



la MÚSICA EN EL cine

1. La música en el cine mudo.
2. Los años treinta: primeros pasos del cine sonoro
3. Los años cuarenta y cincuenta: la vorágine de los estudios en EEUU.
4. Años 60: John Barry, Ennio Morricone y Maurice Jarre
5. Los años 70 y el retorno del sinfonismo: John Williams.
6. Los 80 y los 90.
7. Análisis musical de una película. Glosario de términos.

"La música de cine es la música que millones de personas oyen pero nadie escucha"
Aaron Copland

1. La música en el cine mudo

Los hermanos Lumière hicieron su primera proyección de cine en el Salón Indio de París en 1895. En los inicios de la cinematografía, las películas solían exhibirse en cafés y teatrillos. El nuevo medio despertaba la curiosidad de las gentes, que acudían para admirarlo sin prever el potencial artístico y expresivo que más adelante lo convertirían en el Séptimo Arte. Desprestigiado por los intelectuales de la época, que lo creían vulgar, el cine fue calando en el quehacer cotidiano, transformándose de un vehículo narrativo con retratos documentales de gente paseando por la calle, piruetas artísticas, noticiarios, para dar paso a narración de historias y arrastrar así a un público cada vez más numeroso.



Para aplacar el infernal ruido de las máquinas de proyección y para amenizar a la audiencia, algunos propietarios contrataron a pianistas, sin que su labor importase demasiado a nadie. Aparte de amenizar la velada, los intérpretes musicales tenían como misión subrayar la acción y hacer entender instantáneamente que un personaje debía ser abucheado o aplaudido, porque con la música podría identificarse más fácilmente quien era el héroe, quien el malvado, el grado de peligro o la fuerza del amor. Poco a poco se incorporaron ideas que permitieron dotar de mayor dimensión sonora a los filmes, como por ejemplo que desde la parte trasera de la pantalla se efectuaran ruidos en momentos adecuados. Además, los pianistas remarcaban ritmos rápidos para persecuciones, sonidos graves para momentos de misterio, etc. Este trabajo se fue transformando, en un devenir en el que muchas veces el pianista improvisaba y en otras recibía instrucciones precisas para las distintas secuencias o partituras completas enviadas junto a las copias de las películas. Pero la música era, en su mayor parte, preexistente, arreglada para la ocasión, hasta que la instauración de los derechos de autor, en la primera década del siglo XX, obligó a un procedimiento más estandarizado, que tomó la forma de fragmentos musicales,

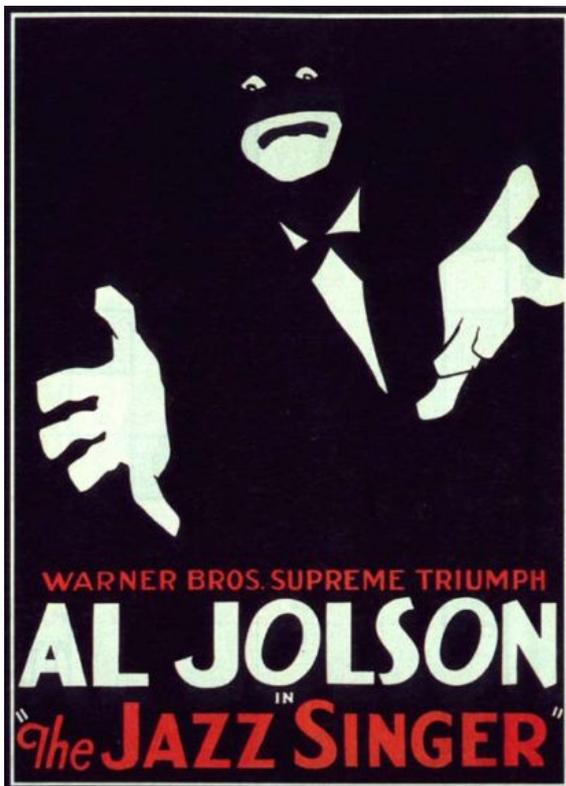
llamados *cue sheets*, que se adaptaban a las distintas necesidades (temas románticos, exóticos, cómicos, etc.) y que cada sala de cine guardaba para su uso. El arreglista y director **Erno Rapée** creó varios repertorios de piezas para cine, como por ejemplo, *Colección de piezas seleccionadas y adaptadas para cincuenta y dos modos y situaciones* (1924). Estos fragmentos facilitaban el trabajo de los intérpretes ya que sólo tenían que seleccionarlos para cada película.

Desde una perspectiva histórica, hay una evidente diversidad respecto a la música interpretada en vivo. Obviamente, hubo enormes diferencias en el visionado de un filme en función de la ciudad donde se proyectara. Su sentido, ritmo y calidad variaba de un lugar a otro. En ciudades como Nueva York, París o Londres una enorme orquesta se interponía entre pantalla y espectadores; en otras, se tenían que conformar con pequeñas formaciones y en las poblaciones menores, si había suerte, un violinista o un pianista.



La primera banda sonora oficialmente escrita para un filme fue realizada en 1908 por el francés Camile Saint-Saëns para **L'assassinat du Duc de Guise**, pero hay diversidad de criterios: otras fuentes indican que el pionero fue el italiano Romolo Bacchini, en la película **Malia dell'Oro**, de 1906. Gozaron de especial reconocimiento las partituras de Victor Schertzinger para **Civilization** (1916), de Thomas Ince, y de Victor Herbert para **The Fall of a Nation** (1916), de Thomas Dixon, en la que Herbert rehuyó el por entonces habitual uso de temas clásicos en beneficio de la creación propia. El efecto fue impactante y ayudó a que surgieran otras composiciones originales, aunque los elevados costes que suponía mantener a las orquestas dificultó el asentamiento de esa nueva forma de exhibición. Era, por tanto, estrictamente necesario que se introdujera la técnica del sonido para que la música saltase del foro de los escenarios y se introdujera plenamente en el epicentro del celuloide. Cuando eso ocurrió, los avances fueron espectaculares.

2. Los años treinta: primeros pasos del cine sonoro



La irrupción del sonoro gracias a **The Jazz Singer (1927)** conmocionó a los espectadores y a la industria. La novedad de escuchar voces llenó las salas y la película protagonizada por Al Jolson conoció el triunfo en taquilla. Aunque nadie apostaba por la nueva técnica -se creía que no era más que una moda pasajera- los estudios cinematográficos se apuraron en incorporar ese sistema, priorizando desde entonces la producción de títulos en los que, aunque parcialmente, los diálogos pudiesen ser escuchados. No hubo marcha atrás. Lógicamente, la aparición del sonido trajo ciertos problemas técnicos; entre ellos, la sincronización entre la imagen y la música. El compositor Max Steiner inventó un sistema –que

todavía hoy se sigue utilizando- para sincronizar la música con la imagen, conocido con el nombre de *click track*.

El *click track* consiste en hacer pequeñas incisiones en un copión del trabajo del film, las cuales producen un pequeño clic (sonido) al ser proyectadas. El director musical escucha estos clics y, gracias a ellos, ajusta el tempo de la interpretación. En realidad, viene a cumplir la función del metrónomo. La primera película en la que se aplicó esta técnica fue *King Kong* (1933).

Pero la grabación de la música presentaba otro problema, el de equilibrar la música y los diálogos. Así surgió la figura de un personaje imprescindible en la música de cine: el mezclador de sonido. Su función era de la permitir que los diálogos se entendieran y dar más protagonismo a la música en escenas no dialogadas.

Si durante el cine mudo la música podía campar a sus anchas sin que ni los ruidos ni los diálogos interfirieran, ahora los compositores tendrían que empezar a sortearlos, en una suerte de

carrera de obstáculos en la que todos deberían poder encontrar su espacio en el metraje. Eso supuso un cambio importante y un obligado aprendizaje acelerado para los autores musicales - también para los realizadores-, que consistía en saber ubicar la música en los lugares más precisos. Muchos compositores que habían trabajado para el mudo no supieron adaptarse a las nuevas exigencias y acabaron abandonando el medio, algunos por falta de interés y otros ofendidos porque sus músicas tuviesen que ser compartidas por ruidos y voces. En la etapa del cine mudo, no pocos compositores de vanguardia que habían mostrado interés por el cine (Erik Satie, Paul Hindemith o Darius Milhaud), acabaron por tirar la toalla. Otros que también se habían dedicado a escribir para la imagen, sí supieron adaptarse y acabaron convirtiéndose en verdaderos profesionales del medio. El tránsito al sonoro supuso un cambio de planteamiento que dio lugar al oficio de músico cinematográfico tal y como lo entendemos hoy en día.

3. Los años cuarenta y cincuenta: la vorágine de los estudios en EEUU.

3.1. Korngold, Steiner y Newman

La posibilidad de incorporar sonido tuvo como consecuencia casi inmediata que los estudios cinematográficos hollywoodienses abrieran sus puertas a compositores venidos de todo el mundo, con contratos suculentos y condiciones laborales impensables para un músico. Los departamentos musicales de los estudios se organizaron en una férrea estructura jerárquica, con jefes de departamento (que también eran compositores), directores musicales, arreglistas, orquestadores y compositores. La demanda fue importante y muchos europeos cruzaron el gran charco.

Este éxodo se explica por varios motivos: en primer lugar, porque buena parte de ellos vivían en centroeuropa, eran judíos y la amenaza nazi estaba ensombreciendo el panorama del Viejo Continente; en segundo lugar, porque la vida de un músico en Europa no era precisamente boyante: dificultades económicas, problemas para estrenar sus obras y otras penurias. Los contratos millonarios aplacaron cualquier duda o resistencia: la posibilidad de trabajar en libertad, tener una orquesta a su disposición... ¿quién podía resistirse a eso? En tercer lugar, muchos vieron en el cine



una oportunidad única para hacer más expresiva su música, para referenciarla con ideas, imágenes, conceptos, ideologías, hacer más visibles y entendibles sus creaciones y, además, llegar a audiencias enormes. En esta primera época destacarán dos compositores que llegaron de Europa: **Korngold y Steiner**. Ambos, junto a **Newman** y **Waxman** marcarían el camino a seguir en Hollywood desarrollando un lenguaje romántico y grandilocuente que fue la nota dominante durante las décadas de los cuarenta y cincuenta.

Korngold nació en Brno (actual República Checa) y creció en Viena. Tutelado por Richard Strauss y Bruno Walter, a los 11 años causó sensación en el estreno de su Ballet *Der Schneemann* (1910) y con 13 años daba conciertos de piano, dirigía y había escrito tres óperas. A los 30 años enseñaba ópera y composición en la Vienna Staatsakademie y, según una votación del periódico *Neue Wiener Tagblatt*, era, junto a Schönberg, el mejor compositor vivo de su momento. Atendió a una petición de Max Reinhardt para que fuera el director musical de la adaptación cinematográfica que la Warner Bros. producía sobre la obra de Shakespeare **A Midsummer's Night Dream** (1934). Firmó contrato con el estudio y allí permanecería, alternando películas con trabajos operísticos en Viena, hasta que tuvo que exiliarse definitivamente en 1938, sin poder estrenar la que sería su última ópera, *Die Kathrin op. 28* (1939). En Hollywood fue un puntal básico en la música cinematográfica y uno de sus grandes maestros.

Del viejo continente llegó también el vienés **Max Steiner** (1888-1971) quien, junto a Korngold, fue el más importante del período. Pionero en el uso del leitmotiv, fue jefe del departamento musical de la RKO hasta que en 1936 entró en la Warner, donde permaneció hasta 1953, firmando las músicas de casi todas las películas de Bette Davis o Humphrey Bogart. De esta primera etapa, sobresalió con **King Kong** (1933). Supuso una inflexión en el género cinematográfico del terror en una época en que no era costumbre escuchar otra música incidental que la del mero acompañamiento ocasional.

En la Warner, marcó pautas estilísticas a pesar de no ser jefe del departamento (lo fue Leo Forbstein). Impuso el llamado *sonido Warner*, un modo de concebir la partitura cinematográfica basado en el arranque espectacular con un tema principal que dominaría el resto del metraje con diversas variaciones o repeticiones, puntuando momentos determinados, así como con el recurso frecuente al *leitmotiv*. Ofreció muestras de su talento en melodramas como *All This and Heaven Too* (1940) o *The Letter* (1940), pero fue con **Now, Voyager (1942)** donde conocería uno de sus mayores éxitos al escribir uno de los temas principales más recordados y versionados de la historia del cine (en forma de canción titulada *It Can't Be Wrong*, llegando además a ser uno de los grandes referentes de la música romántica en la primera mitad del siglo XX.). Hizo también las míticas **Lo que el viento se llevó (1939)** y **Casablanca (1942)**.

Entre los norteamericanos sobresale **Alfred Newman** (1901-1970), jefe del departamento musical de la 20th Century-Fox durante más de 20 años y uno de los autores más importantes del Hollywood dorado. Prolífico y variado, compuso el logotipo del estudio y tuvo en su haber varias de las películas más relevantes de William Wyler, John Ford, Elia Kazan o Joseph L. Mankiewicz. Eminentemente emocional, su sensibilidad daría como resultado algunas de las mejores músicas cinematográficas de todos los tiempos. De este primer período de su carrera, son reseñables las bandas sonoras que escribió para **Street Scene** (1931) y **Dodsworth** (1936).

Su influencia fue notable, tanto en dramas como en musicales, pero también en las decisiones artísticas del estudio, y su capacidad de trabajo le permitiría alcanzar la cifra de casi 190 partituras originales, así como la supervisión de más de 60 musicales y cortometrajes. Fue el único de entre los grandes compositores de la época cuya carrera estuvo exclusivamente al servicio del cine. En la Fox contrarrestó la sobriedad estética de parte de los filmes con músicas vivas, latentes, llenas de afecto, con resultados que hicieron que su obra fuera -y siga siendo- una de las más reconocidas en la historia del cine. Entre sus títulos más famosos se encuentran **Cumbres borrascosas (1939)**, **La canción de Bernadette (1943)** o **el Diario de Ana Frank (1959)**.

3.2. Westerns, espectáculos y suspense: Tiomkin, Rózsa y Herrmann

Las nuevas técnicas aplicadas para multiplicar la espectacularidad y atraer a un público que estaba prestando más atención a la televisión (el Cinerama, el Cinemascope, el sonido estereofónico) lograron llenar las salas de los cines. Musicalmente, **Dimitri Tiomkin** fue uno de los que mejor supo adaptar la música a estos avances, gracias a su estilo grandilocuente. Siendo un



hombre de apasionada personalidad, obsesionado con hacerlo todo a lo grande y rey de la autopromoción, dio mucho de sí a lo largo de la década, con espectaculares partituras como las de **Search of Paradise (1957)** o especialmente **Giant (1956)**, de George Stevens, películas con gran cantidad de música, muy variada y marcadamente épica, con poderosísimos e imponentes temas principales, motivos románticos y baladas. Pero donde realmente reinó fue en el *western*, género que revolucionó gracias a **Sólo ante el peligro (1952)**, la película de Fred Zinnemann protagonizada por Gary Cooper y Grace Kelly. Para entender su dimensión real hay que señalar que, en los treinta y cuarenta, las partituras para las películas del Oeste respondían generalmente a criterios de funcionalidad dictados desde los estudios, quienes mostraban poco interés por creaciones empleadas como mero acompañamiento, desaprovechando las amplias posibilidades ofrecidas por el carácter duelístico de los argumentos, las secuencias de acción, el retrato de personajes desarraigados o los poderosos paisajes desérticos. Tiomkin logró lo que ningún western había alcanzado anteriormente, y es que los espectadores, a la salida de los cines, recordasen la música que habían escuchado durante la proyección. Pudo hacerlo por dos motivos esenciales: en primer lugar, por la inclusión de una canción en forma de tema inicial y final, y en segundo lugar, por el dramatismo de la música sin precedentes en este género. Tiomkin agudizó la tensión, proporcionando toda la información necesaria para describir el estado anímico y psicológico del protagonista.

Aunque Fox realizara también superproducciones, parte de las más importantes corrieron a cargo de Metro Goldwyn Mayer, que primó películas coloridas y fastuosas, frente a las producciones sobrias de United Artists, Warner Bros. o la propia Fox. Para ello, el estudio del león dispuso de departamentos artísticos equipados con los decoradores, diseñadores de vestuario y directores de fotografía más capacitados para poner en práctica una concepción del cine más luminosa y extravagante, que encontró sus mejores exponentes en musicales y en películas históricas que aprovecharon todos los avances técnicos.

Miklós Rózsa, tras su etapa con el cine negro, cambió de registro a su llegada a MGM, donde desarrolló una vasta obra dedicada a filmes ambientados en la vieja Roma y en la Edad Media. El primero de los filmes en los que pudo ponerlo en práctica fue **Quo Vadis (1951)**, para la que se llegó a reconstruir viejos instrumentos empleados como figuración en la película, pero sin duda su creación más espectacular fue **Ben-Hur (1959)**, en la que excepcionalmente dispuso de dieciocho meses para escribirla. Sin premuras de tiempo tuvo garantías necesarias para realizar un trabajo lleno de fuerza y



variedad, con elevado número de temas y sentido de la espectacularidad, dramatismo, romanticismo y misticismo, componentes de una banda sonora que marcó un hito en la historia del cine. Rózsa también se mostró idóneo para poner música a filmes ambientados en la Edad Media. Prueba de ello fue *Ivanhoe* (1952) donde, como ya hiciera en *Quo Vadis*, prosiguió con sus investigaciones históricas.



Bernard Herrmann desarrolló su carrera en los cincuenta en dos vertientes que le reportarían reputación y prestigio. Una fue el cine fantástico, en el que crearía partituras de gran interés; otra, el inicio de su colaboración con **Alfred Hitchcock**, con quien realizaría varios de los mejores momentos cinematográficos y musicales en la historia del cine. El género fantástico fue un terreno en el que se movió como pez en el agua, por el placer de poder experimentar para describir hechos

ficticios e irreales, animales o fenómenos extraños, dado que la gran ventaja del género es que en él todo está permitido: desde los viajes al centro de la Tierra hasta la lucha con esqueletos pasando por el encuentro con gigantes.

Su inteligencia y sensibilidad le permitió conectar con otro mundo único, el de Hitchcock. El director llevaba años sopensando la posibilidad de trabajar con él, pero no lo hizo hasta *The Trouble with Harry* (1956), primera película del *mago del suspense* en la que la música jugó un rol indisoluble respecto a las situaciones, no en relación a los personajes. Cuando ambos se

encontraron, se complementaron plenamente: Hitchcock delegó en Herrmann buena parte de la responsabilidad de sus filmes, y Herrmann respetó a Hitchcock como nunca antes ni después respetaría a director alguno. *The Wrong Man* (1957) supuso un primario pero decisivo paso adelante en el estilo de Herrmann con el director: la banda sonora propuso una información que ni los actores ni el guión ofrecían por sí solos. Este avance se consolidó en **Vértigo (1958)**, una de los mejores largometrajes de su director y también una de las mejores bandas sonoras escritas para el cine. Hitchcock confió en Herrmann para que plasmara todo aquello que el espectador no podía ver: la turbación interna, las emociones escondidas, la pasión a flor de piel. En definitiva, *Vértigo* se convirtió en una de las obras cumbre de la cinematografía no solo gracias a la maestría de su realizador, sino a la aportación del expresivo músico.

4. Años 60: Henry Mancini, John Barry, Ennio Morricone y Maurice Jarre



Es la época de la renovación, la de un cambio radical en la manera de hacer, entender y ver el cine, con nuevas figuras ahora internacionalmente reconocidas, como **Ennio Morricone, John Barry** o **Maurice Jarre**. Por otro lado, los sesenta suponen la irrupción del pop y el jazz en la música de cine con figuras como **Henry Mancini**. No obstante, las viejas figuras aún continuaron trabajando. Así, Alfred Newman siguió componiendo durante toda la década de los 60, aunque a un ritmo más lento, y Bernard Herrmann

compuso algunas de sus mejores obras. Por su parte, el ya conocido Elmer Bernstein renovaría también la música del western, acaparando una atención que, hasta el momento, tenía Tiomkin.

Ennio Morricone nació en Roma en 1928, y destacó como compositor clásico y como arreglista y acompañante de estrellas de la canción italiana aun antes de dedicarse al mundo del cine. Compositor prolífico y original, renovó la música del Western en sus colaboraciones con el director **Sergio Leone** (*Por un puñado de dólares, La muerte tenía un precio, El Bueno, El Feo y El*

Malo, Hasta que llegó su Hora o *Agáchate Maldito*). Ha sido muy criticado por su atípica música, pero ante todo ha sido valiente integrando instrumentos raros entre las grandes orquestas. Tampoco ha pasado desapercibida su colaboración con grandes directores como Pier Paolo Passolini, Bernardo Bertolucci, o incluso el español Pedro Almodóvar con *Átame*. Además de la música para los spaghetti western destacan sus composiciones para películas como *Días de cielo*, *La misión* o *Cinema Paradiso*.

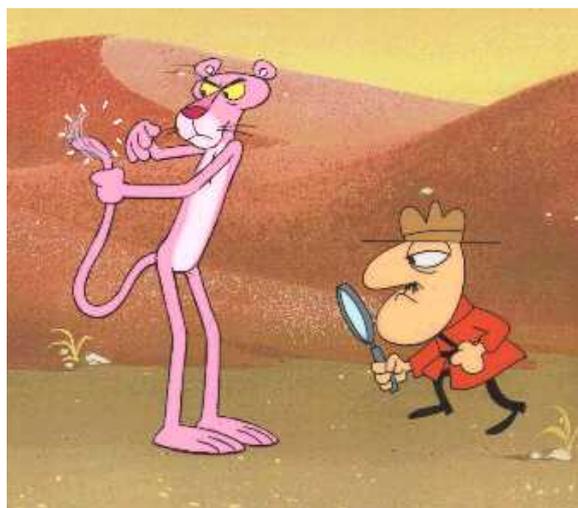
JAMES BOND



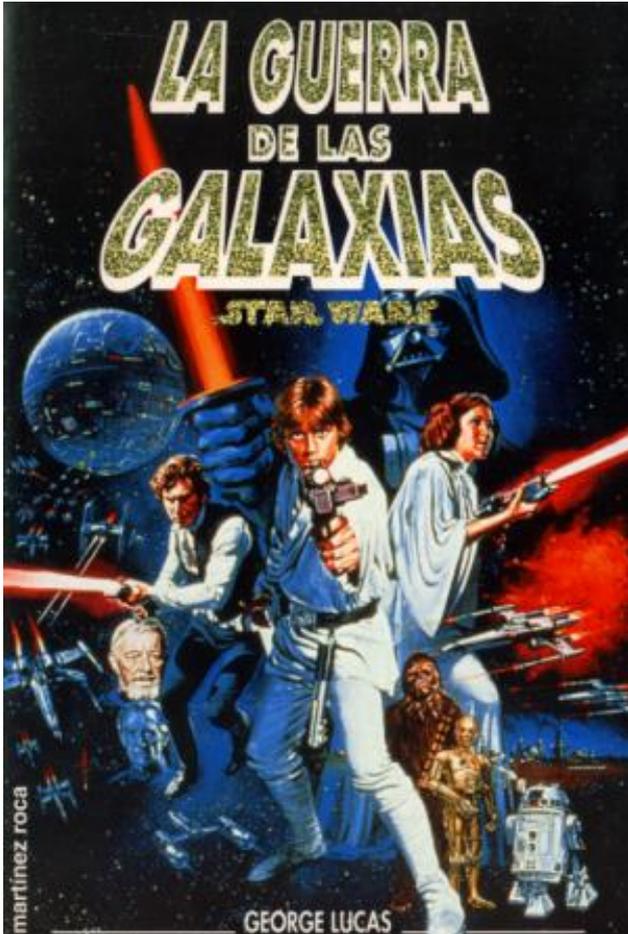
A **John Barry** se le identifica por ser el músico que acompañaba las primeras películas de *James Bond*. No sólo ha compuesto música para el cine, ya que su colaboración con la televisión ha sido enorme, tanto en películas como series televisivas. De 6 nominaciones ha ganado 5 oscar por *Nacida libre* (1966), *El león en invierno* (1968), *Memórias de África* (1985) y *Bailando con lobos* (1990).

Maurice Jarre, nacido en 1924, es según muchos, el mejor compositor que haya dado Francia al mundo de las bandas sonoras. Realizó una magnífica modernización de su obra a principios de los años 80, incorporando de manera definitiva el sintetizador en sus composiciones (su hijo es el conocidísimo Jean-Michel Jarre). Entre sus obras destacan las oscarizadas *Lawrence de Arabia* (1962) o *Doctor Zhivago* (1965).

En la música de **Henry Mancini** se aprecian claramente las influencias del jazz y la música latina. Siempre se le recordará por el famoso tema que acompaña a la *Pantera Rosa* y por su colaboración en las comedias de Blake Edwards, en la que destaca la canción *Moon River* (de *Desayuno con diamantes*). Además fue el creador de los temas de varias series de televisión como *Remington Steele* (con Pierce Brosnan), *El pájaro espino* o *Peter Gunn*, entre otras.



5. Los años 70 y el retorno del sinfonismo: John Williams



Durante esta década se obvia bastante lo que es una banda sonora instrumental a favor de múltiples canciones que colapsan una música que muchos no creen necesaria, ya que venden más los intérpretes populares con canciones que nada tienen que ver con la película que los compositores consagrados. De este modo, además, los estudios consiguen reducir gastos al ahorrarse a un compositor que haga la música. Sin duda una época de crisis que sólo sería resuelta con la llegada de **John Williams** y sus revolucionarias orquestaciones.

John Williams nació en 1932 en Nueva York. Aunque su trayectoria musical fue larga y sus colaboraciones en televisión abundantes, sería en los 70 cuando su prestigio se elevó con varias superproducciones a las que puso música, siguiendo con sus magníficas colaboraciones con **Spielberg** y **Lucas** como seña de identidad.

Williams es uno de los artífices del renacimiento del sinfonismo en la década de los setenta junto a **Jerry Goldsmith** en Estados Unidos y **Georges Delerue** en Francia. Sus influencias en su estilo sinfónico son claramente perceptibles. De su etapa como colaborador de **Bernard Herrmann**, **Alfred Newman** o **Franz Waxman** encontramos algunos de los matices musicales de su obra pero si con alguien tiene adquirida una deuda Williams es sin duda con la escuela alemana: **E. W. Korngold** y **Max Steiner** a la cabeza.

Así mismo destaca en algunas de sus partituras su tendencia jazzística. En efecto, no hemos de olvidar que entre sus vocaciones se encontraba el jazz y que en sus inicios llegó a trabajar en clubes de la ciudad de Nueva York. En partituras de los años noventa John Williams incorpora a su música elementos folklóricos, en especial, elementos célticos.

Al igual que otros muchos compositores, Williams tiene su propia manera de enfocar su trabajo. Por lo general, no suele leer el guión sino que prefiere ver la primera prueba y experimentar la película por lo que es en sí misma. Antes de grabar una partitura, se asegura de que el montaje final y la música encajen a la perfección. Cuando comienza la grabación, la orquesta se sitúa frente a una gran pantalla que muestra el filme y así puede conducir la música viendo la película. Hablando de los trabajos concretos que ha hecho con Spielberg, Williams dice que "Lo que hacemos es hablar un montón y comentar algo acerca del ritmo, no sobre el contexto armónico o melódico, sino de lo rápida o lenta que la música debería ser. **El ritmo es lo primero que un compositor tiene que tener en cuenta.** Lo siguiente que hay que hacer es ver lo fuerte o ligera que la música debería ser. Entonces, determinamos el ambiente armónico y hablamos sobre las emociones, la textura". Admira a otros compositores de cine, como Bernard Herrmann y Jerry Goldsmith. Ha sido nominado 39 veces al Oscar y lo ha ganado en 5 ocasiones.

De entre sus obras, vamos a recordar *El Coloso en Llamas* (1974), *Tiburón* (1975; ganadora de un Oscar), *La Guerra de las Galaxias* (1977; ganadora de un Oscar), *Supermán* (1978), *1941* (1979), *Drácula* (1979), *El Imperio Contraataca* (1980), *En Busca del Arca Perdida* (1981), *E.T. el Extraterrestre* (1982; ganadora de un Oscar), *El Retorno del Jedi* (1983), *Indiana Jones y el Templo Maldito* (1984), *El Imperio del Sol* (1987), *Indiana Jones y la Última Cruzada* (1989), *Nacido el 4 de Julio* (1989), *Presunto Inocente* (1990), *Solo en Casa* (1990), *Hook* (1991), *JFK. Caso Abierto* (1991), *Un Horizonte muy Lejano* (1992), *La Lista de Schindler* (1993; ganadora de un Oscar), *Parque Jurásico* (1993), *Salvar al Soldado Ryan* (1998), *Star Wars: Episodio I. La Amenaza Fantasma* (1999), *El Patriota* (2000), *A.I. Inteligencia Artificial* (2001), *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001), *Minority Report* (2002) y *Star Wars. Episodio II* (2002).

6. Los 80 y los 90

Llega la revolución con el empleo masivo del sintetizador que, si bien ya había comenzado a utilizarse años atrás, en esta década tiene sus mejores ejemplos en autores como **Vangelis**, **Maurice Jarre** y **Ryuchi Sakamoto**. No obstante, la música de orquesta continuó en alza, con John Williams y Jerry Goldsmith a la cabeza de la misma, pero con la aparición de nuevas figuras como **James Horner** o **Alan Silvestri**.

A principios de los 90 se produce una recuperación de las canciones no compuestas exclusivamente para una película. Una de las primeras películas que se benefició de esta política fue *Cuatro Bodas y un Funeral*, una discreta producción cinematográfica de la que no se cesaba de hablar en la radio debido a la magnífica recopilación de canciones que se podía encontrar en su metraje.

No obstante, la música original compuesta para una película no decae; al contrario, tras el anuncio del retiro de Williams (por suerte, al final se confirmó que continuaba trabajando), otros autores fueron apareciendo en este apasionante mundo musical, que junto a los tradicionales, compusieron verdaderas maravillas. El resumen de los mismos se centra en dos compositores: **Mark Mancina**, como representante de los que utilizan los sintetizadores, y **David Arnold**, cuyas partituras son tremendamente sinfónicas, siendo muy destacables el tema central de *Stargate* y la llegada de las naves extraterrestres en *Independence Day*. Son autores que, sin duda, en los próximos años serán tenidos muy en cuenta.

En cuanto a los compositores españoles, los dos compositores más importantes de las últimas décadas han sido José Nieto y Alberto Iglesias. Junto a ellos encontramos nombres como los de Bernardo Bonezzi, Bingen Mendizábal o Roque Baños.

En definitiva, hoy en día nadie puede concebir una película sin una banda sonora, sin una música que acompañe y se adapte a las imágenes que estamos viendo. Y aunque algunos directores de cine casi despreciaron este elemento cinematográfico muchos otros no dudaron en utilizarlo para dotar de mayor calidad a sus producciones conscientes de que una buena banda sonora puede potenciar y remarcar la historia que quieren contar.

7. Análisis musical de una película. Glosario de términos.

La Banda Sonora Original (BSO) de una película es todo el soporte que acompaña a las imágenes de una película: la música, los efectos de sonido y los diálogos. En un sentido estricto, banda sonora se refiere a la música del film (score o partitura musical).

9.1. Clasificación de la música cinematográfica

- ***POR SU ORIGEN***

-**MÚSICA ORIGINAL:** Aquella que **ha sido escrita expresamente** para la película, sin importar cuándo.

-**MÚSICA PREEXISTENTE:** Aquella que **no ha sido escrita** para la película, pero se aplica en ella.

-**MÚSICA ADAPTADA:** Música preexistente que es **arreglada, versionada o retocada** para ajustarla en una película.

- ***POR SU FUNCIÓN***

-**MÚSICA DIEGÉTICA:** **proviene de fuentes naturales** que el espectador puede reconocer físicamente en la película que está viendo. Por ejemplo, la que surge de radios, equipos de música, instrumentos tocados ante la cámara, etc. La oyen o escuchan los personajes del filme y su sentido es realista. Ubica la música en un lugar concreto y su duración es exacta.

-**MÚSICA INCIDENTAL:** Aquella que, por definición, no es diegética: **no proviene de fuentes naturales**, sino abstractas, el espectador no puede reconocer su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. No tiene sentido realista, se ubica en lugares tan inconcretos como lo son el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes, y su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, pudiendo interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después.

9.2 Estructura musical

-**TEMA INICIAL:** se corresponde con la música que **acompaña a los títulos de crédito iniciales**, por lo que si estos títulos vienen precedidos de imágenes y música, esta música no sería, en principio, un tema inicial, salvo que comenzara antes de los créditos y se desarrollara en los mismos. Puede ser también el tema principal, un tema central o un tema secundario.

-**TEMA FINAL:** se corresponde con la música que **acompaña a los títulos de crédito finales**, por lo que si en estos títulos no se inserta música, la última música que sonase en la película (en una secuencia previa, por ejemplo), no sería un tema final. Eso sí, el tema final puede comenzar antes de los créditos finales y desarrollarse en los mismos. Puede ser diferente, idéntico o una variación del tema Inicial y puede ser también el Tema Principal, un Tema Central o un Tema Secundario.

-**TEMA(s) CENTRAL(es):** aquél o aquellos que son **más importantes dramáticamente**. Entre ellos destacará el tema principal de la película.

-**TEMA(s) SECUNDARIO(s):** aquél o aquellos que son **menos importantes dramáticamente**. Su empleo no está limitado en cuanto a su cantidad: puede haber tantos como se quiera (música para una fiesta, persecución de coches, pelea...) en aquellas secuencias en las que se busque un aderezo, acompañamiento o ambientación. Su utilidad es circunstancial: una vez aplicado en la escena, no se espera del espectador que lo retenga y, por tanto, será rápidamente superado por la siguiente música. Puede sonar muchas más veces que un tema central y seguir siendo, sin embargo, un tema secundario.

-**FRAGMENTOS:** Breves piezas, anotaciones insertadas para **puntualizaciones determinadas**. Satisfacen necesidades concretas, como por ejemplo remarcar una impresión o sensación, dar mayor virulencia a un trueno, facilitar un tránsito entre secuencias, y un largo etcétera. Pueden ser independientes o derivados de otros temas aplicados en el film.

-**LEITMOTIV:** **referencia musical** en forma de breves notas que puede ser independiente, derivada o derivante, y que consiste en un motivo musical (o fragmento) **relacionado con algo concreto y exclusivo**, por ejemplo, un personaje.

9.3. Niveles de la música

-NIVEL SONORO: se refiere al **volumen sonoro de una música** en la película o en una secuencia. Una música en nivel sonoro alto permite efectuar más manipulaciones que no la que tenga un registro bajo: será más fácil repercutir una música escuchada que otra que no lo es. Por su parte, una música en nivel sonoro bajo facilita el acompañamiento de los diálogos. La alternancia de niveles sonoros permite potenciar temas o fragmentos concretos, al realzarlos, y también conexaslos.

-NIVEL ARGUMENTAL: una película puede tener un solo estrato argumental o varios (combinar presente con pasado, o un entorno real con uno onírico). La música puede **remarcar las diferencias entre esos estratos argumentales o no hacerlo**, o simplemente, en el caso de que no existan distintos estratos argumentales, situarse en la linealidad marcada por la propia película.

-NIVEL ESPACIAL: en una secuencia, **la música puede ubicarse en diferentes espacios:** el de la acción, el de las sensaciones, de las referencias, en alguno completamente ajeno o en varios de los anteriores. Si acompaña un movimiento físico se prioriza el nivel espacial de la acción; si expresa sentimientos de un personaje prioriza en su nivel espacial las sensaciones. Son dos opciones compatibles. Puede ser que la música sirva como referencia para el espectador, emocional o intelectualmente, pero no para el personaje. También puede aplicarse música en un nivel espacial de referencia cuando se vincula a algún objeto físico siempre y cuando el espectador reconozca o comprenda que esa música guarda relación con el objeto en cuestión. Pero también puede insertarse una música en una secuencia en la que no corresponde argumentalmente, adelantándose a acontecimientos venideros.

Textos

“Conseguí un empleo como pianista en un cine de barrio. Había aprendido un montón de imaginativas variaciones sobre mis dos piezas, suficientes para acompañar cualquier tipo de películas sin que la gente se diera cuenta de que me repetía. Para las comedias, *Waltz Me Around Again*, *Willie*, tocada dos octavas arriba y rápido. Escenas dramáticas: *Love Me and the World Is Mine*, con un trémolo en las bajas. Escenas de amor: un trino en la mano derecha. Para las persecuciones: cualquiera de las dos piezas, tocada demasiado rápida para que no fuese posible reconocerla (...) El local estaba mal ventilado y apestaba. La gente hablaba, comía y roncaba durante las películas. Los niños gritaban y se perseguían por los pasillos. Por alguna razón, las madres que daban el pecho preferían sentarse delante, cerca del piano. Tal vez pensaban que la música era un buen acompañamiento tranquilizador para los bebés que mamaban. De cualquier manera, me divertía con ellas. En medio de una escena apacible tocaba un acorde con todas mis fuerzas, solo para ver los pezones saltar de la boca de los bebés (...) Una tarde, en medio de la película, mi madre bajó por el pasillo del cine hasta el piano. Me ordenó que dejara el piano inmediatamente y fuera con ella. Sin una pregunta, me levanté del taburete y la seguí fuera del cine. No creo que el público se diera cuenta de que la música se había detenido. Siguieron hablando, atracándose, durmiendo y dando el pecho a los bebés”

H. Marx

“No es verdad que el cine limite las posibilidades expresivas de la música. La música es la música, sea esta para un escenario, concierto o para el cine. Puede que cambie la forma o los métodos de escribirla, pero el compositor no necesita realizar concesiones en contra de lo que considere es su propia ideología musical. La pantalla es un campo abierto a la imaginación, un auténtico reto. El cine es una gran avenida hacia los oídos y corazones del gran público, y todos los compositores deberían verlo como una oportunidad musical”

Erich Wolfgang Korngold.

“No existe un lenguaje tan sutil y universal para transmitir emociones y sentimientos como la música. Es porque la música constituye un elemento de primer plano en el conjunto de lo que está destinado a provocar en el espectador las emociones más fuertes. El poder que tiene la música de aclarar diferentemente una secuencia, de «elegir» entre las múltiples lecturas posibles, las que deseamos escoger el espectador, de desarrollar las emociones, de comentar, de acentuar o suspender un ritmo, etc., hacen que desde el origen, la música se revele como el elemento primordial que, asociado a la imagen constituya verdaderamente eso que se llama film...”

José Nieto. Rev. *Cinémaction* n.º 62, pg. 69.

“A veces sentimos la extraña impresión de no haber abandonado nunca el punto de partida. El cine va a convertirse en secular, aborda su tercera generación sonora, y sin embargo, las ideas mantenidas por Maurice Ravel en 1933, siguen de total actualidad: *El cine sonoro, que podría ser la gran expresión lírica del arte de hoy, rechaza con espanto la colaboración de los verdaderos músicos, y apenas los deja penetrar en los estudios.*”

François Porcile. «Una impresión extraña». *Cinémaction*, n.º 62, pg. 12.