

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “La música en el cine a partir de 1950. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes producciones a los temas intimistas. El desarrollo del neosinfonismo”. La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas. (ed.: José M^a García Laborda). Sevilla: Doble J, 2004, pp. 275-91. [ISBN 84-933265-0-X].

Resumen

Los textos que se presentan en este artículo nos marcan las distintas tendencias que ha habido en la composición de música de cine desde que se alejó del estilo del sinfonismo inicial de los años 40, hasta las tendencias más vanguardistas. Dentro del panorama americano presentamos a los ganadores de oscars Alex North y Elmer Bernstein. En Europa, a músicos que presentan diferentes tendencias, como Maurice Jarre, Georges Delerue, Gabriel Yared y Patrick Doyle. Como músicos españoles hemos buscado a representantes de cada generación: al último músico de la generación del 27, Montsalvage; al de la generación del 45 García Segura; a los académicos de la generación del 51 Bernaola y García Abril; y finalmente al compositor de música incidental de cine, teatro y ballet Pepe Nieto.

Abstract

The texts in this article show us the different trends that have existed in the composition of film music since it moved away from the style of the initial symphonism of the 40s, up to the most ultramodern trends. Inside the American panorama there are winners of oscars as Alex North or Elmer Bernstein. In Europe, we see musicians with different composition styles as Maurice Jarre, Georges Delerue, Gabriel Yared or Patrick Doyle. As Spanish musicians we have looked for representatives of every generation: from the last musician of the silver generation of 1927, Montsalvage; for the generation of 1945 García Segura; as academics of the generation of 1951 Bernaola and García Abril; and, finally, the composer of incidental music for cinema, theatre and ballet Pepe Nieto.

Palabras clave: música incidental, compositores de música de cine, evolución histórica de la música de cine

Keyword: incidental music, composers for film music, history evolution of film music

La música en el cine a partir del 45. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes producciones, a los temas intimistas. El desarrollo del neosinfonismo.

Matilde Olarte

En los años posteriores a la II Guerra Mundial, la música de cine giró como en un calidoscopio, y todavía ahora está volviendo a algunas de las características más sobresalientes que la llevaron a ser considerada parte esencial de la película.

El primer periodo de los años 40 fue el de máxima expansión de la música cinematográfica; la banda sonora pasa de ser un mero acompañamiento musical, a ser parte intrínseca del lenguaje fílmico; Hollywood se llena de creaciones de compositores europeos que otorgan a las partituras una tonalidad clásica; por eso los grandes estudios intentan conseguir a los mejores músicos dando contratos multimillonarios a los jefes de los departamentos, y triunfan Max Steiner con *Casablanca*, Alfred Newman con *The Song of Bernadette* y Bernard Herrmann con *Citizen Kane*.

En la década de los 50 aparecen nuevas tendencias, ya que se amplía el repertorio y el abanico de expresiones musicales con elementos hasta entonces extraños en la partitura, como el

jazz -recordemos a Alex North en *The Bad Seed*-, y se hacen superproducciones para contrarrestar el efecto negativo de la televisión, como la mítica *Ben-Hur* de Miklós Rózsa.

En los años 60, con la revolución del vinilo, la música para el cine se enriquece y encuentra en su amplio y variado abanico el reflejo de concepciones musicales tan dispares como perfectamente válidas; hay una introducción de movimientos musicales más acordes con los ritmos imperantes entre los jóvenes, pop, cha-cha-chá y bailes de salón, y se venden muchos discos; el impacto comercial de *The Pink Panther* de Henry Mancini va a suponer una revolución comercial para las bandas sonoras, llegándose a comercializar las canciones antes del estreno de la película, como en *Doctor Zhivago* de Maurice Jarre; las colaboraciones de Nino Rota con Fellini, los spaguetti-western de Ennio Morricone y las melodías de Georges Delerue marcan estos años de continuas experimentaciones.

En cambio, en la siguiente década, los 70, hay una tendencia generalizada hacia una música facilona, con un serio bajón artístico y cualitativo en la música cinematográfica; lo avanzado en la década anterior entra en un proceso de degeneración en favor de músicas mediocres y superficiales, como la inclusión de temas discotequeros; por eso se el califica como el periodo más difícil por la aparición de estos elementos ajenos a la esencia de la banda sonora.

Los años 80, representan un nuevo ritmo en la creación de partituras cinematográficas; hay una vuelta a los viejos estilos perdidos, el sinfonismo y la orquestación, que recuperan posiciones frente a la música discotequera; la música forma parte de la misma identidad de la película, ya no es un mero acompañamiento, y los directores y productores cuidan sus bandas sonoras; John Williams, con su neosinfonismo, y la vuelta a las grandes partituras orquestales de los años 50, es el artífice del interés creciente por la banda sonora; el abanico de posibilidades es muy amplio, y conviven partituras sinfónicas y orquestales como *Star Wars* de John Williams o *Willow* de James Horner, con bandas sonoras de sugerentes melodías como las de Dave Grusin en *Havana*, de Ryuichi Sakamoto en *The Sheltering Sky*, con la música minimal de Michael Nyman, con las canciones pop de Hans Zimmer en *Thelma and Louise*, o con los temas de "época" de George Fenton en *Dangerous Liaisons*, y de Patrick Doyle en *Much Ado About Nothing*.

En la última década de los 90 no hay un único estilo, sino muchos autores con distintas peculiaridades que los hace tener un estilo propio, y que provoca que a veces impere más el impacto de las canciones que no los valores estrictamente musicales que puedan tener las películas; el éxito de ciertas partituras como *Edward Scissorhands* de Danny Elfman, *Nell* de Mark Isham, *Rob Roy* de Carter Burwell, *The English Patient* de Gabriel Yared o *Snow Falling on Cedars* de James Newton Howard, han abierto el camino al desarrollo de una música cinematográfica que, o bien siguiendo la línea del neosinfonismo de Williams con la vuelta a las partituras clásicas de entramado sinfónico, o bien siguiendo la vertiente de melodías fáciles expresivas, permitan que la música de cine no se limite a una mera recopilación de canciones

"pop" de los 60, 70 o incluso 80. En cuanto al estilo compositivo de esta generación, ellos dan las pautas más clásicas, que han servido y siguen sirviendo actualmente a otros muchos compositores: lectura atenta del guión, visionado de la película, y técnica del 'leit motiv' para los desarrollos temáticos.

Los compositores han sido escogidos, para este capítulo, con el mismo criterio que en anterior, debido a la difícil accesibilidad a sus escritos. Dentro del panorama americano presentamos a Alex North y Elmer Bernstein, oscarizados y popularizados; como europeos, a los músicos que presentan diferencias tendencias, como ellos mismos expresan en sus textos; y como españoles, al último músico de la generación del 27, Montsalvage, al de la generación del 45 García Segura, a los académicos de la generación del 51 Bernaola y García Abril, y al siempre ganador de los Goya Pepe Nieto.

América: Alex North, Elmer Bernstein

1. ALEX NORTH (1910-91)

"Si existe una novela, me gusta primero leer la novela, ya que la historia está en el libro. Después me gusta indagar en el guión, leer el guión y luego miro la película. Prefiero ver yo solo la película por primera vez y después con el director, ya que verla a través de él aporta ideas. Respecto al director, si es un buen director me gusta comentarla con él y aceptar sus sugerencias. (...) Para cualquier compositor, incluyéndome a mí mismo, puede haber experiencias u oportunidades al escribir para un gran espectáculo trayendo muchos más instrumentos, porque describiendo esos films no hay escenas tan personales como escribiendo para un film con poca gente. En esas grandes películas hay que ser objetivo, es como describir o rellenar un lienzo con ideas visuales, sonidos y temática. (...) Intenté documentarme o inventándome cosas cuando no existía música conocida. Acudí a las bibliotecas para investigar y documentarme sobre la música del período o bien supliéndolo con música de mi propia imaginación, como en el caso de *Cleopatra*, aunque tratando de disimular los sonidos de la época.

(...) Hay que tener mucho cuidado al poner música detrás de los diálogos, ya que hay que tener en cuenta el tamaño de la orquesta, la combinación de los instrumentos, las voces profundas como la de Orson Welles, los niveles más altos de los registros. Puede haber conflicto con el nivel de la voz humana".

Fuente: PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp. 186-91.

2. ELMER BERSTEIN (1922-2004).

"Me gusta leer antes algunas veces el guión, a veces sólo para ver si quiero hacerlo, si quiero musicar la historia, pero creo que se debe ver el film antes de componer porque su carácter puede cambiar mucho, las imágenes fotografiadas pueden cambiar las impresiones del guión, así que prefiero ver el film antes de empezar a componer. (...) Una de las cosas interesantes para mí es que he hecho muchas clases diferentes de films. Cuando empecé no tenía muy buenas películas, la primera que creo fue realmente interesante en 1952 fue *Sudden Fear*, con Joan Crawford y Jack Palance. Lo que era importante en el filme era el ser uno de los primeros en que se podían escuchar instrumentos inusuales como gran cantidad de flautas y el piano. Después hice películas horribles de robots y monstruos como *Cat women of the moon*, pero lo que era interesante de ellas es que ya en 1953 utilicé música electrónica, muy primitiva ya que estaba en sus comienzos, pero electrónica. Era avanzado para el tiempo pero empleé más el "over choard". Y en *El hombre del brazo de oro* hice una gran cosa con el jazz, ya que por mucho tiempo creyeron el Hollywood que yo sólo hacía películas como *Chantaje en Broadway* (...), *Perdidos en la gran ciudad*, *Los insaciables*, *La gata negra*, etc. Eran películas con música de jazz. Después, durante mucho tiempo, estuve haciendo una clase de historias más intimistas como *Deseo bajo los olmos*. (...) También estaban *Verano y humo*, *El hombre de Alcatraz*, *Matar a un rruiseñor*, etc., todos de ese tipo, pero en 1960 hice una película llamada *Los siete magníficos* que tuvo un gran éxito debido a su música y como resultado hice una gran cantidad de *westerns*. Mucho más tarde, en los últimos cinco años, he hecho una gran cantidad de comedias. (...) Cambia mucho el estilo de la música de los *westerns*. La diferencia que existe es que en mis 'scores' he captado el sentimiento de la música popular americana. El diseño de ellos es muy sencillo, muy americano, de mucha música *folk*. (...) Creo que los músicos extranjeros instintivamente sienten que lo que se hace está bien porque saben que el *western* es un motivo muy americano, es el cine americano. Lo que pasa es que los músicos foráneos rechazan el sentido americano de la música, ésa es la gran diferencia. El mismo Tiomkin tuvo mucho éxito escribiendo música para *westerns*, pero su música es esencialmente rusa.

(...) En Estados Unidos a los compositores no les pertenece la música, la música es propiedad del estudio y si se debe hacer un disco con ella es decisión del estudio, no del compositor. Así, si el Estudio decide no hacer el disco, no hay disco."

Fuente: PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp. 39-43.

Europa: Maurice Jarre, Georges Delerue, Gabriel Yared, Patrick Doyle

3. MAURICE JARRE (1924-2009).

"Está bien leer el guión antes porque uno se sitúa en el film inmediatamente. Entonces se puede pensar en la historia y se puede partir de las ideas que tiene la película, pero la verdadera inspiración me viene realmente cuando la película está terminada y la veo en la pantalla proyectada por primera vez. Me gusta verla terminada, cuando me encuentro en forma y relajado. Nunca estoy cansado, entonces me espero hasta la mañana siguiente, ya que prefiero verla en buenas condiciones. En esta primera proyección es cuando llega la inspiración. Leer el guión sólo te facilita el trabajo al final.

(...) Siempre hablo de los films de Franju con una gran emoción, porque él fue quien me dio la oportunidad de crear mi primera música para una película. Aparte de esto, Franju era un hombre muy esencial, muy intuitivo. Él me enseñó. Ahora en todas las universidades americanas hay clases de música de películas y los jóvenes estudiantes aprenden la técnica de la banda sonora, pero yo tuve que prender por mí mismo, y por eso le estoy agradecido a Georges Franju, porque tenía tanta intuición que me dio los elementos necesarios para hacerlos. (...) Cuando escribí la música para las películas de Franju, me facilitaron un instrumento electrónico en Francia que se llama "Ondas Martenot", que, de hecho, es el antepasado de los sintetizadores. Por entonces era el único instrumento electrónico que existía, ya que podía dar sonoridades imposibles de conseguir con los instrumentos normales de la orquesta. Después estudié música electrónica en Francia y música concreta. Desde que fui a vivir a Estados Unidos, he visto que en los últimos diez años los instrumentos electrónicos cada vez se han hecho más complejos, de modo que se pueden utilizar casi como una orquesta. Empecé a utilizarlos mezclados con la orquesta para una película de terror. Cuando hice *Único testigo* me dijeron que emplease instrumentos y sonoridades extrañas, porque a los "amish" no les gusta la música ya que creen que es el instrumento del diablo. Por lo tanto era necesaria una música que fuese grave y seria. Por eso no empleo los instrumentos, ya que en la música religiosa de los "amish" sólo hay cánticos y no instrumentos. Esa sonoridad no podía conseguirla con la orquesta y por eso me decidí por el sintetizador. (...) Lo que es formidable y lo que resulta más importante para mí es trabajar con buenos directores".

Fuente: PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp. 116-20.

4. GEORGES DELERUE (1925-92).

"Es arriesgado, pero mucha gente me dice que es muy de mi estilo, muy Delerue, entonces estoy obligado a decir que sí, que hay un sonido Delerue porque los demás me lo dicen. (...) Es lo que decía antes refiriéndose a la música francesa. Cuando se escribe la música para una película o un espectáculo, hay que ponerse en la piel del personaje, del país o del tiempo. Un compositor de música de películas debe ser como un actor. Cuando un actor

representa a Shakespeare, piensa y se pone como si fuera Shakespeare, y si representa la obra de un contemporáneo debe ponerse y pensar como un contemporáneo. Un compositor debe estar al servicio de una obra, de un país y de una época. Es verdad que es muy difícil a veces, pero es un estado que hay que tener. En las pirámides, por ejemplo, no existe ningún documento musical de lo que se oía en Egipto y no se puede saber lo que había. Lo único que se ha descubierto es que había arpas y unas largas trompetas, y nada más. A partir de aquí puedo imaginar una cierta música. No puedo decir que posea la verdad, pero me transpongo pensando que trato de ser un egipcio del tiempo de Ramsés y ya está.

(...) Hay películas que necesitan 50 minutos de música y otras que sólo 10 ó 15. La importancia y calidad de la música no está en función de su extensión. Este año he hecho muchas películas en Estados Unidos como la continuación de *El corcel negro* que tiene 45 minutos de música, *Vivement dimanche* sólo 35, *L'été meurtrier* también 45, otro film americano *Un hombre, una mujer, un niño* sólo 18. No sé, depende de las películas. *Ricas y famosas* también, ya que sólo tenía 20 minutos de música.

(...) Ése es otro problema, el histórico, diferente del geográfico. Como soy un compositor que tuvo inicios clásicos y que pasó por el Conservatorio, tengo conocimientos de las escrituras musicales de todas las épocas. Es algo necesario. No hice investigaciones musicales muy profundas. Por ejemplo, sé que en *Un hombre para la eternidad* algunos músicos muy puristas dijeron que en aquella época en la barcaza real no había una gran orquesta, sino sólo un laúd y un cantante. Dije que sí, de acuerdo, ésa era la verdad histórica, pero yo debía traspasar esa verdad histórica, en el bien entendido de que si hubiese incluido acordes de jazz hubiera sido incordiante y provocativo, pero si me quedaba cerca del lenguaje musical de esa época y ponía instrumentos cercanos a los de la época había ganado (...) Para mí es muy importante. Si no hubiese hecho esto es como si hubiese hablado en argot en una tragedia de Racine. Es obligatorio estar cercano al lenguaje de la época. Yo soy muy respetuoso con esto.

(...) Me he dado cuenta de que en Europa los jóvenes coleccionistas de música de películas quieren tener toda la banda sonora, incluso la música de pequeñas secuencias. Por el contrario, en Estados Unidos no quieren esto, prefieren los montajes. El disco de *Vivement dimanche* que ha salido con muchos temas, creo que saldrá en América con un montaje, como en *Confesiones verdaderas*. Es difícil para mí decidirme por uno de los dos sistemas, los dos son interesantes y los dos tienen sus inconvenientes, aunque el disco de *Confesiones verdaderas* esté realmente muy conseguido. (...) Trabajar en Estados Unidos tiene esas ventajas. Disponemos de formaciones orquestales muy completas de verdaderos profesionales. Podemos disponer de grandes medios, en suma. El tema lírico de *Ricas y famosas* fue compuesto en perfecto acuerdo con George Cukor. Fue muy agradable trabajar con él.

(...) [En la televisión] trabajo con medios mucho más escasos y por tanto resulta más difícil trabajar. Cada vez rechazo los encargos televisivos en mayor grado porque si no tengo los

medios suficientes para hacer lo que quiero no lo quiero hacer. Quiero trabajar en condiciones correctas para hacer la música que creo posible, de otra manera no vale la pena".

Fuente: PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp.73-84.

5. GABRIEL YARED (1949-).

"El problema de la música de cine es que se pega, se une a las imágenes y nos encontramos supeditados a ello. Incluso cuando hice música para publicidad hice música, al igual que cuando escribí canciones e hice música pura. Cuando he escrito música para cine he hecho también música. La música es un estado de espíritu. No se puede decir de sopetón que hay un compositor de música de películas o un compositor de canciones, se es compositor a secas y basta. A partir de aquí cada compositor debe considerar la música como un todo y no un mero negocio. (...) Leo antes el guión y después empiezo a trabajar y a componer la música. Luego veo las imágenes y me obligo a asistir a su montaje definitivo o a las primeras sesiones de montaje y escribo sobre esas imágenes, pero me gustaría que quedase claro que no soy de esos cinéfilos que van todos los días al cine. Nunca he estado en un cine de París, no conozco sus salas ni he hecho la cola habitual para entrar. No es que lo desprecie, simplemente ocurre que no tengo tiempo de ir. Aprendí música muy tarde, cuando ya era mayor, a los diecinueve años, y ahora tengo que trabajar mucho. (...) No puedo hacer esas músicas englobadas bajo etiquetas especiales. A mí me han puesto la etiqueta de intelectual, pero no lo soy. ¿Quién es intelectual, Beethoven, Brahms, Mahler? ¿Quién puede escuchar las primeras notas de esos autores y decir enseguida que le gustan? Hay que entrar en esa música y comprenderla. La música cinematográfica muy a menudo es como un desfile ilustrativo en que no hay necesidad de entrar en ella para entenderla, es suficiente con mirara el film y la música hace el mismo efecto que el reflejo de Pavlov cuando hay una escena peligrosa o un tema de amor. En Berkeley y Boston se enseña en la Universidad música cinematográfica... ya me dirá cómo puede entenderse esto. (...) Ya me dirá cómo se puede enseñar a unas personas a ser como las otras, a ser iguales. En Francia es típico que cuando hay una imagen de amor hay una serie de proposiciones orquestales, diez o quince, bastante similares. Hay gentes como Jerry Goldsmith que han triunfado porque son creativos al igual que Nino Rota, Ennio Morricone, etc., pero son las excepciones entre miles de compositores que lo que hacen son clichés estereotipados. (...) Tuve propuestas de trabajar en los Ángeles, y de establecerme allí, con el mismo agente de Ennio Morricone, John Williams y Miche Legrand. Me dijo que me daría cinco films al año y cuatro millones de dólares y el respondí que no, que prefería conservar mi *cachet* y quedarme en París, ya que todos los amigos que tengo que han trabajado la banda sonora no la han hecho progresar, lo único que han mejorado son sus cuentas bancarias, pero no ellos ni la música de película. Es el caso de Georges Delerue, que es siempre el mismo y no ha progresado nada. (...)

[Gérard Kawczinski] es excelente, pero no es un verdadero compositor aunque haga cosas como ésta, ya que no sabe escribir. Eric Serra tampoco compone música. ¿qué pueden hacer los compositores con los sintetizadores? ¡Sólo algunos acordes! (...) Yo no tengo rivales, antes al contrario me gustaría tener rivales que conocieran la música, gente fuerte y preparada, pero si se trata sólo de sintetizadores no tienen búsquedas musicales, sólo búsquedas sonoras que sólo tocan la piel, no la interioridad de la música. (...) Desde el principio he utilizado siempre el sintetizador y la orquesta sinfónica. Siempre, siempre. *Camille Claudel* es orquesta totalmente sinfónica. Después he hecho *Jeanne, la putain du Roi*, que se ha presentado en Cannes, que es también la London Symphony Orchestra por un lado junto a sintetizadores y ordenador. Empecé con el ordenador en 1980 en un film llamado *Malevil* y he de decir que es un instrumento fantástico porque puedes inventar nuevos sonidos e incorporarlos a la orquesta. Con él no se imita a los violines o a las flautas ni los reemplaza, sino que inventa algunos nuevos y los mezcla con los de la orquesta tradicional. Si el espectro de la orquesta es muy amplio, el nuevo instrumento la ampliará, no la romperá. Esa mezcla es lo más interesante, pero hay que saber escribir para la orquesta y pensar para el ordenador ya que él no puede pensar por ti. Hay que saber elegir los timbres y asignarlos a la orquesta. Si lo que se quiere es sustituir la orquesta entonces ya no interesa nada.

(...) [*Betty Blue*] se hizo antes del film. Está compuesta antes para que los actores conocieran la música y rodaran el film con la música presente en los bafles. Si los directores eligen a sus actores incluso tres años antes de realizarlo e igual hacen por ejemplo con los decoradores, ¿por qué no pueden hacerlo con el compositor?, ¿por qué el compositor no puede ser un miembro más del equipo del film desde su rodaje? Puede aportar mucho a la película. Soy enemigo de las partituras muy largas, al igual que Beineix. En *La lune das le caniveau* quería que fuese ante todo intimista y sólo hubo cinco o seis músicos, una pequeña formación orquestal. En *Betty Blue* escribí la música tres meses antes del rodaje del film y la grabé en cassetes para los actores, el director y los técnicos. Todo el mundo conocía la música, en el rodaje ya se habían impregnado de ella y eso se nota en el film. Pienso que debe haber una simbiosis, una armonía total entre el compositor y el director del film y su *script*. (...) [En *La pasión de Camille Claudel*] no sé quién hizo el montaje de la música con las imágenes, ya que la compuse sin una escena precisa de referencia. Vi el film en su integridad cuando aún duraba cuatro horas (después lo cortaron a tres) y dije que estaba de acuerdo en escribir la música ya que sería un homenaje a Camille y Rodin, pero que no podía trabajar con las imágenes. Lo siento, pero yo no sé hacerlo. En cambio, hay profesionales que dice "aquí va un minuto treinta segundos de música de suspense", se baja el volumen, se monta, etc. Yo no puedo, soy incapaz de ello. Escribí una hora y media de música y la colocaron en todo el film, la utilizaron según les pareció".

Fuente: PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp. 281-87.

6. PATRICK DOYLE (1953-).

"Aunque fui criado en Escocia aprendimos las características de la escuela inglesa en la Academia de Música de Glasgow y en la Royal Scottish. Obviamente, ejercieron sobre mí una gran influencia y me gusta Edward Elgar y en especial su escritura para cuerdas, también Benjamin Britten y Vaughan-Williams, pro supuesto. Pero aunque soy escocés mi nombre es irlandés y fui educado también con la música irlandesa y escocesa, así que hay una fuerte tradición celta en mí.

(...) Me gusta haber leído antes el guión del film. Y cuando la tengo terminada intento siempre que los directores oigan durante uno o dos días toda la partitura para discutirla a fondo con ellos a fin de que no haya después sorpresas en el momento del montaje. Procuero que sea siempre en mi estudio privado porque en el otro mayor están los músicos de la orquesta y sería una falta de educación pedirles que se marcharan. Pero los directores franceses no tienen paciencia y sólo quieren escuchar los temas principales. Además creo que cuando no se crea un buen ambiente en el rodaje de una película, los actores son mediocres o el director sin talento, todo ello repercute negativamente en la labor del músico hasta el punto de que puede crear una mal partitura".

Fuente: PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp. 87-92.

España: Xavier Montsalvage, Gregorio García Segura, Carmelo Bernaola, Antón García Abril, José Nieto

7. XAVIER MONTSALVAGE (1912-2002).

"La aventura del cine ha sido al margen de mi oficio, pero tenía unos buenos amigos que me habían reclamado para ese medio y lo hice durante una temporada. Creo que escribí unas veinte o treinta películas durante unos treinta años, pero claro, ya no me acuerdo de ellas, a veces ni siquiera del título. La música del cine, incluso la del teatro, forma parte de las posibilidades que tiene un compositor. Yo no la encuentro nada despreciable cuando se tienen cosas que decir. Exige un punto de mira y una actitud un poco diferente. Tiene una vertiente más difícil y otra más fácil que la otra música. La difícil es que uno debe sujetarse a una duración determinada de los bloques, a un estilo determinado de acuerdo con el espíritu de la película y también debe adaptarse a los deseos del director. (...) La música para el cine cuando no se oye es cuando está bien y si se oye es que está mal. Esto tiene su parte de verdad porque cuando está bien aplicada no se aprecia la música porque está bien sugerida por la imagen, en

cambio, cuando está mal es porque molesta y no corresponde con la imagen y entonces es cuando se oye.

(...) Es imprescindible leer antes el guión. El gran problema de escribir para cine es el del tiempo. Mire, yo hice una serie para televisión de Antonio Isasi de seis capítulos sobre la vida de Goya. En ellos cabía muchísima música. Yo pensaba cómo podía repetirla o alargarla a lo largo de los seis capítulos. Isasi me dio el guión de los seis episodios. Sabía que debía empezar a trabajar porque en el último momento vendrían las prisas, así que le pedí que quedásemos de acuerdo y que anotara en qué momentos quería música, pero en el momento de montarla no tenía nada que ver con lo que me puso, porque después con los cortes, con el montaje, las cosas cambian. Esto me ha pasado en todas las películas. Con la moviola veía las escenas, las cronometraba, pero después las alargaban o las acortaban, y me pedían que la transformación musical la hiciese en tres días, cosa imposible o sobre la marcha durante la grabación. Esa supresión o ese alargamiento de compases requiere una cierta habilidad, para mí es la principal dificultad del que escribe música para cine."

Fuente: PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp. 146-51.

8. GREGORIO GARCÍA SEGURA (1929-2003).

"La música, relacionada con la obra cinematográfica, no es un elemento decorativo o complementario -como algún productor ha llegado a calificar- sino algo absolutamente consustancial a la misma película, de tal forma que, junto con el guión literario (primera fase en la que se integran idea argumental, es decir "historia" y diálogo) y la adaptación de ese guión al lenguaje cinematográfico para convertirlo en imágenes, principalmente (segunda fase en la que intervienen director, escenógrafos, operadores y una verdadera legión de colaboradores técnicos) constituye, adecuadamente utilizada, un medio insustituible para subrayar la acción, no sólo con sus acordes y melodías, sino hasta con sus silencios. Con música es posible hacer sentir al espectador cinematográfico sensaciones que la imagen muda no podría o no lograría nunca hacerlo en el mismo grado de intensidad.

(...) En el orden cronológico natural en el que se producen las diferentes aportaciones artísticas y técnicas conducentes a la creación de la obra cinematográfica, corresponde el último lugar al compositor a quien se encarga empiece su trabajo cuando la película no sólo se ha terminado de rodar y montar sino cuando tiene, incluso, ya determinada la fecha de su estreno y, por tanto, es imprescindible grabar la banda sonora "para ayer". Esta circunstancia da origen a una serie de actos cuyo denominador común es la prisa".

Fuente: LLUIS FALCÓ, Josep: "Gregorio García Segura. Textos". *Compositores cinematográficos en el Estado español*.

<<http://usuarios.multimania.es/compositores/ggs03.html>> [consultada el 10 de agosto del 2010]

9. CARMELO BERNAOLA (1929-2002).

"Trato de subrayar todas las situaciones de la película, pero creo más bien que es todo lo contrario, antes que los estado anímicos de los personajes estoy mucho más pendiente de la acción cinematográfica. (...) Entiendo como *leitmotiv* una idea que puede sufrir transformaciones y puede ser un nexo unitario en el transcurso de toda la narrativa de una película, pero allí tampoco funciona como tal, es un bloque que aparece, está en la línea de lo que hacen hoy los compositores actuales, no trabajan con *leitmotiv*; sino con dos o tres, muy pocos bloques, que aparecen en el curso de la película y en los que cambian la instrumentación sin darle o hacer una mutación morfológica de la idea musical (...) Yo siempre he tenido el propósito de crear en cada caso lo que yo pensaba que tenía que crear para determinados tipos o clases de cine. En el terror la música es sólo música, lo demás se lo ponemos nosotros. Pensar que la música puede ser alegre o lírica, pero que nos dé algo que está fuera de los propios sonidos no tiene sentido. La música es sólo sonidos. Lo que ocurre es que la grandeza de este arte maravilloso que es la música es lo que asume todo, asume incluso el que podamos decir ";Qué dramática es en este caso la música!". Decimos "Torero" y lo que ocurre es que hemos habituado al público a darle una determinada cosa que cada vez que la escucha la identifica como música de toros. La prueba es que en TVE se han hecho muchas pruebas y experimentos poniendo música pop cuando está toreando ¡y funciona igualmente bien! ¿Os acordáis?. La música es sólo música y las dos artes, cine y música se complementan entre sí siendo dos artes diferentes. Cuando la película funciona bien la música también funciona bien y cuando la música funciona es porque la imagen está funcionando. Muchas veces se podría hacer aquella prueba de qué te sugiere un tipo determinado de música... Seguro que a seis personas les sugiere una cosa distinta pero puesta con una imagen les sugiere aquello que la imagen está enseñando.

(...) El buen músico de cine debe tener una serie de condiciones. Tiene que ser muy versátil de pensamiento y oficio, capaz de hacer la música más complicada, desde la de más altas cotas de calidad hasta la cosa más manida y más cutre. Tiene que poseer además capacidad mental y un pensamiento especial para conseguir aquello, y además tener oficio. Esa es condición "sine qua non". El compositor de cine debe tener un amplio oficio, ser capaz de hacer cualquier tipo de música, pues hay quien no la tiene. (...) Insisto en que es cuestión de oficio. Aquí tenemos un producto que se llama una película y esa película tiene unas necesidades expresivas. Hay que tratar de servir a eso porque, en definitiva, de lo que se trata siempre en la

colaboración cinematográfica director-compositor es el resultado final, porque hay que hacer una película, nunca hacer una música maravillosa, y si estás haciendo una obra de teatro, una obra de teatro. Por eso, el ejemplo de Shostakovitch y Katchaturian en la Unión Soviética, cuando hacían cine había veces que pedían a los directores más tiempo o menos tiempo para que su música pudiese desenvolverse lógicamente bajo el punto de vista formal. Esto es una aberración, porque entonces, ¿cómo quedaba formalmente la película? Una película si está bien montada, medida, equilibrada formalmente, ya está. Entonces la música lo que tiene que hacer es adaptarse a esto. ¿Con qué jugamos entonces? Con un problema que tenemos ahí, que son dos artes completamente distintas en cuanto a su proyección temporal. Son dos narrativas distintas, la música y el film.

(...) [Prokofiev es] uno de los peores músicos cinematográficos que han existido jamás. (...) En la película [*Alexander Nevsky*] no funciona nada porque no hay articulación. Él estaba componiendo música, pero además estaba preocupado porque lo estaba haciendo para una película, razón por la cual la música tampoco es de primer orden. Si comparamos la cantata de *Alexander Nevsky* con cualquiera de las obras de Prokofiev y dirás, "¿pero qué es esto?", ¿qué broma es ésta?. Lo que ocurre es que la gente sólo recuerda aquello que hizo para *Alexander Nevsky*. Pero estábamos hablando de dos artes que no tienen nada que ver una con la otra. Trabajar con temas es trabajar con ideas musicales. Los temas son ideas musicales y la idea es el conjunto de una melodía con la armonía. La armonía es el fluido que engendra el sentido formal a una idea musical melódica. Esto es muy difícil de explicar a los que no saben música e igual de difícil es que ellos lo entiendan. El tema es una idea musical que después va a servir para un posible desarrollo. Esto surge con el clasicismo musical, en el romanticismo el tema empieza a deteriorarse. Previamente, en el Barroco no existía el tema, existían ideas musicales que el transcurso de un discurso musical aparecían periódicamente. Últimamente, en el cine sobre todo, desde la música *pop*, una idea musical muy determinada por un tema tiene su duración. Si esa duración coincide con la de una determinada secuencia es perfecto, entonces incluso sus variantes y dinámicas coinciden con todas las nevaturas del discurso del movimiento y expresividad de los personajes. Éste es el ideal de la música nuestra. Es el verdadero matrimonio, porque hay una articulación paralela entre música e imagen. (...) Los temas son como *puzzles* musicales fijos, que empiezan y terminan. Por eso he dicho que la mejor música para hacer cine es la del Barroco, donde hay unas ideas musicales y la música es como el chicle, elástica, aparece en un momento dado .

(...) [Steiner y Korngold] son los que mejor han hecho estas cosas, pero lo que quiero decir es que si trabajas con temas como se hace en el cine últimamente, es cuando peor haces la articulación de la música, porque los temas siempre tienen una duración, en cambio, si juegas con ideas musicales se pueden alargar o acortar; el tema, no. ¿Qué está pasando con la música mundial en este momento? Se hacen temas porque los músicos ligeros no son músicos

sinfónicos y con temas hacen las canciones y los bailables para que la gente baile y cante.

(...)Williams juega mucho al efectismo, incluye lo que los músicos cultos han aportado. Hay unos señores que vienen detrás que las toman poco a poco, esas cosas del postmodernismo y postvanguardismo, aunque en menor medida. Eso lo hace John Williams y Vangelis muchísimo más dentro de la música electrónica.

(...) A mí siempre me ha interesado el cine. Entiendo que es un medio actual, una manifestación artística de nuestros días y los músicos actuales deben hacer esto. No estoy de acuerdo con Strawinski, que no quería hacer cine. Él, con su imaginación, con tanto invento y fantasía en su música, no sé por qué me imagino que no tendría la versatilidad necesaria para hacer cine. A lo mejor es cuestión de ideas, pero no se puede asegurar. Sus obras, polkas, valeses, suites para orquesta son como idealizaciones de ello.

(...) Hacer temas no es lo más complicado en la música aplicada. Puedo hacer cien, doscientos, incluso dos mil al día, los que me dé tiempo a escribir y después a seleccionar idóneamente para cada caso. El hecho de que un tema tenga una gran difusión y esté en la mente de la gente es por la repetición, esto está demostrado. De la sintonía de *La Clave* la gente decía al principio, ¡qué cosa más rara!, y ahora dice, ¡uy, qué bonito!, ¡mira que es raro, pero a mí me gusta! Y es que lo han odio cientos de veces y se han habituado, sin duda.

(...) Cuando yo hago cine siempre hago música al uso. El cine es reflejo de la vida y en la vida hay una música, nosotros no podemos hacer una música que esté fuera del contexto en que nos movemos normalmente".

Fuente: PADROL, Joan: "Con Joan Padrol". *Evolución de la Banda Sonora: Carmelo Bernaola*. Madrid, 16 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986, pp. 155-78.

10. ANTÓN GARCÍA ABRIL (1933-).

"La música debe tener un doble objetivo, que esté por un lado bien construida y que por el otro pueda terminar en el recuerdo de la persona que la ha escuchado. Esto me parece muy positivo y ocurre desde Bach hasta nuestros días.

(...) [*Los pájaros de Baden Baden*] es una película extraordinaria. Es de las que más me ha gustado hacer en cine y una de las que más posibilidades me ha dado como músico, ya que a veces el compositor, al encontrarse con un trabajo cinematográfico de primer orden, debe someterse a situaciones o épocas musicales determinadas y puede desarrollar muy poco su técnica o su talento, pero Camus me dio grandes posibilidades para hacer una buena partitura. Era además una de las más extensas porque había secuencias que eran psicológicas y empezaba la música donde no había ningún tipo de diálogo, sólo era el pensamiento de una mujer o el pensamiento de un hombre, dicho de alguna manera por la música.

(...) Es un indudable que la historia de ese film [*El perro*] se prestaba para un tipo de música muy descriptiva, que siguiera las caminatas del perro, sus búsquedas. Lo que sí es cierto es que evolucionamos cada día y no nos quedamos estancados. Desde el punto de vista musical, es uno de los puntos máximos a los que puede aspirar un compositor. Para mí fue un reto. Era una película de acción, la historia de un perro que simbolizaba la historia de un dictador en Sudamérica. Había que encontrar el sonido de ese perro, crear ese mundo sonoro, había que dar por un lado la acción y la velocidad que ese perro utilizaba en las imágenes a un ritmo sorprendente pero sin sonido. El esfuerzo fue titánico, ya que intentamos mezclar instrumentos electrónicos con instrumentos convencionales. Me acuerdo de que utilicé un instrumento electrónico que producía unas extrañas voces humanas no identificables que mezclé con instrumentos tradicionales y convencionales de la orquesta dando como resultado una música extraña y violenta cuando el perro atacaba y que no se identificaba como música normal en el sentido clásico de la palabra. Fue un trabajo atrayente. Había también una historia de amor y el sonido especial de una flauta extraña que conseguí trucando un grupo de flautas barrocas. Cogí un grupo de cinco flautas de todas las dimensiones y las bajé de sonido produciendo un sonido como si fuese una flauta peruana, ya que como se hablaba de un país de Sudamérica pero no se decía cuál, tenía la libertad de buscar la música de Sudamérica sin concretarla en ninguna. Al manipular técnicamente las flautas se producía un sonido que parecía el soplo, mágico y deslumbrante, de los labios sobre la flauta peruana. (...) Para la película y su progresión dramática puede ser incluso un hecho físico o geográfico. Hay muchos aspectos que pueden jugar, así si hay una secuencia que se produce en una fábrica de automóviles, lo mejor que puede sugerir esa fábrica es crear un sonido físico que esté sirviendo al ruido de la fábrica y que, al mismo tiempo, esté funcionando como elemento dramático en la película. No sé si me he explicado, pero hay muchos tipos de inspiración, el compositor se nutre de muchísimas cosas.

(...) Si el compositor se empeña en hacer alguna cosa en la que no está de acuerdo el guionista o el director puede resultar un verdadero disparate, porque no saben música ni técnicas musicales pero sí saben muy bien lo que quieren y el compositor debe estar cerca del pensamiento de ellos en las equivalencias musicales. Soy partidario del tema único, sí, pero desarrollado.

(...) [La banda sonora] es algo como la misma música, un arte abstracto, es el único arte abstracto por naturaleza. La música en el cine es aquel hecho estético que se produce cuando las palabras ya lo han expresado todo. La música es el lenguaje de los sentimientos que aparecen y dice aquello que posiblemente con la palabra sería inútil decir. La música es la sombra que acompaña a los actores, a la imagen o al argumento. No se puede tocar, palpar, porque es abstracta, pero a la vez pienso que es el lenguaje espiritual que narra, comenta o dice aquello que no se puede decir con la palabra ni con la imagen. (...) Cada vez me gusta más trabajar con un cierto tiempo, porque lo que no se puede hacer es pretender que se haga una buena partitura

en cuatro, seis u ocho días. Primero hay que leer el libro, el guión, pero donde me gusta trabajar es con la imagen, y el músico no debe identificarse con el guión sino con la imagen, con la interpretación cinematográfica del guión. La música debe estar a partir de la imagen y lo ideal del músico sería trabajar cuando la imagen ya está hecha y acabada. (...) Lo que más te impresiona es el contenido total de la imagen. La música de cine cuando está bien hecha no debe ser de ninguna manera de tipo imitativo, eso sería un gran error, debe narrar el tempo cinematográfico, el tempo de las imágenes, la velocidad de las imágenes, la velocidad del pensamiento cinematográfico. La música debe estar cercana, pegada a todos esos mecanismos del cine. En cuanto a lo que es y dónde debe acercarse, creo que al contenido total de las imágenes, sean dramáticas, expresivas o narrativas, pero debe estar cerca de la imagen y el pensamiento. (...) La música de jazz me gusta mucho y la conocí bastante a través de Jesús Franco. Actuó en mí de forma muy positiva porque entonces era guionista o ayudante de dirección de películas de José Luis Dibildos y así nos conocimos. Me dejó muchos discos de jazz con las versiones más interesantes de música jazzística de todo el mundo. Después escribí, pasado un tiempo *La muerte silba un blues*, una película de terror de mucho interés en aquella época. (...) [En películas de terror] es donde están mis partituras más interesantes. Hice bastantes y en ellas había un trabajo de investigación cinematográfico extraordinario porque fue donde empecé a introducir por primera vez el elemento electrónico en la música, ya que aparecen unos primeros juegos de tipos de sintetizadores primitivos, sin teclado, y empiezo a buscar un tipo de estética o lenguaje musical bien distinto al lenguaje musical convencional de una historia de amor. En la película *La isla de la muerte*, del director alemán Ernst Von Theumer, me di cuenta de la capacidad que tiene la imagen de absorber estéticas muy avanzadas de la música. La grabé en Barcelona y no la olvidaré nunca. Era la historia de un árbol carnívoro que por las noches atacaba y se movía. La mayoría de la música que compuse fue para un piano solo, pero lo acabé rompiendo con un hacha, ya que era muy malo, casi de atrezo, así que lo desnudé y con el arpa del piano investigué sobre los sonidos producidos con limas, con martillos, papeles, plásticos, con las manos, sonidos proyectados sobre el arpa del piano y después deformados o tratados en la mesa de grabación, como experiencia cinematográfica y de un lenguaje que se identificaba con la imagen. El sonido de aquel árbol había que producirlo con una imagen sonora no tradicional, no convencional, ya que entonces se hubiera visto el truco. Mi experiencia con el cine de terror para mí ha sido buena porque ha representado incorporar los procedimientos más de vanguardia a la imagen y desde luego la imagen se identifica perfectamente con cualquier estética musical siempre que se corresponda con ella. (...) Las canciones de una película es música, digamos, accidental, que se produce en ese momento, pero lo que queda es siempre la música de la película, que es lo que yo llamo música argumental, no de fondo, porque me parece peyorativo. Esas músicas de dentro son en general las mejores músicas. La exterior, la de cabecera, es la parte superficial del cine mal entendido,

porque tanto en el cine como en la ópera, el prelude debe recoger la ideología, la sustancia, el carácter y la profundidad, así lo entiendo yo. A veces, en muchas ocasiones, la cabecera es un pretexto para soltar una canción o un disco y ganar un dinero. En mi producción cinematográfica casi siempre he sido contrario a ese enfoque estético, pero si se justifica esa canción me parece perfecto. Cuando el tema tiene un verdadero arraigo en la película y dramatiza aquello es importante, pero si es un pretexto para lanzar una canción al mercado y obtener pingües beneficios me parece que es de bajo valor estético. A veces he tenido que luchar para evitar esa canción salvo cuando la imagen lo estaba pidiendo, pero me he defendido e insisto, no soy contrario a una buena canción siempre que tenga una relación total con la continuidad dramática del film. (...) La música en el cine ha pasado a ser algo no ya secundario sino accesorio y no tiene funciones de desarrollo dramático. Cuando hay un movimiento de evolución pienso que debe ser para algo que vaya a mejor y estoy convencido de que la música cinematográfica estará siempre desarrollándose, mejorando y buscando el camino para evolucionar como algo necesario y natural en la obra cinematográfica. En cuanto a la cantidad, se escribe muy poca, ya que la música no deja de ser algo pictórico, como una mancha colorista que no tiene sensación de continuidad. Por ahí es donde veo la posible evolución".

Fuente: . PADROL, Joan: *Pentagramas de película*. Barcelona, Nuer, 1998, pp. 99-108.

11. JOSÉ NIETO (1942-).

"Hasta después de llevar dos o tres años trabajando para el cine, no empecé a entender su lenguaje. En mis clases sobre música e imagen, siempre cuento a mis alumnos una anécdota que me sucedió en una serie producida por Televisión Española. Uno de los capítulos en los que participé era bastante deficiente. Entonces, mis limitados conocimientos de técnica cinematográfica me impedían entender que ciertas secuencias estaban mal resueltas. Por lo que, ante la dificultad de componer para ellas una música coherente, llegué a pensar que quizás yo no estaba dotado para el cine. Lo curioso era que en otros capítulos no me pasaba lo mismo, y la música surgía fácil y fluida, lo cual me tenía bastante confuso. Ahora sé lo que ocurría: es prácticamente imposible acoplar una estructura musical a otra visual si una de las dos tiene mal resueltas sus leyes internas. Poco a poco, empecé a entender la música de cine, no exclusivamente desde el punto de vista del compositor, sino también desde el lado de la imagen. En este aspecto, la actividad docente a la que me dedico desde hace algún tiempo ha sido importantísima. La preparación de los cursos me ha servido para reflexionar sobre mi método de trabajo. He revisado mis películas con distancia y me he dado cuenta de la profunda diferencia que hay entre sumergirse en una película y crear la música desde fuera.

(...) Una de las cosas que más me gustan del cine es que me permite pasar de un estilo musical a otro absolutamente distinto. Pasar de una historia a otra, de unos personajes a otros y observar la realidad desde diferentes perspectivas. Eso fue lo que sucedió en mis siguiente colaboración con Imanol Uribe, *Días contados*: otro giro total a nuestros anteriores proyectos en común, que coincidía también con un cambio de actitud en el propio realizador. (...) Junto a la sólida realización, lo arriesgado del reparto y el espléndido montaje, uno de los factores que más contribuyeron a ello fue la magnífica banda de sonido con que cuenta la película. (...) La música, elemental y primitiva, desprovista del más mínimo lirismo, basada en instrumentos de percusión, no solamente potencia el ritmo del montaje, sino que creo que define bien a unos personajes que se mueven por impulsos elementales, cuyas acciones no son el resultado de un proceso de raciocinio, ni siquiera al más ínfimo nivel. Solamente Lourdes, la integrante del grupo terrorista, se cuestiona en una secuencia el planteamiento de su existencia. Es el único momento del film en el que suena un tema de carácter emocional. A veces, cuando se compone música para la imagen, cuesta trabajo renunciar a planteamientos estéticos que surgen de la propia música (qué autor no quiere componer algo bello), en favor de otros que se derivan de la historia o de sus personajes. Éste fue el caso de *Días contados*. Como contraste a la percusión y a la guitarra eléctrica distorsionada, había pensado utilizar de fondo un grupo de cuerda, con lo que la música, extraída de la película, hubiese sido más interesante. Sin embargo, al idea de no añadir a los personajes ni a sus relaciones ni un ápice de calor me llevó a renunciar a la idea de la cuerda a favor de un grupo de saxofones, de sonoridad más dura. Esta dureza impulsó a John Hayward a interpretar de la misma forma el resto de los sonidos de la película, creando transiciones bruscas mediante el sistema de resaltar, por medio de sonidos, los principios y finales de cada secuencia".

Fuente: ALVARES, Rosa: *La armonía que rompe el silencio*. Madrid, S.G.A.E., 1996, pp. 36-37, 135-37.