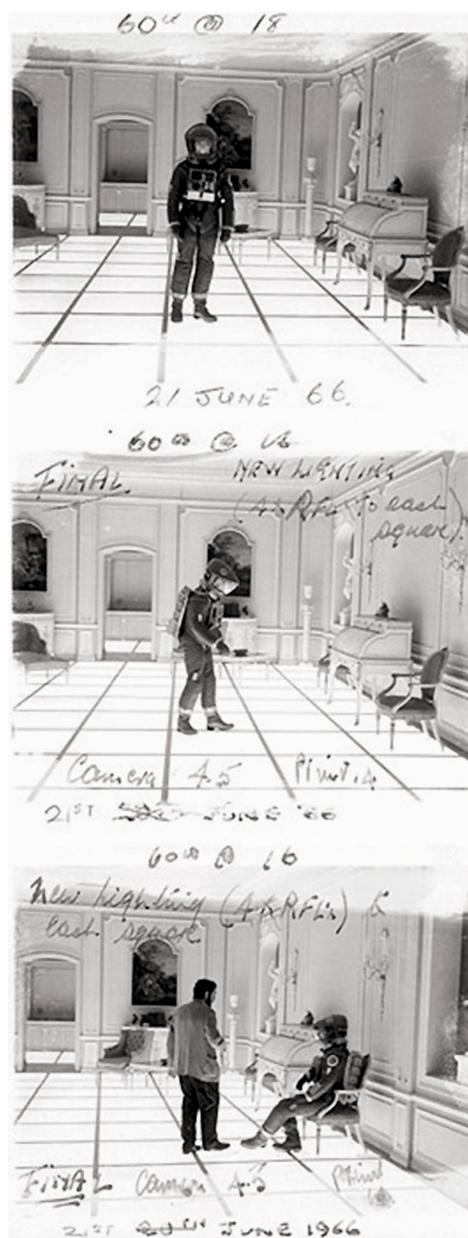


El esplendor de la música y el cine

Pablo Espinosa

El tema de la música en el cine evoluciona sin perder intensidad, variables concéntricas pero sobre todo su carácter fascinante. Todo ello lo hace un asunto inagotable, sobre el cual vale la pena volver una y otra vez.

Una revisión al estantero de la discoteca personal permite compartir algunos títulos y reflexiones.



Stanley Kubrick's boxes

La evolución del tema incluye su propia autorrevisión, es decir, que en su propio ámbito acontece un volver a los orígenes pero en espiral, lo cual resulta muy claro en las partituras recientes o bien en las improvisaciones o revisiones orquestales de músicos que crean obras nuevas para filmes mudos.

Fue allí precisamente donde nació la música para cine, al pie de la pantalla de proyección: al principio pianistas u organistas realizaban comentarios musicales al desarrollo de la historia muda, más allá del propósito rudimentario de apagar o mitigar el tremendo ruido que hacían los antiguos proyectores.

De hecho inventaron un artefacto sonoro al que bautizaron “cinema organ”, con presión neumática potente y registros a granel, cada uno de ellos con la capacidad de imitar a toda la familia de instrumentos de una orquesta, con lo cual se abarataban los costos de los primeros proyeccionistas, quienes así se ahorraban contratar una orquesta entera, como en el gag que retoma en su película *El mariachi* el cineasta Robert Rodríguez, cuando su personaje entra armado tan sólo de una guitarrita a una cantina para pedir trabajo de músico y el dueño le responde irónico: “paqué quiero un mariachi si ya tengo mi propia orquesta”, conectando un teclado electrónico de ésos que tocan solos, sin necesidad siquiera de teclar.

Hoy es dable disfrutar distintos proyectos de grandes maestros que elaboran partituras para ser desarrolladas por una orquesta sinfónica, un grupo de *rock* o un dispositivo instrumental de índole diversa.

La primera gran partitura orquestal escrita para cine y éxito de ventas como papel pautado fue la que escribió el compositor

de operetas Victor Herbert para *The Fall of a Nation*, de Thomas F. Dixon, filmada en 1916 como secuela de *The Birth of a Nation* del año anterior, del legendario D. W. Griffith, que la coescribió con Dixon.

Cuatro años después, la práctica de escribir música “clásica” para filmes ya era costumbre consolidada. En Alemania con los trabajos de Wolfgang Zeller y Herbert Windt, en Francia con celebridades del mundo de la música de concierto y en Hollywood con el éxito de grandes compositores que huyeron de la persecución de Hitler, entre cuyas figuras principales destacaron el compositor de óperas austriaco Erich Korngold y el autor Max Steiner, quienes, con la pléyade de migrantes distinguidos, establecieron las bases de la gran cultura sinfónica en la filmografía hollywoodense subsiguiente.

Otro migrante distinguido: el maestro Franz Waxman, autor de la música de *Der blaue Engel* (*El ángel azul*), estelarizada por Marlene Dietrich y luego, ya trasterrado en Estados Unidos, de *Rebecca*, de Alfred Hitchcock, en 1940 y después de otro hito: *Sunset Boulevard*, dirigida por Billy Wilder.

A esa generación se unieron el trasterrado húngaro Miklós Rózsa y el ruso Dimitri Tiomkin.

Un ejemplo estupendo del puente que tendió esta generación de compositores de música de concierto y al mismo tiempo autores de bandas sonoras de filmes sonados es el maestro Leonard Rosenman (1924-2008), de quien se consigue un disco preciado bajo el sello Nonesuch con la música que escribió para el filme de Elia Kazan, *Al este del paraíso*, dirigida por Elia Kazan a partir de la novela de John Steinbeck, con James Dean. El disco reúne también la partitura de Rosenman para *Rebelde sin causa*,



2001 A Space Odyssey de Stanley Kubrick



Kundun de Martin Scorsese



Stanley Kubrick

de Nicholas Ray, 1955, también con James Dean, y la actriz Natalie Wood.

Este autor de culto (Leonard Rosenman) junto a directores de culto (Elia Kazan, Nicholas Ray) y actores de culto (James Dean, Natalie Wood), fue alumno de Arnold Schoenberg, Roger Sessions y Luigi Dallapiccola, compositores fundamentales de la gran revolución de la música de concierto del siglo xx.

Al mismo tiempo, Rosenman se convirtió en un referente prestigioso en el cine de gran taquilla, ubicado como consumo pero dotado de calidad extrema: no solamente es el autor de la música para el episodio cuatro de la excelente serie *Star Trek*, sino también de la versión fílmica de 1978 de *El señor de los anillos* y, sobre todo, ganador de un Premio Oscar por mejor música adaptada para el filme *Barry Lyndon*, del maestro de maestros, Stanley Kubrick, quien amerita capítulos enteros.

A Stanley Kubrick le debemos muchos de los hallazgos más importantes de la melomanía de las últimas décadas. Su extraordinario oído musical trajo el conocimiento masivo de autores que de otra manera seguirían en el dominio de los autores de culto: Gyorgy Ligeti es un alto ejemplo de ello.

La labor de Leonard Rosenman junto a Stanley Kubrick se immortalizó en la magistral orquestación de tres diferentes maneras en el filme *Barry Lyndon* a partir de la *Sarabanda* de la *Suite once para clavecín* de Georg Friedrich Haendel, un autor has-

ta aquel entonces minimizado con una sola partitura: *El mesías*.

En el tratamiento otorgado por la dupla Rosenman-Kubrick tenemos en cambio a un autor de gran voltaje y a eso añadieron estos maestros tratamientos magistrales al segundo *Trio con piano* de Schubert y también su primera *Danza alemana*, además de pasajes de Rossini, Vivaldi y Bach tratados de maneras insólitas.

Fue tan original y diferente el tratamiento de la música de concierto que hizo Stanley Kubrick que partituras hasta entonces de culto como el poema sinfónico *Así hablaba Zaratustra*, del alemán Richard Strauss, pasó a formar parte del repertorio popular con otro nombre: *Odisea 2001*, sencillamente porque Kubrick usó esa obra como emblema de su obra maestra de tal título.

Algo semejante aconteció con el *Concierto 21 para piano* de Mozart, cuyo segundo movimiento, *adagio*, fue a su vez emblema del filme *Elvira Madigan*, de Bo Widerberg, cuyo éxito en 1967 fue tal que desde entonces muchos cambiaron el nombre de esa partitura a *Concierto de Elvira Madigan* y convirtieron el disco Deutsche Grammophon, que no es precisamente un *soundtrack*, en uno de los más vendidos en la historia hasta ese momento, interpretado y dirigido por el pianista Geza Anda.

El maestro Stanley Kubrick continuó convirtiendo por su parte en improntas partituras que solamente su oído privilegiado comprendía: el universo intenso de la novela

de culto del escritor vienés Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, traducido como *Relato soñado* y que en realidad es un profundo estudio freudiano de las pulsiones erótico-tanáticas, lo llevó a la práctica mediante atmósferas filtradas de intimidad extrema y obras musicales portentosas, en primer lugar la *Música Ricercata* de Gyorgy Ligeti, en alto contraste con un vals irresistible de Dimitri Shostakovich.

No hay filme de Kubrick que no contenga una alta densidad musical de entraña impresionante y al mismo tiempo potencia de arrastre popular que convierte música de culto en repertorio consabido.

El ejemplo más notorio, después de *A Space Odyssey*, es *La naranja mecánica*, esta vez a partir de la novela de Anthony Burgess, con la complicidad ahora del compositor/a Walter Carlos, luego Wendy Carlos, y sus maravillas electrónicas con sintetizadores Moog y juegos fascinantes con partituras de Beethoven, Rossini y otros autores, combinados en rejuegos improvisatorios con otras improntas, como el numerito de *Cantando bajo la lluvia* retrabajado en otro alto contraste de antología.

Este rejuego, trasvase, sistema de vasos comunicantes entre la música de salas de concierto y partituras para celuloide tuvo sus cimientos en muchas voces, muchos ámbitos.

En Francia, por ejemplo, el maestro Georges Delerue, surgido en el gran movimiento de la Nueva Ola, aplicó las enseñanzas de su maestro Darius Milhaud en



Eyes wide shut de Stanley Kubrick



Hiroshima mon amour de Alain Resnais

filmes clásicos como *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais en 1959 y después en una colaboración histórica y secuencial con François Truffaut.

También con Alain Resnais surgieron nuevos clásicos, como el imprescindible Maurice Jarre a partir de *Lawrence de Arabia* y *Doctor Zhivago*, de Lean, tradición épica que tuvo su cúspide en los años setenta con la saga *Star Wars*, donde el prolífico John Williams pasó a la historia y vendió discos a granel entre melómanos de vario linaje que se disputaron aquel elepé histórico grabado por Zubin Mehta con la Sinfónica de Londres y la partitura de *La guerra de las galaxias*.

Esa tradición francesa nació en los años veinte con Erik Satie y el movimiento Dada. El filme *Entre'acte*, de Satie, es antecedente formidable para su legendaria autoría de las *Gimnopedias* y *Gnosedias*.

George Auric, integrante del grupo de Los Seis, colaboró con Jean Cocteau y René Clair, así como el húngaro Joseph Kosma lo hizo con Jean Renoir y Marcel Carné.

La evolución de la música en el cine cuenta luego con capítulos definitivos, como la mancuerna Peter Greenaway con Michael Nyman en improntas tales como *El cocinero, el ladrón, su esposa y el amante*

de ésta, *El contrato del dibujante* y otras colaboraciones históricas.

Greenaway trabajó también con el belga Wim Mertens, conocido por el público de México más allá del filme *La panza de un arquitecto*, en una discografía impresionante que incluye recitales históricos en México.

Autores de culto como Philip Glass conforman a su vez un apartado formidable que puentea la música escrita para películas por igual que creaciones integrales de discursos sonoros y visuales como Powaqaatsi, Koyaanisqatsi y otros capítulos esenciales, en tanto elabora también partituras para filmes mudos como *La bella y la bestia*.

Esta convivencia de música de fondo con música incidental es notable a su vez, según hace notar la maestra Dalila Silva, en cineastas como Martin Scorsese, que despliegan la magnificencia solemne y espiritual de *La pasión según San Mateo* de Bach con el final tremendo y clamoroso de *Buenos muchachos*, o bien desarrolla una saga espléndida con colegas suyos, igualmente melómanos como Mike Figgis y Clint Eastwood en la serie documental sobre la historia del *blues*, liga que alarga con delicia en sus filmes con estrellas del firmamento *rock* como los mismísimos Rolling Stones.

En el filme *Kundun*, Scorsese recurre a las buenas artes de Philip Glass, quien despliega un dispositivo sonoro formidable, integrado por sus invenciones que avanzan en ciclos, círculos concéntricos, en convivencia con la música que hacen los monjes budistas con sus voces y sus instrumentos tradicionales.

Ese rango nuevo de la música en el cine ha aportado dosis estupendas de vitalidad para melómanos, con descubrimientos fenomenales como por ejemplo la música balcánica de Goran Bregovic a partir de los filmes que hizo con Emir Kusturica.

Otro apartado, ciertamente difícil porque linda con el edulcoramiento, es el género de los musicales de Broadway, cuyas excepciones insólitas son, entre otros, *Jesucristo superestrella*, *Hair* y *Amor sin barreras*, este último, además de la versión original con Natalie Wood, también asequible en una versión en *devedé* y en disco compacto con un elenco de ensueño: Kiri Te Kanawa, Tatiana Troyanos, Marilyn Horn y José Carreras, dirigidos por el autor, Leonard Bernstein.

Un mundo por descubrir, un universo en expansión, las bodas de las artes: la música y el cine.

Esplendor. **U**

La música en el cine ha aportado dosis estupendas de vitalidad para melómanos.