

# La música contemporánea en el cine

Ana María SEDEÑO VALDELLÓS

Universidad Complutense de Madrid  
anasvaldellos@terra.es

## RESUMEN

Que duda cabe que el material sonoro musical se convirtió, desde los principios del arte cinematográfico, en un aliado inseparable de la representación filmica. Por ello, ha sido objeto de variados estudios desde perspectivas multidisciplinares, que han investigado su papel y función.

Sin embargo, escasos han sido los análisis que se han centrado en lo que se denomina música culta contemporánea, que recoge tendencias musicales como el dodecafonismo, la música serial y concreta, la música electrónica o electroacústica... y que también han participado como material sonoro en la historia de la música en el cine.

**Palabras clave:** Historia de la Música. Historia del Cine. Música culta contemporánea.

## Contemporary Music in the Cinema

### ABSTRACT

Many studies has been made about music as a great ally for the filmic representation to research its role and function, from varied points of view. However, there are few analysis about contemporary cult music in cinema (serial music, concrete music, electronic music...). This article tries to sum up the basic phases of the contemporary music in the history of movies.

**Keywords:** History of The Music. History of the Cinema. Contemporary Cult Music.

**SUMARIO:** 1. La música contemporánea como música cinematográfica. 2. Breve repaso histórico. 3. Música concreta y música electrónica. 4. Música serial. 5. El minimalismo musical. Bibliografía.

## 1. LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA COMO MÚSICA CINEMATográfica

La relación entre la música y la imagen secuencial en movimiento resulta tan antigua como el cine, de modo que, de todos los medios de representación icónica, éste es el que ha mostrado una más fructífera tendencia a relacionarse con otros tipos de expresión humana (música, pintura...).

Numerosas han resultado las recopilaciones, monografías y estudios sobre la música cinematográfica, desde variados puntos de vista. Sin embargo, escasamente se ha investigado la vertiente más experimental que ha aportado la música clásica contemporánea, es decir, aquella procedente de las tendencias clásicas más innovadoras como el serialismo, el dodecafonismo, la atonalidad, la música electroacústica...

En los principios, la música en el cine parece que sirvió a los productores y exhibidores para prestigiar un espectáculo considerado género popular y para atraer a espectadores con más ingresos, los pertenecientes a las clases burguesa y aristócrata. De hecho, la asimilación de la música cinematográfica a las fórmulas, estructuras y efectos de la ópera podría interpretarse como una estrategia de captación de estos sectores. En este sentido la ópera de Wagner parece haberse convertido en una referencia pues al igual que en el cine, en ella «la música une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los raccords de ruidos o imágenes que no funcionan»<sup>1</sup>.

En un siglo caracterizado por el eclecticismo y la ruptura de fronteras entre las artes, la música contemporánea culta tenía que hacer su irrupción el arte más moderno y popular, el cine. La música contemporánea en el cine se ha caracterizado por una aparición combinada con otros tipos de música como el rock o el pop. Sin embargo, no hay que engañarse, no ha sido mayoritariamente utilizada, probablemente por cierto componente de alejamiento del espectador.

Por otro lado, ha sido asociada a determinados géneros o tipos de películas como la ciencia-ficción, el terror, el suspense, las películas de serie B, el cine negro posmoderno o estilos o movimientos cinematográficos alternativos o determinados autores (Michelangelo Antonioni o Stanley Kubrick, especialmente apasionados por un tipo de música). Con frecuencia, en el interior del discurso filmico, sus funciones se han relacionado a la descripción de estados psíquicos inestables, crisis de identidad o conflictos sociales.

## 2. BREVE REPASO HISTÓRICO

La música del siglo XX se ha caracterizado por su extrema polarización, con más individualidades creadoras que movimientos musicales en el sentido de épocas anteriores.

Durante los años veinte, se produce una subordinación al repertorio clásico y la ópera, con una música altamente cinética, que se adaptaba ajustadamente a las diferentes escenas y situaciones del film: una vez libre de la tiranía de la línea melódica, la música puede descomponerse en una especie de diminutos racimos o células, y manipularse e introducirse en la película con mayor precisión.

Durante estos años, nacieron los repertorios musicales, una forma de tipificación de las situaciones escénicas y que empezaron a publicarse con el objetivo de ayudar a directores y músicos a elegir un tema musical adecuado. «Ambiente para pianistas y organistas. Colección de piezas seleccionadas y adaptadas para 52 modos y situaciones», «Edison Suggestions for Music», «Sam Fox Moving Picture Music Volumes» fueron los más conocidos, con tracks denominados «Batalla», «Tristeza», «Avión»... El músico de cada cine veía la película y elegía los más adecuados para cada situación<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> CHION, M. (1997): *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, p. 195.

<sup>2</sup> COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F., y LOMBARDO ORTEGA, M. (1997): *Historia y teoría de la música en el cine: Presencias afectivas*, Alfar, Sevilla, p. 33.

Como respuesta a estas recopilaciones tipificadas, los primeros músicos que realizaron composiciones originales fueron Romolo Bochini (*Gli incanti dell'oro* —1906—, *Pierrot innamorato* —1906—), Camille Saint-Saëns, compositor de *El asesinato del Duque de Guisa*, Joseph Carl Breil (*El nacimiento de una nación*, formado por composiciones procedentes del repertorio clásico y de temas originales), Giuseppe Becce (*Der Mude Tod*, 1921), Arthur Honegger (*Napoleón*, 1926), Erik Satie (*Entre'acte Cinematographique*, 1924), Dimitri Shostakovich (*Novig Vairlin*, 1929), Jacques Ibert (*El sombrero de paja*, 1927), Hans Erdmann (*Nosferatu*, 1922) o Paul Hindemith (*Krazy Kat at the Circus*, 1927). Las colaboraciones entre estos compositores y directores como Gance, L'Herbier, Clair y Dulac llevaron a la banda sonora por vías vanguardistas y experimentales, que fueron abandonadas por razones de comercialidad y el utilitarismo<sup>3</sup>. Sin embargo, hablemos de algunos de estos compositores.

Uno de los primeros momentos donde un autor de música contemporánea compone una partitura original para un film fue cuando Camille Saint-Saëns realiza la música para *El asesinato del Duque de Guisa* en 1908, más conocida como su Opus 128 para cuerda, piano y armonio. En este caso, además, la intervención del compositor en la película funcionó como instrumento promocional.

«¿Qué ocurría entonces, cuando un compositor escribía una partitura original para un filme? Únicamente las grandes salas podían tener una orquesta suficientemente importante para ejecutarla; así que, en las ciudades pequeñas, el film se proyectaría con una adaptación cualquiera y la partitura desaparecería»<sup>4</sup>.

El segundo gran hito fueron las películas del francés Abel Gance, uno de los directores que intentó seriamente encontrar equivalencias visuales al poder de la música, de tal modo que llamó al cine «música de la luz». Arthur Honegger trabajó en sus películas *La rueda* (1923) y *Napoleón*. La primera combina piezas de Fauré, Saint-Saëns y Massenet, con el original de Honegger, que luego cristalizó en pieza orquestal como Pacific 123. Gance incluso montó por referencia inmediata a la música y a un sistema primario de notación musical desarrollado por Honegger. Su partitura está pensada para capturar el dinamismo de las secuencias de montaje, aspecto en el que Gance fue un verdadero genio, precursor de numerosas figuras expresivas.

«Gracias a la unión entre los ritmos visuales y los auditivos, que coinciden los unos con los otros, daba la impresión de que el ruido saltaba sobre uno desde la pantalla. No era para nada un intento de imitación musical, sino una música que sugería, que imponía al oído el mismo efecto que la catástrofe inminente ejercía sobre los nervios. La conmoción sonora traducía la turbulencia, el trabajo de la locomotora, a notas desgarradoras, explosiones de percusión, cadencias jadeantes. El complejo imagen-sonido creaba una sensación de unidad total»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> PACHÓN RAMÍREZ, A. (1998): *La música en el cine contemporáneo*, 2.ª edición ampliada, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, p. 26.

<sup>4</sup> Darius Milhaud, citado en CHION, *op. cit.*, p. 61.

<sup>5</sup> Henry Frescourt en MANTEL, P. (1959): *La foi et les Montagnes*, París; tomado de LACK, R. (1999): *La música en el cine*, Cátedra, Madrid, Colección Signo e Imagen, p. 57.

Honegger compuso más de cuarenta partituras para cine. Cabría destacar la de la versión francesa del clásico de Victor Hugo *Les Misérables* (Raymond Bernard, 1934), donde utiliza un estilo muy dramático y alejado de subrayados sonoros. En ella, Honegger supo reconciliar sus teorías y técnicas más clásicas, ampliamente demostradas en su obra sinfónica y coral.

Por su parte, Dimitri Shostakovich escribió la música de *Montañas Doradas* (1931), que incluye una fuga para órgano y orquesta, un vals y una marcha fúnebre. También una trilogía sobre el héroe soviético Maxim, que filmó Gregori Kozintsev: *La juventud de Maxim*, *El regreso de Maxim* y *El distrito Vyborg* (1938), publicada como Op. 41, 45 y 50. También compuso la música para *la Nueva Babilonia* (1929) de Kozintsev, *Hamlet* (1964) y *El Rey Lear* (1970). Esta Opus 137 fue una obra seria, meditada y dramática, acorde con el estilo musical de los últimos años del compositor ruso en la que Shostakovich refleja toda la tristeza, la locura y el terror de Lear.

El caso de estos dos últimos compositores Shostakovich y Honegger es especial, pues han aprovechado su trabajo en el cine para efectuar versiones sinfónicas o suites orquestales, que, en numerosos casos, son sus obras más valoradas.

Los autores del Grupo de los Seis también experimentaron con el medio filmico. Georges Auric realizó varias bandas sonoras para películas pertenecientes al movimiento denominado «realismo poético francés» como *Viva la libertad* de René Clair y *La bella y la bestia* y *Orfeo*, de Jean Cocteau. Por su parte, Erik Satie aportó coherencia y unidad a la exposición de imágenes meramente yuxtapuestas del corto dadaísta *Entre'acte Cinématographique* de René Clair (1924).

En estos años, también cabría destacar el movimiento del *Absolut film*, intento de combinar la música con el movimiento de figuras geométricas, con el fin de liberar a la imagen de su poder de representación referencial y conseguir un ritmo visual puro. Sus máximos exponentes fueron Walter Ruttmann (*Opus 1; Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*), Viking Eggeling (*Sinfonía Diagonal*) y Hans Richter (*Ritmus 21, 23, 25*).

El Hollywood de las dos décadas siguientes se convirtió en un sistema muy codificado y convencional, que ya había institucionalizado un lenguaje musical propio. Sin embargo, durante los años 30, algunos compositores como Hans Eisler rechazaron muchos de estos clichés y estereotipos musicales, propugnando ciertas desviaciones de la norma. En general, se experimentan nuevas posibilidades expresivas de la mano de músicos europeos como William Walton y Arthur Bliss en Inglaterra, Hanns Eisler, Wolfgang Sëller y Paul Dessau en Alemania, Giuseppe Becce en Italia y Maurice Jaubert, Darius Milhaud y Georges Auric en Francia.

La época del cine espectáculo —años 50— llegó con la introducción de nuevas músicas como el jazz y otros modelos musicales más allá del neosinfonismo, que comenzaban a acompañar nuevas miradas cinematográficas procedentes de países no occidentales como India o Japón. Estas películas se convirtieron en campo de cultivo para el trabajo de flamantes compositores con nuevas ideas orquestales.

Es decir, los años cincuenta pueden ser definidos como una década de recopilación y de toma de impulso y apertura para nuevos caminos musicales y cinematográficos; todo ello va a fructificar en la década de los sesenta, de los que cabe destacar un cambio de modelo en la escritura sinfónica, especialmente en la obra de autores como

Jerry Goldsmith o Leonard Rosenman (famosa es su partitura atonal para la posterior *El señor de los anillos* de 1979) teniendo como referencia a Bela Bartok, Alban Berg, Igor Stravinsky o el dodecafonismo de Arnold Schoenberg.

Los setenta, dominados por el eclecticismo musical, dio lugar a múltiples fusiones de música de cine tradicional con géneros como el pop, el jazz, el funk, la música ligera y otras, de la mano de una nueva generación de compositores como Michel Legrand, Philippe Sarde, Ennio Morricone, George Delerue y la consolidación de otros más veteranos como Nino Rota.

En los ochenta, puede comentarse el nacimiento de la aplicación del sintetizador al cine, especialmente en producciones baratas de cine independiente, después del éxito de *La noche de Halloween* (1979), cuya dirección y composición musical realizó John Carpenter. La tendencia de composición con sintetizador se convirtió en una herramienta más en el cine independiente para sortear algunos problemas presupuestarios, debido a su bajo coste creativo e interpretativo. El cine independiente de terror y acción ensayó y pulió la fórmula con compositores como Brian May, Craig Safan, el grupo Tangerine Dream, Maurice Jarre o Jerry Goldsmith. Hay que destacar la partitura de *Único testigo* de Maurice Jarre, así como las figuras de Harold Faltermeyer y Giorgio Moroder, representando a la música disco más comercial (*Superdetective en Hollywood*, *American Gigoló*), con una gran capacidad para describir e identificar a la década.

En cuanto al último, Jerry Goldsmith, es el autor de la partitura para *El planeta de los simios*, que logra poner de moda algunas innovaciones en el terreno de la música de cine, como el llamado principio de economía:

«Estaba convencido de que una orquesta convencional posee recursos ilimitados que ni siquiera imaginamos. Decidí emplear una orquesta convencional para hacer con ella cosas totalmente anti convencionales. Por ejemplo, hice tocar el corno inglés sin la boquilla o que un clarinetista no tocara las notas, sino que se limitara a usar las llaves. También empleé un cuerno de caza. Es decir, conseguí efectos totalmente alejados de las sonoridades ortodoxas, pero sin límite de los parámetros de una orquesta sinfónica, que verdaderamente no tiene límites»<sup>6</sup>.

### 3. MÚSICA CONCRETA Y MÚSICA ELECTRÓNICA

El desarrollo de la música electrónica de este siglo estaría orientado hacia dos grandes áreas de experimentación, en gran medida separadas: una se ocupaba de la liberación de los sonidos naturales, mientras la otra pretendía crear una gama nueva de sonidos a través de la electrónica.

El precursor de la música electrónica fue el ruso Lev Theremin quien, buscando un medio para reproducir los sonidos que pueden escucharse en la frecuencia radio-

<sup>6</sup> Jerry Goldsmith en THOMAS, T. (1979): *Film score: The View from the Podium*, London, A.S. Barnes & Co.; tomado de CUETO, R. (1996): *Cien bandas sonoras de la historia del cine*, Editorial Nuer, Madrid, pp. 275-276.

fónica entre diversas emisoras, inventó un instrumento al que llamó theremin. Su sonido es como una oscilación ultraterrena, fluida y fácil de dirigir con las manos del intérprete en torno a las antenas. Ha sido utilizado en películas como *Ultimátum a la Tierra*, parte de la banda sonora de Bernard Herrmann, *Recuerda* de Miklos Rozsa, como signo de colapso psíquico. Desde aquí, terminó por convertirse en un cliché musical para mostrar las mentes de psicópatas, monstruos o criaturas extrañas y en películas de ciencia ficción de la década de los 40 y 50, simbolizando la vida extraterrestre. El theremin carecía de teclas prefijadas, al contrario que las ondas Martenet, del músico Maurice Martenot, que sí constaba con un teclado y podía crear efectos de *glissando* o *vibrato*. Este nuevo instrumento se integró más fácilmente y fue utilizado por compositores como Honegger, Varese o Milhaud.

La asociación entre música y efectos sonoros electrónicos experimentó avances en la década de los cuarenta cuando Pierre Schaeffer, Pierre Henry y otros compositores del *Groupe de Recherche de Musique Concrète* empezaron a experimentar con sonidos concretos, no sólo grabados sino manipulados o transformados variadamente, reproducidos al revés, a distintas velocidades, con el ataque eliminado, mezclados y procesados por distintos dispositivos electrónicos, incluyendo filtros, amplificadores y cámaras de eco, como ocurre en la banda sonora de Maurice Jaubert para *L'atalante* de Jean Vigo.

A mediados de 1960, Bo Moog y Don Buchla desarrollaron dispositivos modulares que hoy reciben el nombre de sintetizadores, descendientes de la tecnología desarrollada por el movimiento de *musique concrète*. De igual modo, Kalheinz Stockhausen en *Studie II* y Gyorgy Ligeti con *Artikulation* exploran el lenguaje artificial basado en fonemas generados electrónicamente, modelados sobre palabra hablada real.

La primera banda sonora enteramente electrónica, obra de culto creada por Louis y Bébé Barron para la película de la MGM fue *Forbidden Planet (Planeta Prohibido)* en el año 1956. Más que música, el resultado son racimos aglutinados de efectos sonoros electrónicos. Para su época, esos sonidos fueron, sin duda, extraordinarios y conjuraron paisajes y terrores ultraterrenos.

La manipulación electrónica de la voz humana es la metáfora más directa de la era de la máquina. Asimismo, la reproducción electrónica del canon clásico parece provocar cierta inquietud entre los puristas, como la interpretación de Wendy Carlos de obras de Bach en *La naranja mecánica*, que mezclaba sonidos electrónicos con fragmentos de Rossini, Beethoven, Purcell y Elgar.

Muchas de las críticas que atrajo la primera generación de partituras electrónicas para cine en la década de los 70 obedecía a su baja calidad, más que al modo en que había sido producida la música. Una muy alabada fue *La amenaza de Andrómeda* de Gil Melle. Realmente, la ciencia-ficción era un territorio atractivo para las bandas sonoras sintetizadas, por la cierta relación de este instrumento con el futuro o su conexión con estados de alarma.

Según algunas investigaciones, los seres humanos experimentamos como música algunos sonidos sobre los que podemos formar hipótesis de estructuración de formas, melodías... La música electrónica posee un inmenso poder y capacidad para manipular las propiedades perceptuales de los sonidos y juega con la línea divisoria entre efectos sonoros y música. Un buen ejemplo de ello es la partitura electrónica de Carmine



Coppola para *Apocalypse Now* que, junto a los efectos sonoros de Walter Murch, crea una especie de magma sonoro formado por capas o niveles y constituye un hito en la mezcla de sonido (empleo de la música como efecto sonoro y viceversa).

La ambigüedad del significado musical de las texturas sonoras electrónicas socava algunas concepciones clásicas de la música cinematográfica, más ligada a la melodía y al romanticismo. Con ella nace una nueva expresividad y muestra que la banda sonora moderna no es tanto una cuestión de musicalidad sino de efectividad estructural y temática con la película.

La música electrónica o electroacústica se encuentra muy unida a la creación de una ilusión de situación, como si emanara de algún lugar próximo al centro de la pantalla. Esto crea una sensación de espacio, o incluso de paisaje musical: cuanto más realista sea la amplificación cinematográfica que rodea al espectador (sensación de direccionalidad, espacialidad del sonido, creación de un mundo sonoro sin fisuras) más espectacularmente crecerá la capacidad de la música para manipular las emociones del público. Buen ejemplo de todo ello es el apocalíptico existencialismo de la música de Giovanni Fusco y Vittorio Gelmetti para *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni.

El ruso Eduard Artemiev, colaborador de Eugene Murzin, inventor de uno de los primeros sintetizadores, realizaría la banda sonora de algunas de las películas de Andrei Tarkovski (*Solaris*, *Stalker*), ejemplos de excelente música electrónica filmica.

«La música electrónica muere desde el momento en que se comprende que es electrónica, desde que se descifra su construcción. Artemiev hubo de pasar por complejísimos procesos para alcanzar el sonido que buscaba. La música electrónica debe desprenderse de sus orígenes «de laboratorio», para que pueda ser percibida como una sonoridad orgánica del mundo. Tiene la capacidad de disolverse dentro del sonido, la de los sentimientos confusos, de ser como una respiración»<sup>7</sup>.

#### 4. MÚSICA SERIAL

El uso de bloques musicales que no contengan frases melódicas, sino sonidos y estructuras armónicas que estén en consonancia con la imagen siempre ha estado presente en el cine, especialmente reservado a secuencias que necesitaban un subrayado sonoro en plena fusión con la banda de ruidos. Es el caso de escenas de intriga, violencia...

En grandes obras cinematográficas contemporáneas, piezas convencionales coexisten con partituras seriales, para aumentar el sentido de ruptura entre secuencias y reforzar su significado intelectual. En esta tendencia, podrían destacarse *El proceso*, donde conviven el adagio de Albinoni con una partitura serial de Ledrut, *2001: Una Odisea en el espacio*, con *El Danubio Azul* y *Lux Aeterna*, *Réquiem* y *Atmosferas* de Gyorgy Ligetti, que algún crítico ha identificado como intentos de representar un «espacio profundo» o *Eyes Wide Shut* la *Musica Recercata II* de Ligetti.

<sup>7</sup> TARKOVSKI, A. (1991): *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, p. 149.

Igualmente en *La caza*, *El jardín de las delicias*, *Peppermint Frappé* o *El espíritu de la colmena*, Luis de Pablo juega con un estilo intimista e intelectual que ningún otro músico de cine español ha tenido. *La madriguera*, prohibida por la censura, incluía manipulación electrónica de la música gregoriana para acentuar, por contraste, el erotismo de algunas escenas<sup>8</sup>.

## 5. EL MINIMALISMO MUSICAL

El minimalismo ha tenido un gran éxito en el cine. Música sencilla y directa, realizada con medios drásticamente reducidos, limitándose a elementos musicales básicos, es herencia de Antón Webern y de su ascetismo y concisión expresivas y fruto de la llegada de fórmulas musicales de la lírica japonesa. Se encuentra basada en la economía de texturas y la repetición.

El honor de propiciar bandas sonoras de este tipo se debe al realizador e historiador de arte inglés Peter Greenaway, y su colaboración con los compositores Michael Nyman y Wim Mertens. Su primera película *El contrato del dibujante*, con banda sonora de Nyman, es adaptación minimalista de la música de Purcell.

La música del cine de Greenaway es una música difícil de oír durante mucho tiempo separada de la imagen, por sus constantes repeticiones y su agobiante ritmo electrónico, pero está magníficamente incorporada a la imagen, lo que unido a su belleza, crea momentos especialmente sublimes, como en *El vientre de un arquitecto*.

Con el minimalismo de Mertens, Branca, Nyman o Glass aparece el horizonte de la música de cine del siglo XXI, música tecnológica que recurre a sugerencias de los maestros del pasado y los reconvierte en sonidos utilitarios, funcionales, aunque lejos del servilismo anodino de otras épocas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CHION, M. (1997): *La música en el cine*, Paidós, Barcelona.
- COLÓN PERALES, C.; INFANTE DEL ROSAL, F., y LOMBARDO ORTEGA, M. (1997): *Historia y teoría de la música en el cine: Presencias afectivas*, Alfar, Sevilla.
- CUETO, R. (1996): *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Editorial Nuer, Madrid.
- LACK, R. (1999): *La música en el cine*, Cátedra, Madrid, Col. Signo e Imagen.
- PACHÓN RAMÍREZ, A. (1998): *La música en el cine contemporáneo*. 2.<sup>a</sup> edición ampliada, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz.
- LA MÚSICA ACTUAL (1980): *Antecedentes y últimas tendencias, compositores, verdaderas y falsas vanguardias*, Editorial Noguer, Barcelona.
- TARKOVSKI, A. (1991): *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid.

<sup>8</sup> PACHÓN RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 106.