

Porque La Vida Sin Música, Sería Un Error.

Sinfonia Virtual
SinfoniaVirtual.com

468x60

PON TU PUBLICIDAD AQUÍ

PUBLICIDAD PARA CUBRIR LOS GASTOS DE PUBLICACIÓN

SINFONIAVIRTUAL.COM - REVISTA MUSICAL COMENZADA EN OCTUBRE DEL 2008

SINFONIAVIRTUAL.COM

TU REVISTA DE MUSICA CLASICA Y REFLEXION MUSICAL

ISSN 1886-9505

- + Portada
- + Introducción a S.V.
- + Artículos
- + Composiciones
- + Foros
- + Editorial
- + Publicar Artículo

HISTORIA DE LA RELACIÓN MÚSICA/IMAGEN DESDE ARISTÓTELES A LOS VIDEOJOCKEYS (I): SINESTESIA, EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA Y MÚSICA EN EL CINE.
Por la Dra. Ana María Sedeño Valdellós (Universidad de Málaga)

PRÓXIMA:
OCTUBRE DE 2008

LA PARTE (II) SERÁ PUBLICADA EN JULIO DEL 2007, BAJO EL TÍTULO DE: música en televisión, medio videográfico y el caso de los videojockeys.

Cronología de Compositores

Renacimiento

- + Cabezón, Antonio de
- + Monteverdi, Claudio
- + Palestrina, G. Pierluigi

Barroco

- + Monteverdi, Claudio
- + Bach, J. Sebastian
- + Haendel, G. F.
- + Vivaldi, Antonio

Clasicismo

- + Bach, J. Christian
- + Beethoven, L. V.
- + Gluck, C.W.
- + Haydn, F. Joseph
- + Arriaga, J.C.
- + Mozart, W. Amadeus
- + Weber, Carl M. V.

Romanticismo en Adelante

- + Albéniz, Isaac
- + Bartók, Béla
- + Brahms, Johannes
- + Chopin
- + Schubert, F.
- + Schumann, R.
- + Dvorák, Antonin
- + Joplin, Scott
- + Săint-Sens, Camille
- + Verdi, Giuseppe
- + Nielsen, Carl
- + Wagner, Richard

1. Orígenes de la relación musicovisual: música, pintura, sinestesia.

El sueño de una música de colores para el ojo o una música tonal para el oído ha sido quizás la utopía estética más generalizada de la historia del arte y compartida por igual por buena parte de las prácticas experimentales de la literatura, la pintura y la música. Esta especie de música visual podría definirse como una forma de arte dinámica, con combinación de materiales musicales y visuales, es "la extensión visual de las notas. Cuando el sonido y la imagen trabajan juntos, los medios trascienden a un nuevo tercer medio" (Shirley Clarke en BODY Y WEIBEL, 1987, p. 53).

Los comienzos de la relación entre música e imagen datan de los tiempos de Aristóteles y Pitágoras con sus armonías de color y sonido y sus correspondencias entre olores y colores. Mucho más tarde, Atanasius Kircher, Leonardo Schüller, Bernardo Luini, Giuseppe Arcimboldo o el gran músico místico ruso Frederick Kartner fantasearon con este tema durante los siglos XVIII y XIX y dieron lugar a experiencias variadas de unión musicovisual. La palabra clave que explica y expresa el deseo de conseguir esta fusión a lo largo de la historia es sinestesia, cuyos fundamentos formuló Philip Otto Runge (1777-1810), pintor y poeta alemán, iniciador de la pintura romántica en su país,

"la música, después de todo, es siempre lo que llamamos armonía en las tres artes (la poesía, la arquitectura y la pintura). Tiene que verse música a través de la letra de un poema de igual modo que tiene que verse la música en una pintura bella y en todo edificio bello" (MAUR, 1999, p. 10).

En una carta a su hermano Daniel del 4 de agosto de 1802, Runge explica que la imagen tenía que ser "... lo mismo que una fuga de música... que queda en una composición como algo entero y se dejan brillar las variaciones a través de ésta, entrando una y otra vez" (Philip Otto Runge en MAUR, p.11).

Algunos movimientos de la primera etapa de vanguardias artísticas del siglo XX no quedaron indiferentes al tema, sobre todo el futurismo. Equivalencia, analogía, correspondencia, complementariedad, sinestesia, sincronía, cromofonía, simultaneidad, son las palabras clave del futurismo, del que fue miembro destacado el pintor Prampolini. Con su manifiesto cromofónico *Die Farbe der Töne, Die chromofonia* (1912) posiciona estéticamente al movimiento. En el mismo año, Carlo Carrá proclamó en *Die Malerei der Töne, Gerauche und Gerüche*:

"Nosotros los pintores futuristas declaramos que los sonidos, ruidos y olores en la expresión de las líneas, de los volúmenes y los colores en la arquitectura adoptan una forma de obra musical. Por tanto, nuestras pinturas también expresan el equivalente de los sonidos, ruidos y olores..." (BODY y WEIBEL, p. 60).

Más tarde, Luigi Russolo escribió su histórico manifiesto *L'arte dei rumori*, que tanta influencia tuvo sobre el surgimiento de la música concreta, en 1913, donde se cuestiona la división clásica de los fenómenos acústicos entre ruido y sonido, dando a éste la exclusiva pertenencia de la música. Charles Blanc-Gatti, compositor para films documentales, estrenó en diciembre de 1932 en París *Artistes Musicalistes*, una serie de fotos abstractas musicales y junto al teórico de la música visual Arne Høsek construye la "orquesta cromofónica", que se patenta en París en 1934 y publica su libro *Sobre las notas y los colores*. Su película de dibujos animados *Chromophonie* muestra instrumentos musicales con formas abstractas que se mueven y cambian de posición, cuyo fin último era, según sus palabras, *el levantamiento del alma*. Su legado en forma de famoso espectro de colores y relaciones con el sonido no ha conseguido unanimidad entre sus seguidores e investigadores, pues se pueden encontrar contradicciones.

De igual manera, algunos artistas alemanes, franceses y rusos fueron

Interés

- Frases Célebres +
- Currículum Vitae +
- Acontecimientos +
- Enlaces +
- Foros de Sinfonía Virtual



Colaborar

Martes 26 de Agosto de 108

00073987 ver

ciertamente importantes en la evolución de la relación música/imagen, aportando su visión desde variadas disciplinas como la pintura, la literatura y la música.

La contribución más conocida a la síntesis de sonidos, idioma, movimiento y juego de colores es la de Alexandr Nikolejewitsch Schriabin (1871-1915), con su *Prometheus: Le poème du feu* (1910), obra que recuerda a la obra de Haendel *Feuerwerksmusik* de 1749, una partitura completa para luces en la que cada nota tenía asociada un color específico. En el *Poème du feu* de *Prometheus*, con la ayuda de una notación especial, Schriabin sumerge la sala en un juego de luces y su tabla *Farbegehors* contiene por otro lado instrucciones sobre algunos colores ligados a determinados tonos. En *Prometeus* aparece un sistema de tonos tan absolutamente innovador que es, incluso, difícil hablar de síntesis de tonos y colores. Muchos pintores y escritores volvieron sobre esta obra. El pintor inglés Wallace Rimington representó el *Prometheus* con ayuda de sus proyectores de color, creando una variante del órgano de colores, además de escribir un libro teórico llamado *Farbmusik (Música de colores)* en 1912. El libro del poeta K. Balmont, *Der Lichtton in der Natur und die Lichtsinfonie* de 1917 da mucha información para su poesía sonora *Poème de l'extase* (1908), en la que trabajó varios años, ideas que fueron ya mostradas anteriormente en *Lichteffekte* en 1905.

También Arnold Schönberg quiso en su obra *Die glückliche Hand, Drama mit Musik* (1911), fundir las contribuciones de la música y la pintura con los recursos escénicos musicados a través de "el juego de luz y colores comparado con las alturas tonales". En él, gestos, colores y luz son tratados de un modo similar a los tonos de modo que se pueda hacer con ellos música: color, gesto, movimiento y luz podían ser una nueva forma de música en el teatro.

Pero ha sido Vasily Kandinsky quien fue más lejos en la defensa de la sinestesia como un componente inevitable del arte concebido como todo, proponiendo incluso una serie de ideas con el fin de "componer transgrediendo el límite de las artes particulares" y deduciendo conscientemente de los tres elementos (sonido, color y palabra) el tono musical y su movimiento; el sonido corporal y del alma y su movimiento; el tono del color y su movimiento.

Por su parte, Francis Picabia tiene entre 1914-17 una época de sinestesia musicomaterial e ironiza con el título *La música es como la pintura (Die musik ist wie die Malerei)*. Josef Matthias Hauer (1935-1955), hizo en 1918 un trabajo denominado *Sobre el color del sonido (Über die Klangfarbe)* donde escribe que "los sonidos en sí mismos (como puntos) no se pueden comparar con los colores, pero sí los intervalos, los acordes y los tonos".

Célebres poetas franceses experimentaron con este tema de manera teórica y práctica. Charles Baudelaire, con su obra *Correspondencias* (1857), y Arthur Rimbaud con su poema sinestésico *Vocales* (1873), materializaron sus palabras: "Sería realmente asombroso que los sonidos no pudieran sugerir colores, que los colores no pudieran dar sensación de melodías y que los sonidos y los colores no pudieran provocar pensamientos" (Mallarme y Baudelaire en BODY y WEIBEL, p. 55).

Por último, el compositor de vanguardia y teórico alemán Dieter Schnebel, editor de una monografía sobre Mauricio Kagel y Karlheinz Stockhausen y de una serie de ensayos que tituló como *Denkbare Musik (música pensada)*, ha elevado a un gran nivel la visualización de la música con la publicación de un libro titulado *MONO. Musik zum Lesen* (1969), en cuyo texto los sonidos describen el medio ambiente extramusical: "grafismos musicales, imágenes y notas (sonidos irreales), debería crear música inaudible en la cabeza de cada uno de los lectores". De eso apareció una composición gráfica parecida llamada "Ki-no" (1963-1967), una *Nachtmusik für Projectores und Roer (Música nocturna para proyectores y altavoces)*: notas proyectadas, instrucciones escritas, advertencias sobre sonidos, citas literarias, fueron empleadas como diapositivas o películas proyectadas en la oscuridad a través de una pantalla.

2. Cine experimental.

Con la intermediación de la música y aunque no haya sido un hecho especialmente visible, experimentación audiovisual y beneficio económico se desarrollaron paralelamente desde los orígenes del cine sonoro. Esta extraña unión se vehiculó rápidamente a través de ciertos formatos de promoción musical producidos por compañías como Montgomery Group y A. B. Svensk Kenematigraf y basados en la sincronización gramofónica. Se realizaron en países como Suecia para publicitar cantantes de gran tirón local como Inga Berentz o Max Mohlin.

"Comprábamos el disco de gramófono en el que figuraba la interpretación

que deseábamos filmar y después rodábamos al artista que queríamos que representara la pieza, haciendo que fingiera cantar, siguiendo la letra y la música de la grabación original. A continuación salíamos a buscar clientes dispuestos a pagarnos el precio habitual de 12 o 15 ¤Ere por temas no musicales. ¡1909 fue el año de las películas cantadas! No estuvieron de moda mucho tiempo, pero mientras lo estuvieron, eran enormemente populares. ¡Sólo aquel verano rodamos alrededor de veinticinco películas!" (LACK, 1999, p. 29).

Otra forma de cortos musicales, ya durante la década de los treinta, consistía en grabaciones de intérpretes de jazz delante de un micrófono que se insertaban antes y después del largometraje en las salas de exhibición. Resultaron excelentes instrumentos publicitarios de estrellas emergentes del jazz urbano estadounidense: Woody Herman, Benny Carter, Cab Calloway, Jimmy Dorsey, Duke Ellington,... en un momento en el que el jazz comenzaba sus primeras conquistas de mercado y público, tras un período de humillación a causa de su condición de género de minorías étnicas y clases sociales inferiores.

De igual modo y esta vez más utilizados como una técnica de relaciones públicas, los cortometrajes de la compañía Vitaphone (empresa de Warner Brothers y Western Electric), grabaciones de puestas en escena vodevilesas muy populares, anunciaron la llegada del cine sonoro en toda su plenitud.

La aparición del cine sonoro con *Don Juan* (1927) y *El cantante de Jazz* (1928), de Alan Crossland, permitió sincronizar imagen y sonido, pero ya antes de esta fecha, algunos cineastas de las vanguardias europeas de la década de los veinte crearon las primeras obras de música visual. La vanguardia "conquistó para el cine nuevos temas, técnicas y estilos, por lo que fue discriminada por la sociedad y amenazada en su existencia, y luego las mismas instancias sociales la asimilaron transformada y suavizada para convertirla en beneficio" (WEIBEL, 1987, p. 40).

Las películas experimentales de Luis Buñuel, Jean Cocteau, Maya Deren, Kenneth Anger, Bruce Conner y otros directores han servido de inspiración para los directores de videoclips y comerciales publicitarios de muchas décadas después, pero igualmente realizadores señalados de alto interés cinematográfico han citado la retórica procedente de la publicidad audiovisual como Kenneth Anger con *Scorpio Rising* o Bruce Conner con *Mongoloid* (1977) o *America is Waiting* (1982).

El ejemplo más obvio y arcaico de esta comunicación se encuentra en el cine de Oskar Fischinger. Sus películas abstractas constituyen quizás la más importante muestra de abstracciones animadas, compuestas a través de principios de combinación de la pintura y la música durante los años veinte.

Por el año 1921, Fischinger comenzó su carrera realizando unas películas animadas en las que las imágenes intentaban adaptarse a los ritmos y variaciones de la música, jazz primordialmente: puede citarse *Radio Dynamics* de Raph Rainger que terminó llamándose *Allegretto*. En ellas, utilizó la geometría, el movimiento, combinándolos con todo tipo de parámetros espaciales de la imagen. El sonido y el color se aplicaron como recursos de relación con el tema musical: "el sonido es música dibujada" decía Fischinger.

Fischinger produjo los primeros filmes experimentales sincronizados con música y el primer film en color de Europa. *Circles* (1933) fue originalmente producida como un anuncio para un teatro-cine. *Muratti Marches On* (1934), uno de los éxitos más reconocidos de Fischinger fue un famoso e imitado anuncio de cigarrillos, y él produjo más tarde un formato comercial para televisión *Muntz TV* (1953).

Después de 1925, dirigió una gran cantidad de producciones publicitarias y a partir de 1928 trabajó en EE.UU. donde pronto se hizo suficientemente famoso como para que lo reclamara la Paramount. Su trabajo norteamericano más conocido se encuentra en la secuencia *An American March* para la película *Fantasia*. En el montaje final fue eliminada, pero popularizó el concepto de vincular música e imagen y aumentó el consumo de música clásica. Desde ese momento, este autor quedó injustamente marginado de la industria norteamericana del cine y apenas tuvo ocasión de continuar con sus investigaciones, de las que se pueden destacar sus progresos en el desarrollo del cine tridimensional. Murió en 1967.

También en Alemania, se desarrolló el movimiento conocido como *Absolute film* que llevó hasta sus últimas consecuencias la experimentación del ritmo visual basado en el *eydodinamik*, la inmersión del tiempo y el movimiento en las artes plásticas. La intención de los filmes absolutos y abstractos consistía en la transformación de formas visuales en figuras geométricas, la inclusión de movimiento en ellas y su organización según un ritmo calculado matemáticamente (musicalmente) (SANGRO COLÓN, 2000, p. 338-341).

Artistas como Viking Eggeling, Hans Richter, o Walter Ruttmann ambicionaron "liberar a la imagen de su poder de representar -y

consiguientemente de significar por sí misma-, para resolver el problema del ritmo visual puro" (MITRY, 1974, p. 98), y todo gracias a la música.

En primer lugar, el pintor abstracto Viking Eggeling, miembro del movimiento dadaísta, comenzó en 1917 con sus *Contrapuntos plásticos*, pintando imágenes secuenciales en largos rollos en forma de animación, y teorizó sobre el que él llamaba la "orquesta vertical horizontal": la obra por la que se le conoce presenta el significativo nombre de *Sinfonía diagonal* (1923).

Hans Richter fue autor de *Vormittagsspuk*, *Filmstudie*, *Rhythmus 21* (1921), *Rhythmus 23* (1923) y *Rhythmus 25* (1925) y una mini película, *El filme es ritmo* (*Film is rhythm*). Estos cortos no poseían una banda sonora única sino que el sonido cambiaba en cada proyección.

Walter Ruttmann, el más célebre, cuyo trabajo disfrutó del respeto del público masivo, dirigió una obra maestra dentro del género de la "sinfonía urbana" (tan cara en esos momentos) con *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (*Berlín, Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927), "un conjunto de imágenes de exteriores que, dotadas de una hábil y potente cadencia rítmica, pretendían describir, sin el apoyo de actores, sensaciones propias de una gran capital en el intervalo temporal de un día" (OLIVA, 1998, p. 32). La experimentación de este artista llegó a extremos de films sin imágenes, como su *Weekend*, que "recreaba con total facilidad, por medio del sonido, los principios de la poesía pictórica que constituían la característica de la cinematografía clásica" (Hans Richter en LACK, p. 141). El movimiento Bauhaus también trató de producir obras en las que la interacción musicovisual resultara fructífera: Kurt Granz, Werner Graeff, Hirshfeld-Mack y Kurt Schwedtfeger. Los dos últimos construyeron su propio proyector y lo llamaron *Reflectorial color play*, que proyectaba formas geométricas de colores al ritmo de una pieza musical. Por su parte, el pintor Lazslo Moholy-Nagy sugirió que los sonidos fueran dibujados sobre la banda sonora para "crear música desde un contrapunto de valores sonoros jamás oídos o incluso inexistentes" (LACK, p. 144).

Naturalmente, en este punto podría hablarse extensamente de la teoría y la práctica cinematográfica de Sergei Mikhailovich Eisenstein, eminente director y pensador de la Rusia revolucionaria. Sus conceptos de montaje métrico, rítmico, armónico, melódico, montaje polifónico o contrapuntístico (PUDOVKIN y ALEXANDROV, 1928, pp. 113-114) podrían ser revisados en términos de verdaderos precedentes conceptuales de toda una familia de modalidades audiovisuales, entre las que se encuentra el videoclip.

En concreto, la cuestión del montaje audiovisual resultó un problema central en toda su obra, así como las relaciones de este concepto con la noción de sinestesia y el teatro kabuki japonés, que tanto admiraba. Sus reflexiones sobre este fenómeno encontraron su culminación en su concepción del montaje vertical (percíbase la analogía musical), basado en el principio del movimiento, principio de coordinación que permite que los dos modos sensoriales (imagen y sonido) vayan en paralelo. Con estas ideas, Eisenstein se acerca a la idea de *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total que pretendía Wagner cuando se preguntaba la causa por la que miles de griegos seguían las tragedias de Esquilo y se respondía que para ser testigos de "la unión de todas las artes concurriendo hacia un mismo fin: hacia la producción de la obra artística más perfecta y verdadera". En esto además las nuevas tecnologías están dando verdaderos pasos de gigante:

"El siglo XX parece el lugar idóneo que han encontrado las artes para unir sus esfuerzos en pro del espectáculo total. En este proceso de fusión, no poco han tenido que ver la fuerza que han adquirido los medios de comunicación. El ballet, el teatro lírico, la música incidental o programática y las obras para narrador y orquesta han sido evidentes y necesarios coetáneos de las artes propiamente audiovisuales -que a la postre no dejan de ser los grandes medios aglutinadores" (PÉREZ, 1980, p. 620).

Las influencias de las innovaciones prácticas de este insigne teórico ruso llegaron incluso al cine clásico de Hollywood en forma de la conocida secuencia de montaje o (secuencia de) collage.

La secuencia de montaje consiste en un tipo de secuencia, por tanto con unidad narrativa y dramática, en la que se prescinde de todo nexo espacial y temporal entre los planos que la componen. El entramado visual, sometido a una fuerte fragmentación espacial y una hipérbolica condensación temporal, funciona con una intención de resumen de una serie de acontecimientos narrativos importantes para la comprensión del relato, pero que, descritos en su totalidad, supondrían un pesado lastre para el pulso narrativo. Sustituye, por tanto, a recursos elípticos.

Especie de ilustraciones estáticas, estos episodios poseen, además, otro rasgo definidor: en ellos, la música actúa de argamasa discursiva que proporciona cohesión y continuidad, frente a la segmentación sintáctica y la desintegración del flujo narrativo.

Los mejores ejemplos se encuentran en el cine clásico de Hollywood de los

años cuarenta. Un verdadero paradigma de empleo irregular (por su función capital) se halla en *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939), donde se combina con el montaje tradicional, de forma que el collage da cuenta de la historia con mayúsculas (la de los grandes hombres y acontecimientos) y el montaje tradicional, el narrativo de los protagonistas individuales (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996).

Las secuencias de montaje supusieron la adaptación del tipo de sintáxis fílmica del formalismo cinematográfico y la vanguardia soviética de los años veinte y treinta, más concretamente de las formulaciones de Eisenstein acerca del montaje, a medio camino entre el montaje intelectual y el montaje analítico (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996).

En el cine contemporáneo, el cine de Peter Greenway (con música de Wim Mertens y Michael Nyman) o el de Derek Jarman (como por ejemplo, su *Caravaggio* con música de Mark Isham), ha empleado profusamente este tipo de secuencias, incidiendo en la pieza musical como creadora de unidad del episodio.

También la vanguardia francesa se introdujo en este tipo de investigaciones sinestésicas. Por ejemplo, Abel Gance se refería al cine llamándolo "música de la luz" y así lo trabajó en películas como *La décima sinfonía*, *La Rueda* o *Napoleón*. En muchas de sus secuencias, puede percibirse cómo la guía estructural pertenece a la música y cómo el montaje visual se limita a actuar de complemento.

Esta utopía de fusión musical, plástica e icónica también se reveló meta de artistas surrealistas, dadaístas, futuristas y cubistas. Filippo Marinetti, líder del futurismo, compuso varias piezas con técnicas similares a las de otros directores y músicos de la época, como el collage.

El siguiente movimiento de evolución de la música visual se produce en los años cuarenta en los Estados Unidos con directores como Hy Hirsh, Dwinell Grant y James y John Whitney. Sus películas constituyeron verdaderos antecedentes para los filmes abstractos de los sesenta en la costa este, con realizadores como Pat O'Neill y Jordan Belson. La incorporación de los efectos electrónicos del flamante medio videográfico aportó todo un arsenal de recursos para expresar el mundo psicodélico e imaginativo del momento.

"Las alucinantes transformaciones de color de los vídeos de rock tienen unos efectos comparables a las experiencias con drogas, con la diferencia de que las primeras son dirigibles. Algunos vídeos musicales son pues una simulación digital de las drogas" (WEIBEL, 1987, p. 41).

El trabajo de Fischinger renace en la obra de Mary Ellen Bute y Th. J. Nemeth con películas abstractas sonoras ("sinfonías visuales" o "seeing-sound synchronies") como *Evening Star* (1940), *Anitra's Dance* (1936) y *Sport Spool* (1941), consistía en dotar a la música de un rol complementario a lo visual. Junto a L. Jacobs y J. Schillinger, Mary Ellen Bute realiza también la película de título significativo *Synchronisation* y dos años después escribe el ensayo *Visual Music, Synchronized in Abstract Films by Expanding Cinema*.

De igual modo, Joseph Cornell, dirigió un claro antecedente del estilo de los canales de videoclips tipo MTV: la película-poema *Rose Hobart* (1936-1939). En 1943 Maya Deren empezó en Hollywood su trilogía *Meshes of the afternoon*, *At land* y *Ritual in transfigured time*, cercanos al surrealismo de Man Ray, Cocteau o Buñuel. El film *Introspección* de 1943 de Sara Kathryn Arledge, se encuentra cercano estilísticamente a la técnica del videoclip.

Otros artistas jóvenes, como James Broughton, Sydney Petersen o Kenneth Anger que cooperaron con Deren y Arledge, incluso hicieron una producción de videoclips para Bony Tyler titulada *Total Eclipse of the Heart*. El trabajo experimental de Curtis Harrington tiene sus momentos más brillantes con los films *On the Edge* (1941) y *Fragment of seeking* (1944).

Más tarde, irrumpieron en el panorama artístico los movimientos de vanguardia de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. Con Bruce Conner, fotógrafo y pintor, el cine experimental va directo hacia el videoclip. Sus primeros clips -*A Movie*, *Cosmic Ray* (1960)- son una mezcla de secuencias de documental, porno..., con un contrapunto visual con el tema *One More Time* de Ray Charles, basado en secuencias de dibujos animados de *mickeymousing*, spots televisivos, modelos de carnaval... Más tarde, hace su primer videoclip puro, *Breakaway* (1966), con Toni Basil cantando y danzando.

Por su parte, Hy Hirsch (1911-1961), trabajó en los estudios Columbia en los años treinta donde fue fotógrafo y técnico de cine. Sus trabajos más interesantes son su corto surrealista *Even as you and I* (1937), *Come Closer* (1952) y *Eneri*, films estereotípicos, con música de jazz y ya en Europa su *Gyromorphosis* (1957), *La Couleur de la forme* (1959), *Autumm*

Spectrum y *Défense d'afficher*. El campo de la música jazz y la animación resultó especialmente fructífero en las películas del canadiense Norman McLaren (*Blinkity Blanck*, 1955) y el neozelandés Len Lye.

Sería interesante subrayar también las obras experimentales de Pat Oneill (*Coming Down*, 1968, y *Last of the Persimmons, Runs Food*, 1969); Dan McLaughlin (*God is Dog. Spelled backwards*, 1966) y John Canemaker, con un trabajo documental sobre la historia de la animación y los largometrajes sobre los seres humanos, los lugares y las cosas: *Bottom's Dream* de 1983, con perfecta sincronización entre imágenes y música.

Stan Brakhage definió su película *Scenes from Under Childhood* como un "poema tonal para los ojos", estructurada por secuencias abstractas de color matemáticamente ordenadas a la manera del compositor Olivier Messiaen (LACK, 1999, p. 300). Claro antecedente de los trabajos en vídeo de Bill Viola, trató de descubrir las equivalencias entre las modalidades sensoriales del sonido y la imagen, empleando el primero como guía de los cambios de la segunda.

3. Cine y música. Breve historia de la banda sonora.

También sería necesario realizar una historia de la inclusión del arte musical en el dispositivo cinematográfico, una de las manifestaciones más conocidas de la correlación estudiada en el artículo.

La música de cine en los primeros veinte años de historia del medio se caracterizó por la ejecución en directo en las salas de exhibición de la mano de pianistas, cuartetos de cuerda u orquesta (dependiendo del presupuesto del recinto) y una subordinación hacia el repertorio clásico y la ópera con una música altamente cinética, que se adaptaba ajustadamente a las diferentes escenas y situaciones del film gracias a la libertad melódica. De esta forma, la pieza podía descomponerse mediante por frases o temas musicales independientes entre sí a modo de racimos o células y manipularse e introducirse en la película con mayor precisión.

"En los años veinte todas las grandes producciones estaban acompañadas de una elaborada partitura interpretada en los cines de estreno por una orquesta sinfónica.

Las películas menos importantes se acompañaban con una lista de piezas conocidas que debían ser interpretadas en cada escena.

La música de acompañamiento tenía una gran importancia y podía determinar el éxito de un film" (BERRIATÚA, 1990, p. 385).

Pronto se pusieron de moda los repertorios musicales, que consistían en colecciones de piezas tipificadas para ilustrar determinados pasajes (sentimientos, tipos de acciones, ideas...) que empezaron a publicarse con el objetivo de ayudar a directores y músicos a elegir un tema musical adecuado. Esta creciente sofisticación generó una industria secundaria entre los músicos y los editores musicales, con la creación de partituras que intentaban ofrecer música apropiada para cualquier eventualidad dramática.

Uno de los primeros repertorios en aparecer fue publicado en 1909 en el Edison Kinetogram, una revista promocional de la compañía Edison y consistía en una descripción musical para cada escena, por ejemplo, el título *Why Girls leave Home* incluía las siguientes instrucciones:

"En el inicio-aire popular

Hasta la segunda escena-pizzicato

Hasta la vista de los asientos de la orquesta-obertura convencional

Hasta que se ve el plano del escenario-tiempo de vals

Hasta que aplaude el público- música animada

Hasta la escena de la nieve del Acto 2-quejumbrosa

Hasta que aplaude el público-música animada

Hasta la escena del puente del Acto 3-pizzicato

Hasta que aplaude el público-música animada

Hasta el hogar de la heroína en el Acto 4-música quejumbrosa

Hasta que el héroe atraviesa la ventana -animada, tendiendo hacia el clímax

Hasta el siguiente decorado, regreso de la chica-movimiento de vals"

(LACK, 1999, p. 47).

Giuseppe Becce comenzó a recopilar estos repertorios en su conocida *Kinobibliothek* de 1919, origen de los primeros estereotipos musicales para cine, aunque "el "significado" musical fue codificado e institucionalizado mucho antes de la llegada del sonido. Por el contrario, estos significados fueron heredados de una larga tradición europea cuyos más cercanos antecedentes incluían la música popular, la ópera y el teatro del final del siglo XIX" (GORBMAN, 1987, p. 85).

Erno Rappe compiló el léxico definitivo de la connotación musical filmica en 1924 el *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid Reference Collection of Selected Places Adapted to Fifty-Two Moods and Situations*

("Ambiente para pianistas y organistas. Colección de piezas seleccionadas y adaptadas para 52 modos y situaciones") y "Edison Suggestions for Music" o "Sam Fox Moving Picture Music Volumes" fueron los más conocidos, con tracks denominados "Batalla", "Tristeza", "Avión"... El músico de cada cine visionaba la película y elegía los más adecuados para cada situación. (COLÓN et aliter, 1997, p. 33).

Sin embargo, como respuesta a estas recopilaciones tipificadas, los primeros músicos que realizaron composiciones originales fueron Romolo Bochini (*Gli incanti dell'oro* -1906-, *Pierrot innamorato* -1906-), Camille Saint-Saëns, compositor de *El asesinato del Duque de Guisa* de Charles Gustave Auguste Le Bargy y André Calmettes, Joseph Carl Breil (*El nacimiento de una nación* de David Walk Griffith formado por composiciones procedentes del repertorio clásico y de temas originales), Giuseppe Becce (*Der Mude Tod*, 1921), Arthur Honegger (*Napoleón*, 1926), Erik Satie (*Entre l'acte Cinematographique*, 1924), Dimitri Shostakovich (*Novig Vairlin*, 1929), Jacques Ibert (*El sombrero de paja*, 1927), Hans Erdmann (*Nosferatu*, 1922), Paul Hindemith (*Krazy Kat at the Circus*, 1927), o Henri Rabaul (*Le Miracle des Louis*). Las colaboraciones entre estos compositores y directores como Abel Gance, Marcel L'Herbier, René Clair y Germaine Dulac llevaron a la banda sonora por vías vanguardistas y experimentales, que fueron abandonadas por razones de comercialidad y utilitarismo (PACHÓN RAMÍREZ, 1998, p. 26).

La década siguiente trajo consigo una revolución estética y tecnológica en la producción cinematográfica: el cine sonoro. Gracias a la posibilidad de grabación y proyección simultánea de imagen y sonido sincronizados, se produjo una verdadera revolución en el oficio de componer bandas sonoras. En primer lugar, nace la figura del mezclador de sonido, imprescindible para equilibrar y unir todas las fuentes sonoras de la película (diálogos, efectos sonoros y música).

En segundo lugar, se instituyen y consolidan los departamentos musicales dentro de cada gran estudio hollywoodiense, con la carga de jerarquización y estandarización que generó en la práctica de la composición y la ejecución musical. De pronto, brotó un ejército de directores, músicos intérpretes, arreglistas, orquestadores, copistas... con funciones muy definidas.

Sin embargo, la mayor convulsión que el cine sonoro produjo en el lenguaje de la música de cine tuvo lugar en el plano artístico o estético. A partir de ahora, la música no está sola, sino que debe conjugarse con otros elementos sonoros (diálogos, efectos sonoros o sonido analógico -ruido-), y con el silencio. Todo esto provocará que la música comience a emplearse con fines dramáticos, concretamente para puntuar y resaltar elementos visuales (transformaciones espaciotemporales, transiciones visuales, montaje...) o sonoros, y pase a tener una apariencia discontinua.

El Hollywood de la década siguiente se convirtió en un sistema muy codificado y convencional, que ya había institucionalizado un lenguaje musical propio y que había exportado y triunfaba en todo el mundo, caracterizado por una fuerte herencia del sinfonismo y el romanticismo clásico decimonónico.

Sin embargo, pueden encontrarse *enfants terribles*, casi todos europeos, como el compositor Hans Eisler y otros europeos como Maurice Jaubert (Francia), Edward Elgar, Arnold Bax, William Walton, Ralph Edward Williams, William Alwyn, Benjamin Britten (Inglaterra) o Alessandro Cicognini, Enzo Masseti, Angelo Francesco Lavagnino (Italia). Todos buscaron un lenguaje musical propio, lejos de la codificación y el encasillamiento de la generalidad de la composición cinematográfica hollywoodiense.

En España, con un *star system* consolidado y una industria floreciente, pueden destacarse a Joaquín Turina, Jesús García Leoz, Manuel Parada, Juan Quintero.

El cine-espectáculo de los cincuenta, culminación del cine clásico de Hollywood, fue musicado por los auténticos titanes de la música de cine: Alfred Newman, Miklós Rózsa, Dimitri Tiomkin, Alex North, Elmer Bernstein, Leonard Rosenman, Henry Mancini, Bernard Herrmann, con diferentes grados de experimentación y apertura a nuevas músicas.

Con la aparición de la televisión, los grandes estudios cinematográficos debieron adaptarse y modificar muchas de las codificaciones y fórmulas visuales y sonoras de sus películas. Entre estas transformaciones estuvo la introducción de músicas de procedencia popular como el jazz, música ligera y las primeras manifestaciones pop.

La convulsión que sufrieron los grandes estudios hollywoodienses en la década de los sesenta no ha tenido comparación en su historia debido a la unión de una serie de factores: la masiva generalización de la televisión como medio de comunicación en Estados Unidos y su llegada a la práctica totalidad del resto del mundo; la aparición de una serie de

tendencias y escuelas cinematográficas y autores individuales caracterizados por la búsqueda de un realismo documental y una honestidad artística prácticamente desconocidos hasta entonces (*Nouvelle Vague* en Francia, el *Free Cinema* en Inglaterra, *Cinema Novo* en Brasil; creadores como Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Kenji Mizoguchi, Yasuhiro Ozu, Luis Buñuel, Ingmar Bergman)...

Este nuevo cine requería un nuevo estilo musical que se materializó en el descubrimiento definitivo y la notoriedad de otras músicas de tipo exótico y étnico, la conquista de la atonalidad y el dodecafonismo en la música para orquesta, la irrupción de la música pop (por ejemplo, las numerosas películas de los Beatles), y la revelación de una serie de autores que revolucionaron muchos de los modelos y métodos de composición (Henry Mancini, Ennio Morricone, Leonard Roseman, Laurence Rosenthal...).

Por otro lado, este género musical comienza a ser tenido seriamente en cuenta por los productores discográficos y cinematográficos como una herramienta de apoyo promocional mutuo, y empieza a formar parte de la memoria colectiva con temas inolvidables de películas míticas como *Lawrence de Arabia* (1962), *Desayuno con Diamantes* (1961), *La muerte tenía un precio* (1965), *Doctor Zhivago* (1965)...

En los setenta, el reinante eclecticismo musical dio lugar a fusiones de música de cine tradicional con géneros como el pop, el jazz, el funk o la música ligera y convenció a la industria de la rentabilidad de este género musical. Del mismo modo, se produjo la llegada de una nueva generación de compositores como Michel Legrand, George Delerue, Philippe Sarde, Ennio Morricone, y la consolidación de otros grandes como Nino Rota.

Sin embargo, la banda sonora para cine de los ochenta vivió una época de esplendor con una nueva ola de compositores neosinfonistas: James Horner, Basil Poledouris, Georges Fenton, Christopher Young, Bruce Broughton, Trevor Jones, Michael Kamen, Alan Silvestri, Patrick Doyle; y con una película abanderada, *La guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, 1977), que devuelve la música para cine al sinfonismo y la grandiosidad de la década de los cincuenta.

En los ochenta, también puede hablarse del nacimiento de la aplicación del sintetizador al cine, sobre todo en producciones baratas en cine independiente, después del éxito de *La noche de Halloween* (1979), cuya dirección y composición musical realizó John Carpenter. La tendencia de composición con sintetizador se convirtió en dominante en el cine independiente –sobre todo para el cine de acción y terror– con Brian May, Craig Safan y el grupo Tangerine Dream, e incluso algunos clásicos como Jerry Goldsmith o Maurice Jarre. La novedad la protagoniza la música disco y sus variantes, que se incorpora gracias a la mano de Giorgio Moroder y Harold Faltermeyer, y continúa de la mano de músicos importantes como Mark Knopfler, Ry Cooder y Stewart Copeland.

En los noventa, los cambios en los grandes estudios y en el cine mundial en general convulsionan todavía a la industria debido a factores como el definitivo éxito de las productoras independientes (que, con menor presupuesto, consiguen colocar sus productos en competencia con las multinacionales), el descubrimiento de otras cinematografías (la de los países asiáticos, por ejemplo), la recuperación de ciertos géneros relegados durante mucho tiempo (el cine negro, la comedia romántica...). La música original para cine se caracteriza por su variedad y la incorporación de las tendencias *new age*, las nuevas músicas y una voluntad revival hacia la música popular rock y pop de las últimas cuatro o cinco décadas. De igual modo, se produce una vuelta al sinfonismo de la época dorada de la mano de compositores como James Newton Howard, John Debney, Patrick Doyle, Cliff Eidealdman, Mark Mancina, Elliot Goldenthal, Joel McNeely, Shirley Walker, Randy Edelman, y algún descubrimiento como Alan Menken en sus trabajos para la Disney. En Europa y el resto del mundo puede hablarse de Zbginew Preisner, Mark Isham, Debbi Wiseman, Rachel Portman, Christopher YOUNG, John Scott, José Nieto, Bingen Mendizábal, Alberto Iglesias...

En este panorama, y desde la pasada década, la banda sonora es ya un elemento principal de todo film, sobre todo por sus oportunidades de ampliación de negocio con la promoción de canciones.

4. El cine musical y la industria del rock and roll.

El nacimiento del videoclip tiene como antecedente un importante suceso histórico, el surgimiento de la música denominada *rock and roll* y el incremento de su difusión a través de diferentes canales como la radio, la recepción individual por disco de vinilo y la llegada posterior de la televisión.

El rock and roll emergió desde el jazz, el *rythm and blues* y otras músicas negras, después del éxito del cantante Bill Halley con las canciones *Rock around the clock* y *Shake rattle and roll*, que lo lanzó a la fama, así como al tipo de música que interpretaba, desde entonces el rock and roll.

El cine alimentó a la nueva industria con películas estructuradas bajo abundantes apariciones musicales. La película *The Jailhouse rock* (Richard Torpe, 1957), con el desconocido Elvis Presley, fue la primera, una leyenda. En ella se fraguó el mito de la atmósfera de rebelión juvenil, violencia y desmotivación vital ligado al rock, que explotaron más tarde filmes como *The beach party*, *Bingo* y *Beach banet*, con Frankie Avalon y Annette Funicello.

Y es que el cine comercial ya venía realizando intentos de comunión sonora, especialmente musical desde los años treinta, por el nacimiento del sonoro y la comedia, sobre todo la hollywoodiense, que llegó a convertirse en los cuarenta en el género más claramente inconfundible entre los musicales. En esta década surgieron los realizadores que llevarían al género a su cima, Gene Kelly, Busby Berkeley y Vicente Minelli. Estos directores modificaron la estructura de los relatos del cine clásico con la inserción de piezas bailadas, donde no sólo el cambio de plano era guiado por el ritmo de la música, sino que la danza, el movimiento de cámara, la expresión de los actores e incluso la escenografía obedecía a una especie de vasallaje al tema musical, que solía estar desligado del desarrollo de la historia o que actuaba, máxime, como comentario de la acción.

El cine musical continuaría en los años cincuenta y sesenta diversificándose hacia la institución de grandes mitos musicales (Elvis Presley, The Beatles...), y estereotipos sociales vinculados con el rock and roll y la cultura juvenil. Fueron manifestaciones de una sociedad (la norteamericana, la occidental) preocupada por el sector más joven de la población que, con menos necesidad de encontrar trabajo a edades tempranas y con más tiempo libre, deambulaba por las calles y comenzaba a conformarse como sector diferenciado, con características, intenciones y exigencias particulares.

Películas como *El salvaje* de Lazslo Benedek, con Marlon Brandon y *Rebelde sin causa* y *Al este del Edén* con el mítico James Dean, perfilaron el prototipo de joven, un héroe displicente que, con actitud escéptica, se enfrentaba a toda clase de convencionalismos morales y sociales. Los jóvenes norteamericanos de la época empezaron a sentirse identificados con estas películas, y con objetos como la motocicleta, la música rock, el cuero, todos símbolos de esa generación.

Tras el éxito de *Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad*) dirigida por Richard Brooks (y en la que se incluía el tema *Rock Around To Clock* en los créditos), los productores comprueban el filón comercial que tienen en sus manos y los cortos y largometrajes con algún cantante famoso como protagonista proliferan por doquier. En ellos pueden verse a Little Richard, Chuck Berry y otros muchos, sin olvidar al ya mencionado Elvis Presley, el primer cantante de rock cuya imagen era tan importante como su voz y su música.

Sin embargo, la cinta musical de los sesenta por excelencia es *A Hard Day's Night* (*Qué Noche la de aquel día*, 1964), hito en la historia del cine musical, por la relevancia de sus innovaciones formales: cámara lenta, utilización de máscaras, mezcla de material documental y de ficción, alternancia de diálogos e interrupciones musicales... Su director, Richard Lester, se dejó influenciar por las corrientes cinematográficas más vanguardistas, como el cine underground, la Nouvelle Vague, el Free Cinema inglés y el Cinema Verité, que estaban experimentándose entonces en todo el globo.

A partir de mediados de los años sesenta, el grupo rodó otras películas, como *Help*, con una línea aún más surrealista y desenfadada (y mayor presupuesto) y cortometrajes para su temas *Strawberry Fields Forever* y *Penny Lane*. En 1968, Georges Dunning produjo *El submarino amarillo*, película de dibujos animados, y en 1970 *Let it be*, un documental.

Otros grupos como Rolling Stones probaron imitarlos con *Have you seen your mother baby, standing in the shadow*, y la vincularon con todo el material promocional: lo que se conoce como la primera utilización publicitaria intencionada de los cortometrajes musicales para crear una imagen pública a un grupo.

En la década de los setenta, el rock cambió drásticamente y abrazó una propensión hacia la decadencia y el hastío, hacia posturas y actitudes radicales, desde la música disco hasta el punk. Ello se manifestó en películas como *Performance*, (Donald Cammell y Nicholas Roeg, 1970), con Mick Jagger en un estafalario papel, o *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), que empujó a la fama a su actor, John Travolta, y al grupo Bee Gees, los dramas rock como *Quadrophenia* en 1979, acerca de la lucha entre tribus urbanas en Inglaterra, y las óperas-rock como *Tommy* (Ken Russell, 1975) con el grupo The Who, o *Jesucristo Superstar* (*Jesus-Christ Superstar* de Norman Jewison, 1972). Otros musicales tomaron la forma de filmaciones de conciertos, como *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970).

Ya en los ochenta, la moda de los musicales continúa con *Flashdance* de Adrian Lyne, *Fame* de Alan Parker y *Hair* de Milos Forman.

Pero quizás la más controvertida y célebre la dirigiera de nuevo Alan Parker, con la colaboración de Roger Waters, del grupo Pink Floyd, y animaciones de Gerald Scarfe: *Pink Floyd-The Wall*, sobre la vida de una estrella de rock.

LA PARTE (II) SERÁ PUBLICADA EN JULIO DEL 2007, BAJO EL TÍTULO DE: música en televisión, medio videográfico y el caso de los videojockeys.

5. Bibliografía.

- BERRIATUA, Luciano: *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Madrid, Filmoteca Española (2 vol), 1990.
- BODY, Veruschka y WEIBEL, Peter: *Clip, Klapp, bum: von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Dumont Taschenbücher, Köln, 1987.
- COLÓN PERALES, C, INFANTE DEL ROSAL, F. y LOMBARDO ORTEGA, M.: *Historia y teoría de la música en el cine: Presencias afectivas*. Alfar, Sevilla, 1997.
- CURTIS, David: *Experimental Cinema*. Londres, Universe Books, 1972.
- GORBMAN, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres, British Film Institute, 1987.
- LACK, Russell: *La música en el cine*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MAUR, Karin Von: *The sound of painting: music in modern art*, London, Priestly, Verlap, 1999.
- MITRY, Jean: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres editor, 1974.
- OLIVA, Ignacio: *La imagen sustantiva. Elementos para una lógica de la forma moderna y su incidencia en el cine de los años veinte*. Universidad de Castilla La Mancha, Madrid, 1991.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro: *La música en el cine contemporáneo*. 2ª edición ampliada, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1998.
- PÉREZ, Mariano: *El universo de la música*, Madrid, Sociedad General Española de librería, 1980.
- PUDOVKIN, Vsevolod y ALEXANDROV, Grigori: "Statement on Sound" en *Writings 1922-1934*, Bloomington, Indiana University Press, 1928.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SANGRO COLÓN, Pedro: *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca/Caja Duero, 2000.
- WEIBEL, Peter: "Vídeos musicales: Del vaudeville al videoville", *Telos*, nº. 11, septiembre-noviembre 1987, pp. 35-44.

Escrito por la Dra. Ana María Sedeño Valdellós
España.

Fecha de publicación: Abril del 2007.

Artículo que vió la luz en la revista nº 0003 de Sinfonía Virtual.