

# Clásica

Audio

AÑO XIII • Nº 165 • 5,95 €

## Música y cine

EN LOS CENTENARIOS  
DE BERNARD HERRMANN  
Y NINO ROTA

## Pierluigi Billone

EL ALUMNO AVANTAJADO  
DE LACHENMANN

## Grabaciones imposibles

BREVE HISTORIA DE LOS  
ACCIDENTES DISCOGRAFICOS

## Hélène Grimaud

PIANO E INSTINTO

GRUPOM







**Ramón Paus es compositor y ex presidente de Musimagen (Asociación de Compositores para Medios Audiovisuales).**

**Rafael Fernández de Larrinoa. La música de cine es a menudo criticada por su falta de entidad. ¿Ocurre esto siempre así?**

**Ramón Paus.** Cualquier música de encargo como el ballet, la ópera, etc.,

tiene una última deuda con el sustrato creativo preexistente; con el movimiento si hablamos del ballet o con el libreto en la ópera. En la música compuesta para cine, el compositor ha de estar preparado ya que en su fogón se deben condimentar obras tan diversas y distantes estéticamente como puedan ser una chacona, un cuarteto de jazz o una orquesta postromántica. Mi pensamiento va en la dirección de creer que la música escrita para el cine no tiene ni más ni menos autonomía que cualquiera de las músicas anteriormente citadas.

**R. F. L. ¿Qué hace que sea buena o mala una determinada música de cine?**

**R. P.** En principio no es la complejidad ni la excelencia de la composición lo que hace que una música escrita para el cine funcione como un todo perfectamente articulado con la imagen. Todos recordaremos la sencillez de la banda sonora original de *Paris Texas* [compuesta e interpretada por Ry Cooder] que ha trascendido muy mucho las pantallas. Por citar un contraejemplo diré que también somos capaces de aceptar a una enorme orquesta sinfónica de estética centroeuropea incrustada sobre las imágenes de batallas entre nobles del Japón medieval en el largometraje *Ran*, una de las obras maestras de Akira Kurosawa. En este último caso queda igualmente sobre el tapete el hecho constatable de que hay sonoridades como la de la orquesta sinfónica que son neutras, es decir, que atraviesan la barrera del tiempo sin problemas y por una serie de convenciones no escritas somos capaces de asumir timbres y armonías europeas nada menos que en el Japón medieval.

**R. F. L. El cine tiende a encasillar la música disonante para expresar terror o estados de enajenación (como en la música de Lars Johan Werle para *Persona* de Bergman o la del mismo Bartók empleada por Kubrick en *El resplandor*).**

**¿Impide esto al compositor escribir música de cine y a la vez expresarse en un lenguaje más o menos moderno?**

**R. P.** Hay una serie de "clichés" en la música de cine que hay que conocer sobre todo para no usarlos, ya que a mi modo de ver son palabras gastadas que han sido usadas hasta la extenuación. Dicho esto añadiré que el público conoce perfectamente estos códigos que provienen en su mayoría de las BSO de las películas de serie B americanas, donde varios compositores escribían la música para un mismo film. Del mismo modo que el público acaba por asociar los *clusters* con situaciones de tensión, ocurre con el sonido del acordeón y la ciudad de París, o con el timbre

del saxo tenor y una secuencia tórrida. He citado algunas de las convenciones más dolorosas para añadir que el compositor de música para el cine debe huir y trascender estas palabras gastadas creando nuevos espacios de habitabilidad donde convocar al espectador. Se trataría de ser deudor del contenido dramático del film sin dejar de crear un aroma único en la banda sonora original de la película en cuestión. Dicho de otro modo, no basta con acompañar las imágenes de un modo eficaz, hay que incrementar el lenguaje, los significados y las palabras si no queremos caer en un discurso sonoro raído y *déjà vu*.

**R. F. L. ¿Cuál considera que ha sido la aportación más valiosa o característica de la música de Bernard Herrmann?**

**R. P.** Creo que va mucho en la dirección que antes comentaba; Herrmann no despreció lenguajes armónicos nuevos que poco o nunca se habían usado antes en la música para el cine. Bien es cierto que el carácter extremadamente psicológico de las películas de Hitchcock o Scorsese eran un terreno abonado para nuevas experiencias y que no paró nunca de proponer nuevas maneras de decir en el lenguaje de la música escrita para el cine.

**R. F. L. ¿Y la de Nino Rota?**

**R. P.** El caso de Nino Rota es el de una historia de amor eterna con Federico Fellini, al que respetaba tanto que renunciaba a dirigir la orquesta en las sesiones de grabación con el fin de estar más cerca de él y captar mejor sus reacciones a medida que se iban grabando los diferentes bloques de la banda sonora. De este modo podía hacer *in situ* los ajustes necesarios.

**R. F. L. ¿Cómo es la situación de la música para cine en España?**

**R. P.** A pesar de las dificultades extremas que tiene la producción de una BSO en una película media del cine español, se han producido matrimonios que han dado espléndidos frutos reconocidos internacionalmente. Estoy hablando de las relaciones entre José Nieto y Vicente Aranda, Alberto Iglesias y Julio Medem y Almodóvar o Roque Baños y Daniel Monzón.

**R. F. L. ¿Qué preparación necesita un compositor de música de cine hoy día?**

**R. P.** Un compositor de música para cine tiene que tener una formación muy sólida en muchos aspectos: la académica en conservatorios y en otro tipo de escuelas especializadas en otras músicas como el jazz, en nuevas tecnologías, etc. Todo ello encaminado a que el compositor sea lo más versátil posible y domine tanto los rudimentos de la composición y la orquestación como los programas de edición de partituras (Sibelius, Finale) y de secuenciación (Logic, Digital Perfomer, Pro Tools, etc.). De todos modos nada de esto servirá si el compositor no es un profundo conocedor y amante del cine, tanto en los aspectos estéticos como en los puramente técnicos. Uno no se puede poner a escribir música para el cine si no ha conocido el cine expresionista, neorrealista, la *nouvelle vague*, el realismo mágico, dogma y tantas y tantas maneras diferentes de sentir y expresarse a través del séptimo arte.