

1. La música de cinema

La música de cinema constitueix **un nou mitjà musical** que pot exercir una fascinació pròpia. En realitat, és una nova **forma de música dramàtica** - relacionada amb l'òpera, el ballet, la música incidental per al teatre- contraposada amb la música de concert, simfònica o de cambra. Com a forma nova, obre moltes possibilitats inexplorades per als compositors, i planteja algunes preguntes interessants a l'afecionat al cinema.

Milions de cinèfils consideren com una cosa natural l'acompanyament musical d'una pel·lícula dramàtica, fins a un grau injustificat. Cinc minuts després d'acabada la pel·lícula, no podrien dir si han sentit música o no. Preguntades si consideren que la música era interessant, o tan sols adequada, o veritablement horrible, seria causar un complex d'inferioritat. Però després, possiblement com autoprotecció, ve la pregunta: "Oï que no se suposa que un estigui escoltant la música? O no se suposa que treballi en l'inconscient, sense haver-hi d'escoltar-la directament, com si estigués en un concert?"

Cap discussió de la música d'una pel·lícula arriba molt lluny sense que abans es plantegi aquest problema: **¿S'ha d'escoltar la partitura d'una pel·lícula?** Si el lector és un músic, no hi ha problema, perquè el més probable és que no pot deixar d'escoltar. Més d'una bona pel·lícula ha estat arruïnada per una partitura deficient. Heu passat per aquesta experiència? Sí? Llavors, podeu felicitar-vos: teniu, definitivament, té oïda musical.

Però és l'**espectador mitjà, tan absort en l'acció dramàtica que no es dóna compte de la música de fons**, el que vol saber si s'està perdent alguna cosa. La música depèn del seu grau de percepció musical en general. El grau d'orientació auditiva és el que determinarà el plaer que pugui obtenir absorbint l'acompanyament musical com a part integral de la impressió combinada de la pel·lícula.

Saber més del que passa a la partitura d'una pel·lícula pot ajudar a l'auditor a obtenir més plaer. Per fortuna, el procés no és tan complex que no se li pugui esbossar breument.

2. El compositor de bandes sonores

Al preparar-se a compondre la música, **el primer que el compositor ha de fer**, per descomptat, **és veure la pel·lícula**. Gairebé **totes les partitures musicals s'escriuen després d'acabada la pel·lícula**. L'única excepció a això passa quan el guió demana una música realista, és a dir, música visualment cantada o actuada o ballada a la pantalla. En aquest cas, la música ha de compondre's abans de fotografiar l'escena. Llavors, serà gravada, i l'escena en qüestió filmada contra la gravació. Així, quan es veu un actor cantant, actuant, o dansant, tan sols està simulant, pel que al so fa, ja que la música ja ha estat registrada.

La primera projecció de la pel·lícula és per al compositor, habitualment, un moment solemne. Després de tot, haurà de viure amb ella durant diverses setmanes. La solemnitat de l'ocasió és realçada pel públic exclusiu que veu la pel·lícula amb ell: el productor, el director, el cap musical de l'estudi, l'editor de la pel·lícula, el tallador de música, el director de la música, l'orquestrador... de fet, tots els que tenen a veure amb la gravació de la pel·lícula.

El propòsit d'aquesta **primera projecció és decidir quanta música es necessitarà, i on ha d'entrar**. (En l'argot tècnica, això s'anomena **spotting**.) Com a cap partitura de fons és contínua durant tota la longitud d'una pel·lícula (això constituiria una òpera filmada, forma cinematogràfica, gairebé no explotada), la partitura consistirà, normalment, en seqüències separades, cadascuna de les quals durarà des d'uns quants segons fins a diversos minuts. Una seqüència de set minuts de durada seria ja excepcional. Però la partitura, integrada per, potser, trenta o més d'aquestes seqüències, pot sumar de quaranta a noranta minuts de música.

Molta discussió, molt estira-i-arronsa seran necessaris abans d'arribar a les decisions finals respecte a l'spotting de la pel·lícula. És prudent fer un ús moderat del poder de la música, estalviar per als punts absolutament essencials. Un bon compositor sap com jugar amb els silencis, sap de suprimir la música a estones pot ser més efectiu que tot so que la banda musical pugui produir.

D'altra banda, el productor-director s'inclina més a pensar en la música pel seu immediat valor funcional. De vegades, té altres motius: una cosa que estigui malament en una escena, com un tros mal actuat, com un parlament realment dolent, com una pausa compromesa, en secret, espera que això quedi compensat per un bon compositor. S'han conegut productors que esperen que una pel·lícula sigui salvada per una bona partitura. Però el compositor no és un mag; seria injust esperar d'ell que fes més que donar més potència, per mitjà de la seva música, als valors dramàtics i emocionals de la pel·lícula.

3. Característiques de la música i cinema

Quan està ben feta, és indubtable que una partitura musical pot ajudar enormement a una pel·lícula. Es pot demostrar això com en un laboratori, mostrant a un públic una escena culminant sense la música, i després, novament, amb banda de so. Breument enumerarem així certes maneres en què la música serveix a la pantalla:

1. Crea una atmosfera més convenient de temps i lloc. No és que tots els compositors de Hollywood es preocupin per tal nimietat. Massa sovint, les seves partitures són intercanviables: un drama medieval del segle XIII i una moderna batalla de sexes reben un tractament similar. La rica textura simfònica de finals del segle XIX continua sent la influència dominant. Però hi ha excepcions. Les pel·lícules de vaquers han començat a tenir la seva pròpia atmosfera musical, generalment derivada de la cançó folklòrica.

2. Subratllar refinaments psicològics: els pensaments no expressats d'un personatge o les repercussions no vistes d'una situació. La música pot influir sobre les emocions de l'espectador, fent a vegades de contrapunt al qual veu, amb una imatge auditiva que s'indiqui el contrari de les imatges. Això no és tan subtil com pot semblar. Un acord dissonant ben col·locat pot modificar l'actitud de l'espectador enmig d'una escena sentimental, o un passatge de les fustes, ben col·locat, pot convertir el que semblava un moment solemne a digne de riallades.

3. Servir com una espècie de fons neutre. Aquesta és realment la música que se suposa que no sentim, d'aquesta classe que serveix per omplir els passatges buits, com les pauses en una conversa. Aquesta és la tasca més ingrata del compositor. Però de vegades, encara que ningú més pugui notar-ho, obtindrà una satisfacció privada en pensar que música de poc valor intrínsec, per mitjà d'una bona manipulació professional, ha donat més vida i humanitat a una ombra fantasmal projectada en una pantalla. Això és el més difícil de fer, com pot testificar qualsevol compositor, aquest tipus de música haurà d'entretenir-se per sota del diàleg.

4. Donar un sentit de continuïtat. L'editor de pel·lícules sap millor que ningú quanta ajuda pot prestar la música per a donar unitat a un mitjà visual que, per la seva naturalesa mateixa, contínuament està en perill de desmembrar. On més clarament es veu això és en les escenes de muntatge, quan l'ús d'una idea

musical unificadora pot salvar els breus passatges d'escenes desconnectades, perquè no resulten caòtiques.

5. Sostenir l'estructura teatral d'una escena, i arrodonir-la amb un sentit de finalitat. El primer exemple que se'ns ocorre és la música que sona al final d'una pel·lícula. Certs productors presumeixen de la manca d'una partitura musical de la seva pel·lícula, però mai no he vist ni sabut d'una pel·lícula que acabés en silenci.

4. El muntatge

Només hem analitzat la superfície, sense esmentar tan sols els **innombrables exemples de música utilitària: bandes urbanes**, però que sonen fora de l'escena, **la dansa camperola, la de tio viu, la música del circ, la del cafè, la de la noia que practica al piano i similars**. Totes aquestes, i moltes altres, introduïdes amb una intenció aparentment naturalista, serveixen per fer variar subtilment l'interès auditiu de la banda de so.

Però tornem ara al nostre hipotètic compositor. Havent determinat on començaran i acabaran les diferents seqüències musicals, passa la pel·lícula al tallador, que prepara l'anomenada **clau**. La clau dóna el compositor una **descripció detallada de l'acció física de cada seqüència, més l'entrada exacta, en terços de segons d'aquesta acció**, fent així possible per a un compositor experimentat escriure tota una partitura sense tornar a remetre tan sols a la pel·lícula.

El llec habitualment creu que la part més difícil de la tasca de compondre per al cinema es relaciona amb la "correspondència" de la música i l'acció. No és això una camisa de força pel compositor? La resposta, per dues raons, és no:

1. en primer lloc, **haver de compondre música per acompanyar una acció específica constitueix una ajuda**, no un obstacle, ja que l'acció mateixa desperta, en un compositor amb imaginació teatral, certa música, en tant que en escriure música absoluta manca de tal estímul visual.
2. En segon lloc, **la correspondència és, generalment, qüestió d'adaptacions menors**, ja que el teixit musical en general i haurà estat determinat.

5. La partitura cinematogràfica

Per al compositor de música de concerts, el fet de canviar al medi del cinema li tendeix certes trampes especials. Per exemple, la invenció melòdica, tan apreciada a la sala de concerts, de vegades pot constituir sols una distracció en certes situacions cinematogràfiques. Tot frasejar a la manera del concert, el que normalment subratlla la independència de les diferents línies contrapuntístiques és, pot ser tota una distracció si s'aplica a l'acompanyament de la pantalla. A l'orquestració hi ha moltes subtileses de timbre -distincions que, s'espera, seran escoltades per la seva pròpia qualitat expressiva en una sala-, que resulten pedres a la banda sonora.

Com a compensació per aquestes pèrdues, el compositor té altres possibilitats, algunes d'elles **veritables trucs**, que no poden obtenir, per exemple, en Carnegie Hall. Per exemple, en posar música a una secció de "La hereva", Aaron Copland va aconseguir sobreposar dues orquestres, una a sobre d'una altra. Totes dues havien tocat la mateixa música en moments diferents, una orquestra era només de cordes, l'altra era perfectament normal. Més tard, totes dues van ser combinades, registrant simultàniament les bandes addicionals i produint així una textura orquestral summament expressiva.

Bernard Herrmann, un dels més enginyosos compositors per a la pantalla, va demanar (i va obtenir) vuit celestes -inaudita combinació al Carrer 57 - per suggerir un trineu d'hivern, l'ús fet per Miklos Rozsa de la "cambra d'eco" - recurs per donar una aura fantasmal a tonalitats normals- va ser molt celebrat i subsegüentment utilitzat fins a l'esgotament.

Efectes estranys poden obtenir-se fent que s'encavalquin dues bandes musicals, d'entrada i de sortida. Com dos trens que es creuen, és possible passar d'entrada i de sortida dues peces diferents.

El poni vermell d'Aaron Copland és una mostra d'aquesta especialitat cinematogràfica. Quan els somnis d'un noi fan que les gallines blanques es converteixin en blancs cavalls de circ, la imatge visual es reflecteix en una imatge aural, fent que la música de les gallines es transformi , alhora , en música de circ, recurs que només es podria aconseguir per mitjà del **traslape.(encavalcament)**

Suposem ara que la partitura musical ja està acabada, i llesta per registrar-se. La sala d'enregistrament és el lloc dels somnis de qualsevol compositor. Hollywood ha reunit alguns dels més destacats executants del país, la música serà bellament tocada, i registrada amb una perfecció tècnica que no es troba en cap altre lloc.

A la majoria dels compositors els agrada convidar els seus amics a la sessió de gravat de les seqüències importants. La raó és que ni el compositor ni els seus amics tornaran a sentir, probablement, la música com en un concert, ja que quan es combini amb la pel·lícula, es canviarà la major part dels nivells dinàmics. D'altra manera, el producte acabat podria semblar un concert amb imatges. En baixar els nivells dinàmics, alguns matisos, algunes veus internes i sons baixos poden perdre's.

Erich Korngold ho va expressar bé:

"La immortalitat d'un compositor de música de pel·lícula dura des de l'etapa de gravat fins a la sala de so."

La sala de so és on totes les bandes, amb sons de qualsevol mena, fins i tot el diàleg, s'insereixen en les màquines per obtenir una banda de so definitiva. Pel que fa a la música, aquest és un procés delicat, ja que tan sols un fil separa el "massa alt" del "massa baix". Els enginyers de so, que manipulen els aparells de control de volum, no sempre tenen la sensibilitat musical que desitjarien els compositors. El que es necessita és una nova espècie, un mesclador de so que és meitat músic i meitat enginyer; i així i tot llavors sempre serà problemàtica la barreja de diàleg, música i sons realistes de totes classes.

En vista d'aquests inconvenients per al perfecte so de la música, solament és natural que el compositor sovint tingui esperances d'aconseguir fer una suite de concert a partir de la partitura de la pel·lícula. Hi ha una tendència a creure que les partitures de pel·lícules són un material apropiat per a música de concert. La idea és que apartada de la seva justificació visual, tal música resulta insípida.

Sembla difícil que es pugui establir qualsevol regla fixa que cobreixi tots els casos. Caldrà jutjar pels seus propis mèrits cada partitura; indubtablement, els temes que requereixen un tipus més continu de desenvolupament musical en una atmosfera unificada es presentaran millor que altres a la seva readaptació per a la sala de concerts.

Poques vegades resulta concebible que la música d'una pel·lícula pugui extreure's sense retocar-la molt. Però si bones suites, com la de Peer Gynt, de Grieg poden obtenir-se a partir de música incidental del segle XIX, no sembla

que no pugui esperar-se que un compositor del segle XX pugui aconseguir-ho a partir d'una partitura de pel·lícula.

Pel que fa a la partitura, tan sols és en la sala cinematogràfica on el compositor, per primer cop sent tot l'efecte de què ha realitzat, posa a prova l'efecte dramàtic de les seves parts favorites, aprecia la curiosa importància o manca d'importància del detall, és allà on potser desitja fer certes coses d'una altra manera i on se sorprèn de què altres parts resultin millor del que havia cregut. Però en suma, l'art de combinar les imatges cinematogràfiques amb sons musicals segueix sent un art misteriós. I un dels elements més misteriosos és la reacció de l'afecionat al cinema: milions estaran escoltant, però mai pot saber-se quants realment estaran percebent. El pròxim cop que vaig vostè al cinema, no deixi de posar-se del costat del compositor.

6. Tipus de música cinematogràfica

La música utilitzada en una pel·lícula pot ser:

Adaptada

És música que no va ser composta en un principi per al cinema. Aquest és el cas de la música clàssica, de les cançons pop o de la música de jazz. De vegades, es realitzen versions o adaptacions de les peces originals. Exemples d'obres clàssiques utilitzades en el cinema: **Concert per a clarinet de Mozart-Memòries d'Àfrica.**

La Cavalcada de les valquíries de Wagner - Apocalypse Now,

Cànon de Pachelbel

Banda sonora original

És la música composta expressament per a la pel·lícula. Es tracta de la part més substancial de la partitura i la que sorprenentment, menys reconeixement sol tenir.

Sigui original o adaptat, pot fer-se un ús de la música diegètica i / o incidental. La Música diegètica és aquella que sorgeix d'elements presents en escena, com

pot ser una ràdio, una banda, i és la que senten els personatges. La Música incidental és aquella que només és escoltada pels espectadors, però no pels personatges del film. En algunes ocasions la música diegètica pot convertir-se en incidental i viceversa, al llarg de l'acció. És el cas d'una melodia que prové inicialment d'un tocadiscs, per exemple, i després forma part de la banda sonora, o a l'inrevés: en un principi és reconeguda sense referent físic de cap mena però després se sent a través d'un aparell de música.

Exemples de bandes sonores originals

6.1. Segons la relació amb la imatge

Distingim dos tipus de música segons la seva relació amb la imatge

a) **Música diegètica** o integrada és la música que acompanya una imatge en la qual apareix una font de so (ex: una discoteca, un cantant, una orquestra, un tocadiscs, etc.).

b) **Música incidental o no diegètica** o no integrada procedeix d'una font oculta per a l'espectador i pot ser ambiental (crea l'atmosfera per l'escena), il·lustrativa (subratlla l'acció, com en els dibuixos animats), o música viva (sense la música l'escena no tindria sentit).

La música incidental és la veritable música d'ambient, capaç de crear "imatges sonores" al marge de les imatges visuals reals.

En aquesta música se centra l'autèntic treball del compositor, encaminat a crear l'ambient sonor adequat a l'escena.

Alguns exemples de música de cinema Incidental

De **diegètica a incidental**

6.2. Tècniques referides a la música dintre del discurs cinematogràfic

Leitmotiv i el fora de camp.

El **leitmotiv** (el leitmotiv en la música de cinema) consisteix a assignar determinada melodia a un personatge, paisatge o ambient, el que ajuda a definir-lo. Si en cada ocasió en la qual el personatge apareix en escena s'escolta el seu leitmotiv, transformat d'acord amb les circumstàncies, s'ofereix informació sobre la seva personalitat, sentiments.

El leitmotiv pot sonar en diferents moments de la pel·lícula. El primer a utilitzar el terme va ser el compositor d'òpera Wagner.

Exemples leitmotiv:

- * "El cas Slevin" El cas ...
- * "La guerra de les galàxies" La guerra de les galàxies

- * "La vida és bella" La vida és bella
- * "Esmorzar amb diamants", moon river

Fora de camp, consisteix en el fet que la música pot fer que l'espectador pressenteixi alguna cosa que succeirà, o fer present alguna cosa que, però, no es veu a la pantalla. Aquest és un dels recursos artístics principals de la música cinematogràfica i s'utilitza molt sovint en el cinema d'intriga o terror.

Ex: "Tauró", Tauró

7. El cinema mut i la música

En els inicis de la cinematografia, les pel·lícules solien exhibir-se en petits cafès i teatrets de les ciutats. El nou mitjà despertava curiositat de la gent, que acudien a ell per admirar els avenços de la tècnica sense preveure les possibilitats

creatives del que es convertiria en el setè art: el cinema.

Per dissimular l'infern soroll que feien les màquines de projecció i per amenitzar l'audiència, alguns propietaris van contractar a músics que tocaven el piano, l'orgue o la pianola, fins i tot podia haver-hi un petit grup que improvisava segons les escenes que apareixien en aquell moment a la pantalla. Aquests músics utilitzaven ritmes ràpids per a les persecucions, sons greus per als moments misteriosos, melodies romàntiques per a les escenes d'amor ... Moltes vegades es limitaven a realitzar variacions sobre un o dos temes i improvisada sobre la marxa (en la majoria dels casos no havien vist anteriorment el film). En aquesta època, es van realitzar publicacions de partitures amb melodies d'amor, por, etc. que s'utilitzaven per a totes les pel·lícules, és a dir, no es componia una música per a cada film.

No obstant això aviat va sorgir la necessitat que la música tingués fins expressius, i per tant de crear una música que acompanyés a unes imatges concretes. Això va ocórrer per primera vegada el **1908**, data en la qual un famós compositor francès, **Saint-Saëns** va compondre la primera banda sonora per la pel·lícula titulada **L'assassinat del duc de Guisa**.

Més repercussió tindria la música composta per a la pel·lícula de **Griffith El naixement d'una nació, de 1916**

L'efecte va ser impactant i va ajudar al fet que sorgissin altres composicions.

En aquesta etapa del cinema mut va tenir importància la figura de **Charles Chaplin**, no només un gran actor i director sinó també un important músic (Armes a l'espatlla, La quimera de l'or

8. Adaptacions musicals

En nombroses ocasions els cineastes recorren a l'ús de música preexistent per adaptar-la a determinades escenes. És el cas de peces "clàssiques" de diferents èpoques històriques o de cançons pop / rock, composicions de jazz, etc. Vegem-ne alguns coneguts exemples:

En aquesta escena d'Apocalipsis Now la "Cavalcada de les Walkiria" de Wagner s'adapta perfectament a les imatges bèl·liques. Fixa't com la música diegètica es converteix en incidental. L'elecció d'aquesta música és magistral:

Un altre conegudíssim exemple el trobem en l'obra de Stanley Kubrick "2001, una odissea a l'espai". En aquest fragment de la pel·lícula se sent "Així parlà Zaratustra" poema simfònic del compositor postromàntic Richard Strauss.

