

La música en el cinema

Jaume Radigales

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Coordinació editorial: Lluís López

Edició: Jordi Pérez Colomé

Direcció editorial: Lluís Pastor

Disseny del llibre i de la coberta: Natàlia Serrano
La UOC genera aquest llibre amb tecnologia XML/XSL.

Primera edició en llengua catalana: maig 2007

© Jaume Radigales, del text

© Editorial UOC, d'aquesta edició

Rambla del Poblenou, 156. 08018 Barcelona

www.editorialuoc.com

Impressió: Reinbook

Aquesta obra està subjecta –si no s'indica el contrari– a una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Sense obra derivada 3.0 Espanya. Poden copiar, distribuir i comunicar públicament, sempre que reconeguen els crèdits de l'obra (autoria, Editorial UOC) de la manera especificada pels autors i l'Editorial que la publica. No poden fer ús comercial ni obra derivada sense el permís de l'Editor i dels autors. La llicència completa es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

Què vull saber

Lectora, lector, aquest llibre li interessarà si vostè vol saber:

- Quina és la importància real de la música en el cinema.
- Com es posa la música a les pel·lícules.
- Quines funcions té la música en un film.
- Com és un compositor que treballa per a les pantalles.
- Quins han estat els principals compositors de la història.

Índex de continguts

Què vull saber	3
LA IMPORTÀNCIA DE LA MÚSICA	7
CONCEPTES BÀSICS	9
Veure i sentir	9
Tres elements	11
Un paper alquímic	13
Problemes d'estudi	17
ELS RECURSOS	21
El leitmotiv	21
Empatia i contrast	23
Música diegètica	24
El.lipsi	25
Un exemple sintetitzador	25
LES FUNCIONS	27
Funció estructural	33
Funció emocional expressiva	39
Funció significativa	39
Funció narrativa	42

Funció estètica	43
L'ÚS DE LA MÚSICA PREEXISTENT	48
Usos i abusos	49
EL COMPOSITOR DE CINEMA	52
Aclariments previs	54
El treball amb el director	56
Procediments i mètodes	59
El muntador musical	61
EL CINEMA MUSICAL	63
Orígens i consolidació	64
El gran espectacle	67
La irrupció de 'West Side Story'	69
En via morta	75
ELS ORÍGENS DE LA MÚSICA EN EL CINEMA	77
La música als rodatges	78
La música a les sales de projecció	78
Els inicis del sonor	82
APÈNDIX: ALGUNS GRANS NOMS	85
Anys trenta i quaranta	85
Anys cinquanta	86
Anys seixanta	87
Anys setanta i vuitanta	88
Els últims vint anys	89

LA IMPORTÀNCIA DE LA MÚSICA

Tot i que el concepte "audiovisual" sembla haver caigut en desgràcia per a algunes de les darreres teories de la comunicació, és indubtable que hi ha una interdependència entre el que escoltem (àudio) i el que veiem (visual). Potser caldria parlar, doncs, d'"audiovisualització", terme que pot designar la relació entre el so i la imatge. Entenem, però, que no tot el so és musical, encara que tota música és un llenguatge de sons organitzats, en funció dels criteris d'un artista, que en coneix la gramàtica i la sintaxi, a més de la morfologia.

Des de les primeres representacions teatrals documentades, a l'antiga Grècia, la música ha acompanyat gestos i paraules i ha servit per definir personatges o ajudar a incidir psicològicament en situacions de por, d'angoixa, d'alegria, etc. La música ha format part de l'ésser humà per acompanyar-lo gairebé en totes les facetes de la vida. Fins i tot quan aquesta ha estat ritualitzada (la litúrgia d'una determinada religió) o, com en el cas que ens ocupa, (re)presentada.

ACLARIMENT

Al llarg d'aquest llibre es posen com a exemples diversos títols de pel·lícules, citats sempre amb el títol de l'estrena a l'Estat espanyol, seguit del títol original i l'any de producció. Quan es citi una segona vegada, es mantindrà l'espanyol, d'acord amb els criteris de Filmoteca Española.

CONCEPTES BÀSICS

Veure i sentir

La música és un llenguatge artístic asignificant i inexpressiu per si sol, però, paradoxalment, i tot i no significar ni expressar res per si mateix, actua com a mitjançer de les emocions i les voluntats expressives del compositor. Com a llenguatge, és comunicatiu i, per la seva capacitat d'alterar o generar aquelles emocions, és també –si se'ns permet el neologisme–, "comunica(c)tiu" perquè actua sobre la psique humana, calmant-la o alterant-la positivament o negativament. No cal dir que la música necessita com a mínim un receptor que capti, entengui i interpreti aquelles emocions i que hi (cor)respongui, emocionant-se, sovint potser de manera expressiva i fins i tot mitjançant el gest (la dansa).

A principis del segle XX, els mitjans de reproduïbilitat tècnica de què parlava el filòsof Walter Benjamin van permetre fusionar art i indústria. La fonografia va fer possible la perpetuació de sons que antigament es perdien per sempre, i va fer-ho amb perspectives d'una evolució que va dels primitius suports

(els cilindres de cera) fins als actuals mètodes digitals d'enregistrament sonor. Per la seva banda, gràcies a la fotografia s'havia pogut complir un somni ja plantejat en obres d'un passat que ens remuntaria per exemple als jeroglífics egipcis o a la Columna Trajana: que la imatge es mogués. O, més ben dit, que en captéssim la il·lusió del moviment. Perquè el cinema no és més que una il·lusió, una mentida, que ens fa creure que les imatges es mouen, quan tots sabem que són la successió d'una rere l'altra i que, disposades d'acord amb una cadència rítmica determinada (una quantitat d'imatges vistes per segon) ens provoquen l'efecte il·lusori del moviment, el cinetisme.

El cinema primitiu no permetia que hi hagués una banda sonora, és a dir que la imatge anés sincronitzada amb paraules, sons ambientals o músiques a través d'una banda impressionada enganxada a la pel·lícula, al suport visual. No seria fins poc més de trenta anys després del naixement "oficial" del cinema (1895) que aquest seria anomenat sonor. Amb tot, i com es veurà més endavant, aquest és un concepte enganyós perquè el cinema sempre ha estat sonor. Des dels seus inicis, les pel·lícules s'acompanyaven de música interpretada en directe o reproduïda amb mitjans fonogràfics. És per això que la imatge "audiovisualitzada", sempre ha buscat la interacció o la complementarietat entre allò que es percep amb la vista i allò percebut per l'oïda.

Ara bé, les últimes tendències artístiques, la tecnologia i la mateixa evolució de la mirada, que han derivat en l'actual "videoesfera", han donat preferència a la imatge per damunt de tot. No deixa de ser simptomàtic, en aquest sentit, que quan ens posem davant del televisor, o quan anem al cinema, parlem de "veure" un programa, una pel·lícula. Centrem-nos en el cinema: des de sempre, ha existit la vinculació entre la imatge i la música. Aleshores, per què no diem, a l'hora d'entrar a una sala cinematogràfica, que anem a veure i sentir una pel·lícula? Al cap i a la fi, i des dels seus orígens, el cinema sempre ha estat, a més d'un art visual, un art sonor, i això vol dir que la seva percepció implica allò que Michel Chion anomena una "audiovisió".

Tres elements

Arribats en aquest punt, és important establir les diferències que hi ha entre conceptes que, volent ser sinònims, poden no tenir cap significat comú. Actualment, és fàcil i ràpid adquirir en suport digital les pel·lícules que ens agraden. Això implica posseir un tot. Però sempre hi ha qui, fidel a una "tradició" que remet al moment en què no hi havia possibilitats de veure les pel·lícules en formats domèstics, compra el disc amb la música d'una pel·lícula que li ha agradat. Aleshores, ens dirigim als apartats de "bandes sonores" de les botigues de discs. I parlem de "banda so-

nora" fent servir eufemísticament el concepte aplicat tan sols a la música. En realitat, caldria distingir els següents tres elements a l'hora de parlar de la música en el cinema.

Primer, la banda sonora, formada per tots aquells elements que integren el so de la pel·lícula, que es troben "enganxats" al suport visual (la pel·lícula entesa com a material físic i químic) i que permeten establir una dialèctica entre el que la musicòloga polonesa Zofia Lissa va distingir a dos nivells, el visual i l'auditiu. D'acord amb aquest quadre, es demostra la capacitat de la música d'incidir en el significat i l'expressivitat de les imatges i reforçar-los. Les imatges poden contenir objectes, que es tradueixen, auditivament, en sorolls (naturals o creats artificialment); l'acció fílmica es tradueix en paraules, ja siguin en *off* o les corresponents als diàlegs dels personatges de ficció d'un relat fílmic; per últim, els continguts psíquics poden recórrer al silenci per expressar-se, tot i que no de manera exclusiva. En tot cas, la música podrà incidir igualment en la resta de nivells visuals, a més de fer-ho en les imatges mateixes.

Visual	Auditiu
Imatges	Música
Objectes representats	Sorolls
Acció fílmica	Paraules

Continguts psíquics	Silencis
---------------------	----------

Segon, la banda sonora musical, integrada per la música que apareix al llarg de la projecció, i que pot ser original o preexistent (música "clàssica", jazz o música de llibreria, que és la inclosa en diversos discs recopilatoris i que acostuma a ser utilitzada en formes diverses com la publicitat, el documental; es tracta de composicions lliures de drets i escrites sense una funcionalitat concreta, però que es pot fer servir per "ambientar" alguns fragments, sobretot a la televisió o en publicitat, no al cinema).

I tercer, la música de cinema, que és tota aquella música que apareix al llarg d'una projecció cinematogràfica i que s'ha escrit expressament i exclusivament per a la pel·lícula.

Un paper alquímic

Com dèiem abans, la música en el cinema és el resultat d'un procés comunica(c)tiu que actua en diverses fases: preproducció, producció i postproducció. A la primera, director i compositor acordaran els criteris de conveniència de la partitura cinematogràfica, les seves bases, la disposició a l'interior del film. A la segona, el procés de gestació, composició i gravació implicarà igualment la comunicació entre compositor i la producció cinematogràfica. La fase de postproducció incidirà en aspectes de muntatge, regulació i equalització dels volums entre la mateixa BSM (banda

sonora musical) i la resta d'elements auditiu esmentats més amunt (sorolls, paraules, silencis).

Però, a més, l'eficàcia de determinada música estarà condicionada per com la rebí l'espectador. Per això parlem d'un procés comunica(c)tiu, ja que la música combinada amb les imatges pot generar un evident procés d'acció i reacció en l'espectador. La música pot modificar el sentit o el significat de la imatge, mentre que la imatge pot també canviar el significat o sentit expressiu de la música en funció de la utilització que en faci. Això passa, sobretot, si una partitura, preexistent a la gestació del film, s'utilitza de determinada manera per aplicar-se a unes imatges concretes. El paper de la música, doncs, és alquímic, perquè transforma les emocions de l'espectador en funció de la mirada i de l'escolta. No és estrany l'eslògan amb què en una ocasió es va anunciar la pel·lícula d'animació de la Disney *Fantasia* (1940): "Escolti la imatge; vegi la música". D'això es tracta: que mitjançant l'escolta es transformi la mirada, mentre que la pròpia mirada pot contribuir a la descodificació i reinterpretació dels signes musicals.

La música, en aquest sentit, transforma, condiciona i convida l'espectador a un procés d'acció i reacció. De la mateixa manera, la banda sonora musical pot modificar el sentit, el significat i l'expressivitat de la imatge. A més, pot actuar sobre la percepció del pas del temps, de manera que s'estableix una relació en-

tre temps i espai. El so en general, i la música en particular, es mouen i perceben en una dimensió exclusivament temporal. I poden contribuir a crear il·lusió de temps dilatat, aturat o accelerat al llarg d'una determinada projecció que, d'acord amb la utilització de determinades músiques, o de la seva disposició entre silencis, farà l'efecte que la pel·lícula (o una determinada seqüència) sigui més lenta o més àgil.

Recordem, d'altra banda, que els signes musicals es mouen en una dimensió lingüística asignificant i inexpressiva *per se*: la música ni significa ni expressa res per si mateixa, tot i ser filla o fruit de l'expressió i medidora d'una expressió i d'una emoció, que poden dotar de significat el nostre context i la nostra realitat. En el moment en què la música es vincula a la imatge, pot contribuir a donar-hi un nou significat i un subratllat evidentment expressiu, de caire emocional: la música pot posar trist, alegrar, fer por o fer riure. És clar que això té a veure amb diversos factors que ajuden a vincular uns sons a unes imatges i viceversa, de la mateixa manera que, a Occident, hi ha una predisposició anímica a viure les emocions gràcies a les tonalitats majors i menors. Determinades melodies, en tonalitat major, s'associen a sentiments "positius" (alegria, benestar, felicitat), mentre que les tonalitats menors acostumen a vincular-se a sentiments com els de tristor, angoixa, ràbia, enyorança. Són vincles artificials, però que han acabat sent convencionals. La

música escrita per al cinema s'ha aprofitat d'aquestes convencions i lligams.

Aplicada al cinema, doncs, la música esdevé un element subjectiu a l'interior del film però que parteix de l'objectivitat pròpia d'un llenguatge, el musical, que ni significa ni expressa res per si mateix. Per això podem dir que en el cinema la música pot generar també un efecte possible de distanciament, de contrapunt, com van referir-s'hi alguns teòrics com Eisenstein, Adorno o Eisler. Dit d'una altra manera, l'aplicació de determinada música al cinema també pot distanciar d'una emoció concreta.

La música serveix per identificar de manera primària i secundària, d'acord amb les idees dels crítics i teòrics del cinema Christian Metz i Jean-Louis Baudry. Parlem d'una identificació primària quan la música transporta estats d'ànim directament a l'espectador, és a dir quan sentim i experimentem, per exemple, una tristesa que s'identifica amb la d'un personatge; o, al contrari, quan sentim o experimentem alegria identificada amb la de l'escena; en canvi, la identificació secundària és menys òbvia i subratlla la interioritat del personatge o el rerefons implícit de l'escena. Podria semblar una paradoxa, però aquesta identificació secundària funciona fins i tot quan el compositor es planteja el repte d'escriure una partitura monotemàtica, a l'estil del que va fer Bernard Herrmann a *Nervios rotos* (Twisted Nerve, 1968) de Roy Boulting. Per cert,

avui gairebé ningú no recorda la pel·lícula de Bouilting, però sí la seva música. La cita irònica de la pàgina de Herrmann la va acabar de fer cèlebre després que a *Kill Bill-Vol. 1* de Quentin Tarantino (2003) es fes servir com a fil conductor d'una de les seves escenes més emblemàtiques (aquella en què Elle Driver, una de les assassines a les ordres de Bill, es disposa, vestida d'infermera, a assassinar la núvia).

Problemes d'estudi

Quan parlem de la música en el cinema, ens cenyim no tan sols a un art autònom (música) respecte d'un altre (cinema) sinó a la interacció, la imbricació i la implicació dels dos, units per un concepte unitari que vincularia l'anomenat eufemísticament setè art a la idea wagneriana d'obra d'art total. Això vol dir que imatge i música interactuen, i que l'una no és independent de l'altra o viceversa.

Per això mateix, la música aplicada al cinema no es pot estudiar independentment del suport visual. Els estudis sobre música i cinema constitueixen, doncs, un problema de base, fins i tot des d'una perspectiva metodològica.

En primer lloc perquè la música és un llenguatge amb un codi propi que en permet l'abstracció gràfica en forma de partitura. I pocs compositors de cinema guarden les partitures i encara menys s'editen, exceptuant determinades peces aïllades, especialment

cançons que apareixen en una pel·lícula. La partitura en si mateixa té, en el cas del cinema (especialment el contemporani) una importància relativa: algunes músiques han estat gestades per músics aficionats, compositors diletants (de vegades els mateixos realitzadors, com Clint Eastwood o Alejandro Amenábar) que han generat una banda sonora musical sense saber música o, almenys, sense conèixer-ne els criteris més elementals de l'escriptura.

Però l'existència de la partitura té una importància relativa atès que les últimes tecnologies possibiliten, fins i tot, presentar productes acabats gràcies a sàmplers, que permeten crear efectes i orquestracions que, de l'ordinador, van a parar directament a la pel·lícula sense la necessitat de "posar en solfa" la música, de manera que no en queda material gràfic per analitzar-la.

D'altra banda, l'anàlisi a partir de l'enregistrament fonogràfic esdevé, a banda d'un error metodològic, un risc innecessari: no tota la música que apareix en una pel·lícula s'inclou al disc (sovint per qüestions de comercialitat o de durada) i, a més, no tot el que sentim o escoltem a la pel·lícula es percep de la mateixa manera a la sala de projecció i en una audició particular, per molta qualitat acústica de què disposem. Cal pensar, a més, que la música que sentim o escoltem en una pel·lícula sovint apareix combinada amb d'altres elements sonors com el diàleg o els sorolls ambien-

tals, cosa que impossibilita una audició plena, "neta", del material musical. El disc ho permet, però de manera excessivament asèptica.

És important, en aquest sentit, partir de la base que l'anàlisi de la música cinematogràfica s'ha de fer conjuntament amb la pel·lícula, entre d'altres coses perquè aquella música (almenys la composta per al film) ha estat pensada per unes imatges que no es poden dissociar d'una partitura, de la mateixa manera que aquella partitura no podrà dissociar-se d'aquelles imatges, tret del cas que vulguem jugar a descontextualitzar (opció d'altra banda tan plausible com vàlida) una música que, a part del seu valor estrictament musical, té també valor cinematogràfic. Per això mateix, és difícil estar d'acord amb els concerts (la majoria simfònics) que inclouen música escrita per al cinema. Perquè, tot i que ens dolgui, caldria plantejar-se fins a quin punt la música escrita per a una pel·lícula és vàlida més enllà del seu ús en pantalla. Per part meua, dubto d'aquesta validesa, precisament per la càrrega icònica que impregna una partitura, que sempre serà funcional i estarà vinculada a unes imatges. La mera audició servirà de recurs memorialístic, evocatiu, i de poca cosa més. A banda que no és casual observar com, en la majoria d'aquells concerts, el programa es basa en les peces "genèriques" i escrites des d'una certa afuncionalitat: per exemple, la música dels crèdits, que poques vegades té a veure amb aquelles funcions

(primària i secundària) de què parlàvem abans referint-nos a Metz i Baudry.

També s'ha intentat analitzar la música escrita per al cinema o aplicada en aquest des de perspectives semiològiques, però no sempre s'ha tingut en compte que parlem de dos "textos", el sonor i el visual, el primer dels quals implica no bandejar els diversos nivells auditius ressenyats més amunt a partir del quadre proposat per Zofia Lissa.

Pot ser, en conseqüència, un bon enfocament analític l'estudi de les relacions entre la música i el cinema a través de la seva història, tot i que també podem quedar-nos a mig camí. En tot cas, una lectura diacrònica d'aquelles interrelacions ajudarà a veure els valors que es mantenen en la dialèctica establerta entre la música i la imatge. Els estudis culturals, les teories sobre la recursivitat i les hibridacions i una perspectiva sempre oberta als canvis i als nous reptes de les noves tecnologies ens hi poden ajudar, tot i la complexitat dels llenguatges visual i musical i, en conseqüència, de les seves relacions.

ELS RECURSOS

Una cosa són les funcions que pot tenir la música en el cinema i una altra els recursos amb què es distribueixen els segments musicals al llarg de la pel·lícula. La música en el cinema, doncs, pot actuar per blocs, independentment de les seves funcions. Sovint es distingeixen entre blocs genèrics (crèdits), blocs de transició (entre escenes o seqüències), blocs de puntuació de plans o moviments concrets i blocs de seqüència, on acompanya, evocant (i de vegades com a puntuació) les cèl·lules rítmiques i dinàmiques identificades amb un personatge, una situació o un objecte determinats.

El leitmotiv

D'entre els blocs de seqüència hi ha el conegut com a *leitmotiv*. En cinema, aquest és un dels recursos més habituals per incidir en aspectes significants. El terme *leitmotiv* (motiu conductor) és alemany i designa una petita cèl·lula rítmica i melòdica que va associada a un significat concret (un objecte, un personatge) o abstracte (una emoció, un sentiment, una situació). Tot i que el concepte com a tal no es deu exacta-

ment a Richard Wagner, que va desenvolupar aquest recurs en els seus drames musicals, clars prefiguradors de la música de cinema des del seu vessant significatiu. La música, doncs, pot esdevenir significat d'un personatge al llarg de la pel·lícula. Perquè, en definitiva, el leitmotiv és, immediatament i fàcilment recognoscible per a l'espectador, gràcies a la seva curta durada.

Així ho va entendre, per exemple, John Williams al llarg de la pel·lícula *Tiburón* (*Jaws*, 1975), un dels primers grans èxits de Steven Spielberg. Fent de la necessitat virtut, Williams va aconseguir amb la seva música crear el clima de terror just sense que es mostrés l'objecte d'aquell horror: durant el rodatge, hi havia serioses dificultats per fer aparèixer el tauró que assota les platges del litoral de la costa est d'Estats Units. Steven Spielberg i els seus col·laboradors comptaven amb mitjans limitats per fer creïble i veraç l'enorme tauró blanc, que apareix amb més nitidesa a partir de la segona meitat de la pel·lícula. Per això, la música va haver de suplir allò que no es veia. D'aquesta manera, es va aconseguir crear l'adequat clímax terrorífic amb una partitura evocadora sense que la pantalla mostrés l'objecte d'aquell horror. Per cert que, en aquest cas, Williams va recórrer a un material i un estil musicals en què sempre s'ha sentit còmode: el neoclassicisme d'arrels clarament stravinskyanes i, en el cas del *leitmotiv* del tauró, un cèlebre passatge del ballet *La consagració de la primavera*.

Empatia i contrast

En una escena o seqüència, la música produeix diversos efectes depenent de com es presenta. I pot condicionar la imatge, en funció de l'empatia o anempatia, o del contrast que generi.

Una música serà empàtica quan vagi d'acord amb el caràcter narratiu de les imatges i del seu contingut: tonalitats menors i un aire que susciti tristor en una escena trista o tonalitats majors i un aire marcial per a escenes solemnes, per exemple. Mitjançant l'empatia musical, subratllem i ajudem a condicionar l'emoció de les imatges en moviment. Per contra, la música anempàtica és la que pren distància respecte del que veiem, en forma de "contrapunt" sonor, i la que produeix una emoció contrària al que volen representar les imatges.

Aquest recurs és un contrast emocional, diferent del contrast en si mateix, i que serveix per contraposar no pas les emocions sinó els ritmes de les imatges respecte de la música. I això succeeix internament i externament. Internament, quan les imatges són ràpides i la música és lenta (o viceversa); externament, quan el contrast s'estableix entre el muntatge, que disposa el ritme de les imatges, i la banda sonora musical. Un muntatge ràpid i trepidant amb una música lenta (o viceversa) produeixen un efecte de contrast entre el que veiem i el que escoltem.

Música diegètica

Una altra de les maneres de definir el paper de la música en la imatge i el seu recurs en la disposició d'una escena és el seu caràcter diegètic o no diegètic. Entenem com a música diegètica la que forma part de l'element narratiu i que ens permet veure l'agent sonor en pantalla: la paraula o el cant seran diegètics quan l'emissor sonor (personatge, aparell de música, instrument) entren en el camp visual, encara que en el rodatge s'utilitzi *play-back*. En el moment en què un personatge posa un disc, la música que sentim és, il·lusòriament, la que surt del giradiscos, i parlarem de música diegètica.

Derivada d'aquesta, hi ha la música diegètica elidida, que forma part de l'entorn sonor tot i no veure'n l'agent, ja sigui perquè l'hem vist abans o perquè l'objecte es troba fora de camp. Finalment, podem parlar de música o de sons extradiegètics quan no formen part de l'univers de la imatge però que la condicionen, per exemple quan sentim la veu d'algú que és en el cap d'un personatge que llegeix una carta. O la música que mena a una realitat temporal espacial més enllà d'allò que estàvem veient, en forma de *flashback*, per exemple.

El.lipsi

Diuen que una imatge val més que mil paraules però, de la mateixa manera, determinada música equivaldrà tant o més que aquelles imatges i paraules juntes. En ocasions, la partitura diu molt més del que insinuen o mostren els fotogrames.

El *crescendo* amb què se subratlla l'entrada de Monsieur Verdoux a la cambra d'una de les seves esposes actua com a substitut del que no veiem: l'assassinat de la dona. La partitura del film *Monsieur Verdoux* (1947), concebuda pel mateix director (Charles Chaplin) fa en aquest cas d'el·lipsi d'una acció que no veiem però que s'insinua, i que es confirma quan, l'endemà, Verdoux retira el tovalló de l'esmorzar que ja no podrà compartir amb la seva esposa.

Un exemple sintetitzador

A l'oscaritzada pel·lícula de James Cameron *Titanic* (1997), hi ha una escena en què uns músics toquen a la coberta del vaixell la melodia d'un cant litúrgic, mentre el transatlàntic s'enfonsa irreversiblement. La música fa un paper empàtic perquè el text pertanyent a aquella melodia parla de les ànimes que s'apropen a Déu en el moment de morir, i l'escena al vaixell passa poc abans que el *Titanic* s'enfonsi per sempre sota les aigües de l'Atlàntic. Els músics toquen una música que serà diegètica quan els veiem, i esdevindrà di-

egètica elidida quan les imatges ens presentin la coberta del vaixell amb els músics fora del camp visual; serà extradiegètica quan els plans ens situïn a l'interior del vaixell mentre la música es manté en primer pla acústic. Al mateix temps, es produeix un contrast entre el ritme pausat de la melodia i el moviment trepidant dels passatgers que malden per salvar-se a un ritme frenètic. Els efectes diegètic, empàtic i de contrast, doncs, es donen la mà en una seqüència molt completa des del punt de vista de la seva planificació audiovisual i dels seus recursos.

LES FUNCIONS

És evident que la música no es redueix a un paper recursiu en el cinema, sinó que també compleix altres funcions, fins i tot més d'una a la vegada. Tanmateix, aquestes funcions no estan clares i, fins ara, no hi ha hagut consens en aquesta qüestió tot i els nombrosos estudis que se n'han fet. Posats a trobar cert acord, és possible que Aaron Copland ens n'hagi donat pistes convincents. En un cèlebre article publicat el 6 de novembre de 1949 al *New York Times*, el compositor nord-americà enumerava les cinc funcions que, segons el seu parer, havia de tenir la música de cinema: crear una impressió convincent d'època i de lloc; crear o subratllar estats psicològics, els pensaments i les implicacions ocultes d'un personatge o d'una situació; servir de farcit neutre com a fons; ajudar a construir el sentit de continuïtat a la pel·lícula, i dotar de fonament la construcció teatral d'una seqüència.

D'una manera sintètica i semblant, Michel Chion diu en un dels seus estudis sobre les relacions musicocinematogràfiques que, com en l'òpera, la música en el cinema uneix, separa, puntua, dilueix, ambienta, reté o dissimula els errors de *raccord* o de continuïtat.

Certament, la música en el cinema pot ajudar a prolongar sentiments, accions o emocions i a reforçar el caràcter aparentment objectiu d'una escena. Ara bé, el quadre de funcions plantejades entre uns autors i uns altres difereix ostensiblement, de manera que potser la funció de continuïtat i l'ambiental emotiva siguin les dues més plausibles i que generin més acords, especialment en el terreny de la música escrita per al cinema i sense oblidar que quan parlem de la música d'una pel·lícula també cal incloure la preexistent.

En tot cas, cal tenir clar que al llarg de la història s'han distingit dues tendències, les essencialistes i les funcionalistes. Les primeres incloïen els detractors inicials del sonor (com Chaplin) i teòrics que defensaven la consubstancialitat del cinema com a art "musical" en si mateix: Béla Balázs, Edgar Morin (que deia que el cinema és tan musical com l'òpera), Gilles Deleuze... Els funcionalistes, en canvi, parlaven de la música com a necessària per a aspectes estructurals, o utilitzable en base a determinades funcionalitats expressives o significants a l'interior del film. Dit d'una altra manera, per als essencialistes la música era un tot en relació amb la imatge i viceversa, mentre que per als segons la música només té un paper puntual, "en funció de".

De manera sintètica, i aplegant els principis de Copland es pot dir que la música en el cinema crea atmosferes ambientals, dóna continuïtat suavitzant les

el·lipsis, pot ser objectiva (bloc d'enllaç) o subjectiva (interpretació per l'espectador), i, per últim, pot jugar amb les metonímies, dient més del que narra la paraula o la imatge.

A tot plegat hem d'afegir el paper divulgador de la música en relació amb el temps en què ha estat escrita. Com ens recorda Michel Chion, molta gent que és refractària a escoltar música del propi temps, en sent més del que creu (tot i que sentir i escoltar no són el mateix) gràcies al cinema.

És clar que no hi ha gèneres o formes musicals pròpies per al cinema. La música "de" o "per al" cinema tampoc no té un estil definit, tot i que de vegades s'associa, per exemple, l'espectacularitat sonora al món de les músiques que apareixen a la gran pantalla. Però també hi ha músiques petites, per exemple per a pantalles i pel·lícules petites. De la mateixa manera, és difícil establir un quadre tancat de funcions d'aquella mateixa música. La prova és que no hi ha dos llibres teòrics que expliquin de la mateixa manera aquelles funcions. Per part nostra, tan sols esmentarem algunes possibilitats, conscients que l'estructura no pot mai ser tancada ni definitiva.

En tot format audiovisual, la música haurà de complir unes funcions de caire emocional expressiu, significatiu, narratiu i estètic, que contribueixin a l'estructuració del discurs sonor, complementat so-

vint amb les paraules, el so ambient o els sorolls afeigits en fase de postproducció.

Tot això sense oblidar que la música es veurà supeditada al muntatge, és a dir al procés final d'edició de les imatges, disposades d'acord amb l'estructura d'escenes, seqüències i plans. Molt preocupat per la sintaxi i la morfologia del cinema com a llenguatge, el realitzador soviètic Sergei M. Eisenstein parlava, precisament, de la vinculació del muntatge amb la música i en distingia quatre tipus, cadascun dels quals amb una equivalència musical: el mètric (longitud, compàs), el rítmic (material intern en un tempo distingible), el tonal (unitat de seqüència pel to emocional dominant) i l'intel·lectual (combinació so/dominant afectiva).

El cinema és un llenguatge artístic que n'aplega diversos, visuals, gestuals i auditius. Com s'ha dit abans, la música pot arribar a suscitar unes acció i reacció entre allò que es projecta (la pel·lícula) i qui ho percep (l'espectador que mira i sent i escolta a la vegada), en un acte comunica(c)tiu i gràcies a les emocions suscidades per les imatges, els gestos i els sons. Però, i d'una manera especial, la música també pot contribuir a alterar la significació de la imatge, a fer-la més comprensible o a posicionar-s'hi críticament, a partir d'efectes (recursos) de contrast o d'una utilització amb una clara funcionalitat estètica i ideològica. Tot plegat, al marge de la música com a ens autònom:

en cinema la música està supeditada a allò que diuen les imatges, tot i que pot modificar-ne el sentit, el significat i l'expressió. Com en l'òpera, en què la música està al servei de la paraula, la música escrita per al cinema o utilitzada en pantalla estarà supeditada a allò que diuen les imatges, de vegades amb una voluntat metonímica, la de dir més que allò que, senzillament, es veu.

En cinema, les funcions de la música són tan importants que moltes vegades hem associat determinades partitures a imatges vistes en una determinada pel·lícula. És així com peces no expressament escrites per a la pantalla, però que s'hi identifiquen inexorablement pel seu ús, han generat clixés més enllà del cinema pròpiament dit. Aquest seria l'exemple del poema simfònic *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss que, a partir de la utilització que va fer-ne Stanley Kubrick a *2001: a space Odyssey* (2001, una odisea del espació, 1968), va quedar associada a imatges del cosmos o d'homínids. El seu ús ha traspassat les fronteres del cinema per vincular-se a formats diversos com la paròdia televisiva o, fins i tot, la publicitat. Tot plegat demostra la interdependència entre el so i la imatge, per bé que la música seguirà sent un art amb autonomia pròpia, tot i que la perd quan s'aplica a les imatges cinematogràfiques.

Tampoc no hem d'oblidar la dimensió il·lusòria de la música cinematogràfica i les convencions que ha

generat, després de vuit dècades de convivència amb l'espectador. Aquest s'ha acostumat a sentir o escoltar partitures que, d'entrada, encaixarien difícilment amb determinades imatges. Per exemple, la magnificència i espectacularitat d'una determinada partitura, generosa en disposició orquestral, i que s'escolta mentre la pantalla projecta imatges d'un espai tan naturalment absent de música com ara el desert. Aquesta escriptura magníficent, pròpia de les grans produccions del Hollywood daurat, genera una sensació de viure i veure un autèntic fresc cinematogràfic, lligat amb un característic melodisme convencional i de vegades anacrònic.

Això ens fa pensar en la cèlebre *boutade* del director nord-americà John Ford, per a qui era absurd veure un cowboy morint-se de set enmig del desert d'Arizona mentre sonava la Filharmònica de Nova York. El mateix podríem dir de les imatges del desert a la pel·lícula de David Lean *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia, 1962) en què, tanmateix, la música de Maurice Jarre busca l'emoció de l'espectador a partir de l'anomenat nivell espacial de la música: es desafia l'espai natural de l'escena (el desert) per reforçar l'emotivitat de qui veu la veu i viu de manera il·lusòria. El nivell espacial, doncs, és una de les convencions que converteixen la música cinematogràfica en un component indispensable de la il·lusió fílmica.

Funció estructural

La música és un art que es mou en una dimensió exclusivament temporal. Potser per això, pot ajudar a contemporaneïtzar el temps, en la seva representació fílmica. D'aquí que la seva absència, el "silenci musical", ajudi a fer alentir el "tempo" visual.

Contraposada a la música amb funció significativa (que veurem més endavant), l'estructural és molt més episòdica i aporta una equivalència rítmica entre el que veiem i escoltem, fins al punt que fins i tot permet alterar la percepció del pas del temps per part de l'espectador: una escena amb determinada música altera el ritme de les imatges i pot connotar lentitud o rapidesa en allò que veiem, precisament gràcies a allò que escoltem. És així com l'absència de música pot donar una idea de pel·lícula o de seqüència "lenta", per un efecte contemporaneïtzador: sembla com si el temps (lent) transcorregut en pantalla fos molt més del que hi ha en realitat. Això és el que aconseguim, per exemple, Ingmar Bergman al principi de *Gritos y susurros* (Viskningar och rop, 1972). Per contra, i quan intervé la partitura, l'abundància de cèl·lules musicals episòdiques i amb una estructura molt marcada, farà l'efecte que allò que passa davant dels nostres ulls és ràpid i trepidant, mentre que la disposició d'una linealitat contínua d'un determinat segment musical,

menys episòdic, permetrà tenir una percepció de lentitud.

Una de les funcions fonamentals de la música en el cinema és la seva capacitat de donar continuïtat a un segment visual. Aquest efecte pot ser el·líptic, per exemple entre dues escenes diferents, i és evident quan incorporem la música, una il·lusió en el context de la gran mentida que és el cinema. El professor Alejandro Pachón ens diu que la música pot ser un il·lusionista. En aquest sentit, val la pena recordar un altre exemple com els crèdits de la pel·lícula de Stanley Kubrick *El resplandor* (*The Shining*, 1980). La seva música dota de continuïtat els segments discontinus a través dels quals veiem com un cotxe avança per un seguit de carreteres de muntanya.

La música, però, també pot tenir una funció discontinua. Per exemple, en seqüències de terror, en què la música acompanya el personatge fins que s'interromp. L'acció, però, segueix el seu curs i és en aquest moment, en plena "absència" de música (silenci), que l'emoció de l'espectador continua creixent per l'absència d'un referent que fins ara l'ha acompanyat, i que ha estat el musical. Sovint, el recurs es complementa amb la irrupció brusca del so en forma de "cop" musical, sincrònic amb l'aparició d'un element (visual) que genera l'espant en l'espectador.

La funció estructural en la música de cinema vertebrada, doncs, la continuïtat de les escenes i es pot dividir en dos tipus de composicions.

Impressionista

Emociona però no participa directament de l'acció, sinó que se'n distancia. No s'implica ni subratlla, com la partitura que Víctor Reyes va escriure per a les seqüències finals de la pel·lícula d'Antonio Hernández *En la ciudad sin límites* (2002), inspirada, per cert, en un coral de Bach. Tanmateix, la música ajuda a vertebrar el fil conductor de les imatges, dotant de continuïtat seqüències que no tenen res a veure entre si, ja sigui per diferències temàtiques o per el·lipsis temporals: un hospital, una estació de tren i un cementiri.

Wagneriana

Rep aquesta denominació per influència de Richard Wagner, que va concebre moltes de les seves òperes a partir d'estructures melòdiques i rítmiques breus, els *leitmotiv*, que serveixen per designar un personatge, un objecte, una acció o un sentiment. El cinema clàssic o les composicions per a cinema que segueixen patrons clàssics han fet servir sovint el model de la música wagneriana.

Molt influït per l'escola clàssica, cosa que demostra fins a quin punt la música per al cinema està con-

dicionada als gèneres i no a les èpoques i, per tant, als estils del temps en què es crea, John Williams és un dels màxims exponents de la música amb una funcionalitat estructuradora, en base a temes principals i temes secundaris. La seva col·laboració amb Steven Spielberg des de mitjan anys setanta ha donat lloc a un dels binomis director i compositor més fructífers de la història cinematogràfica. A més del cas de *Tiburón*, és molt interessant recordar el Desert Chase, fragment del film d'*En busca del arca perduda* (Raiders of the lost Ark, 1981). El *leitmotiv* bitemàtic (en dues seccions) d'Indiana Jones està present al llarg de diversos moments de la composició, alternant-se amb una estructuració molt clara amb marxes militars associades als nazis, enfrontats amb l'intrèpid arqueòleg en aquesta escena de la pel·lícula de Steven Spielberg.

El caràcter estructural "wagnerià" d'una partitura permet una escriptura motívica, intercalada amb episodis secundaris i, en aquest cas, com si es tractés de la forma rondó de la tradició musical clàssica: A / B / A / C / A / D / A... S'aconsegueix així el subratllat (o el recordatori) d'una idea, d'un fet, d'un objecte o d'un personatge que sobresurten per damunt de la resta. En aquest cas és Indiana Jones, a través del seu *leitmotiv*, i que apareix en les dues seccions, al llarg de l'escena, com s'explica en el següent quadre.

EPISODI	DESCRIPCIÓ MUSICAL	DESCRIPCIÓ VISUAL
1	Fanfara sincopada, tocada dues vegades. Variació i Represa de la fanfara.	L'arca és col·locada al camió. Escorta nazi. Dos cotxes descapotables inicien la marxa pel desert.
2	Leitmotiv d'Indiana Jones (interludi: metalls).	Diàleg entre Indiana Jones i els seus amics.
3	Fanfara sobre el leitmotiv.	Indiana Jones a cavall
4	Leitmotiv amb Tutti orquestral. Tema suspès.	I. Jones a cavall. Travelling lateral. Els nazis. I. Jones dalt de la muntanya.
5	Marxa (1) a gran orquestra. Trompetes i percussió	Baixada de la muntanya. Trets. I. Jones puja al camió i en treu alguns soldats
6	Tema mogut. Diàleg corda/metall.	Alguns àrabs cauen de les bastides i el camió els envesteix.
7	Leitmotiv (2a secció).	Indiana Jones sol al camió.
8	Tema mogut. Diàleg corda/metall. Variació sobre el leitmotiv.	Cotxe descapotable amb metralladora.
9	Leitmotiv. Diàleg corda/metall. Episodi que acaba en suspens.	I. Jones content. Un sidecar l'assetja. El descapotable cau per un precipici.
10	Marxa	Soldats disposats a pujar al camió i treure'n I. Jones.
11	Leitmotiv (2a secció)	Indiana Jones té problemes. Mira pel retrovisor.
12	Interludi. Diàleg corda/metall.	I. Jones es desfà dels soldats arrambant-los a les palmeres.
13	Marxa (2) amb ritme insistent i <i>accelerando</i> . Obligat de trompeta.	Un soldat aconsegueix agafar el camió. I. Jones passa per sota.
14	Leitmotiv (2a secció), que queda en suspens.	I. Jones torna a pujar a la cabina i colpeja el soldat fins fer-lo fora.
15	Represa de la marxa amb ritme insistent.	El soldat s'aferra al radiador i és atropellat.
16	Leitmotiv (2a secció). Marxa en <i>diminuendo</i> .	I. Jones treu de la carretera el segon descapotable.
17 i 17bis	Nota de metall que du al leitmotiv d'I.J.	I. Jones arriba a la ciutat.
18	Coda	S'abaixa el tendal del pàrquing improvisat.

Un dels recursos més habituals de l'escriptura musical cinematogràfica és la creació d'atmosferes sonores que ajuden o poden ajudar a crear punts de referència, sobretot en la seva reiteració, cosa que també pot donar lloc a un tipus d'escriptura musical de tipus wagnerià. Això és el que posaven en pràctica els primers grans compositors del Hollywood clàssic, és a dir el de les grans produccions, en la línia del principi segons el qual "l'oïda ha d'escoltar el que veu l'ull". Aquest era el "credo", per exemple, de Max Steiner, que va ser l'autor de la música de la primera pel·lícula en què es van posar en pràctica els efectes de so amb una gramàtica fundacional i que, combinada amb l'ús espectacular de la partitura, va generar un referent que després han seguit molts "simfonistes" cinematogràfics. Parlem de *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper i Ernest B. Shoedstack.

Max Steiner és un dels pares fundadors de la gramàtica musical del cinema a partir dels anys trenta del segle XX. Va saber assentar les bases d'un nou llenguatge sense renunciar a la qualitat de la partitura. Una de les més cèlebres que va escriure va ser per a la mítica *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939) de Victor Fleming. També aquí va recórrer al *leitmotiv* que, en aquesta ocasió, està referit a una idea més genèrica, abstracta, i que és l'amor a la terra, sempre associat a unes imatges equivalents entre si pel que

fa a la seva disposició visual i que apareixen en tres moments crucials de la pel·lícula.

L'exemple de la música wagneriana per a la pel·lícula de Fleming també és aplicable a la funció emocional expressiva ja que en ocasions la música pot complir una o més funcions.

Funció emocional expressiva

Tot i que per si mateixa la música no expressa res, sorgeix d'una necessitat expressiva i provoca en l'espectador una emoció i una expressió determinades. De la mateixa manera que la música pot subratllar una expressió, també pot incidir en l'emotivitat d'una escena cinematogràfica matisant o reforçant aspectes dramàtics, còmics, terrorífics. Aquesta funció, doncs, pot exalçar l'espectador duent-lo a una emoció lligada al melodrama de la situació, o contribuir a dur-lo als límits de l'emoció provocant el riure (en el cas d'una escena còmica) o a la por (en una pel·lícula de terror). És cert que els cànons preestablerts (modes, timbres, efectes orquestrals) contribueixen a aquestes emocions, però l'efecte és evident i immediat gràcies a una empatia entre la música i la imatge.

Funció significativa

En si mateixa, la música tampoc no significa res, tot i que podem associar-la metafòricament a significats reals: l'himne d'un país, d'un club esportiu, no

signifiquen res explícitament, tot i que la música quedarà connotada amb el seu context en funció de l'ús que vulguem donar-hi. És en aquest sentit que el recurs del *leitmotiv* pot ajudar a dotar determinada música d'una funció significativa. Però, dins del significat que puguem donar-hi, distingirem dues subfuncions: la descriptiva i la metatextual.

Descriptiva

Bernard Herrmann va ser un dels compositors més brillants de la seva generació i un dels més prolífics en matèria cinematogràfica. Va començar la seva carrera al cinema de la mà d'Orson Welles i *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941), la seva *opera prima*, i la va acabar al costat de Martin Scorsese i *Taxi Driver* (1976). Però el nom de Herrmann va associat indiscutiblement a Alfred Hitchcock i a moltes de les pel·lícules més cèlebres del director d'origen britànic. Una d'aquestes, *Psicosis* (Psycho, 1961), demostra clarament la utilització de la música des del vessant significatiu, quan els assassinats de les víctimes de Bates es puntuen amb una música incisiva, associada al mateix personatge. La gràcia de la fórmula de Herrmann és que juga també amb trets descriptius, subratllant amb notes insistents dels instruments de corda les ganivetades de Bates, apuntant de lluny els crits dels ocells: no oblidem que prèviament al primer assassinat a la dutxa, se'ns ha mostrat l'afició de Bates

a la taxidèrmia ornitològica. Sens dubte, Herrmann i Hitchcock "informen" l'espectador, donant cert significat a la música mitjançant l'ús del *leitmotiv*. Més endavant, quan un personatge descobreix la mòmia de la mare de Bates, el seu *leitmotiv* no farà acte de presència fins que el turmentat personatge aparegui al llindar de la porta.

Metatextual

Aquesta funció està lligada a l'el·lipsi, és a dir a la substitució del que no es diu o del que ja s'ha dit o representat, de manera que es convida l'espectador a una relació de concepte, en forma de referència narrativa, però que ajuda a dotar d'un significat precís la música que sona en determinats moments de la pel·lícula.

La música és constitutivament evocadora, i amb aquesta funció ajuda a explicar alguna cosa que va més enllà de les paraules i de la imatge, i d'aquí la seva metatextualitat. A *Delitos y faltas* (Crimes and misdemeanors, 1989), per exemple, Woody Allen inclou l'inici d'un fragment del quartet op. 161 D. 887 de Franz Schubert, per evocar la relació entre dos personatges que han mantingut una relació amorosa adúltera i que ha inclòs regals, per exemple un disc del compositor vienès. La música de Schubert evoca metatextualment i dóna significat a la relació entre els dos personatges,

que acaba fatalment amb l'assassinat de la dona, propiciat pel seu antic amant.

En funció dels codis intel·lectuals de l'espectador, la música utilitzada pot donar informació i significat a allò que estem veient: els crèdits ja citats d'*El resplandor* utilitzen el Dies Irae de la missa de rèquiem gregoriana. El recurs de la música preexistent connota l'escena i tota la pel·lícula: la música de la missa està vinculada a la mort. El seu ús a la pel·lícula dóna a la seqüència un significat vinculat igualment a la mort. Els crèdits són el punt de partença cap a la mort segura a la qual són conduïts els protagonistes.

Funció narrativa

Fa les mateixes funcions que la coneguda com a música "incidental" prototípica del teatre romàntic: és a dir, una música que serveix per acompanyar una acció dramàtica. D'alguna manera, aquest tipus de composició permet igualment certa percepció de continuïtat, amb un estil compositiu poc fragmentari i que serveix per acompanyar la imatge, bo i mantenint-se en un pla d'objectivitat.

La funció narrativa també pot estar vinculada a la metatextualitat a la qual s'acaba de fer referència, sovint amb l'ús de música preexistent. Això és el que passa a la seqüència del bordell de *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971) de Luchino Visconti: una prostituta toca al piano el cèlebre *Per a Elisa* de Be-

ethoven. Aquesta situació és evocada anys després, quan Aschenbach sent com Tadzio toca al piano de l'hotel de Venècia la mateixa peça. La utilització de la música compleix una funció narrativa amb el *flash-back*, però al mateix temps metatextualment ens explica la situació que viu el protagonista, davant del dilema que li suposa el seu amor homoeròtic cap a Tadzio, l'adolescent polonès hostatjat a l'Hôtel des Bains del Lido venecià.

Funció estètica

Aquesta és la funció que té com a finalitat reflectir o recrear l'ambient sonor de la seqüència o de l'escena en funció d'elements històrics, ideològics o artístics. Una pel·lícula ambientada, per exemple, a la segona meitat del segle XVIII, pot utilitzar música de Haydn o Mozart, però pot contenir música expressament escrita per al film que evoqui, a partir de cert manierisme, els sons d'aquella època llunyana. Això és el que va fer precisament George Fenton amb la partitura de *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1989) de Stephen Frears.

Un cas a banda, i molt interessant des del punt de vista musical, és el que planteja Sofia Coppola a *María Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006). Per reforçar el retrat d'una dona allunyada del seu temps i moderna en l'encotillada cort de Versalles, Coppola tria música pop (The Strokes, The Cure, Siouxsie & The Banshe-

es) en un clar contrast estètic amb la música d'època, del segle XVIII.

Amb tot, la funció estètica pot repercutir en l'existència de determinats clixés. És el que passa en pel·lícules ambientades en èpoques de les quals és difícil deduir quin era el tipus de música que hi sonava: com reproduir, en una pel·lícula de romans, la música de la Roma clàssica? És la partitura de *Ben Hur* (1959) que Miklós Rózsa va escriure per a la pel·lícula de William Wyler de caire romà? O de caire hebreu? Ni molt menys: Rózsa és un dels grans simfonistes postromàntics del segle XX. Procedent de la seva Hongria natal, va fer fortuna a Estats Units com a compositor de música per a pel·lícules. El seu estil gira a l'entorn de l'orientalisme propi de la música nacional hongaresa, hereva de la tradició de Bartók o Kodály. Aquest "exotisme" encaixa a la perfecció en la plasmació dels ambients i de les èpoques en què transcorren les pel·lícules per a les quals va treballar, des d'*El ladrón de Bagdad* (The thief of Bagdad, 1940) fins a l'esmentada *Ben Hur*, passant per *El libro de la selva* (Jungle Book, 1942), *Quo vadis* (1951), *El Cid* (The Cid, 1961), ambientada a la Castella de l'alta edat mitjana, o *Sodoma y Gomorra* (Sodom and Gomorrah, 1962).

No en va, una pel·lícula dels Monty Python i de tall eminentment satíric com *La vida de Brian* (Life of Brian, 1979) utilitza una partitura de Geoffrey Burgon

que imita l'estil de la música de Rózsa. De fet, la paròdia dirigida per Terry Jones va més enllà de ser una caricatura de la vida de Crist: és una sàtira d'un determinat tipus de cinema i la seva música imita l'estil de la de Rózsa, d'acord amb una funció clarament estètica.

Ideològica

Tot i estar-ne al marge, la música pot ser utilitzada per règims ideològics que n'han fet bandera donant-li un significat determinat. És aleshores quan parlem de música "connotada" d'acord amb l'ús que se n'hagi pogut fer. Per exemple, és evident que durant el nacionalsocialisme alemany, l'ús de la música de Wagner anava més enllà de l'experiència estètica, perquè enllaçava amb l'ideari racial, xenòfob i antisemita dels sicaris de Hitler. Potser per això no és del tot desentertada aquesta frase de Woody Allen: "No m'agrada Wagner; m'agafen ganes d'envair Polònia".

En cinema, utilitzar la música amb un rerefons o amb una intenció ideològica és una de les funcions estètiques que té una partitura, pressuposant que l'espectador coneix els codis musicals (històrics, estètics) que li permetran analitzar una determinada seqüència d'acord amb la voluntat que hi vol donar el director. Per exemple, i ja que parlàvem de Richard Wagner, l'ús de la coneguda peça "La cavalcada de les valquíries" a l'escena dels helicòpters que disparen indiscriminadament contra la població civil a *Appo-*

calypse now (1979) de Francis Ford Coppola: mostrar la utilització de la música wagneriana per l'exèrcit nord-americà (mitjançant un recurs diegètic) ens ve a dir que el comportament de l'exèrcit dels Estats Units al Vietnam és tan reprovable com el dels nazis durant la Segona Guerra Mundial. És clar que la tria de Coppola també respon al recurs empàtic, a causa de l'origen d'aquella música, que serveix per mostrar les valquíries que en l'òpera *La valquíria* galopen damunt de cavalls amb ales, que en el film de Coppola podrien ser representats pels helicòpters.

La tria de Coppola té a veure amb la que de la mateixa peça havia fet el ministre nazi de propaganda, Joseph Goebbels, per a uns documentals sobre la Luftwaffe, el cos aeri de l'exèrcit alemany durant la Segona Guerra Mundial. En el cas de Coppola, és evident la càrrega ideològica que té la tria de la música de Wagner, però no hem d'oblidar que la mateixa composició havia servit com a música incidental en diverses pel·lícules mudes, la més cèlebre de les quals és sens dubte *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) de David W. Griffith. Amb una intencionalitat diferent, la primera escena del balneari a la felliniana *Fellini ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963) fa ús de la peça wagneriana.

També es pot llegir en clau ideològica la utilització de la música que Pier Paolo Pasolini va fer a *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*,

1963). En concret de la *Música per a un funeral francmaçó* de Mozart a l'escena en què Jesucrist puja al Calvari per ser-hi crucificat. Indubtablement, Pasolini associa els valors que defensa la francmaçoneria (llibertat, igualtat i fraternitat) amb els que encarna el Crist home, defensat i reivindicat pel realitzador italià: no oblidem que Pasolini era marxista i ateu i que no creia en Jesucrist com a fill de Déu. Per això subratlla l'escena de la seva mort amb una música que simbolitza uns valors netament humans. A més, l'acord final de la peça de Mozart en tonalitat major (i que simbolitza la resurrecció), és tallat bruscament a la banda sonora de la pel·lícula, per reforçar la idea que Pasolini no creu en miracles ni afers sobrenaturals vinculats a un home de carn i ossos com Jesús de Natzaret.

L'ÚS DE LA MÚSICA PREEXISTENT

En cinema, anomenem preexistent aquella música que genèricament i ambivalentment anomenem clàssica o de qualsevol altre tipus, estil o format, i que existeixi prèviament a la producció de la pel·lícula, per a la qual no ha estat escrita. Fins i tot s'ha donat el cas (pensem en l'exemple de *Kill Bill, Vol.1*) de citar música de cinema a l'interior d'una altra pel·lícula, per no parlar del jazz o dels musicals, de vegades fins i tot de manera abusiva i previsible.

La utilització de la música preexistent en cinema es remunta als orígens d'aquest art, és a dir als temps en què no hi havia una pista, una banda sonora musical "enganxada" al suport visual. El seu ús tenia diverses funcions, però el que està molt clar és que va permetre reforçar emocions i aclarir significats visuals a l'interior del film. Tot plegat, no va impedir certa polisèmia, en base als continguts primaris de la música i el seu context, cosa que d'aleshores ençà sempre ha obligat a un procés descodificador entre l'espectador i el film.

Aquest podria molt bé ser el cas de la ja citada peça "La cavalcada de les valquíries". En temps del

cinema mut, i a banda de l'exemple de la pel·lícula de Griffith, la peça wagneriana servia per reforçar escenes bèl·liques o, evidentment, cavalcades. Però, com s'ha vist en *Appocalypse now* de Coppola, la mateixa música pot incidir en aspectes funcionals de caire ideològic d'acord amb la contextualització que podem fer de determinades partitures o del seu ús al llarg de la història. Com en tot, la música preexistent (clàssica, jazz) pot usar-se, però de vegades s'ha caigut en alguns abusos.

Usos i abusos

La utilització de la música preexistent obeeix a diversos criteris que de vegades responen a les convencions de determinats formats o gèneres com les pel·lícules biogràfiques o *biopic*, per exemple quan aquest està centrat en la figura d'un compositor: és evident que en una pel·lícula com *Amadeus* de Milos Forman (1984) ha de sonar música de Mozart, que a *Bird* (1988) Clint Eastwood no podia oblidar Charlie Parker, o que a *Copying Beethoven* d'Agnieszka Holland (2006) és la música beethoveniana la que travessa de punta a punta la cinta. En definitiva, l'ús de la música preexistent passa també per diversos recursos i funcions, que són els següents.

Recursos	Funcions
Diegètic	Estètica, ideològica

Empàtic / Anempàtic	Significativa, metatextual
Contrast	Narrativa

De vegades, l'ús de la música preexistent pot esdevenir obsessiu, fidel a la visió totalitzadora d'un realitzador vinculat a una partitura o un autor. És el cas, per exemple, d'Ingmar Bergman, que utilitza la música clàssica buscant-ne el rerefons simbòlic. L'ús de l'obra de Johann Sebastian Bach ha estat una constant en l'obra del cineasta suec, potser pel rerefons religiós (o místic) de les partitures del compositor alemany. No deixa de ser simptomàtic, en aquest aspecte, l'ús d'obres per a violoncel com ara les sarabandes de la suite núm. 2 a *Como un espejo* (Sasom i en spegel, 1960) o la de la suite núm. 5 a la ja citada *Gritos y susurros* i a *Saraband* (2003).

Però la música preexistent corre el risc d'esdevenir un estereotip filmicovisual, i fins i tot obsessiu (i per tant abusiu), com el que li va passar a Stanley Kubrick, "víctima" dels *temp tracks* en més d'un treball cinematogràfic. És clar que, tenint en compte la font d'inspiració de determinades músiques originals (preexistents), podríem fins i tot parlar dels "significats intel·lectuals" que poden dur les mateixes partitures, i que l'espectador pot conèixer prèviament d'acord amb els seus codis intel·lectuals. Un coneixement que no sempre es dona, atès el caràcter d'art de masses que és el cinema i la manca de formació musical de molts espectadors. Paradoxalment, en una

època de sobreabundància d'informació i d'accés a la música, és quan aquesta més es consumeix, més se "sent" i menys s'"escolta" i això vol dir que els referents es perden així com també el coneixement sobre allò que, teòricament, hauríem d'escoltar.

De vegades, la música "preexistent", de tall clàssic, ha esdevingut útil no pas per al cinema en si mateix sinó per a la mateixa música: Milos Forman va contribuir a la popularització de Mozart amb *Ama-deus*, i Maria Callas i la seva interpretació de "La mamma morta" de l'òpera *Andrea Chenier* d'Umberto Giordano van fer-se cèlebres després del seu ús a *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993). Com a mínim, molts van descobrir la qualitat d'unes obres que no solament servien per reforçar el caràcter semàntic de les imatges sinó que, a més, podien delectar els espectadors mitjançant les gravacions discogràfiques, més enllà de la pel·lícula. La música, a través del cinema, ha tingut i segueix tenint, potser inconscientment, una funció macrosocialitzadora i divulgadora, més enllà de la pantalla o els interessos estètics que pot crear una determinada partitura.

EL COMPOSITOR DE CINEMA

Els orígens de la música s'endinsen en la nit dels temps. Per altra banda, el cinema és un art amb poc més de cent anys. Però, malgrat la diferència d'edat, els dos llenguatges artístics s'han trobat i han fet camí de manera més que afortunada en molts casos. Amb el temps, la música per al cinema s'ha anat convertint en una especialització en si mateixa, encara que no tots els compositors reben, als conservatoris, universitats i escoles de música, la formació suficient per aprendre i assumir les tècniques específiques per escriure per a la imatge. Determinades universitats nord-americanes amb departaments musicals ofereixen especialitzacions al respecte i fins i tot circulen manuals de composició per al cinema, però aquest aprenentatge és escàs acadèmicament parlant i insuficient en nombre de centres. En conseqüència, es pot parlar de formacions autodidactes o de manierismes (treballar "a la manera de"), que no han impedit escriure amb un segell propi a molts compositors, que s'han fet cèlebres precisament gràcies a la música que han escrit per al cinema.

Hi ha també un element que no podem oblidar i és el desprestigi que de vegades ha viscut la música destinada al cinema en determinats sectors que han considerat una tasca menor la composició al servei de la imatge. Fins al punt que molt compositors "seriosos" no han editat, ni tan sols guardat, la seva música cinematogràfica. El mateix Xavier Montsalvatge, per exemple, va destruir tot el que havia escrit per al cinema, conscient que era una feina molt col·lateral a la seva carrera i que constituïa una corpus menor, assumit tan sols i de manera puntual com a mitjà de subsistència econòmica en un moment determinat de la seva vida.

Això és injust, no solament pel fet que la música fa un paper essencial en la seva disposició fílmica, sinó també perquè gran part de la música (entesa com un tot) escrita durant tres quartes part del segle XX no es pot deslligar de la seva vinculació amb el cinema. Ja seria hora que algú fes constar, en la història de la música contemporània, el corpus musical cinematogràfic. Música d'espectacle, al capdavant, si els compositors operístics del segle XX (Britten, Richard Strauss, Henze, Janacek, Menotti) ocupen un lloc d'honor, per què no l'ocupen els qui s'han dedicat a un art igualment "operístic" (per totalitzador) com el cinema?

Aclariments previs

No hi ha un estil compositiu propi per al cinema, de manera que el compositor està obligat a buscar l'objectivitat i no pas a expressar-se a si mateix, com recorden Theodor W. Adorno i Hanns Eisler en un cèlebre i clàssic text sobre la música cinematogràfica. La tasca del compositor per a cinema passa fins i tot pel *collage*, perquè pot escriure una partitura amb diversos estils per ser utilitzats al llarg d'una mateixa pel·lícula. En aquest sentit, la música per a cinema és un desafiament al concepte de partitura "tradicional", entesa com un tot unitari estilísticament parlant.

No tota la música que ha estat pensada per al cinema ha estat escrita per un compositor. Dit d'una altra manera: hi ha música de cinema gestada per artistes que no saben música. Aquest és el cas del conegut com a *hummer*, que designa la persona que coneix els tecnicismes i, sovint, els més elementals rudiments del llenguatge musical, però que és capaç d'inventar melodies i ritmes que, més tard, configuraran tota o part de la banda sonora musical d'una pel·lícula. Actualment, directors com Alejandro Amenábar signen les partitures de les seves pel·lícules, tot i que la música ha estat orquestrada i arranjada per terceres persones, músics professionals que han transcrit el material que prèviament s'ha pogut enregistrar mitjançant suports musicals i informàtics. Més complicat era quan

la tecnologia no ho permetia: Charles Chaplin ha estat segurament el *hummer* més cèlebre de la història del cinema. Les seves pel·lícules sempre inclouen en els crèdits que l'autoria de la música és del realitzador britànic, tot i que no sabia música més que d'oïda. I, amb tot, era capaç de tocar el piano, el violí i el violoncel (per cert, i a tall d'anècdota, Chaplin tocava els instruments de corda freda amb les cordes canviades de lloc perquè era esquerrà i agafava l'arc amb la mà esquerra, com es pot apreciar en alguns dels seus curtmetratges). Col·laboradors propers de Chaplin com Alfred Newman o David Raksin van transcriure, pacients, les melodies que l'artista britànic teclejava al piano, fregava amb les cordes del seu violí o fins i tot cantava i xiulava (i) per ser després disposades en pentagrama i orquestrades per músics de debò que, injustament, tenen un lloc poc destacat als crèdits de les pel·lícules que Chaplin va dirigir des de *Luces de la ciudad* (City Lights, 1931).

Una altra figura existent en el terreny de la composició musical per al cinema és l'escriptor fantasma (el *ghostwriter*), que és precisament qui cobreix les espatlles al *hummer* i que sol complir un paper d'orquestrador o d'arranjador. De vegades, músics professionals amb una gran activitat com Hans Zimmer es veuen obligats a desfer la seva feina en mans de *ghostwriters*, que acaben la feina que el compositor

"oficial" només ha deixat esbossada, per manca de temps.

El treball amb el director

Normalment, la música de la pel·lícula s'escriu un cop el rodatge acabat i, en molts casos, amb un muntatge provisional. En algunes (rars) ocasions, es pot donar el cas que un realitzador determini els criteris d'un film, i fins i tot d'un guió, d'acord amb la inspiració que li provoca determinada partitura preexistent. Fins i tot directors com Peter Greenaway han arribat a demanar a compositors com Michael Nyman que escrivissin una música que servís d'inspiració per a una pel·lícula encara per esbossar. Però aquests són casos molt excepcionals.

En conseqüència, el treball del compositor acostuma a ser *a posteriori*, cosa que dificulta de vegades la qualitat del producte final, en part per les presses imposades per sistemes de producció que tenen molt clar que en cinema cada dia que passa són diners gastats i que no es pot perdre temps.

Determinats directors, molt respectuosos amb la tasca dels compositors, permeten que aquests lleixin els guions, fins i tot prèviament al rodatge, per tal que el músic determini, de bracet amb el realitzador, quins segments de la pel·lícula hauran d'anar acompanyats per música i quin estil haurà de tenir la partitura, tot i que abans ja hem parlat de la manca d'unitat en

benefici del *collage*. No tots els músics, però, s'inspiren en imatges: el compositor català Carles Cases afirma que s'inspira en el guió i sense la necessitat de disposar d'imatges concretes. És clar que el compositor haurà de tenir clar que, un cop enllestida la partitura, hi haurà d'haver un treball de sincronització que encaixi la durada de la música amb el segment visual corresponent. I que de vegades això implica haver de fer alguns retalls, sempre a la música i gairebé mai al muntatge visual.

En principi, el millor procediment perquè la música escrita per a una pel·lícula funcioni és l'entesa entre director i músic. Aquí, però, és obligat referir-nos a una paradoxa: el director de cinema coneix més o menys bé tots els llenguatges visuals que intervenen al film, però no l'ofici del músic. El diàleg, doncs, és difícil perquè no sempre parlen, músics i directors, en els mateixos termes. De vegades, el compositor ha d'entendre el que el director vol dir quan no pot parlar amb tecnicismes musicals, senzillament perquè el realitzador no coneix els termes específics per designar una o altra tipologia d'escriptura o estil musical.

L'analfabetisme del director en matèria de música, doncs, és una dificultat que cal superar. Amb tot, s'han donat casos de binomis cèlebres en què no s'ha entès l'obra d'un músic sense un director determinat i viceversa. El binomi permet aprofundir en un univers comú, cosa que donarà lloc a una unitat

inqüestionable als productes cinematogràfics i a un "color acústic" a les pel·lícules. El primer d'aquests binomis històrics el van formar, amb tres pel·lícules com *Alexander Nevski* (1938) i les dues parts d'*Ivan el Terrible*, (Ivan Groznyy, 1944-46), el realitzador soviètic Sergei M. Eisenstein i el compositor Sergei Prokofiev, que van treballar el "disseny" musical de determinades seqüències, fins i tot abans del seu rodatge. Amb els anys, el cinema ha donat lloc a altres binomis d'absoluta referència com ara els formats per Alfred Hitchcock i Bernard Herrmann, Blake Edwards i Henry Mancini, Federico Fellini i Nino Rota, Steven Spielberg i John Williams, David Lynch i Angelo Badalamenti, Tim Burton i Danny Elfman, Theo Angelopoulos i Eleni Karandriou o Krzysztof Kieslowski i Zbigniew Preisner.

En tot cas, el compositor que treballa per al cinema se cenyeix als gèneres cinematogràfics amb formats que poden fer variar l'estil del músic, que puntualment renuncia a la seva identitat o la seva formació (l'objectivitat de què parlaven Adorno i Eisler), en benefici del servei a la pel·lícula. És el cas, per exemple, del cinema de terror en què la por, lligada al desconegut, obligarà el músic a escriure música d'evidents ambigüitats tonals o ja directament dodecafònica, com marquen els estereotips, els cànons i les convencions (els clixés) del gènere.

L'evolució del cinema i, en general, la percepció "audiovisualitzada" dels diversos formats, farà que la música evolucioni amb aquests, però sempre amb la idea de reforçar estats anímics ineludiblement vinculats a caracteritzacions musicals. Això és el que s'encarreguen de demostrar alguns tractadistes que han fet autèntics "inventaris" d'estats d'ànim amb els seus equivalents musicals en forma d'instrumentació, timbre o tonalitat.

Procediments i mètodes

Una nova paradoxa que marca les relacions entre el cinema i la música és que, quan aquesta ja està escrita, el director no pot tocar-la, tot i que sí que pot canviar-la de lloc, com el tema de Lara a *Doctor Zhivago* de David Lean (1965) o, directament, eliminar-la (*2001, una odisea del espació*). El cas d'aquesta pel·lícula de Kubrick és simptomàtic per veure fins a quin punt la tirania del director pot condicionar la desaparició de la partitura expressament escrita per a la pel·lícula: durant la fase de producció de *2001*, Alex North va escriure'n la música. Kubrick treballava amb un pre-muntatge i va incorporar música provisional per veure l'efecte que feia en seqüències determinades. Aquesta és una pràctica molt habitual en els sistemes de producció anglosaxons, coneguda amb el nom de *temporary tracks* (o *temp tracks*) i que, com el nom indica, designa la disposició de talls provisionals de música a

l'espera de la partitura definitiva. El resultat amb els *temp tracks*, però, va convèncer Kubrick, que finalment va optar per deixar com a definitiva la música de Richard Strauss, Aram Kachaturian, Györgi Ligeti i Johann Strauss, que és la que configura una de les bandes sonores musicals més insòlites i encertades de la història cinematogràfica i per a una pel·lícula en què la música utilitzada dota d'un significat metatextual unes imatges críptiques i d'interpretació variada. En tot cas, el que cal retreure a Kubrick és que no comunicés la seva decisió a Alex North, que finalment va haver de guardar la partitura escrita en un calaix fins que, anys després, el seu col·lega i compositor Jerry Goldsmith produís el disc de la banda sonora musical inèdita de North. Un cas semblant va passar amb *Troia* de Wolfgang Petersen (2004), per a la qual va escriure la música Gabriel Yared, desestimada finalment en substitució de la partitura de James Horner, molt més convencional i previsible.

No és tan evident que el compositor vegi la pel·lícula abans de posar-hi la música, però en tot cas sí que pot treballar amb el disseny sonor (*spotting*), de bracet amb el director. Tots dos han de tenir clara abans una bateria de preguntes, amb les seves corresponents respostes, que veiem al quadre.

La bateria de preguntes

1. ON (hi ha d'haver la música, amb o sense anticipació)?
2. QUINA (ha de ser la quantitat, en funció del temps disponible)?
3. COM (ha de ser aquesta música, pel que fa a estil i procedència)?
4. PER QUÈ (hi ha d'haver música)?
5. QUAN (ha de sonar en funció del desenvolupament estructural del film)?

El muntador musical

Tot i que és una figura molt més vinculada a la televisió que no pas al cinema, el muntador musical és la persona amb coneixements visuals, tecnològics i evidentment musicals que disposa la partitura a l'interior del muntatge visual. Sovint treballa amb el compositor, i és la persona encarregada de distribuir la resta d'elements que configuren la banda sonora (músiques, diàlegs, sorolls) segons la seva importància o rellevància. Compositors com Manuel Balboa s'han referit, pel que fa al muntatge, a un procés de reducció de determinats plans o matisos musicals en benefici de paraules o sorolls que no permeten la captació (l'escolta) dels matisos que intervenen en una partitura musical en forma de girs melòdics, modulacions tonals o detalls de l'orquestració.

El muntador musical té, en la ficció televisiva, una tasca molt més completa perquè sovint disposa d'un

material escrit sobre genèrics, de manera que distribueix aquelles músiques d'acord amb la durada o referents argumentals o emocionals abstractes. A més, la seva és una tasca que es complementa de vegades amb l'escriptura de determinades músiques secundàries (*inserts*, separadors entre escenes) i amb la selecció de les originals. La determinació dels silencis musicals, la determinació i la delimitació dels sons originals, l'ajust, la correcció, la mescla i la integració de les músiques corresponents també són tasques del muntador musical.

EL CINEMA MUSICAL

Es pot dir, sense risc a equivocar-nos ni a pecar d'anacrònics, que el cinema sempre ha estat musical. I ho ha estat perquè, com es veurà en el proper capítol, sempre ha tingut so, i especialment acompanyament musical, com a suport de les projeccions. Amb la irrupció de l'anomenat "sonor", però, es va generar una tipologia de cinema eminentment centrada en la música i que permetia veure espectacles o fragments d'espectacles molt populars en centres neuràlgics teatrals com el Broadway del districte de Manhattan (Nova York) o el West End (Londres).

El musical en si mateix no és un gènere sinó un sistema de producció, molt costós (perquè requereix un doble equip, l'eminentment cinematogràfic i el pròpiament musical) i que ha tingut moments d'esplendor al llarg de la història del cinema, especialment el nord-americà, tot i que tampoc es pot oblidar Bollywood (el cinema produït a Bombai, Índia) com a referent alternatiu. De tota manera, però, ja sigui com a gènere o com a sistema de producció, el musical és netament i genuïnament anglosaxó.

Venerat o odiat, el cinema musical té una història llarga, amb més de vuitanta anys de vida, tot i que amb alts i baixos al llarg d'una cronologia tan rica com irregular en nivells de qualitat i amb noms que han generat un veritable *star system* alternatiu.

Orígens i consolidació

Amb *Cantando bajo la lluvia* (Singin'in the rain, 1951), Stanley Donen i Gene Kelly van donar pas a una segona etapa decidida en el camp del cinema musical. Però aquella pel·lícula, que no era l'adaptació de cap espectacle, sí que aplegava fragments de musicals d'èxit, alguns dels quals ja coneixien la seva adaptació cinematogràfica. El cèlebre tema amb què Gene Kelly canta i balla sota la pluja és un fragment que apareix a *The Hollywood Revue of 1929*, dirigida per Charles F. Reisner el 1929. Es tracta d'una pel·lícula fragmentada a base de retalls de números musicals, com el "Singin'in the rain", amb Ukelele Ike (Cliff Edwards), les Brox Sisters i el cor de ballarins i ballarines de la Metro Goldwyn Mayer.

La música es tocava i cantava en directe, cosa que donava a aquestes produccions un evident estatisme i una lògica i encarcarada teatralitat, tenint en compte que no es podien fer més que quatre o cinc plans per cançó, sense possibilitats de fer moviments de càmera que haurien entorpit la música mateixa. Els primers productes d'aquell cinema musical incipient, molt "ar-

revistat", van gaudir de la predilecció del públic gràcies a cintes produïdes per la Metro Goldwyn Mayer com *La melodia de Broadway* (The Broadway Melody, 1929), però també de productores com la Fox amb *Fox Movietone Folies* (1929) o, ja amb un argument lineal, la pel·lícula d'Ernst Lubitsch produïda per la Paramount *El desfile del amor* (The Love Parade, 1929).

Els sistemes de producció, però, no es van aturar i de seguida van sorgir noves possibilitats tècniques i artístiques que van afavorir l'elaboració de pel·lícules musicals, en part gràcies a l'emergència de productors, coreògrafs i homes d'espectacle com Busby Berkeley, artífex d'emblemàtiques coreografies amb plans zenitals que donaven pas a efectes visuals de gran impacte, especialment amb el protagonisme del cos de ball complementat amb elements d'*atrezzo* vistosos i que van crear escola.

És el cas de tres brillants pel·lícules del mateix any (1933) dissenyades per Berkeley i produïdes per la Warner Brothers com *Desfile de candilejas* (Footlight Parade), *Calle 42* (42nd. Street) o *Vampiresas del 33* (Gold Diggers of 1933), les dues primeres dirigides per Lloyd Bacon i la tercera per Mervyn LeRoy. En les tres es parteix d'un tema comú: el procés d'assaig i producció difícil d'un musical a Broadway, amb les consegüents mirades a l'interior dels teatres, rics en inventiva i testimonis de les misèries humanes capaces de fer perillar l'estrena de l'espectacle que, al final,

acaba sent tot un èxit gràcies al previsible *happy end* obligat en aquest tipus de cinema.

Cal recordar que en aquells primers moments, a finals dels anys vint i principis dels trenta, els musicals servien per donar una particular visió de l'*american way of life*, en moments de depressió (després del Crack del 29 o fins i tot durant la coneguda com a Llei Seca). Semblantment passaria a l'Espanya dels anys cinquanta i seixanta amb les pel·lícules protagonitzades per "nens prodigi" com Marisol o Joselito, que convertien en rosa el que en realitat era negre o gris. La concessió als elements kitsch són evidents en un tipus de cinema destinat a la massa però que va saber aprofitar les noves tècniques de filmació i l'homogeneïtzació de les velocitats de pas, que permetia una perfecta sincronia entre la música i la imatge.

Un cas excepcional en aquesta etapa fundacional va ser *Aleluya* (Hallelujah!, 1929) de King Vidor, considerada la primera obra mestra del cinema sonor i, segurament, el primer musical amb argument dramàtic. Vidor va realitzar una pel·lícula interpretada íntegrament per negres en el que suposava un veritable desafiament a les lleis racials d'un cinema que sempre havia pintat els blancs de negres o que, encara pitjor, deixava a la gent de color els rols més ingrats. *Aleluya* és un veritable manifest i una declaració de principis sobre la dignitat del negre, a ritme de *spirituals* i *planta-*

tion songs, alguns dels quals compostos per Irving Berlin.

Aquella primera etapa del cinema musical va permetre, a més, l'emergència d'un nou *star system* amb cantants, ballarins (de vegades els dos en un mateix nom) especialitzats i cobejats per les productores que els tenien en exclusiva. És el cas de Bing Crosby (de la Paramount) de Fred Astaire i Gingers Rogers (de la RKO) de Deanna Durbin (de la Universal) o de Judy Garland (de la Metro Goldwyn Mayer), en el context de comèdies de situació que eren excusa per encabir els números musicals, cantats i ballats.

El gran espectacle

El cinema és imatge en moviment. A l'hora de filmar un musical, un dels principals reptes que es plantegen consisteix que la melodia i el ball (dos elements inqüestionables de l'espectacle musical) traspassin la pantalla per entrar amb força a l'oïda i la retina de l'espectador, per emocionar-lo amb igualtat de condicions. En aquest sentit, la segona etapa dels sistemes de producció musical va aconseguir crear una veritable "coreografia cinematogràfica" gràcies a l'entesa entre ballarins i dissenyadors dels moviments de càmera. Sovint, aquests últims eren els mateixos coreògrafs, que dirigien les escenes musicals mentre deixaven la resta en mans d'un expert realitzador.

Si Busby Berkeley va ser el gran nom entre els coreògrafs i dissenyadors d'espectacles de la dècada dels trenta, la dels quaranta va comptar amb un altre gran nom propi com el d'Arthur Freed, gràcies a qui es van consagrar figures com Gene Kelly, Rita Hayworth o Judy Garland en la seva segona etapa, a més de prosseguir els èxits dels noms de la dècada anterior com els d'Astaire i Rogers.

Tot i no ser l'única de presentar i produir musicals, la Metro Goldwyn Mayer va ser la reina d'aquest tipus de pel·lícules en l'etapa que ara comentem, especialment durant la dècada dels anys cinquanta, que marquen la consolidació del sistema de producció entesa com a gran espectacle, amb la disposició luxosa de tot un aparell de producció i amb la irrupció d'aquell binomi format per director i coreògraf. El binomi va permetre presentar productes ben acabats i sempre amb la voluntat d'elaborar grans espectacles que fossin suficients per fer somiar l'espectador en mons impossibles i en un tecnicolor que sovint reforçava la idea d'un kitsch pretesament inconscient. És l'època de noves estrelles com Gene Kelly, Frank Sinatra, Cyd Charisse o Debbie Reynolds i amb pel·lícules com la ja citada i emblemàtica *Cantando bajo la lluvia*, a més d'*Un día en Nueva York* (On the town, 1949) del binomi Donen-Kelly, o *Un americano en París* (An American in Paris, 1951) sobre melodies de George Gershwin, a més de *Melodías de Broadway 1945*

(The band wagon, 1953) de Vincente Minnelli, entre moltes altres.

La primera part d'aquesta etapa, marcada per la Segona Guerra Mundial, va ocupar els estudis en la preparació de material de propaganda i d'oci per als soldats repartits arreu d'Europa, g'frica i g'sia, cosa que va afectar igualment els musicals, en forma de *wartime musicals*, que servien per entretenir els militars, però també per reforçar un sentiment patriòtic. Els anys quaranta van servir igualment per fer emergir una estrella de sota l'aigua que responia al nom d'Esther Williams, nedadora olímpica que va protagonitzar diverses pel·lícules amb coreografies i números musicals filmats en enormes piscines i amb clares concessions a l'escola creada per Berkeley.

La irrupció de 'West Side Story'

Els anys seixanta començaven amb no pocs canvis de perspectives que anaven més enllà de l'art. En primer lloc, per les diverses crisis socials: la Guerra Freda estava en un dels seus punts més àlgids, les esperances d'una nova generació de joves aviat serien esquarterades pels conflictes bèl·lics amb les conseqüències de la guerra de Corea i l'inici dels conflictes amb Vietnam; a més, es vivia el principi de la decadència dels grans estudis cinematogràfics, causada en part per l'èxit de la televisió, que havia canviat els

hàbits de les famílies de la classe mitjana, potencial consumidora de cinema.

Les dècades dels seixanta i els setanta van ser les de les utopies, alimentades, confrontades i sovint frustrades. Tot i la primera crisi que va patir el cinema, el musical deixa sentir aquelles utopies, i s'inicien els seixanta amb un cop d'efecte com *West side story* (1961), codirigida per Robert Wise i el coreògraf Jerome Robbins. Hi ha diversos factors que converteixen aquest film en un producte únic en el panorama del cinema musical. En primer lloc, el fet que l'excel·lent partitura estigui feta per un músic que aleshores representava certa avantguarda en el panorama de la música nord-americana com Leonard Bernstein, compositor "seriós" d'estil eclèctic i que combinava la seva faceta com a autor de diverses partitures (per a tota mena de gèneres) amb la direcció orquestral, tant a Europa com als Estats Units; en segon lloc perquè *West Side story* és un drama urbà que s'excusa en l'adaptació del *Romeo i Julieta* shakesperiana per construir un fresc de les convulsions socials que assotaven en aquell moment la joventut dels joves nord-americans; també perquè aquest mateix drama és el que fa que acabi malament, cosa insòlita en el context dels musicals produïts fins aleshores; per últim, no es pot oblidar l'aposta que van fer els productors per un equip de cantants i ballarins joves, allunyats de l'*star system* i que aleshores eren uns perfectes desconeguts (o qua-

si: tan sols Natalie Wood era en aquell moment una estrella més o menys coneguda, tot i la seva joventut), o el fet que la pel·lícula tingui moltes escenes filmades en exteriors (i a més en un lloc tan allunyat dels sistemes de producció de Hollywood com Nova York) i lluny dels platós tradicionals del cinema musical, que reconstrueixen decorats ideals i idealitzats.

Alguna cosa, doncs, estava canviant, i *West Side story* contribueix a aquest canvi, tot i la distància que ens separa de la seva gestació original i l'evident envelliment d'una pel·lícula que tanmateix continua sent punt de referència per entendre una època i els seus protagonistes generacionals. Tampoc no es pot oblidar el paper de la coreografia de Robbins, per exemple en la transició de caminar a ballar en les escenes inicials, i que serveixen per mostrar de bon començament els enfrontaments entre les dues bandes enemigues de joves (Jets i Sharks), que són els protagonistes de la pel·lícula.

Al marge de la pel·lícula de Wise i Robbins, la dècada dels seixanta va seguir amb sistemes de producció costosos, exhaurint els últims cartutxos de tall clàssic amb pel·lícules de més o menys èxit com *My fair Lady* (George Cukor, 1964), *Camelot* (Joshua Logan, 1967), *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Paint yor Wagon, Joshua Logan, 1969) o *El violinista en el tejado* (The fiddler on the roof, 1971) de Norman Jewinson, però sense la inventiva i originalitat de la dècada ante-

rior i fins arribar a la irreversible decadència del musical.

Les produccions europees

Fins ara hem parlat del cinema musical nord-americà, però no hem d'oblidar sistemes de producció europeus, especialment el britànic, que havia proporcionat al cinema diverses adaptacions de musicals del West End de Londres. Al marge de convencions i amb un estil personal i esbojarrat, Richard Lester va fer de la necessitat virtut amb pel·lícules de poc pressupost però amb molt de talent: a part de *Golfus de Roma* (A funny thing happened on the way to the Forum, 1966), Lester va aprofitar el reclam mediàtic dels Beatles per fer-los protagonistes d'un musical autoperòdic que marca un punt a part en les convencions del gènere com *¡Qué noche la de aquel día!* (A hard day's night, 1964).

Els quatre membres de la banda pop anglesa van protagonitzar posteriorment *Yellow Submarine* (1968) de George Dunning i, en ple procés de dissolució de la banda, el documental de Michael Lindsay-Hopp *Let it be* (1970), que obriria la porta a posteriors produccions semidocumentals i que deixarien testimoni del que va ser la música rock i pop durant la dècada dels setanta, o bé a produccions de ficció que esdevindrien icones identificadores de segments de joventut vinculats a realitats musicals: és el cas dels Mods a *Quadrop-*

benia de Frank Roddam (1979) o del punk de Sex Pistols a *La mugre y la furia* (The filth and the fury, 2000) de Julien Temple, a les quals caldria afegir el nom de Michael Winterbottom i el seu homenatge al rock de Manchester a *24 hour party people* (2002).

Parlàvem, però, dels anys seixanta i no podem oblidar dues tímides incursions del cinema francès a la causa del musical amb dues produccions de Jacques Demy: *Los paraguas de Cherburgo* (Les parapluies de Cherbourg, 1964) o *Las señoritas de Rochefort* (1968), en un intent d'instaurar un estil propi i local, poc reeixit malgrat l'encert de l'intent.

Estats Units va seguir intentant fer sobreviure un musical en clares vies d'extinció amb la revifalla dels èxits de musicals cèlebres a Broadway i el West End i de cara als nous aires que el hippisme aportava a la societat: l'adaptació d'una òpera rock com *Jesucristo Superstar* (Jesus Christ Superstar, 1973) de Norman Jewinson va fer cèlebre l'estil aleshores trencador del musical signat pels britànics Andrew Lloyd Webber (compositor) i Tim Rice (llibretista). La versió cinematogràfica ambientava la peça original (per a la qual es va escriure un número alternatiu i uns compassos de transició amb orquestració d'André Previn) en escenaris naturals d'Israel. *Godspell* (1973), de David Greene, tornava a ubicar la realitat evangèlica en el context d'una comuna hippy, tot i que amb resultats més modestos. L'apologia de la droga i l'amor lliure

a *Hair* (1979) convertia la pel·lícula en un gran èxit per a Milos Forman, mentre que des de Gran Bretanya l'estranya genialitat, una mica passada de voltes, de Ken Russell, es posava al servei de *Tommy* (1975), amb la participació de la banda The Who i les intervencions puntuals d'Elton John o Eric Clapton entre altres.

Enmig de la indefinició del musical en aquesta dècada, cal parlar d'un nom que constitueix un veritable oasi i un punt i a part en aquell context: Bob Fosse, ballarí i coreògraf professional, i veritable estendard d'una nova manera d'entendre el gènere. El gran èxit obtingut amb *Cabaret* (1972), amb Liza Minnelli com a protagonista, feia pensar en la recuperació d'un estil, a mig camí entre la tradició i l'avantguarda i prenent com a punt de partença l'ambigüitat del cabaret berlinès dels anys trenta. Set anys més tard, *Empieza el espectáculo* (*All that jazz*, 1979) tornava a la recreació, en clau autobiogràfica, de la gestació d'un espectacle musical (prenent com a base les pel·lícules del binomi Bacon Berkeley), però amb un llenguatge nou, tant pel que fa a la tria de la música com a la coreografia i la manera de filmar-la: l'escena de l'assaig, amb el complement d'*Air Erotica*, suposa un pas endavant en la concepció del cinema musical, jugant amb la difícil dualitat entre cinema i teatre.

En via morta

Es pot dir que el musical està pràcticament en via morta malgrat els intents de recreació a la manera "clàssica" i amb fracassos comercials com ara *Evita* (1996) d'Alan Parker, *Chicago* (2002) de Rob Marshall o *El fantasma de l'òpera* (*The Phantom of the Opera*, 2004) de Joel Schumacher.

Tan sols sembla funcionar la revisitació irònica de directors aparentment allunyats de l'estil propi dels musicals, com ara el Woody Allen de *Todos dicen I love you* (*Everyone says I love you*, 1996), l'Alain Resnais d'*On connaît la chanson* (1997) o el Kenneth Branagh de *Trabajos de amor perdidos* (*Love's Labour's Lost* 2000), a més del cas espanyol d'*Al otro lado de la cama* d'Emilio Martínez Lázaro (2002), entre altres.

Dos casos a part els constitueixen, en clau post-moderna, les revisitacions del danès Lars von Trier amb *Bailando en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000) i l'australià Baz Luhrmann amb *Moulin Rouge* (2001). El primer, immers en els principis del cinema Dogma, elabora una faula en què els números musicals són projeccions diegètiques de la protagonista, Selma, interpretada per la cantant finesa Björk, autora de les partitures que vertebran el film. Per la seva banda, Luhrmann recrea el món de la revista parisenca amb *Moulin Rouge*, a base de cançons dels anys setanta a noranta (amb alguna, excepcionalment, de dècades an-

teriors) en una clara opció hiperfragmentada i apropiacionista, com marquen els cànons postmoderns. Les dues produccions capgiren els sistemes de rodatge i muntatge dels números musicals, fragmentant la imatge i alterant la lògica resolució dels talls dels plans respecte de la pròpia música. D'alguna manera, aquestes pel·lícules constitueixen exemples d'una nova manera d'entendre el musical, o unes apostes que demostren que, com a gènere o fins i tot com a sistema de producció, ha mort o es troba en estat de letargia permanent, tot i les puntuals revisitacions que s'hi puguin fer.

ELS ORÍGENS DE LA MÚSICA EN EL CINEMA

L'historiador Kurt London va ser dels primers a afirmar que l'origen de la música en el cinema es devia a la voluntat de mitigar el soroll del projector a les primeres (i sovint improvisades) sales de projecció. Avui, aquesta tesi està força rebatuda. De fet, el cinema va néixer com un element més dels espectacles de varietats, a finals del segle XIX. La música hi tenia un paper crucial per acompanyar les escenes pròpies dels cafès concert, els teatres de varietats, els cabarets i espais més o menys improvisats on espectadors de classe mitjana, mitjana baixa o baixa, ofegaven les seves penúries en l'alcohol i les distraccions pròpies dels espectacles.

Ras i curt, el cinema sempre ha estat sonor. Millor dit, sempre ha estat musical, perquè des dels inicis ha comptat amb una partitura per a la projecció de les pel·lícules o, fins i tot, per als seus rodatges. No va ser fins a finals de la dècada dels anys vint quan els sistemes de revelat i d'exhibició van permetre incorporar la "banda sonora" enganxada directament al

costat del suport visual, al cel·luloide. Es pot parlar, doncs, de cinema mut, però mai de cinema silent.

La música als rodatges

Abans hem parlat dels *temporary tracks*. Es pot dir que els seus antecedents es troben en els segments musicals que es tocaven durant els rodatges de l'època muda, i que servien per ambientar emocionalment les escenes que després s'exhibirien sense el so original i, per tant, sense paraules. A la pel·lícula de Stanley Donen *Cantando bajo la lluvia*, el personatge interpretat per Donald O'Connor és precisament un músic especialitzat a acompanyar els rodatges a l'estudi on treballa. Nombroses fotografies d'època mostren escenes de rodatges en què, al darrere de la càmera, hi ha un pianista i un violinista, una petita banda o un intèrpret d'harmòni, "acompanyant" la filmació d'una escena. Amb el temps, i abans de la incorporació dels sistemes d'enregistrament sonor, fins i tot es va recórrer al fonògraf, sempre amb les mateixes intencions emocionals per condicionar el treball actoral dels intèrprets que treballaven davant de les càmeres.

La música a les sales de projecció

Fins a la consolidació del mal anomenat cinema sonor, les projeccions cinematogràfiques es feien amb música, interpretada en directe, tot i que de vegades es podia recórrer a sistemes de reproducció mecànica,

com ara fonògrafs. El més habitual era que les sales de projecció tinguessin un Wurlitzer, una mena d'orgue (precursor del sintetitzador) capaç de reproduir notes musicals i fins i tot efectes acústics variats.

Les músiques que es feien servir durant les projeccions eren d'estils diversos i contrastats, fins i tot a l'interior d'una mateixa pel·lícula. Algunes de les grans produccions disposaven d'una partitura pròpia, escrita expressament per a l'ocasió, i alguns dels grans noms de la música d'aquells temps van ser autors de sengles partitures cinematogràfiques: Camille Saint-Saëns, per exemple, va escriure la música per a *L'assassinat du duc de Guise* (1908), mentre que Arthur Honegger va ser l'autor de la partitura amb què es va estrenar *Napoléon* d'Abel Gance (1927). En ocasions, com el cas de la pel·lícula de Gance, el dispositiu musical per a les estrenes era espectacular: *Napoléon* es va estrenar amb tota solemnitat a l'Opéra Garnier de París, amb la participació de la seva orquestra, integrada per més de vuitanta instrumentistes.

Des dels inicis, doncs, la magnificència ha anat associada a determinades exhibicions fílmiques, de gran format, i que van condicionar el futur de la música en el cinema fins arribar al moment actual. De fet, una dècada més tard de l'inici de la incorporació de la banda sonora, el productor nord-americà Jack Warner deia, referint-se al simfonisme clàssic de Hollywood: "La fantasia necessita música". Això mateix és el que

pensaven els músics i compositors que acompanyaven o que escrivien la música per a les pel·lícules de les tres primeres dècades del segle XX.

No tota aquella música s'ha conservat: ja s'ha dit que molts compositors entenen (o han entès) la seva dedicació al cinema com un treball de segona categoria, i el mateix pensaven músics que van deixar el seu testimoni en aquelles primeres il·lusions cinematogràfiques. Actualment, algunes de les pel·lícules més emblemàtiques de l'època muda es poden revisitar amb les partitures originals conservades i restaurades gràcies a historiadors i musicòlegs. D'altra banda, músics com Carl Davis han recreat algunes d'aquelles pàgines o n'han escrit de noves d'acord amb els criteris d'aquells primers compositors que, com les imatges, van i vénen del món de les ombres projectades a la gran pantalla.

Les 'kinoteque' i els 'cue sheets'

Quan no es disposava de la música original de la pel·lícula, els músics encarregats d'acompanyar les projeccions a les sales d'exhibició podien recórrer a compilacions musicals, escrites o disposades per a una pel·lícula o per a ambients, estats d'ànim o situacions genèriques.

Les *kinoteques* eren reculls de músiques adscrites a determinats estats anímics, ambients o situacions dramàtiques i que servien indistintament per acompa-

nyar una o altra pel·lícula. Algunes de les més cèlebres van ser les del nord-americà John Stephan Zamecnik (autor, entre d'altres, del recull *Moving Picture Music*) o, més encara, la *kinoteca* de Giuseppe Becce. Aquest, a la introducció del seu recull de partitures, afirma que "la primera funció de la música que acompanya els films és reflectir el clima de l'escena en l'esperit del qui l'escolta, i despertar més fàcilment i intensa en l'espectador les emocions canviant de la història en la imatge". Com es pot percebre, Becce intueix el que seran a partir d'aleshores les funcions de la música en el cinema, que han estat les mateixes des de les primeres projeccions públiques.

D'altra banda, els músics també disposaven dels *cue sheets*, una sèrie de fulls compilats que servien per acompanyar una pel·lícula determinada. El músic encarregat d'acompanyar la projecció hi trobava un seguit de propostes musicals que podia adaptar dependent dels mitjans que tingués a la seva disposició (Wurlitzer, instruments, una orquestra). Aquelles propostes indicaven de quina escena es tractava i la seva durada, en minuts o en rotlles. Sovint, eren peces pre-existents i elaborades a partir de peces populars (aires ballables, cançons cèlebres) o de fragments de música "clàssica". Algunes d'aquestes compilacions van ser cèlebres, com les de Max Winkler o les de Michael P. Krueger.

Els inicis del sonor

Entenem el cinema sonor com el que incorpora una banda fisicoquímica al suport visual i que inclou el conjunt de músiques, paraules i sorolls que queden sincronitzades amb la imatge.

Des dels inicis del cinema, hi va haver la voluntat de sincronitzar les veus, amb experiments més o menys afortunats però poc convinents i arriscats tècnicament: si les perforacions de la pel·lícula estaven trencades o en mal estat, era fàcil que la imatge saltés, amb la qual cosa la sincronia era pràcticament impossible.

Finalment, l'homogeneïtzació de les velocitats (a 24 imatges per segon) i la invenció d'aparells com el Vitaphone (sistema de rodatge amb càmeres que permetien enregistrar sons i filmar imatges al mateix temps), van possibilitar l'emergència d'un nou i crucial període en la història cinematogràfica.

Els inicis no van ser fàcils, fins al punt que molts actors i moltes actrius van perdre llocs de treball en no saber-se adaptar als nous aires, en part per manca de formació en l'educació de la veu, en part pel desengany del públic, que escoltava per primera vegada la veu d'intèrprets que fins aleshores només eren visuals. La crisi va afectar també els estudis i les sales de projecció, que van haver d'acomiadar part dels seus

músics, ara ja innecessaris per acompanyar rodatges o projeccions.

Tot plegat va generar una forta crisi des de 1926, any de l'estrena de *Don Juan*, pel·lícula d'Alan Crossland amb John Barrymore i Mary Astor, que incorporava per primera vegada una banda sonora musical. Un any més tard, el mateix realitzador estrenava *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*), que també era muda però amb una banda sonora que incloïa ja paraules cantades.

En pocs anys, els estudis es van apressar a incorporar nous sistemes de rodatge i el sonor va irrompre amb força. Detractors acèrrims com Charles Chaplin van mantenir certa resistència, tot i que el realitzador britànic va fer de la necessitat virtut amb la invenció de gags sonors i musicals en pel·lícules com la ja citada *Luces de la ciudad* o *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) que, de fet són mudes i sonores a la vegada perquè no hi ha diàlegs, però sí una banda sonora sincronitzada i indispensable per entendre part dels gags inclosos. I és que Chaplin finalment va entendre que el sonor donava una sèrie de possibilitats narratives que va saber aprofitar, si més no en el terreny musical, fins que el 1940 va incorporar definitivament la paraula en una pel·lícula combativa com *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940).

En pocs anys, el cinema sonor va quedar definitivament establert i el mut va quedar arraconat, recone-

guem-ho, en un injust oblit, fins a la seva progressiva revisió i restauració, a mitjan anys seixanta, gràcies al treball de responsables de filmoteques. En tot cas, el nou invent va permetre desplegar diverses possibilitats, més enllà de la paraula: el sistema multipistes que permetia incorporar paraula i música alhora es va incorporar el 1931; un any més tard, E. B. Shoedstack i Merian C. Cooper van realitzar amb *King Kong* un treball que desplegava un ampli ventall de recursos complementaris amb la música (per cert de Max Steiner), com ara els espectaculars efectes de so.

APÈNDIX: ALGUNS GRANS NOMS

Tot i que fer llistes obliga a excloure molts noms, podríem resumir sinòpticament la història de la música cinematogràfica d'acord amb els següents personatges, crucials per entendre el que ha estat la història de la música per a cinema des de les primeres dècades de l'anomenat cinema sonor. La llista inclou els noms que comencen a treballar o que irrompen amb força en una dècada determinada, independentment que segueixin destacant en les següents:

Anys trenta i quaranta

ESTATS UNITS

- Max Steiner
- Erich W. Korngold
- Franz Waxman
- Alfred Newman
- Dimitri Tiomkin
- Bernard Herrmann
- Miklós Rózsa

- Hugo Friedhofer
- Victor Young

EUROPA

FRANÇA

- Maurice Jaubert
- Georges Auric

GRAN BRETANYA

- William Alwyn
- William Walton

ESPANYA

- Jesús García Leoz
- Manuel Parada
- Jesús Quintero

Anys cinquanta

ESTATS UNITS

- Elmer Bernstein
- Alex North

- David Raksin

EUROPA

- ITg`LIA
• Nino Rota

Anys seixanta

ESTATS UNITS

- Jerry Goldsmith
- Lalo Schiffrin
- Henry Mancini

EUROPA

- FRANÇA
• Maurice Jarre
- Georges Delerue

- ITg`LIA
• Ennio Morricone

GRAN BRETANYA

- John Barry

Anys setanta i vuitanta

AMÈRICA

ESTATS UNITS

- John Williams
- James Horner

ARGENTINA

- Lalo Schifrin

EUROPA

GRÈCIA

- Vangelis

FRANÇA

- Francis Lai

GRAN BRETANYA

- Patrick Doyle
- Malcolm Arnold

ESPANYA

- Carmelo Bernaola
- Antón García Abril

ÀSIA

JAPÓ

- Ryuichi Sakamoto

Els últims vint anys

ESTATS UNITS

- Hans Zimmer
- Danny Elfman
- Angelo Badalamenti
- Howard Shore
- Dave Grusin
- Philip Glass

ÀSIA

LÍBAN

- Gabriel Yared

EUROPA

BÒSNIA-HERZEGOVINA

- Goran Bregovic

GRAN BRETANYA

- John Cale
- Michal Nyman

POLÒNIA

- Zbigniew Preisner

ESPANYA

- Roque Baños
- Eva Gancedo
- Víctor Reyes
- José Nieto
- Ángel Illarramendi
- Alberto Iglesias
- Xavier Capellas
- Carles Cases

Bibliografía

- **Adorno, Th.W.; Eisler, Hanns:** *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- **Buhler; F.; Neumeyer** (eds.): *Music and Cinema*. Wesleyan University Press, 2000.
- **Burt, G.:** *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- **Chion, M.:** *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- **Colón Perales, C.; Infante del Rosal, F.; Lombardo Ortega; M.L.:** *Historia y teoría de la música en el cine*. Sevilla: Alfar, 1997.
- **Cueto, R.:** *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. 33 Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2003.
- **Dickinson, K.** (ed.): *Movie Music. The "Film" Reader*. Londres: Routledge, 2003.
- **Feuer, J.:** *El musical de Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1992.

- **Lack, R.:** *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999 (Signo e imagen, 53).
- **Latini, G.:** *L'immagine sonora. Caratteri essenziali del suono cinematografico*. Roma: Artemide, 2006.
- **Nieto, J.:** *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996.
- **Olarte, M.** (ed.): *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- **Padrol, J.:** *Pentagramas de película*. Barcelona: Madrid, 1998.
- **Padrol, J.:** *Conversaciones con músicos de cine*. Colección Cine / Festival Ibérico. Diputación de Badajoz, 2006.
- **Palmer, C.:** *The composer in Hollywood*. Marion Boyard.
- **Prendergast, R.:** *Film music. A neglected art*. Londres, Nova York: Norton, 1992.
- **Radigales, J.:** *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos, 2002.