

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL

CARLOS ANDRÉS DOMÍNGUEZ VILLAMIZAR

**BUCARAMANGA
UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
2013**

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL

CARLOS ANDRES DOMINGUEZ VILLAMIZAR

**Trabajo presentado ante el comité de proyectos de grado para optar por el
título de Licenciado en Música**

DIRECTORA: ANDREA JULIANA ZAMBRANO OLARTE

**BUCARAMANGA
UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
2013**

*Music can create a more convincing
atmosphers of time and place.*

Aron Copland

AGRADECIMIENTOS

*... A todos aquellos que han contribuido de una u otra forma
con mi trabajo compositivo e investigativo...*

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. FUNDAMENTACIÓN	14
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	14
1.1.1. Pregunta problema	15
1.2. OBJETIVOS	15
1.2.1. Objetivo General	15
1.2.2. Objetivos Específicos	15
1.3. JUSTIFICACION	16
1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS	18
2. LA MUSICA DESCRIPTIVA	20
2.1. INICIOS DE LA MUSICA DESCRIPTIVA	20
2.2. EL RESURGIMIENTO DE LA MUSICA DESCRIPTIVA	24
2.2.1. La nueva música con programa.	25
2.3. EL CINE MUDO	26
2.3.1. Inicios de la música incidental.	26
2.3.2. Music Fake-Books	28
2.4. LA MUSICA EN EL CINE	30
2.4.1. El estudio de grabación y los productores.	31
2.4.2. El Departamento de Música	33
2.4.3. Estilos Musicales y la Era Dorada De Hollywood	34
3. LA TRANSICION	38
3.1. INICIOS DE LA MÚSICA INCIDENTAL MODERNA	39
3.2. EL NUEVO MEDIO DE ENTRETENIMIENTO FAMILIAR	41
3.2.1. La Televisión en Colombia	42
4. LA NUEVA ERA DE LA MUSICA INCIDENTAL	43
4.1. CANCIONES PARA CINE	43
4.1.1. La Corriente Hippie	45
4.1.2. El Rock & Roll	45

4.1.3.	El Jazz, El Rock y Goldsmith	46
4.2.	EL RETORNO DE LA MUSICA ORQUESTAL	47
4.3.	SINTETIZADORES Y COMPUTADORES PERSONALES.	49
	CONCLUSIONES	53
	RECOMENDACIONES	54
	BIBLIOGRAFIA	56

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Clasificación de la música en el Cine según Max Winkler	29

RESUMEN

TITULO: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA INCIDENTAL*

AUTOR: CARLOS ANDRES DOMINGUEZ VILLAMIZAR**

PALABRAS CLAVES: Música, Descriptiva, Programática, Incidental.

La música ha estado presente como parte activa en los eventos más representativos de la humanidad, esto debido a la necesidad que se ha tenido por tratar de convertir en imágenes sonoras experiencias, sentimientos, emociones, es por esto mismo que podemos encontrar plasmados eventos representativos en partituras de muchos compositores occidentales, y algunos géneros musicales étnicos como la danza Bharatnatyam etc.

La música incidental ha sido todo un proceso de evolución de conceptos musicales que se ha dado durante casi quinientos años, cuyas raíces radican en la estética de la imitación de la naturaleza, y alcanza su máximo esplendor en el concepto de poema sinfónico durante el siglo XIX, pero no será sino con el cinematógrafo creado por los hermanos Lumière y la proyección de las primeras películas durante los años 95 y 96 del siglo XIX, que empezara todo un desarrollo cinematográfico en el cual, la música tendrá un papel primordial en lo que es el realce dramático y la conexión emocional con las imágenes (*desconocida durante los primeros años del cine*).

A pesar del gran carácter sinfónico y la amplia recursividad orquestal de los compositores de música incidental, el concepto hoy en día de este género es tan amplio que abarca casi cualquier estilo musical en sus diferentes formatos, teniendo en cuenta que la única condición requerida para que estos sean considerados música incidental, es que generen una importancia dramática, una conexión emocional, y logren el realce significativo durante una escena específica.

*Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes Música. Directora: Andrea Juliana Zambrano Olarte

ABSTRACT

TITLE: ORIGIN AND EVOLUTION OF THE INCIDENTAL MUSIC*

AUTHOR: CARLOS ANDRES DOMINGUEZ VILLAMIZAR**

KEYWORDS: Music, Descriptive, Programmatic, Incidental.

Music has been present as active part in the most representative events of the humanity, due the need that the people had had to convert in sound images like experiences, feelings, emotions, it is the reason that we can find drawing in scores representatives events of some western composers, and some different kinds of ethnic musical styles like Bharatnatyam dance.

Incidental music has been a complete process of evolution of the musical concepts that has taken place during the last five hundred years and it basis can be find in the aesthetics of nature imitation, it's going to reach the more higher point with the symphonic poem concept during the XIX century period, but it won't be until the cinematography invented by the Lumière Brothers and the early movies performance during the '95 and '96 of the XIX century, where every movies industry development started and the music will have an important place in the dramatic enhance process and emotional connection, (*virtually unknown during the early year of movies*).

Despite the big symphonic character and the wide orchestral recursion of the musical incidental composers, today the concept about the incidental music is too wide that it can include whatever musical style in their different formats, just having account, that the unique condition required to this styles would be considered incidental music, is, this music must generate an dramatic importance, emotional connection and get a meaning enhance during a specific scene.

*Graduation Project

**Human Science Faculty. Arts Music School. Director: Andrea Juliana Zambrano Olarte

INTRODUCCIÓN

La música incidental a través de los años se ha convertido en un elemento prácticamente imprescindible dentro del mundo del cine, la relación que se ha ido generando entre música e imagen ha sido tan grande que hoy en día es difícil poder imaginar una película sin música, o, con música sin conexión emocional, esto último es la base principal de la construcción de lo que se conoce como música incidental, o film score.

El presente trabajo consiste en una investigación documental a nivel descriptivo, que pretende como resultado un trabajo monográfico que contenga los hallazgos del autor en cuanto a los orígenes, evolución y porqué de su objeto de estudio. Se encuentra dividido en cuatro fases que consisten en la búsqueda, selección, clasificación y sistematización de la información recopilada.

El proceso de búsqueda, pretende recopilar la información necesaria que indique la procedencia o la historia de lo que hoy en día se conoce como film score o música incidental, mostrando su evolución y la delgada línea que existe entre los diferentes tipos de música, como son, la música descriptiva o de programa, la música incidental y la música absoluta. Aunque en realidad se ha llegado a afirmar que no existe ninguna diferencia entre ellas, la intención de este documento es mostrar las características principales de cada una con el fin de definir las y delimitarlas correctamente. Para conseguirlo, es necesario hacer una selección detallada de la información, y así mostrar cuál era la verdadera intención de los compositores al componer algunas de sus obras célebres y lo que llevó a que fueran consideradas música de programa.

Siguiendo el proceso de evolución de la música incidental hasta hoy, se aprecia cómo desde la familia Lumiere en Francia y la música de Charles Camille Saint-Saëns, quien es considerado el primer compositor de música incidental de la

historia, se llega a lo que se conoció como Fakebooks, los cuales tuvieron gran incidencia en la música para cine de principios del siglo XX, cuando aún no era viable la grabación de audio en las películas, lo cual no sería posible sino hasta 1930. Esto por su parte empezó a desatar un auge desmesurado en la producción del cine, que llegó cerca de 20 años después a la creación de más de 500 películas por año, encontrando su punto de quiebre con la aparición de la televisión y el fin de la segunda guerra mundial.

La aparición de las nuevas tecnologías de grabación, los sintetizadores y los sonidos electrónicos han llevado a que 100 años después de la creación del cine y de la lucha que los primeros cineastas tuvieron que librar con la inclusión de la música en las películas y la utilización de grandes bandas sonoras, la música sea compuesta hoy en día por algunos compositores en su totalidad con sonidos electrónicos, lo que llevó a que la música incidental tuviera un giro dramático, ya que fue combinada durante su historia con diferentes lenguajes musicales, diferentes sonidos, etc., pero sea cual sea la forma de composición de la música, o los sonidos que el compositor utilice, siempre tendrá la misma intención, generar una conexión emocional entre la música, la imagen y el espectador.

¿En qué momento de la historia la música se vuelve parte fundamental del cine? ¿Es en principio la música para cine, música incidental? ¿Influyó realmente *la era de oro de Hollywood* en el auge de la música operística y sinfónica en el cine? Estas preguntas y muchas más tienen respuesta en este trabajo monográfico que busca mostrar la historia y la evolución de un género musical tan amplio que puede contener prácticamente cualquier género musical.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

En Colombia hoy en día hay gran cantidad de escuelas de música con planes de estudio formal o informal, públicas y/o privadas, en las cuales se pueden encontrar materias o incluso enfoques en el área de composición musical, como lo es el caso de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, en la cual se ofrece la carrera de música con énfasis en composición y composición de música comercial. A pesar de esto, hay una gran desinformación en los estudiantes universitarios de las carreras de música en Colombia, no solo en el campo compositivo sino además en lo que se refiere al uso de las nuevas tecnologías de composición musical, pues estos estudiantes todavía creen que la mejor forma de escribir música hoy en día es copiando a mano, o en el mejor de los casos en programas de escritura musical como Finale, Sibelius, Encore, etc.

No es del todo erróneo que estos estudiantes piensen de esta manera, ya que escribir a mano hace parte del proceso primario de la formación musical y del estudio de el contrapunto, la armonía, la instrumentación, etc., pero lo que sí es erróneo, es que crean que hacer uso de las nuevas tecnologías sea un proceso que no requiere conocimiento alguno sobre el campo de la composición musical, o peor aún, que piensen que la música compuesta de esta manera no es más que sentarse en frente de un computador, oprimir cualquier tecla y la música quedó hecha, por no dejar a un lado que muchos de estos creen que la composición musical únicamente se reduce a lenguajes como *Atonalidad*, *Espectralismo*, *serialismo*, etc. en la gran mayoría de los casos por falta de recursividad melódica y armónica.

Esto ha llevado a que el autor del presente proyecto se formule interrogantes como ¿Será acaso que muchos de los profesores de composición musical en Colombia desconocen estas nuevas formas de componer? ¿O por su parte no han

querido transmitir ese conocimiento a sus estudiantes por falta de estímulos económicos? ¿O las universidades en Colombia no cuentan con los requerimientos mínimos para realizar este tipo de clases? Sea cual sea el problema, la desinformación en la gran mayoría de estudiantes de música en Colombia es un problema cultural provocado por muchos factores de los cuales no hablaremos en este texto, el cual se pretende mostrar como tema central la historia y la evolución de la música incidental o film music.

1.1.1. Pregunta problema

¿Qué es música incidental?

1.2. OBJETIVOS

1.2.1. Objetivo General

Realizar un trabajo monográfico en el cual se especifiquen los aspectos más importantes del origen y evolución de la música incidental, con relación a la música absoluta.

1.2.2. Objetivos Específicos

- Identificar los aspectos más relevantes de la música descriptiva, con relación a la música incidental desde el punto de vista histórico.
- Presentar ejemplos de música descriptiva del barroco, y música de programa compuestas por algunos de los compositores clásicos más representativos de los siglos XVIII, XIX, y principios del siglo XX.
- Explicar por medio de distintos ejemplos musicales y audio-visuales la conexión emocional que existe entre la música y las imágenes.

1.3. JUSTIFICACION

¿Existe en Colombia conocimiento sobre la música incidental?, la evolución constante del arte se debe a un mundo que cambia día con día, pero aun así, no significa que vayamos a su mismo ritmo, la música a través de los siglos ha visto envuelta a una gran cantidad de cambios, ya sea desde el *art nova* hasta el *espectralismo*, el *minimalismo* etc. no significa que dichos cambios aparezcan un día en especial, sino que son el producto de años de exploraciones por nuevos rumbos, debido a las necesidades de la sociedad, uno de esos grandes cambios dentro de la evolución de la música que no fue más que la adaptación de las técnicas de composición y orquestación de la música occidental al cine, hoy en día se conoce como música incidental.

Aunque el termino música *incidental* es poco usado dentro de la música para cine, es más fácil encontrarlo como *Film music*, o *Soundtrack*, (*La incorrecta definición Banda Sonora, no se refiere a la música de la película como tal, puesto que la banda sonora suele contener todos los sonidos de la película*) la música de la película se encuentra dividida en secciones conocidas como *cue*, que sirven para dar mayor grandeza a las escenas, la falta de conocimiento sobre esto, hace que muchas personas no comprendan en realidad a que se debe la serie de emociones encontradas que se pueden llegar a sentir durante una escena en particular, y teniendo en cuenta que la cultura de pensar la música *incidental* en Colombia se limita a creer que no son más que sonidos electrónicos producidos por un computador, o a simplemente cantar cualquier melodía sin sentido al ritmo de una guitarra acompañante, etc. Ese pensamiento está bien fundamentado desde el punto de vista del cine colombiano, esto debido a que la música siempre debe ir en concordancia con las imágenes y lastimosamente gran parte de las imágenes de nuestro cine no son más que todo lo relacionado con delincuencia, vandalismo y prostitución.

Como lo decía anteriormente, la falta de cultura musical colombiana enfocada hacia las nuevas tecnologías, hace que muchos de los compositores que existen hoy en nuestro país no se encuentren relacionados con las tecnologías adecuadas de composición incidental, y aun se sigue pensando la composición musical desde el punto de vista del lápiz y el papel, y se juzga o se tacha al que no lo hace, catalogándolo de facilista o de conocimientos nulos, ¡pero no!, y no es difícil entender el porqué de ese pensamiento, la falta de culturización y aislamiento social internacional provocado por la ola de violencia que ha azotado a Colombia durante los últimos 60 años, ha llevado a creer a muchos compositores de nuestra actualidad colombiana, que la utilización de acordes disonantes utilizados por *Silvestre Revueltas* hace más de 80 años sean la tapa del conocimiento musical colombiano, si miramos nuestro contexto social musical desde este punto de vista, no es difícil pensar en por que la gente cree que la música incidental, descriptiva o de programa, no requiere trabajo o conocimientos previos.

Debido a la dificultad que se encuentra a la hora de señalar los límites entre la música pura ò absoluta, la música de programa y la música descriptiva, es necesario realizar una profunda investigación en las raíces de algunas de las obra del repertorio mundial. Esto con el ánimo de encontrar si en realidad existe algún tipo de diferencia entre estos tipos de música, porque en algunos casos se ha llegado a afirmar que son prácticamente lo mismo, esto se debe al pensamiento de que un compositor de música absoluta, en cualquier momento llegara a expresar un idea poética no relacionada propiamente con pensamientos estrictamente musicales, debido a este se puede decir que hasta la música absoluta empieza a ser descriptiva, y se puede desarrollar en forma de música de programa.

Con el anterior ejemplo podemos deducir que una fuga va a ser siempre música absoluta, en el caso de las de Johann Sebastián Bach, la música de Sergei Prokofiev sobre *Romeo y Julieta* de William de Shakespeare es música

descriptiva, y uno de los ejemplos más famosos de la música de programa es la obra *El aprendiz de brujo* de Paul Abraham Dukas.

Con la aparición del artificio en obras como la del compositor Johann Jacob Walter *Scherzo d'aguelli con il cucu o galli e galline*, con estos nombres se puede marcar una gran diferencia entre lo que era la concepción del arte y lo que empezaba existir en ese momento con el nombre de artificio, que no sería más que el lado espectacular del arte, lo cual lo hizo ser la moda en toda Europa, y es por eso que desde hace muchos siglos los compositores han tratado de encontrar nuevas melodías que se ajusten a sus intentos de música descriptiva.

Y es ese, el motivo principal de la realización de esta monografía, mostrar los mecanismos a los que han recurrido los compositores a lo largo de varios siglos para desarrollar música descriptiva, que por medio de la evolución social, y la aparición del cine se convirtió en lo hoy es una gigantesca industria de producción musical, conocida como música *Incidental*.

1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente trabajo consiste en una investigación documental a nivel descriptivo, que pretende como resultado un trabajo monográfico que contenga los hallazgos del autor en cuanto a los orígenes, evolución y porqué de su objeto de estudio. Se encuentra dividido en cuatro fases que consisten en la búsqueda, selección, clasificación y sistematización de la información recopilada.

El proceso de búsqueda, demanda recopilar la información necesaria que indique la procedencia o la historia de lo que hoy en día se conoce como film score o música incidental, mostrando su evolución y la delgada línea que existe entre los diferentes tipos de música, como son, la música descriptiva o de programa, la música incidental, y la música absoluta. Dado que la intención de este documento

es mostrar las características principales en las cuales radica la diferencia entre éstas, se hace necesario llevar a cabo un detallado proceso de selección de la información encontrada, con el fin de proceder a su posterior clasificación y sistematización para terminar en la construcción del documento monográfico que ilustre el objetivo propuesto.

Finalmente, se pretende realizar la sustentación de este trabajo a partir de la realización de una conferencia dirigida a los músicos y estudiantes de música de la región.

2. LA MUSICA DESCRIPTIVA

2.1. INICIOS DE LA MUSICA DESCRIPTIVA

La música descriptiva en el siglo XVII y XVIII viene de la mano con la estética de la imitación de la naturaleza afianzando el concepto de la llamada música con programa, durante esta época el concepto de música descriptiva no era tomado como algo ajeno a la música pura, por el contrario, circulaban una al lado de la otra.

Arte y Artificio, basándose en el concepto de gusto, estilo y galantería, que por aquella época fue muy popular entre los compositores europeos, debido al abandono del bajo continuo, la entrada en desuso del contrapunto, la llegada del nuevo sistema temperado, (con sigo toda la revolución armónica que se daría encabezada por el más reconocido teórico de la armonía del siglo XVIII, el francés Jean Pierre Rameou), y el establecimiento de la homofonía, llevaron a que el artificio más que un recurso de imitación de la naturaleza como se veía desde el siglo XVII con el ejemplo de Johann Jacob Walter y su colección *Hortulus Chelicus* en 1688 que contenía un total de 19 suites y cuatro series de variaciones para violín solo, en el cual se pueden encontrar algunas con títulos artificiosos como *Scherzo d'augelli con il cucu o galli e galline*¹; se había vuelto un recurso prácticamente imprescindible para los compositores como se puede ver en la publicación de Heinric Ignaz von Biber y su *Harmonia artificiosa-ariosa diversi modi accordata* (1693)², el artificio paso a ser en el siglo XVIII el lado opuesto, fantástico, maravilloso y gratuito, que lo único que buscaba era representar situaciones de juego, caprichos, etc. esto genero un paralelo con lo que era concebido como arte hasta ese momento, esto generó que el arte fuera entonces

¹ BASSO Alberto. *La época de Bach y Haendel*. Italia. E.D.T. EDIZIONI di torino, 1999. p.12. Traducción: Veronica y Beatriz Morla.

² *Ibíd.* Pag.12

concebido como sinónimo de perfección y de escuela, para este caso existen numerosos ejemplos de grandes compositores de ese siglo, como son *L`art de toucher le clavecin*, de Couperin (1716). Hasta *The Art of Accompaniament* (1755-1756) Geminiani, durante el periodo que va de 1716 a 1751, podemos encontrar material referente a lo que se entiende como arte, como es el caso de *L`arte del violino*, de Locatelli (1733), *Die Kunst der Fuge*, de Bach (1751), etc.

“A pesar de la coexistencia entre música descriptiva y música pura, el periodo clásico se encargara de colocarlo en una posición aislada, centrando toda su atención en el desarrollo de las grandes formas musicales compuestas que cambiaran el curso de la composición sinfónica, como la forma sonata, el Rondo, o el Rondo-sonata, etc”.

La música descriptiva afianzada en la llamada (música con programa) que no es más que la necesidad por convertir en imágenes sonoras las sensaciones, fenómenos naturales, acontecimientos históricos, etc. se manifiesta como toda una corriente que busca imitar al máximo el modo de ser ya se de las personas, de las acciones que las rodean o de las cuales estas hacen parte, como se decía anteriormente en la definición de artefacto, esto se puede sustentar con lo que dijo el abad Charles Batteux, en 1746 *“el espíritu humano no puede crear más que de una manera imperfecta, y cada cosa por el creada lleva la huella de un modelo”*.³ Lo que trataba de decir con esta frase, es que desde ningún punto de vista los seres humanos pueden dar vida a algo, mas sin embargo si pueden representar la belleza de las cosas ya existentes, he de ahí las múltiples representaciones de momentos históricos plasmados en las partituras de compositores como Johann Henrich Schemetzer y la imitación de las campanas en el lamento sobre la muerte

³ **BASSO Alberto.** *La época de Bach y Haendel.* Italia. E.D.T. EDIZIONI di torino, 1999. p.26. Traducción: Veronica y Beatriz Morla.

de Fernando II, o la suites de los *siete planetas*⁴, de Dietrick Buxtehude, en los cuales representaba la característica de cada uno por medio de un ballet 1678.⁵ La asignación de la música a los planetas consistía en que a cada uno se le daba una nota por lo mismo y tanto debía tener una tonalidad, cosa a la cual se le agregaba el poder o la influencia que cada uno de los planetas tenía desde el punto de vista astral sobre el comportamiento de las personas, del mismo modo podemos encontrar en las obras más representativas de un maestro italiano de esta época, Alessandro Paglietti, *maestro en Viena desde 1661 hasta su muerte en 1683*.⁶ *Capricho sobre la Rebelión de Hungría* (1671), la cual da forma a un completo programa seccionado en diferentes episodios que van desde procesos, prisioneros, conjura, decapitación de los condenados.⁷

Lo mismo sucede con las 6 sonatas bíblicas escritas por Johann Kuhnau⁸, que pueden ser probablemente representaciones de algún texto bíblico, estas obras pudieron haber sido re-escritas por Heinrich Biber junto a las 16 sonatas para violín para glorificar los 15 misterios de la vida de María (1675), los nombres originales de las obras escritas para teclado por J. Kuhnau podrían aportar gran significado a lo que este quería tratar de mostrar por medio de su música, los nombres de las 6 sonatas eran:

1. *Combate entre David y Goliat*
2. *La curación de Saúl llevada a cabo por David por medio de la música*
3. *El matrimonio de Jacob*
4. *Ezequías, enfermo de muerte y curado*
5. *Gedeón, el salvador de Israel*

⁴ Eran los planetas hasta entonces conocidos.

⁵ *Ibid.* Pag.28.

⁶ **BASSO Alberto.** *La época de Bach y Haendel.* Italia. E.D.T. EDIZIONI di torino, 1999. p.28. Traducción: **Veronica y Beatriz Morla.**

⁷ *Ibid.* pag.28

⁸ *Ibid.* pag.28

6. Muerte y entierro de Jacob

Este es sin duda uno de los ejemplos más tempranos de música programática extensa cuyo único fin es el de describir piezas mucho más variadas que las de otros compositores como lo pudo haber sido Byrd, o Frescobaldi, la cuarta de estas últimas sonatas de J. Kuhnau sirvió de estímulo al Bach de los primeros años para componer su “*Capriccio sopra la lontananza del sua fratello diletissimo*” (*Capricho sobre la ausencia de su amadísimo hermano*) en Si bemol Mayor BWV⁹ 992 y el “*Thema all’imitatia gallina cucca*”¹⁰ – (*tema de la imitación del canto de la gallina*).

Cabe aclarar también que por aquella época el arte artificioso de la música descriptiva o de programa, era el espectáculo que más ganancias generaba, o sea el que más vendía, por lo mismo y tanto, el más popular en el público, entonces no es de extrañarse que se puedan encontrar obras que respeten los estilos propios de las formas musicales existentes en esa época, con nombres artificiosos utilizados por los compositores con el ánimo de generar ganancias también, aunque desde el punto de vista de los clavicembalistas italianos la música descriptiva no generaba ningún tipo de empatía se vieron hechos a un lado con la notoria participación de *Antonio Vivaldi* en este nuevo género, al nombrar sus conciertos con nombres descriptivos y programáticos, este es el caso de los conciertos de las estaciones, los cuales fueron nombrados de la siguiente manera¹¹:

- *Il riposo*
- *Il piacere*
- *La notte*

⁹ Bach Werke Verzeichnis.

¹⁰ **BASSO Alberto.** *La época de Bach y Haendel.* Italia. E.D.T. EDIZIONI di torino, 1999. p.28. Traducción: **Veronica y Beatriz Morla.**

¹¹ Ibid.pag.29.

- *La tempesta di mare*
- *Il gardellino*
- *Alla rustica*
- *Il proteo o sia il mondo al rovescio*
- *Al santo sepolcro*

Aunque como ya se ha dicho antes, toda esta gran corriente de música descriptiva será relegada durante el periodo clásico, por motivo del desarrollo e instauración de las grandes formas musicales como son la Sonata, Rondo-Sonata, Rondo, etc. toda esta corriente de música descriptiva¹² y de programa que se llevó a cabo durante el siglo XVII e inicios del XVIII, volverá a retomar su camino nuevamente con el periodo romántico y post-romántico.

2.2. EL RESURGIMIENTO DE LA MUSICA DESCRIPTIVA

El resurgimiento de la música descriptiva y con programa, se da a manos de compositores como Ludwig Von Beethoven y su sinfonía N°6 (Pastoral) 1803, o la descripción de un de una cueva marina situada en el islote de Staffa en las Hebridias interiores de Escocia por Félix Mendelsohn en su obra, (Die Hebriden) conocida como *La Gruta De Fingal*, compuesta en 1830 y dedicada al rey Federico II de Prusia en aquel momento príncipe, o el *Tod und Verklärung*, Op. 24 ò muerte y transfiguración de Richard Strauss, en el que se cuenta todo el viaje de un hombre a través de sus recuerdos justo antes de morir, empezando desde su niñez, el idealismo y heroicidad de su juventud, pasando por sus amores y sus sufrimientos, para finalmente, entrar en ese mundo donde solo la muerte conduce, a pesar del programa tan detallado de esta obra, se puede apreciar toda la sonata, o algunas de las sinfonías descriptivas del compositor Suizo-Alemán Joachim Raff

¹² Cabe aclarar que aunque la música descriptiva puede reflejar pensamientos poéticos por parte del autor, más sin embargo se encuentran escritas dentro de las formas musicales standard, y no representan propiamente un programa.

con títulos como *Frühlings Klänge Op. 205 (Sonidos De La Primavera)*, o el famoso carnaval de los animales de Charles Camille Saint-Saëns en el que se describe en 14 partes musicales grupos de animales con títulos como:

- *Marcha real del león*
- *Asnos Salvajes*
- *Canguros*
- *Acuario*
- *Criaturas con orejas largas y, la Pajarera*

2.2.1. La nueva música con programa.

Simultáneamente se empiezan a generar cambios importantes dentro de la música por parte de algunos compositores jóvenes que con el ánimo de generar una nueva impresión en los espectadores empiezan a hacer de sus obras todo un programa, esto quiere decir, que organizaban su música siguiendo un plan detallado basado en una historia, dando a cada personaje un lev-motiv o melodía característica.

Este es el caso de una de las sinfonías más famosas de uno de los compositores más representativos del siglo XIX, que basado en la historia de su propia vida, llena de desencantos amorosos, siendo tan solo un joven, decide escribir lo que será su obra más famosa a la que título *Sinfonía Fantástica*, con un sub-título que dice “Episodio de la vida de un artista” concluida en 1830, la obra del compositor Héctor Berlioz es considerada la primera obra programática del siglo XIX dividida en cinco partes que van desde *Sueños y Pasiones* hasta el Sueño del Sabat.

La obra del compositor Alemán Richard Wagner basada en un poema medieval titulado *Das Nibelungenlied* y titulada por el compositor como *Der Ring Des Nibelungen* o *El Anillo Del Nibelungo* es una colección de cuatro operas de las cuales se puede decir que la más conocida hoy en día es *Die Walküre*, en el cual

se encuentra el fragmento más conocido de esta ópera titulado la Cabalgata de las Valquirias, R. Wagner se inspira en la mitología nórdica especialmente en la Volsunga y la Edda poética [¹³] [¹⁴].

O que decir sobre la historia de un joven hechicero que aprovechándose de la ausencia de su maestro, decide dar vida a una escoba con el fin de delegarle el trabajo que le ha sido asignado, esta obra titulada como *El Aprendiz De Brujo* compuesta en 1897 por el compositor francés Paul Dukas, basado en la balada homónima de Johann Wolfgang von Goethe.

De igual modo podemos mencionar a Charles Camille Saint-Saëns y su danza macabra, como música de programa, o a Modest Mussorgsky y sus cuadros de una exposición, como música descriptiva, y a el compositor alemán Alban Berg con su opera *Wozzeck* entre muchos otros que de igual manera trataron de transmitir sus emociones o sensaciones por medio de la música.

2.3. EL CINE MUDO

2.3.1. Inicios de la música incidental.

En muchas culturas alrededor del mundo y por cientos de años la música ha estado presente en los eventos más representativos y se ha relacionado de una y otra forma con el drama de sus historias, ya sea en la Europa del siglo XVI, en la cultura *Kibuki* japonesa, o en la danza india Bharatnatyam, todo esto se ha dado por la necesidad del hombre de tratar de transformar en sonidos sus emociones, sentimientos y eventos que conlleven cambios en sus culturas y tipos de vida, como ya se ha mencionado anteriormente, con algunos ejemplos.

¹³ Martin Triana, José María. El Libro de la Opera. 2da Edición. Alianza Editorial S.A. 1992.PP.318.ISBN 84-206-0284-1

¹⁴ Frank Roberta. Wagner Ring. North by northwest. University of Toronto Quarterly. Vol. 74, PP. 671-676

Aunque algunos datos históricos indican que las primeras proyecciones cinematográficas se dan gracias a los hermanos *Lumiere* en Francia y Londres alrededor de los años 1895 y 1896, los cuales presentaron sus primeras películas con música en vivo, lo cual generó una acogida tan grande por parte del público, que no dejaba de estar maravillado con esta nueva tecnología *en una época en la que la forma más fácil de comunicarse era por medio de cartas, en el mejor de los casos por telégrafo, y solo una pequeña parte de la sociedad podía tener acceso a un teléfono*, esto ocasiono que en poco tiempo muchas orquestas estuvieran tocando en los teatros, música de fondo para las películas.

Si hoy en día el proceso de creación musical de una película es un trabajo que lleva meses, en los que el compositor junto a su equipo de trabajo escriben la música sobre la película sin editar, bajo la supervisión de algunos productores y en algunos casos hasta del director, con el fin primero de generar la conexión tan importante música-imagen, me lleva a la siguiente pregunta, *¿cómo hacían los directores de cine de finales del siglo XIX y principios del XX para poner música a sus películas?* pese a la falta de tecnología de aquella época que permitiera llevar a cabo un proceso de grabación como los que conocemos hoy en día, los directores de las películas recurrían a cualquier tipo de música del repertorio popular, clásico, músicas folklóricas, y hasta música de café, sin ningún tipo de conexión dramática entre estas y las imágenes.

Entonces, si la música para cine era tomada en aquella época del repertorio tradicional, *¿en qué momento un compositor escribe música propiamente para una película?* Pese a que la industria empezó a crecer y las películas a hacerse cada día más monótonas, debido a la falta de actores, historias, cámaras fijas etc., los directores empezaron a recurrir a historias ficticias y actuaciones teatrales, lo que lleva a que en 1908 sea encargada lo que se cree la primera música para cine de la historia al compositor francés Charles Camille Saint-Saëns, con la película

“ *L`assassinat du Duc de Guisse*” a pesar del gran éxito que esta represento, el concepto de música para cine no era en esa época del todo claro.¹⁵

En ese momento se estaba empezando a sentir la necesidad de establecer un concepto fijo sobre la música en el cine, a pesar de eso no se conseguía aun debido a la falta de importancia dramática entre la música y las imágenes por parte de los directores y los compositores, en este caso Camille Sains-Saëns.

2.3.2. Music Fake-Books

A pesar de la gran cantidad de compositores de música sinfónica y a sus composiciones de música descriptiva y música programática que por aquellos días vivían en Francia, Alemania, etc. y, teniendo en cuenta que el cine era prácticamente nuevo, no se tenía aun en estados unidos un concepto claro sobre lo que era escribir música para este nuevo formato, lo que llevo a los directores de las orquestas que tocaban en los pequeños teatros en los que se proyectaban las películas a hacer selecciones específicas de música teniendo en cuenta la intención de lo que se iba a proyectar, y como todo, esto fue un buen negocio para algunos editores que decidieron hacer selecciones específicas de música con diferentes piezas y modos tratando de cubrir casi cualquier intención dramática que hubiese dentro de la película, como en el caso de Max Winkler que fue uno de los primeros en dar orden a estas publicaciones de las cuales se conocen algunas suyas mientras se desenvolvía como empleado en *Carl Fisher music store & publishing company in New York*, que fueron llamadas *Fake-Books* y algunas de las más importantes o conocidas fueron¹⁶:

- *Kinothek*

Biussepe Besse

¹⁵ DAVIS, Richard. *Complete guide to film scoring*. Boston. Berklee Press, 1999. p.17. Traducción: Carlos Domínguez

¹⁶ DAVIS, Richard. *Complete guide to film scoring*. Boston. Berklee Press, 1999. p.18. Traducción: Carlos Domínguez

- *The sam fox moving pictures volumes* J.S. Zamecnick
- *Motion pictures moods* Erno Rapée

En los cuales se podían encontrar clasificaciones como las siguientes¹⁷:

Tabla 1. Clasificación de la música en el Cine según Max Winkler

HORROR	
Abduction of the Bride.....	Edward Greg Op. 55
LOVE THEMES	
The old mother.....	Antonin Dvorák
Love song	Rudolf Friml, Op. 85 Bis Nº 3
Melody	Anton Rubinstein, Op. 3, Nº 1
HUNTING	
The Hunter´s Horn.....	Anton Schmol, Op. 50
Jagd Fanfare (Hunter`s Call)	Hugo Reinhold, Op. 39
Jaglied (Hunting Song)	Robert Schumann, Op. 82
JOYFULNESS or HAPPINESS	
Happy Wanderer.....	Adolf Jensen
A la Polka	Zdenko Fibich, Op. 41, Nº 10

Fuente. DAVIS, Richard. Complete guide to film scoring. Boston. Berklee Press, 1999. p.20

Este negocio pasaría de moda en 1927 cuando la Warner Bros. En medio de su delicado sistema financiero, se le ocurrió utilizar un *vitaphone* y producir la exitosa película, *El cantante de jazz (The Jazz Singer)* donde Al Jolson se inmortalizó diciendo, “ustedes aún no han escuchado nada” ante tal éxito todos los nuevos

¹⁷ DAVIS, Richard. Complete guide to film scoring. Boston. Berklee Press, 1999. p.20. Traducción: Carlos Domínguez

grandes estudios decidieron producir sus propias películas sonoras, dejando en el olvido el cine mudo.

2.4. LA MUSICA EN EL CINE

La inclusión de la música como parte fundamental de las películas, además de ser demasiado costoso, era un proceso arduo y complicado, esto debido a que la falta de mecanismos para grabar la música por separado de las imágenes llevaba a que los directores tuvieran que incluir la música al mismo tiempo, lo que implicaba tener toda la orquesta en el mismo set de grabación, ubicados de tal manera que pudieran ser oídos sin tapar las líneas de los actores, los interpretes debían poseer una gran habilidad en sus instrumentos, ya que ningún tipo de error estaba permitido, esto debido a que lo más mínimo podía destruir toda una toma, aunque hubo momentos en que temas cortos pudieron haber tomado de 1 a 3 días de grabación.

Pero es en 1931 con la introducción de las nuevas tecnologías, aparece la posibilidad de grabar la música por separado del resto de la producción, estos lugares de grabación recibieron el nombre de Scoring Stages, para indicar que ese era el edificio de la grabación musical, diferente del Sound Stage, esta nueva tecnología hizo el proceso de incluir música en las películas mucho más flexible y muchísimo menos costoso, en ese momento desaparecen todas aquellas agrupaciones que solían con su música acompañar las películas en los teatros, *(lo que causo un gran desempleo tanto para directores como para instrumentistas durante el inicio del cine sonoro)* la inclusión de la música en el cine hace del silencio en la música para cine un elemento dramático desconocido durante la época del cine mudo, esto debido a que los directores y productores podían ahora escoger el lugar preciso donde la música encajaría con la narrativa y aparece el concepto de Banda Sonora.

los directores y los productores por aquella época estaban por empezar a sentir que la música de fondo en las películas era un componente crítico, esto debido a que sentían que la música necesitaba ser mucho más acorde con las imágenes es en ese momento cuando Max Steiner, (*fue un compositor austriaco de música para cine, considerado junto con Víctor Young y Alfred Newman, como el padre del sinfonismo clásico estadounidense*),¹⁸ el cual describió la situación de la siguiente manera:

*“Tanto directores como productores sintieron la necesidad de mezclar la música con las imágenes, por ejemplo, si ellos querían música para una escena en la calle, un órgano grinder era mostrado, y era muy fácil la música para Clubes nocturnos, salones de baile, o escenas de teatro, debido a que ahí las orquestas tocaban parte de la música que se iba a utilizar dentro de la película, muchos recursos extraños fueron usados para introducir la música. Por momentos, durante una escena de amor ubicada en el bosque, la cual necesitaba de un acompañamiento musical, causaba que sin razón alguna un violinista apareciera de la nada tocando alguna melodía”.*¹⁹

El afán por hacer de la música parte importante de la película mediante la conexión música-drama, llevo a que los directores y productores buscaran métodos para conseguir tal propósito, he ahí la utilización de los extraños recursos usados en las primeras películas sonoras descritos por Max Steriner.

2.4.1. El estudio de grabación y los productores.

Durante la edad temprana del cine muchos estudios producían la gran mayoría de las películas, pero solo pudieron continuar los que se lograron superar los problemas que los años les fueron brindando, como por ejemplo el paso del cine

¹⁸ Steiner Max. Biography, <http://www.imdb.com/name/nm0000070/bio>

¹⁹ Prendergast, Roy M. Film Music, A Neglected Art. New York, NY: w.w. Norton & Co. 1977, 1992. Pág. 23.
Traducción: Carlos Domínguez.

mudo al cine sonoro, este es el caso de Metro Goldwin Meyer (MGM), Twenty century Fox, Universal Studios, Warner Bros. Studios, United Artist, Paramount Studios.

Durante los años 20 y 30, los estudios eran auto-suficientes, ya que contaban con todos los recursos para poder estar al pendiente de sus propias producciones, es por esta razón que los estudios tenían contratos de tiempo completo con Escritores, directores, productores, estilistas, músicos, carpinteros, electricistas publicistas y cuanto fuera necesario para la realización de una película. Por aquellos años los estudios no solo estaban pendientes al cien por ciento de la realización de sus producciones, sino que también tenían el control absoluto de los teatros, en los cuales únicamente se podían proyectar las películas de cada estudio, pero no fue sino hasta 1949, con la ley anti-monopolización²⁰ la cual obligo a los estudios a vender sus teatros, solo fue recientemente que dichos estudios consiguieron la forma de crear sus propias cadenas de películas sin violar esta ley.

Durante los años 30 cuando se iba a empezar con la realización de una película, el encargado de todo era el productor ejecutivo, desde la búsqueda de los libretistas, los contratos con los actores, etc. esto debido a que muchos de los actores estaban condicionados a su trabajo debido a que habían sido los productores junto con el estudio los que habían promocionado sus carreras, por la misma razón estos tenían casi que el poder absoluto para decidir cuál era el papel de cada actor dentro de la película, los productores estaban involucrados al cien por ciento durante todo el proceso creativo, discutiendo únicamente con el director cosas relacionadas con sus deseos, aunque al final, la palabra que más valor tenía era la del productor. Por supuesto que hoy en día ningún productor ejecutivo tiene

²⁰ Philip Marcus, Antitrust laws and the right to know, Article II, Vol. 24, issue 4, Pag. 516, Maurer School of Law, Indiana Law Journal, Indiana University, <http://www.repository.law.indiana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3844&context=ilj>

el poder que en aquella época, hoy en día el director es el que tiene el control absoluto del sobre la versión final de la película, a diferencia del pasado en el cual la opinión del director debía ser sometida a aprobación por parte de los productores.

La música solía ser producida teniendo en cuenta las bases de una línea de montaje haciendo que muchos compositores y orquestadores tuvieran que aprender a adaptar la música en diferentes ritmos y estilos. Esta fue una de las razones por las cuales se crearon tantos clichés musicales en las películas hollywoodenses durante los años '30 es por eso que durante una escena de amor es habitual escuchar melodías con violines (*soaring strings*) o pesados sonidos en los metales y cuerdas (*growling low brass or strings*) para los personajes malignos, igual que bronces en cuartas y quintas para los Romanos, Griegos y reinos medievales.

La gran cantidad de películas que por aquella época se producían, fue lo que causo muchos de estos clichés, esto debido a que el trabajo era mucho pero el tiempo era poco, reduciendo el espacio creativo de los compositores y orquestadores a estándares sonoros los cuales fueron aprobados por los productores ejecutivos de aquella época, e incluso hoy en día, siguen prevaleciendo entre los mismo.

2.4.2. El Departamento de Música

En 1920, todos los estudios de Hollywood solían tener su propio departamento de música, el cual contaba con todo un equipo de trabajo en el que participaban, compositores, directores, orquestadores, pianistas acompañantes, coreógrafos, músicos de orquesta, compositor de canciones, copistas y hasta un editor musical (llamado en aquella época "*music cut*") el cual estaba encargado de supervisar todo el proceso de creación musical, estas personas solían trabajar dentro de un

edificio el cual contenía bibliotecas musicales, y hasta un estudio de grabación, (*diferente del scoring stage*).

En algunas ocasiones el director del departamento de música suele ser un compositor, o un director de orquesta, mas no significa que sea el, el que componga la música de la película, debido a que el papel de él dentro de la película es el de productor musical, o sea, el encargado de que la música se realice satisfactoriamente.

El papel del director del departamento musical una vez asignada la película es el de saber con certeza cuál va a ser el compositor musical de la misma, por lo mismo y tanto debe llamar a un reconocido compositor, al cual se le asignaran compositores de nivel "B" como asistentes de su trabajo, una vez iniciado el trabajo del compositor, las primeras melodías pasan a manos de los orquestadores, copistas, editores y finalmente la orquesta, donde las partes de canto o danza son acompañadas cuidadosamente por un pianista acompañante. Todas las personas que participan en este proceso tienen su propio papel, en la actualidad el trabajo se realiza de la misma forma, con tres únicas diferencias, la primera, solo es necesario un compositor por película, la segunda los compositores hoy en día pueden trabajar desde su casa y la tercera, todas las negociaciones se hacen fuera de los estudios, de ahí en adelante todo sigue siendo básicamente igual, con otra diferencia, que el estudio ya no va a estar atento del trabajo con el mismo grado de detalle.

2.4.3. Estilos Musicales y la Era Dorada De Hollywood

Durante la era del cine mudo, la música habitualmente usada como fondo durante la proyección, era la música de los compositores europeos de los siglos XVIII Y XIX, algunos temas compuestos por Irving Berlín y George Gershwin del mismo modo temas folclóricos representativos.

Una vez incluido el sonido como parte fundamental del cine, hubo una gran necesidad por parte de los compositores para escribir música acorde a la audiencia con el único fin de generar un realce y una conexión emocional significativa, es por esa época que fueron de gran influencia algunos compositores nacidos en Europa y que se vieron en la necesidad de inmigrar a los Estados Unidos de América, debido a que eran víctimas de persecución política y religiosa, algunos de estos provenían de lugares como Austria, Alemania y todo el éste de Europa. Es debido a la llegada de todos estos compositores que provenían de un estricto entrenamiento musical en conservatorios europeos y que poseían un gran conocimiento sobre opera y los estilos musicales europeos de los siglos XVIII y XIX, como Wagner, Verdi, Strauss, Puccini, etc. como del mismo modo eran bastante afines a la música de Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, Berlioz y muchos otros.

Algunos de estos inmigrantes poseían un nivel musical mucho mayor al de los músicos de Hollywood, de los cuales los más conocidos fueron, Max Steiner, famoso por sus más de 300 películas en las que se incluye los scores de King Kong, gone with the wind, the treasure of the sierra madre y the charge of the light brigade, Eric Korngold y su adaptación de música incidental sobre el tema de Felix Menselssohn *A Midsummer Night's Dream* para la película que llevaba este mismo nombre en 1935, Korngold fue considerado como uno de los padres del sinfonismo musical de Hollywood, aunque su repertorio de música para cine no fue muy amplio, (*fue ganados de dos premios Oscar a mejor banda sonora en 1936 por El Caballero Adverse y el segundo en 1938 por The Adventures of Robin Hood*) fue muy sustancioso, ya que sirvió como ejemplo musical para los futuros compositores John Williams, que en 1977 decide retomar las influencias de Korngold en su obra "La guerra de las galaxias: Una Nueva Esperanza"²¹ .

²¹ Korngold Erich,[on-line] Biografía,
http://es.wikipedia.org/wiki/Erich_Wolfgang_Korngold#M.C3.BAAsica_incidental

Sin duda el sinfonismo característico hoy en día de la música de Hollywood, se derivó en un principio del estilo operístico europeo de los siglos XVIII y XIX, el uso de leivmotif, motivos, o temas, la sutileza de la orquesta durante los recitativos, y los grandes crescendos para las partes más dramáticas de la obra, es por eso que al escuchar óperas de Verdi, Puccini, Wagner, etc. es fácil relacionarlos con los primeros estilos de musicalización utilizados por los compositores de los años 1930 a 1950, como en el caso de Max Steiner, el cual utilizó siete motivos diferentes durante la película *Gone With the Wind*, retomándolos en diferentes ocasiones o, Erich Korngold en *The Adventures of Robin Hood*, el cual utiliza un tema para Robin, uno para Merry band, un tema para Marion y otro para el sheriff de Nottingham.

El uso de leivmotif sigue siendo una técnica muy común en la actualidad por grandes compositores como Danny Elfman, el cual lo aplica de forma ampliamente variada en *Alice in Wonderland*, o en *The Wolfman*, de igual forma la técnica de utilizar temas diferentes, o sea, un tema para cada personaje de la película, como es el caso de *Forrest Gump* música compuesta por Alan Silvestri, o en *A Carol Christmas* música escrita por el mismo compositor, en la cual hace mezcla de estas dos formas de composición, escribiendo un tema para cada personaje y retomando el tema principal a modo de leivmotif durante algunas escenas, del mismo modo que lo trabajó Michael Giacchino en la película *UP*.

La Era Dorada De Hollywood. Se puede considerar edad de oro a todas las películas grabadas durante el periodo que comprende desde los años 1910 hasta 1960, todas aquellas películas que hoy en día se conocen como Clásicos, esta era se caracteriza por la abundancia de películas rodadas durante un año, alrededor de 500, lo que ocasionó que muchos actores, directores y compositores, entre otros dedicaran toda su carrera a un mismo estudio de grabación, por eso en aquella época no era sino necesario ver a los protagonistas para saber a qué estudio pertenecía dicha película como en el caso de Alfred Newman que estuvo a

la cabeza del departamento de música de Twentieth Century Fox, o las películas de Henry King, que en mayoría fueron rodadas por este mismo estudio.

Aunque las películas se producían de igual forma que los carros en una línea de ensamblaje, nunca habían dos películas iguales, pero sin embargo cada estudio trataba de mantener su propio estilo, como en el caso de Warner Bros Studios, y sus películas de aventuras heroicas, o Universal Studios y sus películas de Horror y comedia sin dejar a un lado a MGM y sus dramas clásicos²².

Muchos hicieron miles de millones de dólares bajo el nombre de estudios, es por eso que dichos estudios poseían dentro de su nómina directores, actores, productores, compositores, electricistas, carpinteros, estilistas, diseñadores, coreógrafos, etc. además de ser los dueños de cientos de teatros alrededor de los estados unidos, los cuales tenían que abastecer con películas sin importar que llegaran a ser éxitos o no, es por eso que muchos estudios decidieron apostarle a películas de bajo presupuesto con actores poco conocidos, pero con un buen guion, este es el caso de *Citizen Kane*, dirigida por Orson Welles, del mismo modo otros directores pasaron muchos años de su vida peleando con los estudio buscando la forma de imponer sus visiones artísticas, como en el caso de, Frank Capra (1897 – 1991) o Howard Hawks (1896 – 1977).

Pero no fue sino hasta el año 1938 cuando los estudios tal vez vieron su época dorada al conseguir éxitos como *El Mago de Oz*, *Lo Que el Viento se Llevó*, *La Diligencia*, *El Caballero sin Espada*, las versiones originales de (*King Kong*, *Blanca Nieves y los Siete Enanitos*), *Solo los Ángeles Tienen Alas*, *Casa Blanca*, *Que Bello es Vivir* y todas aquellas cuyos nombre fueron producto de la edad de oro y que hoy conocemos con el nombre de *Clásicos del Cine*.

²² DAVIS, Richard. *Complete guide to film scoring*. Boston. Berklee Press, 1999. p.31. Traducción: Carlos Domínguez

3. LA TRANSICION

A través de la historia siempre hemos visto que han habido puntos de quiebre en los cuales se empiezan a dibujar las siluetas de las que serán las ideas que gobernarán y marcarán las pautas políticas, sociales, artísticas, etc. en los años por venir, mas eso no significa que dichas épocas empiecen en un día exacto, eso sería tan cómico como decir que Beethoven sabía que era el paso del clásico al romántico, o, que Schubert salió a la puerta de su casa en los brazos de su padre el 1 de Febrero de 1797 y dijo: “*Bienvenidos!. A partir de ayer empezó la era romántica de la música*”.

No, ninguno ha sabido en que época ha estado, por el contrario, la gente durante todas las épocas ha sentido que está viviendo en la era moderna, o contemporánea, aunque hoy en día han puesto una barrera divisoria entre moderno y contemporáneo; basta solo con ver el título de un tratado musical satírico publicado en Viena de forma anónima por Benedetto Marcello en 1720 al cual título: *Il Teatro Alla Moda*, en el cual se puede leer en su segundo capítulo:

“El compositor de música *moderna* no deberá tener información alguna de las reglas de la buena composición, excepto cualquier principio universal de practica”²³

A los cantantes, que no aprendan nunca a solfear, afinar, ir a tiempo y procuren que no se les entienda ni una palabra de lo que cantan; la virtuosa moderna hará cadencias de siete leguas y se lamentará siempre del papel que le ha

²³ BASSO Alberto. *La época de Bach y Haendel*. Italia. E.D.T. EDIZIONI di torino, 1999. p.165. Traducción: Veronica y Beatriz Morla.

correspondido; A los empresarios, que no posean conocimiento alguno de las cosas pertenecientes al teatro, como música, poesía, pintura, etc.²⁴

Ludovico Antonio Muratori (1672 – 1750) también se opuso a este nuevo género musical al igual que B. Marcello pero de una forma más calmada, acusando-la de no ser al igual que la música de antes, *seria y científica*.

Este es el mismo caso que se empieza a ver durante la época de 1940 en la música de Hollywood, cuando grandes compositores con una influencia romántica del siglo XIX como es el caso de Max Steiner, Henry Korngold, Franz Waxman empezaron a verse opacados por nuevas sonoridades utilizadas por compositores relativamente nuevos en el mundo de la música para cine como es el caso de Bernard Herrmann y su música para *Citizen Kane* (1941) dirigida por Orson Welles, su primer score para cine, el cual le dio su primera nominación al Oscar, es con esta obra que se genera el punto de quiebre entre lo que es la era romántica de la música de Hollywood y lo que será la nueva música para cine, mucho más disonante, atonal, contemporánea, etc., pasando en el futuro a tener fuertes influencias del jazz y un vocabulario del rock, hasta llegar a lo que conocemos hoy día como música incidental, que abarca cualquier tipo de música, ya sea étnica, folklórica, electrónica, etc.

3.1. INICIOS DE LA MÚSICA INCIDENTAL MODERNA

Muchas de estas técnicas fueron introducidas lentamente durante los años 40 del siglo pasado a manos de compositores como Bernard Herrmann y David Raksin, con películas como *Citizen Kane* (1941), *Laura* (1944), *The Man of the Cloak* (1949), en las cuales fueron introduciendo técnicas de composición contemporánea trabajadas a principios de siglo por compositores como Stravinsky,

²⁴ El Boletín del Mundo, El Teatro a la Moda, [on-line], publicado 23 de Abril de 2010
<http://elbotindelmundo.blogspot.com/2010/04/el-teatro-la-moda.html>

Bartók, Schoenberg, y algunos otros compositores del siglo XX, lo que en realidad hicieron Herrman y Raksin fue abrir la mente y expandir las posibilidades auditivas de la industria mediante nuevos sonidos, por ejemplo *The Man with the Cloak* fue compuesta por Raksin utilizando la técnica dodecafónica.

Aunque Raksin sabía que esta música no iba a ser muy bien acogida por la audiencia de esa época, debido a la fuerte influencia de la música romántica de compositores como M. Steiner, también sabía que la gente poco a poco se iría acostumbrando a este nuevo tipo de sonidos, es por eso que Raksin decía que la música para cine marcaba las influencias de los estilos musicales que pueden ser populares, por lo mismo la música contemporánea, o la música con sonidos disonantes no será bien acogida por la audiencia pero sería bien vista si se colocara en la escena específica, entonces Raksin dirá:

“Si tienes una escena realmente violenta, y tu escribes algo que sea verdaderamente disonante, la audiencia no le gustara oír una pieza musical tipo concierto, pero si aceptaran siempre y cuando sea acorde con la secuencia de la película”²⁵

Aunque ninguna idea al comienzo es simple con el paso del tiempo si es posible y todos estos importantes aportes que en un comienzo no fueron bien vistos por la audiencia, causaron que lentamente se fuera produciendo un cambio en la forma de percibir lo que era la música para cine, haciendo de las técnicas de composición contemporánea nuevos recursos de conexión emocional entre Imagen-Música, lo que llevó a que Directores, Productores y Compositores centraran su atención en estos nuevos recursos que empezaban a cambiar la percepción de lo que sería la nueva música para cine.

²⁵ DAVIS, Richard. *Complete guide to film scoring*. Boston. Berklee Press, 1999. p.45. Traducción: Carlos Domínguez

Junto con el desarrollo evolutivo de la música para cine, se van dando factores que van permitiendo que dichos cambios sean posibles, en su mayoría van dictados por la sociedad, así como fue crucial el punto de vista de la audiencia para el desarrollo contemporáneo de la música de 1950.

3.2. EL NUEVO MEDIO DE ENTRETENIMIENTO FAMILIAR

Con la normalización técnica de todas las emisoras televisivas en 1947, la televisión sería el nuevo medio de comunicación y entretenimiento en todos los hogares estadounidenses, favorecidos por el fin de la segunda guerra mundial, la economía en auge gracias a la postguerra, mas no significa que únicamente hubiera sido en los Estados Unidos, más bien fue un fenómeno mundial, que ocasiono que gobernantes de todo el mundo hicieran enormes inversiones con el fin de adquirir estas mismas tecnologías. Basta con mirar la cantidad de televisores vendidos en los Estados Unidos durante los años 1947 a 1952, para saber cuál era entonces la superpotencia televisiva, dicha cantidad sobre pasaba los veinte millones abastecidos por más de 108 emisoras de televisión en las cuales se podían ver programas como *El Show de Sullivan* o *Martin Kane Detective Privado*, mientras en Alemania durante la misma época se podían contabilizar alrededor de trecientos mil.

Con la llegada del color a la televisión, es de nuevo Estados Unidos el primero en establecer su propio sistema de emisión de televisión a color NTSC en 1953, seguido por Francia que establece el sistema SECAM en 1959 y cuatro años más tarde Alemania con su sistema PAL.^[26]^[27]

²⁶ Asociación Plata del Castillo, Historia de la Televisión, artículo [on-line], <http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/HistoriadelaTelevision.PDF>

3.2.1. La Televisión en Colombia

La televisión en Colombia nace de las manos del general Gustavo Rojas Pinilla como proyecto de estado, el cual tenía dicha idea desde 1936 cuando fue enviado a Alemania por el entonces presidente de la república Alfonso López Pumarejo, para comprar municiones debido a la guerra con el Perú, ya en Berlín conoció el novedoso invento que estaba empezando a implantarse al rededor del mundo.

Pero no es sino hasta el 13 de junio de 1954 que a manos del presidente Gustavo Rojas Pinilla que se inaugura oficialmente la televisión en Colombia, haciendo que aproximadamente 400 familias pudieran acceder a dicho beneficio debido al elevadísimo costo de los aparatos receptores (350 pesos, lo que significa tres salarios mínimos actuales), las señales eran escasas, el trabajo duro y apenas estaba empezando. Se empiezan a presentar los primeros programas de entretenimiento animado a cargo de Álvaro Monroy, en el que también aparecieron los tolimeses. Además se montó la obra Tarde de Paul Vilar. La primera emisión tuvo una duración de 3 horas y 45 minutos²⁸.

Pero es por los años setenta cuando se empieza a establecer la televisión educativa popular para adultos, y empieza la instauración de la televisión a color, que no será un hecho sino hasta 1979, funcionando con el sistema NTSC creado en los estados unidos veintisiete años antes.

En la actualidad, la televisión se encuentra a manos de los canales privados los cuales tienen plena autoridad sobre su programación, sin dejar de lado la televisión por cable lo que demuestra el cambio que durante sesenta años ha tenido el país en aspectos políticos económicos y sociales.

²⁸ Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Historia de la Televisión, Artículo [on-line], publicado diciembre de 2005 http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/historia.htm

4. LA NUEVA ERA DE LA MUSICA INCIDENTAL

Con la llegada de la televisión, las películas de rebeldes, problemas sociales, drogadicción, alcoholismo fueron la sensación en la juventud estadounidense, generando así, el despertar del jazz, big band, swing, bebop, de la mano también del recién nacido rock-and-roll a mediados de los cincuenta y la necesidad de nuevos estilos musicales para cine fue vista inmediatamente.

4.1. CANCIONES PARA CINE

En la edad temprana del cine era poco usual que los directores o productores pensaran en canciones con el fin de generar nuevos ingresos o beneficios monetarios, pero con el paso de los años ya entrados en la era de los años cincuenta del siglo pasado la cuestión cambio, los productores empezaron a ver que esta era una nueva forma de llamar la atención de los espectadores, y uno de los primeros ejemplos de esto es “*Do Not Forsake Me, Oh My Darlin*” escrita por el compositor Dimitri Tiomkin en 1952 para la película *High Noon*, fue tal la fama de esta película que la llamaron *The Ballad of High Noon*, pero el éxito no llegaría solo para esta película, porque en 1961 *Moon River* del compositor Henri Mancini fue un nuevo superéxito escrito para la película *A Breakfast at Tiffany's*.

El tema para el exitoso programa de televisión de 1958 *Peter Gunn*, seria para Mancini solo el inicio de sus muchos éxitos, tres años más tarde llegaría *Moon River*, seguido de *The Days of Wine and Roses* y el score para lo que será uno de los temas más famosos de la historia, para la serie animada de Peter Seller, *The Pink Panther*.

Es a causa de estos éxitos que los productores decidieron empezar a incluir canciones ya sea como tema principal de la película, o al final de la misma, con el fin de poder generar más ganancias, debido a que estos suelen mantener los

derechos sobre los mismo asegurando-se en caso de que llegasen a ser éxitos radiales, el fin primordial del cine siempre ha sido el de generar ganancias multimillonarias, por eso es que hoy en día es tan habitual encontrar que en muchas películas exista un tema con algún ritmo nuevo o popular, las causas para hacer esto son dos, la primera, es que las personas pueden llegar a tener algún tipo de conexión emocional con el tema haciendo que quieran invitar a más personas a ver la película y la segunda es que si dicha emoción es muy fuerte, la venta de CD'S no se hará esperar generando ganancias adicionales, pero son pocos los casos de las películas que logran este objetivo, uno de los casos más recientes es "*My Heart Will Go On*" del compositor Will Jennings y la orquestación de James Horner, con la que consiguieron el Oscar a mejor canción.

Este tema fue sin duda el número uno en las listas de popularidad radial en algunos de los más importantes países al rededor del mundo, incluyendo Estados Unidos, Francia, Reino Unido, Canadá y Australia. Es considerada como la canción más exitosa del mundo interpretada por una mujer. Llegando a vender más de 30 millones en el mundo.

El uso cada vez más frecuente de canciones durante los años sesenta por parte de los productores ha ocasionado el desplazamiento de la música orquestal tradicional de los años anteriores, dándole una importancia tal, que se pueda desistir de la misma, esto a causa de la nueva temática del cine, en el cual la orquesta como tal ya no tiene cabida, debido a que había empezado la época de las películas de la playa y con eso el uso más frecuente del Rock & Roll dando cabida a las conocidas The Beatles Films, películas como *Let It Be*, *Yellow Submarine*, haciendo del rock la nueva moda en lo que a música para cine se refiere.

Si se tiene en cuenta el estilo de vida de los jóvenes estadounidenses de los años sesenta, es suficiente para darse cuenta que es completamente diferente al de la

juventud de 30 años atrás, el cine ya no es una novedad para ellos, y por lo tanto el sonido en las películas tampoco, lo que hace de cierto modo que ya no les interese de igual forma escuchar música con grandes orquestas, o ver películas con historias de amor épico, etc.

4.1.1. La Corriente Hippie

Nace en los estados unidos como un movimiento pacifista con ideales de igualdad y libertad sexual integrado en su mayoría por jóvenes pertenecientes a ese mismo país, que tuvieron como sede principal a la ciudad de San Francisco, los cuales solían identificarse con géneros musicales como el *rock psicodelico*, *groove* y *música folk*, de la mano de este movimiento se estaba gestando también el de la revolución por los derechos gay liderada por Hervey Milk.

4.1.2. El Rock & Roll

¿Cómo conseguirían entonces los productores llamar la atención de toda esta nueva generación?

La inclusión de estos nuevos géneros populares como el rock llegaron con la necesidad de satisfacer a la audiencia, aunque para algunos pudo no haber sido lo más apropiado basta con recordar lo que sucedió 20 años antes con la inclusión de sonoridades y técnicas de composición.²⁹ Muchos grupos de rock de la época contribuyeron con sus canciones a satisfacer las necesidades musicales de las películas, algunos fueron:

Bob Dylan

The Greatful Dead

Steppenwolf and The Flying Burrito Brothers

Buffalo Springfield

Simon and Garfunkel

²⁹ Ver pág. 37 y 38

Aunque este género ocasiono que entonces cada vez menos personas quisieran hacer música orquestal para cine y empezaran a ser cazadores de futuros hit's radiales, con el paso del tiempo más personas se involucraban en este nuevo trabajo, seleccionando temas que fueran considerados populares o llegaron a serlo, en lugar de procurar seleccionar música con una conexión específica con la escena, no solo fue un problema de ese tiempo si no uno que aún persiste y al parecer no pasara de moda.

4.1.3. El Jazz, El Rock y Goldsmith

El uso de variados estilos musicales durante los años 50 y 60 hicieron que las personas fueran acostumbrándose poco a poco a todos estos cambios y dejaran de ver la música para cine como algo influenciado únicamente por las sonoridades típicas del siglo XIX. Fueron todos estos cambios los que hicieron que poco a poco las personas fueran adaptándose a todas estas nuevas sonoridades y estilos musicales, dando mayor libertad a los compositores a la hora de escribir su música.

Algunos compositores decidieron utilizar todos sus recursos contemporáneos, o jazzísticos para escribir sus scores, en especial cuando se trataba de escribir música para televisión, la cual buscaban siempre que fuera fresca, e innovadora, por ejemplo el tema *Peter Gunn* de H. Mancini, o *Batman* de Neil Hefti's; los compositores aparte de utilizar géneros como jazz y rock, empezaron a hacer uso frecuente del sistema dodecafónico en la composición de su música para televisión, teniendo en cuenta que muchos eran seriados, estos debían escribir rápida y eficientemente. Veinte años después del primer score de música contemporánea escrito por Bernard Herrmann para *Citizen Kane*, se puede ver que la libertad alcanzada en este momento es tal que las personas se han acostumbrado todas estas nuevas sonoridades, lo que significa que todas las posibilidades sonoras pueden ser aprovechadas en este momento por los compositores.

Uno de los score más representativos de los años setenta por la variedad de elementos contemporáneos usados, es el de la película *Chinatown* (1974) compuesto por Jerry Goldsmith, en este tema utilizó Cuatro pianos, una trompeta y violines, algunos de los pianos estaban preparados, (la técnica de preparar el piano fue trabajada por primera vez por el compositor estadounidense John Cage y consiste en colocar objetos sobre las cuerdas del piano para así generar una sonoridad diferente, haciendo poco uso de las teclas del piano ya que los sonidos se producen golpeando las cuerdas con las manos u otros objetos).

Goldsmith mezcló armonías post-románticas del siglo XIX, con las técnicas de composición contemporánea del siglo XX, colocando-les un poco de sabor del jazz y el rock. Otra técnica contemporánea utilizada cuatro años antes por este compositor, puede ser apreciado en la película *Patton* (1970) en la cual utiliza un motivo interpretado por unas trompetas en algunos lugares de la película, este sistema se realiza de la siguiente manera, una vez se encuentre grabada la música de la película, el compositor procederá a tomar un motivo corto con algún instrumento, en este caso unas trompetas, una vez grabado el motivo o los motivos, ubicarlos en cualquier parte del audio del tema principal grabado previamente agregando efectos de *eco*, *reverberación* y *fade out*.

Una vez trabajados todas estas técnicas, puede verse, que de ahora en adelante, la paleta de posibilidades de los compositores de música incidental será muy amplia, mucho más que los años anteriores, que han ido poco a poco desplazando a la música orquestal tradicional de los años anteriores.

4.2. EL RETORNO DE LA MUSICA ORQUESTAL

El vacío provocado en los teatros por causa de la llegada de la televisión, no durará mucho ya que Hollywood volverá a retomar la fuerza con su cine de *fantasía*, la introducción de maravillosos y nuevos efectos especiales que

causaran gran sensación en la audiencia de los Estados Unidos como al rededor del mundo.

Uno de los precursores de este resurgimiento del cine es Steven Spielberg, con su primera película musicalizada por el compositor John Williams, “*jaws*” (1974) una película de drama y suspenso, orquestada de la forma más tradicional, con elementos de la música romántica o tal vez sonidos de lo que se conoce como música Neo-Romántica, el estilo tradicional de Williams hizo que la película fuera mucho más viva y tuviera más sentido tanto para el oído como para la vista.

Pero las cosas cambiaran para siempre dos años después cuando se muestra por primera vez en los teatros de Estados Unidos el trailer de la película *Star Wars* (1976), suene creíble o no, pero durante esta presentación del trailer en los teatros, muchas personas se reían y abucheaban causando gran consternación para el director de la misma George Lukas, fuese lo que fuese que hubiese pasado en ese momento, se convirtió en una de las películas más populares de toda la historia además de una de las más taquilleras, que contó con la orquestación de John Williams, lo cual causo un gran impacto en las personas que sabían que algo extraordinario había pasado, pero no sabían exactamente que era.

Al referirse a la forma de composición de la música, Williams dice, que una vez habiendo visto la película, en lo único que podía pensar era en la pieza de Gustav Holst *Los Planetas*, lo primero que hizo fue tomar esta pieza adaptarla y grabarla para mostrársela al director, arreglándoselas para poderlo convencer de que pude realizar un trabajo original que sonara igual o mejor que el que le estaba presentando en ese momento, dando como resultado lo que conocemos hoy en día, temas como el de la *Rebellion*, el tema para Darth Vader, el de la princesa Lea’s, y otros famosos temas de algunos momentos especiales de la película. Esta obra fue grabada en Londres por la orquesta filarmónica de esa ciudad, lo

que Williams hizo fue llevar a otro plano el concepto de música para cine, retomando elementos románticos, no al estilo de Steiner o Korngold.

La influencia de técnicas contemporáneas y de elementos de jazz está presente dentro del estilo musical de Williams, basta con ver algunas escenas de otra súper producción dirigida por S. Spilberg, E.T. *The Extra-terrestrial*.

Todos estos scores, ayudaron a abrir las puertas para muchos nuevos compositores, los cuales ya contaban con un sin número de posibilidades para escribir música para cine, aunque los estudios estaban interesados más que todo en las nuevas sonoridades, pero todo esto sería de nuevo una corriente remplazada por la entrada en uso de los sintetizadores y los computadores portátiles.

4.3. SINTETIZADORES Y COMPUTADORES PERSONALES.

Es bastante contradictorio que a pocos años del resurgimiento de la música orquestal en el cine, se haya de nuevo tomado un camino alternativo, esto se da con la introducción al mercado de grabación musical de los sintetizadores, estos de característica analógica y con pocos recursos a comparación de los que conocemos hoy en día.

Pese a que los primeros sintetizadores fueron construidos en 1920, no sería sino hasta los años sesenta cuando empezarían a darse a conocer, su desarrollo se dé dentro de los laboratorios de electrónica de algunas universidades estadounidenses, en esos mismo lugares algunas personas como Bob Moog se atrevieron a hacer sus propios diseños y demostraciones, siendo pioneros en el uso de este nuevo instrumento, que en un principio pudo haber sido visto como elitista debido a sus elevados costos y a que solo algunos artistas famosos podían componer sus músicas en ellos.

Ya entrados en los años sesenta, más exactamente en el año 1968, la compositora Wendy Carlos (quien fue famosa por la interpretación de estos instrumentos, además de su música para películas como *La Naranja Mecánica*, *Tormenta de Hielo*, etc.), que en colaboración con Bob Moog, grabo un disco llamado *Switched on Back*, que en español fue conocido como *Bach encufado*, el cual fue el primer disco de música clásica en ganar un Grammy, además de ser el primero en vender más de un millón de copias.

Con el surgimiento de un nuevo mercado para estos instrumentos gracias a que en la década de 1970 empezaron a ser utilizados dentro del rock progresivo con el fin de generar nuevas sonoridades, algunas empresas japonesas como Yamaha y Roland se dedicaron a construirlos de forma masiva, haciendo que con la llegada de la era digital, estos pudieran emular instrumentos tradicionales.

Aunque ya algunas películas anteriormente habían utilizado elementos de música electrónica como en el caso de *The Clockwork Orange*, (ourang que en malasia significa hombre, utilizado como un juego de palabras por el autor de libro, Anthony Burgess) no fue sino con *Chariots of Fire*, en la cual el compositor Vangelis escribió la música de toda la película haciendo uso de sonidos electrónicos, utilizando únicamente un piano acústico durante toda la grabación, hay que tener en cuenta que durante esa época la posibilidad de grabar la música en un sintetizador haciendo una secuencia era imposible, debido a que los sintetizadores de la época no permitían samplear, hacer edición digital, o grabar en un disco externo, por el contrario al compositor le toco arreglárselas para poder grabar cada sonido por separado con analógicos sistemas de grabación en su estudio casero.

El éxito conseguido con la música de Vangelis y todos sus sonidos electrónico causo una gran movilidad en los productores los cuales saltaron inmediatamente sobre el buscando incluir sus composiciones en algunos de sus proyectos, a los cual el compositor respondió que no podía hacer todo ese trabajo al mismo tiempo y que si querían conseguir ese tipo de sonoridades debían de exigirle a sus compositores que se especializaran más en la utilización de estos nuevos instrumentos electrónicos, palabras a las cuales no se hicieron esperar compositores como Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein, Maurice Jarre, entre otros.

La llegada de este nuevo recurso amplio mucho más las posibilidades para los compositores y en cierto modo genero grandes ahorros en las cuentas bancarias de los productores, esto debido a que estos empezaron a buscar compositores que trabajaron con un estilo similar al de Vangelis, haciendo que por aquella época muchos compositores tuvieran que verse opacados y enfrentados a la falta de trabajo, no significa que no existieran orquestas en Los Angeles, solo que ya no necesitaban con tal frecuencia de los instrumentistas ya que muchos de estos compositores realizaban todas sus grabaciones con sintetizadores y aparatos de grabación casera; el éxito de series como Miami Vice (Vangelis) hizo que cada vez más compositores quisieran hacer uso de estos recursos.

Pero como todo lo bueno y bonito no es para siempre, llegaron los momentos difíciles nuevamente, gracias a la facilidad que prestaban estos instrumentos MIDI, ya no era estrictamente necesario tener grandes estudios en composición, lo que significaba que cualquier persona desde que tuviera uno de estos dispositivos y los contactos necesarios, podía hacer música para cine, un problema que persiste hasta este momento.

En la actualidad el compositor más famoso por el uso de estos recursos electrónicos es el alemán Hans Zimmer, que durante varios años ha procurado junto a su equipo de trabajo mantenerse a la vanguardia de esta tecnología,

contribuyendo con la creación de nuevos sonidos mediante el uso de samples y sintetizadores digitales.

La facilidad que prestan todos estos dispositivos midi ha facilitado el trabajo arduo de todos los compositores de música incidental de la actualidad³⁰, esto debido a que no tienen la necesidad de imaginarse el sonido de sus obras, si no que por el contrario pueden estar-las escuchando al mismo tiempo que van viendo cada *cue*, de esa manera es más fácil mostrarle resultados al director de la película antes de pasar al proceso de edición e impresión del score, para por último paso llegar a la grabación con la orquesta.

Para muchos compositores jóvenes que apenas están empezando su carrera dentro de la música incidental, actualmente puedan escribir música para cortometrajes, televisión, documentales, noticieros, etc. con una altísima calidad orquestal debido a la facilidad del uso de samples y programas de grabación con software de consolas digitales de ultima generación, es por eso que hoy en día un requisito indispensable para cualquier compositor, que desee escribir música incidental, es el de estar relacionado muy bien con el mundo de la grabación la creación de sonidos samples y la edición de sonidos midi, o audios.

³⁰ Al referirse a actualidad, no significa que sean todos los que están empezando, igual que cuando se habla de mecanismos de composición electrónica, no es propiamente que el compositor utilice sonidos electrónicos en medio de su música, solo que los utiliza Midi Mock-up para facilitar la percepción sonora del director de la película, este es el caso de Danny Elfman , Alan Menken, Alan Silvestri, entre otros.

CONCLUSIONES

La música incidental es también conocida como Film Score, es toda aquella música que se utiliza dentro de una película y va incluida dentro de lo que se conoce como Film Sound-Track, cada Score comprende un número de piezas corales e instrumentales llamadas *Cue*, los cuales están sincronizados exactamente con puntos específicos dentro de la película, y se encuentran marcados al comienzo de cada parte con la duración exacta, estos Cues a diferencia del término utilizado por Max Winkler a comienzos del siglo XX en nueva york, son utilizados para dar un mayor realce dramático a una escena específica.

Aunque hoy en día podemos escuchar en muchas películas canciones del repertorio popular con géneros como pop, rock etc, dichas canciones pueden hacer parte del sound-track, mas esto no significa que sean consideradas parte del *Film Score (o de la música para la película)*, tal vez se pueda pensar en que un musical deba hacer parte del Film Score por llevar algunas partes temáticas del mismo, pero no, ¿y por qué no se pueden considerar así?, por que raramente un Score lleva letra a menos de que sea escrita por el compositor para un coro o un solista con el fin de complementar la parte emocional de un Cue, salvo en casos específicos donde el compositor tiene el deber de escribir una canción que utilice el mismo tema y se relacione emocionalmente con la película, como es el ejemplo de *Heart will go on* compuesta por Will Jennings y musicalizada por James Cameron para la película titanic, o *Theme From Armagedon* compuesta por Trevor Ravin para la película Armagedon.

RECOMENDACIONES

Lo primero que se debe tener en cuenta si se quiere ser compositor de música para cine es, que para crear un *Film Score*, hay que tener la habilidad para poder escribir melodías, piezas orquestales, atractivas melodía y armónicamente para aproximadamente dos horas, si se va a utilizar alguna canción, ya sea pop, rock, etc, se debe tener en cuenta que no va a durar más de 4 minutos y muchos de estos compositores no tienen idea de que es mantener el sentido emocional de la película. Segundo, el score debe tener una gran variedad de sonidos y texturas, que solo podrán ser dibujadas por la habilidad y la experiencia del compositor a la hora de elegir las posibilidades instrumentales.

Aunque el rock y el jazz han contribuido en gran parte del desarrollo de la música incidental de los últimos cuarenta años, algunas veces grandes instrumentistas famosos en su medio musical, están únicamente entrenados en el manejo de cierto tipo de sonidos y estilos, lo que hace que estén estrechamente capacitados para escribir la música de una película, claro que si dicha película presenta pocas posibilidades dentro de lo que a escribir música se refiere, un intérprete de jazz o rock será el perfecto para esta película.

Un compositor de música incidental deberá estar capacitado para escribir música en cualquier estilo, de lo contrario se encontrara en gran desventaja a la hora de tener que hacer música para una película de tipo familiar, como en el caso de *Encantada*, musicalizada por Alan Menken, en la cual se pueden apreciar deferentes tipos de musicalización, que van desde melodías vocales simples, hasta musicalizaciones tipo Broadway, aunque esto es más que todo requisito para los compositores que están empezando sus carreras, los cuales deben aceptar casi cualquier tipo de oferta con el fin de dar a conocer su trabajo dentro de los estudios, a diferencia de los grandes compositores que ya tienen definido su propio estilo y suelen trabajar siempre de la mano del o de los mismos

directores, como el caso de, Hans Zimmer y Christopher Nolan, Steven Spielberg y John Williams, o la famosísima pareja del momento Danny Elfman y Tim Burton.

Hay muchos compositores en la actualidad que suelen ser estrellas del pop, o alguna de sus derivaciones, que con frecuencia suelen ser solicitados para la musicalización de alguna película, teniendo en cuenta que en muchos casos algunos de estos no tienen ni idea de cómo leer una partitura, lo que nos hace saber que no han de tener ni la más mínima idea de orquestación, frecuentemente ellos creen que con crear melodías y acompañarlas de manera adecuada podrán generar un aumento en el drama de la película, lo que es un error.

Este es el legado que no ha heredado Hollywood y que es muy frecuente durante los últimos años en la música para cine de Colombia, en donde los directores no buscan la calidad musical en un compositor educado para esto, sino más bien una cara bonita para que grabe algunas letras con el acompañamiento de una guitarra y un tambor, sin la más mínima idea de lo que es conexión emocional entre drama y música.

Muchos de estos errores en los directores y productores actuales están fundamentados desde su educación universitaria, en la cual no se les prepara para ver sus proyectos con música original como mecanismo de conexión emocional que contribuya con el desarrollo de sus historias.

BIBLIOGRAFIA.

ADORNO, Theodor. y EISLER Hanns. El Cine y la Música, Traducido por Fernando Montes, Editorial Fundamentos 1976. ISBN 84-245-0171-3

ADORNO, Theodor W.; Brand, Juliane & Hailey, Christopher: *Alban Berg, master of the smallest link*. Nueva York: Cambridge University Press, 1991. ISBN 978-0-52-133884-4. (Consultar en Google Libros)

AMES, Christopher, *Movies about the movies: Hollywood reflected*, University Press of Kentucky, 1997•

ALIER, Roger; HEILBRON, Marc & RIVIÈRE, Fernando S.: *La discoteca ideal de la ópera*. Barcelona: Planeta, 1995. ISBN 84-08-01285-1.

Asociación Plata del Castillo, Historia de la Televisión, artículo [on-line], <http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/HistoriadelaTelevision.PDF>

Banco de la Republica, Biblioteca Luis Angel Aranga, Historia de la Televisión, Artículo [on-line], publicado diciembre de 2005 http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia_tv/historia.htm

BARRIONUEVO, Maria E. John Locke, Su vida, su obra y pensamiento. Revista latinoamericana de educación. ISSN. 1681-5653

BASSO, Alberto. 1999. "La época de Bach y Haendel" Historia de la Música tomo VI, COEDICION Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, Tuner Libros S.A.

BRANDON, James R. (2009). *Kabuki's Forgotten War: 1931–1945*. University of Hawaii Press. ISBN 0-8248-3200-0.

BRENNAN Hanson Juan A. (2009) "Como acercarse a la música, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes CONACULTA.

CUSTEN , George F. *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*; New York: BasicBooks, 1997; ISBN 0-465-07619-X

DENNIS Mattheus (1972; 1986 de la trad. cast.). «Bach y Händel». *La música para teclado (Keyboard Music)*. Madrid: Taurus. ISBN 84-306-5607-3

DESCARTES, R. *Discurso del método*; trad., cronología, bibliografía y notas de Jorge Aurelio Díaz A., ed. Norma. Santa Fe de Bogotá, 1992.

D. W. Jones, Martin (trad. Palomo del Barrio, Federico). *La contrarreforma: Religión y sociedad en la Europa moderna*. Ediciones Akal. ISBN 84-460-1606-0.

El Boletín del Mundo, El Teatro a la Moda, [on-line], publicado 23 de Abril de 2010 <http://elbotindelmundo.blogspot.com/2010/04/el-teatro-la-moda.html>

EMILE Mâle (2001). *El arte religioso de la contrarreforma*. ISBN 9788474906431.
El Mundo de la Música, Grandes autores y grandes obras. Océano Grupo Editorial, S.A. ISBN. 84-494-1252-8

Entrada «Hanslick, Eduard» en *Grandes Genios de la Música* (adaptación de "Grande Enciclopedia della Musica Classica"). Ónix de Comunicaciones (original: Armando Curcio Editore). 1991. Volúmen 2, p. 570. ISBN 978-84-7915-063-7.

ETHAN, Mordden, *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*; New York: Alfred A. Knopf, 1988; ISBN 0-394-55404-3

FRANK Roberta. Wagner Ring. North by northwest. University of Toronto Quarterly. Vol. 74, PP. 671-676

Historia de la Musica Descriptiva

<http://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080102135820AAKZ6Lg>

HOLDEN, Amanda (ed.): *The New Penguin Opera Guide*, Nueva York: Penguin Putnam, 2001. ISBN 01-402-9312-4.

JEDIN, Hubert (1981). Historia del Concilio de Trento. Universidad de Navarra. ISBN 84-313-0723-4.

LANZA Andrea. 1999. "El siglo XX tercera parte" Historia de la Música tomo XII, Edición Española Tarazona Ruiz A. Traducido por Alonso C. COEDICION Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, Tuner Libros S.A.

MACHLIS, Joseph and Forney, Kristine. *The Enjoyment of Music: Seventh Edition*, W.W. Norton & Company, 1995, ISBN 0-393-96643-7

MARSHALL, Robert L. (2003). «Johann Sebastian Bach». *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York: Routledge. ISBN 0-415-96642-6.

MARTIN Triana, José María. El Libro de la Opera. 2da Edición. Alianza Editorial S.A. 1992.PP.318.ISBN 84-206-0284-1

PESTELLI Giorgio. 1999. "La Época de Mozart y Beethoven" Historia de la Música tomo VII, COEDICION Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, Tuner Libros S.A.

PHILIP Marcus, Antitrust laws and the right to know, Article II, Vol. 24, issue 4, Pag. 516, Maurer School of Law, Indiana Law Journal, Indiana University, <http://www.repository.law.indiana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3844&context=ilj>

PRENDERGAST, Roy M. Film Music, A Neglected Art. New York, NY: w.w. Norton & Co. 1977, 1992.

Richard DAVIS. Historia de la Musical Incidental, tomado de "The art and Businnes of writing Music for movies and TV." COMPLETE GUIDE TO FILM SCORING.

RIVERDA Jacinto. La valoración estética de la música instrumental. De la ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck). Tomado de: Aisthesis Nº 40 2006. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. ISBN. 0568-3939.

SADIE, Julie Anne and RHIAN, Samuel. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, W.W. Norton & Company, 1995, ISBN 0-333-51598-6
Whittall, Arnold: *The Cambridge Introduction to Serialism. Cambridge Introductions to Music*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-0-521-68200-8.

SCHMALFELDT, Janet: *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*. New Haven: Yale University Press, 1983. ISBN 0-300-02710-9.

SCHWERKE, Irving: «Paul Dukas: A Brief Appreciation» en *The Musical Quarterly*, 14 (3): 402–412, 1928. (Oxford Journals)

Steiner Max. Biography, <http://www.imdb.com/name/nm0000070/bio>