

SUBORDINACION Y PRESCINDENCIA: LA MUSICA DEL FILM A JUICIO DE LOS COMPOSITORES

por el Prof. FRANZ RAHAUT

En ciertos films tiene la música un papel por completo predominante: en la ópera filmica, en el film de opereta, en el film musical, en la filmación de óperas y operetas, así como en las ilustraciones filmicas de música sinfónica. En la filmación inglesa de los "Cuentos de Hoffmann" resuena la partitura de Offenbach y Guiraud, desde el primero al último compás, mientras se proyectan divisiones filmicas en color. Fuerte impresión produce el efecto conjunto de sonido e imagen en "Pacific 231", una película de Jean Mitry hecha en 1949. "Pacific 231" es el nombre de la locomotora de tren expreso entonces empleada en los Estados Unidos. Se disponía por lo pronto de la partitura sinfónica, que no había sido concebida para ser filmada. El estreno tuvo lugar en París en 1924. Muchos criticos dieron la explicación que con esta obra Arthur Honegger reproduce la partida, el estrépito de la velocidad y la detención, finalmente, de una locomotora norteamericana de tren rápido. "Pacific 231" fue obra acogida con entusiasmo en el mundo entero, especialmente en la Unión Soviética donde, como en otras partes, se vio en ella una exaltación del ferrocarril. Pero el compositor, con el título de su obra y dirigiendo él mismo su obra para la ilustración filmica, decepcionó a su público. El mismo nos lo cuenta en el libro "Je suis compositeur" (París, 1951):

"En Pacific persigo una idea abstracta y por completo ideal al dar la sensación de una aceleración matemática del ritmo mientras el movimiento mismo se hace lento. Desde el punto de vista musical, he compuesto un gran coral con variaciones, surcado por contrapuntos a la manera de Juan Sebastián Bach (...). Por lo pronto puse a la pieza el título de "Movimiento sinfónico". Luego lo encontré algo descolorido. De repente me pasó por la cabeza una idea bastante romántica y una vez la obra conclusa le puse el título "Pacific 231" por el nombre de las locomotoras de los grandes trenes rápidos..."

No pretendo hablar aquí de esa música para la que luego se hizo el film, sino de la música compuesta para películas. Mi tarea es aquí modesta, ya que me reduzco casi por completo a comprobar las opiniones de algunos compositores eminentes y realzar aquellas de los expertos en el oficio, ya que ellos mismos han trabajado para el film.

Debemos partir del hecho fundamental de que el cine, creado en 1895, es una imagen viva y que desde que el film sonoro fue inventado en 1927, es film con música y film hablado. Ahora bien, queda con esto reconocido que la música, para el film, no es algo accesorio. El film acompañado de música

es una necesidad general. Si en la pantalla vemos una película sin música tenemos la sensación de que algo falta, aunque en la película misma apenas tengamos conciencia de la música. El libro del compositor norteamericano Aaron Copland "Our new music: leading composers in Europe and America" (New York, 1941), contiene un comprensivo capítulo ("Music in the films") donde se dice:

"... el film necesita música ineludiblemente. La pantalla sola es algo muy frío. En Hollywood, al observar largas tiras a las que aún no se había añadido música, tuve la sensación de que la música es como una pequeña llama colocada bajo la pantalla para contribuir a calentarla".

Puede aludirse al hecho de que en nuestra cultura la música es la primera de todas las artes porque expresa, mejor que todas las demás, el dinamismo propio de nuestra cultura. Esto explica por qué son tantos los que sienten la necesidad de vivir constantemente en la atmósfera de la música de la radio. La música que por tal manera —buena o mala— acompaña a la vida es expresión e intensificación de la vida misma.

Aquella música que expresa certeramente lo que acaece en la pantalla, en el ritmo íntimo, las pasiones, los estados de ánimo, es, naturalmente, la más adecuada para el film. Constituye lo lírico del poema de la pantalla. Arthur Honegger debió tener especiales dotes para este tipo de creación. En el mismo libro "Je suis compositeur", nos dice: "Por otra parte el tema me es suministrado por la imagen, que me sugiere en el acto la transposición a lo musical". Aún en el mismo libro encontramos lo siguiente: "Cuando se trata de una música para film me basta asistir a la proyección y ponerme a trabajar: la imagen se mantiene viva ante mis ojos. Cuanto mayor sea la proximidad con que se sostiene en mi memoria, más fácil es la tarea. Se trata ya sólo de transcribir sin dilación las impresiones, vivas aún".

Para la filmación de "Crimen y castigo" ("Crime et châtiment", Pierre Chenal regisseur, 1935), compuso Honegger la música. Mientras el estudiante Raskolnikov se dirige a la casa de la usurera para cometer su crimen, acompaña la orquesta su largo andar, que se hace cada vez más medroso. Y cuando sube la escalera es sobre todo la música la que nos provoca palpitaciones al expresar adecuadamente la dinámica del acaecer e intensificando así el horror. Este tipo de aplicación de la música procede, naturalmente, de la ópera.

Ya la historia del cine mudo conoce un intento artístico de categoría. Sobre la base de un libreto del dramaturgo Henri Lavedan, filmó Le Bargy en 1908 "L'assassinat du duc de

Guisse" y fue el eminente compositor Camille Saint-Saëns quien compuso la partitura para esta filmación (Lo Duca: "Histoire du Cinéma", París, 1947).

Se comprende que este compositor, tan dotado para la ópera, hiciera el experimento si se tiene en cuenta que film, ópera y melodrama son géneros afines. Recuérdese el "Egmont" de Goethe con la música de Beethoven o "L'Arlesienne" de Daudet, con la música de Bizet.

Si intentamos clasificar los modos de la posible unión de film y música advertiremos que la ópera filmica y el documental constituyen los extremos: en la ópera filmica la imagen está subordinada a la música totalmente; en los documentales cinematográficos se puede prescindir por completo de la música si no pertenece a la documentación misma. Entre ambos extremos se sitúa el film como espectáculo él mismo, que es el que aquí nos interesa, con su propia problemática musical.

El compositor Copland ha comprobado tres tipos de aplicación de la música (en la obra "Our new music", ya mencionada): 1. La música intensifica la emoción en los momentos decisivos, lo que constituye un viejo recurso expresivo de la ópera (hemos dado el ejemplo de "Crimen y castigo" con la música de Honegger). 2. La música otorga unidad a una serie de imágenes que constituyen una unidad dramática y que sin la cinta musical amenazan acabar fragmentándose. Dice Copland: En los casos de imágenes montadas en series emotivas donde el film salta de imagen a imagen, substituye la música a la necesaria infraestructura de duración constante, con la evolución de un tema único y especial, con un tipo único de material rítmico o por medio de cualquier otro elemento musical unificador". 3. Hay también la llamada música de fondo (background music). Fondo musical se le llama también. Aquí nos dice Copland que "la música de fondo es algo muy especial. Es el más ingrato tipo de música para el compositor. Al situarse tras la palabra o bajo la palabra, en realidad el público no la oye. Ni siquiera puede tener conciencia de ella. Pero se hace sentir en el inconsciente sin la menor duda. Se necesita aquí una música que produzca un colorido o una atmósfera neutrales. (Esto es lo que constituye el calor indefinible que a la pantalla misma le falta). Componer una música que tiene que carecer de expresión no es fácil para los compositores, que normalmente aspiran a la máxima expresión posible".

La música de fondo como bastidor de ruido (Honegger habla aquí de "bruit de fond") es un poco más vieja que la radio. Fue inventada por el compositor Erik Satie. Su invento fue llevado a la escena bajo el nombre de "musique d'ameublement" el 8 de marzo de 1920 con ocasión de una representación teatral en la Galería Barbazanges de París. El programa se anunció con las siguientes palabras (las reproducimos de la obra de Pierre Daniel Templier "Erik Satie", París, 1932): "Presentamos a ustedes por primera vez en las pausas la musique de ameublement (amoblamiento) gracias al trabajo de los señores Erik Satie y Darius Milhaud y bajo la dirección del señor Delgrange. Se advir-

tió al público que no prestaran la menor atención a esta música y se comportaran en el entreacto como si no existiera. Esta pieza, compuesta especialmente para la pieza de Max Jacob (...) pretende contribuir a la vida como una conversación aparte, una pintura en devenir o una silla en la que uno se sienta o no se sienta. Se trata de probarlas. Los señores Erik Satie y Darius Milhaud están a vuestra disposición para informaciones relativas al asunto y encargos".

El compositor Darius Milhaud se refiere al acontecimiento en sus memorias "Notes sans musique" (París, 1949): "A Satie le divertía que hubiera música que no se escucha, música de amoblamiento, cuyo carácter sería distinto según la sala o habitación donde fuera tocada. (...) Satie y yo compusimos muestras partituras para los instrumentos empleados en el transcurso del espectáculo. A fin de que pareciera que la música llegaba de todas partes, colocábamos a los clarinetistas en tres distintos rincones, al pianista en el cuarto y a los trombonistas en un palco del primer piso. En el programa se advertía al público que a los ritornelos que se tocaban en el entreacto no debería prestarles mayor atención que a las sillas de la galería. Pero contra todo lo previsto por nosotros, tan pronto como empezaba la música el auditorio volvía rápidamente a sus sillas. En vano les gritaba Satie: "¡Pero hablen, continúen hablando! ¡No escuchen!... Se había echado a perder todo. ¡Satie no había contado con la seducción de su música! Fue nuestro último intento público con este tipo de experimento. Pero todavía escribió Satie un ritornelo de amoblamiento para Mrs. Eugène Meyer, de Washington, con motivo de haberle ella pedido un autógrafo por mi intermedio. Ahora bien, para dar su verdadero sentido a esta Música para un Gabinete de Prefectura (Musique pour un Cabinet Préfectoral) debiera haberla grabado en un disco, tocarla sin interrupción y amoblar¹ así para el oído su bella biblioteca de Crescent Place, como amobló para sus ojos la naturaleza muerta de Manet. Por lo demás el futuro daría la razón a Satie. Sin hacer diferencias, hoy las buenas señoras de su casa y los niños leen y trabajan mientras la radio se hace oír sin interrupción. Y en todos los locales públicos, en los grandes almacenes, en las tiendas de precio único y en los restaurantes los clientes quedan empapados en música, sin pausa, ni respiro (...) ¿Y no es música de amoblamiento la que se oye sin escucharla?"

El propio Satie compuso aún en la época del cine mudo una partitura como nueva aplicación de su música de amoblamiento. Este film fue incluido como "Entr'acte cinématographique" en "Relâche", un ballet representado en 1924 en París. La partitura fue calificada por Templier como un importante logro, muy adecuado al film, desempeñando un papel "puramente decorativo" que no se apodera de la atención en perjuicio de la imagen. Cada compás, que consta de elementos rítmicos y armónicos —siendo aquí la me-

¹ Tiene también el sentido figurado de llenar, de enriquecer.

lodia algo incidental— es repetido varias veces. Cada parte, así compuesta, constituye una especie de célula de tonalidad determinada exactamente. Estas células están frecuentemente vinculadas entre sí sin modulaciones, a veces por medio de algunos compases más melódicos. Son todos distintos, con excepción de una característica que en toda la partitura retorna periódicamente”.

Desgraciadamente incluso la música de film entregada por buenos compositores suele ser de mediano nivel. Diríase que estas producciones son consideradas a menudo como hijas ilegítimas.

Según Honegger en la esfera del cine “el músico ocupa el lugar del pariente pobre”. Esto no se refiere a los honorarios, sino al papel artístico que representa en la totalidad del complejo filmico. La música sólo es aquí casi siempre obra accesoria. A pesar de la afinidad entre el film y la ópera, la música de film es algo subordinado. Copland dice: “... ya sea buena, excelente o de éxito, siempre debe ocupar un rango de segunda categoría respecto de la acción reproducida en la pantalla. La esfera del film no posee en sí nada que excluya a un compositor con fantasía dramática. Pero quien insista en expresarse a sí mismo haría mejor quedándose en casa componiendo sinfonías. En Hollywood no será feliz nunca”.

Puede uno imaginar un film grandioso con una armonía perfecta entre la acción, la imagen y la música, pero su creador tendría que ser dramaturgo, plástico de la imagen, actor y músico en una sola persona. Acaso sea esto pedir demasiado. Mas aquí tenemos a Charlie Chaplin para mencionarle con alabanza: ha inventado el acacér de sus películas, ha actuado como regisseur y actor y finalmente hasta ha compuesto su música.

Copland, que nos habla de lo acostumbrado en Hollywood, da tres razones para lo mediano de la música de film: la falta de gusto musical por parte del regisseur, el escaso tiempo de que se dispone (unas dos semanas por lo común) y la ausencia del verdadero experto en el ingeniero de sonido que decide la combinación (la “míxtura”) de palabra, ruido y sonido. La lectura de Milhaud, Honegger y Copland nos brinda aún otras dos razones: en Hollywood el inventor de melodías no suele ser el encargado de su orquestación. Los productores pretenden satisfacer el gusto del gran público empleando grandes orquestas encargadas de otorgar el correspondiente patetismo de sonido como en Wagner, Franck, Tchaikowsky y Strauss.

¿Y qué podría decirse del público de los cines? Con razón no quisiera prescindir de la música que llena el espacio de la imagen viva, pero son bien pocos los que disponen de la sensibilidad suficiente para juzgar su calidad y los que tienen preparación musical no protestan. Honegger se refiere a esto con indignación: “Quien vaya al cine advertirá que ciertas músicas de film, compuestas apresuradamente por

artistas baratos son de tan bajo nivel que uno quisiera rugir, tan horrible es el sonido, tan defectuosa la armonización, tan torpe la orquestación. Uno espera una pequeña sublección. Pero nada. La gente la oye con idéntica insensibilidad auditiva que una partitura digna de estimación”.

Puede verse que mucha gente expertísima reconoce unánimemente el escaso valor de la música de film. Así se expresa también el regisseur René Clair en su libro “Réflexion faite: notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950”. Cabía esperar que el film sonoro daría vida a una música especialmente concebida para el micrófono. Fue un desengaño. La música de film se caracteriza por una especial falta de originalidad.

Entre los films que se destacan por la calidad de su música señalaremos dos de los mejores. Sólo pueden ser aquellos en que la música es más que un indiferente bastidor de ruido.

Georges Auric —del grupo de “los Seis”— que trabajaba especialmente para las películas de su amigo Cocteau, compuso una magistral partitura para “La bella y la bestia” (1946, según la fábula del mismo nombre de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont). Recordamos el espanto del palacio encantado con los brazos vivos que sostienen velas, con la mano viva que sirve a la mesa, con las cariátides cuyos rostros cobran vida, etc. Estas visiones no tendrían el efecto siniestro sin los invisibles coros femeninos para los que Auric se inspiró en las “Sirenas”, una poco conocida frase sinfónica de Debussy.

Especialmente logrado me parece el film “Julietta o la clave de los sueños”. Georges Neveux escribió en 1927 una pieza teatral con este título que se representó en 1930. En 1950 fue libremente filmada por el regisseur Marcel Carné. En un estilo afin al surrealismo son aquí enfrentados sueño y realidad al brindárenos la vivencia de un condenado a prisión. Este sueño es una fábula: irreal, irracional, dicha y angustia. La música compuesta para este film por Joseph Kosma expresa la seducción del sueño con la fuerza sugestiva propia de la música. Primero intensifica el tránsito de la realidad al sueño. Inmediatamente después estalla la triunfante dicha del que, en sueños, se encuentra en un soñado y embriagador paisaje primaveral. Luego el acordeón nos ofrece la melancolía del cementerio con el olvido del nombre de todos los muertos. Nos fascina después la dulce melodía que acompaña el viaje de las bellas en el coche encantado al palacio de Barba Azul. Sigue una fiesta imaginaria en un bosque. Finalmente expresa la música la atracción de la locura y el ingreso en su mundo irracional, lo que significa el retorno del que sueña a la dicha vencedora.

Sólo a través de la música experimentamos en estos films la vivencia de lo irracional con la fuerza de lo tremendo y fascinante.