

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “Utilización de la Música Clásica como Música preexistente cinematográfica”. *En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad*. (ed.: José M^a García Laborda y Eduardo Arteaga Aldana). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 71-84. [ISBN 978-84-7800-337-2].

Resumen

En este artículo se presentan ocho parámetros que justifican la utilización de música de concierto [o “música clásica”] como música de cine, y en concreto, la música preexistente, tanto de forma diegética como no diegética, de composiciones de Mozart y de la escuela de Viena.

Abstract

In this article we can discuss eight parameters that justify the utilization of concert music [or “classical music”] as film music, and precisely, the pre-existing music, as in diegetic or non-diegetic music, of Mozart’s compositions and another ones by the school of Vienna.

Palabras clave: música incidental, música de concierto, música preexistente clásica, Mozart

Keyword: incidental music, concert music, pre-existing classical music, Mozart

UTILIZACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA COMO MÚSICA PREEXISTENTE CINEMATOGRÁFICA

Matilde Olarte

Universidad de Salamanca

Desde los comienzos del cine sonoro la música clásica ha constituido parte esencial de la banda sonora de la película, apareciendo bien como música diegética, viendo a los intérpretes escuchar esos repertorios, o bien como no diegética, siendo sólo percibida por los espectadores. Chion, al hablar de la utilización de esta música preexistente en el cine dice:

“No es una casualidad, por ejemplo, que Vivaldi haya sido uno de los compositores citados más a menudo, y también uno de los más plagiados, su música, de una sencillez de evolución inmediatamente popular, aunque guardando su reserva ‘elegante’ y culta, ¿no es sinónimo de movimiento? Y el movimiento, ¿no es parte integrante, por etimología, de la palabra cine?. (...)”

En la historia del cine aparecen varios Bach. Primeramente, ése que es símbolo del gozo eterno, de regularidad triunfante y de flujo vital exaltado y sublime, tal como escuchamos en bastantes películas francesas de los años 60 (...). No hay que confundir este Bach con el Bach ascético y depurado de las *Sonatas para violoncelo solo*, utilizadas varias veces por Bergman, emblema de un cine a la búsqueda de lo esencial (...). Bach a menudo es ‘eficaz’ en la pantalla, no sólo cuando intentamos, con más o menos

acierto, crear sobre su música un ballet de imágenes no figurativas (la Toccata y fuga en re menor en *Fantasia*), sino también cuando su imperiosa abstracción colisiona sorprendentemente, y con una enorme fuerza dramática, con el carácter físico y concreto del cine. Por ejemplo, en Bergman o en Tarkovski, sus notas resuenan en un mundo de cuerpos, de epidermis, de sangre y de lodo.

El Mozart preferido por el cine es, por supuesto, el de las arias de ópera más populares, como las de la flauta mágica, por razones fáciles de adivinar. Los conciertos para piano, y especialmente sus movimientos lentos, en los que algunas notas se desgranán sobre un acompañamiento de cuerdas, en una especie de recogimiento vacío, son muy apreciados por los cineastas, quizá porque entre otras cosas representan la fragilidad del alma humana a través de la fragilidad del sonido y de la propia fragilidad de la música. El sonido del piano se convierte en algo que cualquier cosa podría romper, y en esta forma fijada en película, creada por montaje y empalme que es el cine, surge de él un efecto, particularmente emotivo e intenso, de precariedad. (...) Un cliché particular, corriente en el cine, consiste en confrontar la música de Mozart con una situación particularmente horrible, perversa o amenazadora”¹.

En un **primer lugar**, las composiciones clásicas diegéticas en el argumento de la película, con fines expresivos imitativos y anímicos, inciden con rapidez en el espectador, por su significado intrínseco; por ejemplo, un concierto de música clásica cuya audiencia afecta a los oyentes por su significado intertextual (como en el comienzo de *La muerte y la doncella*), una música de Bach para despertar pasión amorosa (*Hanna y sus hermanas*) o música de Barber para describir el estado anímico del protagonista (*El hombre elefante*). Dentro de la música clásica, la ópera es un género muy utilizado por los directores musicales de las películas; además de la versatilidad que encierra toda música vocal, con un contenido textual que concede una función narrativa a la música, pienso que las óperas que se han utilizado como música diegética e incidental responden al esquema de código musical-textual reconocible por el espectador.

En **segundo lugar**, si analizamos películas donde aparece música clásica, observamos que se pueden deducir unas *formas principales de utilización* de una pieza clásica en la banda sonora, que se resumen en²:

- el uso de un tema clásico que se interpreta tal como fue pensado en su origen por su creador, con la instrumentación original e interpretado por una orquesta sinfónica que ofrezca una correcta versión del mismo. La banda sonora puede estar formada por diversos temas o fragmentos clásicos y no tiene ningún valor creativo ya que no hay ninguna manipulación del tema clásico; entre los muchos ejemplos podemos

¹ Cfr. CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 255-63.

destacar el "Canon" de Pachelbel en *Gente corriente*, o las numerosas piezas que aparecen en *Amadeus*.

- la utilización de un tema clásico, ya conocido pero adaptado, como *leitmotiv* en el contexto general de una banda sonora original; a dicha banda sonora se la considera nueva y original -a pesar de utilizar un tema que nos es familiar al auditorio-, porque dicho tema clásico queda englobado dentro del contexto de la nueva partitura musical. figurando con una nueva orquestación y estando englobado dentro de la sonoridad y estilo del compositor; por ejemplo, la 5ª sinfonía de Mahler en *Muerte en Venecia*; o las marchas de John Philip Sousa –“Liberty Bell March”- en *Monty Pythban's Flying Circus* y en *The meaning af life*.

- la aparición de un tema clásico escuchado en la banda sonora por causas diegéticas, como puede ser una orquesta que interpreta, la radio que suena, el disco que suena, etc. El tema musical que se escucha es sólo un leve paréntesis dentro del contexto general de la banda sonora original creada por el músico expresamente para la película. El abuso de esta práctica ha llevado a que dicho tema se popularice de fonna independiente de la banda sonora de la película, y hay numerosos ejemplos, como es el caso de "La cabalgata de las walquirias" de Wagner, en *Apocalypse Now*, o el Andante del "Concierto para piano nº 21" de Mozart en *Elvira Madigan*.

-la composición expresa de obras musicales incidentales para formar parte de bandas sonoras de cine, y que se encargaron y fueron compuestas por autores consagrados como Honegger, Copland, Shostakovich, Prokofiev, etc; estas piezas son tan clásicas como las composiciones de autores para cine ya consagrados como Bernad Hernnann (compositor de sinfonías y de la ópera "Cumbres borrascosas"), Korngold (compositor de óperas y conciertos), Miklos Rozsa (conciertos, obras corales y poemas sinfónicos), Malcolm Arnold (sinfonías y cuartetos), Nino Rota (óperas y oratorios), Franz Waxman (rapsodias y conciertos), Ennio Monicone, etc.

En **tercer lugar**, observamos una supremacía de la música clásica -sobre todo de un repertorio de autores muy conocidos como Mozart, Bach, Beethoven, Chopin, Schubert, Vivaldi, etc.-, cuyas *causas* pueden encontrarse en los siguientes planteamientos³:

-escoger obras de compositores muy conocidos, cuyas propuestas estéticas no presentan dudas en lo que atañe a su entidad e intencionalidad expresiva; la facilidad de echar mano de un texto musical conocido previamente por el público, que, familiarizado con su temática, la reconoce sin forzar la atención. Ésta, en consecuencia, puede dirigirse con superior eficacia a las peripecias de lo que se narra en la pantalla. Y por eso se elige para titulas de crédito, por su mayor expresividad para llenar un determinado

² Cfr. PADROL, Joan. "La música clásica en el cine". *La música en el cine*. Las Palmas: Conserjería de Cultura y Deportes, 1989, pp. 10-14; CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 254-63.

³ Cfr. PADROL, Joan y VALLS GORINA, Manuel. "La música clásica en la banda sonora". *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990, pp. 47-53.

vacío ambiental.

-elegir obras de compositores clásicos vieneses y románticos, ya que enseguida se consigue un ambiente intimista, o inquietante, reconociendo de inmediato su significado, más si se vincula a un universo de cierta agitación sentimental; o de compositores barrocos, que den una sonoridad ambiental en función de la época en que tiene lugar la acción cinematográfica. Dicha música ofrece un abanico de situaciones anímicas en la seriedad lírica, comunicativa y confidencial que normalmente integra el catálogo de la música clásica -s. XIX- y romántica.

-elegir con criterio selectivo no el conocimiento de la temática musical, sino de su contenido intencional; las situaciones anímicas como ironía, perplejidad, sarcasmo o despecho, no suelen hallar configuración específica en las estructuras musicales del barroco, del clasicismo o del romanticismo. Por consiguiente, para descubrir adecuadamente estos estados espirituales se puede acudir a los músicos expresionistas, neoclásicos, dodecafonistas, con mayores recursos para la orquestación moderna, con más sutilidades armónicas en los compositores actuales.

-para nosotros una razón que nunca se apunta, pero que vemos muy clara, es su rentabilidad económica; sabemos que la música clásica no paga derechos de autor de la misma manera que la música ligera de grupos y compositores actuales⁴. Generalmente, en una película la música es la que sale más perjudicada por falta de presupuesto, como suele suceder en el cine chino, iraní y argentino, y como pasaba en las películas, de Almodóvar en los años 80.

-y otra razón es que, si se utiliza, el éxito es seguro, porque una cosa ya conocida no falla; es muy fácil el recurso a la música clásica, porque es muy fuerte y muy fácil el sentido expresivo de esta música a lo mejor el director encarga a un músico algo y no gusta, es un riesgo, como pasa con muchos directores que encargan bandas sonoras a compositores, y una vez hechas las rechazan sin saber nada de composición, sólo porque no les gusta a ellos

En **cuarto lugar**, vemos claramente que la banda sonora compuesta por música clásica tanto de Mozart, de la escuela vienesa o romántica, cumple unas *funciones narrativas y descriptivas* según su contenido textual y su código semántica que captan los oyentes. Estas cualidades se pueden resumir en:

-ambientan ciertas épocas y lugares en que transcurre la acción.

-sirven de música de fondo para acompañar imágenes y secuencias, haciéndolas más claras y accesibles, debido a su contenido textual.

⁴ No debemos olvidar que, en cuestión de derechos de autor, la mayor parte de la música (desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XX), si tiene más de cien años no se ve obligada a pagar derechos de autor; además, el margen mínimo es de 75 años en EEUU y de 50 años en Gran Bretaña; además, como todo el mundo sabe, siempre se pueden usar diez segundos gratis...

-sustituyen a la palabra, ya que en vez de que el protagonista haga un monólogo o dialogue sobre sus sentimientos, se usa música diegética expresiva que sirva como catalizador de esos momentos narrativos, con una clara función de metatexto en la película.

-pueden describir la personalidad del protagonista y de algunos personajes secundarios, generalmente con música no diegética expresiva, lo que permite al espectador que conozca 'a priori' la forma de actuar y se pueda especular sobre los posibles puntos de giro del argumento; a este tipo específico de música se le llama "música de personajes".

-pueden conseguir acelerar y retardar la acción, para conseguir dar más ritmo o fuerza a una escena determinada, debido al carácter descriptivo de la música clásica; así, se puede conseguir intensificar el sentido concreto de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática, consiguiendo el tipo de "música de situaciones".

-unen diferentes secuencias, sin tener que valerse de fundidos en negro o blanco, porque la música es un nexo que sirve para suavizar bruscas transiciones; además, este nexo puede ser un recuerdo de elementos anteriores, y por eso la música da cohesión de la historia total, asociándose un "leitmotiv" a un personaje determinado de la acción.

En **quinto lugar**, observamos, como hecho generalizado, que hay determinados cineastas que trabajan con música clásica del siglo XVIII y XIX en sus diferentes películas, por lo general de forma diegética, participando de la acción que se desarrolla en ese momento de la película; en algunos de ellos estas piezas son utilizadas como medio de transmitir contenidos textuales concretos; en otros, la música crea un clímax expresivo entre los protagonistas y a los ojos del espectador. Entre los directores que destacan por este uso estructural y expresivo de la música clásica de la banda sonora destacamos a:

-Woody Allen, que utiliza frecuentemente música de Bach, Mahler, Mendelssohn, Prokofiev, Puccini, Rimsky-Korsakov, Satie, Schubert o Wagner;

-Compton Bennett, que cita a Beethoven, Chopin, Grieg, Haydn, Mozart, Nicolai y Rachmaninoff;

-Bruce Beresford, que además de acudir mucho a Dvorak, utiliza a Bach, Beethoven, Chopin, Grainger, Holst, Mozart, Ravel y Tchaikovsky;

-Bergman, gran aficionado a Bach, y también a Beethoven, Chopin, Dvorak, Haendel y Schumann;

-Coppola, amante de Bach, Ketelbey, Mascagni, Verdi y Wagner;

-Frears, que utiliza a los clásicos Bach, Gluck, Haendel, Vivaldi, y de modo ocasional a Waldteufel;

-Roland Joffé, que se centra en Bach, Collona, Haendel, Rameau;

-James Ivory, que enmarca sus puestas en escena de las obras de Foster con música de Allegri, Bach, Beethoven, Puccini y Tchaikovsky;

- Kubrick, famoso por su utilización de temas de Bach; Bartok, Beethoven, Elgar, Haendel, Katchaturian, Mozan, Penderecki, Purcell, Rossini, Schubert, Strauss y Vivaldi
- Louis Malle, que acude a Brahms, Rimsky-Korsakov, Satie y Schubert;
- Rob Reiner, que utiliza a Bach, Beethoven, Delibes, Gounod y Tchaikovsky;
- Herben Ross, con obras de Alfvén, Debussy, Prokofiev, Rimsky-Korsakov y Strawinsky;
- Scorsese, que usa a Bach, Beethoven, Gounod, Mascagni, Pjrnsky-Korsakov y Strauss
- Ridley Scott, gran aficionado a las obras de compositores clásicos como Bach, Beethoven, Catalani, Chopin, Delibes, Liszt, Mozart, Puccini, Rachmaninof, Strauss y Vivaldi;
- Oliver Stone, en cuyas películas se puede oír a Barber, Mozart, Mussorgsky, Orff, Puccini y Verdi;
- Donald Taylor, que acude con frecuencia a Beethoven, Delibes, Grieg, Mozart, Rachmaninoff, Sibelius, Tchaikovsky y Wagner;
- Visconti, que utiliza a Bach, Bruckner, Lehár y Mahler; .
- Peter Weir, que además de Beethoven y Mozart, usa a Albinoni, Bizet, Gorecki, Haendel, Paganini y Tchaikovsky;
- Bo Widerberg, que cita a Brahms, Haendel, Mahler, Mozan y Tchaikovsky.

Como podemos observar, se recurre muy a menudo a la música de Mozart, Bach y Beethoven, a arias de Puccini, Verdi y el mismo Mozart, y luego ya, de manera personal, a la música que forma parte del gusto personal del director. En otros muchos casos estudiados se ve que la elección de la música recae más en el compositor que en el director, ya que el uso de música clásica es esporádico y no se repite como patrón expresivo o estructural, como en el caso de los directores antes citados⁵. Entre estos compositores,

⁵ Cito a continuación una serie de compositores que se encuadran en este último grupo. Por ejemplo, Ackennan utiliza, en una sola película, a Bach, Prokofiev, Shostakovich y Villa Lobos; Almodóvar utiliza a Gade, Granados, Shostakovich y Rimsky-Korsakov; Gilliam Armstrong utiliza a Bizet y Schumann; Yves Angelo utiliza a Beethoven, Mozart y Schubert; August utiliza a Barber y Pergolesi; Luc Besson utiliza a Donizeni y Mozart; Leos Carx utiliza a Britten, Shostakovich y Strauss; Claude Chabrol utiliza a Brahms y Puccini; Chaplin utiliza, en una sola película, a Brahms, Padilla y Wagner; Clifford utiliza a Beethoven y Mozart; Corbiau utiliza, en la misma película, a Bellini, Mahler, Mozart, Puccini, Schubert, Schumann y Wolf; Darnme utiliza a Bach, Beethoven y Mozart; Dernme utiliza a Bach, Beethoven y Giordano; Edwards utiliza a Bach y Ravel; Roberto Facenza utiliza, en la misma película, a Chopin y Rashmaninoff; Figgis utiliza con frecuencia a Bach, y ocasionalmente, a Beethoven; Fleiseher utiliza a Bach y Beethoven; Milos Forman utiliza a Chopin, Haende! y Mozart; Godard sólo utiliza a Beethoven; Gilben utiliza a Bach, Chopin, Leoncavallo y Strauss; Glenn Gordon Caron utiliza a Bach y Mendelssohn; Roben Guediguian utiliza a Chopin, Strauss y Verdi; Harlim utiliza a Bach y Sibelius; Mark Hennan utiliza, en la misma película, a Elgar, Rodrigo y Rossini; Scott Hicks utiliza, en la misma película, a Chopin, Lisz, Rachmaninoff y Verdi; Hoblit utiliza a Bach, Mozart y Schubert; Michael Hoffman utiliza, en la misma película, a Bellini, Donizeni, Mendelssohn, Offenbach, Rossini y Verdi; Hudson utiliza, en la misma película, a Allegri, Boccherini y Elgar; John Huston utiliza a Donizeni, Rossini y Schubert; Jewison utiliza a Albinoni, Haendel y Shostakovich; Knowles utiliza a Beethoven y Paganini; Mimi Leder utiliza, en la misma película, a Chopin y Mozart; Linklater utiliza, en la misma película, a Bach, Beethoven, Purcell y Strauss; Mackendrieh sólo utiliza a Boccherini; Gray Marshall utiliza a Debussy, Verdi y Vivaldi; Mamoulian utiliza a Bach y Schubert; Mendes utiliza, en la misma película, a Beethoven y Panderewski; John Miller

podemos destacar a:

- Elmer Bernstein: *Mi pie izquierdo, La edad de la inocencia.*
- Carmine Coppola⁶: *Apocalypse Now, El Padrino 1 y 2, Historias de Nueva York.*
- Georges Delerue: *Julio, Platoon.*
- George Fenton: *Las amistades peligrosas, La locura del rey Jorge.*
- Dave Grusin: *El graduado, La boguera de las vanidades, Habana, Lo tapadera.*
- Marvin Hamlisch⁷: *La decisión de Sophie, El amor tiene dos caras.*
- James Newton Howard: *Pretty Woman, El príncipe de las mareas.*
- Mark Isham: *Los modernos, Condenada.*
- Maurice Jarre⁸: *El tambor de hojalata, El club de los poetas muertos.*
- Michael Kamen: *La jungla de cristal 1 y 2, Alerta roja. El último gran héroe, El profesor Holland*
- Wojciech Kilar. *Lo perla de la corona, La muerte y la doncella*
- Henry Mancini: *Música y lágrimas, La carrera del siglo.*
- Ennio Morricone: *Los intocables, Lo misión, Sostiene Pereira*
- Stanley Myers: *El cazador, Mi hermosa lavandería.*

utiliza, en la misma película, a Bellini, Elgar, Mahler y Marcello; Mirkin utiliza, en la misma película, a Sacho Beethoven y Strauss; Brian de Palma utiliza a Delibes, Leoncavallo y Mozart; Rafelson utiliza a Bach, Chopin y Mozart; Phil Alden Robinson utiliza, sólo en una película, a Bach, Chopin y Smetana; Patricia Rozema utiliza a Delibes y Dvorak; Ken Russell utiliza a Borodin, Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky; Tom Schiller sólo utiliza a Chopin; John Schlesinger utiliza a Beethoven, Mozart y Schumann; Tony Scott sólo utiliza a Delibes; Gary Sinyor utiliza a Bach y Mozart; Douglas Sirk utiliza, en la misma película, a Beethoven, Chopin y Strauss; Skolimowxki utiliza a Bach, Chopin y Mozart; Spielberg utiliza a Bach, Gade y Lehár; Isrván Szabo utiliza, en la misma película, a Chopin, Listz, Schumann y Strauss; Téchiné utiliza a Bach, Barber y Strauss; Tobaek utiliza a Bach y Tchaikovsky; Weisman utiliza a Beethoven, Haydn y Verdi; John Woo utiliza a Beethoven y Mozart

⁶ El tema de las walkirias, desde que lo usó Coppola en *Apocalypse Now* ha definido el código de música para la invasión; en el caso de esta película describe la acción americana en Vietnam, y en el caso de Woody Allen la invasión nazi y la persecución de los judíos. En cambio, la utilización del tema persa de Ketelby en *El mundo sin Zoe* es colorista, y brillante, y sirve de telón de fondo a la grandiosidad que despliega el director en la fiesta de disfraces.

Joan Padrol, en su libro *Pentagramas de película*. Barcelona: Nuer, 1998, pp, 58-59, recoge el testimonio de este compositor por estos clichés cinematográficos: "¿Es partidario de poner en sus bandas sonoras citas clásicas como 'la cabalgata de las Walkyrias' en *Apocalypse Now*,? No, sólo si lo requiere el argumento. (...) ¿Cómo llegó a interesarse por la banda sonora? Nací en Nueva York. Estudié composición en la Juilliard School de esa ciudad y con maestros privados, y empecé como primer flautista de Arturo Toscanini en la NSC Symphony Orchestra".

⁷ En *La decisión de Sophie*, la protagonista escucha en la radio la pieza *Songs without words* n° 1 op. 30 de Mendelssohn, pieza que se corresponde con su personalidad intimista y agitada por su pasado tormentoso, como ejemplificaba la música del siglo XIX al querer expresar las dualidades internas del hombre romántico. En *El amor tiene dos caras*, la profesora, en sus clases de literatura, apoya la existencia del amor romántico con la música de Puccini, porque "expresa toda el ansia de pasión que hay en nuestra vida"; cuando su marido se cela porque sale con su cuñado. empieza a sonar música de Puccini, y en la escena final del climax romántico, al declararse él. vuelve a sonar la música, que se funde con el mismo tema pero diegético, que pone un vecino en su casa para ilustrar la declaración, y para ver la transformación del marido de amor cortés a amor romántico.

⁸ En *El club de los poetas muertos*, el profesor silba el tema de Tchaikovsky. y suena el himno de la alegría de Beethoven como música no diegética y sincrónica, cuando los muchachos entrenan con el profesor al fútbol.

- José Nieto: *El rey pasmao, El perro del hortelano, Juana la Loca.*
- Alex North: *El honor de los Prizzi, Dublineses.*
- Rachel Portman: *Donde los ángeles no se aventuran, Emma.*
- Leonard Rosenman: *Barry Lyndon, Esta tierra es mi tierra.*
- Richard Robbins: *Una habitación con vistas, Regreso a Howards End, Maurice.*
- Howard Shore: *El silencio de los corderos, Philadelphia, Seven.*
- John Williams: *Las brujas de Eastwick, JFK, La lista de Schindler.*
- Hans Zimmer: *Paseando a Miss Daisy, Matrimonio de conveniencia, Gladiador, Hannibal*

Es de destacar que, pese a que existe buena música contemporánea, hay masiva utilización de música de compositores vieneses, alemanes, desde Mozart a los bell-cantistas del XIX, originarias del modelo musical que siempre gusta, el de la edad moderna de los siglos XVIII hasta el XX; puede deberse a una reiteración de modelos conocidos, por el poder consiguiente que esta música tiene por su carácter de "metatexto" sobre el espectador, los intérpretes y los mismos directores musicales. Los clásicos europeos son conocidos, y por eso la banda sonora se conoce; es familiar; dentro de lo clásico, es siempre algo famoso; e incluso llega a usurpar su título original, para tomar el de la película a la que sirve, como el concierto de Elvira Madigan que es realidad el Andante del concierto nº 21 de Mozart.

En **sexto lugar**, queremos centrarnos en el uso concreto que se hace de la ópera por su función de música expresiva anímica, como se constata en las bandas sonoras de las últimas décadas, con numerosos ejemplos de arias de Mozart, Puccini, Rossini y Verdi. Estos fragmentos no son utilizados meramente como fondo musical, sino que se les puede describir como ejemplos de música diegética por su papel en el discurso narrativo de la película. La elección de estas arias parece estar hecha en función del argumento de la ópera en su totalidad, que se relaciona o con aspectos de la historia global de la película, o con algunos de sus personajes, de ahí su descripción como música estructural. Por eso, advertimos una troncalidad de esta música en la narración fílmica, que viene a ser como un punto de giro argumental para el espectador que, si es buen conocedor de la música que está oyendo, sabe advertir el "guiño" de complicidad del director musical de la película, que le está dando una serie de datos sobre el personaje, su situación emocional o sobre el transcurso de la historia que se está describiendo. De ahí que algunas músicas de películas sirvan para definir ciertos momentos expresivos, llegando incluso a constituir "clichés" en librerías musicales para conseguir un determinado clímax emocional.

Las arias escogidas, como música accidental e incidental, se utilizan con dos fines. Uno primero, expresivo, que bien puede responder a criterios anímicos reflejando el estado de ánimo de los

protagonistas, o bien criterios imitativos describiendo el contexto emocional que rodea a los protagonistas. Y, en segundo lugar, un fin estructural, que nos da 'pistas' y nos lleva a relacionar lo que se nos narra en el guión con cómo es la música en sí misma. Por eso, los fragmentos de ópera que se utilizan son siempre un elemento más de la película; hay un protagonismo de esta música, bien sea de forma diegética o de manera incidental, que hace que supere el mero acompañamiento sonoro de una música para una imagen. La ópera más utilizada es la romántica, y en la mayoría de los casos, el bel-canto, que tan popular se ha hecho para muchos espectadores del cine de estos últimos años.

En **séptimo lugar**, y como están de moda, hay que mencionar la apuesta concreta de algunos directores por los "biopics" de compositores de música clásica, y por puestas en escena de óperas de estos autores. Entre los "biopics" destacamos los de:

- Juan Sebastian Bach: *Chronik der Anna-Magdalena Bach* (1967) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet;
- Beethoven: *Un grand amour de Beethoven* (1936) de Abel Gance, *Amor inmortal* (1994) de Bernard Rose; *Copying Beethoven* (2006) de Agnieszka Holland;
- Berlioz: *Sinfonia fantástica* (1942) de Christian-Jaque;
- Chopin: *Canción inolvidable* (1945) de Charles Vidor y *Un invierno en Mallorca* (1969);
- Haendel: *The Great Mr. Handel* (1942) de Norman Walker;
- Liszt: *Sueño de amor* (1960) de Charles Vidor y *Lisztomania* (1975) de Ken Russell;
- Mahler: *Una sombra en el pasado* (1974) de Ken Russell;
- Mozart: *Amadeus* (1984) de Milos Forman;
- Rimsky-Korsakov: *Canción de Scheherazade* (1947);
- Schubert: *Vuelan mis canciones* (1933) de Willi Forst y *La casa de las tres muchachas* (1956);
- Schumann: *Pasión inmortal* (1947) de Clarence Brown;
- Tchaikovsky: *Tchaikovsky* (1971) de Igor Talánkine; *La pasión de vivir (The MusicLovers)* (1970) de Ken Russell;
- Wagner: *The Magic Fire* (1954) de Milliam Dieterle; *Luis II de Baviera El rey loco (Ludwig)* (1973) de Visconti.

Para concluir, hay una constancia de la utilización de música preexistente, tanto de forma diegética como no diegética, de la música de Mozart y de la escuela de Viena, en sus formas sinfónicas, de concierto, de ópera, etc. Sólo como ejemplo, basta citar las composiciones de Mozart que aparecen en algunas

películas; el resultado es el siguiente⁹:

1. Réquiem y obras religiosas.

-“Ave Verum”, K 618: en *Le plaisir* (1952) de Max Ophuls, en *El aceite de la vida* (1992) de George Miller, y *El pacificador* (1997) de Mími Leder

-“Lacrimosa”, “Dies Irae” del *Requiem* K 626: en *Amadeus* (1985) de Milos Forman, *La increíble y verdadera historia de dos mujeres enamoradas* (1995) de Maria Maggenti, y *Las dos caras de la verdad* (1996) de Gregory Hoblit; sólo el *Requiem* K 626: en *Solitaire for two* (1995) de Gary Sinyor

2. Óperas, música escénica

-“Alcandro lo confesso,” K 294: en *El profesor de música* (1988) de Gérard Corbiau

-“Marcha”, *Idomeneo*, K 366: en *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick

-Aria, *El Rapto del serrallo* K 384: en *Amadeus* (1985) de Milos Forman

-Obertura, *Las bodas de Figaro* K 492: en *Entre pillos anda el juego* (1983) de John Andis, *El último gran héroe* (1993) de John Mc Tiernan

-Aria, *Las bodas de Figaro* K 492: en *Whom the Gods Love* (1936) de Basil Deao, *Amadeus* (1985) de Milos Forman, y *El detective y la muerte* (1994) de Gonzalo Suárez

-Obertura, *Don Giovanni* K 527: en *Acque di primavera* (1989) de Jerzy Skolimowxki

-“La cin darem la mano,” *Don Giovanni* K 527: en *Don Juan* (1979) de Joseph Losey, y *El festín de Babett* (1987) de Gabriel Axel

-“Deh, vieni alla finestra”, *Don Giovanni* K 527: en *El profesor de música* (1988) de Gérard Corbiau,

-“Il mio tesoro”, *Don Giovanni* K 527: en *Kind Hearts and Coronets* (1949) de Obert Hamer

-Aria del catálogo, *Don Giovanni* K 527: en *Tess y su guardaespaldas* (1994) de Hugh Wilson

-Aria, *Don Giovanni* K 527: en *Amadeus* (1985) de Milos Forman, y *La hoguera de las vanidades* (1990) de Brian de Palma, *Kate y Leopold* (2001) de James Mangold, *The Family Man* (2000) de Brett Ratner

-“Un aura amorosa”, *Così fan tutte* K 588: en *Mi pie izquierdo* (1989) de Jim Sheridan

-“Soave sía il vento”, *Così fan tutte* K 588: en *Sunday, Bloody Sunday* (1971) de John Schlesinger

-Aria de la Reina de la noche, *La flauta mágica* K 620: en *Keiner liebt mich* (1994) de Doris Dome, *Pride and Prejudice* (1995) de Simon Langston

-Aria de Pamina, *La flauta mágica* K 620: en *Cara a cara* (1997) de John Woo

-Aria, *La flauta mágica* K 620: en *Whom the Gods Love* (1936) de Basil Dean

3. Sinfonías

⁹ Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad”. *Actas del VI Congreso de Cultura Europea*. Pamplona, Aranzadi, 2002, pp. 65-95.

-1er movimiento, *Sinfonía en sol menor* n° 25 K 183: en *Amadeus* (1985) de Milos Forman

-1er movimiento, *Sinfonía en mi bemol mayor* n° 29 K 184: en *Amadeus* (1985) de Milos Forman

-1er movimiento, *Sinfonía en sol menor* n° 40 K 550: en *Battle for Music* (1943) de Donald Taylor, *Five Easy Pieces* (1970) de Bob Rafelson, *The living daylights* (1987) de John Glenn

4. Divertimentos

-1er movimiento, *Pequeña serenata nocturna* K 525: en *Nikita* (1992) de Luc Besson

-2º y 3er movimiento, *Pequeña serenata nocturna* K 525: en *Las brujas de Eastwick* (1987) de George Miller, *Esperanza y gloria* (1987) de John Boorman, *Ace Ventura Pet Detective* (1994) de Tom Shadyac, *La teniente O'Neill* (1997) de Ridley Scott

5. Conciertos para piano

-*Concierto en sol mayor* n° 17 K 453: en *Listen to Britain* (1942) de Humphrey

-“Adagio” y “Fuga”, *Concierto en si bemol mayor* n° 18 K 456: en *La teniente O'Neill* (1997) de Ridley Scott

-1er movimiento, *Concierto en fa mayor* n° 19 K 459: en *Joueur de violon* (1994) de Charles Van Damme

-2º movimiento, *Concierto en re menor* n° 20 K 466: en *Amadeus* (1985) de Milos Forman

-2º movimiento, *Concierto en do mayor* n° 21 K 467: en *Elvira Madigan* (1967) de Bo Widerberg, y *Silent Fall* (1994) de Bruce Beresford

6. Conciertos para viento

-“Minuetto”, *Concierto para flauta en sol mayor* K 313: en *Matrimonio de conveniencia* (1991) de Peter Weir

-3er movimiento, *Trio para clarinete*: en *El coronel Chabert* (1995) de Yves Angelo

-Adagio, *Concierto para clarinete en la mayor* K 622: en *American Gigolo* (1980) de Paul Schrader, *Memorias de Africa* (1985) de Sidney Pollack, *Matrimonio de conveniencia* (1991) de Peter Weir, y *Ojo por ojo* (1996) de John Schlesinger

-2ª movimiento, *Concierto para arpa y flauta*: en *Judgment in Stone* (1986) de Ousama Rawi, y *El club de la buena estrella* (1993) de Wayne Wang

- 3er movimiento, *Concierto para trompa* n° 2: en *JFK* (1991) de Oliver Stone

-*Concierto para arpa, flauta y orquesta*: en *Matrimonio de conveniencia* (1991) de Peter Weir, y *El octavo día* (1996) de Jaco Van Dormael.

7. Sonatas

-*Sonata en do mayor* K 6: en *The Seventh Veil* (1946) de Compton Bennett

-1er movimiento, *Sonata para piano en sol mayor* K 11: en *Frances* (1982) de Graeme Clifford

-2º movimiento, *Sonata para piano en si bemol mayor* K 15: en *La mujer del teniente francés* (1981) de Karel Reisz

Para finalizar, veremos, a través de estos ejemplos de estas obras, la gran interconexión argumental que esta música preexistente, con función de metatexto, logra crear en el espectador, mostrándole sus finalidades expresivas y estructurales, como buena música que siempre tiene algo que decir, y en este caso, mas que la última palabra...

BIBLIOGRAFÍA

CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 255-63.

GARCÍA VIDAL, Ignacio. “La música de Wagner en el cine”. *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 85-99.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad”. *Actas del VI Congreso de Cultura Europea*. Pamplona, Aranzadi, 2002, pp. 65-95.

PADROL, Joan y VALLS GORINA, Manuel. “La música clásica en la banda sonora”. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990, pp. 47-53.

PADROL, Joan. “La música clásica en el cine”. *La música en el cine*. Las Palmas: Conserjería de Cultura y Deportes, 1989, pp. 10-14.

PADROL, Joan. *Pentagramas de película*. Barcelona: Nuer, 1998.

RADIGALES, Jaume. “La ópera y el cine: afinidades electivas”. *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 59-83.

RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música "clásica" en el cine”. *La Música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 13-31.