

Edición a cargo de
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

**REFLEXIONES EN TORNO
A LA MÚSICA
Y LA IMAGEN DESDE LA
MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA**

SALAMANCA 2009

Reflexiones en torno
a la música y la imagen desde
la Musicología española

PLAZA UNIVERSITARIA EDICIONES
Plaza de Anaya, 1. Teléf. 923 268 932
37008 SALAMANCA

ISBN: 978-84-86759-02-5

Depósito Legal: S. 1.071-2009

Imprime

Gráficas Lope. Salamanca

Teléf. 923 19 41 31

www.graficaslope.com

ESTÉTICA DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA: ASPECTOS DIFERENCIADORES

ALEJANDRO ROMÁN

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

¿Podemos hablar de que la música cinematográfica consta de un estilo propio? ¿Es posible determinar aspectos estéticos diferenciadores del resto de manifestaciones de la música comúnmente llamada «autónoma»?

Para la realización de este trabajo nos marcamos inicialmente un objetivo primordial: determinar los parámetros que nos permitan pensar en que la música audiovisual consta de un lenguaje propio (el «lenguaje musivisual»⁹⁶), definir las características únicas y diferenciadoras del mismo y, a partir de ese punto constatar la existencia de una estética específica de la música aplicada a la imagen. Por este motivo proponemos la existencia de una estética propia de la música audiovisual y su posible funcionamiento autónomo, aunque también planteamos las dificultades a las que se somete debido a los convencionalismos y a una posible «estetización» de sus contenidos artísticos.

Así por tanto, en este artículo defendemos que cierto tipo de «música de cine», teniendo en cuenta que se trata de música aplicada, es música que cuenta con un contenido estético específico y diferenciador de otros tipos de música, en general de la música autónoma o de concierto. Nos referiremos a aquel tipo de música escrita *ex profeso* para la pantalla, música «de compositor cinematográfico», por tanto con una función específica en relación con las imágenes o el argumento del *film*. De este modo descartaremos otros tipos de música de cine,

⁹⁶ El «lenguaje musivisual» es un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento.

que no constan de las características propias de la música aplicada o funcional. Así, no entran en nuestro estudio:

- Toda música diegética (sea o no compuesta expresamente para el *film*, dado que tiene características propias de la música autónoma).
- Toda música diegética preexistente, ya sean canciones populares o composiciones de la música autónoma.

Es decir, se trata de música «de cine» no específica y, por tanto, de una música aplicada al cine, pero no «para el cine». Es necesario establecer esta radical distinción para poder clarificar las cosas y no mezclar conceptos.

Formará parte de nuestro estudio cualquier música con una finalidad eminentemente práctica dentro del *film* (música cinematográfica «musivisual»): Toda la música extradiegética no preexistente, y Partituras originales con función delimitadora (títulos de crédito y créditos finales)

La música que cumple las anteriores características (música extradiegética no preexistente y partituras con función delimitadora), sobre todo aquella música extradiegética no preexistente, consta de un lenguaje musical propio («el lenguaje musivisual») que, en contacto con las imágenes y el argumento del *film* produce un contenido semántico descifráble por parte del receptor, por tanto, consta de una estética también propia y distintiva. Creemos que ambos aspectos (semiótica y estética) no pueden ser desgajados completamente, por lo que planteamos nuestro estudio en términos de «semioestética».

Lo primero es definir qué entendemos por «estética», y de qué modo aplicamos este concepto a la música específicamente cinematográfica. La Estética tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza, estudia las razones y las emociones estéticas, así como las diferentes formas del arte. La Estética, por tanto, estudia el arte y sus cualidades.

Las diferentes manifestaciones artísticas constan de rasgos particulares que delimitan, a través de sus cualidades características, unas «formas» peculiares que somos capaces de percibir como diferenciadoras del resto de formas o manifestaciones del arte. Estos rasgos específicos conforman una «estética» concreta que es posible analizar y estudiar en sus diferentes aspectos. Aquí nos referiremos a los rasgos propios y caracterizadores de cierto tipo de música cinematográfica que ya hemos delimitado anteriormente (que consta de un lenguaje «musivisual»).

Hablar de estética es, por tanto, hablar de multitud de aspectos que se refieren a una forma artística concreta. Por lo tanto enfocaremos nuestro estudio a través de diferentes frentes para poder entender mejor la problemática de la estética de la música cinematográfica «musivisual». Estos puntos de estudio serán los siguientes:

- Existencia de una estética específica de la música cinematográfica «musivisual».
- Convencionalismos y acomodamientos estéticos.

- Grados de autonomía de la música cinematográfica «musivisual». Posibilidades de funcionamiento autónomo de una música que, en origen, es aplicada.

1. EXISTENCIA DE UNA ESTÉTICA ESPECÍFICA DE LA MÚSICA AUDIOVISUAL

Podemos preguntarnos acerca de la especificidad de la música de cine, es decir, de su cualidad específica para acompañar a las imágenes. Sólo descubriendo que, efectivamente, existe una música que, funcional y estructuralmente es capaz de acompañar a las imágenes, y que ha sido escrita con este fin, podremos empezar a pensar en la existencia de un lenguaje propio de la música audiovisual. Sin embargo, ciertos teóricos de la música cinematográfica no se han puesto aún de acuerdo a la hora de definir y delimitar qué se considera música de cine. En los últimos tiempos hay quien, como Michel Chion, defiende la posibilidad de considerar música cinematográfica a cualquiera que, independientemente de su procedencia, origen, función, autonomía o servidumbre de las imágenes, se adapte a las premisas que la propia imagen ofrece. Pero el problema persiste, dado que se insiste en obviar cuestiones mucho más cercanas a la realidad y al día a día que surgen de la propia actividad de la composición cinematográfica. Es decir, el dilema consiste en dilucidar de una vez por todas si el trabajo del compositor cinematográfico es realmente específico, especializado, si la música que escriben los compositores está o no sujeta a una serie de consideraciones más allá de las puramente musicales, si existe un lenguaje musical cinematográfico propiamente dicho, y si es de dominio únicamente de los artistas de este medio, y no de otros. Si esto es así, quizá podríamos empezar a hablar seriamente de un lenguaje de la música particular que procede del cine y desde el cine, un lenguaje músico-cinematográfico específico que únicamente podría alcanzarse generando un estilo propio, no basado únicamente en conceptos musicales anteriores.

Si reconocemos la existencia de un lenguaje audiovisual, con sus propias formulaciones y reglas comunicativas, y, si, por otro lado, también somos conscientes desde hace ya algunos siglos de la existencia de un lenguaje musical, que consta de contenidos ricos y complejos, pero igualmente válidos como pertenecientes a una teoría de la comunicación, nosotros nos planteamos en este momento la existencia de un nuevo lenguaje visual-musical mixto con sus propias reglas y formulaciones, que hemos dado en denominar «lenguaje musivisual».

Durante la relativamente corta historia de la música de cine sincronizada con la imagen, que cuenta con apenas 80 años, se han ido sucediendo multitud de tendencias estéticas. Pero, todas ellas, todas músicas cinematográficas, tienen en común algo que podríamos denominar como un estilo propio, una serie de características comunes que definen la esencia de este lenguaje, y que puede ser reconocible y distinguible de otras músicas a través de su escucha o de su análisis.

Ha habido multitud de tendencias estilísticas: el sinfonismo postromántico de los años 30 y 40, el *jazz* y las músicas *pop* de los 50 y 60, el neosinfonismo de los

70, el auge de la canción integrada en la película de los años 80, el minimalismo, la música electrónica, étnica, etcétera. Sin embargo, ¿existe alguna característica o algún rasgo en común a todas estas músicas que determine realmente que se trata de música audiovisual? ¿Es posible, entonces, hablar de un lenguaje estrictamente «musivisual»? ¿Existe realmente una estética propia de la música de cine? ¿Seríamos capaces de averiguar que determinada música que se nos hace sonar sin referencia visual, es en concreto música aplicada a la imagen? Todas estas preguntas nos llevan a una primera y radical distinción: las músicas «de pantalla» (según Michel Chion) o diegéticas, aún perteneciendo a la imagen a la que complementan o acompañan, no van a ser consideradas por nosotros funcionando dentro de un lenguaje «musivisual», ya que, dentro de la acción cinematográfica tienen una función autónoma. Consideraremos todas aquellas músicas escritas expresamente para la imagen, las músicas incidentales o extradiegéticas, en definitiva, músicas funcionales, prácticas, al servicio del texto audiovisual.

Aspectos como la forma musical, la funcionalidad con respecto a la imagen y el sonido del *film*, son determinantes a la hora de definir una música que es distinta de la música autónoma. Así, hay muchos elementos que hacen diferente a la música de cine de otros tipos de música. Y es distinta porque su origen, su medio y finalidad no tienen nada que ver con los de la música autónoma.

Es cierto que no existe un solo «estilo» de música cinematográfica: hay muchos estilos diferentes, pero esto no quiere decir que la música cinematográfica no tenga aspectos diferenciadores del resto de músicas que funcionan autónomamente. Es posible hablar de música audiovisual del mismo modo en que hablamos de música de concierto o de música autónoma. No debemos confundir categorías con estilos, las dos categorías son aplicada y autónoma, dentro de cada una de las cuales aparecen diferentes géneros o estilos (clásico, romántico, *pop*, etc.) con sus correspondientes formaciones instrumentales (cuarteto de cuerda, orquesta, trío, etc.).

Pero, volviendo a la pregunta antes formulada: ¿existe una estética propia de la música audiovisual? ¿Se puede hablar, por tanto, de un lenguaje específico, como hemos planteado anteriormente, un lenguaje «musivisual» propio que, como resultado, dé una estética específica? Si existe, ¿a qué se debe esta estética propia, este lenguaje único? ¿A la forma? ¿A la armonía? Si es así, también cabría plantearse su existencia como música autónoma, en una «vida» más allá de la pantalla, y si, de este modo, también muestra diferencias con una música planteada inicialmente como música autónoma.

1.1. Enseñanza de la composición de música cinematográfica

Por otro lado, la composición para música audiovisual actualmente se enseña, una prueba más acerca de su especificidad. Si la música cinematográfica no tuviera características propias no sería necesaria su enseñanza, lo cual es un elemento más a tener en cuenta en la consideración de lo específico y distintivo del lenguaje «musivisual».

En Estados Unidos la enseñanza de la música para cine comenzó hace varias décadas en diferentes instituciones (escuelas, universidades), aunque aquí, en Europa, el aprendizaje se ha seguido generalmente de un modo autodidacta y basado en la experiencia directa de la composición sobre la imagen. Sin embargo, al menos desde hace unos veinte años, han ido proliferando cada vez mayor número de cursos, seminarios y conferencias impartidos por profesionales de la composición audiovisual. Actualmente existen en los planes de estudios de diversas universidades y conservatorios europeos especialidades dentro de las carreras de composición orientadas al conocimiento de las diferentes técnicas de escritura musical para los medios audiovisuales. En España varios conservatorios superiores cuentan con asignaturas y líneas específicas para la composición e investigación en los medios audiovisuales, como complemento o, incluso, como una verdadera especialización a partir de los conocimientos obtenidos desde el aprendizaje de la composición sinfónica autónoma.

1.2. *La investigación musical cinematográfica*

Otro aspecto a tener en cuenta es la proliferación de libros teóricos sobre la materia, entre los que se encuentran algunos tratados técnicos específicos de la Composición Cinematográfica, como el de Fred Karlin y Rayburn Wright, *On the Track* (New York: Routledge, 1990); el de Richard Davis, *Complete Guide to Film Scoring* (Boston: Berklee Press, 1999); y en España, el interesante libro de José Nieto, *Música para la imagen. La influencia secreta* (Madrid: SGAE, 1996).

1.3. *Semioestética musical y audiovisual*

El significado en otros lenguajes de comunicación no implica necesariamente que en ellos se dé un contenido estético. Sin embargo, el significado musical siempre denota un contenido puramente estético. Por tanto, nosotros planteamos un nuevo término, «semioestética», que une el estudio de los signos y su significado con el de su contenido propiamente artístico, estético. Ya Herman Parret abogaba por la apertura de la semiótica hacia la estética, lo cual no es sino una nueva «estetización», en este caso de la semiótica, pero que define muy claramente el espíritu de pensamiento que subyace en las artes, muy en especial en la música. Todo arte es lenguaje de comunicación, pero, asimismo consta de un mensaje estético. Este modo de pensar enriquece nuestro acercamiento al arte, posibilitando un análisis tanto puramente intelectual como emocional y afectivo, así, aisthesis y semiosis se enriquecen mutuamente: «La semiosis no es una proyección intelectual sino un universo de pasiones; el interpretante no es únicamente cognitivo sino, de entrada, emocional y sentimental»⁹⁷.

Es evidente la complejidad de análisis de los elementos semióticos musicales, por lo que no es válido aplicar el concepto de «lenguaje» de la teoría semiótica

⁹⁷ PARRET, Herman. *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial, 1995, p. 6.

standard a la música⁹⁸. El texto musical puede funcionar en términos «narrativos», de relato o «discursivos», pero también como pura sustancia sonora, como constitutiva de una experiencia afectiva o como descripción sinestésica de aspectos plásticos, motores o de otros sentidos, así, el significado musical con respecto a la imagen viene determinado por multitud de aspectos que atañen tanto al contenido semántico como al puramente estético. Por tanto, hemos abordado el estudio del lenguaje «musivisual» desde este planteamiento complejo, desde la «semioestética», dado que, quizás es en el mundo audiovisual donde tiene más sentido hablar de significados a través de las emociones, y de emociones a través de los significados. El resultado de la comunicación «musivisual» presenta un contenido estético, además de significativo, por lo cual es necesario abordar este complejo problema comunicativo desde la «semioestética».

2. CONVENCIONALISMOS Y ACOMODAMIENTOS DEL MENSAJE «MUSIVISUAL»

2.1. *Las dos tendencias estéticas: la americana y la europea*

En el proceso de desarrollo de la música cinematográfica encontramos dos tendencias casi opuestas de comprender el acercamiento de lo sonoro-musical a la imagen: lo americano-hollywoodiense frente a lo europeo. Los diferentes criterios estético-cinematográficos surgidos a ambos lados del océano han dado lugar también a dos pensamientos distintos en materia musical. Adorno y Eisler fueron los primeros en realizar una crítica drástica a la estética de la música en el cine norteamericano en los comienzos del sonoro. Por un lado, el sinfonismo clásico de Hollywood estéticamente estaba anclado en las melodías y armonías románticas y postrománticas, sin presentar una música acorde con la contemporaneidad del momento⁹⁹. Por otro lado, eran músicas que no aportaban nada al *film*, duplicando en muchos casos lo ya presentado por la imagen, de forma parafrástica¹⁰⁰. En tercer lugar, las músicas fuera del sinfonismo clásico tenían origen en lo popular, el musical y el vodevil, en definitiva, músicas de poca calidad musical, algo que estéticamente iría en contra de la consideración de cine como un nuevo arte¹⁰¹.

En general, la música de cine europea tiende más a la pluralidad estilística, a una elaboración más artesanal, menos industrial, por lo que el resultado está menos estandarizado, dando lugar a músicas que, técnicamente pueden tener más carencias, pero que resultan más originales. Las posibilidades técnicas han llevado a la música norteamericana hacia un mayor sincronismo y a que su

⁹⁸ PARRET. *Op. Cit.*, p. 100.

⁹⁹ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 18-23.

¹⁰⁰ ADORNO. *Op. cit.*, pp. 27-29.

¹⁰¹ ADORNO. *Op. cit.*, pp. 65-81.

función esté más centrada en el comentario de la imagen desde un punto de vista melodramático. La europea ha tendido más a emplear la música de forma decorativa, con mayor autonomía con respecto a la imagen, buscando la mirada crítica del espectador hacia el contenido del *film*.

En el trasfondo de las diferencias existentes entre estas dos se encuentra el diferente acceso a recursos materiales determinado principalmente por la amplia diferencia entre presupuestos. Mientras que en Hollywood ha sido siempre posible acceder a grandes estudios para grabar en perfecta sincronía orquestas sinfónicas, en Europa todo el sistema de producción ha sido, por lo general, más precario, exceptuando determinadas superproducciones. Sin embargo, últimamente parece que en Estados Unidos se da un cierto fenómeno de búsqueda de mayor originalidad, intentando encontrar un sonido más cercano al europeo, acercándose al *European touch* y, por otra parte, aunque siempre ha habido un intento en Europa de seguir los cánones establecidos por la música de Hollywood, curiosamente, se da una tendencia cada vez mayor entre los compositores europeos de escribir una música «a la americana», quizá por razones que marca la industria, más que por razones de estilo.

2.2. Convencionalismos y acomodamientos: el *burgerscore*

La denominación *burgerscore* es un término empleado para aquellas «bandas sonoras» compuestas casi exclusivamente por temas de la música *pop* o *rock*, generalmente éxitos del presente o del pasado de este estilo de música popular¹⁰². Las productoras cinematográficas, con el fin de rentabilizar al máximo los beneficios generados por las películas, optaron a partir de los años 80, por llenar de superventas las partituras de ciertas películas comerciales, con el fin de, posteriormente, editar el disco compacto con la banda sonora plagada de canciones. Muchas veces los temas incluidos han aparecido eventualmente como música diegética que casi nunca se escuchan bien en la película. Incluso se ha llegado a tal punto en que, en ocasiones, el disco con la banda sonora del *film* incluye temas que no han sonado siquiera en el transcurso de la película. Algunos ejemplos de esta práctica son las bandas sonoras de *Born on the 4th of July*, *Pretty Woman*, *In the Name of the Father* o *Forrest Gump*.

2.3. Congresos y Festivales de música de cine: el fenómeno *fan*

El coleccionismo de bandas sonoras ha llevado a un nuevo fenómeno en el que los *fans* ya no son seguidores de estrellas del *pop*, sino verdaderos «devoradores» de música de películas. Las nuevas estrellas a seguir son los compositores cinematográficos y las sagas de *films* como *Star Wars*, *El Señor de los Anillos* o *Spiderman*, un fenómeno alimentado por revistas especializadas, sitios *web* en

¹⁰² RODRÍGUEZ FRAILE, JAVIER. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2001, pp. 110-11.

Internet, conciertos, libros y documentales específicos. La música de cine en el siglo XXI está de moda y lo último son los Congresos, Festivales y Encuentros de Música de Cine, donde los *fans* pueden escuchar conferencias y conciertos de sus compositores favoritos. Firmas de discos, autógrafos y toda la parafernalia habitual en este tipo de eventos hacen de ellos una cita imprescindible año a año para las legiones de aficionados.

En España existen, al menos hasta el momento, cuatro Festivales Internacionales de Música de Cine: el «Encuentro Internacional de Música de Cine de Sevilla» (desde 1986), «Soncinemad» en Madrid, el «Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife» y el «Congreso Internacional de Música de Cine Ciudad de Úbeda». No hay duda de que la música de cine actualmente tiene mayor peso que hace una década, y estos festivales son la constatación de este hecho, con sus ventajas e inconvenientes. La mayoría de las veces no son más que plataformas en las que se ensalzan valores más allá de los estrictamente musicales y donde se mitifican las figuras de los músicos prevaleciendo, en muchos casos, la idea de una estandarización de los estilos que valorizando la originalidad y la novedad. En sí mismo constituye una «estilización», por un lado, que da lugar a una «estetización», donde aparece como más relevante toda la parafernalia mediática y periférica de los asuntos comercial-cinematográficos por encima de los aspectos puramente musicales, que serían los realmente interesantes para los asistentes a estos eventos.

Sin embargo, es de remarcar la importancia que están teniendo y el poder de convocatoria que hace que la música de cine tenga una mayor relevancia y se sitúe cada vez con mayor presencia fuera del marco que la originó, el cine. Este fenómeno es consecuencia de la relevancia que va tomando la música cinematográfica actualmente, cuyos primeros síntomas se traducen en la creación de nuevos premios a la música en los festivales de cine, y la convocatoria de concursos de música de cine para jóvenes compositores.

2.4. «Estetización» y estandarización de la música audiovisual

Para evitar la estandarización y «estetización»¹⁰³ de la música dedicada a la imagen es esencial salir de las rutinas y los estereotipos, buscando una continua renovación que pase por la búsqueda de músicas personales, originales, aunque, por supuesto, siempre en relación íntima con la imagen. El cine comercial de los últimos años carece de un mínimo de experimentación que, en ciertos momentos, hizo avanzar y desarrollar el lenguaje musical cinematográfico.

¹⁰³ La «estetización» es el fenómeno que se produce cuando el componente estético se convierte en absoluto y los valores estéticos ocultan o disfrazan los valores artísticos, dando lugar a una «desartisticidad», y abandonando así el concepto de capacidad artística («técnica») a través de la incorporación de elementos que se encuentran «fuera» del arte (ruidos en música o imágenes de archivo en las artes plásticas, por ejemplo).

El uso de clichés es un arma de doble filo, ya que, por un lado, permite la comunicación rápida y eficaz con el espectador; pero por otro, subyace, en muchos casos, una forma de acomodamiento y una falta de originalidad que algunos autores justifican amparándose en criterios del lenguaje de los géneros cinematográficos¹⁰⁴. Así, se produce un fenómeno de «estetización», donde prevalecen razones comerciales sustentadas por argumentos en contra de la pérdida de audiencia, que buscan la novedad en la repetición de fórmulas que funcionaron en otros momentos, o en el enmascaramiento de estereotipos clásicos empleando estéticas musicales circunstanciales o «de moda». En la composición de música audiovisual, dado su carácter funcional, es necesario encontrar un equilibrio entre calidad y practicidad-utilidad. El ideal está en encontrar una música de la mayor calidad musical y cinematográfica, es decir, que cumplimente las necesidades de la imagen y musicalmente pueda funcionar de modo autónomo sin necesidad de recurrir necesariamente a los estereotipos. Evidentemente lo contrario no es deseable, pero sí es posible una música de baja calidad si es útil a los requerimientos de la película¹⁰⁵. Tampoco es recomendable una música de calidad si no funciona correctamente con el *film* o si, en lugar de servir de apoyo a las situaciones dramáticas entorpece el flujo argumental desviando la atención del espectador.

3. AUTONOMÍA DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

Otro aspecto determinante a la hora de plantear una estética específica de la música audiovisual se encuentra en el problema de su funcionamiento fuera del *film*, es decir, si es posible una vida autónoma más allá de la película, además de su función práctica como música aplicada dentro del *film*. Para llegar a ese punto es necesario entender el tema de la autonomía desde dos prismas distintos. Así, la autonomía de la música cinematográfica puede estudiarse en relación a dos aspectos íntimamente ligados:

3.1. *Autonomía con respecto de la imagen*

En primer lugar se da la tendencia a comprender la música de cine como acompañamiento paralelo a lo propuesto por las imágenes, según los cánones del cine clásico de Hollywood, y en segundo lugar la idea sobre la autonomía, donde la música ha de tener vida propia y nunca duplicar lo ya mostrado en la pantalla, sino enriquecer el *film* a través del «contrapunto» de los sonidos musicales oponiéndose a la imagen-argumento. Esta independencia de la música con respecto a la imagen comienza en los años cincuenta con *El Tercer Hombre*. El director de cine francés Robert Bresson pretende huir de la estilización estética

¹⁰⁴ ADORNO. *Op. cit.*, pp. 31-34.

¹⁰⁵ CHION, Michel, *La música en el cine*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1997, p. 24.

al considerar que la música, más que una imagen de los afectos y los sentimientos, ha de ser un documento sonoro neutral acerca de éstos. En *Pickpocket* (1959) la música dieciochesca de Jean-Baptiste Lully camina impávida e ineluctablemente sobre la historia conmovedora del protagonista, haciendo que aún parezca más sórdida y desesperanzada, dado que se trata de una música «cortesana» insertada en una historia urbana de necesidades y frustraciones: el mundo de un carterista. En estos casos, la música provoca en el espectador una respuesta intelectual, más que emotividad o afectividad, algo que reclaman todos los teóricos y críticos defensores de esta postura estética.

Los teóricos favorables a la idea de la autonomía aducen que el «contrapunto» o contraste proporciona más profundidad y riqueza, y hace que el espectador requiera de un esfuerzo mayor para interpretar el contenido del mensaje presente en el texto audiovisual, haciendo que participe más activamente. Por otra parte, critican la estética cercana al melodrama de la música que permanentemente comenta la acción, dado que se trata de una práctica procedente de la vieja tradición musical de la ópera y la opereta del siglo XIX, estética tomada por el cine clásico norteamericano desde sus inicios, pudiéndonos incluso remontar a tiempos del cine «mudo» de Griffith. El sinfonismo clásico hollywoodiense se basa precisamente en este pensamiento estético centrado en el melodrama, una concepción narrativa lineal, descendiente del teatro decimonónico y una música dramática basada en el romanticismo, cercana al sentimentalismo pobre y yermo¹⁰⁶. La crítica al sinfonismo de Hollywood expone un distinto acercamiento de la música a la imagen que pretende basar su esencia en la «desdramatización» de la música, en buscar sus valores puramente materiales y sonoros, fuera de toda subjetividad y, aunque en consonancia con la imagen, se plantea que la música debiera estar al margen del comentario del contenido dramático y expresivo, y más en contacto con el ritmo y la estructura de la propia imagen.

3.2. Posibilidad de funcionamiento autónomo fuera de la asociación establecida con la imagen

La vida autónoma de la música audiovisual puede darse en dos frentes principalmente: a) Música audiovisual en concierto; b) Música audiovisual en disco. La autonomía de la música cinematográfica también tiene sus seguidores y detractores. Hay quien defiende la posibilidad de una carrera autónoma fuera de la película, mientras que los teóricos defensores de la especificidad de la música de cine creen que no es posible ni adecuada dicha autonomía para la música cinematográfica. Ciertos autores no son favorables a la independencia de la música audiovisual de su marco originario que es, precisamente, el *film*, porque

¹⁰⁶ FRAILE PRIETO, Teresa. «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen». *La música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 298-99.

encuentran numerosos elementos en contra como para que sea posible su autonomía y una vida independiente de la película¹⁰⁷. Los argumentos que esgrimen no tienen falta de base argumental lógica, dado que una música que funciona estructuralmente bajo los dictámenes de la imagen no puede tener una forma musical propia sino, como hemos visto, moldeada por el montaje. Sólo los defensores de una música desligada de la acción dramática, de una música verdaderamente autónoma, aunque, en contacto con el *film*, plantean la posibilidad de una vida paralela desde el concierto.

a) Posibilidades de funcionamiento autónomo en concierto

Es cada vez más frecuente encontrar en los programas de los conciertos sinfónicos partituras procedentes del mundo cinematográfico. El problema se plantea en torno a lo específico del lenguaje «musivisual», ya que, en numerosas ocasiones, esta especificidad plantea una funcionalidad estructural que, en principio, no permite su puesta en marcha como música autónoma para el concierto. Sin embargo, es posible la adaptación de ciertas partituras para su interpretación en conciertos en vivo, lo cual es inevitable en la mayoría de los casos. La música cinematográfica, cuando se lleva al concierto necesita ser adaptada en la mayoría de los casos, porque pierde un elemento fundamental, la imagen, ya que tiene que sostenerse por sí sola. En muchos casos son necesarios ciertos cambios y en otros funciona prácticamente alterar la música creada originalmente para la película.

Frecuentemente se encarga la adaptación al propio compositor, aunque también hay casos en que son requeridos los servicios de un orquestador para la selección de los bloques, su ordenación y posterior «reorquestación». Esta «reorquestación» casi siempre es necesaria, dado que las plantillas instrumentales para las que fueron compuestos los bloques para la película suelen ser completamente heterogéneas, ya que los requerimientos de la imagen son distintos de los del concierto. Además, las posibilidades de la grabación en estudio, incluyen el tratamiento sonoro, la incorporación de instrumentos virtuales o sintéticos y también la grabación de instrumentos no convencionales dentro de la orquesta sinfónica (folklóricos, inusuales, etc.), lo que obliga a adaptar estas partes no convencionales para ser interpretadas por instrumentos orquestales. Las plantillas orquestales empleadas por los músicos cinematográficos son muy variables, por lo que el orquestador para el concierto ha de escribir para plantillas estándar, con el fin de que sea posible su interpretación en vivo.

El marco en que tienen lugar este tipo de conciertos puede llegar a ser muy variado, de forma que existen diversas posibilidades donde intervienen también otras músicas no procedentes directamente del cine. Estos son los más comunes actualmente: a) Conciertos de música de películas, b) Improvisaciones al piano en festivales de cine mudo, c) Encargos de entidades públicas o privadas de la

¹⁰⁷ CHION. *Op. cit.*, p. 253.

composición de música para acompañar la proyección de películas clásicas del cine mudo, d) Estrenos de música de compositores contemporáneos con proyección de imágenes, e) Grupos de cámara que interpretan en sus programas de concierto obras de repertorio acompañadas de proyección de imágenes, y f) Conciertos de música para multimedia (video-juegos). Conciertos orquestales en Japón, y en Festivales y Congresos acerca del mundo del vídeo-juego.

Carl Davis (Nueva York, 1950) ha escrito la música de numerosas bandas sonoras para el cine mudo. Por ejemplo, *El gran desfile* de King Vidor, *Napoleón* de Abel Gance, o *El ladrón de Bagdad* de Raoul Walsh. El lenguaje empleado por este compositor es completamente tonal, hasta el punto de que en numerosas ocasiones emplea incluso temas originales clásicos (de Rimsky Korsakov, por ejemplo), o canciones populares¹⁰⁸.

Los festivales de cine mudo cuentan a menudo con pianistas que improvisan sobre las imágenes o que tocan piezas especialmente compuestas para ellas. Es el caso del «Festival de Piano sobre cine mudo» de Anères, en los Pirineos, apoyado por François Zygel y Thierry Escaich, o las proyecciones en la Filmoteca Nacional de Madrid, acompañadas por el pianista Javier Pérez de Azpeitia.

Cada vez más a menudo algunas entidades públicas o privadas encargan a ciertos compositores de renombre la composición de música para acompañar la proyección, en una sala de cine, de películas clásicas del cine mudo. En Francia es ya habitual, y en España comienza a tener periodicidad. Hay ejemplos como el de la película de King Vidor *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), para la que compuso música Carmelo Bernaola. En el año 1999, el anteriormente mencionado Thierry Escaich estrenó con el Ensemble Phénix la música para el film *La hora suprema* (Frank Borzage, 1927) en el Auditorio del Louvre. El compositor francés Martin Matalon ha recibido encargos del IRCAM a través del Ensemble Intercontemporain para componer la música para la trilogía de Luis Buñuel formada por las películas *Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*. Por otro lado, el compositor norteamericano Bruno Mantovani ha compuesto la música para la película muda *East Side, West Side* (Allan Dwan, 1927), estrenado en el Lincoln Center de Nueva York¹⁰⁹.

En Madrid, el Teatro de la Zarzuela encarga anualmente una composición de estas características para ser interpretada junto a la proyección de la película.

b) Posibilidades de funcionamiento autónomo en disco

La puesta a la venta de discos con la música de las películas permite a las productoras cinematográficas rentabilizar aún más los beneficios obtenidos con las exhibiciones. En la actualidad se pueden encontrar diferentes formas de

¹⁰⁸ CHION. *Op. cit.* p. 80-82.

¹⁰⁹ Para conocer más datos acerca de estas experiencias se pueden consultar las entrevistas realizadas a Matalon y Mantovani y publicadas en la revista *Doce Notas Preliminares* XV (2005).

comercialización de la música cinematográfica en función de la música contenida en los discos. Estas son las posibilidades más frecuentes: a) Discos que recogen todos los bloques musicales de la película, b) Discos con los bloques musicales más relevantes, c) Discos con versiones especiales de los bloques de la película arregladas para el disco, d) Discos con parte o toda la música compuesta para el *film*, más las canciones o música diegética que aparecen en él, e) Discos que contienen sólo las canciones que aparecen en la película, f) Discos que sustituyen la música extradiegética de la película por canciones de éxito para vender mejor el disco.

El funcionamiento autónomo a través del disco ha permitido focalizar la atención del espectador de cine aún más en la propia música, llegando a generar verdaderos fenómenos de afición a la música cinematográfica.

CONCLUSIONES

Todos los aspectos estudiados anteriormente no hacen sino incidir en la cuestión planteada en el comienzo de este artículo: 1) la música de cine es específica, ya que consta de un lenguaje propio, 2) consta de un medio distinto al de la música autónoma (el cine), y 3) de un contexto particular, el de los canales artísticos cinematográficos, que nada tienen que ver con el de los canales de difusión de la música de concierto.

Así, podemos concluir que la música cinematográfica mantiene un lenguaje específico y una estética propia que es diferenciadora del resto de estéticas musicales propias de la música autónoma.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- COLÓN, Carlos; INFANTE, Fernando; LOMBARDO, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed.). *La música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1998.
- PARRET, Herman. *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial, 1995.
- PRENDERGAST, Roy M. *Film Music, a Neglected Art*. London: Norton, 1992.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2001.