encaminado a que el compositor sea lo mas versátil posible y domine tanto los rudimentos de la composición y la orquestación como los programas de edición de partituras (Sibelius, Finale) y de secuenciación (Logic, Digital Perfomer, Pro Tools, etc.). De todos modos nada de esto servirá si el compositor no es un profundo conocedor y amante del cine, tanto en los aspectos estéticos como en los puramente técnicos. Uno no se puede poner a escribir música para el cine si no ha conocido el cine expresionista, neorrealista, la *nouvelle vague*, el realismo mágico, dogma y tantas y tantas maneras diferentes de sentir y expresarse a través del séptimo arte.



EL ASESINATO DEL DUQUE DE GUIZA (1908)

Charles Le Bargy|André Calmettes/Camille Saint-Saëns

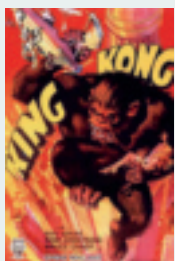
El periodo comprendido entre las primeras proyecciones cinematográficas de los hermanos Lumière en 1895 y 1915 está dominado por cortometrajes (de quince a veinte minutos) de contenido dramático, musical (!), documental o incluso deportivo. Interpretada por un piano, un órgano o una pequeña orquesta, la música que acompañaba estas proyecciones consistía en un refrito de temas clásicos (Chopin, Schumann, Grieg, Tchaikovsky, etc.) y populares, pronto organizados según su carácter en bibliotecas musicales como las publicadas por John Stepan Zamecnik (1913), Giuseppe Becce (1919) y Ernö Rapée (1924). El encargo de una partitura original para una película fue algo excepcional, que ocurrió por primera vez en *El asesinato del Duque de Guisa* (1908) con música de Camille Saint-Saëns.



EL ACORAZADO POTEMKIN (1925)

Sergei Eisenstein/Edmund Meisel

Desde 1910 se fueron generalizando poco a poco las compilaciones (*cue sheets*) como complemento de las bibliotecas musicales. Eran listados de temas musicales –convenientemente cronometrados– que debían acompañar una película concreta. *El nacimiento de una nación* (1915) de D. W. Griffith supuso el inicio de la era del largometraje. Su partitura (firmada por Joseph Carl Briel) consistió en una compilación de temas clásicos y canciones patrióticas americanas. Las orquestas de los cines crecen mientras las partituras originales se hacen inseparables de las superproducciones. Cuentan ya con una nómina de compositores especializados (William Axt, Victor Schertzinger, Hugo Riesenfeld) y nombres prestigiosos (Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Dmitri Shostakovich). La escrita por Edmund Meisel para *El acorazado Potemkin* ha pasado a la historia por su potencia dramática.



KING-KONG (1933)

Merian C. Cooper|Ernerst Schoedsack/Max Steiner

Desde el éxito alcanzado por *El cantor de jazz* (1927), el cine sonoro se impone en unos pocos años, provocando una revolución que supone el hundimiento de la industria de las bibliotecas musicales y la pérdida de empleo de miles de músicos de teatro. Al principio, la ausencia de técnicas adecuadas de post producción –todo el sonido se grababa a la vez en una sola pista– situó a la música bien en el centro del film (cine musical), bien en los márgenes, hasta casi desaparecer. El desarrollo en 1931 de técnicas de registro independiente de diálogos y música (en estudio) permitió el desarrollo del cine clásico, basado en el diálogo y en la puntuación dramática por parte de suntuosas partituras orquestales en estilo postromántico con empleo del *Leitmotiv*. Max Steiner sentó en *King-Kong* las bases de una técnica que compartirían Erich Wolfgang Korngold (*Robín de los bosques*, 1938), Franz Waxman (*Rebecca*, 1940) y David Raksin (*Laura*, 1944).



EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO (1955)

Otto Preminger/Elmer Bernstein

La competencia de la televisión promovió numerosos cambios en la industria del cine, que apostó de un lado por la espectacularidad (sonido estereo a partir de 1952, cinemascope) y el rodaje en exteriores (*peplum*, western) y de otro por el tratamiento de temas socialmente delicados, como el sexo o las drogas. Este último tipo de cine incorporó elementos musicales modernistas, de inspiración jazzística –como *Un tranvía llamado deseo* (1951) de Elia Kazan/Alex North o *El hombre del brazo de oro*, la primera banda sonora que fue superventas en LP– o vanguardista. Bernard Herrmann (*Ciudadano Kane*, 1944) y David Raksin (admirador de Berg que había convertido una serie dodecafónica en el tema principal de la película *The man with a cloak* en 1949) fueron pioneros en la incorporación de elementos disonantes y atonales junto a Leonard Rosenman (*Al Este del Edén*, 1953), alumno de Schönberg que llegó a componer una banda sonora enteramente dodecafónica para *The Cobweb* (Vicente Minelli/1955).



BUSCANDO MI DESTINO/EASY RIDER (1969)

Dennis Hopper/Roger McGuinn

El rock se introdujo en el cine ya en los títulos de crédito de *Semilla de maldad* (1954) de Richard Brooks, convirtiendo inesperadamente el “Rock around the clock” de Billy Haley en un éxito a escala planetaria. Por otro lado, la inclusión de canciones pegadizas había sido una realidad desde los inicios del cine sonoro, a través de estrellas tan diversas como Maurice Chevalier, Beniamino Gigli, Marlene Dietrich, Elvis Presley o Joselito. *Laura* (filme homónimo, 1944) de David Raksin, “Do not forsake me” (*Solo ante el peligro*, 1952) de Dimitri Tiomkin, “Qué será” (*El hombre que sabía demasiado*, 1956) de Jay Livingstone o “Moon River” (*Desayuno con diamantes*, 1961) de Henry Mancini son ejemplos de canciones catapultadas desde la gran pantalla. Sin embargo, la eclosión en 1969 de filmes con bandas sonoras consistentes directamente en temas pop/rock como *Dos hombres y un destino*, *El graduado*, *Cowboy de medianoche* o *Buscando mi destino* enterraron a la banda sonora sinfónica tradicional, en crisis desde mediados de la década.



LA GUERRA DE LAS GALAXIAS (1977)

George Lucas/John Williams

Los años setenta vieron el desarrollo del sonido Dolby y el retorno de las bandas sonoras sinfónicas. El Dolby permitió un despliegue de planos sonoros que dotó al sonido de espacialidad y lo enriqueció mediante numerosos ruidos y efectos. Directores como George Lucas y Steven Spielberg y el compositor John Williams, a través de películas como *Tiburón* (1974), *La Guerra de las Galaxias* (1977) o *E.T.* (1982) impulsaron el retorno de la orquesta sinfónica a la gran pantalla, cultivada con éxito por compositores como John Barry, Danny Elfman, James Horner, Michael Kamen, Alan Silvestri o Hans Zimmer.

La música electrónica, que tuviera su debut gracias a los hermanos Louis y Bebe Barron en *Planeta prohibido* (1956), entraría a formar parte de la corriente principal gracias a Vangelis, autor de bandas sonoras como *Carros de fuego* (1981) y *Blade Runner* (1982). Las bandas sonoras actuales combinan elementos sinfónicos, electrónicos, pop y étnicos de acuerdo con las necesidades de cada film.

el teórico renacentista Gioseffo Zarlino hasta la etnomusicología. Sus dos años de estudio en Philadelphia –donde marchó a los veinte años de edad gracias a una beca– le permitieron entablar amistad con los compositores Aaron Copland, Samuel Barber y Gian Carlo Menotti, así como interesarse por la música popular (*swing*, *jazz*, pero también la canción napolitana y el pop italiano en general) que jugaría un rol tan característico en su producción musical para el cine.

ROTA Y LA DISTANCIA IRÓNICA

Salvo por su erudición musical, la figura de Rota evoca una antítesis total de la de Herrmann, tanto por sus cualidades personales –bronco e intempestivo el norteamericano, afable y etéreo el italiano– como por su personalidad artística. Conocedor de las convenciones del cine clásico norteamericano –subrayado musical, el empleo de la cita y del *Leitmotiv* y sinfonismo postromántico–, que aplicó en superproducciones de época del tipo *Guerra y paz* (1956) de King Vidor o *El gatopardo* (1963) de Luchino Visconti, la música de Rota se caracteriza ante todo por su variedad de registros estilísticos, apenas unificados por el siempre transparente empleo de la tonalidad, el indiscutible don melódico y la buena factura del artesano consumado. Resulta sintomático de esta camaleónica y huidiza personalidad el hecho de que su música para cine más característica sea, en buena medida, un reflejo del desbordante genio artístico de Federico Fellini. En efecto, el director italiano estuvo obsesio-

nado toda su vida por una intrascendente *chanson* cómica francesa de 1917 titulada “Je cherche après Titine” que alcanzara fama internacional gracias a su utilización por Charlie Chaplin en *Tiempos modernos* (1936), y cuyo estilo acabó infiltrándose –por petición del propio Fellini– de forma más o menos subrepticia en cada una de las bandas sonoras compuestas para él por su siempre fiel Rota. El empleo recurrente de alguna de estas melodías de corte cómico –a medio camino entre el *music hall* y el circo–, a lo largo de películas como *El jeque blanco* (1952), *La dulce vida* (1960) o *Amarcord* (1973) ofrecen el que quizá sea el paradigma de vinculación emocional entre cine y banda sonora más original de entre los ofrecidos por el binomio Fellini/Rota: la “distancia irónica” (traducción libre del *ironic attachment* propuesto por Richard Dyer en su monografía sobre el compositor publicada en 2010). Presentadas bajo distintos ropajes y arreglos, entrelazadas con otros temas de carácter sentimental, y aparentemente desvinculadas de las imágenes a las que sirven, estas melodías sitúan al espectador a una distancia suficiente como para percibir la futilidad de las aspiraciones humanas –las grandes y las pequeñas–, pero no tanto como para impedir sentir las con respeto y ternura.

ARTE UTILITARIO, ARTE AL FIN Y AL CABO

En contestación a un artículo firmado por el director de orquesta Erich Leinsdorf publicado en 1945 en *The New York Times*, en el que criticaba la música de cine como

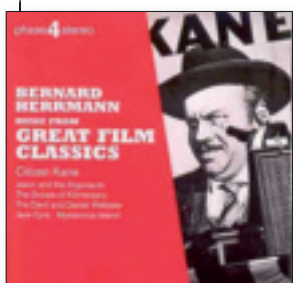
subproducto “odioso, absurdo y molesto”, Herrmann hizo pública una réplica que abunda en algunas de las ideas expresadas en este artículo: “La música supone en el cine una necesidad vital, una fuerza viva. Si el señor Leinsdorf hubiera visto alguna vez una película en la sala de proyecciones antes de la adición de la música, comprendería plenamente la importancia de la partitura” (recogido en *A Heart at Fire's Center*, biografía del compositor de Steven C. Smith, 1991).

El cine desbancó al teatro musical como *Gesamkunstwerk* del nuevo siglo, pero heredó de éste la capacidad de convocar audiencias inalcanzables para la música pura. Si bien es cierto que ambos medios han impuesto diversos tipos y grados de servidumbre a la música, a cambio no han dejado de ofrecer oportunidades para que el compositor participe en el acto único que constituye la creación artística duradera y universal. Herrmann mostraba por ello así su reconocimiento: “El cine y la radio ofrecen al compositor actual las únicas oportunidades auténticas para desarrollarse tanto en términos económicos como creativos: le permiten escribir para cualquier plantilla instrumental y escuchar su música de inmediato. Más aún, el cine le ofrece la mayor audiencia del mundo –una audiencia cuyo interés y capacidad de apreciación no deberían ser infravalorados–. Una buena partitura de cine recibe miles de cartas de fans escritas por amantes inteligentes de la música de todo el mundo”.

Al fin y al cabo ¿hay algo que cuente más que esto en términos artísticos? 🎵

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Armonía y Análisis en los conservatorios “Arturo Soria” y “Federico Moreno Torroba” de Madrid.

RECOMENDACIONES DISCOGRÁFICAS



HERRMANN

Film Classics

National Philharmonic Orchestra. London Philharmonic Orchestra. Bernard Herrmann, director

Decca 417 852 2 ADD 2 CD 1967-75

Sonido: ★★★ / Valoración: ★★★★★

Bernard Herrmann deseó a lo largo de toda su vida ser un director de orquesta reconocido. Pese a sus virtudes musicales, la poca diplomacia del compositor y su carácter brusco le impidieron desarrollar una carrera notable. Aún así, Herrmann contó con algunos significativos apoyos, como el de Leopold Stokowski y, sobre todo, John Barbirolli, quien le invitó a dirigir en varias ocasiones al Reino Unido. Defensor a ultranza de la nueva música (aseguró haber participado en el estreno de *Ionization* de Varèse) fue pionero en dar a conocer la obra de su venerado Charles Ives, con quien mantuvo una intensa relación personal y profesional desde que en 1927 descubriera absorto sus *114 Songs*. Llegó a ofrecer algunos movimientos de sus sinfonías hasta treinta años antes de sus estrenos completos. Junto a su famoso cameo como director de orquesta en *El hombre que sabía demasiado* (1956), el momento de mayor proyección pública de esta faceta la constituyó el ciclo de grabaciones realizadas para el sello Decca entre 1967 y 1975 frente a la National Philharmonic Orchestra y la London Philharmonic, el cual incluyó inevitablemente su propia música (de cine y de concierto), la *Sinfonía nº 2* de Ives, así como una muestra de otra de sus grandes pasiones, la música británica (Holst, Vaughan Williams, Walton, Bax, Bliss, etc.). Este disco es una pequeña prueba de dicha colaboración, donde se puede apreciar en inmejorables condiciones técnicas la claridad y sentido analítico con los que Herrmann abordaba su tarea como director, aunque ello no nos impida juzgar también sus limitaciones, como una cierta falta de aliento y de incisividad.



HERRMANN

The Film Scores

Los Angeles Philharmonic. Esa-Pekka Salonen, director

Sony SK 62700 DDD CD 76:45 1996

Sonido: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

Es necesario acudir a grabaciones más modernas para encontrar las verdaderas joyas de la discografía de Bernard Herrmann. El sello Varese Sarabande es responsable de una de ellas en su registro de la BSO integral de *Vertigo* con el especialista Joel McNeely al frente de la Royal Scottish National Orchestra, quien también ha llevado al estudio las partituras completas de *Psicosis*, *Marnie* o una joya del cine de ciencia ficción como *Ultimátum a la tierra*. William Stromberg y la Orquesta Filarmónica de Moscú se han erigido también en importantes defensores de la música de Herrmann, a través de los registros para el sello Naxos (*Las nieves del Kilimanjaro*, *Sinhué el Egipcio*) y para el sello Varese Sarabande (*El jardín del diablo*, *Fahrenheit 451*). Un doble compacto del sello Silva con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga y el engañoso título *Citizen Kane – The Essential Bernard Herrmann* ofrece una variadísima muestra del talento del compositor. La presente selección contiene algunas de las mejores páginas del músico neoyorquino en interpretaciones de primera fila, comenzando por una generosa selección hitchcockiana con la suite de *Psicosis* como núcleo. Tras los fragmentos de *Cortina rasgada*, el filme que supuso la ruptura de ambos artistas, se incluye la suite para cuerda, arpa y percusión de *Fahrenheit 451*, quizá la más redonda desde el punto de vista musical, y el mini concierto para saxo alto de *Taxi Driver*, partitura que supuso una tardía incorporación de los elementos jazzísticos de los que huyó durante toda su carrera como compositor.



ROTA

Musica da film

Filarmonica della Scala. Riccardo Muti, director

Sony 63359 DDD CD 70:35 1997

Sonido: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

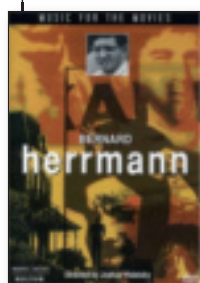
Si la música de Herrmann destaca principalmente por la originalidad de sus efectos y la concisión de sus elementos musicales, la de Nino Rota, más transparente y neoclásica, sobresale por la fluidez de su discurso y por la peculiar integración y refuerzo mutuo de elementos clásicos y populares. Debemos de nuevo al sello Silva y a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Praga un doble compacto que constituye una excelente introducción al universo cinematográfico del compositor italiano, atenta una vez más a la variedad de registros estilísticos, pese a que las interpretaciones puedan ser levemente contestables. La faceta más romántica del compositor está especialmente bien cubierta por el disco tributado por Gianluigi Gelmetti (EMI, 2004), presidido por la suite de *El gatopardo* y *Guerre y paz*. Como director del Conservatorio de Bari (cargo que ocupó con total implicación durante casi treinta años), Nino Rota tuvo entre sus alumnos al celebrado director de orquesta Riccardo Muti, quien dedicó a su maestro póstumamente varios discos para los sellos EMI y Sony. Muti logra no sólo unas lecturas plenamente idiomáticas sino que entabla un discurso musical sin fisuras que hacen de éste un disco para escuchar una y otra vez. Especialmente satisfactoria es la suite extraída de *El padrino* (I y II) que encuentra en el episodio del robo de la alfombra su punto neurálgico hasta alcanzar un poderoso clímax final. El ineludible paso por Fellini encuentra en *8 1/2* y *Prova d'orchestra* su epicentro para terminar con dos suites dedicadas a sendas obras maestras viscontianas, *Rocco y sus hermanos* y *El gatopardo*.



ROTA

La strada – Concerto Soirée
Orquesta Ciudad de Granada. Josep Pons,
director. Benedetto Lupo, piano
Harmonia Mundi 901864 DDD CD 64:15 2005
Sonido: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

Al contrario que Herrmann, la música de concierto de Nino Rota cuenta en su haber con una notable discografía, impulsada principalmente desde sellos como el británico Chandos (con el director Marizio Conti) el finlandés BIS o el italiano Arts, artífices de la publicación de sinfonías, conciertos y música de cámara en cuidadas y solventes interpretaciones que cuentan con solistas de la talla de Gidon Kremer, Gérard Caussé, Heinz Holliger, Klaus Thunemann o Christian Linbergh. Se trata en su mayor parte de obras escritas en estilos que podríamos denominar neoclásicos, encuadrables en una estética del periodo de entreguerras y con cierta tendencia al pastiche (especialmente en las obras sinfónicas), en contraste con las más rigurosas e imaginativas obras de cámara (destacaríamos el disco de BIS dedicado a este repertorio por la Kremerata Musica). El disco que recomendamos aquí incluye un pequeño atisbo de este otro universo rotiano, a través del *Concerto soirée* para piano y orquesta (1962), un ejercicio de poliestilismo en sí mismo, donde no será difícil encontrar ecos de Ravel o Prokofiev y, sin embargo, será posible admirar el sello de un gran músico, capaz de arribar a buen puerto pese a partir de semejantes premisas. La partitura del filme *La strada* se nos presenta en la suite extraída por el compositor de la versión de ballet, locuaz ejemplo del tránsito permanente de ideas musicales de un medio a otro (cine, ballet, sala de concierto) y permite de nuevo establecer un discurso musical coherente liberado de la servidumbre cinematográfica.



JOSHUA WALETZKY

Bernard Herrmann
Joshua Waletzky, director
Sony BMG D4176 DVD 58 min 1992
NTSC 4:3 Region 1
DD 2.0 Sin subtítulos
Imagen: ★★★ / Valoración: ★★★★★

El presente DVD pertenece a la excelente serie *Music for the Movies*, consistente en cuatro documentales de una hora de duración dedicados al sonido Hollywood, a Bernard Herrmann, a Toru Takemitsu y a Georges Delerue. Desgraciadamente solo se encuentran disponibles para la Región 1, con lo cual es necesario disponer de lector multizona o de recursos informáticos para romper la protección. El presente documental reúne un interesante material audiovisual sobre el compositor y recoge el testimonio de personas allegadas al compositor y al hombre, como su primera esposa, los compositores David Raksin o Elmer Bernstein, así como los cineastas Claude Chabrol y Martin Scorsese. Pese a su brevedad, el documento nos ofrece algunas claves sobre la relación del compositor con directores como Orson Welles, François Truffaut o Alfred Hitchcock, deteniéndose especialmente en la que establece con éste último. El documental relaciona la desagradable ruptura entre el compositor y el director inglés con la crisis de las bandas sonoras sinfónicas durante los años sesenta, la cual llevó a Herrmann al extremo de dimitir como presidente de la Asociación Americana de Compositores de Música de Cine, en protesta por la creciente moda de introducir canciones populares en las bandas sonoras. El programa incluye anécdotas y análisis de la música de algunas de las escenas más paradigmáticas del género como *Ciudadano Kane*, *Con la muerte en los talones*, *Psicosis*, *Farenheit 451* o *Hermanas*, así como la visualización de la música de Herrmann descartada por Hitchcock para *Cortina rasgada*.



MICHEL CHION

La música en el cine
Paidós. 1997 (488 pp.)
ISBN: 978-84-493-0447-7
Valoración: ★★★★★

Existen buenos libros acerca de la música en el cine en el mercado, tanto en inglés como en castellano, sin embargo pocos de ellos han puesto en relieve la complejidad de las relaciones existentes entre ambos medios como esta obra. Partiendo de precedentes como la obra de Claudia Gorbman (*Unheard Melodies: Narrative Film Music*, 1987) e incorporando resultados obtenidos en monografías pioneras propias como *La voz en el cine* (1984) y *El sonido en el cine* (1985), el compositor de música concreta, realizador de cine y video y profesor de la Universidad de París III Michel Chion cierra una trilogía que vendría a sentar las bases de una semiótica del sonido en el medio cinematográfico sustentada en los pilares voz, música y ruido, así como en el valor del sonido como elemento semántico, de configuración formal y estético. Antítesis total de propuestas apriorísticas como la muy influyente de Adorno/Eisler (*Música moderna para un nuevo cine*, 1944) el valor de la obra radica, no tanto en sus respuestas, sino en la multitud de cuestiones formuladas, en la perspicacia de las observaciones realizadas y en los resultados de los análisis propuestos, los cuales ayudan al lector a poner en entredicho numerosas preconcepciones acerca la naturaleza de la música en el cine y del cine mismo. La primera parte de la obra esboza una historia de la música en el cine con el acento puesto en la indagación acerca de las causas del establecimiento de determinadas convenciones. La segunda parte plantea tres modelos de relación de la música con el cine (como medio, como material cinematográfico y como tema), mientras la tercera se centra en algunos nombres propios. Imprescindible.