

UNIVERSITAT RAMON LLULL



**FACULTAT DE COMUNICACIÓ I RRH
BLANQUERNA**

TESIS DOCTORAL

**LA MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE EN
EL CINE AMBIENTADO EN LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XVIII. USOS ESTÉTICOS,
TÓPICOS Y ANACRONISMOS.**

YAIZA BERMÚDEZ CUBAS
Director: Dr. Jaume Radigales Babí

BARCELONA, 2014

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han motivado el inicio de esta investigación, no obstante, el interés hacia este tema fue suscitado inicialmente desde la asignatura de música y cine durante mi formación académica. Especialmente desde estas líneas, quiero agradecer a mi director de tesis el doctor Jaume Radigales Babí su comprensión, su paciencia y sobre todo su intuición. Todas estas características favorecieron que esta tesis llegase a término.

Al mismo tiempo, existen otros profesores como el doctor Josep Lluís i Falcó, que no sólo me ha brindado de forma desinteresada su ayuda sino que además ha favorecido algunos de los planteamientos básicos durante este periplo investigativo.

Estas líneas no haría justicia sino hiciera referencia al verdadero motor de este proyecto, mi familia. ¿Cómo agradecer su paciencia, su tiempo, su ayuda? Sencillamente, este epígrafe daría para poder enunciar otra tesis. Mis padres, mi marido y mis hijos son los que han posibilitado mi permanencia en un trabajo que se ha ido desarrollando durante una década y que finalmente ha podido vislumbrar la luz.

A todos y cada uno de estos integrantes habría que añadir, amigos, colegas, alumnos y tanto otros protagonistas que han favorecido la construcción de muchos de los discursos sobre los que se han reflexionado. A todos los nombrados, los ausentes, los testigos, los pacientes acompañantes, mil gracias.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCIÓN.....	9
I.1. Justificación de la investigación.....	11
I.2. Estado de la cuestión.....	12
1.2.1. Estudios generales	12
1.2.2. Diccionarios, enciclopedias, catálogos y biografías.....	14
1.2.3. Manuales.....	15
1.2.4. Estudio de la música de cine.....	16
a. Problemas bibliográficos.....	16
b. Métodos de análisis.....	17
b.1. Análisis preliminar	20
b.2. Análisis formal-musical.....	22
b.3. Análisis funcional.....	24
I.2.5. Un cine llamado histórico.....	33
a. Géneros y subgéneros cinematográficos.....	33
a.1. La noción de género. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico?.....	33
a.2. ¿De dónde vienen los géneros? Una visión histórica.....	37
a.3. Géneros literarios, géneros cinematográficos.....	38
a.4. ¿Los géneros son susceptibles de redefinición? Clasificación genérica y cine género.....	41
b. Aproximaciones terminológicas sobre el “ <i>film</i> histórico”.....	51
c. Clasificaciones dentro del cine histórico.....	54
I.3. Metodología.....	55
1.3.1. Hipótesis de partida y objetivos.....	55
1.3.2. Metodología de la tesis.....	58
a. Metodología general y estructura de la tesis.....	58
b. Material de estudio.....	60
c. Materiales.....	60

II. RECORRIDO HISTÓRICO DE LA MÚSICA EN LOS ESPECTÁCULOS: DEL TEATRO AL SÉPTIMO ARTE.....	63
II.1. Introducción.....	65
II.2. Orígenes de la música en los espectáculos.....	65
II.2.1. Espectáculos teatrales.....	65
II.2.2. Espectáculos operísticos.....	67
II.2.3. Espectáculos cinematográficos.....	71
III. MÚSICA CLÁSICA EN EL CINE.....	83
III.1. Defensores/detractores.....	85
III.2. Clásico y clásicos: una aproximación conceptual.....	87
III.3. Música clásica preexistente. Aproximación a los “clásicos populares”.....	99
III.3.1. Música clásica preexistente en el cine mudo: De los rodajes a las salas de proyección.....	101
III.3.2. Música clásica preexistente en el cine sonoro.....	101
III.3.3. Aproximación a los “clásicos populares”.....	106
a. George Friedrich Händel.....	108
b. Antonio Vivaldi.....	119
c. Johann Sebastian Bach.....	135
d. Wolfgang Amadeus Mozart.....	156
e. Ludwig van Beethoven.....	193
f. Los “otros compositores clásicos”.....	212
III.4. Música clásica original.....	221
III.5. <i>Stock music</i> : Nacimiento de las Bibliotecas musicales. <i>Cue Sheets</i> . <i>Kinotecas</i>	224
III.6. Codificación musical, clichés y estandarizaciones musicales en el cine. <i>Leitmotiv</i>	227
III.7. Significado musical y parodia.....	235
III.8. Conclusiones.....	235

IV. LOS USOS DE LA MÚSICA CLÁSICA

EN EL CINE HISTÓRICO	237
IV.1. Los “clásicos” en el cine histórico. Consideraciones previas.....	239
IV.2. Tópicos y usos estéticos. Relaciones de montaje.....	245
IV.2.1. Cuestiones preliminares.....	245
IV.2.2 Música y montaje: una relación contractual.....	246
IV.2.3. Tópicos musicales en el cine.....	251
IV.2.4. Ubicación en el montaje. Tipos.....	252
IV.2.5. Adaptación de tópicos. Formas musicales.....	256
IV.2.6. Causas y efectos desde una perspectiva estética.	261
IV.2.7. Conclusiones.....	263
IV.3. Anacronismos musicales.....	263
IV.3.1. Consideraciones sobre los anacronismos en el cine.....	263
IV.3.2. Fundamentos terminológicos. Tipologías de anacronismos.....	268
IV.3.3. Anacronismos frecuentes en el cine histórico.....	271
IV.3.4. Las otras músicas en las películas históricas. Aproximación de análisis.....	274
IV.3.5. Conclusiones.....	289
V. LA ILUSTRACIÓN EN EL CINE	293
V. 1. Arte y mito desde la Ilustración.....	295
V.1.1. <i>Amadeus</i> (Milos Forman, 1987).....	295
V.1.2. <i>Io, Don Giovanni</i> (Carlos Saura, 2009).....	301
V.1.3. <i>Casanova</i> (Lasse Hallström, 2005).....	305
V.1.4. Goya: el pintor de la Ilustración y la Revolución.....	310
a. <i>Goya en Burdeos</i> (Carlos Saura, 1999).....	310
b. <i>Volaverunt</i> (Bigas Luna, 1999).....	314
c. <i>Goya's Ghosts (Los Fantasma de Goya,</i> Milos Forman, 2006).....	318
V. 2. La sociedad en la Ilustración.....	322
V.2.1. <i>The Scarlet Empress (Capricho imperial, Josef von</i> Sternberg, 1934).....	322

V.2.2. <i>Barry Lyndon</i> (Stanley Kubrick, 1975).....	326
V.2.3. <i>Dangerous Liaisons</i> (<i>Amistades Peligrosas</i> , Sthepen Frears, 1988).....	339
V.2.4. <i>Valmont</i> (Milos Forman, 1989).....	343
V.2.5. <i>The Madness of King George</i> (<i>Las locuras del rey Jorge</i> , Nicholas Hytner, 1994).....	348
V.2.6. <i>Beumarchais l'insolent</i> (<i>Beumarchais el insolente</i> , Edouard Molinaro, 1995).....	353
V.2.7. <i>The Duchess</i> (<i>La Duquesa</i> , Saul Dibb, 2008).....	356
VI. LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL CINE	363
VI. 1. María Antonieta y la familia real.....	367
VI.1.1. <i>Marie Antoinette</i> (<i>María Antonieta</i> , W.S. Van Dyke, 1938)	369
VI.1.2. <i>L'affaire du collier de la Reine</i> (<i>El misterio del collar de la reina</i> , Marcel L' Herbier, 1946).....	373
VI.1.3. <i>Marie Antoinette reine de France</i> (<i>María Antonieta, reina de Francia</i> , Jean Delannoy, 1956).....	376
VI.1.4. <i>La Nuit de Varennes</i> (<i>La noche de Varennes</i> , Ettore Scola, 1982).....	379
VI.1.5. <i>The Affair of the Necklace</i> (<i>El misterio del Collar</i> , Charles Shyer, 2001).....	384
VI.1.6. <i>Marie Antoinette</i> (<i>María Antonieta</i> , Sofía Coppola, 2006).....	393
VI.1.7. <i>Les adieux à la reine</i> (<i>Adiós a la Reina</i> , Benoît Jacquot, 2012).....	411
VI. 2. Hombres, mujeres y mitos de la Revolución.....	419
VI.2.1. <i>The Scarlet Pimpernel</i> (<i>La Pimpinela Escarlata</i> , Harold Young, 1934).....	419
VI.2.2. <i>Return of the Scarlet Pimpernel</i> (<i>El retorno de la Pimpinela Escarlata</i> , Hanns Schwarz, 1937).....	421

VI.2.3. <i>La Marseillaise (La Marsellesa, Jean Renoir, 1938)</i>	424
VI.2.4. <i>Scaramouche (George Sydney, 1952)</i>	427
VI.2.5. <i>Madame Du Barry (Christian-Jaque, 1954)</i>	430
VI.2.6. <i>Lady Oscar (Jacques Demis, 1979)</i>	432
VI.2.7. <i>Danton (Andrzej Wajda, 1982)</i>	434
VI.2.8. <i>Ridicule (Patrice Leconte, 1996)</i>	438
VI.2.9. <i>Quills (Philip Kaufman, 2000)</i>	441
VI.2.10. <i>L' Anglaise et le duc (La inglesa y el Duque, Erich Rohmer, 2001)</i>	444
VII. CONCLUSIONES	449
BIBLIOGRAFIA	459
a. Bibliografía sobre música y cine.....	461
b. Bibliografía sobre cine.....	473
c. Bibliografía sobre música.....	478
d. Diccionarios.....	482
e. Otras fuentes.....	483
ANEXO. Fichas de análisis	485

CAPÍTULO I.
INTRODUCCIÓN.

I. INTRODUCCIÓN.

I.1. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN. NECESIDADES DE ESTUDIO.

Actualmente la sociedad esta expuesta a la recepción de información musical asociada a contextos que no son estrictamente “musicales”. En cierto modo, el siglo XXI se dibuja como una época cuyo sello de identidad es la abundancia y la diversidad de canales música. Este hecho difiere considerablemente si lo comparamos con los siglos anteriores. Curiosamente, estos escenarios “musicales” son muy dispares, entre algunos ejemplos podríamos citar desde unos grandes almacenes hasta las salas de espera de los consultorios médicos. Pero que duda cabe, que uno de los contextos donde se oye mayor cantidad de música es el cine. En las salas de cine la música pasa ser un elemento más dentro del compleja estructura cinematográfica. Imagen y música se unen formando un todo. Es a partir de este momento, cuando atendemos a la categoría de lo audiovisual. Por otro lado, aunque estamos en la era de lo “visual”, en los últimos tiempos estamos siendo testigos de la importancia que está adquiriendo progresivamente lo “que no se ve”, el elemento auditivo. Este punto se convierte en el eje sobre el que debemos de reflexionar sobre las necesidades de realizar investigaciones que analicen la música en cine. Para ello, es absolutamente imprescindible utilizar parámetros que vayan más allá de sus propios códigos, y que recurran a la riqueza que conlleva el enfoque interdisciplinar que requiere cualquier estudio relacionado con lo audiovisual.

Actualmente los trabajos que se han ido publicando en los últimos diez años en España, posibilitan tener una aptitud con ciertas dosis de optimismo. Sin embargo, todavía no son suficientes las investigaciones publicadas especialmente si la comparamos con otros campos de estudio dentro de la Musicología tradicional.

Por un lado, se hace necesario esclarecer una serie de puntos sobre los trabajos con los que contamos. La expectación de todo lo referente al séptimo arte es un hecho más que evidente a tenor de las numerosas publicaciones sobre directores, actores, actrices, montaje, historia, pero ¿qué ocurre con la música?. Esta cuestión es el interrogante inicial y obligatorio que se plantea cualquier investigador al comienzo de su investigación sobre la música en el *film*.

Por otro lado, esta realidad no implica que la ya cuantiosa bibliografía de cine con la que nos encontramos no se haga mención de la música, simplemente cuando se hace es

de una forma relativamente superficial, de “puntillas”. Lo más interesante de estas fuentes son los planteamientos sobre los análisis audiovisuales. Del mismo modo, se sigue observando que son muy delimitadas las obras que realizan un trabajo con rigor y profundidad de la función de la música en el discurso cinematográfico.

I.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: ESTUDIOS E INVESTIGACIÓN

A través de este apartado tratamos de esclarecer en qué momento nos encontramos actualmente en relación a las publicaciones que abarcan desde diferentes ópticas nuestro ámbito de estudio.

En general, los estudios sobre músicas de cine no aparecen de forma independiente sino con otros como de teorías de cine. En este sentido a partir de la década de 1930 gracias a las publicaciones específicas de perfil teórico, de Manvell y Huntley, Kurt London, Adorno y Eisler, ya podemos hablar de estudios de interés. En español sólo se puede hablar a partir de los años ochenta.

Atendiendo a este panorama, no era de extrañar que lo publicado en español fuera susceptible a carecer de metodología, de rigor científico y que se prestara a todo tipo de inexactitudes. Esta situación cambiaría a partir de noventa donde acontece un verdadero “boom académico” acerca de la música cinematográfica.

Los primeros estudiosos en este terreno son Salvador Ruiz de Luna, que en 1959 publica *La música en el cine, la música para cine* y Rafael Martínez Torres que publicaría durante la misma década su ensayo titulado *Medios expresivos del cine: la música*.

I.2.1. Estudios generales

Actualmente contamos con un numeroso número de fuentes indispensables para el inicio de cualquier investigación, en este sentido son de vital interés las publicaciones realizadas gracias a las celebraciones de los distintos simposios de música y cine en Salamanca desarrollados desde el año 2005. Resultado de estos puntos de encuentro entorno a lo audiovisual son las siguientes publicaciones: *La Creación Musical en la Banda Sonora*, *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, en ambos casos bajo la edición de la pionera universitaria Matilde Olarte Martínez. Así mismo, se hace inevitable acudir a los ya “clásicos bibliográficos” tales como Kurt London y a la de Adorno y Eisler (*Film Music*, 1936 y *El cine y la música*,

1944). También encontramos enfoques de interés en la obra Joan Padrol (*Diccionario de bandas sonoras*, 2007), Conrado Xalabarder (*Enciclopedia de las bandas sonoras*, 1997; *Música de cine. Una ilusión óptica*, 2006); de Michel Chion (*La música en el cine*, 1997; *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, 1993). De forma genérica, la aportación más significativa, por continuada y prolífica, es, sin duda alguna, la de Michel Chion. Tanto en *La voix au cinéma* (1985), donde aborda el estudio de la voz en el cine como elemento de representación y recupera el concepto de lo *acusmático* Shefferiano, como en *Le son au cinéma* (1985), en el que estudia el papel de la música y el sonido en la puesta en escena, en *La toile trouée* (1988), donde asume el estudio del valor de la palabra cinematográfica, en *La audiovisión* (1993), en el que plantea un nuevo referente analítico comparado de imagen y sonido, o *La música en el cine* (1997), en el que realiza una revisión entre historicista y estructural de la música en el cine; acomete un análisis, sin parangón hasta la fecha, del sentido narrativo del sonido en general y de la música en el cine en particular.

Del mismo modo, localizamos otros manuales relevantes, a saber; Navarro Arriola y Navarro Arriola (*Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*, 2003), Russell y Young (*Bandas sonoras*, 2000), Cueto (*Cien bandas sonoras en la historia del cine*, 1996) y Benítez y Carmona (*Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*, 1996). Con un línea más historicista tenemos los de Padrol y Valls Gorina (*Música y cine*, 1986), Pachón Ramírez (*La música en el cine contemporáneo*, 1992), Colón Perales (*Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*, 1993), Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega (*Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, 1997).

Además a este listado se le pueden añadir algunos trabajos más “ innovadores” en cuanto a la novedad en sus planteamientos, tales como: Román (*El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*, 2008), Radigales (*La música en el cinema*, 2007; *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*, 2002; *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*, 2000), De Arcos (*Experimentalismo en la música cinematográfica*, 2006) Gértudix Barrio (*Música y narración en los medios audiovisuales*, 2003), Romaguera i Ramió (*El jazz y sus espejos*, 2002), Morin (*El cine*

o el hombre imaginario, 2001); Lack (*La música en el cine*, 1997), Nieto (*La música para la imagen. La influencia secreta*, 1996)..

Otros estudios a tener en cuenta son los presentados por Claudia Gorbman (1987), el de Fred Karlin y Rayburn Wright (1990), la aproximación histórica de Rondolinoso (1991), una nueva aportación de Noël Burch (1991), Roy M. Prendergast (1992) o el sustancial ensayo de Rick Altman (1992) y el de Fred Karlin (1994).

1.2.2. Diccionarios, enciclopedias, catálogos y biografías.

Los diccionarios, enciclopedias y obras que tratan aspectos biográficos, observamos las siguientes: Roberto Cueto (*Cien bandas sonoras en la historia del Cine*, 1996); Fernando Moya (*Los grandes músicos del Cine*, 1993); Francesc Navarro (*Cine y música*, 1997); Mark Rusell (*Bandas sonoras*, 2000); Joan Padrol (*Diccionario de bandas sonoras*, 2007).

En nuestro país, asimismo podemos localizar algunos trabajos de referencia obligatoria como es el trabajo desarrollado por Colón Perales (*La música cinematográfica de Joaquín Turina*, de 1984). Por su lado, Joan Padrol escribe un estudio sobre Antón García Abril. En esta misma línea, podemos citar a Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio en 2003, *Antón García Abril: el cine y la televisión*. En los últimos años, el autor Joaquín López ha publicado en torno a maestro Falla, (*Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*, 2007). También existen numerosos títulos dedicados a la figura de Alejandro Amenábar como compositor (*Alejandro Amenábar. Cine en las venas* de Antonio Sempere, del 2000; *Amenábar. Vocación de intriga* de Otis Rodríguez Marchante, del 2002). Trabajos significativos son los aportados por José Nieto (*La música para la imagen. La influencia secreta*, 1996).

En relación a las obras dedicados a compositores extranjeros observamos: Carlos Colón a *George Gershwin y Leonard Bernstein* (1991), *Jerry Goldsmith* (1993), a *John Barry* (1995) y José María Latorre sobre *Nino Rota* (1989). Significativa, es así mismo la obra de Javier Rodríguez Fraile sobre *Ennio Morricone* (2001).

En relación a los catálogos publicados en español, es fundamental el realizado por el Doctor Josep Lluís i Falcó, titulado “Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de bibliografía sobre música y audiovisual” en *Secuencias de Música de Cine*. Especial 1999.

I.2.3. Manuales

Dentro de los manuales nos remitimos a las siguientes obras: Valls Gorina y Padrol (*Música y cine*, 1986); Carlos Colón Perales (*Europa en Hollywood, Introducción a la Historia de la música en el cine, La imagen visitada por la música, Para una periodización de la historia de la música cinematográfica en los Estados Unidos, 1895-1993; Historia y teorías de la música en el cine. Presencias afectivas*, 1997); Victor León (*Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*, 2001); Herberto y Sergio Navarro (*Música de cine: Historia y Coleccionismo de bandas sonoras*, 2003) y Alejandro Pachón (*Música y cine: géneros para una generación*, 2007).

Por otro lado, no podemos omitir hacer referencia a los cuatro libros de *La música en el cine* que desde 1989 hace la Filmoteca de Canarias, que incluye un monográfico sobre la música clásica en el cine y un memorial a Wagner. También encontramos líneas de trabajos consagrados a la música popular en el cine, tales como *Rock en el cine*, de Eduardo Guillot (1999), y *El pop en el cine (1956- 2002)* de Francesc Sánchez Barba (2003), *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*, coordinado por Pablo Polite y Sergi Sánchez (2005).

En lo que concierne a revistas en el territorio español, se observa una relativa proporción, como lo demuestra la siguiente muestra: Música de cine (Valencia, desde 1990-1996), Rosebud Banda Sonora (Valencia), Madrid BS Magazine (Madrid), Film Music (Málaga), Secuencias de Música (Asociación para la Divulgación de la Música para el Audiovisual, Barcelona). Así mismo fuera de España, son fundamentales las siguientes publicaciones: Soundtrack!, Film Score Monthly, Music for the Movies (Reino Unido), Scoretime (Alemania).

Por otro lado, las revistas especializadas en músicas que han brindado la oportunidad de publicar artículos con temáticas en torno al cine son: "Amor antiguo y unión reciente: la ópera y el cine", de Santiago Martín Bermúdez (Scherzo, 1988) o "La música como componente en el hecho cinematográfico" (Scherzo, nº 78, 1988); "L'opera mozartiana en la pantalla" (1992) y "Del escenario a la gran pantalla" (2000) en Ópera Actual. Enrique Téllez, "La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. "El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico" (Eufonía, 1996-1997); José Miguel Martínez en "El sonido y la música en la producción audiovisual",

(Eufonía, 1998); Jesús Alcalde, “Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica”, (Área Abierta, 2007).

En relación a las tesis sobre la música y cine en general podemos destacar el siguiente listado: Alejandro Pachón sobre José Nieto (La música en el cine español actual, 1975-1990. José Nieto. Tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1990); Luz Amparo Palacios realiza su tesis sobre Las funciones de la banda sonora en el cine, en 1990; Manuel Gértrudix, tesis sobre los Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense de Madrid (1999); Javier Rodríguez Fraile, Ennio Morricone, Universidad de Barcelona, 2001; David Roldán Garrote en la Universidad Politécnica de Valencia, Fuentes documentales para el estudio de la música en el Cine Española de los años 40. En los últimos años se han leído las tesis de María de Arcos, Ana María Sedeño, Teresa Fraile, Joaquín López, Josep Lluís i Falcó, Juan Carlos Montoya, Eduardo Viñuelas, Marco Azzam entre otros. A estas investigaciones habría que añadir otras tesinas relevantes como la realizada por Víctor Solanas sobre la música en las películas de Luchino Visconti.

A tenor de lo anteriormente expuesto, observamos que la naturaleza de este trabajo lleva consigo un enfoque interdisciplinar que nos condiciona explorar y reflexionar sobre entornos que inicialmente poseen características muy concretas y están a distancias igualmente significativas. Sin embargo, este hecho no implica que su estudio en *pro* de la finalidad de esta investigación no sea sumamente enriquecedor curiosamente por el motivo que lo caracteriza.

1.2.4. El estudio de la música en el cine

a. Problemas bibliográficos

Desde diferentes apartados hemos ido insistiendo de forma cada vez más explícita de las dificultades que conlleva el estudio en el campo de la música dentro del registro cinematográfico. Por tales razones, a partir de estos puntos intentaremos realizar brevemente cuáles son los problemas más acusados así como las posibles soluciones para subsanarlos.

Uno de los *handicaps* con los que tropieza un investigador en España cuando se adentra en el estudio de la música de cine, es la escasa bibliografía publicada, aunque afortunadamente esta realidad como ya hemos ido adelantando está en proceso de cambio. Otro gran inconveniente, es que los estudios de cine están sumamente parcelados, esto es, el de montaje no toca la música, el de fotografía tampoco y así nos podríamos remontar a casi todos los aspectos que estudio el Séptimo arte. En conclusión, la música sigue siendo la gran desconocida y la gran marginada¹.

Asimismo, el número de trabajos realizados en relación al cine suelen tener un enfoque teórico, en muy pocas ocasiones podemos encontrar estudios analíticos de las partes integrantes de esta disciplina artística. Del mismo modo, no todas las épocas de la historia del cine, películas, tendencias suscitan el mismo interés. Así pues, *a priori* se observa que existe una mayor cantidad de estudios en relación al cine americano que el cine europeo. Algo similar ocurre con el cine mudo así como el estudio a determinados compositores de música original en detrimento del estudio de la música preexistente.

Otra cuestión que se convierte en un estigma del cine, es la gran popularización de este medio y cómo esto se materializa en diferentes formatos de difusión no reglada, no académica, en cualquier caso una herramienta más a tener en cuenta en este tipo de investigación.

b. Métodos de análisis

A la hora de abordar cualquier investigación en el medio audiovisual es materia indispensable entender que papel juega la música dentro del mismo. Es por este motivo, por el que cualquier análisis debe reflejar la función que tiene la música así como las aportaciones que realiza, es decir, la información que nos aporta en su convivencia con la imagen fílmica.

Existen muchos tipos de análisis, en si, este término encierra una gran diversidad de definiciones. Desde el diccionario Real Academia Española de la Lengua² localizamos las siguientes acepciones;

¹ La marginación hacia aspectos de la música ha sido tema de investigación por numerosos autores, siendo muy novedoso la reflexión que realiza Enrico Fubini en relación a la historia de la música. FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros, S.A., 2004, pp. 41-43.

² En <<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltObtenerHtml?LEMA=análisis&SUPIND=0&CAREXT=10000&NEDIC=No>> [Consulta 1 de Septiembre del 2011]

- “1. m. Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos.
2. m. Examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual.
3. m. Tratamiento psicoanalítico.
4. m. RAM. Examen de los componentes del discurso y de sus respectivas propiedades y funciones.
5. m. Inform. Estudio, mediante técnicas informáticas, de los límites, características y posibles soluciones de un problema al que se aplica un tratamiento por ordenador.
6. m. Mat. Parte de las matemáticas basada en los conceptos de límite, convergencia y continuidad, que dan origen a diversas ramas: cálculo diferencial e integral, teoría de funciones, etc.
7. m. Med. análisis clínico”³.

Así pues, desde el ámbito estrictamente musical, se entendería como análisis musical como “la disciplina técnica que forma parte del estudio de la música y que toma como punto de partida la música en sí misma, esto es, sus elementos constitutivos, para llegar a la verdadera "comprensión de la obra musical" desde el punto de vista histórico, estético, sociológico, etc”⁴. No obstante, adentrándonos a ese carácter interdisciplinar propio de lo “audiovisual”, habrán otros tipos de análisis que se valorarán tales como; cultural, económico, sociológico, historiográfico, estilístico y semiótico entre otros.

Del mismo modo, cuando incurrimos al apartado de análisis es oportuno señalar que no se analiza todo, sino sólo exclusivamente un tipo de música, la preexistente y que en cualquier caso se toma como media de análisis únicamente las secuencias. También tenemos que tener en cuenta que vamos a partir de la música del *film*, esto es, de la banda sonora musical, ya que existen músicas que son más comerciales y que aparecerán en la banda sonora pero no están registradas en el soporte físico del celuloide. Atendiendo a todas estas premisas iniciales, serán fundamental establecer un análisis que se adapte a las teorías básicas que en un primer momento sean afirmadas.

³ *Ibid.*.

⁴ ARTAZO, Javier; BENITO, Luis ÁNGEL DE. *Aplicación metodológica al análisis musical. Guía práctica*. Madrid: Infides, 2004.

Dentro de la diversidad de propuestas planteadas para la catalogación de música en el cine, hemos creído oportuno partir del método de análisis de Josep Lluís i Falcó⁵, en base al mismo presentamos en siguiente cuadro⁶:

Tabla 2

PREPRODUCCIÓN	POSTPRODUCCIÓN
1. Función articuladora de la música secundaria o protagonista	1. Ubicación en el montaje: -Bloques genericos (de entrada, salida o enlace) - Bloque secuencia (total o parcial) -Bloque de transición -Bloque plano -Bloque continuo
2. Justificación óptica: música diegética y música incidental	
3. Justificación argumental: presencia integrada o presencia ajena (porque la música diegética no implica justificación argumental)	2. Plano auditivo: primer plano; plano secundario; plano de figuración.
4. Interacción semántica: convergencia o divergencia -Anímica: identificación con determinados sentimientos -Física: identificación con movimientos y acciones -Cultural. - Convergencia cultural local: música de una determinada región -Convergencia cultural cronológica: época - Convergencia cultural conceptual: “ <i>stock music</i> ” y “utilización de música en una secuencia por afinidad intelectual con el argumento”	3. Defectos: bloque de recurso, falso <i>leitmotiv</i> , cortes bruscos
5. Interacción con la narración: <i>leitmotiv</i> , elipse, irrupción e interrupción musicales, número musical y <i>micheymousing</i>	

⁵ LLUÍS I FALCÓ, Josep. “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2005, pp. 143-153.

⁶ Este cuadro también se refleja en la tesis doctoral de Teresa Fraile Prieto *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Defendida en la Universidad de Salamanca en 2009.

Existen diversas formas de acercamiento al material filmico algunas más convincentes que otras, en primera instancia nuestra metodología de análisis parte del planteamiento descrito por la doctora Teresa Fraile⁷. Este enfoque responde concienzudamente a algunas de las necesidades de estudio que presentan la muestra de películas escogidas para realizar esta investigación. Según la autora el análisis debe contener las siguientes categorías:

- Análisis preliminar: relacionado en la integración de la música en el *film*.
- Análisis formal- musical: forma, estilo musical, aspectos estéticos.
- Análisis funcional: cuál es la tareas consagradas a la música y qué recursos utiliza para las mismas.

b.1. Análisis preliminar

La finalidad que fundamenta este primer acercamiento es el de esclarecer cuestiones básicas con respecto al parámetro musical, tales como: origen, finalidad, fuente de emisión, grado de sincronización, articulación, diseño del sonido.

Tabla 3

ANÁLISIS PRELIMINAR
1. Origen de la composición de la música -Música original -Música preexistente o adaptada
2. Finalidad -Finalidad estética-narrativa -Finalidad comercial -Recurso para dar “prestigio” -Función social de la música, como discurso ideológico
3. Fuente de emisión de la música - Diegética - Incidental
4. Grado de sincronización de la música con la imagen -Articulación sincrónica - Articulación asincrónica

⁷ FRAILE, Teresa. “De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre la música cinematográfica”. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2009, pp. 83-104.

ANÁLISIS PRELIMINAR
5. Articulación conceptual -Paralelismo -Autonomía -Participación artística y participación dramática
6. Diseño de sonido - Punto de escucha objetivo - Punto de escucha subjetivo

Por el tipo de investigación que realizamos, nuestro ámbito de estudio se suscribe estrictamente al de música preexistente. Tanto en su formato original como el que ha estado sujeto a transformación, esto es música que ha sido reformada, retocada o adaptada para tal fin.

Del mismo modo y siguiendo la línea de nuestro planteamiento es de vital importancia pararnos en la finalidad que posee determinado material musical en relación con la imagen. En algunos casos su elección es aleatoria, pero en otros está sujeto a posibles intereses comerciales, ideológicos tanto del productos como del directos o inclusive propagandísticos.

En lo que se refiere a la fuente de emisión, según el tipo de música observamos la frecuencia de la diégesis frente a lo incidental. Entendemos por música diegética aquella que proviene siempre de una fuente visible dentro de la película. Por el contrario, la música incidental la fuente de emisión no es mostrada. Volviendo a nuestro primer planteamiento, la música original se suele presentar de forma incidental, subjetiva, música de foso⁸, música no diegética o extradiegética⁹ mientras que lo la música “prestada” se suele presentar a modo de diegética, objetiva, música de pantalla¹⁰.

El grado de sincronización hace referencia al cómo incide la música con la imagen. Así pues tenemos, acentos musicales como ocurre cuando en la articulación sincrónica lo que habitualmente se define como *mickeymousing* y por el contrario, articulación asincrónica donde en la imagen y música no se observan grados de articulación. Así

⁸ AUMONT, J.; MARIE M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 206

⁹ *Ibid.*.

¹⁰ PRÓSPER RIBES, Josep. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 40.

mismo, podemos hablar de un tipo de articulación que los autores han definido como conceptual, esto es, apoyando el significado de la acción, por lo que también se suele emplear otros términos como música empática. Desde el punto expresivo se define lo empático cuando va acorde con la narración en el caso opuesto tendríamos lo anempático, o de contrapunto.

Por último, otro aspecto de importancia es la determinación en relación a la diseño del sonido. Este proceso implica establecer cuál la jerarquía de los elementos de sonidos que localizamos en el parámetro musical.

b.2. Análisis formal-musical

Aunque algunos autores hablan del concepto “musivisual”¹¹ como un elemento única de características específicas, nuestra postura es plantear el parámetro musical en un inicio con un enfoque más general, por tanto creemos oportuno analizar los elementos que estrictamente complementan la música. Igualmente, aunque pasemos hacer una breve explicación de cada uno de ellos, nunca debemos de olvidarnos que el tipo de música que vamos a analizar en esta investigación nos condicionarán para el futuro análisis.

Tabla 4

Estilo musical
Ubicación de los bloques musicales
Análisis interno - <i>Leitmov</i> y estructura temática -Códigos culturales -Relaciones armónicas - Diseño tonal. -Timbre
Forma musical

Una de nuestras hipótesis de partida es la afirmación sobre la no uniformidad en el estilo de la banda sonora musical. En síntesis, se trata de trabajos con un prisma un tanto ecléctico, sin embargo, el estilo de nuestra selección, está casi en su totalidad

¹¹ Alejandro Román, entiende por el lenguaje musivisual como “ un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento”. ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008, p.84.

enmarcado dentro de la música tonal. Esto es, la producción musical que encontramos desde el Barroco hasta el Postromanticismo musical. Así pues, los bloques musicales nos servirán para delimitar el comienzo y el final, así como las secuencias para el ulterior análisis.

En lo que se refiere al análisis interno, dado que partimos de música preexistente nuestro interés no radica en analizar lo ya analizado hasta la saciedad sino ver como se realizan adaptaciones de la música en función del tipo de montaje con el que nos encontramos en el *film*. Por este motivo, se prestará especial atención a las siguientes cuestiones; orquestación, instrumentación, formas musicales (sobre todo si varían con respecto a la versión literal), uso del *leitmotiv*, etc.

El *leitmotiv* nos permitirá identificar si existiera un motivo o un tema musical que se identifique con un personaje, acción, objeto. Del mismo modo, es muy importante poder observar si ese *leitmotiv* sufre transformaciones a lo largo del discurso narrativo y ver cómo se van procediendo y en última instancia, anotar si de algún modo esto nos aporta información al trabajo fílmico.

En el caso de la música “prestada”, es fundamental partir de la información que nos transmiten gracias a los códigos culturales. Estos clichés, nos aportan información de modo casi transversal, en cierta medida es como si el director hiciera un comentario sobre la música. Los autores David Neumeyer y James Buhler¹² han definido este procedimiento como “Style topics” o en el caso de la autora Claudia Gorbman “cultural musical codes”¹³. En ambos casos, todos insisten en el proceso de asociación entre determinadas músicas y su significado que funciona de forma autónoma ante de su inclusión de la narración fílmica. De la misma forma Neumeyer y Buhler establecen tres apartados a la hora de abordar estos tópicos, a saber: 1. Rasgo característico del tópico; 2. El fragmento que invoca el tópico; 3. Su actuación dramática en la película donde se suscribe.

En lo que se refiere con las relaciones armónicas se deberá prestar atención a las implicaciones que podrá tener el uso de determinados tonalidades, armonías, así como

¹² NEUMEYER, D.; BUHLER, J. “Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (I): Analysing the music”. DONNELLY, K.J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Scotland: Edinburgh University Press, 2001, pp. 16-39.

¹³ GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

todos aquellos elementos que dentro de este ámbito realicen alguna referencia a la narración de las películas.

El diseño tonal, podrá subrayar algunas de las relaciones típicas que se establecen entre tonalidades y personajes. Un ejemplo significativo podría la relación que suscita la tonalidad de *Do mayor* con el pueblo en la ópera de Mozart *Las bodas de Figaro*¹⁴. En esta misma línea, si una proporción considerable de nuestra elección filmica tiene como telón de fondo la Revolución Francesa, es lógico pensar que algún momento puede darse relaciones de este tipo, es decir, música preexistente en la tonalidad de *Do mayor* haciendo una referencia más que evidente al pueblo.

Por último, el timbre nos puede ayudar a caracterizar un personajes, un objeto pero además puede favorecer a la construcción de otros significados como si se tratara de códigos culturales.

Unos de los puntos más relevantes en nuestro trabajo es observar qué estructura musical se produce como resultado de la inclusión de la música en el *film*. Tenemos que partir de la base, que no siempre es factible introducir la música preexistente de forma literal, sino que por el contrario “se trata de música adaptada, retrabajada, aunque no cambie más que algunos compases o sólo modifique la interpretación”¹⁵.

b.3. Análisis funcional de la música en el cine

Uno de los objetivos que debe prestar atención un investigador dentro del ámbito de la música en el cine, es establecer cuáles son las funciones que tiene la música en su convivencia con la narración cinematográfica. Evidentemente, el interés de esta investigación no está cualitativamente parejo en relación a todos las funciones, fundamentalmente se concentra en la función estética, aunque no por ello no se describan el resto de las funciones en cada caso. Ciertamente, lo más común es que un composición musical no posea sólo una función sino que sea en cualquier caso “polifuncional”¹⁶.

A continuación mostramos un cuadro con las definiciones de cada una de las funciones a las que haremos referencia.

¹⁴ TELLEZ, José Luis. *La ópera: arquitectura de la pasión*. Cursos de Especialización musical de la Universidad de Alcalá de Henares. 2003-2004.

¹⁵ CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 255.

¹⁶ AUMONT, J; MARIE, M. *Op. cit.*, 1990, p. 206.

Tabla 5

FUNCIONES EXPRESIVAS: Relacionadas con el contenido emocional, el sentimiento.
FUNCIONES ESTÉTICAS: Relacionadas con la ambientación, época (usos de música anacrónica- <i>raccord</i> histórico o geográfico)
FUNCIONES ESTRUCTURALES: Relacionadas con la forma de la narración cinematográfica
FUNCIONES SIGNIFICATIVAS O NARRATIVAS: Relacionadas con el contenido del <i>film</i> . Da significado a elementos de la narración fílmica.

El compositor norteamericano Aaron Copland describiría a mediados del siglo pasado las cinco funciones que tendría que tener la música en el cine que se resumen en las siguientes: “ crear una impresión convincente de época y de lugar; crear o subrayar estados psicológicos, los pensamientos y las implicaciones ocultas de un personaje o de una situación; servir de relleno neutro como fondo; ayudar a construir el sentido de continuidad en la película. y dotar de fundamento la construcción teatral de una secuencia”¹⁷.

Por otro lado, no debemos de olvidar que la idea inicial de que la música este “en función de” es el resultado de una de las dos tendencias que observamos a lo largo del cine. Según los funcionalistas, la música tiene un papel puntual mientras para los detractores del cine sonoro, los esencialistas, todo el cine era “arte musical”¹⁸.

Así mismo, tampoco debemos perder de vista que independientemente de las funciones que pueda tener la música en un determinado momento, el parámetro musical está subordinado al montaje. Sergei M. Eisenstein en relación a esta cuestión describe cuatro tipos, a saber: 1. métrico; 2. rítmico; 3. tonal; 4. armónico y 5. el intelectual¹⁹.

La función estructural: este tipo de función tiene como misión vertebrar el discurso cinematográfico y para ello, puede hacerlo de dos formas; a. de forma continua; b. de forma discontinua. En el primer caso, pongamos de ejemplo los créditos iniciales de la película *Love Actually* (Richard Curtis, 2003), en la que la música da continuidad a la presentación de los personajes dentro de sus contextos durante casi diez minutos que

¹⁷ RADIGALES, Jaume. *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2008, p.31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹ EISENSTEIN, Sergei. *Teoría y técnicas cinematográficas*. Madrid: Rialp, 2003, pp. 127-137.

duran los créditos iniciales. En el caso contrario, lo discontinuo es propio del género de terror, de suspense, un prueba puede ser cuando se produce el clímax, en el “gran final”²⁰ de la historia de la película *The silence of the Lambs (El Silencio de los Corderos*, Jonathan Demme, 1981), en el minuto noventa y nueve la música de repente se interrumpe para crear mayor expectación al espectador que ya de por sí se encuentra totalmente aterrizado. Es dentro de la función estructural donde tendría cabida analizar el uso del *leitmotiv* (composición de tipo Wagneriana)²¹.

La función emocional, expresiva: favorece la potenciación de los sentimientos que pudiera suscitar en su convivencia con la imagen. En algunos casos, la intensifica por lo que estaríamos hablando a música empática y en otros se aleja de lo que acontece en el *film* y nos transmite otra emoción. Esto es un ejemplo de música anempática. Esta última categoría se ha convertido en un recurso bastante utilizado en las escenas que son visiblemente violentas dentro del cine bélico. De esta forma el director matiza la “carga visual” y al mismo tiempo, consigue que el espectador se aleje elegantemente de la angustia que pueda suscitar las imágenes.

La función significativa/ narrativa: anteriormente adelantamos que este tipo de música se caracteriza por la información que un momento dado puede aportar en el discurso. Lógicamente la música por sí misma carece de significado, pero en su convivencia con la imagen puede ser fundamental para entender el contenido de una película. El autor Jaume Radigales²², establece dentro de esta función dos subfunciones: la descriptiva y la metatextual. La primera estaría ligada a la capacidad de la música a través de la descripción de dar información al espectador y para ello es muy relevante el uso que se puede hacer del *leitmotiv*. La metatextual, o de elipsis, favorece aportar información de lo que no se ha dicho, o de lo que se ha comentado, pero ahora se suprime y la música juega sus cartas de forma que enriquece la narración filmica así como convierte al espectador en un constructor de significados. En este sentido, destaca la capacidad de evocación que puede aportar la música a un grupo culturalmente

²⁰ SEGER, LINDA. *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp, 1987, p. 54.

²¹ RADIGALES, Jaume. *Op. cit.*, 2008, p.40.

²² RADIGALES, Jaume. *Op. cit.*, 2008, p.45.

homogéneo de espectadores, esto es, que comparte los mismos códigos culturales a los que ya hemos hecho referencia. De este modo, la música prestada en muchos casos sirve de justificación para aportar y subrayar aún más lo que la imagen no cuenta.

Función estética: la finalidad de esta función es de contribuir a la recreación del ambiente donde se contextualiza el *film* así como la de mostrar elementos históricos, ideológicos o artísticos²³. En esta cuestión, será muy interesante el uso que se realiza de determinadas músicas preexistentes para recrear de una forma u otra los ya justificados o injustificados anacronismos. Un subapartado dentro de lo “estético” sería el ideológico. Con este concepto hacemos hincapié al uso que se hace de la música como un fin estrictamente ideológico. Un ejemplo de ello podría ser el uso de *Lohengrin* de Wagner en la película de Charles Chaplin, *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940). Esta composición fue una de las primeras obras que escucharía Hitler de compositor alemán, debido a su “mal uso” durante el *Tercer Reich*, adquiriría ciertas connotaciones “xenófobas”.

Tabla 6

ANÁLISIS FUNCIONAL
<p>FUNCIONES EMOCIONALES, EXPRESIVAS</p> <p>Recepción</p> <ul style="list-style-type: none"> -Nexo con el espectador -Marco -Realismo <p>Emoción</p> <ul style="list-style-type: none"> -Tono emotivo general -Subrayado dramático o expresivo: intensificador de sentimientos -Identificación con un personaje
<p>FUNCIONES ESTÉTICAS</p> <ul style="list-style-type: none"> -Filtro - Ambientación -Tiempo-espacio - Género

²³ RADIGALES, Jaume. *Op. cit.*, 2008, p.48.

ANÁLISIS FUNCIONAL
<p>FUNCIONES ESTRUCTURALES</p> <ul style="list-style-type: none"> -Unidad -Continuidad - Equilibrio estructural -Rítmica -Marcando el ritmo visual - Anticipando -Acelerando o retardando - Variando el ritmo de una secuencia completa -Elipsis estructural -Presencia acústica
<p>FUNCIONES SIGNIFICATIVAS/NARRATIVAS</p> <ul style="list-style-type: none"> -Punto de vista 1.Intensificador 2.Situar objetivamente al espectador 3. Revelar el verdadero significado de la imagen. -Elipsis narrativa o metafórica -Elipsis significativa o sublimación -Descripción de un personaje

En enfoque de esta investigación será inicialmente a partir de una análisis cultural y académico. Por otro lado, es fundamental precisar cuáles son los enfoques que se localizan en relación al estudio de la música en el cine. Así pues, estos se suscriben desde diferentes ámbitos tales como; desde el contexto sociocultural, desde la musicología, desde la semiología.

Un caso particularmente conflictivo es determinar este tipo de estudio dentro de la musicología tradicional. Llegados a esta cuestión, tendríamos que reflexionar sobre qué puede aportar la musicología y qué carencias son en una primera toma de contacto incuestionables. Qué duda cabe que el medio donde convive la música hace que el tipo de análisis sea relativamente diferente. Lo audiovisual nos condiciona de forma determinante para el análisis de la música, ya que el objetivo último es el análisis de partitura cuestión indispensable dentro de la musicología. Así pues, el análisis de la música de cualquier *film* debería ser realizado en función de su relación con la imagen a la que está unida, esto es “siempre en relación de dependencia con respecto a la

imagen”²⁴. Esta primera afirmación sólo nos hace dudar acerca de las herramientas que nos aportaría la musicología, ciertamente si nuestra investigación se redujera a la identificación y análisis de las composiciones de música prestada que se observan en la película, no estaríamos aportando nada de interés a este campo de estudio. Por otro lado, la meta debe de ir encaminada a una exploración exhaustiva de todos los lazos que se establecen imagen y sonido así como consecuencias más inmediatas. En este sentido, el cine se presenta no sólo como un medio para difundir un repertorio tanto conocido como desconocido en el caso de la música clásica, sino además el uso de esta música posibilita aportar información gracias a “una relación con las convenciones, con los códigos”²⁵. Así mismo, la musicología plantea un interés muy acusado en la música de películas por su posible difusión como música autónoma a modo de concierto fuera de la pantalla, además de ser otro modo claro de comercialización del parámetro musical. Chion afirma que la música en el cine no “puede ser un sonido en sí mismo”²⁶.

Otra cuestión a tener en cuenta, es la jerarquización en la investigación dentro de la musicología tradicional. Cuando un investigador empieza a profundizar y a materializar a modo de artículos, ponencias, y demás en congresos, uno de los hechos más comunes es la “marginación parcial”. En general se percibe cierto distanciamiento hacia este tipo de investigaciones, en cierto modo, esta realidad se traduce en una idea relativamente extendida, que *a grosso modo* manifiesta como el proceso de realizar una tesis sobre temas de músicas no convencionales conllevara implícitamente informalidad, escaso nivel científico, mediocridad, etc. Afortunadamente estas teorías se han ido transformando progresivamente, pero aún existe cierto rescoldo a tenor de la actitud de una buena proporción de musicólogos de la vieja escuela. Por esta razón, es fundamental hacer un planteamiento que ilustre de forma concisa las aportaciones que conlleva un estudio de estas características. De este modo, los resultados de estos análisis pueden abrir una ventana acerca de la reflexión de determinados gustos sociales. Por otro lado, el cine como uno de los medios más populares del siglo XXI se puede convertir en un terreno muy jugoso para buena parte de los compositores actuales en tanto que ofrece la posibilidad de utilizar música de distintas naturaleza que en

²⁴ AUMONT, J.; MARIE M.. *Op. cit.*, 1990, p.204.

²⁵ AUMONT, J.; MARIE M.. *Op. cit.*, 1990, p.206.

²⁶ AUMONT, J.; MARIE M.. *Op. cit.*, 1990, p.208.

comunidad con la imagen presenta una respuesta más satisfactoria que si fuera interpretada de forma autónoma en concierto. Siguiendo este discurso, no debemos de olvidar el “filón de oro” que supone la banda sonora para la música contemporánea²⁷.

Otro de los aspectos a destacar es la calidad de los estudios publicados sobre música en el cine. En principio, debido a que una gran proporción de los investigadores que hablan sobre música no tienen conocimientos en profundidad de la misma, sus investigaciones están inexorablemente condenadas a ser muy imprecisas, fantasiosas y superficiales, sobre todo si las comparamos con el resto de parámetros sujetos a análisis.

Así mismo, los estudiosos se encuentran con algunos dilemas en relación a la naturaleza de la música de cine que deberían ser cuestionables. En este sentido, podemos esbozar algunas categorías conceptuales en lo que a la música se refiere, tales como; popular, clásica, académica, ligera, seria. Indudablemente el medio cinematográfico posee el “poder” de transformar la música independientemente de su naturaleza inicial en un elemento “popular”. Por este motivo, las diferencias que podríamos encontrar entre estas “etiquetas musicales” sólo serían válidas para intentar explicar los tratamientos reflejados al estudio de la música cinematográfica en algunas publicaciones, más que para estudiar la música misma.

No obstante, lo que tenemos que subrayar a la hora de abordar este tipo de estudio es el lugar que ocupa el parámetro musical, es un elemento “supeditado a”, “relativo a otros” y como tal, su análisis se debe de enfocar desde este enfoque. Por otro lado, aunque el primer nivel de análisis puede partir desde la semiótica no nos debemos de olvidar de la valiosa información que nos puede otorgar la musicología. Desde el planteamiento semiótico veremos como la música se expresa a través de elementos musical reconocibles gracias a los códigos culturales, mientras que con la musicología obtenemos información sobre el contexto de composición. En síntesis, una subraya la funcionalidad de la música y otra la utilidad de la misma. En general, el análisis de la música debe perpetuar dos cuestiones fundamentales, esto es cómo se utiliza la música (“lo semiótico”) y cómo es (“lo musicológico”).

Del mismo modo, aunque el objeto de este estudio sea la música en el cine, no debemos de hacer jerarquías, sino que por el contrario ver todos los parámetros como un sólo producto el audiovisual y por tanto siempre tendremos que hacer referencias

²⁷ DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

obligatorias sobre las relaciones entre ellos. Así pues, por la naturaleza que este hecho implica a la investigación no puede ser entendida desde otra forma que desde la prisma interdisciplinar.

Otro interrogante que se nos plantea es si lo visual delimita a lo musical. En cierto modo, en el mundo occidental lo visual adquiere ciertas dosis de protagonismo, lo que a veces condiciona y posibilita la “sordera musical” de nuestra sociedad. De esta forma, no es arriesgado afirmar que la población del siglo XXI se caracteriza más que nunca por una sordera generalizada patente en todos los ámbitos. Realmente todos oyen, pero nadie escucha, tal como citaba Copland. Desde esta realidad, el investigador debe potenciar la teoría de que todo lo que está sujeto al terreno audiovisual lleva mucha ventaja. En cierto modo, no estamos hablando de cualquier público, sino por el contrario de un elenco de espectadores sedientos de lo visual y quizás abiertos a una futura, progresiva y paulatina educación musical. Se trata básicamente de hacerlos conscientes de las posibilidades de lo sonoro desde del cine.

Por otro lado, no debemos nunca perder de vista que nuestra meta en esta investigación es el análisis de la música en relación al todo. En este abanico conviven: imágenes, diálogos, ruidos del film, pero sin olvidar los significados implícitos durante la recepción por parte un público “globalizado”.

Dos grandes apartados se configuran desde la presente investigación. En primera instancia se abordará tal y como hemos apuntado anteriormente cuestiones de naturaleza teórica fundamentales para nuestro objeto de estudio. Por su lado, una segunda parte estará focalizada a un análisis pormenorizada de una selección de filmes que desde la música preexistente clásica son imprescindibles para desarrollar nuestra investigación. Así pues, para la comprensión del tratamiento que tienen algunas composiciones musicales preexistentes dentro de esta selección de largometrajes históricos, se tendrán cuenta los siguientes puntos, a saber:

- a. Descripción de las composiciones preexistentes clásicas: Nos centraremos de la música preexistente clásica de la banda sonora musical. En principio, a excepción de algunas trabajos no se tendrá en cuenta aquellas composiciones que si siendo de “naturaleza” o “corte “ clásico hayan sido compuestas de forma original para el *film*.

- b. Funciones y aplicaciones de la música: En el primer capítulo describimos las funciones y aplicaciones a las que iremos aludiendo. Insistir nuevamente que en el caso que nos ocupa será inevitable dedicar mayor espacio a las que son fundamentales en el género histórico. Así pues, la función estética y la música diegética cobrará mayor protagonismo.
- c. Tópicos: Partiendo del uso reiterativo de determinados fragmentos intentaremos ver los posibles significados añadidos desde el *film*. Cuestionarnos hasta qué punto las composiciones de determinados compositores son cinematográficas se convertirá en la piedra angular de nuestro estudio. Es decir “en qué medida es útil y eficaz”²⁸ la aportación musical “para la construcción narrativa del film”.
- d. Anacronismos: Otro aspecto a tratar serán los anacronismo, estos por su naturaleza son muy patentes en películas de género histórico. Entendemos que al igual que ocurre con los *biopic*, el género histórico por naturaleza está condenado a la no veracidad y por tanto al uso de anacronismos. “El *biopic* es, a pesar de sus pretensiones historicistas un género condenado a traicionar la veracidad de los hechos”²⁹. De este modo, desde esta visión sólo prestaremos atención a cómo se efectúan en cada caso los “anacronismos potenciales”.
- e. Aportaciones de otras músicas: En nuestra andadura investigativa hemos sido conscientes de las posibles lecturas paralelas provocadas por el uso de música “no convencionales” en este tipo de películas. De este modo, existen casos muy particulares que reclaman algunas líneas de reflexión sobre la existencia de músicas populares urbanas.
- f. Reflexiones sobre otros posibles discursos sonoros. Consideraciones sobre la funcionalidad de la banda sonora: ¿Tendría cabida otras músicas? Esa es la cuestión sobre la que girará este punto, se pretende ir más allá en la búsqueda de posibles alternativas musicales a las ya existentes y descritas. El planteamiento de sugerencias musicales atendiendo a la naturaleza del género histórico será otro de las cuestiones a analizar. Desde la división aludida en párrafos anteriores podemos observar: ficción histórica, reconstrucción histórica o reconstitución

²⁸ RADIGALES, Jaime. “Mozart en el cine: Del *Biopic* a la ópera filmada”p.169. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

²⁹ *Ibid.*, p.172.

histórica. Estos tres formatos manifiestan tres opciones de abarcar una trama dentro del llamado género histórico. Así pues, la elección del material musical preexistente puede estar sujeto a ciertos criterios de “flexibilidad”. Desde este enfoque se replanteará el desarrollo de este apartado. Entendemos que muchos son los *filmes* que cuenta con un asesoramiento de un especialista en la historia en la suceden los hechos presentan ausencias significativas en torno al ámbito musical. La visión del argumento de los diferentes largometrajes serán fundamentales para determinar en primera y última instancia la elección de la música preexistente clásica. Por otro lado, es muy interesante incidir en aquellos músicos que formaron parte de la corte en el caso de películas ambientadas en la vida palaciega, aristócrata de la segunda mitad del siglo XVIII. Músicos que mantuvieron alguna relación con los personajes de la trama de forma directa o indirecta. Del mismo modo, volvemos a enfatizar que no siempre se persigue una reconstrucción histórica por lo el discurso en este sentido se vuelve flexible y hasta cierto punto ambiguo.

- g. Otras observaciones. Este punto aludiremos a otras cuestiones que no siendo fundamentales si puedan arrojar algunos datos significativos para nuestro ejercicio de análisis.

1.2.5. Un cine llamado histórico

Al abarcar un análisis sobre películas “históricas”, es imprescindible abordar una clasificación de los géneros que localizamos en el cine así como sus variantes. Desde una aproximación conceptual sobre “*film* histórico” se podrá estudiar el procedimiento que se desarrolla durante la adaptación de la historia y sus elementos en la gran pantalla.

a. Géneros y subgéneros cinematográficos

a.1. La noción de género. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico?

El término de género ha sido un tema de estudio relevante dentro del séptimo arte, de esta forma las primeras clasificaciones apostaban por fórmulas como: *western*, melodrama, terror, comedia, musical, etc. A su vez, también es bastante frecuente otro concepto emparentado con aquel, el “subgénero”, para referirse a tradiciones específicas o grupos de los géneros, como comedia romántica. Etimológicamente, género, significa

“clase” o “tipo” pero esta etiqueta en principio puede ser extrapolable y aplicada a cualquier forma cultural. Por otro lado, su asociación inmediata con el cine de Hollywood y la cultura comercial orientada a las masas es más que evidente.

“Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación —o en cualquier reseña— sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos —el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror— y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual” Richard T. Jameson, *They Went Thataway* (1994, pág.IX)³⁰.

Para abarcar esta cuestión tenemos que partir de la presunción de que los escritos sobre géneros son en primera instancia el resultado de la definición y selección a partir de catálogos de *films* preestablecidos y no cuestionados. Las perspectivas de análisis que se observan en su estudio son: a) redefinición de un corpus de películas; b) construcción de catálogos filmicos; c) categorización muy selectiva y por último, algunos críticos concentran sus esfuerzos en decidir qué películas se ajustan a determinados géneros. En principio, estos enfoques desprenden varias nociones primordiales, la primera es la imposibilidad de llegar a un acuerdo y por otro lado, la ambigüedad terminológica que conlleva a que los géneros sean inherentemente indefinibles. El autor Frank D. McConnell, a este respecto añade que “ la idea de género, en la exégesis filmica y literaria, es muy incierta”³¹.

Al mismo tiempo, la noción de género es fundamental en la imagen narrativa de cualquier *film*. No olvidemos que la indicación de cualidades genéricas relevantes es una de las funciones más importantes que las campañas publicitarias, las críticas, los trailers y los carteles llevan a cabo. Estas posibilitan definir y consolidar lo que podríamos denominar “imágenes genéricas”, proporcionando un conjunto de etiquetas, términos y expectativas que llegarán a caracterizar el género como un todo.

Otro de los inconvenientes inherentes a la clasificación genérica es la categoría objetiva, meramente descriptiva y por tanto, impracticable. José Javier Marzal, manifiesta que “la

³⁰ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 33.

³¹ McCONNELL, Frank D. “Leopards and History: The Problem of Film Genre” en GRANT, Barry K.: *Film Genre: Theory and Criticism*. London: The Scarecrow Press, 1977, p. 9.

teoría de los géneros, lejos de ser inocentemente descriptiva, siempre posee un componente evaluativo-prescriptivo”³².

Otra de las cuestiones que vuelven estas clasificaciones sumamente atractivas, es el hecho de que las películas de género son más populares y más lucrativas dentro de la maquinaria de la industria cinematográfica. Este hecho ha sido imprescindible para el establecimiento popular del cine como institución cultural y económica. Por su lado, Norman Kagan define el género como “un cuerpo, grupo o categoría de obras similares, definiendo esta similitud como la participación de un número suficiente de motivos, de tal modo que podemos identificar obras que se ajustan adecuadamente a un tipo o estilo particular de film”³³. Esto es, género como una herramienta crítica y una categoría de pensamiento. Del mismo modo, Joseph W. Reed³⁴ afirma que “el género cinematográfico es una etiqueta principal y que podemos redefinir esa etiqueta con más etiquetas: subgéneros, ramificaciones de lugar y profesión o convenciones de personaje y argumento”. Por esta razón, cualquier película está formada por un lenguaje genérico con intercambios, transferencias, transformaciones y excepciones. En síntesis, género es sinónimo de flujo dinámico con partes intercambiables que se combinan en lo que recuerda a un crecimiento orgánico, no a una serie de leyes. Además entendemos desde esta visión que cada película es el producto de su contexto histórico. Para Andrew Tudor³⁵, “los términos genéricos parecen mejor empleados en el análisis de la relación entre grupos de *films*, las culturas en las cuales son fabricados y las culturas en los cuales son mostrados.” En su caso, Steve Neale apuesta por sostener que “sólo una concepción ampliada de género puede abarcar las prácticas genéricas de la industria y su relevo intertextual por una parte, y las diversas formas cíclicas, tendencias, tradiciones y fórmulas que marcan su producción por otra. Se requiere una investigación históricamente más precisa y detallada, empírica e industrialmente informada. El concepto de género ha servido durante un tiempo como un medio de relacionar las

³² MARZAL, José Javier. “Melodrama y géneros cinematográficos”. Eutopías. Valencia: Episteme, vol. 122, 1996, p. 5.

³³ KAGAN, Norman. *American Skeptic: Robert Altman's Genre Commentary Films*. Michigan: Pierian Press, Ann Arbor, 1982, p. 19.

³⁴ REED, Joseph W.. *American Scenarios: The Uses of Film Genre*. Middletown: Wesleyan University Press, 1989, p. 8.

³⁵ TUDOR, Andrew. “Genre”. En GRANT, Barry K. (Ed.). *Film Genre: Theory and Criticism*. Londres: The Scarecrow Press, 1977, p. 22.

prácticas de Hollywood y su producción con su audiencia y con los contextos socioculturales en los cuales sus *films* son producidos y consumidos”³⁶.

De todas estas aportaciones, se desprende que el género es un fenómeno multidimensional que abarca sistemas de expectativas, categorías, etiquetas y nombres, discursos, textos y grupos o *corpus* de textos, y la convención que los gobierna a todos. Así mismo, el género no puede pertenecer a un género de modo exclusivo, sino que todos los textos “participan de uno o varios géneros”³⁷. Todo esto, evidencia la existencia de problemas suscitados por el intento de una clasificación genérica. A este respecto, José Javier Marzal, apuesta por que la identidad del género necesita de la repetición. Sin embargo, “esta repetición produce impurezas, corrupción, contaminación”³⁸. Por tanto, entramos con estas premisas en lo que se podría denominar “la crisis del sistema genérico”, lo que pone de manifiesto las contradicciones de la concepción tradicional de los géneros filmicos. En síntesis, los géneros cinematográficos nacen y evolucionan paralelamente al cine.

De la misma manera, entendemos que toda creación artística en su creación es proclive a la creación de géneros. Así pues, lo interesante a este respecto será los códigos propios que se reflejan de forma exclusiva al cine. Otro factor a tener en cuenta, es cómo afecta la cultura de masas, la cultura popular a la proliferación y estandarización de estos géneros.

“Comedia, tragedia y drama no son referentes únicos a la hora de establecer los géneros cinematográficos porque corresponden a un marco anterior al de la cultura de masas. El cine ha establecido sus propias leyes de composición de acuerdo con las expectativas que genera entre el público moderno. Los géneros cinematográficos parten también de la cultura popular, del espectáculo de entretenimiento [...]”³⁹.

Así pues, existe género si existe un público receptor que descodifica a través de la percepción visual las categorías implícita en el *film*. Tal y como expone Rick Altman, “No podemos hablar de género si este no ha sido definido por la industria y reconocido

³⁶ NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000, p. 5.

³⁷ DERRIDA, Jacques. “The Law of Genre”. En ATTRIDGE, D. (Ed.). *Acts of Literature*. Routledge. Nueva York: Derek, 1992, p. 230.

³⁸ MARZAL, José Javier. *Op. cit.*, 1996, p. 10.

³⁹ BENET, Vicente J.. *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 73.

por el público, puesto que los género cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte⁴⁰.

Aunque ya en el cine mudo, podemos premonizar con Georges Méliès el nacimiento del cine de ciencia ficción, es partir de la década de 1920 cuando empiezan a formalizarse de forma más o menos generalizada las diferentes categorías el arte cinematográfico. Desde punto de vista estrictamente conceptual este vocablo abarca las siguientes acepciones:

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público⁴¹.

a.2. ¿De dónde vienen los géneros? Una visión histórica

En los inicios del cine podemos ver tres tipos de géneros que se suceden durante los primeros treinta años del siglo pasado. Musical, Western y *Biopic*, responden a las iniciales categorías genéricas. El primero se observa en 1927, el *Western* por su lado se localiza en 1903 y por lo que respecta al *Biopic* lo podemos situar entre los años 1929-1930 respectivamente.

La relevancia del estudio de los géneros cinematográficos es relativamente reciente, Christine Gledhill⁴² señala que los libros y artículos sobre géneros específicos comenzaron a ser publicados en Estados Unidos y en Europa a partir de los años cuarenta y cincuenta. Los primeros ensayos de consideración sobre la crítica del cine de género fueron los artículos de Robert Warshow sobre el cine de *gánsters* y el *western* y

⁴⁰ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 37.

⁴¹ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p.35.

⁴² GLEDHILL, Christine. "History of Genre Criticism". En COOK, P. (Ed.). *The Cinema Book*. Londres: British Film Institute, 1985, p. 58.

los dos textos de André Bazin sobre el *western* a principios de los cincuenta.⁴³ No obstante, antes de la teorización de estos autores el concepto de género ya había sido anunciado aunque de forma incipiente a través de diferentes canales, a saber; productores, audiencia y críticos. A partir de este momento, las posibilidades de estas etiquetas descriptivas fueron indispensables para la identificación, análisis y teorización por parte de los estudiosos. De este modo, el género se convertiría en un término crítico además de una colección de categorías populares.

Sin embargo, no sería hasta finales de los sesenta y principios de los setenta cuando los géneros así como su estudio comenzaran a establecerse más plenamente en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Desde finales de los cincuenta hasta los setenta, una generación de intelectuales comenzó a debatir y a replantearse su valor. En los años sesenta y setenta aparecieron corrientes que promovieron un nuevo interés por la cultura popular y sus géneros. El estructuralismo literario, siguiendo a Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss, se ocupó de la narrativa del *folklore*, cuya única fuente visible era su propio público. Durante los años setenta y ochenta los teóricos se dividieron en dos grupos contrapuestos que Rick Altman denomina vertientes ritual e ideológica⁴⁴. Siguiendo el ejemplo de la narrativa primitiva o del *folklore*, la aproximación ritual considera que el público es el creador de los géneros. El público tiene, pues, intereses creados en los géneros, ya que éstos son el medio de que dispone para asegurar su unidad y afrontar su futuro. Críticos como Altman, Braudy, Cawelti, McConnell, Schatz, Wood y Wright son partidarios de esta aproximación ritual que defiende la cultura popular. Por otra parte, la aproximación ideológica concibe los textos narrativos como el vehículo que el gobierno utiliza para dirigirse a los ciudadanos o que la industria emplea para atraer a sus clientes. El cine popular era visto en general como poco más que una ilusión burguesa, esencialmente conservador en tema y estilo.

a.3. Géneros literarios, géneros cinematográficos.

Los géneros que observamos en el cine son en la mayoría de los casos extrapolaciones de los géneros que encontramos en otras manifestaciones artísticas. Así pues, en la literatura se observan diferentes categorías que se remontan desde el siglo XIX. Por otro

⁴³ BAZIN, André. “El western o el cine americano por excelencia” y “La evolución del western”. En *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990.

⁴⁴ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 50.

lado, no siempre es factible extrapolar las categorías que se localizan en otras artes al cine. En cierta forma, el séptimo arte se ha caracterizado por la creación de sus propios códigos, lo que implica que cuente en su haber con géneros propios, tales como el musical.

“La noción de género se extiende a otros campos de la creación artística, como literatura o pintura, pero la teoría cinematográfica ha desarrollado un camino propio para su conceptualización”⁴⁵.

La idea de género, tal y como es usada por los críticos filmicos y literarios es, según Frank D. McConnell, una herencia del Renacimiento⁴⁶. Por otro lado, aunque el debate en torno a género y literario se remonta a épocas muy remotas, en lo referente al cine sólo lo encontramos a partir de los años cincuenta. En esta línea, encontramos algunos sectores que no son partidarios de la utilización de este concepto aplicado a lo cinematográfico, “quizás el mayor problema con la teoría del género o la crítica genérica en el campo del cine es la palabra género. Tomada prestada, como una herramienta crítica, de los estudios literarios [...] la aplicabilidad de “género” como concepto en los estudios cinematográficos suscita algunas preguntas bastante difíciles”⁴⁷. Por su lado, Rick Altman⁴⁸ indica “que en muchos aspectos, el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios”.

En general, localizamos muchas afirmaciones que insisten en que los géneros cinematográficos provienen de la crítica de los géneros literarios, por supuesto, con algunas diferencias relevantes. Siguiendo esta misma línea, las primeras publicaciones sobre géneros cinematográficos, que empezaron a proliferar a finales de los años sesenta, se remitían a las obras de teóricos literarios, lingüistas y antropólogos. No obstante, en los últimos veinte años, los teóricos sobre el género se remiten ya a las obras de teóricos cinematográficos, desarrollando sus propios postulados, su *modus operandi* y los objetivos de estudio.

⁴⁵ BENET, Vicente J.. *Op. cit.*, 2004, p. 73.

⁴⁶ McCONNELL, Frank D.. *Op. cit.*, 1995, p. 9.

⁴⁷ WILLIAMS, Alan. “Is a Radical Genre Criticism Possible?”. En *Quarterly Review of Film Studies* 9, no. 2, Spring 1984, pp. 121-125. Citado en NEALE, Steve: “Questions of Genre”. En GRANT, Barry K. (Ed.). *Op. cit.*, 1995, p. 176.

⁴⁸ ALTMAN, Rick.. *Op. cit.*, 2000, pp. 33-34.

En este sentido, es más que plausible los inconvenientes que ha ido provocando la creación de puentes a través de género entre literatura y cine⁴⁹. “El concepto de género se convierte así en un instrumento que permite una cómoda clasificación de las películas, y su configuración no es puesta en entredicho sino que es aceptada como algo casi “natural” y, por tanto, con un claro status ontológico”⁵⁰. El autor hace referencia al grupo de estudios que concentran sus esfuerzos atendiendo la consideración del texto filmico como una estructura de forma y contenido. Por lo que, el significado se transforma en el único criterio para establecer diferencias entre las películas y agruparlas en diversos géneros.

Altman⁵¹, apunta a una serie de principios compartidos por los teóricos de los géneros a lo largo de la historia:

1. Se suele dar por sentado que los géneros tienen una existencia real, que están separados por fronteras claramente delimitadas y que pueden ser identificados sin vacilar.
2. Dado que se considera que los géneros existen “ahí fuera”, independientemente del observador, los teóricos se han dedicado a menudo a describir y definir lo que para ellos eran géneros ya existentes, en lugar de crear sus propias categorías interpretativas.
3. La mayoría de las teorías sobre los géneros se han centrado bien en el proceso de creación de los textos genéricos como imitación de un original previamente definido y sancionado, o bien en las estructuras internas atribuidas a tales textos, algo que se considera susceptible de ser observado en su integridad y descrito objetivamente.
4. La actitud típica de los teóricos de los géneros ha consistido en asumir que unos textos de características similares generan sistemáticamente lecturas, significados y usos similares.
5. Se suele asumir que los productores, los lectores y los críticos comparten unos mismos intereses respecto a los géneros y que éstos sirven a esos intereses en una misma medida. Es por esto que se ha prestado tan escasa atención a las expectativas del lector y a la reacción del público.

⁴⁹ MARZAL, José Javier. *Op. cit.*, p.98.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁵¹ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, pp. 30-31.

6. La historia de los géneros ostenta un lugar cambiante e incierto respecto a la teoría de los géneros.
7. La mayoría de los teóricos se presentan a sí mismos como separados de su objeto de estudio, justificando así el empleo de adjetivos como “objetivo”, “científico” o “teórico” a la hora de describir su actividad.
8. Habitualmente, los teóricos y estudiosos de los géneros son reacios a reconocer e incorporar a sus teorías el carácter institucional de su propia práctica genérica. Sólo en contadas ocasiones analizan las implicaciones culturales derivadas de identificar ciertas aproximaciones como “incorrectas”. Los géneros no son nunca categorías totalmente neutrales, sino que participan y colaboran en las actividades de distintas instituciones.

En síntesis, el autor manifiesta claramente que los géneros cinematográficos y los géneros literarios no son similares⁵².

a.4. ¿Los géneros son susceptibles de redefinición?. Clasificación genérica y cine de género.

“Las películas son siempre susceptibles de ser redefinidas —y otro tanto sucede con los géneros— porque para mantener los beneficios es imprescindible reconfigurar las película”⁵³.

A la hora de delimitar lo que se entiende por géneros encontramos una gran cantidad de definiciones más o menos delimitadas. Si atendemos a la definición del diccionario de la Real Academia de Lengua, se define género como: “En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”.

Entendiendo a esta definición así como a la cita inicial, debemos por tanto afirmar que el género es como un “órgano vivo” que es susceptible de transformación a lo largo de la historia del cine y que va adquiriendo connotaciones nuevas. “Cada nueva muestra de un género se alimenta implícitamente de las obras anteriores, en un proceso que en muchos casos adopta un carácter literal con el reciclaje de los títulos más populares.

⁵² *Ibid.*, p. 32.

⁵³ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 70.

Para entender las nuevas películas, es necesario conocer las obras anteriores que contienen en su interior”⁵⁴.

En las películas históricas, observamos que un episodio de la historia posibilita la creación de varias versiones cinematográficas. Por citar un ejemplo que ilustre estas prácticas, observemos las opciones planteadas para algunos *biopics* sobre la figura de María Antonieta (1755-1793). Atendiendo a una primera selección filmográfica observamos propuestas con planteamientos diversos. En la siguiente tabla observamos los dos extremos una posición clásica (1938) y otra totalmente innovadora (2012).

Tabla 1

PELÍCULA	DIRECTOR	AÑO
<i>Marie Antoinette</i>	W.S. Van Dyke	1938
<i>Marie Antoinette reine de France</i>	Jean Delannoy	1955
<i>Marie Antoinette</i>	Sofía Coppola	2006
<i>Les adieux à la reine</i>	Benoît Jacquot	2012

Así mismo, todos estos trabajos muestran propuestas cinematográficas que poseen algunas rasgos similares. Por otro lado, es lógico atendiendo a que presentan un interés común. Pero, lo interesante no es cómo una cita a las otras películas anteriores, sino cómo en el caso de la directora Sofía Coppola, hace una cita magistral gracias a la utilización del *Concierto all rustica para cuerda y continuo en Sol mayor RV 151*, de Antonio Vivaldi, de la película titulada *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979). En la actualidad, un rasgo bastante distintivo del séptimo arte es la utilización de la postmodernidad⁵⁵. Esto conlleva a trabajos tan interesantes como los que acontece en películas animadas como *Shreck* (Andrew Adamson, 2001) y películas históricas como *Marie Antoinette* (*María Antonieta*, Sofía Coppola, 2006) a la hemos aludido anteriormente. Al tratar el tema de la postmodernidad veremos que va acompañada de una revalorización de la tradición y las técnicas de la cita y el pastiche, así pues la innovación y la originalidad pierde protagonismo en favor del eclecticismo.

⁵⁴ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 49.

⁵⁵ Postmodernidad y cine son elementos que se han entrecruzados desde los años sesenta, aunque en la actualidad cada vez sea más evidente esta interrelación.

A lo largo de la historia y sobre todo a partir de la postmodernidad, las propuestas intergenéricas han puesto en crisis la noción clásica de género. La intergenericidad es una estrategia creativa que puede situar la obra por encima de cualquier molde previsible. Una de las consecuencias inmediatas, es cómo condiciona esta intertextualidad a un público que disfruta de un *film* porque reconoce sus referencias a otros *films*.

Sin embargo, vemos que el entrecruzamiento de los géneros no es algo nuevo. Como indica Altman, “hoy en día, en favor del gusto postmoderno, algunos críticos han descubierto los placeres de la intertextualidad y de los géneros múltiples, pero no debemos confundir un cambio en el paradigma crítico con una diferencia textual. La mezcla de géneros ha sido, durante muchos años, una norma para Hollywood”⁵⁶.

Siguiendo el discurso de estas líneas, parece que la repetición y la similitud son las principales características de los géneros, lo que los convertiría en inherentemente estáticos. Teóricos como Steve Neale⁵⁷ o Hans R. Jauss⁵⁸ afirman que los géneros son mejor entendidos como proceso. En este sentido, entendemos que cada nuevo género fílmico se incorpora a un *corpus* genérico preexistente e implica una selección del repertorio de elementos genéricos disponibles en un momento en el tiempo.

“La relación entre el texto individual y la serie de textos que forman un género se presenta a sí misma como un proceso continuo de fundación y alteración de horizontes. El nuevo texto evoca al lector (u oyente) el horizonte de expectativas y las “reglas del juego” que le son familiares por textos anteriores, los cuales, como tales, pueden entonces ser variados, extendidos, corregidos, pero también transformados, cruzados o simplemente reproducidos”⁵⁹.

Por otro lado, este hecho imposibilita la creación de una lista exhaustiva de los componentes característicos de cada género particular, es por lo que observamos que las definiciones más elaboradas siempre presentan excepciones. Así pues, “las definiciones

⁵⁶ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 193.

⁵⁷ NEALE, Steve. *Op. cit.*, 2000.

⁵⁸ JAUSS, Hans Robert. *Towards an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester Press, 1982, p. 80.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

exclusivas, los listados de características exclusivas, son particularmente difíciles de producir”⁶⁰.

Por tanto, una primera conclusión podría ser que entendemos que cada género individual forma parte de un régimen genérico, aunque eso no significa que no cambien, se desarrollen y varíen al tomar prestados elementos de otros géneros o solaparse con ellos.

“Es al menos discutible que muchos de los más aparentemente “puros” y estables de los géneros, tanto dentro como fuera del cine, evolucionaban inicialmente combinando elementos procedentes de géneros anteriormente diferenciados y separados bien dentro o al otro lado de regímenes genéricos específicos”⁶¹. Del mismo modo, “no existe un único principio por el cual los géneros puedan ser definidos”⁶².

Un enfoque innovador, es el planteado por el teórico Thomas Schatz que indica que “el enfoque genérico trata la producción cinematográfica como un proceso dinámico de intercambios entre la industria filmica y su audiencia. Este proceso, personificado por el sistema de estudios de Hollywood, ha sido sustentado principalmente mediante los géneros, esas fórmulas narrativas populares [...] que han dominado las artes escénicas a lo largo de este siglo”⁶³. Así pues, nos podemos cuestionar los siguientes interrogantes ⁶⁴ ¿Son convenciones críticas y comerciales, diseñadas meramente para promocionar una película o para describir un *film* a aquellos que no lo han visto? ¿Hasta qué punto son conscientes los cineastas de su empleo de las convenciones genéricas? ¿Hasta qué punto es la audiencia consciente de estas convenciones? ¿Cómo reconocemos que una película representa realmente un género determinado? ¿Cómo evolucionan las convenciones de un género a lo largo de la historia del cine?

⁶⁰ NEALE, Steve. *Op. cit.*, 1995, p. 171.

⁶¹ NEALE, Steve. *Op. cit.*, 1995, p. 171.

⁶² BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: *Film Art: An Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill, 1997, p. 97.

⁶³ SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Nueva York: Random House, 1981, p. 7.

⁶⁴ BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall (Eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 607-608.

Leo Braudy⁶⁵, habla de dos clases de conexión de las películas de género, la primera entre lo nuevo y la tradición y la segunda el efecto que estos producen sobre la audiencia. “Las películas de género nos golpean por debajo de nuestra apreciación intelectual del high art y nos hacen formar parte de una gran audiencia masiva, a menudo a pesar de nuestras consideraciones más articuladas y elitistas”⁶⁶.

En cierto sentido, otro de los aspectos que llaman soberanamente nuestra atención es cómo no existe un consenso sobre lo que se considera una película de género. Neale afirma en esta línea que “el término género se ha empleado de diferentes modos en diferentes campos y muchos de sus usos han sido gobernados más por la historia del término dentro de esos campos que por la lógica o la coherencia conceptual”⁶⁷.

Stanley J. Solomon define un *film* de género como “aquél en el que el modelo narrativo, o aspectos cruciales de ese modelo, es visualmente reconocible por haber sido usado de modo similar en otros films”⁶⁸. Así mismo, habla sobre las imágenes características de los géneros a las que denomina “iconografía del género”.

Rick Altman⁶⁹ insiste sobre el factor predecible que conlleva implícitamente las películas de género, consecuencia directa de la similitud y repetición en relación con la tradición. Este motivo, garantiza en la mayoría de los casos un placer en el espectador dado a su reconocimiento en relación al género. No olvidemos, que tal y como hemos ido adelantando anteriormente, las películas de género utilizan, además, continuas referencias intertextuales.

Otras de las cuestiones que deben de estar lo suficientemente aclaradas, es la necesidad de establecer los géneros fue en primera instancia una consecuencia directa de la naturaleza industrial y comercial del primer Hollywood. Por consiguiente, es natural que los productores recurrieran a esta “fórmula genérica” para garantizarse la “receta del éxito”. Definir los géneros, nuevos géneros, subgéneros e híbridos se convierte en

⁶⁵ BRAUDY, Leo. “Genre: The Conventions of Connection”. En BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall (Eds.). *Op. cit.*, p. 613.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 617.

⁶⁷ NEALE, Steve. *Op. cit.*, 2000, p. 28.

⁶⁸ SOLOMON, Stanley J.. *Beyond Formula: American Film Genres*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 3.

⁶⁹ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, pp. 47-50.

una condición *sinecuanime* para hacer triunfar una película desde la perspectiva del colectivo de producción.

De modo concluyente, podemos formular que el género viene a establecer patrones propios a cada categoría, de esta manera la creación de estos códigos facilita tanto a nivel producción como de recepción en las películas. De esta forma, la existencia de los géneros y subgéneros que localizamos en el cine responden fundamentalmente a una necesidad de clasificación en base a la agrupación en categorías que se caracterizan por la unión de elementos comunes.

Joaquín Romaguera i Ramió expone lo siguiente “el género se configura en función del grado de especialización de su contenido dramático. Si dominan los elementos específicos es un género concreto; si ganan los ajenos, se tratará ya de otro género”⁷⁰.

“[...] según Roman Gubern, el género es una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetidas, sobre las que tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada productor concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género”⁷¹. Por su lado, Hueso Montón, en relación al género señala; “género es una temática que es observada y plasmada en imágenes cinéticas a través de una concepción estética popular”⁷². La clasificación que establece este autor en relación a los géneros cinematográficos es la siguiente: “el bélico, la ciencia-ficción, la comedia, el histórico, el musical, el policíaco, el terrorífico y el *western*”⁷³.

Luciana Della Fornare, por su lado, configura una clasificación en torno a los siguientes géneros: aventuras, cómico, dramático y documental. Situando lo que define como histórico dentro de la categoría de dramático⁷⁴. Otro autor, Agel, establece: las series de los *films*, los géneros híbridos (históricos y biográficos) y los géneros mayores (*western*, drama, comedia, animación, documental)⁷⁵.

⁷⁰ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Barcelona: Ediciones de la Torre, 1941, p. 47.

⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

⁷² *Ibid.*, p. 46.

⁷³ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

Por otro lado, la existencia de estos géneros se convierten en una necesidad de primer orden por razones que ya hemos ido ilustrando. Dos son los motivos sustanciales, el primero porque su identificación produce un bienestar al espectador y el segundo, porque “El género es universal y básico en las percepciones humanas de la vida”⁷⁶. “La gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares. Sí, buscan emociones fuertes, escenas apasionantes, situaciones novedosas y diálogos chispeantes, pero, como quienes van a un parque de atracciones en busca de aventuras, prefieren disfrutar de sus emociones en un entorno controlado que les resulte reconocible”⁷⁷. Del mismo modo, los críticos afirman que género tiene un papel de vital importancia en nuestra sociedad actual ya que “desempeñan en un sistema cultural complejo que permite a los espectadores afrontar y resolver (aunque sea sólo de manera imaginaria) las contradicciones que no consiguen dominar de la sociedad en que viven”⁷⁸.

Por todas estas razones, es imprescindible que no existan dudas a la hora de la identificación de los géneros. Estos han evolucionado desde los años veinte hasta la actualidad de una forma bastante considerable. Así pues, en los albores del cine sonoro todo era melodrama y comedia, en los cuarenta ya empezaban las designaciones múltiples para que partir de los años sesenta hasta nuestros días seamos testigos de la proliferación más o menos legitimadas de todo un cómputo de nuevos géneros. Aunque en esencia presenten las mismas estructuras iniciales que antaño, posibilitando subrayar por un lado el carácter transhistórico sobre los géneros y por otro lado, apoyando la teoría sobre la existencia de una “relación significativa y directa entre la creación de películas de género y la constitución de mitos culturales”⁷⁹. En síntesis, “Aunque cambien de forma predecible durante el transcurso de su vida, los géneros mantienen una identidad fundamental a lo largo del tiempo y a lo largo de la cadena que los lleva de la producción a la exhibición y el consumo por parte del espectador”⁸⁰.

⁷⁶ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 42.

⁷⁷ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 49.

⁷⁸ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 50.

⁷⁹ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 42.

⁸⁰ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 53.

Así pues, la satisfacción que suscita la clasificación y definición del género tal y como hemos reflejado anteriormente, ha sido otra de los aspectos que han suscitado interés en algunos estudios. De este modo, se observan como se dota a los mismos de una importancia más que notoria por “la capacidad de satisfacer el instinto básico de clasificar y definir, al tiempo que permiten explicar mejor el tipo de historia que la audiencia está pagando. Los géneros son fascinantes porque a menudo describen un acontecimiento que refleja y está en armonía con el tenor y experiencia de una era”⁸¹.

A tenor, de todas las argumentaciones que se han ido desarrollando, qué duda cabe que actualmente los principales géneros permanece sin alterar, “Por ello, la producción cinematográfica y la formación de los géneros no puede situarse sistemáticamente y sin más como una mera etapa que precede el acto de ver una película”⁸².

En este sentido Altman, dota de importancia la historia, la heterogeneidad y la posibilidad de diferenciación, variación y cambio. El concepto de género como un ente abierto, en proceso sea convertido en una teoría defendida por un colectivo de teóricos, como Jauss⁸³ o Neale⁸⁴.

Significativo, es así mismo las diez visiones parciales de Altman⁸⁵, según se le suele afirmar en torno al género los siguientes postulados:

1. El género es una categoría útil porque pone en contacto múltiples intereses. Más que un mero término descriptivo, el género es un concepto polivalente: esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria; estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas; etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores; y contrato espectral que toda película de género exige a su público.
2. La industria cinematográfica define los géneros y la masa de espectadores los reconoce. Esta dudosa conclusión se basa en la suposición de que los géneros que la industria cinematográfica configura se comunican de manera completa y uniforme a un conjunto de espectadores muy dispersos en términos de tiempo, espacio y experiencia.

⁸¹ VOYTILLA, Stuart. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1999. p. 1.

⁸² *Ibid.*, p. 282.

⁸³ JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, 1982.

⁸⁴ NEALE, Steve. *Op. cit.*, 2000.

⁸⁵ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 34.

Para Altman, los teóricos de los géneros cinematográficos han aceptado de manera sistemática una relación casi mágica entre los productos de la industria y la respuesta del público. Para nosotros, los géneros no sólo no son anteriores al público, sino que la audiencia influye notablemente en su formación.

3. Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables. De nuevo encontramos una disparidad entre teoría e historia de los géneros cinematográficos: mientras la teoría presupone la coincidencia entre las percepciones de la industria y del público, la historia presenta textos complejos e inestables que no pueden, por lo tanto, ser reconocidos de modo inmediato y transparente. Según Altman, la mayoría de los críticos han utilizado como material películas con un claro vínculo con el género en cuestión, evitando todo tipo de híbridos, mutaciones y alteraciones. Otro método de asegurar que los géneros sean entidades diáfanas, manejables y estables es subdividirlos en unidades de menor tamaño.

4. Cada película pertenece íntegra y permanentemente a un solo género. Si los espectadores deben reconocer inmediatamente un género dado, no pueden existir dudas acerca de su identidad genérica. En muchos teóricos persiste la idea de que, una vez la industria ha identificado el género de las películas, ya no hay posibilidad de cambio.

5. Los géneros son transhistóricos, entidades más allá de la historia. Esta tendencia actual ha llevado a establecer paralelismos entre género y mito. Siguiendo a Aristóteles, se concibe que los géneros tienen cualidades esenciales que posibilitan su asimilación con arquetipos y mitos, así como su tratamiento como expresión de las mayores y más perdurables preocupaciones de la humanidad.

6. Los géneros siguen una evolución predecible. Al definir los géneros con criterio transhistórico se pone de manifiesto que éstos repiten unas mismas estrategias. Para lograr el éxito, las películas de género se deben parecer y ser al mismo tiempo distintas. La explicación de las variaciones restringidas que se producen en el cine de género sigue dos paradigmas: uno de ellos trata el género como un ser vivo y las películas que lo componen reflejan edades, periodos específicos de su existencia, por lo que siguen un ciclo vital predecible; el segundo modelo, el de la evolución biológica, se centra en el cambio y no en la continuidad. Encontramos así seguidores de modelos como el de Christian Metz (clásico-parodia- réplica-crítica) o el de Henri Focillon (etapa

experimental, clásica, de refinamiento y barroca). Como señala Altman, ambos esquemas acaban ofreciendo al género muy escasa libertad de acción.

7. Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto. Esto implica que, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común y una estructura común. El género suele, además, concebirse como un corpus de películas existente y ampliamente consensuado.

8. En consecuencia, las películas de género comparten ciertas características fundamentales: al oponer constantemente valores culturales y valores contraculturales, las películas de género acostumbran a partir de un protagonismo dual y de una estructura dualista. Las películas de género tienen además una naturaleza repetitiva y acumulativa que las suele hacer predecibles en gran medida.

9. La función de los géneros es ritual o ideológica. Para los críticos partidarios de una aproximación ritual, las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones imaginativas a los problemas reales de la sociedad, mientras los críticos de la vertiente ideológica consideran esas mismas situaciones y estructuras como señuelos para inducir al público a aceptar “soluciones” ilusorias que se prestan a los designios del gobierno o de la industria: a través de las convenciones genéricas el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos de unidad social y felicidad futura. La sugerencia de Altman resulta más que razonable: “los géneros de Hollywood deben su existencia a su capacidad de ejercer ambas funciones simultáneamente”⁸⁶.

10. Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros. Estos críticos contemplan generalmente los textos como entidades emitidas por un gobierno o industrias poderosos y distantes, siendo el papel del crítico permanecer al margen y observar el efecto de estos textos producidos institucionalmente sobre los confiados espectadores. Se considera así que los críticos tienen un punto de vista privilegiado, así como el poder de alzarse por encima de los espectadores.

Recapitulando, entendemos el género como un concepto que cambia con el tiempo y que usa tanto la repetición como la diferencia. El género puede ser útil a la hora de entender algunos, pero no necesariamente todos los textos filmicos. Así pues, hablamos de géneros porque existe audiencia, responsable de crearlos a través de su recepción. La cuestión de género, es un espacio que interesa a todos los ámbitos, desde los estudios, a

⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

productores, críticos y espectadores. Además de tener múltiples utilidades, como por ejemplo: explorar los asuntos sociales, políticos, culturales y otros desde los diferentes *films*.

Relevante, es también es observar cómo en los últimos diez años, los teóricos del género han comenzado a referirse un “repertorio de elementos” desde los cuales las descripciones genéricas podrían ser construidas⁸⁷. De este modo, los géneros están en movimiento constantemente.

b. Aproximaciones terminológicas sobre el “*film* histórico”.

Lo histórico está de moda, este es una realidad que no sólo se suscribe en la gran pantalla sino que se evidencia si atendemos a la cantidad infame de libros vendidos con un telón de fondo “histórico”. Aunque las audiencias no piensan necesariamente en términos de género, sí es cierto que algunos géneros atraen a audiencias específicas y que los elementos genéricos pueden ser una fuente de placer para los espectadores. Entre estos placeres del visionado podemos citar:

- Placeres emocionales: los placeres ofrecidos a la audiencia por los *films* de género son particularmente significativos cuando generan una respuesta fuerte. El terror, la comedia o el melodrama, son genéricamente diseñados para hacer que la audiencia experimente sensaciones en un modo particular.
- Placeres viscerales: son definidos por cómo la construcción estilística del *film* provoca un efecto físico sobre la audiencia.
- El enigma intelectual: ciertos *films* de género, como el suspense o el “quién lo hizo” ofrecen placer en intentar desenmarañar un misterio o acertijo. La mayor parte del placer de ver estas películas se encuentra en examinar a los sospechosos, analizar los motivos y seguir las pistas. El placer se deriva de descifrar la trama y prever el final o de ser sorprendido por lo inesperado.
- La atracción contracultural: según Altman⁸⁸, uno de los principales placeres ofrecidos a la audiencia por las películas de género es la liberación de la normas y reglas culturales. Los espectadores pueden abandonarse al placer de acciones que rompen estas reglas morales o legales establecidas.

⁸⁷ BRANSTON, Gill; STAFFORD, Roy. *The Media Student's Book*. Londres: Routledge, 1999; NEALE, Steve. *Op. cit.*, 2000.

⁸⁸ ALTMAN, Rick. *Op. cit.*, 2000, p. 214.

-La contralectura de los *films* de género: el placer genérico puede obtenerse de una lectura contracultural del “repertorio de elementos”. Altman señala que muchos grupos de *fans* crean sus propios géneros a partir de sus intereses comunes. Por ejemplo, los entusiastas de los trenes han definido su propio género de “películas de ferrocarriles”, aunque estas películas proceden de otros géneros, como el *western* o la comedia.

- Comunidades genéricas: los críticos del género sugieren que las películas de género están diseñadas para ser reconocidas por una audiencia masiva. En realidad, cada género tiene su propia audiencia. La audiencia de las películas de guerra no es necesariamente la misma audiencia de las películas de terror. Algunos grupos de audiencia crean, según Altman, “comunidades culturales” (o “comunidades consteladas”⁸⁹) de *fans*, frecuentemente basadas en un reconocimiento de los placeres contraculturales ofrecidos por un género.

“Entendidas de esta manera, las películas no son simplemente un contenido y una forma que los productores transmiten a los consumidores; son también el medio de una forma de comunicación que los grupos de consumidores emplean entre sí”⁹⁰.

Altman sugiere que la asunción común de que los *films* de género comparten un repertorio de elementos es sólo una parte de la ecuación. Un género sólo existe cuando ha servido a una comunidad de audiencias que reconoce el mismo repertorio de elementos.

En cuanto a la industria y la audiencia, resulta interesante resaltar que, dado que los *films* de género funcionan bajo la presunción de que las audiencias están familiarizadas con el repertorio de elementos de un género particular, la industria a menudo intenta ocultar la conexión genérica con el propósito de lograr una mayor audiencia.

La respuesta de la audiencia es un elemento ciertamente a tener en cuenta. Algunos géneros son identificables a través de sus decorados específicos y localizaciones, frecuentemente asociados con imagería y estilo, mientras otros géneros son quizá principalmente identificados a través de narraciones o temas. Sin embargo, hay un modo mucho más inmediato en el que la audiencia agrupa las películas.

En lo que se refiere al cine histórico, observamos nuevamente cierta controversia a la hora de establecer una definición unánime. Así pues, con este término conviven otros

⁸⁹ *Ibid.*, p. 218.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 219.

tales como; cine de época, género híbrido, histórico, *film in costume*, *kostümenfilm*, etc. Nuevamente, este panorama refleja cómo se suceden toda una serie de ambigüedades en la existencia o no de un “género histórico”.

Del mismo modo, algunas opiniones defienden la “inexistencia” del género histórico, “[...] ni si quiera puede hablarse de género histórico”. “El simple repaso de los más aceptados para constituir con su suma un género histórico había enrojecer de vergüenza a un profesor de historia: *biopic*, *western*, péplum, bélico, etc. Tan escaso y puntal es el interés de los cineastas por la historia que ni siquiera existen directores especializados en películas históricas”⁹¹.

Independientemente de las aportaciones anteriormente expuestas y sin entrar en más detalle en relación a la aceptación o no aceptación de género histórico, creemos oportuno partir como punto de partido de tres acepciones; “en primer lugar la historia puede ser entendida como el conjunto de acontecimientos, hechos y procesos sucedidos en el pasado de las sociedades humanas; por otra parte podemos referirnos al estudio científico de ese pasado, al intento de conocerlo y explicarlo [...] Por historia, podemos entender pues, pasado, la ciencia que lo estudia o la escritura o relato de los resultado de tal investigación [...]” “[...] cuando se habla de novela histórica o de cine histórico se hace referencia, comúnmente, a la primera de la acepciones enunciadas”⁹².

Del mismo modo, si prestamos atención a la visión personalizada de la directora Sofia Coppola en la película de *Marie Antoinette* (*María Antonieta*, 2006), lo que más debería de primar en el cine histórico es la descripción de la psicología de los personajes. “Creo que una buena película histórica debe revelar la psicología de los personajes de la época”. “Las cuestiones que hay que plantearse son: “¿Cómo se comportaban? ¿Qué era lo les motivaba? [...] La gran dificultad es transcribir el drama histórico en un drama breve, mostrar que lo que es dramático es la vida de los personajes que lo han vivido, que la historia se vive en primera persona”⁹³.

No obstante, toda aproximación histórica desde “el cine” siempre va acompañada de críticas que subrayan la “no veracidad” de los relatos que se suceden en la narración cinematográfica. “Antes que el cine contara la historia la esculpió la escultura, la mostró

⁹¹ MONTERO, Julio; RODRIGUEZ, María Araceli. *El cine cambia la historia*. Madrid: 2005, pp. 19-20.

⁹² FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994, p. 16.

⁹³ MARTÍN, Jerónimo J.; RUBIO, Antonio R. *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Rialp, 1991, p.52.

la pintura, la cantó la épica... resulta curioso que se cuestione la fidelidad de una película para ilustrar un proceso histórico y no se haga lo mismo con un cuadro”⁹⁴.

“Walter Benjamin, en sus Tesis de Filosofía de la Historia indicaba que la articulación histórica del pasado no significa conocerlo tal y como “verdaderamente fue”, sino adueñarse de un recuerdo, cuyo contenido es diferente según quien lo recuerde”⁹⁵.

c. Clasificaciones dentro del cine histórico.

Entendiendo el *film* histórico como aquellas películas que nos “hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado”⁹⁶, que del momento que pretenden abarcar, se puede realizar en primera instancia la siguiente clasificación; “filmes de ficción o películas argumentales (*fiction films* o *feature films*), y filmes que no son de ficción (*non-fiction films*)”⁹⁷. Un intento de clasificación posterior, es el aportado por el teórico José María Caparrós Lera⁹⁸, según el criterio del autor la película histórica, se puede clasificar atendiendo a las siguientes categorías:

1. Filmes de no ficción

- a) Noticiarios: reportajes, actualidades.
- b) Documentales: filmes didácticos, filmes de montaje

2. Películas de ficción o películas argumentales

- a) Filmes de reconstrucción histórica.
- b) Filmes de ficción histórica.
- c) Filmes de reconstitución histórica.

Debido a que nuestra propuesta de selección fílmica estaría ubicada en este segundo punto, pasaremos a esclarecer cada uno de sus subapartados. El *film* de reconstrucción histórica son aquellos que no tienen intención de hacer historia pero que con el tiempo

⁹⁴ MONTERO, Julio ; RODRIGUEZ, María. *Op. Cit.*, p. 26.

⁹⁵ HUGUET, Montserrat. *La mirada que habla: cine e ideologías*. Madrid: Akal, 2002, p. 8.

⁹⁶ SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995; SORLIN, P.. *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980.

⁹⁷ CAPARRÓS, José María. “Nuevas propuestas de clasificación de películas históricas”. En <<http://www.cinehistoria.com/?p=3867>> [Consulta: 30 de Junio del 2012]

⁹⁸ *Ibid.*.

se convierte en un relevante documento para estudiar las sociedades de determinadas épocas. Por su lado, el *film* de ficción histórica, se basa en un personaje para narrar los hechos sucedidos en un espacio temporal determinado caracterizado por carecer de rigor histórico. Por último el *film* de reconstitución histórica se pretende abarcar con el mayor rigor científico posible una etapa de la época a la que se hace referencia.

I.3. METODOLOGÍA

I.3.1. Hipótesis de partida y objetivos

Cuando nos exponemos a la escucha pormenorizada de las músicas que se utilizan en las películas contextualizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, observamos que son varios los fenómenos que acontecen. Por un lado, lo supuestamente lógico atendiendo a un principio cronológico sería ver imágenes acompañas de la música de su tiempo, no obstante, existen muchos trabajos que evidencian lo contrario.

Por otro lado, a veces los resultados en relación al uso de la música están supeditados a una opción estética correcta. Sin embargo, otras veces estas elecciones son fruto del azar, favoreciendo en este último caso, una menor credibilidad en estas películas así como una gran desorientación para un colectivo de espectadores no entendidos. Resultado de todo ello, es la multiplicación progresiva de anacronismos, convirtiéndose en los últimos tiempos en una constante más o menos legitimada dentro del género llamado histórico.

Esta investigación parte de la hipótesis, de que una gran proporción de cine histórico, no tienen en cuenta ningún criterio que justifique la existencia de determinadas músicas en su discurso cinematográfico. No se trata, de volver reiteradamente al uso de esos compositores “clásicos populares” a los que volveremos más tarde. Es totalmente loable y factible las creaciones de música original compuesta en los estilos que posibilitan la contextualización del *film*. Del mismo modo, existen propuestas con ciertas tendencias postmodernistas que son muy interesantes y que contribuyen considerablemente al desarrollo de lecturas no exentas de cierta “historicidad”. También es frecuente el uso de otras músicas, que en muchos casos colaboran en la construcción del entendimiento de la trama argumental. En síntesis, las características intrínsecas de la música la convierten en una asignatura pendiente, favoreciendo que su tratamiento dentro de la

gran pantalla sea en muchos casos poco apropiado. Las razones que podrían justificar tales prácticas son:

1. Desconocimiento sobre el material musical que es idóneo en relación a la ambientación del *film*.
2. Presupuesto ínfimo para el departamento musical. En este sentido, la industria del cine es más recelosa con los resultados de la taquilla y parece ser que la música no es una “buena inversión a corto plazo”.
3. En la mayoría de los casos, no existe ningún experto musical como se puede observar en otras parcelas de la película.
4. A veces predomina los gustos del director, productor por algunos compositores, aún estando sus composiciones injustificadas en el *film*.

Uno de los objetivos principales de esta investigación es demostrar cómo se puede utilizar la música preexistente clásica para diferentes enfoques dentro del género histórico, demostrando que no siempre su elección queda justificada sino que atiende a cuestiones más derivadas de los “caprichos intelectuales” de productores, directores, compositores y arreglistas en su caso. A su vez, entendemos que es fundamental realizar una aproximación terminológica sobre la música clásica ya que desde diferentes fuentes consultadas es visible la dificultad de consenso sobre esta cuestión.

La elección de un corpus de películas ambientadas en la segunda mitad del siglo XVIII no es arbitraria. Está supeditada a la profusión de música preexistente clásica que contienen estas películas y, fundamentalmente, motivada por nuestro interés en trazar un puente entre lo que habitualmente se denomina música clásica dentro de la musicología tradicional, esto es, música compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII y lo que las películas recrean de ese mismo periodo. Esta realidad será de vital importancia, ya que nos brindará la oportunidad de analizar las relaciones entre música y cine histórico, sobre todo, en lo que se refiere a los anacronismos. Precisamente otro de los objetivos de esta tesis será establecer, desde una visión estética, las consecuencias inmediatas de estos anacronismos, a partir del análisis de casos.

Por otro lado, es importante matizar que durante el Clasicismo musical la música que se podría escuchar en los diferentes ámbitos sociales se restringía fundamentalmente a la compuesta en su momento. Esta es una idea crucial es nuestro planteamiento de análisis.

Pues si en vez de analizar películas contextualizadas en los finales del siglo XVIII lo hiciéramos con aquellas ambientadas en el siglo XIX, nuestro enfoque sería diametralmente opuesto. Desde la historia de la música se ha insistido sobre la pluralidad musical en relación a la música que se escuchaba en los conciertos desde los inicios del siglo XIX. De este modo, tres son los tipos de conciertos que proporcionaban las diferentes composiciones musicales a la sociedad del momento. Fruto del interés hacia el pasado surgen los conciertos de música antigua (compuesto de música barroca fundamentalmente) y los conciertos de música clásica (compuesto por los músicos acordes a la estética de J. Haydn). Además de estos grupos, habría que añadir un tercer tipo, los conciertos de música contemporánea (música compuesta en el momento, el siglo XIX). En líneas generales, tomar como referencia las películas ambientadas en el siglo XIX, provocaría algunas diferencias en un trabajo de similares características a las planteadas en estas líneas. Por ejemplo, el concepto de anacronismo podría no tener cabida, y carecería de interés dada la multiplicidad de música que podría tener justificación dentro de cada uno de los largometrajes.

Otro de los objetivos que nos proponemos desde esta tesis será realizar un estudio que nos permite analizar qué papel ha tenido la música clásica desde el inicio del cine. Para ello será de interés profundizar a modo de introducción sobre la relación música-espectáculo en el marco histórico.

Del mismo modo, otro objetivo fundamental será analizar cómo han influido las *Cue Sheets* en la estandarización del repertorio de la música clásica. Este dato nos posibilitará entender las razones por las que se producen determinados “usos y abusos” de composiciones clásicas en el género histórico. La utilización sistemática de este tipo de música preexistente ha contribuido paralelamente a la creación de tópicos y usos estéticos a los que nos referiremos a lo largo del presente trabajo.

Otra cuestión que reviste una gran importancia y que se configura como otro de nuestros objetivos fundamentales será determinar cómo se usa la música preexistente clásica en películas históricas. Para ello, se identificará inicialmente a aquellos compositores que han sido más recurrentes, así como las funcionalidades de sus composiciones en el discurso audiovisual. Del mismo modo, se pretende establecer las posibles relaciones de montaje que se crean a partir de la utilización de determinadas composiciones clásicas. Defendemos que cada vez que escuchamos música preexistente se trata en un gran

porcentaje de adaptaciones, sin lugar a dudas, motivadas por la reglas del montaje como pretendemos demostrar. A partir de ahí, profundizaremos en aquellas formas que se adecuan más a los diferentes tipos de montajes que identificamos en este género.

I.3.2. Metodología de la tesis

a. Metodología general y estructura de la tesis

En aras de responder a la intrínseca naturaleza del cine, la forma más coherente de abordar una investigación en un medio audiovisual será a partir de una perspectiva interdisciplinar. De este modo, será indispensable no sólo poseer una serie de conocimientos previos musicales, sino también literarios, sociológicos, entre otros. Por otro lado, no se intenta hacer una investigación desde la musicología tradicional ni tampoco desde la metodología propia del cine, en sí nuestra propuesta pretende hacer un ejercicio de hibridación donde ambas perspectivas tengan cabida con el fin de abarcar mayor número de aspectos.

Así pues, no sólo se propone hacer un ejercicio de análisis sobre los usos de las músicas clásicas del cine histórico referido a la segunda mitad siglo XVIII, sino que el objetivo en primera y última instancia es construir y desvelar otras vías de estudio para el conocimiento de la historia de la música del siglo XVIII.

Otro dato significativo a tener en cuenta, es el acceso a la bibliografía en lenguas extranjeras, debido a la escasez de estudios de esta naturaleza que aún en estos tiempos sigue siendo relativamente escasos.

Esta investigación comprenderá los siguientes apartados que en suma responde a los objetivos inicialmente planteados, de esta manera, las partes que lo integran son;

- Introducción. Un cine llamado histórico.
- Recorrido histórico de la música en los espectáculos: del teatro al Séptimo Arte.
- Revisión histórica de la música clásica en el cine.
- Usos de la música en el cine histórico.
- La Ilustración y cine desde la música preexistente clásica.
- Revolución francesa y cine desde la música preexistente clásica.

La introducción es un ejercicio de reflexión así como un acercamiento al campo de estudio de cine publicados sobre las cuestiones que nos ocupa. Por otra lado, se plantea

la necesidad de realizar un tipo de análisis que aporte documentación de diversa naturaleza. Así mismo, entendemos que es fundamental esclarecer a nivel terminológico lo que definimos como histórico. Así pues, no sólo se realizará un recorrido por las hipótesis más importantes que aluden a un intento de clasificación de lo histórico, sino que además procederemos a realizar un criterio de clasificación de géneros y subgéneros cinematográficos.

En el capítulo I se realiza un estudio histórico de la relevancia que ha tenido la música desde sus primeras apariciones en los espectáculos a lo largo de la historia en Occidente. De esta forma, se pone de manifiesto que la participación de la música en el cine, es la respuesta natural a lo que ha ido aconteciendo durante los siglos anteriores. Especialmente significativo, será las “estrechas” relaciones que se establecen entre el teatro, cine y música.

Por su lado, el capítulo III abordará de forma explícita y analítica el papel fundamental que desarrolla la música clásica en el cine. Siguiendo este discurso, se pretenderá establecer algunas categorías en torno a la utilización de determinados compositores clásicos. Así pues, dedicaremos un apartado a los denominados “clásicos populares”.

El capítulo IV estudiará el uso de la música clásica en el cine histórico. Desde este capítulo se pretende realizar algunas puntualizaciones sobre los anacronismos y tópicos dentro de este género. Siguiendo esta misma línea, se dedicará un apartado al estudio de los anacronismos musicales que se suceden casi de forma continua dentro de este género, esto nos facilitará la redacción de toda una serie de postulados que vendrían a justificar la existencia de tales “recursos”. Por otro lado, el objetivo desde de este marco es establecer algunas reflexiones en relación a los diferentes discursos que se configuran en las bandas sonoras musicales de las películas llamadas históricas.

En los capítulos V y VI, se realizará un análisis musical sobre la selección de películas ambientadas en la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello, se prestará especialmente atención al “uso y abuso” de la música preexistente clásica en el discurso cinematográfico.

La bibliografía se ordenará desde la más general a la más particular, desde la música en el cine a la música clásica en el género histórico.

El Anexo completará este trabajo de investigación con todos los análisis audiovisuales realizados de las películas más significativas que han sido utilizadas para la realización de nuestro estudio.

b. Material de estudio

Esta investigación se realizará a partir un listado de películas que han sido previamente seleccionadas para ejemplificar satisfactoriamente los contenidos y características que abordamos en este estudio. Evidentemente no abordaremos todas películas históricas de la segunda mitad del siglo XVIII ya que este no es objetivo de nuestra tesis. Por otro lado, no todos los filmes se ajustan a nuestros objetivos inicialmente planteados. Por este motivo, ha sido imprescindible realizar un análisis previo de los trabajos que nos pudieran aportar documentación realmente novedosa y esclarecedora.

Del mismo modo, entendemos que un análisis en profundidad no sólo debe quedarse en la identificación y descripción de la música preexistente que se sucede en el *film*, sino como esta música ayuda a entender el todo, la película completa. Es por este motivo, por el que la viabilidad de un análisis exclusivamente musical es relativa, lo que nos interesa inexcusablemente es el enfoque devenido desde un análisis audiovisual. En síntesis, nuestro interés radica fundamentalmente en plantear interrogantes desde la estética que ha seguido el director, productor, realizador para la elección de determinadas músicas preexistentes clásicas y por consiguiente el descarte de otras.

c. Materiales

Los materiales de los que partimos inicialmente en este trabajo son el soporte filmico. A partir de aquí, desarrollamos todas nuestras hipótesis iniciales. Esta tesis no es en sí un listado de películas, ni un listado de análisis musicales, por lo contrario, se trata realizar un análisis completo sobre la elección musical en películas históricas.

Por este motivo, nuestra películas están todas vinculadas a este género, que afortunadamente cuenta actualmente con una gran número de espectadores. Así mismo, la accesibilidad a estos *films* está totalmente garantizada, porque aunque algunos trabajos realizados proceden de épocas tan tempranas como los años treinta, gracias a los avances informáticos todo el material es susceptible de ser localizado.

Otros materiales son; fuentes directas filmográficas, videográficas y discográficas de bibliotecas con la Casa de las Conchas o filmotecas como la Filmoteca de Castilla y León en Salamanca o la Filmoteca de Canarias, otras filmotecas de interés son la Filmoteca de Catalunya y la Filmoteca Nacional de Madrid.

Otras fuentes directas son la bibliografía trabajada sobre diferentes aspectos de cine en general y de música como elemento del cine en particular. Por otro lado, hemos tenido en cuenta el material aportado desde publicaciones especializadas en relación a entrevistas de directores y compositores sobre la elección del material preexistente.

Entre las publicaciones que se han consultado podemos citar las siguientes: *Fotogramas*, *Filmusic*, *Cinerama*, *Dirigido*, *Música de Cine*, Archivos de la Filmoteca, entre otros.

CAPÍTULO II.
RECORRIDO HISTÓRICO DE LA MÚSICA EN LOS
ESPECTÁCULOS: DEL TEATRO AL SÉPTIMO ARTE.

II. RECORRIDO HISTÓRICO DE LA MÚSICA EN LOS ESPECTÁCULOS: DEL TEATRO AL SÉPTIMO ARTE

II.1. INTRODUCCIÓN.

La música ha sido un elemento omnipresente en un gran porcentaje de las actividades que han acompañado al hombre desde los tiempos más remotos. Su relación ha marcado un *modus operandi* en los diferentes espectáculos desarrollados a lo largo de la historia. Por consiguiente, el papel del elemento musical en el cine debería ser entendido como una consecuencia natural de lo que se ha ido produciendo durante décadas y décadas en los otros ámbitos artísticos. De esta afirmación se desprende nuestro enfoque inicial, las funciones que le son atribuidas a las composiciones musicales están sin lugar a dudas en deuda con su pasado y este hecho ha condicionado en cierta forma el discurso narrativo cinematográfico del futuro.

II.2. ORÍGENES DE LA MÚSICA EN LOS ESPECTÁCULOS

II.2.1. Espectáculos teatrales

La importancia de aludir al teatro deriva de los múltiples intentos de definir el cine a partir de las diferencias y similitudes que se observan entre ellos ⁹⁹. Así pues, es significativa a modo de advertencia predeterminar la definición de la palabra “relato”. Jacques Aumont lo define como “el conjunto organizado de significantes, cuyos significados constituyen una historia”¹⁰⁰. Más adelante el autor recoge la clasificación que Platón¹⁰¹ realiza sobre este concepto. El filósofo establece tres tipos de relatos; 1. Relato que excluye mimesis (verbal); 2. Relato que incluye mimesis (acciones) y por último, 3. El relato mixto. Por otro lado, es fundamental realizar una aproximación conceptual del término “espectáculo”. La definición del mismo sería notablemente divergente si se tomaran como referencia los dispares ámbitos culturales que actualmente se observan. En occidente, la expresión espectáculo alude a cualquier manifestación representada y caracterizada por la convivencia de los siguientes elementos, a saber; la danza, la música, la poesía, etc.

⁹⁹ ROMAGUERA I RAMIÓ J.; ALSINA, H.. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 89-99. Desde las Vanguardias Francesas de los años 20 liderada por Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier y Abel Gance, se defiende por un lado la especificidad de los medios expresivos del cine y para ello, reivindican la distancia entre el cine y el teatro.

¹⁰⁰ AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992, pp. 257-258.

¹⁰¹ Esta distinción se localiza en su obra titulada *La República*, en el libro III.

Las primeras manifestaciones teatrales ya contaban con música, su finalidad era la de estar al servicio de la palabra, dado que la importancia radicaba en el texto¹⁰². Si bien el espectro teatral fue evolucionando, no sería así el papel que tendría la música dentro de este contexto, produciéndose progresivamente una desvalorización de su uso. Esta realidad se convertiría en el “escenario de batalla de los románticos”¹⁰³. Compositores como Robert Schumann, dedicaron numerosas líneas a esta y otras cuestiones de gran relevancia estética¹⁰⁴.

Será a partir del Renacimiento cuando el teatro ya no litúrgico ni religioso¹⁰⁵, sino profano y con una gran diversidad temática¹⁰⁶, se convertiría en un importante canal de transmisión para la música. En un primer momento esta música serviría para amenizar los intermedios que se producían *ad libitum* entre los actos, creándose una “arcaica” función de “relleno”.

¹⁰² HOPPIN, Richard. *La música Medieval*. Madrid: Akal, 1991. En esta misma línea cabe citar el tropo *¿Quam quaeritis in sepulcro?* como la primera célula de naturaleza “teatral”. A partir de estas composiciones se originarán los dramas litúrgicos, dando lugar a posteriori al nacimiento los misterios, los autos en suma, al establecimiento de los cimientos del teatro en Occidente. Sin embargo, este hecho es sólo un apunte al desarrollo del teatro, ya que anteriormente en Grecia ya existía el canto en las tragedias griegas. Así pues, la ópera surge como resurgimiento de ese modo de hacer teatro. “Altro modo di cantare che l’ordinario”, o sea “Opera per música”.

¹⁰³ La relación de la música con otras disciplinas y por otro lado, su independencia, autonomía, son las dos cuestiones e itinerarios estéticos musicales planteados durante el siglo XIX. Música programática y música absoluta, son uno de los binomios que representan las grandes controversias suscitadas por los compositores románticos.

¹⁰⁴ Robert Schumann, en palabras de Florestán postulaba lo siguiente “la estética de un arte es igual a la de otro; únicamente difiere el material” De esta apreciación se desprende la idea de liberal la música como un elemento subordinado, un arte de “segunda” y por ende, resaltar su relevancia en relación al resto de las artes. PLANTIGA, León. *La música Romántica*. Madrid: Akal, 1992.

¹⁰⁵ Estos conceptos que aparentemente se observan en la literatura de modo indistinto, son visiblemente divergentes, así pues, litúrgico hace referencia a todo lo relacionado con la misa y las horas del oficio, por otro lado, religioso alude a la temática de contexto no profano, esto es, temas hagiográficos, etc.

¹⁰⁶ En su caso solía ser mitológica e histórica, he aquí otras de las conexiones que se establecería con una de las manifestaciones más importantes acaecidas durante el Barroco, esto es, la ópera.

¹⁰⁷ La autora distingue entre Era Moderna, que se extendería entre los siglos XV- XVIII respectivamente y lo “Moderno” como movimiento histórico cultural que surge en Occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el siglo XX. DIAZ, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 2005, p.16.

En la Era moderna¹⁰⁷ podemos observar un nuevo cambio en el papel de la música. La función que tendrá el soporte musical a partir de esta franja temporal se concentrará en facilitar la comprensión de la trama argumentativa¹⁰⁸.

Por otro lado, no ocurre lo mismo si comparamos este procedimiento con lo acontecido durante el siglo XX. El siglo pasado se caracteriza por el nacimiento de diversas corrientes estilísticas lo que obliga a un análisis pormenorizado de cada una de ellas, debido a esta multiplicidad, solo se realizarán algunas incursiones a medida que se vaya desarrollando el presente trabajo de investigación, no siendo nuestro objetivo el esclarecimiento total de cada una de las mismas.

II.2.2. Espectáculos operísticos.

“[...] además de ser una forma artística, la ópera siempre ha sido un fenómeno social, económico, y político[...].”¹⁰⁹.

Por lo que respecta a la ópera ocurre algo muy distinto. Así pues, desde los primeros intentos de la *Camerata* de los Bardi¹¹⁰ en los albores del siglo XVI por recuperar el legado de las tragedias griegas, la música ha tenido un lugar muy determinado. No obstante, tampoco sería lícito aceptar que la función del componente musical era la misma en ambos casos. En el caso de la ópera, la parte instrumental era la encargada *a priori* de acompañar y facilitar la realización de las inflexiones acometidas por el

¹⁰⁸ Para facilitar este procedimiento será fundamental tener presente en todo momento lo que ha supuesto la “doctrina de los afectos” De la misma manera, el compositor Igor Stravinsky manifestaba a través de su labor docente lo siguiente; “la cultura, es una especie de domesticación [...] esta domesticación se ejerce también en el dominio del gusto, y éste es esencial al creador [...] es la cultura la que coloca al gusto en la plenitud de su juego [...] el artista se le impone a sí mismo y termina por imponerlo a los demás. Así es como se establece la tradición. [...] la tradición es cosa distinta del hábito, [...] el hábito es, por definición, una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal, mientras que la tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada”. STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006, p. 59

¹⁰⁹ SNOWMAN, Daniel. *La ópera. Una historia social*. Madrid: Siruela, 2012, p. 10.

¹¹⁰ GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude. *Historia de la Música Occidental*, Vol.1 y 2. Madrid: Alianza, 2002.

¹¹¹ BUKOZFER, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 1986.

texto¹¹¹. Todo ello implicaría el uso de disonancias y otros medios no muy bien aceptados por los más “conservadores” de la época¹¹².

A finales de siglo XVI la ópera se convertiría en un evento de índole contemporáneo ya que representaba el fin de la herencia polifónica desarrollada hasta ese momento. Así mismo, se puede afirmar que al principio la música en estas representaciones tenía tres funciones básicas: 1. Amenizar el comienzo del espectáculo musical, de tal modo que el público se pudiera ir acomodando en los teatros¹¹³, corrales y lugares para la representación de tales eventos; 2. Ayudar al desarrollo argumental¹¹⁴; 3. Provocar e incitar a que los sentimientos de cada uno de los personajes quedasen esclarecidos y comprendidos por el público¹¹⁵.

Reflexionando sobre lo anteriormente comentado, podemos pensar que si bien la música tenía varios y distintos usos, ello no implicaba lógicamente que hubiera consciencia de cada una de las posibles aportaciones que podría tener el “buen uso” del parámetro musical. Pensemos que hasta Renacimiento no se localizan tratados relacionados con música instrumental. Por su lado, el Barroco será una etapa crucial debido a las investigaciones que se realizan sobre parámetros de diversa índole de la música instrumental. No es al azar, que a partir del siglo XVII encontremos algunas indicaciones de cómo se debe instrumentar determinados fragmentos operísticos¹¹⁶. La

¹¹² BIANCONI, Lorenzo. *Historia de la Música. El siglo XVII*. Vol. 5. Madrid: Turner, 1986. En la “Cruda Amaribilli” se observa la crítica de Artussi a Monteverdi motivada por el uso de la “Seconda prattica”. Los compositores como Artussi eran bastante reacios a la introducción de prácticas musicales modernas, y sobre todo a la no utilización en la resolución de disonancias tal y como se realizaban dentro del marco de la música eclesiástica con la primera práctica.

¹¹³ ULRICH, Michels. *Atlas de la Música. Del barroco hasta hoy*. Madrid: Alianza, 2002. El primer teatro de ópera documentado de Europa, es el de San Cassiano Venecia, en 1637. Es a partir de este momento cuando se produce la primera democratización de los espectáculos, esto es, a través de la adquisición de una entrada “cualquier persona” podía asistir a las representaciones

¹¹⁴ Tal y como se refleja en el acompañamiento prestado en los fragmentos operísticos más declamados, lo que futuramente se conocería como recitativo.

¹¹⁵ BASSO, Alberto. *Historia de la Música. La época de Bach y Händel*. Vol. 6. Madrid: Turner, 1986. Basso hace referencia a la evolución de los números musicales cerrados que contenían la ópera, lo que daría a largo plazo la formación de los distintas formas musicales tales como: arias, recitativos, dúos, etc. De todas estas formas, la que suscitaban mayor interés por parte del público eran las arias, lo que conllevó inexorablemente al desarrollo del virtuosismo en relación al marco operístico.

¹¹⁶ BIANCONI. *Op. Cit.*. Prueba de ello son las didascalias localizadas en la ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi estrenada en el año 1607, siendo para muchos musicólogos como la primera gran ópera de nuestra historia musical.

época que se extiende desde los siglos XVII y XVIII respectivamente, traería consigo ineludiblemente la creación de una orquesta, aunque esto no implicara el uso idóneo de los distintos instrumentos que la conformaban. Si bien existen algunos intentos para crear un preludio instrumental con una forma predeterminada a saber; “*sinfonía*” (rápido-lento-rápido) y “*ouverture*” (lento-rápido-lento) de acuerdo con el modelo italiano o francés respectivamente. De esta forma, el preludio favorecería tardíamente la introducción de cada uno de los temas a utilizar durante el transcurso de la ópera.

La primera conclusión que podemos extraer de todo esto, es que la orquesta en particular y la música en general no tenían una consideración relevante sobre todo si lo comparamos con el camino que seguiría posteriormente. A partir del siglo XVIII, la orquesta se va posicionando, en este sentido, la proliferación de teatros ayudaría que todos los elementos fueron sufriendo ciertas mejoras. Es durante este siglo y sobre todo durante el siglo XIX donde se explotará aún más si cabe, las aportaciones de la música en el espectáculo. Así pues, el período romántico se convierte en el espacio temporal esperado para que algunos compositores intentarán crear una especie de células motivicas que caracterizara a los personajes¹¹⁷. Lo que en principio se manifestaría como una tendencia no tardaría en convertirse en una técnica para jugar con la psicología de la percepción en la recepción de los oyentes que conformaban el público de la época. No obstante, este tipo de procedimiento ya se habían convertido en prácticas comunes y hasta cierto punto “populares” desde finales del siglo anterior, este dato es más que un hecho a tenor de algunos ejemplos de la composición mozartiana. Un ejemplo significativo lo observamos en la ópera *Le Nozze di Figaro*, la música preludia en cada caso si el personaje es Susana o la Condesa, para ello, no sólo se observan tonalidades propias a cada personaje sino que así mismo también es muy significativo las danzas que se asocian a las mismas.

Un nuevo camino quedará determinado por las diversas tendencias acaecidas durante la primera parte del siglo XX. A partir de este momento la música en determinadas esferas

¹¹⁷ El concepto de “leitmotiv” -término acuñado por Hans Paul Von Wolzogen, amigo de Wagner- ya se encuentra en algunas óperas de Monteverdi. Este recurso ha sido ampliamente utilizado en el campo de la ópera y con la llegada del cine sonoro se convertiría en una de las técnicas más empleadas y por consiguiente una de las más demandadas por los directores y productores de cine.

académicas adopta un nuevo apelativo el de la Nueva Música¹¹⁸. *Salomé* (1905), *Electra* (1909), ambas óperas del compositor Richard Strauss tenían un elemento común, suscitar en su recepción con la ayuda de la música una cierta actitud de irritabilidad. Por otro lado, los sentimientos de desesperación, angustia, son significativos y representativos de la época. En sí mismo, tanto la música como la ópera se convertirían en elementos tan susceptibles y variables como las distintas etapas y tendencias estéticas que recorre el siglo pasado. Otra idea que se ha adoptado perfectamente a la estética desarrollada durante el siglo XX es el concepto de obra como “arte total”¹¹⁹, introducido por Richard Wagner en el campo operístico. Llegado a este punto, la música se vuelve imprescindible, convirtiéndose en determinados momentos en un personaje más dentro de la misma representación. El legado wagneriano favorece de una forma incuestionable la nueva ubicación de la música. A partir de este novedoso enfoque, el elemento musical ya no se encontraría alineado por un texto o supeditado a otros factores, sino que por el contrario lejos de ello, se convierte en un factor importantísimo para el desarrollo de la trama argumental.

¹¹⁸ ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003. Con el término de “Neue Musik”, el autor hace una comparación interesante entre I. Stravinsky y la nueva música representada por la composición de un compositor por el que sentían una especial admiración, A. Schönberg.

¹¹⁹ El compositor Richard Wagner articula parte de su pensamiento musical en torno a la unificación de las artes, mantiene que cada arte logra su máxima expresión sólo cuando aparece junto a las otras formando así una obra de “Arte total” *Gesamtkunstwerk*, el encuentro de todas las artes, poesía, danza, música. WAGNER, Richard. *La obra del arte del futuro* [1848]. Valencia: Universidad de Valencia, 2000. Esta idea del arte total es un concepto asociado a Wagner pero no creado por él, ya el compositor Carl María von Weber en sus *Sämtliche Schriften* (Escritos Completos) escribía, “todas deben desaparecer y sumergirse de distintos modos para emerger de nuevo al crearse un nuevo mundo” FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1999, p. 308. Por su parte, en el legado teórico del compositor Richard Wagner observamos algunas puntualizaciones relevantes, tales como: con respecto al Drama puntualiza “ la obra de arte más elevada”, “ la obra del arte del futuro” (*Ibid.*, p.311), sobre la ópera tradicional escribe “ consiste en esto: en que de un medio de expresión (la música) se ha hecho un fin y en que de un fin de la expresión (el drama) se ha hecho un medio [...]” (*Ibid.*, p.309) también alude a “la esterilidad de nuestra época en materia musical” (*Ibid.*, p. 313).

II.2.3. Espectáculos cinematográficos.

Los albores del primer cine, lo que la historiografía cinematográfica bautizó como cine mudo¹²⁰, estuvieron caracterizados por el fatídico incidente acaecido a finales del siglo diecinueve¹²¹. Sin embargo, este hecho no impidió su fácil recuperación y una excelente futura recepción por parte de las clases con mayor poder adquisitivo. Si nos remontamos a sus inicios, la historia ha confirmado que el cine estuvo relacionado a las clases más populares, así pues el cine se proyectaba en “ferias o lugares de atracciones para las clases populares”¹²². Michel Chion, añade a este respecto, el cine fue en su inicio popular y después pasa a formar parte del ocio de la “gente decente”¹²³.

El cine a partir de su creación tomaría el lugar que en su momento tendrían las óperas en el siglo anterior¹²⁴. Así pues, existiría una gran expectación y consumo entorno a la recepción de las películas¹²⁵. Actualmente el cine “occidental” se ha convertido en un espectáculo y arte de masas¹²⁶, por ende, la cultura de nuestra sociedad se puede ver representada en la industria cinematográfica. Este hecho ha sido determinante para la

¹²⁰ Entendemos por cine mudo la etapa comprendida desde la década de 1890 hasta finales de la década 1920. Considerando hasta 1910, la etapa entendida como “cine primitivo”, donde era habitual la ausencia de narratividad. Por otro lado, el calificativo de “mudo” es en cierta medida irreal, dado que la música nunca estuvo al margen del cine, “desde las primeras proyecciones del Grand Café, los *films* fueron siempre acompañados de música.” MITRY, Jean. *Estética y Psicología del cine; 1. Las Formas*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002, p. 135. Así pues, también es relevante destacar la distinción en torno al vocablo mudo y sonoro, en Francia se traduce como *muet y parlant*, mientras que contexto anglófono como *silent* y *sound*. A este respecto el autor Noël Burch señala que sería más certero utilizar las designaciones francófonas. BURCH, Noël. *El Tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 233.

¹²¹ El incidente al que aludimos fue el incendio que se produjo el 4 de mayo de 1897 en el Bazar de la Caridad (París). GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1989, p. 34.

¹²² DELTELL, Luis; GARCÍA, Juan; GERVILLA, Mercedes. *Breve historia del cine*. Madrid: Fragua, 2009, p. 79.

¹²³ CHION, Michel. *Op. cit.*, 1997, pp. 40-41.

¹²⁴ La demanda de ópera que se evidencia por el número de composiciones del siglo XIX, es ciertamente paralela a la demanda actual por de un público que reclama estrenos de películas semanalmente. Esto permite establecer cierto paralelismo entre cine, ópera y espectadores.

¹²⁵ LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999. Cuando hace referencia de Mahler y Puccini, la autora señala estos compositores como los primeros en realizar un producto musical para el consumo de masas.

¹²⁶ El cine se convertiría en arte de masas desde los tiempos de la creación de Hollywood. Noël Burch habla a este respecto de M.R.I., esto es. “la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional”. BURCH, Noël. *Op. cit.*, 1999, p.17.

estandarización de fórmulas¹²⁷ estéticas que favorecen la “representación de la universalidad de la música”¹²⁸. Si bien el cine, en un principio no contaba con la simpatía ni la confianza de la clase más conservadora de finales del siglo XIX, esto no sería un impedimento que se convirtiera paulatinamente en la alternativa de ocio más aclamada de nuestra sociedad. Razones no le faltan, pues bien es sabido que el séptimo arte¹²⁹ reúne un gran número de manifestaciones artísticas, hecho que le valió en algunos ámbitos el seudónimo de “arte total”¹³⁰. Pero para que esta realidad fuera posible, nos tenemos que remontar al período romántico. Desde los albores del siglo XIX se fueron produciendo distintos experimentos sobre sistemas de proyección, todo ello contribuyó que Thomas Alva Edison a partir de 1888 derivará sus esfuerzos hacia la creación del Kinetógrafo y posteriormente del Kinetófono. Si bien, tendríamos que esperar a 1895, año en el Louis y Auguste Lumière presentan en el “Salon Indien”¹³¹ en París el cinematógrafo. Los primeros trabajos filmicos no tardaron en llegar, convirtiéndose la década de 1890 en el referente oficial para el nacimiento del cine en diferentes países. Este primer cine se caracterizaba por su cercanía al campo de la fotografía y por la ausencia de hilo narrativo. En el caso de España, la primera producción nacional sería *El entierro del General Sánchez Bregua* el 20 de Junio de 1897¹³². Por otro lado, no olvidemos que hasta la creación del cine, se tuvieron que hacer muchos avances científicos en diversos terrenos, es por ello por lo que es relativamente lógico que existan afirmaciones como la siguiente “el cine es un derivado

¹²⁷ Estas fórmulas estaría totalmente relacionadas con las reglas del “gusto”, entendido como “sistema de preferencias personales y/o sociales”. DE LA CALLE, Román. *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y la teoría de las artes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006, p. 57.

¹²⁸ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 13-14.

¹²⁹ CANUDO, Ricciotto. *L'Usine aux images* (1927). París: Séguier, 1995. El autor manifiesta que el cine es el 7º arte, dentro de las seis artes tradicionales existentes, a saber: arquitectura, escultura, pintura, poesía, danza y música. Este crítico de cine perteneciente al futurismo italiano publicó en 1911 su manifiesto “El Nacimiento del Séptimo Arte”. Así mismo, está considerado como el primer teórico del cine, entendido como “artes plásticas en movimiento”. Otra gran contribución fue la de acuñar el término de séptimo arte por primera vez.

¹³⁰ ROMAGUERA I RAMIO, J.; ALSINA, H. Op. cit., 1993, p. 16. Canudo reconociendo el influjo de Wagner concibe el cine como la síntesis de las otras artes, cine como arte total, “Necesitamos a cine para crear el arte total al que desde siempre, han tenido todas las artes” Aunque desde diversos frentes se ha asumido el concepto del arte total en relación al cine, la aportación común a todas las vanguardias del siglo XX, es la de considerar al cine como arte pero no como síntesis de todas las artes.

¹³¹ CUETO, Roberto. *Cien Bandas Sonoras en la Historia del Cine*. Madrid: Nuer, 1996, pp. 9- 10. El autor señala la primera proyección en el Salón Indien de París el 28 de diciembre de 1895.

¹³² LETAMENDI, Jon. *Aportaciones a los orígenes del cine Español*. Barcelona: Royal Books, 1996.

de la fotografía y de la fonografía, ambas técnicas modernas de duplicación mecánica”¹³³. Ha pasado más de un siglo desde que tuviera lugar estos acontecimientos y el cine sigue recogiendo al igual que lo hiciera en antaño todas las innovaciones acontecidas.

Por otro lado, al cuestionarnos el “Cómo la imagen cinematográfica se impregna de música” nos estamos situando en un momento cronológico muy determinado del siglo pasado¹³⁴. La relación de la música al servicio del relato y de la escena tiene un origen que se remonta a los cimientos de nuestra cultura occidental tal y como hemos ido adelantando en párrafos anteriores. Pensemos por un momento que la necesidad de la música ha sido una evidencia desde “los ritos religiosos más primitivos, la música siempre ha acompañado al hombre en todas sus actividades socioculturales”¹³⁵ Pero ¿es necesario que las películas tengan un complemento musical? La respuesta parece ser *a priori* afirmativa, tal y como justificaremos a lo largo de estas líneas. Los beneficios que aportaría la música nunca fueron del todo desconocidos, esta evidencia es relativamente perceptible en las innumerables fuentes que existen en la actualidad y que abordan cuestiones de muy diversa naturaleza. El nacimiento del cine no significó en primera instancia el uso coherente y consciente de la música en el discurso cinematográfico, sino que por el contrario, este elemento se convertiría en el gran desconocido hecho evidente si estudiamos la reciente historia del cine. La primera reflexión a la que llegamos es que el uso de la música dentro del cine tuvo en primera instancia un papel un tanto ambiguo, realidad que ha provocado su escasa relevancia dentro y fuera de la gran pantalla. Siguiendo esta misma línea, parece lógico y natural entender en este contexto algunas afirmaciones que se han vuelto realmente significativas en la historia del cine, tales como¹³⁶:

¹³³ Se entiende por duplicación mecánica, a aquellos “códigos [...], que regulan los mecanismos de reproducción del mundo, y que el cine sólo tiene en común con la fotografía”. CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007, p. 165 ; METZ, Christian. *Ensayo sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002.

¹³⁴ SANCHEZ VIDAL, Agustín. *Historia del Cine*. Madrid: Historia 16, 1997. El autor cita tres momentos cruciales en la relación de convivencia entre música e imagen, el primero la creación de las “Cue Sheets”, la segunda la composición de la primera partitura con fines cinematográficos de Camille Saint-Saëns en 1908 y por último el nacimiento del cine “sonoro” con el Cantor de Jazz, en 1927. Existen otras teorías que discrepan de este último dato, afirmando por su lado, que el inicio del cine sonoro, se había producido en 1926 con una película de Alan Crosland titulada Don Juan y con música de William Axt.

¹³⁵ NAVARRO, Heriberto; NAVARRO, Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, p. 21.

¹³⁶ CUETO, Roberto. *Op. cit.*, 1996, pp.9-10.

1. Aaron Copland, “ la música de cine es aquella que millones de personas oyen pero nadie escucha”.

2. Maurice Jaubert, “ nadie va al cine a escuchar música”.

Estas palabras sin lugar a dudas, facilitan algunos planteamientos en torno a la perpetuación que se produce sobre los usos “abusivos”¹³⁷ de la música en relación a la imagen, fruto en algunos casos del presumible desconocimiento del director sobre su potencial. Cabría cuestionarse, ¿por qué esta marginación hacia la música y no al resto de elementos constituyente del cine? Enrico Fubini, aludiría para dar respuesta a esta cuestión, que es la naturaleza de la propia música, así como su grado de especialización la que justifica ese distanciamiento¹³⁸.

Pero volvamos al siglo XIX, fueron las distintas investigaciones sobre la imagen en movimiento y la fotografía acaecidas durante el último cuarto de siglo diecinueve las que posibilitaron como ya hemos adelantado la llegada del cinematógrafo de los hermanos Lumière y con ello, también las primeras proyecciones del cine mudo. Al principio los aparatos utilizados para tal efecto, distaban en demasía de ser prácticos y silenciosos. En suma, se trataba de unas máquinas de grandes dimensiones que propiciaba al público una cantidad importante de ruidos¹³⁹. Así pues, la música se presentaba *a priori*, como el medio idóneo a través del cual se podría sino erradicar si apaciguar los ruidos¹⁴⁰ ya citados. De este modo, el sonido era usado “para evitar ruidos y suprimir sombras que pueden descubrir los micrófonos escondidos en el decorado a las perchas de los microfonistas”¹⁴¹. Es por ello, por lo que los primeros productores

¹³⁷ COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y teorías de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfal, 1997, p.32. El abuso de la música tiene su mayor campo de actuación en el marco de la denominada música clásica. Por lo que al comienzo de cine distintos “compositores” se aventuraban y confesaban relatos de la siguiente naturaleza: “Ante la desesperación, comenzamos a cometer delitos. Empezamos a desmembrar a los grandes maestros. Empezamos a asesinar las obras de Beethoven, Mozart, Grieg, J.S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaikovsky y Wagner: todo lo que estuviera protegido de nuestro saqueo por derechos de autor...(.) Espero que esta tardía confesión me garantice el perdón por lo que he hecho”

¹³⁸ FUBINI, Enrico. *Op. cit.*, 2004, pp. 17-20.

¹³⁹ Los ruidos se convertirían con el Futurismo en el elemento más importante. El 20 de febrero de 1909 el poeta italiano Tommaso Marinetti (1876-1944), fundador del “futurismo” publica el primer manifiesto futurista, en el que alude a conceptos como «palabra en libertad», sin trabas sintácticas, la violencia verbal, el movimiento agresivo entre otros.

¹⁴⁰ LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999. Los ruidos han sido una de las múltiples razones que avalan el nacimiento de la música dentro de sala de proyección. En la actualidad esta justificación carece de rigor científico y los teóricos como Russell Lack hablan de la música en relación a la “intimidad colectiva”.

¹⁴¹ DELTELL, Luis; GARCÍA, Juan; GERVILLA, Mercedes. *Op. cit.*, 2009, pp. 96-97.

insistirían en la contratación de músicas relevantes del momento para tocar en directo mientras se proyectaba la película¹⁴². Sólo en EEUU, encontramos varias salas que tenían orquestas compuestas hasta por sesenta músicos, así pues, se daban tres tipos de salas a las que les correspondía un determinado número de músicos: a) Grandes salas = sesenta músicos; b) Salas medianas: doce músicos; c) Salas pequeñas: un piano¹⁴³. Inclusive en las pequeñas poblaciones, las salas contaban con un soporte musical sólido, “cines de pequeñas localidades que empleaban músicas (hasta setenta y cinco) para acompañar su oferta cinematográfica muda”¹⁴⁴. Además era tanta relevancia que se le dotaba a la música que acompañaba al *film*, que existen indicios de algunos nombres registrados de intérpretes, como fue el caso de Émile Maraval¹⁴⁵.

De esta forma, la música se convertiría en la compañera fiel de la imagen, a semejanza de cómo lo había hecho en otros tiempos, dado que “La música llenaba al silencio y proporcionaba al espectador una experiencia más completa”¹⁴⁶. Atendiendo a estos motivos, podemos plantear esta interrelación como un posible inicio de dependencia entre la imagen y la música. La omnipresencia de la misma, evitaba la sensación de “extrañeza, el ruido y la intimidad colectiva”¹⁴⁷. En relación a la instrumentación es notorio citar la importancia y protagonismo que suscitaría el piano. Así como el cómputo de partituras que progresivamente se fueron agrupando fijando de esta forma los primeros clichés musicales. A este conjunto de piezas se le conocería tardíamente con el nombre de *Cue Sheets*¹⁴⁸, Kinotecas también conocido como Bibliotecas

¹⁴² Esta es una de las numerosas hipótesis que se ha desarrollado para justificar la aparición de la música alrededor del *film*, si bien no es la única, y como hemos observado existe una sustanciosa literatura sobre las decimonónicas relaciones de convivencia entre la música y cualquier representación a lo largo de la historia cinematográfica.

¹⁴³ DELTELL, Luis; GARCÍA, Juan; GERVILLA, Mercedes. *Op. cit.*, 2009, p. 88.

¹⁴⁴ PALACIO M.; SANTOS, P. (coords.). *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro. Vol. VI*. Madrid: Cátedra, 1995, p.11.

¹⁴⁵ NAVARRO, Heriberto; NAVARRO, Sergio. *Op. cit.*, 2005, p.21

¹⁴⁶ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995, p.293.

¹⁴⁷ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, pp. 13-14. Así mismo, el autor Noël Burch, habla de “naturalización del cine-espectáculo”. BURCH, Noël. *Op. cit.*, 1999, pp.234-235. Del mismo modo, la música como necesidad ha sido tema de reflexión para otros tantos investigadores, en el caso de Laurent Jullier, alude a que esta necesidad queda justificada dado que la música “consolida, enfatiza y define”. JULLIER, Laurent. *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós, 2007, p.51.

¹⁴⁸ RIESENFELD, Hugo. “*Music and Motion Pictures*”. En *The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects, issue of The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, November, 1926, pp. 58-62.

musicales, en suma, se trataba de distintas obras relacionadas con diversos estados anímicos, conformando la célula de los futuros géneros dentro del séptimo arte. Dos son los procedimientos que señalan los autores para la creación de bandas sonoras, el primero las “*Cue Sheets*” utilizadas a partir de 1910, siendo uno de los primeros defensores de este término así como de sus futuras aplicaciones James Bradford. Por otro lado, en los inicios de los años veinte, en los albores del mal llamado cine sonoro (pues nunca fue silente), se crearía como segundo procedimiento el *vitaphone*, discos de sonido grabado. Roy M. Prendergast alude en relación a la música en el cine silente, la relevancia de las “*Specific suggestions for music*” editadas por Edison en el año 1909, aunque según el autor el ejemplo más famoso fue el de la Kinoteca de Giuseppe Becce, “The most famous example of this concept was Giuseppe Becce’s Kinobibliothek (or Kinothek, as it was called) which was first Publisher in Berlin in 1919 [...] In the Kinothek were many pieces of descriptive music classified according to style and mood [...]”¹⁴⁹. Por otro lado, las bibliotecas musicales son aquellas colecciones que se recopilaron en los albores del siglo XX para facilitar la utilización de música preexistente clásica en los rodajes y proyecciones de películas. Por lo que respecta, al término de *Cue Sheet*, literalmente hacer referencia a la página de música que arreglaban para que fuera utilizada de forma ilustrativa durante la proyección del film. Un dato esclarecedor será a este respecto, la relación entre la música y los estados anímicos, hecho que se ha ido repitiendo a lo largo de toda la historia gracias a los vestigios de la cultura grecolatina, nos referimos a la doctrina de los *Ethos*¹⁵⁰. Esta doctrina posee todas las connotaciones para convertirse en un tema soberanamente cuestionable en la actualidad. Así pues, se observan dos posturas diametralmente opuestas, una estaría encabezada por la historiografía clásica donde la doctrina de los *Ethos* encierra una serie de códigos intrínsecos, por lo que determinada música posee

¹⁴⁹ PRENDERGAST, Roy. *Film Music, A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*. New York: Norton, 1992, p.6.

¹⁵⁰ BLACKING, John. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza, 2006. La doctrina de los *Ethos* es un tema soberanamente cuestionable en la actualidad, observándose dos posturas diametralmente opuestas, una estaría encabezada por la historiografía clásica donde la doctrina de los *Ethos* encierra una serie de códigos intrínsecos, por lo que determinada música posee ciertos significados. Por otro lado, existen teorías más recientes, que argumentan en torno la “asemanticidad de la música” como las que manifiesta Jaume Radigales. En su obra titulada *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodós (Papers d'Estudi, 7), 2002. Blacking puntualiza sobre esta cuestión postulando una serie de cuestiones muy relevantes, tales como: 1. La discriminación entre patrones musicales y audiencia; 2. Alude a la estructura de la música en relación a su entorno cultural y el estado emocional de sus oyente y por último una de las ideas de mayor relevancia es la que establece una relación inherente entre el significado de la música y las emociones que produce en el oyente.

ciertos significados. Por otro lado, existen teorías más recientes, que argumentan en torno la “asemanticidad de la música”¹⁵¹. Por su lado, John Blacking¹⁵² en relación a este tema realiza una serie de puntualizaciones muy relevantes, tales como: 1. La discriminación entre patrones musicales y audiencia; 2. Alude a la estructura de la música en relación a su entorno cultural y el estado emocional de sus oyente y por último una de la ideas de mayor relevancia es la que establece una relación inherente entre el significado de la música y la emociones que produce en el oyente. Sobre estas colecciones realizaremos un estudio más detallado en apartados posteriores.

Si bien en la actualidad, somos testigos de una interesante dualidad sobre lo que realmente sugiere la música, no por ello, tenemos que olvidar las diferentes formas y teorías que se han ido desarrollando a lo largo de la historia para explicar tales relaciones. Un hecho relevante es señalar que estas posibles relaciones forman parte de la base teóricas sobre las que se apoyan las *cue sheets*, tal y como refleja James Bradford, cuando afirma en relación a las “intenciones” en el siguiente párrafo; “The purpose of this musical setting is to aid the leader in selecting appropriate music for the picture. It is not intended that he should purchase the pieces suggested nor should it be inferred that without them a good musical setting is not possible. Their purpose is rather to illustrate the style and character of the music that fits each scene and so enable to leader to select a similar piece from his library”¹⁵³. Tampoco es menos importante citar las otras funciones que tuvo la música. No sólo servirían para apaciguar las inconveniencias sonoras que producían incondicionalmente los aparatos de proyección sino que a su vez, convertiría en un importante reclamo publicitario para la captación de un público inminentemente de clase social adinerada. Aunque no por ello, no es menos relevante esclarecer que el cine se convertiría además en una importante fuente de ingresos para aquellos músicos que no se caracterizaban por la buena recepción de sus obras o que simplemente debido a algunos momentos de estrechez económico, vieron en este campo otra vía para hacer algo de dinero. El inicio estaría enmarcado en el año 1908 cuando Camile Saint-Saëns compuso la música para la película *El asesinato del Duque de Guisa* conocida genéricamente como su Opus 128 para cuerda, piano y

¹⁵¹ RADIGALES, Jaume. *Op. cit.*, 2002.

¹⁵² BLACKING, John. *Op. cit.*, 2006.

¹⁵³ En <www.mont-alto.com/photoplaymusic.html> [Consulta: 10 Octubre del 2009]

armonio. Otros compositores “clásicos” que se dedicarían a componer música original fueron: Romolo Bochini (*Gli incanti dell'oro*, 1906, *Pierrot innamorato*, 1906), Joseph Carl Breil (*El nacimiento de una nación*, formado por composiciones procedentes del repertorio clásico y de temas originales), Giuseppe Becce (*Der Mude Tod*, 1921), Arthur Honegger (*Napoleón*, 1926), Erik Satie (*Entre'acte Cinematographique*, 1924), Dimitri Shostakovich (*Novig Vairlin*, 1929), Jacques Ibert (*Un chapeau de paille d'Italie*, *El sombrero de paja*, 1927), Hans Erdmann (*Nosferatu*, 1922) o Paul Hindemith (*Krazy Kat at the Cyrcus*, 1927)¹⁵⁴. A modo de sintetizar algunas de las ideas reflejadas anteriormente, se hace evidente que la “época de cine mudo, existía un rico universo sonoro en las salas. El piano, la orquesta, el fonógrafo y los órganos producían un volumen sonoro considerable”¹⁵⁵.

En lo que se refiere al paso del cine mudo al cine sonoro, el proceso fue relativamente complejo. Al igual que ocurriera con Arnold Schönberg y su teoría acerca de la música atonal, en el cine mudo más que una decadencia, lo que se produjo es una evolución en toda regla, quizás motivada por los avatares de las nuevas tecnologías recientemente emergentes. La nueva inclusión del sonido en el film, condicionaría la desaparición de todos aquellos recursos que habían sido creados en el cine anterior y que indiscutiblemente poseían una gran riqueza. Es a partir de 1927, con *The Jazz Singer* (*El cantor de Jazz*, Alan Crosland)¹⁵⁶ cuando podemos afirmar en un principio el origen de la música dentro del film, de ahí la creación de un nuevo apelativo el de “cine sonoro”. Este hecho favorecería el desarrollo en primera instancia de la “Meca del cine” en la costa este de EEUU y posteriormente en Hollywood¹⁵⁷. Del mismo modo, como consecuencia del momento histórico en el que se estaba viviendo en Europa, los Ángeles se convertirían en el refugio de muchos de los grandes músicos de bandas

¹⁵⁴ Para completar este glosario de músicos se puede consultar el exhaustivo listado de compositores de bandas musicales originales para cine que realiza Ricardo Alberto Iapichino. IAPICHINO, Ricardo. *La composición audiovisual. Dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen*. Buenos Aires: Ediciones Fadu, 2011, pp. 201-236.

¹⁵⁵ JULLIER, Laurent. *Op. cit.*, 2007, p. 7.

¹⁵⁶ La película *Don Juan* de Alan Crosland del año 1926 esta considerada según algunos teóricos como la primera película sonora. MONTEAGUDO, Luciano; BUCICH, Verónica. *Carlos Gardel y el primer cine sonoro argentino*. Huesca: Filmoteca de Andalucía, 2001, p. 13.

¹⁵⁷ A partir de los años 1900 las compañías productoras de cine de Nueva York y Nueva Jersey comenzaron a trasladarse a California, el primer estudio se fundaría en 1911 en Hollywood.

sonoras¹⁵⁸. Muchos de estos compositores víctimas de la situación de crisis que azotaba al viejo Continente, se caracterizaban por hacer un tipo de música muy alejada a las exigencias de los distintos regímenes dictatoriales. A partir de este momento casi todos los elementos excepto el musical estaban bastante evolucionados. En principio no habría por tanto una certeza clara sobre las posibilidades de los distintos usos y fines de la música. Alrededor de las décadas de los treinta y cuarenta respectivamente, la música se usaría como “relleno”. La técnica más recurrente para tal efecto, era la de adaptar y componer grandes sinfonías. Este procedimiento era flexible y respondía en principio a las ideas del director, en este sentido se podía decantar por una música más universal y por tanto, menos personalizada, dato revelador dado los futuros procesos de identificación por parte del público que se irían modificando. De esta manera, muchas de las composiciones se convertirían en hitos musicales, recurrentes a lo largo y ancho de toda la historia del cine sonoro.

Todo ello proporcionó que el cine sonoro abriera nuevas vías inexploradas hasta el momento. No sólo la imagen se vería enriquecida con el diálogo sino que a este se le añadiría paulatinamente, sonidos, ruidos, en fin, todos los elementos que componen la Banda Sonora¹⁵⁹. El interrogante que se nos plantea es ¿realmente la “supuesta” dependencia de la imagen y la música podría ser justificada a partir de este momento? La música instrumental a semejanza de lo que había acontecido durante los albores de la ópera, no era utilizada con un fin prefijado¹⁶⁰. Más bien tenía una función de relleno, tal y como hemos aludido en relación al cine de los treinta. Con esta primera tendencia, queda totalmente justificada la tendencia desencadenante respecto al uso de la música.

¹⁵⁸ Con el origen del movimiento nazi en 1918 por Antón Drexler, y su posterior corriente antisemitas, se producirá por toda Europa una gran movimiento emigratorio. Muchos judíos se ven obligados a emigran a los EEUU. Una de las consecuencias más inmediatas, fue el inicio de forma oficial de la música original para cine, donde ya el compositor la escribe, un arreglista la instrumenta para orquesta sinfónica y un director las graba.

¹⁵⁹ Existen diferencias entre banda sonora o *soundtrack* y banda sonora musical, la primera comprende el espacio físico del celuloide en el que se registran todos los efectos del sonido, música, diálogos y la segunda, se restringe sólo a l registro musical que se incluye en la banda sonora de la película. LÓPEZ, Joaquín. “El lenguaje del cine y de la banda sonora” Curso *Música y Lenguaje Audiovisual: Una Aproximación Interdisciplinar* (UNIA, Baeza 17-08-2009).

¹⁶⁰ Hasta el barroco medio y tardío, no existe constancia de una obertura u sinfonía, propiamente dicha, simplemente existía un pasaje de introducción instrumental para aludir al comienzo de la obra, en este caso la ópera. GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 373-374.

Así pues, no sólo en los inicios sino inclusive en la actualidad la música sigue siendo la gran desconocida¹⁶¹ y con ello sus posibilidades.

El formato sinfónico se convierte en los primeros años “sonoros” en la vía más utilizada por las primeras generaciones de compositores dedicados a la creación de música para el cine. “De todas las formas musicales, la que se considera más rica, desde el punto de vista del desarrollo, es la sinfonía. Se designa habitualmente con este nombre a una composición en varias partes de las cuales hay una que confiere a la obra entera su cualidad de sinfonía: el *allegro* sinfónico, generalmente colocado al principio de la obra y que debe justificar su denominación cumpliendo con las exigencias de cierta dialéctica musical. Es precisamente este *allegro* sinfónico, también llamado *allegro sonata*, lo que determina la forma sobre la que se edifica, como es sabido, la música instrumental entera, desde la sonata para un instrumento solo y distintos conjuntos de cámara (tríos, cuartetos, etc), hasta las más vasta composiciones para grandes masas orquestales”¹⁶². A su vez, este hecho marcaría el inicio de una tradición histórica sinfónica atractiva y recurrente sobre todo a partir de los años setenta.

En cuanto a la utilización de otras herramientas tales como el ruido o el silencio, en principio eran alternativas que no se tomaban en cuenta sencillamente por considerarlos todavía menos eficaces que la propia música¹⁶³. La gran demanda suscitada desde séptimo arte se iría convirtiendo en una ventana al exterior, en una herramienta sociológica altamente eficaz. No obstante, la popularidad del cine declinaría considerablemente con la introducción de la televisión en los hogares. A partir de este momento la televisión haría muchas de las funciones antiguamente asignadas a la gran pantalla. Esta nueva situación no implicaría que progresivamente se delimitara de forma más explícita el lugar que ocuparía durante los años cincuenta y sesenta cada uno de los medios de comunicación.

Por otro lado, antes que el televisor otro medio había ejercido una notable influencia como canal de transmisión; la Radio. Este medio, será durante los tiempos más

¹⁶¹ FUBINI. *Op. cit.*, 2004, pp. 37- 53. El autor justifica el desconocimiento y marginalidad hacia el conocimiento musical dado el grado de especialización inherente a esta disciplina.

¹⁶² STRAVINSKY. *Op. cit.*, 2006, pp. 47-48.

¹⁶³ CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ardora, 2002 (Primera publicación en inglés en 1961). A partir de esta publicación todo lo referente a la “no música” empieza ser popular en el contexto europeo sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con los Encuentros Musicales de Música Contemporánea en Darmstadt celebrados a partir del año 1951. Citado en MORGAN, Robert P. *La música en el siglo XX*. Madrid: Akal, 1999, p. 365.

complejos su función casi principal (junto a como no la de hacer una manipulación con complicados recursos de censura), también desarrollaría un gran actividad publicitaria no sólo de productos en sí, sino de los primeros grupos de música más populares.

Dado el competitivo panorama establecido entre las distintas vías de comunicación, el cine a partir de los años sesenta, pero sobre todo una década más tarde se vería obligado a realizar toda una serie de reformas. Estos cambios influirían notablemente en el tratamiento musical, es a partir de los sesenta cuando se empezaría a extraer de forma paulatina los beneficios del binomio música y cine. Los setenta por su lado, se convierte en la era de la experimentación de la música de cine. Este período se muestra como la etapa “Neosinfonista”¹⁶⁴ por excelencia y sobre todo, se observa la vuelta a los valores musicales instaurados por la infancia de la música dentro de la gran pantalla. “Hasta la década de 1970 la mayor parte de la música para cine era sinfónica, absolutamente tonal y derivaba directa o indirectamente de las prácticas convencionales que se habían desarrollado con el cine, derivadas a su vez de prácticas comunes en el teatro del siglo XIX. Nuestras experiencias y preferencias individuales como espectadores quedan anuladas en beneficio de una rendición colectiva ante ciertas convenciones que hoy, a través de las complejas figuraciones de historias cinematográficas a lo largo de varias décadas, se han convertido en una especie de arquetipo”¹⁶⁵.

Del mismo modo, es evidente que desde los setenta hasta la actualidad, se ha ido explotando las posibilidades de la música de muy diferentes formas, siendo la tónica habitual la introducción de músicas cada vez más arriesgadas. Esto ha favorecido, el uso de músicas más “abstractas” como son los casos de la música electrónica, electroacústica, además de empleo sistemático de la música atonal para determinados géneros. También es notorio la inclusión cada vez en mayor proporción de otras músicas, tales como; rock, pop, fusiones... Pero sin lugar a dudas, lo más valioso desde el punto de vista musical es la relevancia que cada vez va adquiriendo el uso del silencio dentro del discurso narrativo fílmico.

¹⁶⁴ Nuevo sinfonismo hace referencia al estilo propio desarrollado en primera instancia por los compositores tales como: Steiner, Korngold entre otros. Este estilo se volverá tremendamente popular aún más si cabe con el trabajo de compositores tales como: Williams, Horner, Zimmer, etc

¹⁶⁵ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p. 92.

CAPÍTULO III.
LA MÚSICA CLÁSICA EN EL CINE.

III. MÚSICA CLÁSICA EN EL CINE

III.1. DEFENSORES/DETRACTORES

“ Antes de 1926 todas las películas tenían acompañamiento musical; el problema de cómo seleccionar la música se discutía y debatía detenidamente”¹⁶⁶

—
La música siempre estuvo presente en el cine¹⁶⁷, en cierta manera, lo que realmente supuso un cambio en el séptimo arte, fue la introducción del lenguaje hablado, el diálogo. La transformación fue tan significativa que se podría afirmar que durante la época del cine mudo el soporte musical música tenía mayor protagonismo, en contraposición con lo que queda manifestado en algunos trabajos filmicos actuales. En este sentido, existen múltiples teorías en los últimos años, que afirman como el siglo XXI los espectadores estamos siendo testigos del nacimiento de la “música silenciosa”¹⁶⁸. Muchos son los autores que han reivindicado afirmado que es precisamente a partir de la “Era sonora” cuando la música pasa a ser más silenciosa que en el “cine mudo”. Estas afirmaciones son motivadas como consecuencia de los usos que a partir de ese momento se hacen de la misma, siendo la tónica habitual la de ser un elemento “neutral”, a modo de “papel pintado”. René Clair, en relación a esta realidad afirmaba lo siguiente “la imagen se reduce precisamente al papel de ilustración de un disco fonográfico, y la única pretensión es recordar lo más posible a la obra de la que es una reproducción “cinematográfica”. En tres o cuatro decorados, tienen lugar interminables escenas dialogadas que simplemente te aburren si no entiendes el inglés y te entretienen si lo entiendes”¹⁶⁹.

A tenor de estas últimas palabras, es lógico deducir que durante todo el siglo XX hubieron defensores y detractores de la música o para ser más preciso del “sonido” en relación al cine. No obstante, el segundo grupo no se oponían generalmente al elemento musical, pero si al diálogo, un “nuevo inquilino” con el que no se sentían demasiado

¹⁶⁶ PALACIO M.; SANTOS, P. (coords.) *Op. cit.*, 1995, p.20.

¹⁶⁷ RADIGALES, Jaume. *Op. cit.*, 2008, pp. 85-88. La existencia de la música en los rodajes, salas de proyección se ha convertido en una de las facetas más desconocida de la primera etapa de la música en el cine, pero actualmente es constatable su relevancia, ejemplo de tales prácticas se puede observar en el musical de 1952 *Singin' in the Rain (Cantando bajo la lluvia)* del director Stanley Donen.

¹⁶⁸ Esta denominación es lo que se entiende por aquellas composiciones que en sus usos y prácticas en la gran pantalla, pasan totalmente inadvertidas.

¹⁶⁹ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Op. cit.*, 1995, p. 329.

cómodos. “Pero el cine sonoro- que hubiera podido emplear el sonido como material artístico, al igual que la imagen la impresión visual- cedió pronto el terreno al puro film hablado. Un retroceso al campo del teatro fotografiado”¹⁷⁰.

Para los defensores, la música se presenta en primera instancia como un elemento de primera necesidad en el cine mudo y que se perpetuaría en el cine sonoro. En síntesis, no conciben un cine sin música, “Un film sin acompañamiento musical causa un efecto deprimente”¹⁷¹. Uno de los objetivos primordiales de este grupo de “defensores”, era enfatizar como a través del sonido se podían aportar nuevas categorías semióticas, es decir, todo lo que carece el diálogo lo aportaría la música. “A veces la música acompañaba a las imágenes mudas y espontáneamente ilustraba los sonidos ausentes. En la música teníamos el rumor del mar y el ruido de las máquinas y estos sonidos naturalistas se integraban en la partitura como un elemento musical de la composición, que entraba en el juego con gran exactitud bajo la señal de la batuta del director como un instrumento nuevo”¹⁷².

Uno de los grandes defensores a este respecto fue Béla Balázs, que además de realizar un ejercicio relevante sobre las posibilidades del medio musical, y de hacer múltiples referencias de música no diegética en el cine, afirmaría cuáles son las relaciones beneficiosas en la convivencia entre música y silencio en el discurso filmico. “Uno de los principales deberes del compositor de música para films es callarse cuando es necesario. El silencio es el principal medio de expresión del film sonoro [...] La música es lo que expresa con más fuerza la gran vivencia que representa el silencio [...] Uno de los mejores ejemplos nos lo brinda el buque fantasma de Richard Wagner, en la escena del primer encuentro del Holandés Errante con Senta. Ambos permanecen mudos mirándose a los ojos. Ellos callan, pero la música habla. Este prolongado silencio sería de una soportable vaciedad si la música no expresara la emoción interior que mueve sus almas”¹⁷³.

Así mismo, el autor insiste en la evolución necesaria de la música en el desarrollo del cine y justifica de la misma manera, la casi inexistente relevancia que se le prestaba a la

¹⁷⁰ BALAZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gil, 1978, p. 46.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷² *Ibid.*, p. 202.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 203.

música dentro del cine mudo. “Actualmente hay compositores importantes que escriben música para films lo consideran como una forma artística propia, como pueda ser la música de una ópera. Esto fue posible gracias al film sonoro. El film mudo no tentó a los compositores a pesar de que era acompañado musicalmente del principio al fin. La causa principal de esta falta de interés fue que muy pocas salas disponían de una buena orquesta y además que la música, como los films duraban poco tiempo. El film sonoro, en cambio, conserva la buena ejecución musical igual que un disco. En los últimos años del film mudo llegó a componerse buena música para algunos films importantes”¹⁷⁴.

En conclusión, uno de los postulados que ratifica la existencia de la música en el cine es el cambio significativo que se produce en el ámbito del cine sonoro, donde la música pasa de tener una función puramente imitativa, para convertirse gradualmente en un arte “autónomo”¹⁷⁵. Esta afirmación, no implica que en determinados trabajos filmicos el elemento musical tenga una función “inexistente o difusa”. Así mismo, en numerosos discursos cinematográficos las contribuciones del elemento musical no se valore en su justa media provocando en algunos casos resultados indecorosos¹⁷⁶.

III.2. CLÁSICO Y CLÁSICOS: UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

El término clásico es una designación que debido a las aplicaciones diversas realizadas en diferentes ámbitos se ha transformado en un concepto que encierra permanentemente distintos grados de confusión y de arbitrariedad. En este sentido, es relativamente fácil encontrar bibliografía cuyos títulos se inician con este vocablo, prueba de ello son los siguientes ejemplos; Los clásicos del jazz en el cine, El cine clásico americano, o sin llegar más lejos, Los Compositores clásicos en las bandas sonoras, así pues observamos que el número de ejemplos sería tan vasto como sus futuras aplicaciones. El primer interrogante que se nos plantea sería, ¿qué se entiende

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 202.

¹⁷⁵ El concepto de la “autonomía” de la música en el cine es una cuestión que está totalmente en debate actualmente. En el caso de la música clásica es algo más que justificable, pero también otros autores afirman que en la media que la música de cine tiene una “trayectoria independiente” en forma de conciertos y música comercializada. SALAS, Gemma. “Usos y funciones de la música clásica en el cine de Peter Weir”; ROMÁN, Alejandro. “Estética de la música cinematográfica: aspectos diferenciadores”. En OLARTE, Matilde (Ed.). *Op. cit.* 2009, p. 887, pp. 113-117. GARCI, Ignacio. “La música de Wagner en el cine”. En OLARTE, Matilde (Ed.). *Op. cit.*, 2005, p. 89.

¹⁷⁶ Existen innumerables ejemplos sobre los “abusos” que se han ido realizando en torno a la música preexistente clásica en la evolución del cine mudo al sonoro. RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la “música clásica” en el cine. Estudio de casos”. XALABARDER, Conrado. “Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine”. En OLARTE, Matilde (Ed.). *Op. cit.*, 2005,p.15, p.34.

como clásico y clásicos? ¿Dónde estaría mejor utilizados este término a tenor de los ejemplos ilustrados anteriormente? La respuesta no se haría esperar, la gran mayoría respondería súbitamente que el uso más acertado sería el de los “compositores clásicos”. Esta afirmación es lógica si atendemos a los prejuicios suscitados a través de la historiografía decimonónica.

Así pues, hablamos de lo “clásico” como todo aquello que por sus “usos” ha quedado como un patrón a imitar y por tanto, en un referente. *A priori*, podemos pensar que su aplicación se radicalizará a partir del nacimiento oficial de la historiografía en el siglo XIX. Es durante este periodo cuando, se alude a lo clásico en relación a los conciertos privados que se celebraban en los grandes salones de los burgueses con un repertorio musical de músicos pertenecientes a la Escuela Vienesa de finales del siglo XVIII. De esta manera, quedaba una referencia sobre los “concierto clásicos” o concierto referidos a compositores clásicos, para diferenciarlos de los concierto modernos y de los concierto de música antigua. Otra designación viene dada por los abundantes intentos de los primeros historiadores a la hora de abordar lo que en la actualidad se entiende por “periodo clásico” en las “artes del espacio” y futuramente en las “artes del tiempo”.

Con la entrada del siglo XX, y con la ulterior evolución de la música, el significado de lo clásico, fue registrando distintos niveles, a partir de este momento y como consecuencia el apogeo de las “nuevas manifestaciones musicales” en otros ámbitos, localizamos la designación de música clásica diferenciándola de la música *jazzística*, música rock, música pop, la conocida como música ligera, y así podríamos citar una innumerable lista de música no clásicas. ¿Qué representa este nuevo “uso”? Sin duda alguna, este concepto no viene sino a simular las diferencias ya existentes desde un inicio en la historia de la música cuando se aludía de música religiosa o culta y música profana o popular. Así pues, a tenor del “pensamiento popular” lo clásico se convierte en todo aquello ajeno al pueblo, a la calle, aquello ligado a lo culto, lo académico, en fin la música creada por compositores de formación académica.

El objetivo de estas primeras líneas es fundamentalmente analizar rigurosamente el “uso” o “abusos” que se irán anotando al concepto de música clásica. No obstante, antes quisiera comenzar esbozando alguna de las definiciones que se le han atribuido a lo “clásico” con el fin de crear un primigenio punto de partida, así como de esclarecer las dudas que hasta el momento se hayan producido. La selección de las fuentes responde a

la relevancia y al prestigio que poseen las mismas, siendo un importante punto de referencia a la hora de abordar cualquier cuestión etimológica.

- **Clásico,-ca**¹⁷⁷ (l. classicum de la primera clase) adj.-s. Autor u obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte.2. relativo del clasicismo.- 4 adj. Principal o notable en algún momento. 5.(objeto, esp. Vestido) Que por no ajustarse a las modas cambiantes tiene un uso más duradero.
- **Clásico, ca**¹⁷⁸. (Del lat. Classicus.) adj. Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte. Apl. A pers., ú. t. c.s. // 2. Principal o notable en algún concepto. // 3. Perteneciente a la literatura o al arte de la antigüedad griega y romana, y a los que en los tiempos modernos los han imitado. Dícese especialmente en oposición a romántico. Apl. a pers., ú.t.c.s. // 4. Partidario del clasicismo. Ú.t.c.s.
- **Clásico, ca**¹⁷⁹. Adj. adj. Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte. Apl. A pers., ú. t. c.s. // 2. Principal o notable en algún concepto. // 3. Perteneciente a la literatura o al arte de la antigüedad griega y romana. Apl. a pers., ú.t.c.s. // 4. Partidario del clasicismo. Ú.t.c.s.
- **Clásico, ca**¹⁸⁰. adj. Díc. del autor o de la obra que se consideran como modelos dignos de imitación. // Notable en algún concepto. // Concerniente a la antigüedad clásica // Partidario del clasicismo. Ú.t.c.s.// R.

¹⁷⁷ VV.AA.. *Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española*. Barcelona: Vox, 1987.

¹⁷⁸ VV.AA.. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Vigésima edición, 1984.

¹⁷⁹ CASARES, J.. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Barcelona: Gustavo Gil editorial, 1ª edición, 4ª tirada, 1942.

¹⁸⁰ ALONSO, M.. *Diccionario del español moderno*. Madrid: Aguilar, 1981 (1960).

- **Clásico, ca**¹⁸¹. Se aplica a la lengua, al estilo, las obras, los artistas, etc., pertenecientes a la época de mayor esplendor de una evolución *artística o *literaria. Igualmente a los que adaptan a las normas consideradas como fórmula de *perfección. (V. “ACADÉMICO”). Se aplica al arte y la literatura de los griegos y los romanos. Por oposición a “romántico”, se aplica a cualquier creación del espíritu humano en que la * razón y el equilibrio predominan sobre la pasión o la exaltación.
- **Clásico**¹⁸².- Reconocido, renombrado, reputado, antiguo, asentado. Antónimo.- moderno.
- **Clásico, ca**¹⁸³. Adj. Lo que pertenece alguna clase. En este significado apenas tiene uso en Castellano: y así esta voz se toma por cofalecta, de notoria calidad y estimación, y por digna de todo aprecio: como Autor clásico, Hombre clásico, Lat. Primaria note autor, HORTENS, Paneg. Dedicar. Del Funeral de la Reina Doña Margarita. No es formar otro idioma, fino venerar tanto tanto el vulgar Castellano nuestro, que nos prometámos de él o futilidad clásica de los otros, LOP. Jo. q. J. Fol. 156. Y aunque sean clásicos, fuera mejor que dixeran ellos lo que dixeran los Autores. MOND, Differt. 2. cap.4. No puede ser testimonio más expreso, ni más clásico y auténtico.
- **Clase**¹⁸⁴, tomado del lat. Classic ‘clase, grupo, categoría. 1ª. Doc.: 1587, Antonio Agustín. Una forma vulgar clas corre en ast. (V).
DERIV. Clásico [1632, Lope, Dorotea; Paraviciclasa’, † 1633], tomado del lat. Classicus’ de primera clase’, que se aplicaba a los ciudadanos no proletarios, y que Quintiliano trasladó ya a los escritores (comp. FEW II, 745); clasicismo [Acad. Ya 1884],

¹⁸¹ MOLINER, M.. *Diccionario del uso del español, A-G*. Madrid: Gredos, 1992.

¹⁸² VV. AA.. *Gran Diccionario de Sinónimos y Antónimos*. Madrid: Espasa, 1987.

¹⁸³ ALONSO, D... *Diccionario de autoridades, A-C*. Real Academia Española. Madrid: Gredos, 1964.

¹⁸⁴ COROMINAS, J.; PASCUAL, J.A.. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. II*. Madrid: Gredos, 1980.

compuesto culto (comp. Fr. Classification, 1787, ingl. Classify, 1799); clasificación, clasificador.

- **Clasicismo**¹⁸⁵. Término que tiende a confundirse a menudo con el de música clásica. Muy empleado frecuentemente de manera poco clara o precisa, designa según los períodos y los países, realidades muy diversas. La música clásica puede oponerse a la llamada popular o ligera y comprende, de esa manera, toda la música europea llamada seria, desde Pérotin hasta Boulez y sus sucesores. En este contexto “serio” se puede distinguir música clásica y música contemporánea y hacer comenzar esta última con Debussy, por ejemplo, o con la generación Boulez-Stockhausen. Pero llamamos clásica contemporánea a una personalidad u obra cuya situación y rango no son discutidos por los especialistas y menos por el público, como es el caso de muchas partituras de Boulez y Stockhausen. En el mismo sentido se considera a Schubert como el representante clásico del lied alemán y a Liszt como el del poema sinfónico, pues ellos fueron los primeros en dar, de sus géneros respectivos y en un contexto histórico y estético preciso, ejemplos convincentes y durables. Sin embargo, Schubert y Liszt revelar lo que tradicionalmente llamamos romanticismo musical.

De hecho, música clásica se opone también a música romántica, música barroca, música del Renacimiento, música medieval, etc. En este sentido, el clasicismo versallés de Lully (1632-1687) a Rameau (1683-1764) y el clasicismo vienés de Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) y Beethoven (1770-1827) correspondieron a dos edades de oro, pero no se confundieron ni en el tiempo, ni sobre todo, en la estética. El primero fue esencialmente del Antiguo régimen; el segundo, anunciador y contemporáneo de la Revolución Francesa. Y el paso de uno a

¹⁸⁵ VERGARA, Argos. *Enciclopedia de la música. Tomo II*. Barcelona: Larousse, 1991.

otro fue representado simbólicamente por un acontecimiento cultural de importancia: la *Querelle des Bouffons* (1752). No cultivaron siempre las mismas formas, y sus arquitecturas, sus dinámicas musicales, son irreconciliables, atendidos los géneros utilizados por uno y otro, como el concierto y sobre todo, la ópera (el cuarteto de cuerdas y la sinfonía no recibieron credenciales de nobleza hasta el clasicismo vienés, históricamente la primera escuela que no ha tenido jamás necesidad de ser redescubierta).

Hay que anotar que, tanto en música como en literatura, el término clásico es de invención reciente (h.1800) y cronológicamente hasta posterior al de música romántica, habiendo éste suscitado a aquél. Sólo queda constatar que, a partir de Goethe, la oposición clasicismo-romanticismo en música agitó muchos espíritus, notablemente en de los escritores. Fueron muchos los que se preocuparon, sobre todo, de defender un programa, de lo cual surgieron las primeras acusaciones de sequedad, pedantería y formalismo lanzadas contra el clasicismo, lo que es tan absurdo como definirlo solamente por sus virtudes de rigor formal, racionalidad, lógica y buen gusto. De esa misma manera, ETA. Hoffmann clasificó a Haydn y Mozart (y eventualmente a Beethoven) como románticos en virtud de sus papeles dentro de la emancipación de la música instrumental, únicos capaces serlo según él, por su abandono de las palabras y del programa, y de expresar lo inexpresable. La generación de 1830 se apresuró a redescubrir a Bach (1685-1750), contemporáneo de Rameau, Goethe llegó al fondo del problema: técnica y mecánica empleadas hasta el máximo conducen a los compositores a un punto en el cual sus obras cesan de pertenecer a la música, y no tienen nada que ver con los sentimientos humanos; frente a ellas uno no puede aportar nada que provenga de su propio espíritu o corazón (carta

a Eckermann, 12 de enero de 1827). Esta frase, según la cual no es música la que su fuerza despótica paraliza al oyente y le priva de su capacidad imaginativa, dice mucho sobre Goethe y sus gustos, pero a la vez no dice menos sobre un punto esencial cuando afirma que es precisamente el equilibrio de las funciones del artista y del oyente lo que caracteriza la actitud clásica (Friedrich Blume) [M.V.].

- **Clásico**¹⁸⁶. En relación con la música, esta palabra se emplea desgraciadamente con diversos sentidos.
 1. Se emplea para definir esa música (de fines del siglo XVI hasta fines del XVIII) en las que es evidente un esquema formal, más o menos conscientemente aceptado, y en las que se advierte la intención de acentuar los elementos de proporción y de belleza como tales, para distinguirlas de la música de otro tipo, cuyo principal objetivo es la expresión de emociones, o la representación sonora de motivos que ordinariamente se prestan, más que a la expresión musical, a la literatura o pictórica. Las antítesis correspondiente la da, según esto, el término “romántico”(v. Romántico; Música programática; Historia de la música 7).

No han faltado ocasionales protestas contra esta aplicación de la palabra “clásico”, y no sin razones; pero con todo se acepta generalmente, y como antítesis de “romántico” se emplea por lo menos desde 1820, época en que el romanticismo estaba en plena actividad. Tal es, según todas las probabilidades, el sentido en que hoy usan la palabra nueve músicos de cada diez. Parecer imposible desterrar esta acepción, y si se hiciera, no se encontraría ningún término aceptado generalmente para denominar la música anterior al advenimiento de la escuela romántico. En el terreno práctico,

¹⁸⁶ WARD, John Owen. *Diccionario Oxford de la música. Tomo I*. Buenos Aires: Hasa/Hermen, 1964.

pues, parece que la dicotomía “clásico-romántico” debe continuar aceptándose.

2. Se usa a menudo como sello distintivo de lo que tiene un valor permanente y más o menos en oposición a lo que es efímero. (Es ésta la acepción empleada más a menudo en literatura y en otras artes, y desde es punto de vista, la más legítima). Aquí la antítesis es “moderno”. La definición de Riemann se ajusta a esta idea: Clásico término aplicado a una obra de arte contra la cual al mano destructora del tiempo ha demostrado ser impotente. Desde que sólo en el curso de tiempo puede una obra mostrar su poder de resistencia, no pueden existir clásicos contemporáneos.
3. Entre la gente menos culta, “clásico” se emplea como antítesis de “popular” (“¿Le gusta a usted la música clásica?” “No me gusta la música con melodía”).
 - **Clásico**¹⁸⁷.- Renombrado, conocido, reputado, antiguo, asentado, en oposición de moderno.
 - **Clásico**¹⁸⁸.- Sinónimos; modelo, principal, imitable, notable, magistral, insuperable, conocido, leído, perfecto, equilibrado, lógico, académico, ordenado, proporcionado, armónico, armonioso, inigualable, literato, artista, escritor, tradicional, antiguo, renacentista. Antónimos; imperfecto, desproporcionado, vulgar, romántico, infrecuente.
 - **Clásico,-ca**¹⁸⁹ (l. Classicu, de la primera clase) adj.- s. Autor u obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte. 2. Relativo al clasicismo: estilo clásico. 3. (pers.)

¹⁸⁷ GARCÍA-MOLINOS, A.. *Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española*. Valencia: Alfredo Ortells, 1985.

¹⁸⁸ ORTEGA, D.. *Gran Sopena de sinónimos y asociación de ideas. Tomo I*. Barcelona: Ramón Sopena, 1984.

¹⁸⁹ VV.AA.. *Diccionario general ilustrado de la Lengua Española*. Barcelona: Vox, 1987.

Partidario del clasicismo.- 4. adj. Principal o notable en algún concepto. 5 (objeto, esp. vestido) Que por no ajustarse a las modas cambiantes tienen un uso más duradero.

En términos generales las primeras conclusiones que se puede obtener a razón de lo anteriormente expuesto son: 1. clásico = modelo digno de imitar; 2. clásico versus moderno, popular, etc (clásico y su antítesis): 3. clásico = atendiendo a un periodo concreto de la historia de Occidente, esto es, segunda mitad del siglo XVIII si hablamos de música.

Después de estos postulados, cabe replantear a qué se va a llamar música clásica a lo largo de la presente investigación. En primer lugar, nos vemos en la necesidad de separar transitoriamente lo que se entiende por música culta y música popular¹⁹⁰. Pero ¿cuáles son los problemas que se observan para poder realizar esta distinción? Posiblemente el punto inicial sobre este debate sea cuestionarnos si esta dicotomía tiene sentido en nuestra sociedad actual. Jaime Hormigos Ruiz afirma en relación a esta cuestión lo siguiente; “El problema que se han encontrado muchos autores actuales a la hora de poder determinar con claridad las fronteras que delimitan en binomio culto/popular, recae con claridad en el hecho de que han intentado explicarlo aplicando los mismos razonamientos que se utilizan en el siglo XIX” [...] Esta dicotomía culto/popular encontraba una justificación más comprensible en épocas pasadas”¹⁹¹.

Una de las primeras soluciones que se observan para solventar esta división es la de “relativizar” la frontera entre ambos términos. Por otro lado, cabría la posibilidad de plantear estas y otras “tipos de músicas” como un punto transitorio perteneciente a un todo común “popular”. Blacking a este respecto anota lo siguiente; “Las divisiones al uso entre la música culta y música popular son inadecuadas. Carecen de sentido y precisión como indicadores de diferencias musicales”¹⁹². “[...] Debemos entender estos dos conceptos no como dos ámbitos contrapuestos, sino como los extremos de una especie de *continuum* de diferentes gradaciones”¹⁹³. Tampoco debemos de olvidar que el

¹⁹⁰ HORMIGOS RUIZ, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor, 2008, p. 94.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹² *Ibid.*, p. 97. Esta teoría también está planteada por BLACKING, John. *Op. cit.*, 2006, p. 31.

¹⁹³ HORMIGOS. *Op. Cit.*, 2008, p. 97.

contexto donde se pretende aplicar la definición de “música clásica/culta”, es el cine. Este dato es significativo, ya que esto conlleva implícitamente una transformación del material musical dado, convirtiéndose lo presumiblemente “culto” en popular, a tenor de sus “usos y prácticas”.

“La idea de *música culta* entraña la idea de complejidad formal, unos usos y prácticas determinados, su disfrute por parte de un sector privilegiado de la población, y sobre todo, la idea de una continuidad histórica que coincide con la línea cultivada en los conservatorios desde que estos fueron creados y de la que actualmente la denomina *música contemporánea* es heredera. Pero hoy día, la clase culta en sus fiestas de sociedad usa un fondo musical que no tendrá mucho que ver con los acordes de Rameau o de Chopin, se comercializa una discografía popular de los grandes clásicos, puede utilizarse música de cámara schubertiana en las bandas sonoras cinematográficas y los nombres de Luciano Pavarotti o de Montserrat Caballé trascienden ampliamente de los círculos de empedernidos amantes de ópera. Lo que resulta evidente es que las nuevas posibilidades técnicas desarrolladas a lo largo de este siglo han revolucionado el panorama musical de todo el planeta”¹⁹⁴.

Pilar Ramos además va más allá a la hora de definir lo que significa música popular, y dice así; “Entenderé aquí por música popular aquella que es producida y difundida por los medios de comunicación de masas, la cual, tanto en Italia como en España, también se conoce como “música ligera”, término con ciertas connotaciones despectivas”¹⁹⁵. Otro aspecto a tener en cuenta, son todos los prejuicios atribuidos a estas categorías, así pues, observamos que lo “popular” tiene un tratamiento inferior a lo “culto”, este hecho es en cierta manera consecuente del “etnocentrismo occidental”¹⁹⁶. “Cuando se habla de música seria como sinónimo de culta, el juicio de valor ya es bien explícito. Se trata, al fin y al cabo, de aquel etnocentrismo de clase que juzga el valor de la cultura según los propios parámetros de una clase social determinada”¹⁹⁷. “La cultura popular del XIX

¹⁹⁴ HORMIGOS. *Op. Cit.*, 2008, p. 98. MARTÍ, J.. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva: Barcelona, 2000, p. 41.

¹⁹⁵ RAMOS, Pilar. *Feminismo y Música*. Madrid: Narea, 2003, p. 103.

¹⁹⁶ En la actualidad y gracias en buena parte a la herencia de la evolución que ha tenido desde el nacimiento de la antropología como disciplina en el siglo XIX, la cultura occidental muestra una oposición aparentemente dominante frente al resto de culturas. Occidente se presenta como el centro en base al cual se analiza, diferencia y en algunos aspectos se margina a los “otros”.

¹⁹⁷ HORMIGOS. *Op. Cit.*, 2008, p. 99. MARTÍ, J.. *Op. cit.*, 2000, p.228.

[...] la ha definido como una música degradada, trivializada, superficial, artificial y estandarizada; considerada habitualmente al margen de las artes de la tradición académica o eclesiásticas con un cometido ligado al entretenimiento ligero. [...] la consideran un producto trivial, creado en equipo para un público amplio y poco entendido que se acerca a estos sonidos prefijados a través de preferencias y estilos que han sido determinados por la industria”.¹⁹⁸ Esta última definición coincidiría en muchos casos con las formulaciones de diferentes autores y compositores en relación a lo que es la “música de cine”¹⁹⁹.

Quizás la solución a todos estos interrogantes pueda venir de idea que señala John Shepherd cuando apunta que “Es cuestionable [...] que haya músicas “clásicas”, “populares”, “folclóricas” y “tradicionales”. Parece más probable que haya discursos contruidos alrededor de prácticas musicales concretas, y que esos discursos agrupen tales prácticas en categorías que hagan a la música sumisa con respecto a varias formas de control social, político y económico”²⁰⁰ Por otro lado, “el modo” que algunos estudiosos tienen a la hora de abordar “lo popular y lo culto”, parecen diametralmente opuestos, lo que evidencia cuáles son los aspectos que no se considera desde el “ámbito clásico” para analizar los usos que la sociedad actual realiza con este repertorio. “Si los estudiosos de la música popular suelen partir de una análisis de su contexto, y con cierta frecuencia no superan este ámbito, entre los estudiosos de la música “culta” la tendencia ha sido más bien la contraria”²⁰¹.

A modo conclusión, podremos extraer tres puntos fundamentales para tratar el tema de lo presumiblemente “clásico”. Primero, entendemos que si partimos del origen de la fuente musical, defendemos que el término de clásico sirve para delimitar a aquellas composiciones realizadas en el ámbito de la música occidental y cuyos protagonistas, se

¹⁹⁸ HORMIGOS. *Op. Cit.*, 2008, p. 103.

¹⁹⁹ Sobre esta distinción también existen ciertas ambigüedades, así pues podemos distinguir a priori entre música de cine, música para cine. Así pues, la música de cine (MDC) se le considera a aquella música compuesta o adaptada para el cine pero que no está registrada físicamente en el film. LÓPEZ, Joaquín. “El lenguaje del cine y de la banda sonora” *Curso Música y Lenguaje Audiovisual: Una Aproximación Interdisciplinar* (UNIA, Baeza 17-08-2009).

²⁰⁰ RAMOS. *Op. cit.*, 2003, p. 106.

²⁰¹ RAMOS. *Op. cit.*, 2003, p.114.

caracterizan por tener una formación académica más o menos reglada²⁰². Segundo, en relación al contexto, toda composición tiene un “matiz popular”, en cuanto a un consenso colectivo más o menos prefijado. “[...] toda música es música popular.[...] la creación y ejecución de la mayor parte de la música obedece, fundamentalmente, a la capacidad para descubrir patrones de sonido e identificarlos en ocasiones posteriores, y esta actividad no sería posible sin un consenso cultural sobre lo percibido, sin este consenso no podría existir ni música, ni comunicación musical”²⁰³. De esta forma, cuando hablamos de música clásica en relación al cine es más lógico afirmar música “clásica popular”²⁰⁴. Por otro lado, aunque la concordancia entre obra, lugar de recepción y público era más lineal en el siglo XIX²⁰⁵, este hecho se ha transformado notablemente en los siglos XX y XXI respectivamente. Así pues, desde el siglo pasado observamos que no es absolutamente imprescindible asistir a los teatros para escuchar ópera, sino que por otro lado, multitudinarios estadios se convierten en improvisados lugares de ejecución de ópera²⁰⁶. Inexorablemente nos convertimos en testigos directos de cómo un género que nació alrededor de la aristocracia pasa a ser la música oficial de la liga italiana de fútbol²⁰⁷, lo que significa que un elemento de la “alta cuna” va a ser un estigma de la “multitudinaria masa”. El efecto contrario se manifestaría en el cine, esto es, un producto pensado en inicio para la clase obrera, después clase burguesa- alta, para al final aglutinar en la actualidad en menor o mayor medida a ambas clases sociales.

²⁰² RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudios de casos”. En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez. Salamanca: 2005, p. 14. En este artículo se alude al concepto de la música clásica desde un punto “estrictamente musicológico”, el autor se refiere a ésta música inicialmente como “la correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII”.

²⁰³ HORMIGOS. *Op. cit.*, 2008, p. 102.

²⁰⁴ Clásico porque alude un repertorio de compositores que distan en gran medida de la música de jazz, rock y demás, y popular porque el uso que se hace de la misma convierte lo desconocido en conocido, esto es, lo populariza.

²⁰⁵ HORMIGOS. *Op. cit.*, 2008, p. 103, “Puede ser que esta distinción fuese válida para una época donde era posible identificar a la música culta o a la popular con estratos sociales determinados”.

²⁰⁶ En el año 1994, Zubin Metha interpretaría en el Estadio de Los Ángeles junto a lo que posteriormente se conocerían como “Los tres Tenores” un concierto de fragmentos operísticos, que si bien contó con la aprobación de la “clase popular” no estuvo exento de duras críticas desde los puristas de la ópera. METHA, Zubin. *La partitura de mi vida. Memorias*. Valencia: Rivera, 2006.

²⁰⁷ El fragmento musical “*Nessun Dorma*” de la ópera Turandot de G. Puccini sirvió de música oficial para la inauguración de los juegos olímpicos de Turín celebrados en Febrero del 2006. La interpretación fue llevada a cabo, por el ya fallecido tenor, Luciano Pavarotti (1935-2007).

Tercero y último punto, el objetivo es analizar cómo a través del séptimo arte, un repertorio musical compuesto por un hipotético “cónclave de muertos vivientes”²⁰⁸ se populariza y pasa a ser significativo ante una sociedad dominada por modas y estereotipos. Por otro lado, en muchas películas incluso se observan una mezcla de músicas, que lejos de marcar las diferencias entre el origen de ambas composiciones, contribuyen al enriquecimiento notable en banda sonora²⁰⁹ posibilitando una fórmula exitosa en su aportación al “discurso narrativo cinematográfico”.

III.3. MÚSICA CLÁSICA PREEXISTENTE. APROXIMACIÓN A LOS “CLÁSICOS POPULARES”

Sobre la inclusión de la música clásica en el cine, han quedado algunas anécdotas que reivindica en cierta medida la relevancia de estas composiciones en el discurso cinematográfico. En el año 1955 cuando Dmitri Tiomkin recibió el Óscar de la Academia por la banda Sonora de la película *The High and the Mighty* inició su discurso de la siguiente manera; “Señoras y señores...Me gustaría hacer una apreciación muy importante sobre los factores que han posibilitado mi éxito...Quiero agradecer a Johannes Brahms, Johann Strauss, Richard Strauss, Richard Wagner [...]”²¹⁰.

Así pues, desde los inicios del cine, la música clásica ha servido como una fuente de inspiración inagotable para la imaginación de unos y el “bolsillo de otros”. Sus características además de su poder expresivo y “evocador” favorecen a corto plazo la creación de ciertas fórmulas exitosas, explotadas hasta la saciedad por algunos compositores de cine.

Sin lugar a dudas, la “música clásica” del siglo XIX, con ejemplos de música programática y así como una gran variedad de repertorio operístico fue el punto de

²⁰⁸ MICHELI, M.. *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002. El autor alude al término de “conclave de muertos vivientes” para referirse a los tratados de música futurista de Filippo Tommaso Marinetti. HORMIGOS. *Op. Cit.*, 2008, p. 100. BARICCO, A.. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela, 1999, p. 25. “La idea de la música culta agoniza en la praxis que la sume como valor absoluto y la transmite recalcitrantemente como privilegio de un complacido cónclave de muertos vivientes”.

²⁰⁹ Se entiende por banda sonora musical (BSM) a la música en que incluye en la banda sonora del film. La diferencia de éste término con respecto al de banda sonora original (BSO) o *Soundtrack*, se fundamenta en que esta última no solo está compuesta de música sino a esto le tenemos que añadir otros elementos, a saber; diálogos y efectos del sonido.

²¹⁰ FLINN, Caryl. *Strains of utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood film music*. Princeton: Princeton University press, 1992, p. 3. (traducción realizada por la autora de esta investigación).

partida de las primeras proyecciones fílmicas. Este repertorio de tradición “clásica” se ofrecía en primera instancia, como una oportunidad de popularizar aún más estas piezas musicales, así como una herramienta imprescindible para educar al público y fomentar la “memoria colectiva”²¹¹. “La música clásica añade complejidad y ambigüedad enriqueciendo el film y al tiempo reconforta al público al reconocerla por lo que siempre la interpretación del papel de la música en la película va a ser distinto que el del *score*”²¹². “La música clásica puede ser acertada pero no modificada, así como el diálogo por retorcido y largo que parezca al gusto actual no puede acertarse”²¹³. “La música clásica así como la música en general nació como una primera necesidad real para acostumar al público a la imagen en movimiento. “La música fue en su origen más que ingrediente de las representaciones fílmicas que un elemento del film en sí mismo. Su función era adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes de la pantalla”²¹⁴.

En el empleo de la música clásica en relación a la gran pantalla podemos diferenciar dos etapas. La primera en la época del cine mudo con la música en directo²¹⁵, y la segunda a partir del cine sonoro con la expansión del sonido grabado²¹⁶ por los años 1926-1927²¹⁷ coincidiendo con el comienzo de la época clásica de Hollywood. A su vez, la primera etapa se pueden subscribir dos apartados que revisten gran interés esto es, el uso de este tipo de música en los rodajes y las proyecciones en primera instancia.

²¹¹ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p. 381. Este término tiene un cierto paralelismo con el de “consciencia psíquica” que aborda el autor, sobre todo cuando alude a la música clásica y al “reconocimiento de la obra”.

²¹² SALAS, Gemma. “Usos y funciones de la música clásica en el cine de Peter Weir”. En OLARTE, Matilde (Ed.). *Op. cit.*, 2009, p 887.

²¹³ BALAZS, Béla. *Op. cit.*, 1978, pp. 230-232.

²¹⁴ KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 176.

²¹⁵ Las agrupaciones instrumentales más frecuentes era la de un pianista, un organista, o un pequeño conjunto de cámara, piano eléctrico Wurlitzer, etc.

²¹⁶ El primer sonido grabado data del año 1860. La primera grabación de sonido fue hecha por Edouard-Léon Scott de Martinville en Francia con la invención del Fonoautógrafo, si, el Phonautograph, el que se ve en la imagen. La primera melodía que se grabó en el dispositivo fue la de una mujer cantando “*Au clair de la Lune*”. Curiosamente 17 años después Thomas Edison inventó el fonógrafo.

²¹⁷ Existen dos películas a las que se le atribuyen el origen del “cine sonoro”, tal y como hemos ido adelantando anteriormente, a saber: *Don Juan* en 1926 y el *Cantor de Jazz* en 1927.

III.3.1. Música clásica preexistente en el cine mudo: De los rodajes a las salas de proyección

La utilización de la música clásica en los rodajes ha sido una práctica muy común en los inicios del cine. Todavía en la actualidad, existen algunos directores que se sienten seducidos para estos procedimientos. Hoy en día, es incuestionable la evidencia de que en la época del cine mudo los actores hablaban pero sus diálogos no se grababan al igual que la música. Esta estaba más presente de lo que presumiblemente podemos pensar. Ejemplo de ello, son las fotografías de los rodajes de películas como: *Greed* (*Avaricia*, Erich von Stroheim, 1924), *The Hoodlum* (Sidney Franklin 1919), *The Spanish dancer* (Herbert Brenon, 1923), *Sun-up* (Edmund Goulding, 1925), *Lilac time* (George Fitzmaurice, 1928), *Good morning Babylonia* (*Buenos días Babilonia*, Paolo y Vittorio Taviani, 1987)

En reiteradas ocasiones hemos aludido como era habitual el uso de la música en el momento de la proyección del film. Las razones a tenor de las apartados anteriores ya han quedado esclarecidas. Lo que no habíamos puntualizado era el tipo de naturaleza de estas composiciones. Lo más demandado en estas salas era fundamentalmente un repertorio reconocible por los espectadores, así pues, la música clásica así como la canción del siglo XIX se convertían en los candidatos ideales para tal efecto.

III.3.2. Música clásica preexistente en el cine sonoro

En el contexto cinematográfico, la música clásica se ha presentado siguiendo los siguientes enfoques, a saber: como sustento de biografías de músicos y compositores (“*biopics*”)²¹⁸, utilizada como música incidental o diegética con o sin relación con la trama histórica, o, por último y el más llamativo de los casos, como música compuesta especialmente para una película a la “manera clásica” o “estilo clásico”, esto es, con cierta tendencia a la composición tonal, neosinfonista y postromántica. De este modo, la música de concierto y/o música clásica, asume la maternidad oficial de la música cinematográfica. Un caso particularmente relevante, fue el del que es actualmente considerado “el padre de la cinematografía” en EEUU, nos referimos a David Wark Griffith. Este director se preocupó por la selección de la música no tanto por la naturaleza de la misma, esto es, original o preexistente, si no por su selección. En el *film*

²¹⁸ Parece ser esta función la que adquiere mayor grado de coherencia según algunos autores.

El nacimiento de una nación, con música de la *Cabalgata* del tercer acto *Die Walküre* de Wagner, observamos que tanto Griffith como Carl Breil, director y compositor, decidieron que este tema musical tenía que “sonar”. Su forma de trabajar se reducía básicamente a ir utilizando “pastiches” con diferentes fragmentos musicales. El uso de la música de Wagner no parece aleatorio a tenor de las afirmaciones de Max Steiner; “La idea se originó con R. Wagner. Escuchen la partitura accidental que subyace a los recitativos de sus óperas. Si Wagner hubiera vivido en este siglo, habría sido el número uno de los compositores de cine”²¹⁹.

En los años cincuenta y sesenta respectivamente, la utilización de la música clásica tendrá un nuevo auge, justificado por un lado por los sistemas de grabación en disco y por la proliferación del cine de autor. “[...] la música clásica preexistente [...] gradualmente volvió a ganar el favor del público en los años cincuenta y sesenta, principalmente en el «cine de autor» [...]”²²⁰.

Así pues, la posibilidad de disponer de una grabación impecable²²¹ supuso un recurso sencillo y económico para el director y el productor. Sin embargo, también existen otras razones por las cuales el director declinaba composiciones originales, tales como; “posibilidad de no entendimiento con el compositor; temor por parte del director hacia la expresión abstracta de unas ideas musicales; el director siente debilidad por determinada música clásica; el director es de la opinión de que alguna obra clásica en concreto pueda tener un efecto impactante sobre el público”²²².

Por ende, las proyecciones en el cine mudo estaban acompañadas por música en toda su duración. En su mayoría este acompañamiento musical consistían en partituras compuestas originalmente para la película en cuestión, o partituras y fragmentos estándar para musicalizar los diversos momentos del *film*. Por otro lado, la musicalización dependía directamente del tipo de la sala donde se proyectaba. En el caso, de las pequeñas salas de pueblos, la música estaba a cargo de un pianista que empleaban en su mayoría las *cue sheets*. Noël Burch, justifica esta necesidad musical

²¹⁹ Citado en THOMAS, Tony. *Music for the Movies*. London: 1973, p. 157.

²²⁰ CHION, Michel. *Op. cit.*, 1997, p. 257.

²²¹ En relación a la importancia que se le va otorgando a la interpretaciones de la música preexistente, es necesario señalar como Luchino Visconti como uno de los directores más preocupado y meticuloso a la hora de abordar este aspecto, tal y como se constata en su filmografía.

²²² ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Sevilla: Fundación el Monte, 2006.

desde la siguiente perspectiva, “Desde este punto de vista, la introducción de la música en los locales de proyección constituye el primer paso voluntario hacia la interpelación institucional del cine-espectador como individuo”²²³.

Los grandes cineastas de la década de 1950, incluyendo a Fellini, Bergman, Visconti y Buñuel²²⁴, utilizaron la música clásica del siglo XVIII como una especie de marchamo de calidad y madurez. A pesar de la gran sofisticación crítica y teórica, en el terreno de la aceptación popular el cine luchaba aún por ser considerado una forma artística, que debía ser tomada tan en serio como, por ejemplo, el teatro o la música.

En cuanto a las posibilidades de la música clásica, observamos que son innumerables, si bien existe cierto consenso en afirmar de forma genérica las siguientes: a. fuente diegética; b. como significado simbólico; c. para aportar color de época, d. función de neutralidad (relleno sin más) e. como *leitmotiv*. También la música clásica, puede constituir un punto de partida para la elaboración de una música de una película, como referencia útil para muchos directores. Así pues, desarrollando de manera más detallada estas premisas, iniciales podremos argumentar que las justificaciones de su uso obedece al mismo tiempo a toda una serie de beneficios tales como²²⁵:

1) 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 títulos de crédito, por su mayor expresividad para llenar un determinado.

2) 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

²²³ BURCH, Noël. *Op. cit.*, 1999, p. 234.

²²⁴ Todos directores considerados de la nueva generación de “Cine de Autor”.

²²⁵ OLARTE, M.. “Utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica”. En GARCÍA, J.M.; ARTEAGA, E. (Eds.). *En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 3-6.

anímicas en la seriedad lírica, comunicativa y confidencial que normalmente integra el catálogo de la música clásica y romántica.

3) 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 utilidades armónicas en los compositores actuales.

4) 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 actuales.

5) el éxito es seguro, porque una cosa ya conocida no falla.

6) ambientan ciertas épocas y lugares en que transcurre la acción.

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

8) 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.

9) 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".

10) 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".

11) 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 relación a sus modos de utilización, podemos observar lo siguiente:

1. Composición original. Por este tipo de composición se entiende aquellas obras musicales preexistentes que se utilizan en el film sin realizar ningún tipo de variación o arreglo. Un ejemplo significativo de esto podría ser lo que acontece en la película *Hannibal* (Ridley Scott, 2001), - *Variaciones Goldberg* interpretados por Glenn Gould-. Por otro lado, existen numerosos trabajos donde este procedimiento se convierte en el eje principal de la narración fílmica, por ejemplo los *biopics* sobre los compositores. Pero por un momento volvamos a la película de Ridley Scott. En este caso es muy interesante la elección de la interpretación de la composición original, así pues, se establece un paralelismo más que evidente entre la elección del intérprete canadiense y el actor inglés, queriendo dar un mayor énfasis sobre características que definen a ambos, a saber: “artista, filósofo, loco y genio”²²⁶.
2. Adaptación de la composición. Esta forma es la más común en el cine, en cierta medida es relativamente lógico, dado la supeditación de las composiciones a la imagen y los tiempos fílmico. En síntesis, la adaptación consiste en realizar arreglos de música preexistente, para ello se utilizan diferentes formas, siendo la del tema con variaciones una de las más empleadas a tenor de sus posibilidades, sobre todo en lo que compete a su posible relación programática con el film. Ejemplos de estas prácticas los encontramos en una gran diversidad de trabajos, como en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) con la *Zarabanda* en Re menor de Händel o con la película *Siete años en el Tíbet* (Jean-Jacques Annaud, 1997). En esta película se utiliza el tema *Claro de luna* de la *Suite Bergamasque* como *leitmotiv* del protagonista. Inicialmente de forma original, pero a medida que va evolucionando el personaje su música también se va transformando, incluso asistimos a un proceso de “aculturación”, esto es suena la misma melodía pero con un timbre asociado a la cultura tibetana.
3. Componer según estilo, “plagio”. Sobre este tema, existe una moda generaliza devenida no por parte de los compositores sino atendiendo a los

²²⁶ BAZZANA, Kevin. *Vida y arte de Glenn Gould*. Madrid: Turner, 2003, p.18.

caprichos de productores y directores. En este sentido, sus peticiones van dirigidas a la creación de música al modo de Bach, al estilo de Vivaldi, en definitiva, se conforma una especie de batido sonoro musical. Siguiendo, un ejemplo bastante singular es lo que acontece con el compositor James Horner en relación a la banda sonora de *Willow* (Ron Howard, 1988). El primer movimiento de la Sinfonía número tres en Mi bemol mayor, “Renana” de R. Schumann, debió de servir de gran inspiración a este compositor, dado que cuando suena el tema titulado según la banda sonora “El tema de Willow”²²⁷, es básicamente el tema del compositor alemán con un ligera variación, no obstante este detalle pasa desapercibido en la banda sonora comercializada en términos de créditos.

III.3.3. Aproximación a los “clásicos populares”

La predilección por un determinado elenco de compositores es una realidad evidente lo que condiciona y posibilita al mismo tiempo que algunos músicos se conviertan en verdaderos iconos en la filmografía histórica. En este sentido, tal y como señala Michel Chion, las lista de los “ elegidos” estaría conformada por; Vivaldi, Bach y Mozart respectivamente.

“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 Fantasía), sino también cuando su imperiosa abstracción colisiona sorprendentemente, y con una enorme fuerza

²²⁷ Corresponde al tema seis de los ocho temas que constituyen la banda sonora.

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 desgranaban 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”²²⁸.

Siguiendo esta misma línea Russell Lack insiste sobre las ventajas y desventajas de la utilización de la música clásica en general y de cierto compositores en particular. Nuevamente se repiten los “populares” como Mozart o Bach entre otros²²⁹.

El listado de compositores populares podría ser muy extenso si pensáramos en la gran cantidad de compositores de música clásica que existe en la vieja Europa, no obstante a tenor de lo acontecido en las películas de género histórico se observan un grupo de compositores clásicos relativamente reducidos. Por otro lado, este dato no contrasta con el hecho de que sus composiciones sean utilizadas en el resto de géneros cinematográficos tal y como se reflejará en el transcurso de las siguientes apartados que conforman esta investigación. Entre los compositores que destacan a nivel de popularidad distinguimos los siguientes:

- G.F. Händel (1685-1759)
- A. Vivaldi (1678-1751)
- J. S. Bach (1685-1750)
- W. A. Mozart (1756-1791)
- L. v. Beethoven (1770 -1827)

²²⁸ En: <<http://web.usal.es/~mom/mozart2008.pdf>> [Consulta: 11 de Abril del 2012]

²²⁹ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1997, pp. 378-394.

- F. Couperin (1668-1733)
- J. P. Rameau (1683-1764)
- J.B. Lully (1632-1687)

El tipo de repertorio es otro de los aspectos recurrentes dentro de cada uno de estos músicos. Este hecho implica al mismo tiempo un cierto reduccionismo en su producción musical. Así pues, dos son las cuestiones que nos debemos plantear ¿por qué estos compositores, cuáles son las características que justifican su encomiada presencia? y segundo, ¿por qué unas obras y no otras?. Para responder a estos interrogantes, realizaremos una aproximación de análisis sobre los aspectos más identificativos de cada uno de estos compositores en su relación con el cine.

a. G.F. Händel (1685-1759)

En la actualidad, el compositor originariamente alemán Georg Friedrich Händel, se ha convertido en un recurso altamente recurrente según lo que se observa en buena parte de las bandas sonoras musicales del séptimo arte. Pero ¿qué hace que este compositor sea tan estimado? ¿Se realiza un “buen uso de su música” ? Ciertamente, aunque su actividad de compositor lo sitúa en el barroco tardío (primera mitad del siglo XVIII), sin embargo, en ámbito cotidiano y popular su música es sinónimo de música clásica. No obstante, si lo contextualizamos dentro del ámbito cinematográfico, su música es tan familiar como lo puede ser un tema de *The Beatles*.

a.1. Algunas matizaciones sobre Händel y el séptimo arte

Antes de cuestionar la repercusión del este músico a través del cine, se hace imprescindible empezar este apartado con una serie de interrogantes, entre los que destaca: ¿cómo se emplea la música de este compositor en el cine? Händel es uno de los compositores más empleados en el cine, las razones son varias, entre las que destacan: es un músico popular, su música se adapta perfectamente a la gran diversidad de géneros cinematográficos, su música es tonal, su música tiene un estilo internacional durante el siglo XVIII, etc.

Todo ello posibilita que cuando hablamos de su implicación en el cine, no nos produzca extrañeza si afirmamos que su filmografía se extiende a más de doscientos sesenta y

siete²³⁰ títulos entre cortos, largometrajes y series de televisión realizados desde la época del cine mudo²³¹. En esta abundante muestra, encontramos un legado representativo de su obra, quizás más que representativo, tendríamos que decir reiterativo. Este concepto es más que un dato evidente, dado que pese a la gran cantidad de películas que tienen su música, las obras suelen ser en la mayoría de los casos las mismas, de este modo, las más usadas son:

1. *El Mesías HW 56 (1741-42). Hallelujah, (Al final del II Parte).*

2. *'Joy to The World' (1719).* Existen muchas teorías en la actualidad que reivindican la “no autoría” en su totalidad de esta obra por parte del compositor alemán. Por este motivo, aunque la cito, no la tendré como referente a la hora de abordar algunos ejemplos ilustrativos.

3. *Rinaldo (1711). Lascia ch'io pianga.*

4. *Xerxe (1738). Largo - Ombra mai fù.*

5. *Música acuática (1717). Suite nº 1 (Fa mayor) HWV 348, Suite nº 2 (Re mayor) HWV 349 y Suite nº 3 (Sol mayor) HWV 350.*

6. *Música para los reales fuegos de artificio HWV 351 (1748-49). Obertura, Alegro, La Réjouissance.*

7. *Suite para clave en Re menor HWV 437 (1733). Sarabanda (IV Movimiento).*

8. *Sonata para violonchelo en Sol menor HWV 360*

En lo que se refiere a los géneros²³², encontramos una gran diversidad de ejemplos que van desde el género histórico como es el caso de *Las locuras del rey Jorge* (Nicholas Hytner, 1994), o el género fantástico como *Los seis signos de la luz* (David L. Cunningham, 2007). El uso que en general se va realizando de estos compositores es relativamente dispar, por ello, hemos creído oportuno realizar algunas aproximaciones de análisis sobre una selección representativa de ejemplos que nos brindará la posibilidad de observar las funciones y utilidades de determinadas obras del compositor. Antes de empezar con los ejemplos, centrémonos por un momento en la siguiente tabla. En estos datos se refleja cómo la música de este compositor se adapta de forma

²³⁰ En <<http://www.imdb.com/name/nm0005594/>> [Consulta: 15 de Septiembre del 2012]

²³¹ *Ibid.*.

²³² En <<http://www.imdb.com/name/nm0005594/filmoggenre#history>> [Consulta: 10 de Septiembre del 2012]

magistral a los distintos géneros cinematográficos. Así pues, parece ser que existe un interés peculiar en emplear su música en películas dramáticas y menos trascendencia en *films* de ciencia ficción y terror.

Tabla 7

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Drama	62
Comedia	115
Románticas	68
Música	57
Biográficas (<i>Biopic</i>)	24
Fantásticas	23
Históricas	23
Cortos	23
Documentales	21
Familiar	21
Aventuras	16
Suspense	16
Animación	15
Crimen	13
Bélico	10
Deporte	8
Musicales	7
Ciencia Ficción	7
Acción	6
Terror	6
Misterio	6

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Adulto	2
Juegos- Show	1
Reality-TV	1
Talk-Show	1

A lo largo de estas líneas hemos ido insistiendo en la gran cantidad de ejemplos ilustrativos de música preexistente clásica que se torna indispensable en determinados géneros cinematográficos. En este sentido, las películas históricas parecen ser las más solicitadas para la realización de tales prácticas. Asimismo, no parece ser novedoso ni creativo la selección que en principio se realiza del material musical, sino que por el contrario, siempre observamos un reiterado uso de las mismas composiciones, lo que conlleva la creación implícita de tópicos en el cine. Por otro lado, la estética del *film* tiende siempre con mayor o menor fortuna a establecer una serie de prioridades en cuanto a la presencia y efectividad de determinados compositores en este tipo de películas.

Un claro ejemplo de «abuso» del repertorio de Händel, es lo que acontece con la composición del *Mesías*. El fragmento del *Hallelujah* es utilizado en un período que abarca setenta años aproximadamente, en más de treinta y siete ejemplos, tal y como refleja la siguiente tabla:

Tabla 8

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>EL MESÍAS. Hallelujah (1741-42)</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Burke and Hare</i>	Comedia	2010
<i>The Wine Cellar</i>	Drama	2010
<i>La vida en tiempos de guerra</i>	Bélico/ Drama	2009
<i>Christmas Cottage</i>	Drama	2008
<i>Una novia para dos</i>	Comedia	2008

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: EL MESÍAS. Hallelujah (1741-42)		
<i>Wieners</i>	Comedia/ Aventuras	2008
<i>Didine</i>	Comedia	2008
<i>La camarera</i>	Drama	2007
<i>Santa's Slay</i>	Comedia	2005
<i>Once Upon a Wedding</i>	Comedia Romántica	2005
<i>Las novias de mi novio</i>	Comedia	2004
<i>Siempre a tu lado</i>	Drama	2001
<i>El terror de las chicas</i>	Comedia	2000
<i>Man on the Moon</i>	Comedia	1999
<i>Novia a la fuga</i>	Comedia romántica	1999
<i>Spice Girls: la película</i>	Familiar	1997
<i>Cara a cara</i>	Acción/ Suspense	1997
<i>En el hombre del hijo</i>	Histórico	1996
<i>Dos tontos muy tontos</i>	Comedia	1994
<i>Sólo tú</i>	Comedia romántica	1994
<i>Return Home</i>	Drama	1990
<i>Die Architekten</i>	Drama	1990
<i>Los fantasmas atacan al jefe</i>	Drama	1988
<i>El jovencito Einstein</i>	Comedia	1988
<i>Ginga-tetsudo no yoru</i>	Fantástico	1985
<i>Heaven Help Us</i>	Comedia	1985
<i>Tal para cual</i>	Comedia fantástica	1983
<i>Renacer</i>	Fantástico/ Thriller	1981
<i>For the Love of Pleasure</i>	Adultos	1979
<i>Millie, una chica moderna</i>	Comedia	1967
<i>El payaso de la ciudad</i>	Comedia	1965

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>EL MESÍAS. Hallelujah (1741-42)</i>		
<i>La historia más grande jamás contada</i>	Histórica/ Drama	1962
<i>Viridiana</i>	Drama	1961
<i>El fuego y la palabra</i>	Drama	1960
<i>South Seas Adventure</i>	Romántica	1958
<i>Sissi</i>	Histórico/Biopic/ Drama	1955
<i>Small Town Girl</i>	Romántica	1953
<i>Strife with Father</i>	Comedia	1950
<i>Al compás del corazón</i>	Drama	1944
<i>The Great Mr. Händel</i>	Histórico/ Biopic/ Drama	1942
<i>Tres camaradas</i>	Drama	1938

Observando estos datos, la primera pregunta que se haría cualquier investigador es: ¿qué convierte esta obra en un imprescindible en el cine? La primera respuesta podría ser su «popularidad». Esta afirmación no estaría en principio lejos de la realidad, *El Mesías*, sobre todo el *Hallelujah* que es lo que habitualmente encontramos en el cine, es la obra más conocida de Händel y por tanto, la que promete una mayor garantía de éxito ante los espectadores. Es tal la popularidad de esta composición que dentro de la musicología es habitual encontrar afirmaciones como «su popularidad tal vez constituya el mayor obstáculo para la recuperación de los oratorios de Händel en la actualidad»²³³

Otras composiciones que se observan en menor medida son:

Tabla 9

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>XERXES (Largo, Ombra mai fu 1737-38)</i>		
TITULO DE LA PELICULA	GÉNERO	AÑO
<i>Destellos de genio</i>	Drama	2008
<i>Last Train to Freo</i>	Thriller	2006

²³³ LORD, María. *Historia de la Música. Desde la Antigüedad hasta nuestro días*. Barcelona: H.F. Ullmann, 2008, p. 34.

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: XERXES (Largo, Ombra mai fu 1737-38)		
<i>Funerarias, S.A.</i>	Comedia	2002
<i>Al límite</i>	Drama	2001
<i>Invencible</i>	Drama	2001
<i>Malas compañías</i>	Thriller	1995
<i>Las amistades peligrosas</i>	Histórica/ Drama	1988
<i>Der Zauberberg</i>	Drama	1982
<i>The Lady is a Square</i>	Comedia	1959
<i>Luna llena</i>	Musical/Romántica	1940
<i>Fisherman's Wharf</i>	Drama	1939

En cuanto a esta composición, son muchas las características que la convierten en una pieza muy interesante y recurrente en el *film*. Lo primero, además de la comentada popularidad, es el hecho de ser una ópera cuya trama a veces sirve para ilustrar el argumento de la película, potenciando así su función estructural y expresiva.

Otros ejemplos que observamos son:

Tabla 10

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: RINALDO. Lascia ch'io pianga (1711)		
TÍTULO DE LA PELICULA	GÉNERO	AÑO
<i>Anticristo</i>	Drama	2009
<i>L.I.E.</i>	Drama	2001
<i>La belleza de las cosas</i>	Bélico/Romántica	1995
<i>Farinelli</i>	Histórico /Biopic	1994
<i>Amanece que no es poco</i>	Comedia	1989
<i>Fanny Hill</i>	Drama	1983

Otra composición de interés es la *Música acuática*. Esta pieza musical compuesta en 1717 para celebrar un paseo por el Támesis por encargo del rey Jorge I (1660-1727), se ha convertido en uno de los grandes hitos musicales del compositor.

Tabla 11

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA ACUÁTICA</i> (1717)		
TÍTULO DE LA PELICULA	GÉNERO	AÑO
<i>La Duquesa</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> / Drama	2008
<i>Dí que sí</i>	Comedia	2008
<i>American pie</i>	Comedia	2007
<i>Casanova</i>	Histórico/ Drama	2005
<i>Ali G anda suelto</i>	Comedia	2002
<i>Jump Tomorrow</i>	Drama	2001
<i>El misterio del collar</i>	Histórico/ Drama	2001
<i>Flower power, como una regadera</i>	Cómico	2000
<i>The Wog Boy</i>	Comedia	2000
<i>B*A*P*S</i>	Comedia	1997
<i>Compañeros inseparables</i>	Drama	1989
<i>El club de los poetas muertos</i>	Drama	1989
<i>La decisión de Sophie</i>	Drama	1982
<i>Lease of Life</i>	Drama	1954
<i>Victoria The Great</i>	Histórico/ Drama	1937
<i>Los últimos días de Pompeya</i>	Drama	1913

Así pues siguiendo esta misma línea tomamos otro ejemplo, para ilustrar esos clichés a los que hemos aludido anteriormente. En este caso se trata de la composición *Música para los reales fuegos de artificio*, un encargo del rey Jorge II (1683-1760).

Tabla 12

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA PARA LOS REALES FUEGOS DE ARTIFICIO (1748-49)</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA	GÉNERO	AÑO
<i>Management</i>	Drama	2008
<i>Deuce Bigalow: Gigoló Europeo</i>	Comedia	2005
<i>Casablanca Driver</i>	Comedia	2004
<i>Vatel</i>	Histórico/Drama	2000

Y por último, nos centraremos en esta composición, la *Sarabanda*:

Tabla 13

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>SUITE PARA CLAVE EN RE MENOR. Sarabanda (1733)</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA	GÉNERO	AÑO
<i>Tristram Shandy: A Cock and Bull Story</i>	Drama	2005
<i>Barry Lyndon</i>	Histórico / Drama	1975

En relación con toda esta documentación observamos que a *grosso modo*, existe una tendencia constante a utilizar una selección de obras extremadamente recurrentes del compositor para acompañar el discurso cinematográfico. No obstante, aunque existe una cuestión que es soberanamente importante en lo que se refiere al género histórico, que es lo concerniente a los anacronismos, existen asimismo otras connotaciones que permiten entender en menor o mayor medida la funcionalidad de la música en el *film*.

a.2. Una aproximación al análisis: del uso al abuso.

Para analizar la música en cada uno de los trabajos filmicos, tendremos en cuenta dos aspectos: uno según su aplicación y otro según su función.

- El «uso» inteligente

Vamos a analizar de una forma más detallada, algunos ejemplos a modo de ilustración.

1) *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961):

La escena de la última cena es magistral tanto por lo visual como por lo auditivo, el juego referencial con la escenificación de la *Santa Cena* de Leonardo da Vinci (1452-1519) por un grupo de mendigos y prostitutas al son de de *El Mesías* de Händel. Buñuel emplea la música de forma diegética, el espectador ve cómo suena la música desde un tocadiscos; en cuanto a la función, predomina la narrativa, estética, además de una clara función significativa.

2) *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994), *Antichrist* (*Anticristo*, Lars von Trier, 2009):

En ambas películas se realiza una utilización muy relevante y acertada de un fragmento de la ópera de *Rinaldo*, *Lascia ch'io pianga*²³⁴.

Figura 1



Antes de comenzar a considerar las intenciones que podrían haber suscitado la elección de esta pieza en estas películas, vamos a centrarnos en la letra de la composición. «Deja que llore mi suerte cruel y que añore la libertad. El dolor infringe este sesgo de mi martirio sólo por piedad».

Farinelli, es un *biopic* de Carlo Broschi (1705-1782), un famoso castrato del último barroco. En este caso el director Gérard Corbiau, muestra la tristeza del castrato al entonar con maestría esta composición así como la indisposición que sufre el mismísimo maestro Händel al ser testigo directo de tal escenificación. La música forma parte de la escena, por lo que se emplea de forma diegética, del mismo modo, la función predominante es expresiva, significativa y estética.

El otro caso, que nos ocupa es *Anticristo* de Lars von Trier. Las connotaciones que implican la confesión de esta aria son aparentemente visibles en ambos *films*. Música y

²³⁴ En <<http://www.taringa.net/posts/arte/7142224/La-musica-y-el-cine---Laschia-Chio-Pianga-en-dos-versiones.html>> [Consulta: 7 de Septiembre del 2012].

letra manifiestan a través del discurso cinematográfico la amargura y tensión de la protagonista. Lars Von Trier, emplea esta pieza a modo de prólogo y epílogo. De forma incidental (no diegética) la función es por un lado estructural, pero sobre todo, el director emplea este fragmento con una clara función narrativa/ significativa y expresiva.

- El «abuso»

Un claro ejemplo de abuso lo podemos analizar a partir de la extensa lista de títulos que contienen en su banda sonora musical la pieza del *Hallelujah* de *El Mesías*. Con esta afirmación no estamos ratificando que siempre que se ha utilizado esta composición haya sido en forma incorrecta, tal y como hemos podido comprobar en el apartado anterior. No obstante, al ser tan reiterado el empleo de esta pieza se convierte inconscientemente en una víctima potencial para fomentar su «mal uso».

Los ejemplos ilustrativos en los que nos centraremos son:

3) *Only you (Sólo tú, Norman Jewison, 1994)*

El Hallelujah de El Mesías aparece de forma no diegética en un momento en el que el coche de la protagonista es arreglado por un grupo de monjas que dejan como regalo una postal de un santo. Significativa es esta relación entre lo religioso representado por las monjas y la composición. Música a modo incidental, con una función significativa / narrativa.

4) *Runaway Bride (Novia a la fuga, Garry Marshall, 1999)*

Hasta el final del film, no aparece esta composición. La música se escucha de forma incidental y sólo pasa a ser diegética cuando cuando “la soltera de oro” (Julia Roberts) se casa. La relación se produce esta vez, entre iglesia y obra. Música de forma incidental y después diegética, con una función narrativa estructural y expresiva.

5) *Face to face (Cara a cara, John Woo, 1997)*

Desde el comienzo del film estamos escuchando el *Hallelujah*, de forma diegética cantado por un grupo de escolares, cuando Nicolas Cage un mafioso con un gran

historial disfrazado de cura se dispone a poner una bomba en un lugar bastante transitado. Las relaciones se establecen, entre voces blancas, cura y obra musical. Música desde su aplicación de forma diegética con una función narrativa /significativa y expresiva.

En estas tres películas, el *Hallelujah* se utiliza con cierto prejuicio, parece ser que la fórmula: **Iglesia + cura + voces blancas** = Händel. En cierta forma, estas prácticas favorecen la perpetuación de estos tópicos que son por otro lado tan frecuentes en el cine y de los que realizaremos algunas reflexiones en el siguiente capítulo.

b. Antonio Vivaldi (1678-1741)

En el caso de Antonio Vivaldi es bastante interesante la utilización de su música cuando se quiere aludir a una de las ciudades más “románticas” de Europa, Venecia. De forma genérica toda película que tiende a justificar su vinculación con la ciudad de los canales y las góndolas, queda inexcusablemente condicionada y casi obligada a utilizar la música del cura pelirrojo. En cierta medida, no importa que la historia se desarrolle anteriormente o un siglo más tarde, lo realmente relevante parece ser la identificación del binomio “ciudad y músico”. En cuanto a su filmografía, observamos en un primer acercamiento que no es tan extensa ni tan dispar si la comparamos con otros compositores. Las relaciones de Antonio Vivaldi así como el resto de músicos a los que vamos a ir haciendo referencia tienen la misma relación que la acontecida con el compositor alemán. Así pues, el uso de su música se remonta a los inicios del cine, cuando la música preexistente formaba parte no sólo en la proyección de los *filmes* sino durante los rodajes.

Dejando de lado las obras originales compuestas al estilo “vivaldiano”, la música de este compositor encierra de alguna forma un cierto tópico alrededor de su ciudad natal. Ciertamente aún habiendo una tendencia a utilizar su obra en el género histórico, no parece existir ningún inconveniente para emplear sus composiciones para ambientar películas alejadas o cercanas a este género. Así pues, su música como excusa de ubicación la podemos ver en *The Talented Mr. Ripley* (*El talento de Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999) y en *Casanova* (Lasse Hallström, 2005), ambas desarrolladas en Venecia. Por otro lado, los géneros para los que emplean la música de este compositor barroco, van desde el de animación con *Madagascar: Escape 2 Africa* (*Madagascar 2:*

Escape África, Tom McGrath, Eric Darnell, 2008), hasta el género fantástico con *Hellboy II: The Golden Army* (*Hellboy II: El ejército dorado*, Guillermo del Toro, 2008), ciencia ficción con *Superman Returns* (*Superman Returns: El regreso*, Bryan Singer, 2006) y así hasta llegar a una gran cantidad de innumerables títulos que vienen confirmar la versatilidad del uso de su música.

En relación a las composiciones más utilizadas, observamos la existencia de un repertorio más o menos estandarizado que se van repitiendo a lo largo de su extensa filmografía. Las obras más recurrentes son:

- *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione Op. 8: Las Cuatro estaciones* (1726): *Primavera* (*Allegro, Largo*) RV 269; *Verano* (*Allegro, Adagio, Presto*) RV 315; *Otoño* (*Allegro*) RV 293 e *Invierno* RV 297.
- *La Cetra* (1727) *Op. 9: Concierto n° 9 en Si b mayor* RV 530.
- *Stabat Mater* (1727) *para contraalto, cuerda y bajo continuo* (*Largo*) RV 621.
- *L'Estro Armónico* (1711) *Op. 3: Concierto para dos violines y violonchelo N° 8 en La menor* RV 522.
- *Concierto de chelo en Do menor* RV 401 (1730).
- *Concierto para chelo en La menor* RV 419 (1730).
- *Concierto para chelo en Mi menor (3° movimiento)* RV 409 (1720).
- *Sonata n° 3 en La menor para chelo y continuo, Op.14 n° 7, (Allegro)* RV 43 (1730-1740).
- *Trio Sonata para dos violines y bajo continuo Op. 1, n° 12, La Follia en Re menor* RV 63 (1705).
- *Concierto para violín, cuerda y bajo continuo en Re menor* RV 245 (1729).
- *Concierto para violín, cuerda y clave en Do mayor* RV 187 (1729).
- *Concierto para mandolina (Allegro)* RV 425 (1730).
- *Concierto en Sol mayor para 2 mandolinas, cuerda y bajo continuo* RV 532 (1740).
- *Gloria: In Excelsis Deo* RV 589 (1713).
- *Gloria* RV 588 (1716).

Sin lugar a dudas, la obra más utilizada son *Las Cuatro Estaciones* y dentro de esta colección de conciertos el que se repite de forma casi obstinada es el de la *Primavera*. El por qué de este procedimiento podría estar sujeto a una multiplicidad de razones,

aunque el más básico es su reconocimiento por el público, convirtiéndose en una pieza imprescindible, esto es, “popular”.

Antes de comenzar a explorar el uso que se realiza sobre el repertorio “recurrente” de este músico centremos nuestra atención en las utilidades de su obra en relación a los diferentes géneros cinematográficos. De esta forma observamos lo siguiente:

Tabla 14

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Drama	174
Comedia	92
Románticas	53
Música	28
Biográficas (<i>Biopic</i>)	14
Fantásticas	14
Históricas	7
Cortos	29
Documentales	29
Familiar	17
Aventuras	14
Suspense	44
Animación	14
Crimen	36
Bélico	3
Deporte	2
Musicales	4
Ciencia Ficción	12
Acción	18
Terror	15
Misterio	22
Juegos- <i>Show</i>	1
<i>Reality-TV</i>	2
<i>Western</i>	1

Desde los datos arrojados en esta tabla se aprecia la proyección de su obra dentro del género dramático. Asimismo, los géneros que colaboran a una mayor difusión de su legado son de mayor a menor medida: dramático, comedia, romance, *thriller* (suspense) y crimen. En principio, estas etiquetas favorecen la formulación del siguiente interrogante: ¿Qué características posee este músico para que su música pueda utilizarse en estos registros filmicos? *A priori*, en *pro* de un ejercicio de reducción podríamos afirmar que el hecho de que su obra se caracterice por su gran producción de música para cuerda posibilita una multiplicidad de usos en el mundo del cine. Las connotaciones de los instrumentos de cuerda, sobre todo el violín, denota un especial protagonismo tanto en secuencias románticas como de suspense, terror y drama. Del mismo modo, la relación de los timbres instrumentales y sus usos han formado parte de algunas publicaciones que insisten en la efectividad de esos usos a modo de “recetas cinematográficas”.

Por otro lado, volvemos a observar como la insistencia de una composición conlleva el uso abusivo de la misma. Antes de iniciar un análisis donde se pueda ilustrar tales prácticas, vamos a reflejar las películas donde se utilizan esta joya del barroco italiano musical.

Tabla 15

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Concierto para violín y orquesta, Il cimento dell’armonia e dell’inventione, Op. 8, LAS CUATRO ESTACIONES (1726)</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA. Composición musical.	GÉNERO	AÑO
<i>Até que a Sorte nos Separe</i>	Comedia	2012
<i>The Hunter</i> <i>Invierno.</i>	Aventura/ Drama/Suspense	2011
<i>Declaración de guerra</i> <i>Invierno.</i>	Drama	2011
<i>El rito</i>	Drama/Terror/ Suspense	2011
<i>Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	2010

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Concierto para violín y orquesta, II cimento dell'armonia e dell'inventione, Op. 8, LAS CUATRO ESTACIONES (1726)</i>		
<i>Beginners</i>	Comedia/ Drama/ Romance	2010
<i>El diario de Greg</i> <i>Otoño.</i>	Comedia/Familiar	2010
<i>Halloween II</i> <i>La primavera.</i>	Terror/Suspense/Crimen	2009
<i>Un lugar donde quedarse</i> <i>La primavera.</i>	Comedia/ Drama/ Romance	2009
<i>Resacón en Las Vegas</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	2009
<i>Guerra de novias</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	2009
<i>Wild Target</i> <i>La primavera.</i>	Comedia/Crimen	2009
<i>Madagascar 2: Escape África</i> <i>La primavera.</i>	Animación	2008
<i>Tropic Thunder: ¡Una guerra muy perra!</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	2008
<i>Hellboy II. El ejército dorado</i> <i>Otoño.</i>	Fantástico/Aventuras	2008
<i>Lady Jane</i>	Crimen/Drama/Suspense	2008
<i>American Venus</i> <i>Verano.</i>	Comedia	2007
<i>Smiley Face</i> <i>Invierno.</i>	Comedia	2007
<i>Recortes de mi vida</i> <i>La primavera.</i>	Comedia/Drama	2006
<i>Retrato de una obsesión</i> <i>La primavera.</i>	<i>Biopic/Drama/ Misterio</i>	2006
<i>Superman Returns (El regreso)</i> <i>La primavera.</i>	Acción/Aventuras/Fantástico	2006
<i>Cariño, estoy hecho un perro</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	2006
<i>H6: Diario de un asesino</i> <i>La primavera. El verano.</i>	Suspense/Crimen	2005

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Concierto para violín y orquesta, Il cimento dell'armonia e dell'inventione, Op. 8, LAS CUATRO ESTACIONES (1726)</i>		
<i>Once Upon a Wedding</i> Otoño.	Comedia/Romance	2005
<i>Mój Nikifor</i> Verano	<i>Biopic</i> /Drama	2004
<i>Dos rubias de pelo en pecho</i> Otoño.	Comedia	2004
<i>La memoria de los muertos</i> <i>La primavera.</i>	Terror/ Crimen/ Suspense	2004
<i>¡Salvados!</i> <i>La primavera</i>	Comedia/Drama	2004
<i>Old Boy</i> Invierno.	Drama/Misterio/Suspense	2003
<i>La fuerza del valor</i> Invierno.	Drama	2003
<i>Amigas a la fuerza</i> Otoño.	Comedia	2002
<i>Pirados por la nieve</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	2001
<i>El misterio del collar</i> Verano	Histórico/ Drama/ <i>Biopic</i>	2001
<i>Juego de espías</i> <i>La primavera.</i>	Suspense/Crimen	2002
<i>Las aceras de Nueva York</i> <i>La primavera.</i>	Comedia/ Romance	2001
<i>Cómo matar al perro de tu vecino</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	2000
<i>Lo que la verdad esconde</i> Otoño.	Suspense/Crimen/ Drama	2000
<i>Dudley de la montaña</i> Otoño.	Comedia	1999
<i>Aprendiendo a vivir</i> Invierno.	Comedia/Drama/Romance	1999
<i>Divorcing Jack</i>	Suspense/Comedia	1998
<i>Miss Monday</i> Invierno.	Drama/ Suspense	1998

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Concierto para violín y orquesta, Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, Op. 8, LAS CUATRO ESTACIONES (1726)</i>		
<i>Flubber y el profesor chiflado</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	1997
<i>Suicide Kings</i>	Comedia / Drama/ Misterio	1997
<i>Marius y Jeannette</i>	Comedia /Drama/ Romance	1997
<i>Dos chiflados en remojo</i> <i>La primavera. Otoño.</i>	Comedia	1997
<i>B*A*P*S</i> <i>Verano.</i>	Comedia	1997
<i>Älskar älskar inte</i>	Drama	1995
<i>A Modern Affair</i> <i>Otoño.</i>	Comedia/ Drama/ Romance	1995
<i>Miami</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	1995
<i>Crossing the Bridge</i> <i>La primavera.</i>	Comedia/Drama	1992
<i>Jacquot de Nantes</i>	<i>Biopic</i> /Drama	1991
<i>De repente, un extraño</i> <i>Verano</i>	Suspense/Misterio	1990
<i>El rey de Nueva York</i> <i>Otoño.</i>	Suspense/Crimen	1990
<i>A Girl to Kill For</i> <i>Otoño.</i>	Crimen/ Romance	1990
<i>Lecturas diabólicas</i>	Terror/Suspense	1989
<i>Una pandilla de lunáticos</i> <i>La primavera.</i>	Comedia	1989
<i>Panorama para matar</i> <i>La primavera.</i>	Suspense	1985
<i>Loco por ti</i> <i>Verano.</i>	Comedia/ Romántica	1985
<i>Un investigador insólito</i> <i>Verano.</i>	Comedia	1978
<i>Adventures of a Private Eye</i>	Comedia/Crimen	1977
<i>Libertad provisional</i>	Drama	1913
<i>Claro</i> <i>La primavera.</i>	Drama	1975

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>Concierto para violín y orquesta, Il cimento dell'armonia e dell'inventione, Op. 8, LAS CUATRO ESTACIONES (1726)</i>		
<i>Heavy Traffic</i>	Animación/Comedia/Drama	1973
<i>Elvira Madigan</i> <i>El verano.</i>	Drama/ Historia/ Romance	1967

En lo que concierne a los *Conciertos para mandolina*, se aprecia las siguientes producciones:

Tabla 16

TITULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS PARA MANDOLINA</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA. Composición musical	GÉNERO	AÑO
<i>Los invisibles.</i> <i>Concierto para mandolina.</i>	Animación	2012
<i>Recién casados.</i> <i>Concierto para dos mandolinas, cuerda y bajo continuo en Sol mayor.</i>	Comedia	2003
<i>Los Tenenbaums. Una familia de genios.</i> <i>Concierto para Laúd y mandolina.</i>	Comedia	2001
<i>Vidocq.</i> <i>Concierto para mandolina RV 426.</i> <i>Concierto para mandolina RV 532.</i>	Acción/Crimen/Fantástico	2001
<i>Muerte a la carta.</i> <i>Concierto para dos mandolinas y cuerda en Sol mayor.</i>	Comedia	2000
<i>El verano del potro.</i> <i>Conciertos para mandolina.</i>	Drama	1989
<i>Kramer contra Kramer.</i> <i>Concierto para mandolina y cuerda en Do mayor.</i>	Drama	1979

Un caso singular, son aquellos largometrajes que se caracterizan por la utilización de los *Conciertos para chelo*, tales como:

Tabla 17

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS PARA CHELO.</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA. Composición musical.	GÉNERO	AÑO
<i>Un baiser papillon. Concierto para chelo en Sol menor RV 416</i>	Drama	2011
<i>Hispartzut X. Concierto para chelo en Mi menor RV 409</i>	Drama	2010
<i>The Addiction. Concierto para chelo en La menor</i>	Terror/Drama	1995
<i>Barry Lyndon. Concierto para chelo en Mi menor</i>	Histórico/ Romance/ Drama	1975

Las películas que incluyen piezas del compositor donde los instrumentos de viento adquiere una notable importancia son:

Tabla 18

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA Composición musical	GÉNERO	AÑO
<i>Vivaldi, the Red Priest. Concierto en Do mayor RV 534 para dos oboes y archilaúd. Concierto en La menor mayor RV 536 para dos oboes y archilaúd. Concierto para fagot y archilaúd en Re menor RV 481</i>	Histórico/ Drama/ Biopic	2009
<i>Il divo Concierto para flauta y cuerda n° 3 en Re mayor, Op. 10.</i>	Suspense/ Crimen	2008
<i>Sympathy for Lady Vengeance. Concierto para fagot en Mi menor RV 484.</i>	Crimen/Drama/Suspense	2005
<i>El experimento Concierto para flauta “La Notte”</i>	Suspense	2001

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO</i>		
<i>Black and white.</i> <i>Concierto para dos trompetas y cuerda en Do mayor.</i>	Drama/Crimen/Música	1999
<i>B*A*P*S.</i> <i>Concierto para dos flautas en Re menor.</i>	Comedia	1997
<i>Kotyonok.</i> <i>Concierto para flauta, cuerda y continuo en Sol menor</i>	Familiar	1997
<i>Antes de amanecer.</i> <i>Concierto en Si bemol mayor para violín y oboe.</i>	Drama/Romance	1995
<i>Todos los hombres del presidente.</i> <i>Concierto para dos trompetas en Do mayor</i>	Suspense /Acción	1976

Otros *conciertos* para cuerda pinzada o pulsada que han sido empleados en el cine son:

Tabla 19

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS DE GUITARRA, ARCHILAÚD, LAÚD</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA Composición musical	GÉNERO	AÑO
<i>La vida en tiempos de guerra.</i> <i>Concierto para laúd en Re mayor RV 93</i>	Comedia/Drama	2009
<i>Vivaldi, the Red Priest.</i> <i>Concierto en Do mayor RV 534 para dos oboes y archilaúd. Concierto en La menor mayor RV 536 para dos oboes y archilaúd. Concierto para chelo en Do menor. Concierto para fagot y archilaúd en Re menor RV 481</i>	Histórico/ Drama/ <i>Biopic</i>	2009
<i>Happiness.</i> <i>Concierto para guitarra en Re mayor</i>	Drama	1998
<i>Under Heaven</i> <i>Concierto para viola, guitarra, orquesta de cuerda y bajo en Re menor.</i>	Drama /Romance	1998

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS DE GUITARRA, ARCHILAÚD, LAÚD</i>		
<i>John Wayne y los cowboys. Concierto para guitarra en Re mayor</i>	Comedia	1972

En lo que concierne a los *Conciertos* para otro tipo de formaciones instrumentales, entre las que destaca, violín, cuerda y bajo continuo, observamos lo siguiente:

Tabla 20

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS VARIOS</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA Composición musical.	GÉNERO	AÑO
<i>Las aventuras de Tintin: El secreto del unicornio. Concierto para cuerdas en fa mayor, RV 136</i>	Animación	2011
<i>Intocable. Concierto para dos violines y orquesta en La menor, Op. 3, n° 8.</i>	<i>Biopic/Comedia/Drama</i>	2011
<i>Skjult Concierto para violín en Re menor, RV 245</i>	Terror/ Suspense	2009
<i>Vivaldi, the Red Priest. Concierto en Do mayor RV 558. Concierto para chelo en Do menor.</i>	Histórico/ Drama/ <i>Biopic</i>	2009
<i>Un conte de Noël. Concierto n° 2: L'estro armonico, Op. 3.</i>	Fantástico/ Familiar	2008
<i>La Duquesa. Concierto para violín, cuerda y clave en Do (Largo)</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> / Drama	2008
<i>Juntos nada más. Concierto en Sol menor RV 323</i>	Comedia/Romántica	2007
<i>Marie Antoinette. Concierto Alla rustica, para cuerdas y continuo en Sol mayor RV 151</i>	Histórico/ Drama/ <i>Biopic</i>	2006
<i>Seus Problemas Acabaram!!! 12 Conciertos. Op. 3 - "L'Estro Armonico" Concierto n° 6 para violín solo en La menor</i>	Comedia	2006

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS VARIOS</i>		
<i>Sympathy for Lady Vengeance. Concierto para cuerda en La mayor, RV 159, Concierto n° 2 en Sol menor RV 578, Concierto n° 3 en Sol mayor, RV 310.</i>	Crimen/Drama/Suspense	2005
<i>Tierra de ángeles. Concierto para violín en La bemol, Op. 3 n° 6.</i>	Drama/Romántico	2004
<i>Cosas de familia. Concierto en Do menor.</i>	Familiar/Comedia	2003
<i>Star Trek: Insurrección. Concierto en Sol menor, RV 317</i>	Ciencia Ficción	1998
<i>La isla de la niebla. Concierto para cuatro violines, n° 4 en Mi menor</i>	Drama/terror	1998
<i>Fantasma del pasado Concierto para violín Op. 8</i>	Drama	1996
<i>La habitación de Marvin. Concierto en La mayor</i>	Drama	1996
<i>Man with a Plan. Concierto n° 3 en Fa mayor, Op. 8, RV 293</i>	Comedia	1996
<i>Guerra en casa. Concierto para violín en La menor Op. 3, n° 6</i>	Comedia	1996
<i>Ojo por ojo. Concierto para violín y oboe en Sol menor.</i>	Crimen/Drama/Suspense	1996
<i>Venus Rising. Concierto para dos violines en La menor Op. 3, n° 8.</i>	Acción	1995
<i>Madadayo Concierto n° 1 en Re mayor RV 230, L'Estro armonico Op. 11</i>	Drama	1993
<i>Una proposición indecente. Concierto n° 8 en La menor L' Estro armonico, Op. 11</i>	Romántico	1993
<i>Me, myself and I. Concierto en La mayor</i>	Comedia	1992
<i>Cuerpo de elite. Concierto n° 6 en Sol mayor</i>	Drama/Suspense	1989
<i>Las amistades peligrosas Concierto n° 9 en Si Bemol mayor, Op. 9 La Cetra</i>	Histórico/ Drama/ Romántico	1989

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS VARIOS</i>		
<i>Winter Flight. Concierto en Do menor Op. 44</i>	Drama /Romántico	1984
<i>La terraza. Concierto n° 8 en La menor.</i>	Drama	1980
<i>Empieza el espectáculo. Concierto Alla rustica, para cuerdas y continuo en Sol mayor RV 151</i>	Drama/ Música	1979
<i>Allegro non troppo. Concierto en Do mayor</i>	Animación/Comedia/ Fantástico	1976
<i>Elvira Madigan. Concierto para violín y cuerda en Mi mayor, L'Amoroso</i>	Drama/ Histórico/ Romántico	1967
<i>Kärlek 65. Concierto para violín en Mi mayor, L'Amoroso.</i>	Drama	1965
<i>Mamma Roma. Concierto en Re menor.</i>	Drama	1962
<i>Los niños terribles. Concierto para dos violines y orquesta de cuerda en La menor, Op. 3 n° 8 RV 522.</i>	Drama	1950

Por último, reflejar que aún siendo la producción vocal de este músico más que considerable, entendemos que no es tan “popular” y por tanto, no tan “efectiva”. Este dato ha quedado constatado si prestamos atención a la producción cinematográfica en comparación a lo que se ha reflejado en el uso de su legado instrumental. De esta forma, se observa lo siguiente:

Tabla 21

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA VOCAL.</i>		
TÍTULO DE LA PELICULA Composición musical	GÉNERO	AÑO
<i>La religieuse Stabat Mater</i>	Drama	2013
<i>Declaración de guerra Eje Mater, fons Amoris. Largo, Stabat Mater</i>	Drama	2011
<i>Ame Four Lovers Stabat Mater</i>	Romántica	2010

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA VOCAL.</i>		
<i>La chica del tren</i> <i>Stabat Mater</i>	Drama	2009
<i>Choses secrètes</i> <i>In memoria eterna, Beatus Vir,</i> <i>Stabat mater RV 621</i>	Drama/Comedia/ Fantástico	2002
<i>El talento de Mr. Ripley</i> <i>Stabat Mater</i>	Suspense/Crimen	1999
<i>Rapsodia en agosto.</i> <i>Stabat Mater</i>	Drama	1991
<i>Jacquot de Nantes</i> <i>Stabat Mater</i>	<i>Biopic/Drama</i>	1991
<i>La sombra del testigo</i> <i>Gloria</i>	Suspense	1987
<i>El tren del infierno</i> <i>Gloria en Re mayor</i>	Terror	1985
<i>The Hunter</i> <i>Gloria en Re mayor: Excelsis</i> <i>Deo RV 589</i>	Drama/ Aventura/Suspense	2011
<i>À corps perdu</i> <i>Stabat Mater</i>	Drama/Romance	1988
<i>Polisse</i> <i>Domine ad Adiuvendum RV</i> <i>593- Gloria Patri et Filio</i>	Crimen/ Drama	2011
<i>Hitpartzut X</i> <i>Nisi Dominus RV 608: Gloria</i> <i>Patri</i>	Drama	2010
<i>There's No Fish Food</i> <i>in Heaven</i> <i>Sin acreditar</i>	Comedia	1998
<i>Le bassin de J.W.</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589</i>	Comedia	1997
<i>Comment je me suis disputé...</i> <i>(ma vie sexuelle)</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589</i>	Comedia/Drama/Romance	1996
<i>Nixon</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589</i>	<i>Biopic/Suspense</i>	1995
<i>Golpe de suerte</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589</i>	Comedia/Romance	1994

TÍTULO DE DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA VOCAL</i> .		
<i>El lado oscuro del corazón</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589</i>	Drama	1992
<i>La sombra del testigo</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589</i>	Suspense/ Crimen/Acción	1987
<i>Two Girls and a Guy</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589:</i> <i>Cum Sancto Spiritu</i>	Comedia/Drama	1997
<i>Comment je me suis disputé...</i> <i>(ma vie sexuelle)</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589</i>	Comedia /Drama/ Romance	1996
<i>Shine</i> <i>Gloria en Re mayor RV 589:</i> <i>Nulla In Mundo Pax Sincera.</i>	Biopic/Drama	1996

b.1. Del uso al abuso. Apuntes para una aproximación de análisis

Uno de los aspectos que han quedado explícitamente aclarados después de esbozar estas tablas es el protagonismo de la obra de este compositor en la historia del cine sonoro. Aunque su producción es relativamente variada, el ejemplo más llamativo es el uso y abuso que se realiza en torno a una de las composiciones más conocidas y por tanto las más “reconocidas” en la actualidad. Estamos aludiendo a los *Cuatro conciertos para violín y orquesta (La primavera, El verano, El otoño, El invierno)* incluidos en *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione, Op. 8*.

A través de una selección podremos observar cómo se han perpetuado algunos tópicos gracias al uso insistente de esta obra. Inicialmente, distinguimos cuatro categorías asociadas a esta composición, que podemos resumir en:

- a) **Lo “culto”**. Parece ser que la teoría popularmente extendida de que toda persona que escucha música clásica (en la que desde la etiqueta comercial estaría la de este compositor) y es una persona culta, de letras, conocedora, elegante. Todos estos calificativos quedan plenamente establecidos en el caso de la película *Hellboy II: The Golden Army (Hellboy II. El ejército dorado, Guillermo del Toro, 2008)* con el personaje Abraham "Abe" Sapiens. En una secuencia donde esta especie de hombre pez o “Palito de merluza” como le

llaman en el *film*, está disfrutando de un momento de relax con sus auriculares. La composición que podemos identificar es el *Concierto n° 3 en fa mayor, Op. 8, RV 293, “L’automne” (El Otoño) de Las Cuatro estaciones*. Por su lado, el lugar donde lo realiza parece ser su refugio, que casualmente está localizado dentro de una biblioteca plagada de libros. Cualquier aclaración a esta descripción se vuelve reiterativa. El tópico que aquí se subraya es muy interesante, además de efectivo, lo que conlleva dentro del contexto en un “buen uso”.

- b) **Una ciudad de “amor” llamada Venecia.** Ciudad italiana, paseos en góndolas, parejas, ciudad romántica por antonomasia, lo que parece justificar la presencia de este músico en las películas románticas, tales como: *Once Upon a Wedding (Érase una boda*, Matia Karrel, 2005), *Marius y Jeanette* (Robert Guédiguian, 1997). Existen otras películas románticas que emplean otras obras del compositor sobre todo si la historia se desarrolla en esta mítica ciudad, lo que conlleva que el uso de su música pase de ser original a peyorativo. ¿Qué quiere decir esta afirmación? Todo lo que ocurra en Venecia podría ser susceptible de enmarcarse con música de Vivaldi, aunque Venecia no es sólo Vivaldi. Por otro lado, amor igual a Vivaldi, es sencillamente eficaz pero es un tópico bastante simplista.
- c) **Lo histórico: El “Barroco está en todas partes”.** Lo que acontece en la película *The affair of the necklace (El misterio del collar*, Charles Shyer 2001), es el síndrome de la “historicidad” que envuelve el “sello vivaldiano”. Este ejemplo es resultado de un claro anacronismo que no ayuda más que la desvirtuación de la estética en la que se ambienta la historia, esto es, finales del siglo XVIII. Por tanto, se trata de un ejemplo de mal uso.
- d) **Las estaciones del año.** Es soberanamente interesante, la relevancia de lo descriptivo y programático en la narración cinematográfica. Un caso singular lo protagoniza la película sueca *Elvira Mandigan* (Bo Widerberg, 1967). En este *film* observamos como el hecho de que la historia se desarrolle en el verano es fundamental para justificar la presencia del *concierto* mítico del compositor.

Parece que la composición *El verano* de Vivaldi, ayuda al espectador a situarse en la trama. Aunque el uso reiterativo de estas prácticas podría conllevar a un “abuso”, también entendemos que de la misma forma que nos sorprender el uso de villancicos para ilustrar la Navidad no debería de extrañar la inclusión en la banda sonora de composiciones asociadas a otras estaciones del año. Por tanto, entendemos que este no tendría por que ser en principio un “mal uso” de la obra del músico.

En síntesis, el legado del compositor veneciano no está exento de tópicos que se desarrollan con una gran ligereza a lo largo de toda su filmografía. Así pues, la “fórmula vivaldiana” parece contener inexorablemente los siguientes ingredientes: Relaciones de amor+ Venecia+ Estaciones del año+ Historicidad+ Cultura= Vivaldi.

c. J.S. Bach (1685-1750)

Otro músico popular que ha favorecido la proliferación de películas de culto y otras menos afortunadas, es J. S. Bach. Incluso desde las películas de una calidad “incierta”, su obra sigue siendo una de las manifestaciones musicales más populares de nuestra actualidad. Utilizar la música de Bach como banda sonora es siempre una tentación. Sus probabilidades de éxito es una garantía incuestionable ya que por su naturaleza, puede encajar casi en cualquier situación. Su música tiene la capacidad de expresarlo todo; el amor, el odio, la soledad y el entusiasmo. La música de este compositor parece que ha de ir asociada a mentes “equilibradas”, a personajes de alta sensibilidad, a escenas cinematográficas que sugieran cierta elevación espiritual.

Así pues, todas estas características han permitido que una proporción de piezas musicales se hayan utilizado en numerosas ocasiones en el cine. La variedad de temas no deja a nadie indiferente, siendo muy interesante el uso en películas de asesinos en serie, de científicos locos hasta convertirse en el compositor predilecto de uno de los psicópatas más populares que ha dado la historia del cine en los últimos tiempos. En este sentido cabe recordar la elección del doctor Hannibal Lecter en *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991) por las *Variaciones Goldberg*, sobre este ejemplo volveremos para matizar otros aspectos de interés a lo largo de estas líneas.

Otros asesinos cinematográficos que “aman” a Bach son: Mr. Ripley en *The Talented Mr. Ripley* (*El talento de Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999), el asesino de *Kiss the Girls* (*El coleccionista de amantes*, Gary Fleder, 1997) o el nazi en *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993). Así pues, nos parece significativo que determinadas composiciones *bachianas* tenga tan “extraño destino”, sobre todo si atendemos al grado de perfección que las caracteriza.

De esta forma, la música de Bach ha servido para ilustrar todo tipo de géneros cinematográficos lo que implica que las relaciones que se realizan *a posteriori* con su música sean como mínimo curiosas. Su música aparece en: películas, de terror, de suspense, de amor, de acción. El cine ha posibilitado que este músico se convierte en un referente no casual, sino requerido y demandado hasta límites impensables, ciertamente el séptimo arte reclama y postula que “Bach está en todas partes”.

Por otro lado, es del todo conocido, que el resultado de una banda sonora depende de muchos factores, aunque en un gran porcentaje sea la respuesta a los gustos de directores y productores. Este podría ser uno de los motivos por los que se observan una serie de obras más o menos legitimadas en la filmografía. ¿Cuáles son esas obras ? En general las composiciones más utilizadas de este músico son:

- *Tocata y fuga en Re menor BWV 565* (1703-1707)
- *Suite para violonchelo BWV 1007-1012* (1720-1721)
- *Conciertos de Brandemburgo BWV 1046-1051* (1721)
- *Variaciones Goldberg BWV 988* (1741)
- *Concierto para clave BWV 1052-1056* (1738)
- *El Clave bien temperado vol. 1º BWV 846- 869; vol. 2º BWV 870-893*
(vol. 1º:1722/ vol. 2º: 1744)

Las connotaciones que llevan implícitas tales obras tampoco pasan inadvertidas, si bien su uso pudiendo estar justificado en algunas casos, no deja de ser significativo. En el caso de la primera obra, al estar compuesta en la tonalidad de Re menor, parece estar predestinada a ser utilizada en un contexto cercano a la muerte. La *suites* por su lado, tienen diferentes ubicaciones que van desde ilustrar el virtuosismo del personaje hasta desencadenar toda una trama logística en un caso de asesinato. Con los *conciertos*

ocurre algo bien distinto. En general, se trata de composiciones que se usan en la mayoría con una función ilustrativa, ambiental para contextualizar una época, aunque también se recurre a la misma para escenas relevantes dentro de otros géneros. Revelador es lo que acontece en torno al uso de las *Variaciones Goldberg*. Su función estructural, a modo de *leitmotiv* ha sobresalido en películas como *The English Patient* (*El Paciente Inglés*, Anthony Minghella, 1996) o la saga del ya comentado Hannibal Lecter.

En relación a la filmografía que utiliza las composiciones del música alemán, se observa lo siguiente:

Tabla 22

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Drama	445
Comedia	216
Románticas	139
<i>Thriller</i>	121
Cortos	93
Crimen	87
Misterio	71
Acción	66
Música	67
Documentales	65
Terror	50
Ciencia ficción	49
Aventuras	38
<i>Biopic</i>	38
Fantástico	38
Animación	34
Histórico	33
Familiar	28
Bélico	26
Musical	17
Deportes	14

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Adulto	4
<i>Talk-Show</i>	5
<i>Western</i>	6
<i>Film-Noir</i> (Cine negro)	2
<i>Game-Show</i>	1
Noticias	1
<i>Reality-TV</i>	1

Antes de realizar algunas reflexiones en torno a los usos de algunas de las piezas más emblemáticas de este compositor, vamos a ilustrar con tablas cuáles son las películas que emplean las composiciones más recurrentes. La *Tocata y fuga en Re menor* se ha convertido en una de las piezas más utilizadas, escuchadas y conocidas del músico, este hecho le confiere ciertos usos y abusos a los que nos referiremos a la hora de abordar las cuestiones de naturaleza más analítica. La filmografía que alude a esta composición de Bach es la siguiente:

Tabla 23

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>TOCATA Y FUGA EN RE MENOR BWV 565 (1707)</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Juerga hasta el fin</i>	Acción/ Comedia/ Fantasía	2013
<i>El cuarteto</i>	Comedia/Drama	2012
<i>El árbol de la vida</i>	Drama/Fantasía	2011
<i>Romance & Cigarettes</i>	Comedia /Musical/Romance	2005
<i>El aviador</i>	<i>Biopic</i> /Drama	2004
<i>Dos policías rebeldes II</i>	Acción/ Comedia	2003
<i>Cuestión de suerte</i>	Comedia/Drama	1998
<i>Un tío llamado Peste</i>	Comedia	1997
<i>Nitrato d'argento</i>	Comedia/Drama/Historia	1996
<i>Tierras de penumbra</i>	<i>Biopic</i> /Drama/Romance	1993
<i>Waxwork: El misterio de los agujeros negros</i>	Comedia/Fantasía/Terror	1992

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>TOCATA Y FUGA EN RE MENOR BWV 565</i> (1707)		
<i>Rock 'n' Roll High School Forever</i>	Comedia	1991
<i>Gremlins: La segunda generación</i>	Comedia/Fantasia/Terror	1990
<i>Cérémonie d'amour</i>	Drama/Misterio	1987
<i>La casa del juego</i>	Crimen/Misterio/Suspense	1987
<i>Gaby, una historia verdadera</i>	Drama/Romance	1987
<i>Il était une fois le diable-Devil Story</i>	Terror	1985
<i>Sueños eléctricos</i>	Comedia/Drama/Música	1984
<i>El sentido de la vida</i>	Comedia/Musical	1983
<i>El diabólico plan del Dr. Fu Man Chú</i>	Comedia	1980
<i>Comidos vivos!</i>	Aventura/Terror	1980
<i>Blue Movie</i>	Terror/Suspense	1978
<i>Souperman</i>	Adulto/Comedia	1976
<i>Rollerball ¿Un futuro próximo?</i>	Acción/Ciencia ficción/Deporte	1975
<i>The Sexualist: A Voyage to the World of Forbidden Love</i>	Adulto/Comedia	1973
<i>Retorno del doctor Phibes</i>	Aventura/Comedia/Terror	1972
<i>Condenados de ultratumba</i>	Terror	1972
<i>Encuentros en las galaxias</i>	Ciencia ficción	1966
<i>Los marcianos invaden la Tierra</i>	Ciencia ficción	1966
<i>...a páty jezdec je Strach</i>	Drama/Bélico	1965
<i>La carrera del siglo</i>	Acción/Aventura/Comedia	1965
<i>7 Faces of Dr. Lao</i>	Fantasia/Misterio/Western	1964
<i>La isla misteriosa</i>	Aventura/Familia/Ciencia ficción	1961
<i>The Unearthly</i>	Ciencia ficción/Terror	1957
<i>Sista pare ut</i>	Drama	1956
<i>20.000 leguas de viaje submarino</i>	Aventura/Drama/Fantasia	1954
<i>El crepúsculo de los dioses</i>	Drama/Cine negro	1950

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>TOCATA Y FUGA EN RE MENOR BWV 565 (1707)</i>		
<i>The Ghost of Berkeley Square</i>	Comedia/Fantasia	1947
<i>Rakkauten risti</i>	Drama/Romance	1946
<i>La gran pasión</i>	Drama	1946
<i>Un cuento de Canterbury</i>	Comedia/Drama/Misterio	1944
<i>Fantasia</i>	Animación/Familia/Fantasia	1940
<i>The Raven</i>	Terror	1935
<i>Corazones rotos</i>	Drama/Romance	1935
<i>Dr. Monica</i>	Drama	1934
<i>Satanás</i>	Terror/Crimen/Aventura	1934
<i>El hombre y el monstruo</i>	Drama/Terror/Ciencia ficción	1931

Las *Variaciones Goldberg* son otras de las composiciones recurrentes en el cine. Su estructura musical le confiere cierta utilidad para relacionarla con un personaje principal y los diferentes etapas que va atravesando. Así pues, se trataría de una obra que enfatiza la voluntad del personaje frente a la acción. Su incursión en la banda sonora es evidente en la siguiente selección de *films*:

Tabla 24

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>VARIACIONES GOLDBERG (1741)</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Shame</i>	Drama	2011
<i>The Cry of the Owl</i>	Drama/Suspense	2009
<i>Offside</i>	Comedia/Romance/Deporte	2009
<i>Ultimátum Tierra</i>	Drama/Ciencia ficción/ Suspense	2008
<i>Noches de tormenta</i>	Drama/Romance	2008
<i>Hannibal, el origen del mal</i>	Crimen/Drama/Suspense	2007
<i>Vitus</i>	Drama/Música	2006
<i>Shadowboxer</i>	Crimen/Drama/Suspense	2005
<i>Allegro</i>	Drama/Romance	2005

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>VARIACIONES GOLDBERG (1741)</i>		
<i>Antes del atardecer</i>	Drama/Romance	2004
<i>Shade: Juego de asesinos</i>	Crimen/Suspense	2003
<i>Stupeur et tremblements</i>	Comedia/Drama	2003
<i>The Final Curtain</i>	Drama	2002
<i>Solaris</i>	Drama/Suspense/Misterio	2002
<i>Asesinato: 1-2-3..</i>	Crimen/Drama/Suspense	2002
<i>La última fortaleza</i>	Acción/Drama/Suspense	2001
<i>No soy nadie sin ti</i>	Drama	2001
<i>The Blue Dinner</i>	Comedia/Drama/Romance	2001
<i>Hannibal</i>	Crimen/Drama/Suspense	2001
<i>El paciente inglés</i>	Drama/Romance/Bélico	1996
<i>Antes del amanecer</i>	Drama/Romance	1995
<i>Juego de supervivencia</i>	Acción/Aventura/Crimen	1994
<i>O Último Mergulho</i>	Drama	1992
<i>The Hours and Times</i>	Drama/Música	1991
<i>El silencio de los Corderos</i>	Crimen/Drama/Suspense	1991
<i>Maurice</i>	Drama/Romance	1987
<i>Falso movimiento</i>	Drama	1975
<i>El hombre terminal</i>	Ciencia ficción/Suspense	1974
<i>Chronik der Anna Magdalena Bach</i>	<i>Biopic</i> /Historia/Música	1968
<i>El silencio</i>	Drama	1963

Una de las obras más estudiadas tanto a nivel formal como a nivel interpretativo es su colección de *preludios y fugas* en las diferentes tonalidades, conocida como el *Clave bien temperado*. Las películas que utilizan estas piezas son:

Tabla 25

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CLAVE BIEN TEMPERADO</i> (vol. 1º: 1722/ vol. 2º: 1744)		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: CLAVE BIEN TEMPERADO (vol. 1º: 1722/ vol. 2º: 1744)		
<i>El origen del Planeta de los Simios</i>	Acción/Drama/Ciencia ficción	2011
<i>Le Havre</i>	Comedia/Drama	2011
<i>La Dama de Hierro</i>	<i>Biopic</i> /Drama/Historia	2011
<i>El árbol de la vida</i>	Drama/Fantasía	2011
<i>Shame</i>	Drama	2010
<i>In the loop</i>	Comedia	2009
<i>Mi nombre es Harvey Milk</i>	<i>Biopic</i> /Drama/Historia	2008
<i>Elegy</i>	Drama/Romance	2008
<i>La belle personne</i>	Drama	2008
<i>Código negro</i>	Acción/Comedia/Crimen	2007
<i>Lejos de ella</i>	Drama	2006
<i>Lady Chatterley</i>	Drama/Romance	2006
<i>Gracias por fumar</i>	Comedia/Drama	2005
<i>Allegro</i>	Drama/Romance/Ciencia ficción	2005
<i>Melinda y Melinda</i>	Comedia/Drama	2004
<i>Bienvenidos a Belleville</i>	Animación/Comedia	2003
<i>Harvard Man</i>	Comedia/Crimen/Drama	2001
<i>The Sleepy Time Gal</i>	Drama/Comedia/Crimen	2001
<i>El protegido</i>	Drama/Misterio/Ciencia ficción	2000
<i>Telmissieomding</i>	Suspense/Terror/Crimen	1999
<i>Persiguiendo a Amy</i>	Comedia/Drama/Romance	1997
<i>Mis vecinos los Yamada</i>	Animación/Comedia/Familia	1999
<i>El pacificador</i>	Acción/Suspense	1997
<i>Hay un muerto en mi cama</i>	Comedia	1990
<i>Cinq jours en juin</i>	Drama	1989
<i>Dead Mate</i>	Terror	1988
<i>Bagdad Café</i>	Comedia	1987
<i>La casa del juego</i>	Crimen/Misterio/Suspense	1987
<i>Cérémonie d'amour</i>	Drama/Misterio	1987

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: CLAVE BIEN TEMPERADO (vol. 1º: 1722/ vol. 2º: 1744)		
<i>Réquiem por los que van a morir</i>	Acción/Crimen/Drama	1987
<i>Amor y dinero</i>	Drama	1982
<i>Las pandillas del Bronx</i>	Drama	1979
<i>El árbol de los zuecos</i>	Drama/Historia	1978
<i>Picnic en Hanging Rock</i>	Drama/Terror/Misterio	1975
<i>Vida de un estudiante</i>	Comedia/Drama	1973
<i>El padrino</i>	Crimen/Drama	1972
<i>Chronik der Anna Magdalena Bach</i>	Biopic/Historia/Drama	1968
<i>Lola</i>	Drama/Romance	1961
<i>The I Don't Care Girl</i>	Biopic/Musical	1953
<i>A Girl Must Live</i>	Drama/Comedia	1939

Por su lado con respecto a la utilización de *Suites*, observamos la siguiente tabla:

Tabla 26

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SUITES		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Efectos secundarios. Suite para orquesta n° 2 en Si menor</i>	Crimen/Drama/Suspense	2013
<i>Good Deeds Suite para chello</i>	Comedia/Drama/Romance	2012
<i>Intocable Suite para chelo n° 1º</i>	Biopic/Comedia/Drama	2011
<i>Resacón 2 ¡Ahora en Tailandia! Suite para chelo n° 1</i>	Comedia	2011
<i>Angels Crest Suite para chelo n° 3 en Do mayor</i>	Drama	2011
<i>Declaración de guerra Menuet de la 2e suite en si mineur, BMW 1067</i>	Drama	2011

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SUITES</i>		
<i>The Music Never Stopped</i> Suite para chelo n° 1 en Sol mayor	Drama	2011
<i>Beginners</i> Suite para chelo n°1 en Sol mayor	Comedia/Drama/Romance	2010
<i>Les amours imaginaires</i> Suite para chelo n° 1 en Sol mayor	Drama	2010
<i>Paha perthe</i> Suite para chelo n° 1 en Sol mayor	Drama	2010
<i>El solista</i> Suite para chelo n° 1: 1° movimiento	Drama/Biopic/Música	2009
<i>Fama</i> Suite para chelo n° 2 en Re menor	Comedia/Drama/Musical	2009
<i>La Duquesa,</i> Suite francesa n° 5 en Sol mayor. Suite n°3 en Re mayor.	Biopic/Drama/Historia/Romance	2008
<i>La vida secreta de las abejas</i> Suite para chelo n° 1 en Sol mayor	Drama	2008
<i>Los crímenes de Oxford</i> Suite para orquesta n°1 en Do mayor, BMW 1006:1 Overture	Crímen/Misterio/Suspense	2008
<i>The bank job: El robo del siglo</i> Suite inglesa en Sol mayor	Crímen/Drama/Suspense	2008
<i>Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence</i> Suite n° 1 en Sol mayor BWV 1007	Comedia/Drama	2007
<i>Halloween. El origen</i> Suite para chelo n° 3 en Sol mayor	Terror	2007
<i>Factory Girl</i> Suite para chelo n° 1 en Sol mayor	Biopic/Drama	2006
<i>Sisters</i> Suite para chelo n° 1 en Sol mayor	Crímen/Terror/Misterio	2006
<i>El fin de la inocencia.</i> Suite inglesa n° 5	Drama	2005
<i>Espelho Mágico</i> Suite para chelo	Drama/Música	2005

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SUITES		
<i>Solntse</i> <i>Suite para chelo n° 5 en Do menor</i>	Drama/Historia	2005
<i>Pregi</i> <i>Suite for cello solo BWV 1012 prelude 34</i>	Drama	2004
<i>Crimen ferpecto</i> <i>Suite en La menor</i>	Comedia/Crimen/Suspense	2004
<i>Spider-Man 2</i> <i>Suite n° 2 en Si menor</i>	Acción/Aventura/Fantasia	2004
<i>When will I be loved</i> <i>Suite francesa n° 5 en Sol mayor</i>	Drama/Suspense	2004
<i>El príncipe y yo.</i> <i>Suite para chelo n° 1 en Sol mayor</i>	Comedia/Romance	2004
<i>Master and commander: Al otro lado del mundo.</i> <i>Suite para chelo n° 1 en Sol mayor</i>	Acción/Aventura/Drama	2003
<i>The Company</i> <i>Suite para chelo n° 1 en Sol mayor</i>	Drama/Música/Romance	2003
<i>Moving Malcolm</i> <i>Suite para chelo n° 1 en Sol mayor</i>	Comedia/Drama	2003
<i>Gaz Bar Blues</i> <i>Suite para chelo n° 1 en Sol mayor</i>	Drama/Comedia	2003
<i>Spy Sorge</i> <i>Suite para chelo n° 6</i>	Acción/Suspense/Bélico	2003
<i>El pianista</i> <i>Suite para chelo n° 1 en Sol mayor</i>	<i>Biopic</i> /Drama/Historia	2002
<i>The Sleepy Time Gal</i> <i>Suite para chelo n° 5</i>	Drama	2001
<i>Estoy hecho un animal</i> <i>Suite n° 3 en Re mayor: Bourree</i>	Comedia/Ciencia ficción	
<i>Forgive Me Father</i> <i>Suite para chelo n° 5</i>	Crimen/Drama/Misterio	2001
<i>Donggam</i>	Romance/Ciencia ficción	2000
<i>Granujas de medio pelo.</i> <i>Suite para chelo n° 2 en Re menor</i>	Comedia/Crimen	2000
<i>Puedes contar conmigo</i> <i>Suite para chelo n° 1 en Sol mayor</i>	Drama	2000

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SUITES		
<i>Dark Summer</i> Suite para chelo nº 1 en Sol mayor	Suspense	2000
<i>Música del corazón</i> Suite para chelo nº 1 en Sol mayor	Drama/Música	1999
<i>Questo è il giardino</i> Suite para chelo nº 1 en Sol mayor	Drama	1999
<i>Hilary and Jackie</i> Suite para flauta y cuerda en Re menor	Biopic/ Drama/ Música	1998
<i>Gummo</i> Suite para chelo nº 1 en Sol mayor	Drama	1997
<i>Seven</i> Suite nº 3 en Re mayor	Crimen/Suspense	1995
<i>Persuasión</i> Suite francesa en Re mayor; Suite francesa en Si mayor	Drama/Romance/Historia	1995
<i>Un golpe del destino</i> Suite para chelo nº 1 en Sol mayor	Drama/Comedia	1994
<i>Vidas cruzadas</i> Suite para chelo nº 5 en Do menor	Comedia/Drama	1993
<i>Grey Knight</i> Suite para chelo nº 1 en Sol mayor	Terror/Bélico	1993
<i>Otra mujer</i> Suite para chelo en Re mayor	Drama	1988
<i>Sueños eléctricos.</i> Suite de Anna Magdalena Bach	Comedia/Drama/Música	1984
<i>Doktor Faustus</i> Suite para chelo nº 5 en Do menor	Drama	1982
<i>Tenkôsei</i> Suite nº 3	Comedia	1982
<i>Sonata de Otoño</i> Suite nº 4	Drama/Música	1978
<i>El anacoreta</i> Suite para chelo	Comedia/Drama	1977

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SUITES		
<i>Gritos y susurros</i> <i>Suite para chelo n° 5 en Do menor</i>	Drama/Romance	1972
<i>El amor a los veinte años.</i> <i>Suite para orquesta n° 3</i>	Drama/Romance	1962
<i>Vuelo 971</i> <i>Suite para chelo n°2 en Re menor</i>	Drama	1954

Del vasto repertorio de conciertos de este músico los que han contado con mayor difusión en el cine son los *Conciertos de Brandemburgo*, prueba de ello se refleja en la siguiente selección:

Tabla 27

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: CONCIERTOS DE BRANDEMBURGO BWV 1046-1051 (1721)		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Halloween II</i> <i>Concierto n°3. 1° Movimiento</i>	Terror	2009
<i>Phoebe in Woderland.</i> <i>Concierto n°6. 3° movimiento</i>	Drama	2008
<i>El gran Stan- El matón de la prisión.</i> <i>Concierto n°3</i>	Terror	2007
<i>Los líos de Gray.</i> <i>Concierto n°3 en Sol mayor</i>	Comedia/Romance	2006
<i>Chicas XXL.</i> <i>Concierto n° 3 en Sol mayor</i> <i>Allegro</i>	Comedia	2006
<i>El milagro</i> <i>Concierto n°4 en Sol mayor</i>	Drama/Fantasía/Historia	2004
<i>Los rebeldes de Shangai.</i> <i>Concierto n° 1 en Fa mayor</i>	Acción/Aventura/Comedia	2003
<i>Enigma.</i> <i>Concierto n° 4. Andante</i>	Drama/Misterio/Romance	2001
<i>De zee die denkt</i> <i>Concierto n° 2 en Fa mayor</i>	Aventura/Biopic/Comedia	2000
<i>Black and white.</i> <i>Concierto n° 2 en Fa mayor</i>	Crimen/Drama/Música	1999

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS DE BRANDEMBURGO BWV 1046-1051 (1721)</i>		
<i>Cruelles intenciones. Concierto n° 4 en Sol mayor</i>	Drama/Romance	1999
<i>Dead Man's Curve Concierto n°1</i>	Drama/Misterio/Suspense	1998
<i>Under Heaven Concierto n° 5 en Re mayor</i>	Drama/Romance	1998
<i>The Blackout Concierto n°2</i>	Drama	1997
<i>Ed's Next Move Concierto n°3</i>	Romance/Comedia	1996
<i>El presidente y Miss Wade. Concierto n° 5 1° mvto.</i>	Comedia/Drama/Romance	1995
<i>Lobos Universitarios Concierto n°2 en Fa mayor</i>	Acción/Drama/Deporte	1993
<i>Mi obsesión por Helena Concierto n°3</i>	Drama/Misterio/Romance	1993
<i>House Party II Concierto n° 2</i>	Comedia /Drama/ Música	1991
<i>Gente Loca Concierto n° 5</i>	Comedia	1989
<i>Tennessee Nights Concierto n°6</i>	Suspense/Drama	1989
<i>Triología de Nueva York Concierto n° 3</i>	Comedia/Drama/Romance	1988
<i>Jungla de cristal Concierto n°3</i>	Acción	1988
<i>Torchlight Concierto n°4</i>	Drama	1985
<i>Un puente lejano. Concierto n° 6 en Si bemol mayor</i>	Drama/Historia/Bélico	1977
<i>Perros paja. Concierto de Brandemburgo</i>	Drama/Suspense	1971
<i>Chronik der Anna Magdalena Bach Concierto n°5</i>	<i>Biopic/Música/Historia</i>	1968

Otros conciertos relevantes se evidencian a través de las películas que se señalan a continuación:

Tabla 28

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS VARIOS</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Frances Ha</i> Concierto para dos violines, cuerda, orquesta y bajo continuo en Re menor BWV 1043: Concierto para violín, cuerdas y bajo continuo n° 2 en Mi mayor BWV 1042	Comedia/ Drama	2012
<i>La saga Crepúsculo: Amanecer - Parte 1</i> Concierto para violín en Mi mayor BWV 1042	Romance/ Aventura/ Fantasía	2011
<i>Intocable</i> Concierto para clave n° 5 en Fa menor BWV 1056	Drama	2011
<i>Boy Wonder</i> Concierto para clave en Re menor BWV 1052	Acción/ Crimen/ Drama	2010
<i>Step Up 3D</i> Concierto para dos violines, cuerdas, orquesta y bajo continuo	Drama / Música / Romance	2010
<i>Iztochni piesi</i> Concierto BWV 974	Drama	2009
<i>In the loop</i> Concierto para violines Mi mayor BWV 1042	Comedia	2009
<i>21: Blackjack</i> Concierto para dos violines en Re menor BWV 1043	Crimen/ Drama	2008
<i>Elegy</i> Concierto en Re menor Minor	Drama/ Romance	2008
<i>And When Did You Last See Your Father?</i> Concierto para clave en Sol menor BWV 1058	Biopic/Drama	2007
<i>La escafandra y la mariposa</i> Concierto para clave n° 5 en Fa menor BWV 1056	Biopic/Drama	2007
<i>Van Wilder 2: The Rise of Taj</i> Concierto para clave en Sol menor BWV 1058	Comedia/ Romance	2006
<i>Last Rites of the Dead</i> Concierto para clave n° 5 en Fa menor	Terror	2006

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS VARIOS</i>		
<i>Kimyó na sákasu Concierto para teclado y cuerdas en Fa menor BWV 745</i>	Drama/ Terror/ Misterio	2005
<i>La huella del silencio Concierto para Piano en Mi mayor BWV 1053, Concierto para violín en Mi mayor BWV 1042</i>	Drama	2005
<i>Allegro Concierto para clave n° 5 en Fa menor, BWV 1056: Concierto para piano n°3, BWV 1054: Concierto n° 3 en Re mayor BWV 974: Concierto para piano n°1 en Re menor BWV 1052.</i>	Drama / Romance/ Ciencia ficción	2005
<i>When Will I Be Loved Concierto italiano BWV 971.</i>	Drama / Suspense	2004
<i>Grande école Concierto para violín, oboe y orquesta en Re menor BWV 1060</i>	Drama	2004
<i>O Homem Que Copiava Concierto para dos violines y orquesta BWV 1043</i>	Comedia / Crimen/ Drama	2003
<i>Children on Their Birthdays Concierto para dos violines y cuerdas en Re menor.</i>	Comedia / Drama/ Familia	2002
<i>Sonny Concierto en Re menor 'Alessandro' BWV 974.</i>	Crimen/ Drama	2002
<i>9 días Concierto para dos violines y orquesta en Re menor</i>	Acción / Aventura/ Crimen	2002
<i>The Diaries of Vaslav Nijinsky Concierto para clave BWV 1056</i>	<i>Biopic</i>	2001
<i>Lara Croft: Tomb Raider Concierto para clave n° 5 en Fa menor</i>	Acción/ Aventura/ Fantasía	2001
<i>Harvard Man Concierto italiano</i>	Comedia/ Drama/ Crimen	2001
<i>The Sleepy Time Gal Concierto para piano en Re menor BWV 1052</i>	Drama	2001
<i>Muerte de un ángel Concierto para dos violines y orquesta en Re menor</i>	Crimen/ Drama / Música	2001

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS VARIOS</i>		
<i>El talento de Mr. Ripley</i> <i>Concierto italiano</i>	Crimen/ Suspense	1999
<i>Música del corazón</i> <i>Concierto para dos violines y</i> <i>orquesta en Re menor</i>	Drama/ Música	1999
<i>Questo è il giardino</i> <i>Concierto italiano</i> <i>BWV 971</i>	Drama	1999
<i>The Well</i> <i>Concierto para clave y cuerdas</i> <i>nº 5 en Fa menor BWV 1056</i>	Drama	1997
<i>Retrato de una dama</i> <i>Concierto para clave y cuerdas</i> <i>nº 5 en Fa menor BWV 1056,</i> <i>Concierto nº 1 en La menor</i> <i>BWV 1041</i>	Drama / Romance	1996
<i>Les caprices d'un fleuve</i> <i>Concierto Italiano</i>	Aventura	1996
<i>Mi amiga Max</i> <i>Concierto para dos clavecines</i> <i>en Do mayor BWV 1061</i>	Drama	1994
<i>Kickboxer IV: el agresor</i> <i>Concierto doble en Re menor</i> <i>BWV 1053</i>	Acción/ Deporte/ Suspense	1994
<i>Los fisgones</i> <i>Concierto para violín en Mi</i> <i>mayor BWV 1042</i>	Comedia/ Crimen/ Drama	1992
<i>29th Street</i> <i>Concierto italiano</i>	Comedia/ Drama	1991
<i>Alice</i> <i>Concierto para violín y</i> <i>orquesta en Mi menor, BWV</i> <i>1041</i>	Comedia / Fantasía/ Romance	1990
<i>Las amistades peligrosas</i> <i>Concierto BWV 1065, Concierto</i> <i>para cuatro claves en La menor</i> <i>BWV 1065</i>	Drama / Romance/ Histórico	1989
<i>Hannah y sus hermanas</i> <i>Concierto para dos violines y</i> <i>orquesta, Concierto para clave</i> <i>en Fa menor</i>	Comedia /Drama	1986
<i>Skazany</i> <i>Concierto para piano en Do</i> <i>mayor, Op.11</i>	Drama	1976
<i>Love Story</i> <i>Concierto nº 3 en Re mayor</i>	Drama/ Romance	1970

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS VARIOS</i>		
<i>Chronik der Anna Magdalena</i> Bach Concierto italiano BWV 971	Biopic/ Música/ Histórico	1968
<i>El evangelio según San Mateo</i> Concierto para violín y oboe en Re menor BWV 1060, Concierto para violín en Mi mayor BWV 1042	Biopic/Drama/ Histórico	1964
<i>La pasajera</i> Concierto para violín en Mi mayor	Drama / Histórico/ Bélico	1963
<i>Los niños terribles</i> Concierto para cuatro pianos en La menor BWV 1065	Drama	1950

Por su lado el legado más representativo de la música vocal de Bach lo localizamos en la siguiente selección filmográfica:

Tabla 29

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA VOCAL</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>To the Wonder</i> <i>Unto Us A Child Is Born;</i> <i>Christmas Cantata No. 142:</i> <i>Alleluia</i>	Drama/ Romance	2012
<i>Notes from the New World</i> <i>Pasión según San Mateo. Parte</i> <i>nº2 nº 39. Aria, nº 68. Chorus</i>	Acción/Crimen/Drama	2010
<i>L'armée du crime</i> <i>Pasión según San Mateo: Aria:</i> <i>Erbarne dich, mein Gott</i>	Drama/ Histórico/ Bélico	2009
<i>Bakjwi</i> <i>Cantata BWV 82: Ich habe</i> <i>genug</i>	Terror/ Drama/ Suspense	2009
<i>In the loop</i> <i>Pasión según San Mateo:</i> <i>Erbarne dich, mein Gott!,</i> <i>Singet dem Herrn ein neues</i> <i>Lied BWV 225</i>	Comedia	2009
<i>A ciegas</i> <i>Cantata, BWV 156: Sinfonia</i>	Drama/ Misterio/ Ciencia ficción	2008

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA VOCAL</i>		
<i>Domino</i> <i>Pasión según San Mateo</i>	<i>Biopic/ Acción/Crimen</i>	2005
<i>Grande école</i> <i>Pasión según San Mateo</i>	Drama	2004
<i>La sonrisa de Mona Lisa</i> <i>Cantata No.147; Jesu, Joy of</i> <i>Man's Desiring</i>	Drama/ Romance	2003
<i>Choses secrètes</i> <i>Pasión según San Juan</i>	Drama/ Comedia/Fantástico	2002
<i>Hotel</i> <i>Pasión según San Mateo</i>	Comedia	2001
<i>Puedes contar conmigo</i> <i>Pasión según San Mateo:Aus</i> <i>Liebe will mein Heiland sterben</i>	Drama	2000
<i>Het negende uur</i> <i>Pasión según San Mateo</i>	Drama	2000
<i>Los padres de ella</i> <i>Jesu Bleibet Meine Freude</i>	Comedia	2000
<i>Casino</i> <i>Pasión según San Mateo</i>	<i>Biopic/ Drama /Crimen</i>	1995
<i>La belleza de las cosas</i> <i>Coro final de la Pasión según</i> <i>San Mateo</i>	Drama/ Romance/Bélico	1995
<i>Más que un recuerdo.</i> <i>Cantata No.147;Jesu, Joy Of</i> <i>Man's Desiring</i>	Drama	1988
<i>Sacrificio</i> <i>Matthäus-Passion: Erbarme</i> <i>Dich</i>	Drama	1986
<i>En defensa del reino</i> <i>Passion Chorale</i>	Suspense	1986
<i>El evangelio según San Mateo</i> <i>Matthäus Passion BWV 244,</i> <i>Hohe Messe BWV 232</i>	<i>Biopic/Drama/Histórico</i>	1964
<i>Mientras haya hombres</i> <i>Cantata No.147;Jesu Joy of</i> <i>Man's Desiring</i>	Drama	2001
<i>Minority Report</i> <i>Jesus bleibet meine</i> <i>Freude,Cantata n° 147; Jesu,</i> <i>Joy of Man's Desiring</i>	Aventura/ Acción/ Suspense	2002

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA VOCAL</i>		
<i>Chronik der Anna Magdalena</i> Bach <i>Magnificat en Re mayor, BWV 243, Pasión según San Mateo, BWV 244 - Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, Am Abend aber desselbigen Sabbats, BWV 42, Misa en Si menor, BWV 232, Cantata BWV 215, Lobet Gott in seinen Reichen, BWV 11, - Kyrie, God Holy Spirit, Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140, Ich habe genug, BWV 82, Vor deinen Thron tret' ich, BWV 668</i>	Histórico/ Biopic/ Música	1968
Secret Mission <i>Cantata n.º.147: Jesu, Joy of Man's Desiring</i>	Drama/ Bélico	1942
<i>Heimat</i> <i>Pasión según San Mateo: Buß' und Reu, BWV 244</i>	Drama	1938

c.1. Del uso al abuso. Apuntes sobre un análisis musical.

- El uso de Bach con ingenio.

De todos los posibles ejemplos a los que podíamos aludir existe una saga cinematográfica que llama especialmente nuestra atención. La figura del doctor Hannibal Lecter ha sido uno de los grandes hitos del cine. Su presencia en la gran pantalla no ha dejado indiferente a ningún espectador desde que se estrenara su primera entrega en los inicios de los noventa. Los títulos que completan esta colección son: *The silence of the Lambs (El silencio de los corderos, Jonathan Demme, 1991)* *Hannibal (Ridley Scott, 2001)*, *Red Dragon (El Dragón Rojo, Brett Ratner, 2002)*, *Hannibal Rising (Hannibal, el origen del mal, Peter Webber, 2007)*. La composición que a lo largo de estas entregas ha favorecido una correlación inmediata con el protagonista, ha sido *Las Variaciones Goldberg*. Desde una función fundamentalmente estructural, hasta convertirse en la composición fetiche este singular psicópata, esta obra funciona como un magnífico *leitmotiv* que permite mostrar las diferentes etapas del este particular personaje. No obstante, uno de los aspectos más significativos de esta pieza no sólo se suscribe a la composición misma, sino a la interpretación que en su caso han escogido para ilustrar la personalidad de este asesino. Glenn Gould (1932-1982), uno de los

mejores intérpretes de Bach del siglo pasado ha sido el elegido. Las razones de su elección no pasan tampoco desapercibidas, es un hecho constatable que este pianista canadiense sufría de ciertos “trastornos”. Por este motivo, desde diversas fuentes siempre se ha cuestionado que la actitud del músico era un tanto enfermiza y que poseía ciertos “rasgos autistas”. Así pues nunca fue un secreto esta mezcla entre “locura” e “ingenio”. Sin embargo, esta cualidad no implicaría que actualmente sea considerado como uno de los grandes genios interpretativos del siglo XXI. Así pues, intelecto y mente enfermiza se convierten en la fórmula esencial que a modo de “papel pintado” presenta la figura del protagonista de esta saga.

- El abuso. Estudios de casos

Un porcentaje relevante de directores han escogido desde la década de los años treinta la famosa *Tocata y fuga en Re menor*. Esta pieza parece poder provocar con las primeras notas musicales cierta impresión e impacto en el espectador. En líneas generales y siguiendo los parámetros que la vuelven necesaria en los diferentes largometrajes reseñados en la primera tabla, podemos destacar dos grandes sentimientos:

1. Terror lo desconocido correlacionado a lo paranormal
2. Intelecto, soberbia y locura

Siguiendo estos dos ejes, pasaremos a esbozar algunas ejemplos para ilustrar lo que desde nuestro criterio podrían ser un uso reiterativo, un mal uso. La tonalidad de Re menor parece estar obligada y condicionada al concepto de: muerte, tragedia, desgracia, tristeza, etc. Sin entrar en las razones por las cuales desde nuestra cultura estas asociaciones se han producido si nos interesa las repercusiones que este hecho provoca en el cine. Películas de terror que ilustren estos usos son: *The Raven (El cuervo, Lew Landers, 1935)*, *Tales from the Crypt (Condenados a ultratumba, Freddie Francis 1972)*; *Dr. Phibes Rises Again (Retorno del doctor Phibes, Robert Fuest, 1972)*; *Blue Movie (Alberto Cavallone, 1978)*; *Mangiati vivi! (Comidos Vivos!, Umberto Lenzi, 1980)*; *Il était une fois le diable-Devil Story (Bernard Launois, 1985)*; *Gremlins: The new Batch (Gremlins: La segunda generación, Joe Dante, 1990)*; *Waxwork II: Lost in Time (Waxwork II: El misterio de los agujeros negros, Anthony Hickox, 1992)*.

A modo de conclusión, la música de Bach se utiliza de dos formas distintas pero complementarias. Por un lado estaría aquellos trabajos en los que puntualmente se

escoge un tema del músico para expresar un sentimiento culminante o una acción sorpresa y por otro lado, aquellas en las que la música se constituye como un elemento explicativo del personaje.

d. W. A. Mozart (1756-1791)

Mozart el compositor incasable, el más deseado, el más recreado, así pues, el más popular. Este dato sería ilustrado de una forma realmente original desde la óptica de Milos Forman en *Amadeus* (1984). Al inicio del *film*, se produce un diálogo esclarecedor entre el compositor italiano Antonio Salieri (1750-1825) y un sacerdote. Esta secuencia pasaría inadvertida sino fuera por la intencionalidad del director de introducirnos a Mozart, la conversación que se sucede gira en torno a la capacidad de reconocer diferentes fragmentos musicales presumiblemente de Salieri, aunque el único que pudo identificar el sacerdote fue el de Mozart.

Por otro lado, seguimos observando los mismos parámetros que hemos ido describiendo en el caso de los compositores anteriores, uso de su música en una gran diversidad de géneros y estandarización de un repertorio ya “archiconocido” por la gran audiencia. Pero ¿por qué la obra de este músico es tan especial?, sin lugar a dudas “su música - elegante, cautivadora, absolutamente personal- que sobrecoge siempre sin apenas levantar la voz, ha sido fuente de innumerables símbolos, de emociones hondas y de sugerencias visuales que han sabido aprovechar los más diversos realizadores”²³⁵

Otro de los aspectos a resaltar del compositor es que mientras otros compositores clásicos fueron reutilizados durante el cine mudo la música de Mozart, no tuvo el mismo tratamiento por considerarse “desligada de formas o elementos extraños a la estricta musicalidad, resultaría demasiado brillante y completa como para servir de simple fondo. En otras palabras, no parecía avenirse a estar en un segundo plano: por debajo- y sometida- al predominio de la imagen”²³⁶.

Es a partir del bicentenario del nacimiento del compositor, cuando su música empieza a ser empleada de forma masiva en el cine. Entre los directores que lo utilizan podemos citar Jean-Luc-Godard, Pier Paolo Pasolini, Milos Forman, entre otros. No obstante, la

²³⁵ MENDIZ, Alfonso. “La música de Mozart en el cine”. *Film- Historia*, Vol. II, Nº 1 (1992): 13-30. En: <<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/ArtMendiz.pdf>> [Consulta: 20 de Mayo del 2012]

²³⁶ *Ibid.*.

película que supuso un antes y después a tenor de su repercusión mediática fue la de *Amadeus*, “ En la película *Amadeus*, la música es casi un personaje, el personaje más importante. En cierta forma podemos decir que Milos y yo nos hemos encontrado en un punto intermedio - él desde la película y yo desde el escenario, él desde lo visual y yo desde lo verbal-. Nos hemos encontrado en un terreno que no es visual ni verbal, sino acústico y abstracto: nos hemos encontrado en la música”²³⁷. En esta misma línea, desde al crítica se ha considerado a este *film* como una “sinfonía visual”²³⁸ consecuencia directa del tratamiento fantástico que se produce entre imagen y sonido. Otra película que han favorecido enormemente la popularización de este músico fue *Out of África (Memorias de África)*, Sidney Pollack, 1985) en la misma el *Concierto para clarinete y orquesta en La menor* se convierte en un auténtico *hit*. “ Se llevaba el gramófono hasta cuando se iba de safari Tres rifles, provisiones para un mes... y Mozart”²³⁹.

Así pues, el caso de este compositor nacido en Salzburgo, existe una particularidad que en cierta medida lo diferencian del resto de compositores, esto es, la gran cantidad de música vocal que se suele utilizar en el cine. La ópera mozartiana, invade una buena proporción de su filmografía, pero sobre todo su trilogía con Lorenzo Da Ponte (1749-1838), suele ser el repertorio más recurrente con títulos tan diversos como: *Closer (Mike Nichols, 2004)*, *Don Juan de Marco (Jeremy Leven, 1994)*, *La mentale (El código, Manuel Boursinhac, 2002)*, *El retrato de Dorian Gray (Albert Lewin, 1945/ Oliver Parker, 2010)*, *Babette's Feast (El festín de Babette, Gabriel Axel, 1987)*, *The Skeleton Key (La llave del mal, Iain Softley, 2005)*, *The Shawshank Redemption (Cadena perpetua, Frank Darabont, 1994)*, y así hasta más de una veintena de títulos que utilizan algunas de las partes de estas óperas.

El repertorio que aparece de forma reiterativa en su filmografía, es el siguiente:

- *Concierto para clarinete y orquesta en La mayor KV 622 (1791)*
- *Sonata para piano n° 16 en Do mayor KV 545 (1788)*
- *Réquiem en Re menor KV 626 (1791)*
- *Ave verum corpus KV 618 (1791)*

²³⁷ Peter Shaffer citado por KATUTANI, M. “ How *Amadeus* was translated from play to film” New York Times (16-09-1984) Sec. II, p. 20.

²³⁸ CAPARRÓS LERA, J.M. “*Amadeus*, una sinfonía visual”, *Nuestro Tiempo*, N° 371 (1985) 56-61.

²³⁹ MENDIZ, Alfonso. *Op. cit.*.

- *Le nozze di Figaro (Las bodas de Figaro) KV 492 (1786)*
- *Don Giovanni KV 527 (1787)*
- *Così fan tutte KV 588 (1789)*
- *Concierto para piano n° 14 en Mi b mayor KV 449 (1784)*
- *Concierto para piano n° 17 en Sol mayor (Allegretto) KV 453 (1784)*
- *Concierto para piano y orquesta n° 20 en Re menor KV 466 (1785): Segundo movimiento*
- *Concierto para piano y orquesta n° 21 en Do mayor KV 467 (1783)*
- *Concierto para piano Mi bemol n° 22 KV 482 (1785)*
- *Concierto para piano en La mayor n° 23 KV 488 (1786)*
- *Concierto para piano en Do menor n° 24 KV 491 (1786)*
- *Concierto para piano n° 25 en Do mayor KV 503 (1786)*
- *Serenata para cuerdas n° 13 en Sol mayor (Pequeña Serenata nocturna) KV 525 (1787)*
- *Sonata n° 11 en La mayor: Rondo alla turca. KV 331 (1783).*
- *Rondó en La menor KV 511 (1787).*
- *Concierto para flauta, arpa y orquesta en Do mayor KV 299 (1778).*
- *Die Zauberflöte (La Flauta Mágica) KV 620 (1791).*
- *Divertimento en Re mayor KV 136 2° movimiento (1772).*
- *Cuarteto n°2 en Re mayor KV 155 (1772) / n° 21 KV 575 (1789).*
- *Sinfonía concertante para violín y viola KV 364 (1779).*
- *Sinfonía n° 25 en Sol menor KV 183 (1773).*
- *Sinfonía n° 27 en Sol mayor KV 199 (1773).*
- *Sinfonía n° 33 en Si bemol mayor KV 319 (1779).*
- *Sinfonía n° 39 en Mi b mayor KV 543 (1788).*
- *Sinfonía n° 40 en Sol menor KV 550 (1788).*
- *Sinfonía n° 41, Júpiter, en Do mayor KV 551(1788).*
- *Concierto para violín n° 3 en Sol mayor KV 216 (1775).*
- *Quinteto n° 1 en Si b mayor KV 174 (1773).*
- *Quinteto n° 5 en Re mayor KV 593 (1790).*
- *Gran misa en Do menor KV 427 (1783).*

Tabla 30

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Drama	20
Música	12
<i>Biopic</i>	9
Histórica	5
Comedia	4
Animación	2
Documentales	1
Familiar	3
Horror	1
Musical	3
Misterio	1
Románticas	3
Corto	1
<i>Thriller</i>	1

Dentro de su amplísimo repertorio, podemos observar como los *conciertos* son una de las formas musicales más utilizadas, tal y como se aprecia en la siguiente selección:

Tabla 31

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Despedida de soltera</i> <i>Concierto para piano n° 21 en Do mayor, KV 467: Elvira Madigan - III. Allegro vivace assai</i>	Comedia/ Romance	2012
<i>Casa de tolerancia</i> <i>Concierto para piano n° 23 en La mayor, KV488 Adagio</i>	Drama	2011

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>El discurso del rey</i> Concierto para clarinete y orquesta en <i>La mayor: Allegro</i> KV 622	<i>Biopic/ Histórico</i>	2010
<i>Blanc comme neige</i> Concierto para piano n° 9 en <i>Mi bemol mayor, Allegro</i> KV 271,	Suspense	2010
<i>Une exécution ordinaire</i> Concierto para piano n° 23, <i>Adagio KV 488</i>	Drama/Histórico	2010
<i>El perfecto anfitrión</i> Concierto para piano y orquesta n° 21 en <i>Do mayor, II.</i> <i>Andante KV 467</i>	Comedia/ Romance /Suspense	2010
<i>¿Qué fue de los Morgan?</i> Concierto para Oboe y orquesta en <i>Do mayor, KV 314</i>	Comedia/ Romance/Drama	2009
<i>Fantástico Sr. Fox</i> Concierto para trompa n° 4 en <i>Mi bemol mayor</i>	Animación/Aventura/ Comedia	2009
<i>El concierto</i> Concierto para piano n° 21 en <i>Do mayor, KV 467</i>	Comedia/ Romance/Drama	2009
<i>L'armée du crime</i> Concierto para dos pianos y orquesta en <i>Mi bemol mayor</i> <i>Rondo: Allegro</i> KV 365	Drama/ Histórico/ Bélico	2009
<i>Cena de amigos</i> Concierto para flauta y arpa	Comedia/ Drama	2009
<i>La reine des pommes</i> Concierto para piano n° 23 en <i>La mayor KV 488 Adagio</i>	Comedia/Drama/ Musical	2009
<i>Moon</i> Concierto para flauta, arpa y orquesta KV299, 2° movimiento	Drama/ Ciencia ficción	2009

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>The Messenger</i> Concierto para piano n° 17 en Sol mayor - Allegretto	Drama/ Romance/ Bélico	2009
<i>Wild Target</i> Sinfonía concertante en Mi bemol mayor	Comedia/Crimen	2009
<i>De l'autre côté du lit</i> Concierto para trompa en Mi bemol mayor KV 495, III. Rondo: Allegro Vivace	Comedia	2008
<i>Hellboy II. El ejército dorado</i> Concierto para clarinete en La mayor, KV 622: 2º movimiento	Fantasia/Acción/Romance	2008
<i>La personne aux deux personnes</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor	Comedia/ Fantasia/ Música	2008
<i>El incidente</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor KV 467 'Elvira Madigan': 2.Andante	Suspense/Ciencia ficción	2008
<i>College Road Trip</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor	Aventura/Comedia/Drama	2008
<i>The Eye (Visiones)</i> Concierto para violín n° 3 en Sol mayor; Adagio, KV 216	Drama/ Terror/Suspense	2008
<i>Brutal Massacre: A Comedy</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor, 2º movimiento, Andante	Terror/Comedia	2007
<i>27 vestidos</i> Concierto para clarinete, 2º movimiento.	Comedia/ Romance	2008
<i>Conversaciones con mi jardinero</i> Concierto para clarinete	Comedia/ Drama	2007

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>Factory Girl</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor 'Elvira Madigan', KV 467	<i>Biopic/Drama</i>	2006
<i>Superman Returns (El regreso)</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor	Fantasia/Aventura/Acción	2006
<i>Wellkåmm to Verona</i> Concierto de piano n° 9 KV 271 en Mi bemol mayor Jeune homme: Andantino	Romance	2006
<i>Instinto básico 2. Adicción al riesgo</i> Concierto para violín n° 5, Tempo di Menuetto	Crimen/Terror/Misterio	2006
<i>El nuevo mundo</i> Concierto de piano n° 23	<i>Biopic/ Histórico/ Drama</i>	2005
<i>De boda en boda</i> Concierto para trompa n° 4 en Mi bemol menor	Comedia/ Romance	2005
<i>Mój Nikifor</i> Concierto para flauta, arpa y orquesta en Do mayor	<i>Biopic/Drama</i>	2004
<i>Master and commander: Al otro lado del mundo</i> Concierto para violín n°3 "Strassburg" KV 216, 3° movimiento	Histórico/Aventuras/Acción	2003
<i>Perduto amor</i> Concierto de piano n°23 en Si bemol mayor: Adagio	Drama	2003
<i>The Final Curtain</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor KV 467	Drama	2002

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>Spun</i> Concierto de piano n°23	Comedia/Crimen/Drama	2002
<i>Balzac y la joven costurera china</i> Concierto para violín n° 3 KV 216	<i>Biopic</i> / Drama/Romance	2002
<i>Wasabi</i> Concierto para clarinete y orquesta en la mayor KV 622	Acción/Drama/Comedia	2001
<i>Sonrisa peligrosa</i> Concierto para violín y orquesta n° 3 en Sol mayor, KV 216, Concierto para violín y orquesta n°1 en Si bemol mayor, KV 207	Comedia/Crimen/Drama	2001
<i>Nippon no kuroi natsu - Enzai</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor, 2º movimiento, KV 467	Drama	2001
<i>Tango Kabaree</i> Concierto de piano n°22 La mayor	<i>Biopic</i> / Comedia/Drama	2001
<i>Secuestro infernal</i> Concierto para piano n° 23 en La mayor KV 488	Acción/Crimen/Drama	2000
<i>The Goddess of 1967</i> Concierto para piano en Do menor KV 452	Comedia/Drama/Romance	2000
<i>Para todos los gustos</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor KV 467	Comedia/ Romance/Drama	2000
<i>Janice Beard 45 WPM</i> Concierto de piano n°21 en Do mayor	Comedia	1999

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>Yo y yo misma Concierto para violín y orquesta n° 5 KV 219 en La mayor</i>	Comedia/ Romance	1999
<i>Sexualidad virtual Concierto para piano n° 21</i>	Comedia/Drama/Ciencia ficción	1999
<i>El barbero de Siberia Concierto para piano y orquesta n° 23</i>	Comedia/ Romance/Drama	1998
<i>La prima Bette Concierto para flauta, arpa y orquesta, K279</i>	Comedia/ Romance/Drama	1998
<i>El show de Truman (Una vida en directo) Concierto para trompa n° 1 en Re mayor KV 412, 1° movimiento: Allegro</i>	Comedia/ Drama/ Ciencia Ficción	1998
<i>Cuestión de suerte Concierto para trompa en Mi bemol mayor, KV 495</i>	Comedia	1998
<i>Esfera Concierto para trompa n°3 en Mi bemol mayor, KV 447</i>	Drama/Misterio/Ciencia ficción	1998
<i>Dos chiflados en remojo Concierto para piano y orquesta, n°21 en Do mayor: Andante, 2° movimiento</i>	Comedia	1997
<i>Cómo triunfar en Wall Street (en un par de horas) Concierto para piano n° 25 en Do mayor Andante</i>	Comedia	1996
<i>The Pillow Book Sinfonía concertante en La mayor para violín, viola, violonchelo y orquesta</i>	Drama/Romance/Suspense	1996

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>Belleza robada</i> Concierto para clarinete y orquesta en <i>La mayor KV 622</i> , Concierto de trompa n°1 en <i>Re mayor KV 412</i>	Drama/Romance	1996
<i>Ojo por ojo</i> Concierto para clarinete y orquesta en <i>La mayor</i>	Crimen/Drama/Suspense	1996
<i>Doce monos</i> Concierto para piano n° 21 en <i>Do mayor</i> , <i>KV 467</i>	Misterio/Ciencia ficción/ Suspense	1995
<i>Le confessionnal</i> Concierto para piano n° 24 en <i>Do menor</i>	Drama/Misterio/Suspense	1996
<i>Venus Rising</i> Sinfonía concertante en <i>Mi bemol mayor para violín, viola y orquesta</i> , <i>KV 364</i>	Acción	1994
<i>Un testigo en silencio</i> Concierto para piano n° 21 en <i>Do mayor</i> , <i>KV 467 'Elvira Madigan'</i>	Drama/Misterio/Suspense	1994
<i>El chip asesino</i> Concierto para flauta, arpa y orquesta en <i>Do mayor</i>	Terror /Ciencia ficción/ Suspense	1993
<i>El club de la buena estrella</i> Concierto para flauta, arpa y orquesta en <i>Do mayor KV 299 Andantino</i>	Drama	1993
<i>Mi obsesión por Helena</i> Concierto para piano n° 25	Drama/Misterio/Suspense	1993
<i>Me, Myself and I</i> Sinfonía concertante en <i>Mi bemol mayor para violín, viola y orquesta KV 364 Allegro Maestoso</i>	Comedia	1992

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>JFK (Caso abierto)</i> <i>Concierto para trompa y orquesta n° 2, KV 417; 1°</i> <i>Allegro Maestoso</i>	Drama/Histórico/Suspense	1991
<i>A propósito de Henry</i> <i>Concierto para piano n° 21 en Do mayor</i>	Drama/Romance	1991
<i>Matrimonio de conveniencia</i> <i>Concierto para clarinete en La mayor: Adagio, Concierto para flauta n° 1 en Sol mayor: Rondó y Adagio, Concierto para flauta, arpa y orquesta en Do mayor: Andantino</i>	Comedia/Drama/Romance	1990
<i>Weekend with Kate</i> <i>Concierto para piano n° 15 en Si bemol mayor KV 450</i>	Comedia	1990
<i>De repente, un extraño</i> <i>Concierto para piano n° 19 en Fa mayor KV 459</i>	Misterio/Suspense	1990
<i>Getting It Right</i> <i>Concierto para piano n° 14 K. 499, Concierto para piano n° 24 en Do menor KV 491</i>	Comedia/Drama	1989
<i>Conspiración de mujeres</i> <i>Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta KV 354, 2° movimiento</i>	Comedia/Crimen/Drama	1988
<i>El borracho</i> <i>Concierto para piano y orquesta n° 25 en Do mayor, KV 603</i>	Comedia/Drama/Romance	1987
<i>¡Atención, bandidos!</i> <i>Concierto para piano y orquesta n° 20, Concierto para piano y orquesta n° 21</i>	Drama	1986
<i>L'effrontée</i> <i>Le 11ème Concerto de Mozart</i>	Comedia/Drama/ Música	1985

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>Memorias de África</i> Concierto para clarinete y orquesta en <i>La mayor KV 622</i> <i>1791, Sinfonía Concertante en</i> <i>Mi bemol mayor para violín,</i> <i>viola y orquesta</i> <i>KV 364</i>	<i>Biopic/ Drama/ Romance</i>	1985
<i>Amadeus</i> Concierto para piano en <i>Mi</i> <i>bemol mayor, KV 482;</i> Concierto para piano n° 20 en <i>Re menor KV 466,2°</i> <i>Movimiento</i>	<i>Biopic/ Histórico</i>	1984
<i>Cerco de muerte</i> Concierto para piano y orquesta <i>KV 453</i>	<i>Crimen/Drama/Suspense</i>	1983
<i>Unhinged</i> Concierto para piano n° 20 en <i>Re menor KV 466,2°</i> <i>movimiento</i>	<i>Terror</i>	1982
<i>La última pareja</i> Concierto para clarinete y orquesta en <i>La mayor KV 622</i>	<i>Comedia</i>	1980
<i>American gigolo</i> Concierto para clarinete y orquesta en <i>La mayor KV 622</i>	<i>Comedia</i>	1980
<i>Les bons débarras</i> Concierto <i>KV 488</i>	<i>Drama</i>	1979
<i>El matrimonio de María Braun</i> Concierto para piano n° 23 <i>Adagio.</i>	<i>Drama/Bélico</i>	1979
<i>La espía que me amó</i> Concierto para piano n° 21 <i>'Elvira Madigan' Andante</i>	<i>Acción /Aventura /Crimen</i>	1977
<i>Alicia o la última fuga</i> Concierto para piano n° 24 en <i>Do menor KV 491</i>	<i>Drama/Fantasía/Misterio</i>	1977

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>CONCIERTOS</i>		
<i>Libertad provisional</i> <i>Concierto para clarinete</i>	Drama	1976
<i>Confesiones de un Taxi Driver</i> <i>Concierto para trompa</i>	Comedia/Crimen	1976
<i>Confidencias</i> <i>Sinfonía concertante</i> <i>KV 364</i>	Drama	1974
<i>I doyde denyat</i> <i>Concierto para piano y</i> <i>orquesta n° 25 en Do mayor KV</i> <i>503.</i>	Drama	1973
<i>I din fars lomme</i> <i>Concierto para clarinete KV</i> <i>622</i>	Drama/Familiar	1973
<i>Elvira Madigan</i> <i>Concierto para piano n° 21 en</i> <i>Do mayor KV 467 2°</i> <i>Movimiento: Andante</i>	<i>Biopic/Histórico/Drama</i>	1967
<i>El incomprendido</i> <i>Concierto para piano n° 23 en</i> <i>La mayor</i>	Drama	1966
<i>Masculino, femenino</i> <i>Concierto para clarinete en La</i> <i>mayor, KV 622, 1. Allegro & 2.</i> <i>Adagio</i>	Drama/Romance	1966
<i>Lola</i> <i>Concierto para flauta en Re</i> <i>mayor</i>	Drama/Romance	1961
<i>The Benny Goodman Story</i> <i>Concierto para clarinete</i>	<i>Biopic/Drama/Música</i>	1956
<i>El enigma de Manderson</i> <i>Concierto para piano n° 24 en</i> <i>Do menor KV 491</i>	Misterio	1952

En relación al repertorio sinfónico observamos la siguiente selección de películas:

Tabla 32

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Despedida de soltera</i> <i>Sinfonía n° 9 en Do mayor</i> <i>KV 73 Allegro</i>	Comedia/ Romance	2012
<i>Tetro</i> <i>Sinfonía n° 36,</i> <i>KV 425: Andante</i>	Drama	2009
<i>Wild Target</i> <i>Sinfonía concertante en Mi bemol mayor</i>	Comedia/Crimen	2009
<i>Sex Drive Sinfonía n° 27</i>	Comedia/ Romance/Aventuras	2008
<i>Last Train to Freo</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol Menor,</i> <i>KV 550, 1° movimiento.</i>	Drama/Suspense	2006
<i>Mozart and the Whale</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol Menor</i> <i>KV 550</i>	Romance / Comedia/ Drama	2005
<i>Evil Eyes</i> <i>Sinfonía n° 25 en Sol menor</i>	Terror	2004
<i>Superagente Cody Banks 2</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol Menor</i> <i>KV 550</i>	Acción/Aventura/Comedia	2004
<i>Quiet Kill</i> <i>Sinfonía n° 1</i>	Suspense/Crimen	2003
<i>O Homem Que Copiava</i> <i>Sinfonía Jupiter en Do mayor,</i> <i>KV 551, 2° movimiento,</i> <i>Andante</i>	Drama/Comedia/Crimen	2003
<i>The Barber</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol Menor</i> <i>KV 550, 1° movimiento</i>	Crimen/Terror/Misterio	2002
<i>La última fortaleza</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol Menor</i> <i>KV 550</i>	Acción/Drama/Suspense	2001
<i>Vidocq</i> <i>Sinfonía n° 29 KV 201</i>	Acción/Crimen/Fantasía	2001

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
<i>No soy nadie sin ti</i> <i>Sinfonía n° 25 en Sol menor, KV</i> <i>185</i>	Drama	2001
<i>Voces de ángeles</i> <i>Sinfonía n° 39 en Mi bemol</i> <i>mayor KV 543</i>	Drama	2000
<i>Primetime Murder</i> <i>Sinfonía KV 201</i>	Suspense	2000
<i>¡Que suerte ser profe!</i> <i>Sinfonía n° 24 en Si bemol</i> <i>mayor KV 182</i>	Drama	1996
<i>Romeo y Julieta de William</i> <i>Shakespeare</i> <i>Sinfonía n° 25</i>	Romance/Drama	1996
<i>The Pillow Book</i> <i>Sinfonía concertante para</i> <i>violín, viola, violonchelo y</i> <i>orquesta</i>	Drama/Romance/Suspense	1996
<i>Venus Rising</i> <i>Sinfonía concertante para violín</i> <i>y viola en Mi bemol mayor KV</i> <i>364</i>	Acción	1994
<i>Me, Myself and I</i> <i>Sinfonía concertante para violín</i> <i>y viola en Mi bemol mayor KV</i> <i>364, Allegro</i>	Comedia	1992
<i>O-Roshiya-koku suimu-tan</i> <i>Sinfonía n° 33, 3° movimiento</i> <i>KV 319</i>	Drama	1992
<i>The Grasscutter</i> <i>Sinfonía n° 39</i>	Crímen	1990
<i>Conspiración de mujeres</i> <i>Sinfonía concertante para violín</i> <i>y viola en Mi bemol mayor KV</i> <i>364, 2° movimiento</i>	Comedia/Crímen/Drama	1988

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
<i>007: alta tensión</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol menor, KV 550, 1° movimiento</i>	Acción/Aventura/Crimen	1987
<i>Jo, ¡qué noche!</i> <i>Sinfonía en Re mayor KV 73N, 1° movimiento</i>	Comedia	1985
<i>Porky's contraataca</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol menor, KV 550.</i>	Comedia	1985
<i>Memorias de África</i> <i>Sinfonía concertante en Mi bemol mayor para violín, viola KV 364</i>	<i>Biopic/ Drama/ Romance</i>	1985
<i>Amadeus</i> <i>Sinfonía n° 25 en Sol menor KV 183, 1° movimiento</i>	<i>Biopic/ Histórico</i>	1984
<i>Scandalous</i> <i>Sinfonía n° 27</i>	Comedia	1984
<i>Manhattan</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol menor, KV 550, 1°, 1° movimiento</i>	Drama/Comedia/Romance	1979
<i>Annie Hall</i> <i>Sinfonía n° 41 en Do mayor KV 551.</i>	Drama/Comedia/Romance	1977
<i>Confesiones de un Taxi Driver</i> <i>Sinfonía n° 29</i>	Comedia/Crimen	1976
<i>El cobarde heroico</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol menor, KV 550.</i>	Aventura/Comedia/Romance	1975
<i>Confidencias</i> <i>Sinfonía concertante KV 364</i>	Drama	1974
<i>Amsterdam Affair</i> <i>Sinfonía n° 31 en Re mayor</i>	Misterio	1970
<i>El ejército de las sombras</i> <i>Sinfonía n° 41 Jupiter</i>	Drama/Bélico	1969

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
<i>Vértigo. De entre los muertos</i> <i>Sinfonía n° 34 en Do mayor</i> <i>KV 338, 2º movimiento</i>	Misterio/Romance/Suspense	1958
<i>Battle for Music</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol menor,</i> <i>KV 550.</i>	Drama/Bélico	1945
<i>Compañero de mi vida</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol menor,</i> <i>KV 550.</i>	Drama/Romance	1943
<i>The Navy Comes Through</i> <i>Sinfonía n° 40 en Sol menor,</i> <i>KV 550.</i>	Drama/Biopic	1942
<i>El vencedor de Napoleón</i> <i>Sinfonía n° 41 Júpiter</i>	<i>Biopic/Drama</i>	1942
<i>Madame Du Barry</i> <i>Sinfonía n° 41 en Do mayor,</i> <i>KV 551 Júpiter, 1º movimiento</i>	<i>Biopic/ Drama/Comedia</i>	1934

Por su lado, dentro del vocal localizamos una gran diversidad de trabajos, siendo muy característicos el “juego narrativo” que aporta las óperas de este compositor dentro de los distintos largometrajes. Siguiendo esta línea podemos encontrar la siguiente selección:

Tabla 33

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>21 & Over</i> <i>Don Giovanni - Il Mio Tesoro</i> <i>Intanto</i>	Comedia	2013
<i>El discurso del rey</i> <i>Le nozze di Figaro: Obertura.</i>	<i>Biopic/ Histórico</i>	2010
<i>Come Reza Ama</i> <i>Der Hölle Rache Kocht In</i> <i>Meinem Herzen</i>	Romántico	2010

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>Kick-Ass - Listo para machacar</i> <i>Chi Mai Del Mio Provò Piacer</i> <i>Piu Dolce! Act 2 Idomeneo</i>	Comedia	2010
<i>Alicia en el país de las maravillas</i> <i>Twinkle Twinkle Little Star</i>	Aventura/ Familiar/ Fantasía	2010
<i>Menschenliebe</i> <i>Don Giovanni: Menuet, Voi che sapete, Das klinget so herrlich..., Deh vieni alla finestra, Gia la Mensa e preparata.</i>	Comedia	2010
<i>Bienvenidos a Zombieland</i> <i>Le nozze di Figaro,</i> <i>KV 492</i>	Comedia/Terror	2009
<i>The City of Your Final Destination Bastien and Bastienne</i>	Drama	2009
<i>The Caller</i> <i>Die Zauberflote: Ach Ich Fühl's.</i>	Crimen/ Drama/Misterio	2008
<i>\$9.99</i> <i>Die Zauberflote, Ach Ich Fühl's</i>	Animación/Drama	2008
<i>La duquesa</i> <i>Le nozze di Figaro: Un Moto</i> <i>Di Gioia KV 579</i>	<i>Biopic/Histórico/Drama/Romance</i>	2008
<i>College</i> <i>Der Hölle Rache</i>	Comedia	2008
<i>Mes stars et moi</i> <i>Le nozze di Figaro - Duo Che soave zeffiretto</i>	Comedia	2008
<i>Falco - Verdammt, wir leben noch! Soave sia il vento</i>	<i>Biopic/ Drama/ Música</i>	2008
<i>Kleftes</i> <i>Le nozze di Figaro, Die Entführung aus dem Serail, Don Giovanni</i>	Comedia/Suspense	2007

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>Creo que quiero a mi mujer</i> <i>Le nozze di Figaro</i>	Comedia/ Romance	2007
<i>La joven Jane Austen</i> <i>Deh vieni, non tardar</i>	<i>Biopic/Drama/ Histórico/</i> Romance	2007
<i>Captivity</i> <i>March of the Priests</i>	Crimen/Terror	2007
<i>Los testigos</i> <i>L'air de Barberine des Noces</i> <i>de Figaro Cavatine: L'ho</i> <i>perduta, me meschina</i>	Drama	2007
<i>La camarera</i> <i>Le nozze di Figaro: Overture</i>	Comedia/ Romance/Drama	2007
<i>Underbara älskade</i> <i>Così fan tutte. Soave sia il vento</i>	Drama	2006
<i>Todos los hombres del rey</i> <i>Porgi, Amor; Una donna a</i> <i>quindici anni</i>	Drama /Suspense	2006
<i>Pasado de vueltas</i> <i>Vedrai Carino</i>	Acción/Comedia/Deporte	2006
<i>Kotsch</i> <i>Don Giovanni: Reich mir die</i> <i>Hand mein Leben</i>	Comedia/Drama	2006
<i>The Gigolos</i> <i>Mi tradi quell' alma ingrata</i>	Comedia	2006
<i>Secretos compartidos</i> <i>Le nozze di Figaro: Deh Vieni,</i> <i>non tardar</i>	Comedia/Drama/Romance	2005
<i>El gran rescate</i> <i>Le nozze di Figaro: Duettino -</i> <i>Sull'aria</i>	Acción/Drama/Bélico	2005
<i>La llave del mal</i> <i>Porgi Amor Qualche Ristoro</i>	Terror	2005
<i>De boda en boda</i> <i>Le nozze di Figaro: Overture</i> <i>KV 492</i>	Comedia/Romance	2005

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>La casa de cera</i> <i>Dove sono i bei momenti</i>	Terror	2005
<i>Héroe a rayas</i> <i>Le nozze di Figaro: Overture</i> <i>KV 492</i>	Aventura/Comedia/Drama	2005
<i>Closer</i> <i>Oh, Dei, come veloce se ne va</i> <i>quella barca!, Soave sia il vento</i>	Drama/Romance	2004
<i>Justa venganza</i> <i>Bei Männern, welche Liebe</i> <i>fühlen</i>	Acción/Drama	2004
<i>Lauras Stern</i> <i>La flauta mágica</i>	Animación/Familiar	2004
<i>Mar adentro</i> <i>Così fan tutte - Soave sia il</i> <i>vento</i>	Drama/Biopic	2004
<i>Los impostores</i> <i>Che Soave Zeffiretto</i>	Comedia/Crimen/Drama	2003
<i>Dillo con parole mie</i> <i>Giovinette che fate all'amore</i>	Comedia/Romance	2003
<i>Bookies</i> <i>Der Hölle Rachen</i>	Comedia/Crimen/Romance	2003
<i>El código</i> <i>Madamina, il catalogo e' questo</i>	Acción/Crimen/Suspense	2002
<i>xXx</i> <i>Finch'han dal vino, Bati, bati, o</i> <i>bel Masetto</i>	Acción/Suspense	2002
<i>Dalkeith</i> <i>Voi che sapete che cosa e amor</i>	Comedia/Drama	2002
<i>Disco Pigs</i> <i>Le nozze de Figaro</i>	Comedia/Crimen/Romance	2001
<i>El triunfo del amor</i> <i>Don Giovanni: Obertura.</i>	Histórico/Comedia/Romance	2001
<i>El hombre que nunca estuvo allí</i> <i>Le nozze di Figaro</i>	Crimen/Drama	2001

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>Miss Agente Especial</i> <i>La reina de la noche</i>	Acción/Comedia/Crimen	2000
<i>Enredos en cadena</i> <i>Don Giovanni</i>	Comedia/Crimen	2000
<i>La casa de la alegría</i> <i>Così Fan Tutte: Overture, La</i> <i>Mia Dorabella, Soave Sia Il</i> <i>Vento</i>	Romance/Drama	2000
<i>La cautiva</i> <i>Così fan tutte</i>	Drama/Música/Romance	2000
<i>House!</i> <i>Overture to Marriage of Figaro</i>	Comedia/ Romance	2000
<i>Soñé con África</i> <i>Voi che sapete</i>	Biopic/ Drama/Romance	2000
<i>The Tao of Steve</i> <i>La Ci Daren la Mano, Non Mir</i> <i>Dir, Bell Idol</i>	Comedia/Drama/Romance	2000
<i>El barbero de Siberia</i> <i>Le nozze di Figaro</i>	Comedia/ Romance/Drama	1998
<i>Novia a la fuga</i> <i>March, Overture</i>	Comedia/ Drama/ Ciencia Ficción	1998
<i>El gran farol</i> <i>Dies Bildnis ist bezauberd</i> <i>schön</i>	Crimen/Drama/Histórico	1999
<i>La hija del general</i> <i>In diesen Heil'gen Hallen</i>	Drama/Suspense/Crimen	1999
<i>Sat yip wong dai</i> <i>Le nozze di Figaro</i>	Comedia/ Romance	1999
<i>Decreto inocencia</i> <i>La flauta mágica</i>	Drama/Crimen/Romance	1998
<i>La hija de un soldado nunca</i> <i>llora</i> <i>Voi che sapete</i>	Drama	1998
<i>Tú rie</i> <i>Le nozze di Figaro KV 492</i>	Drama	1998

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>Happiness</i> <i>Così Fan Tutte: Soave sia il vento</i>	Comedia/Drama	1998
<i>Conquest</i> <i>Non più andrai</i>	Comedia/Drama	1998
<i>Mr. Magoo</i> <i>Le nozze di Figaro</i>	Drama/Misterio/Suspense	1997
<i>Huida desesperada</i> <i>Soave sia il vento</i>	Acción/Crimen/Drama	1997
<i>Cara a cara</i> <i>Pamina's aria Ach, ich Fühl's</i>	Acción/Crimen/Suspense	1997
<i>Mørkeleg</i> <i>Der Vogelfänger bin ich ja</i>	Terror	1996
<i>Los ladrones</i> <i>O ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden?</i>	Crimen/Drama/Romance	1996
<i>Mi adorado amigo</i> <i>Le nozze di Figaro</i>	Comedia	1996
<i>Los aprendices</i> <i>Ach, ich Fühl's</i>	Comedia	1995
<i>Operación Elefante</i> <i>Aria de la Reina de la noche</i>	Acción/Aventura/Comedia	1995
<i>Amor loco</i> <i>Don Giovanni: Ah Fuggi Il Traditor</i>	Drama/Romance	1995
<i>El lado salvaje</i> <i>Le nozze di Figaro: Deh vieni, non tarder</i>	Acción/Suspense	1995
<i>Niño rico</i> <i>Idomeneo</i>	Comedia/Familiar	1994
<i>Don Juan DeMarco</i> <i>La Ci Darem La Mano</i>	Romance/Comedia	1994
<i>Cadena perpetua</i> <i>Le nozze di Figaro: Duetto - Sull'aria</i>	Crimen/Drama	1994

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>Tess y su guardaespaldas</i> <i>Don Giovanni: Madamina Il</i> <i>Catologo e Questro, Die</i> <i>Entführung aus dem Serail: Ich</i> <i>Gehe, Doch Rate Ich Dir,</i> <i>Overture</i>	Comedia	1994
<i>Philadelphia</i> <i>Idomeneo: Non temer amato</i> <i>bene</i>	Drama	1993
<i>El último gran héroe</i> <i>Le nozze di Figaro: Overture,</i>	Acción/Aventura/Comedia	1993
<i>L'accompagnatrice</i> <i>Le nozze di Figaro: Air de</i> <i>Barbarina</i>	Drama/Música/Bélico	1992
<i>Kira kira hikaru</i> <i>Die Zauberflöte: Der Hölle</i> <i>Rache kocht in meinem Herzen</i>	Comedia/ Romance/Drama	1992
<i>Le mirage</i> <i>Cosi fan tutte</i>	Drama	1992
<i>Mi nismo andjeli</i> <i>La flauta mágica</i>	Comedia	1992
<i>La vida de bohemia</i> <i>Non più andrai</i>	Comedia/Drama	1992
<i>Un lugar llamado paraíso</i> <i>Aria de la Reina de la Noche</i>	Drama	1991
<i>Jalousie</i> <i>Don Giovanni</i>	Comedia/Musical/Romance	1991
<i>Rocketeer</i> <i>Der Hölle Rache</i>	Acción/Aventura/Family	1991
<i>La vie des morts</i> <i>Non so più cosa son</i>	Drama	1991
<i>La note bleue</i> <i>Don Giovanni, Le nozze di</i> <i>Figaro</i>	Drama/Música/Romance	1991
<i>Hangin' with the Homeboys</i> <i>Ach, Ich Fühl's, Es Ist</i> <i>Verschwunden</i>	Comedia/Drama	1991

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>La hoguera de las vanidades</i> <i>Don Giovanni</i>	Comedia/Drama	1990
<i>Milou en mayo</i> <i>Le nozze di Figaro Voi che sapete</i>	Comedia/Romance	1990
<i>El año de las lluvias</i> <i>torrenciales</i> <i>Don Giovanni</i>	Drama/Romance	1989
<i>Madame Sousatzka</i> <i>Le nozze di Figaro: Overture</i>	Drama /Música	1988
<i>El profesor de música</i> <i>Alcandro, lo confesso... Non sò</i> <i>d'onde viene, K294</i>	Drama/Música	1988
<i>Mon cher sujet</i> <i>Die Zauberflöte</i>	Drama /Musical	1988
<i>Hol volt, hol nem volt</i> <i>Die Zauberflöte</i>	Fantasia	1987
<i>Si estuvieras aquí</i> <i>Cosi fan tutte</i>	Comedia/Drama	1987
<i>El festín de Babette</i> <i>Don Giovanni</i>	Drama/Música/Romance	1987
<i>Jeux d'artífices</i> <i>Voi che sapete</i>	Comedia/Drama/Romance	1987
<i>Maschenka</i> <i>Don Giovanni</i>	Drama/Romance	1987
<i>Jumpin' Jack Flash</i> <i>Overture</i>	Comedia/Romance/Suspense	1986
<i>À Flor do Mar</i> <i>Cosi Fan Tutte</i>	Drama/	1986
<i>Miradas en la despedida</i> <i>Die Zauberflöte, Don Giovanni</i>	Drama/Música/Romance	1986
<i>¡Atención, bandidos!</i> <i>La flauta mágica: Obertura</i>	Drama	1986
<i>La mujer explosiva</i> <i>La flauta mágica: Obertura</i>	Comedia	1985

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>Kaos</i> <i>Arietta 'L'ho perduta</i>	Comedia/Drama/Romance	1984
<i>Amadeus</i> <i>Le nozze di Figaro KV 492, Don Giovanni, KV 527, Die Entführung aus dem Serail, KV 384 1782, Die Zauberflöte K620</i>	<i>Biopic/ Histórico</i>	1984
<i>Entre pillos anda el juego</i> <i>Le nozze di Figaro: Overture</i>	Comedia	1983
<i>Bearn o la sala de las muñecas</i> <i>Le nozze di Figaro - March, Cosi fan Tutte -</i>	Drama	1983
<i>Les belles manières</i> <i>Le nozze di Figaro</i>	Drama	1978
<i>La isla del Doctor Moreau</i> <i>Der Vogelfänger bin ich ja</i>	Aventura /Fantasia/Terror	1977
<i>Barry Lyndon</i> <i>Idomeneo: marcha</i>	<i>Biopic/Drama/ Histórico</i>	1975
<i>La última noche de Boris Grushenko</i> <i>La flauta mágica: Overture, KV620</i>	Comedia/Bélico	1975
<i>El portero de noche</i> <i>La flauta mágica</i>	Drama	1974
<i>Confidencias</i> <i>Vorrei spiegarVi, oh Dio!,</i>	Drama	1974
<i>El padrino</i> <i>Non so più</i>	Crimen/Drama	1972
<i>Domingo, maldito domingo</i> <i>Soave sia il vento</i>	Drama	1970
<i>La mujer de paja</i> <i>Cosi fan tutte</i>	Crimen/Drama/Suspense	1963
<i>Woman in a Dressing Gown</i> <i>Cosi fan tutte</i>	Drama/Romance	1957

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>Sista paret ut Non più andrai</i>	Drama	1956
<i>Dos pasiones y un amor Il Mio Tesoro</i>	Drama	1956
<i>Sonrisas de una noche de verano Là ci darem la mano</i>	Comedia/Romance	1955
<i>Glasberget Le nozze di Figaro</i>	Drama	1953
<i>Cumbres doradas Voi, che sapete</i>	Biopic/Musical	1953
<i>El hechizo de Melba Voi che sapete</i>	Biopic/Drama/Musical	1953
<i>Tonight We Sing Die Zauberflöte: Overture</i>	Musical	1953
<i>Säg det med blommor Là ci darem la mano</i>	Comedia	1952
<i>La canción de La Malibrán Le nozze di Figaro extracts, Die Zauberflöte, Don Giovanni</i>	Musical	1951
<i>Strictly Dishonorable Le nozze di Figaro: Se a caso madama</i>	Comedia/Romance	1950
<i>Blonde Dynamite Le nozze di Figaro KV 492: Overture</i>	Comedia/Crimen	1949
<i>Figaros Hochzeit Le nozze di Figaro</i>	Musical/Romance	1949
<i>Tres amores extraños Non più andrai</i>	Drama	1949
<i>Ocho sentencias de muerte Il mio tesoro intanto</i>	Comedia/Crimen	1949
<i>It Happened in Brooklyn Là ci darem la mano</i>	Comedia/Musical/Drama	1947
<i>Carnegie Hall Fin ch'han dal vino</i>	Música/Drama	1947

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: ÓPERAS		
<i>La gran pasión</i> <i>Overture</i>	Drama	1946
<i>El retrato de Dorian Gray</i> <i>Là Ci Darem La Mano</i>	Drama/Fantasia/Terror	1945
<i>Kungliga patrasket</i> <i>El rapto del Serrallo</i>	Drama	1945
<i>Her First Romance</i> <i>Don Giovanni</i>	Drama/Musical	1940
<i>Saloon Bar</i> <i>La Flauta Mágica</i>	Suspense	1940
<i>O-Kay for Sound</i> <i>Don Giovanni</i>	Comedia	1940
<i>Trouble Brewing</i> <i>Così fan tutte</i>	Comedia/Musical/Romance	1939
<i>Romance in the Dark</i> <i>Là ci darem la mano</i>	Música/Romance	1938
<i>Parnell</i> <i>Don Giovanni: Là ci darem la mano</i>	Drama /Romance/Biopic	1937
<i>The Great Lover</i> <i>Là ci darem la mano</i>	Drama	1931
<i>Ariane</i> <i>Don Giovanni</i>	Drama/Romance	1931
<i>El ángel azul</i> <i>Ein Mädchen oder Weibchen</i> <i>wünscht Papageno sich!</i>	Drama /Música	1930

Otra de las composiciones vocales que son reconocidas por los espectadores y utilizadas hasta la saciedad dentro del cine, es el *Requiem*. Del mismo modo, existen muchos trabajos que emplean música sacra, de esta forma, la tabla que mostramos a continuación muestra la simpatía por estas obras:

Tabla 34

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA SACRA</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>The Lords of Salem</i> <i>Requiem en Re menor,</i> <i>KV 626 - Lacrimosa</i>	Terror/Suspense	2012
<i>California Solo</i> <i>Requiem Aeternam Requiem en</i> <i>Re menor, KV 626</i>	Drama	2012
<i>Un amigo para Frank</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Comedia/ Crimen/ Drama	2012
<i>Sucker Punch</i> <i>Requiem en Re menor,</i> <i>KV 626: Introito: Requiem</i> <i>Aeternam</i>	Acción/Fantasia/Suspense	2011
<i>Salvation Boulevard</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626-</i> <i>Rex Tremendae</i>	Acción/Comedia/Drama	2011
<i>Flashbacks of a Fool</i> <i>Laetare, Regina Coeli en Si</i> <i>bemol mayor,</i> <i>KV 127</i>	Drama	2008
<i>Sinner</i> <i>Requiem en Re menor, KV</i> <i>626:Lacrimosa</i>	Drama	2007
<i>Last Rites of the Dead</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Terror	2006
<i>Vitus</i> <i>Requiem en Re menor KV 626:</i> <i>Lacrimosa</i>	Drama/Música	2006?
<i>La tierra de los muertos</i> <i>vivientes</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626:</i> <i>Agnus Dei</i>	Terror	2005
<i>H6: Diario de un asesino</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626:</i> <i>Agnus Dei, Sanctus, Benedictus,</i> <i>Aeternam Introitus</i>	Terror/Suspense	2005

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA SACRA</i>		
<i>X-Men 2</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Acción/Fantasia/Suspense	2003
<i>Intolerable Cruelty</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Comedia/Romance	2003
<i>El regreso</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626:</i> <i>VI Benedictus</i>	Drama/Misterio/Suspense	2003
<i>Bienvenidos a Belleville</i> <i>Misa en Do menor, KV 427:</i> <i>Kyrie</i>	Animación/Comedia	2003
<i>Broken Saints</i> <i>Requiem en Re menor, KV</i> <i>626:Lacrimosa</i>	Animación/Terror/Música	2002
<i>Easter</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Comedia/Drama	2002
<i>Divina pero peligrosa</i> <i>Misa en Do menor KV 427,</i> <i>Gran misa</i>	Comedia/ Crimen	2001
<i>El misterio del collar</i> <i>Exsultate Jubilate, Requiem en</i> <i>Re menor, KV 626: Requiem</i> <i>Aeternam, Dies Irae</i>	<i>Biopic</i> /Histórico/Drama	2001
<i>Kiss Kiss (Bang Bang)</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626:</i> <i>Lacrimosa</i>	Comedia/Suspense	2001
<i>Se fossi in te</i> <i>Requiem en Re menor, KV</i> <i>626:Lacrimosa</i>	Comedia	2001
<i>Bajo sospecha</i> <i>Requiem</i>	Suspense	2000
<i>Eyes Wide Shut</i> <i>Requiem en Re menor KV 626.</i> <i>Rex Tremendae</i>	Misterio/Drama/Suspense	1999
<i>Mientras nieva sobre los cedros</i> <i>Laudate Dominum</i>	Comedia/ Romance/Drama	1999
<i>SLC Punk!</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Comedia/Drama/Música	1998

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA SACRA</i>		
<i>Elizabeth</i> <i>Requiem Aeternam</i>	Histórico/ <i>Biopic</i>	1998
<i>Happiness</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Comedia/Drama	1998
<i>El gran Lebowski</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Comedia/Crimen	1998
<i>Where Truth Lies</i> <i>La gran Misa en Do menor,</i> <i>KV 427</i>	Drama/ Misterio/Suspense	1996
<i>Las dos caras de la verdad</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i> <i>Lacrimosa</i>	Crimen/Drama/Misterio	1996
<i>The Incredibly True Adventure</i> <i>of Two Girls in Love</i> <i>Requiem KV 626, Dies Irae</i>	Comedia/Drama/Romance	1995
<i>Adultère, mode d'emploi</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i> <i>Agnus Dei</i>	Comedia/Romance/Drama	1995
<i>Vukovar, jedna prica</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Drama/Romance/Bélico	1994
<i>Philadelphia</i> <i>Laudate Dominum, Agnus Dei,</i> <i>Dulcissimum Convivium</i>	Drama	1993
<i>The Heartbreak Kid</i> <i>Requiem: Introitus, Lacrimosa</i>	Drama	1993
<i>Tren nocturno a Venecia</i> <i>Confutatis</i>	Suspense/Misterio	1993
<i>L'accompagnatrice</i> <i>Vecees Solenelles: Laudate</i> <i>docinges, Misa Solemnis KV</i> <i>139: Quotiam.</i>	Drama/Música/Bélico	1992
<i>Los locos de la carretera</i> <i>Dies Irae, Introitus</i>	Comedia	1991
<i>El borracho</i> <i>Exsultate Jubilate, KV 166</i>	Comedia/Drama/Romance	1987

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>MÚSICA SACRA</i>		
<i>Masacre (ven y mira)</i> <i>Lacrimosa</i>	Drama/Bélico	1985
<i>Amadeus</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626:</i> <i>Lacrimosa</i>	<i>Biopic/</i> Histórico/Drama	1984
<i>La maman et la putain</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Drama/Romance	1973
<i>Si Don Juan fuese mujer</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Drama	1973
<i>La clase dirigente</i> <i>Requiem en Re menor, KV 626</i>	Comedia/Drama/ Música	1972
<i>El cardenal</i> <i>Exsultate Jubilate: Alleluia</i>	Drama/Histórico/Bélico	1963
<i>Teorema</i> <i>Requiem, KV 626</i>	Drama/Misterio	1968
<i>Promesa rota</i> <i>Ave verum corpus KV 618</i>	Drama	1959
<i>Un condenado a muerte se ha escapado</i> <i>Gran Misa en Do menor n° 16</i> <i>KV 427: Agnus Dei</i>	Drama/Suspense/Bélico	1956
<i>Odio en la sombra</i> <i>Ave verum corpus KV 618</i>	Drama/Romance	1949
<i>El arco mágico</i> <i>Ave verum corpus KV 618</i>	Romance/Música	1946
<i>Loca por la música: Motete</i> <i>Exsultate Jubilate KV 165:</i> <i>Alleluia</i>	Comedia/Música	1937
<i>La edad de oro</i> <i>Ave verum corpus KV 618</i>	Comedia/Drama	1930

Otras composiciones de interés son: los *cuartetos*, las *sonatas*, donde se observa un especial protagonismo del conocido *Rondo alla turca*. Sin embargo, después de un primer acercamiento a la filmografía consultada, la composición más requerida ha sido

la famosa *serenata Eine kleine Nachtmusik (Pequeña serenata nocturna)*. Prueba de la relevancia de esta pieza queda reflejada en la siguiente selección de películas:

Tabla 35

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Serenata n° 13 en Sol mayor, Eine Kleine Nachtmusik KV 525 (1787)</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>El cambiazo</i>	Comedia	2011
<i>Bernie</i>	Comedia/Drama/Crimen	2011
<i>Halloween II</i> 2° Movimiento	Terror	2009
<i>Mi nombre es Harvey Milk</i>	<i>Biopic</i> /Drama	2008
<i>Flipado sobre ruedas</i> <i>Minuetto: Rondo Allegro</i>	Comedia	2007
<i>1408</i>	Terror/Misterio	2007
<i>Borat</i>	Comedia	2006
<i>FC Venus</i>	Comedia/ Romance	2005
<i>Vacaciones en familia</i> 1° Movimiento: <i>Allegro</i>	Comedia	2004
<i>Bienvenido a Mooseport</i>	Comedia/ Romance	2004
<i>Pride and Prejudice</i>	Comedia/Romance	2003
<i>Los ángeles de Charlie: Al límite</i>	Acción/Aventura/Comedia	2003
<i>Papá Canguro</i>	Comedia/Familiar	2003
<i>A Touch of Fate</i> 1° Movimiento: <i>Allegro</i>	Drama	2003
<i>Santa Maradona</i> 1° Movimiento: <i>Allegro</i>	Comedia	2001
<i>Las seductoras</i>	Comedia/Crimen/Romance	2001
<i>Falsas apariencias</i>	Comedia/Crimen	2000
<i>Molokh</i> 1° Movimiento: <i>Allegro</i>	Drama	1999
<i>Algo pasa con Mary</i> 4° Movimiento: <i>Rondo Allegro</i>	Comedia	1998

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Serenata n° 13 en Sol mayor, Eine Kleine Nachtmusik KV 525 (1787)</i>		
<i>La teniente O'Neil (G.I. Jane)</i>	Acción/Drama	1997
<i>Íntimo y personal</i>	Drama/Romance	1996
<i>Ace Ventura, un detective diferente 1° Movimiento: Allegro</i>	Comedia	1993
<i>Mr. Nanny 2° Movimiento: Romance Andante</i>	Acción/Comedia/Familiar	1993
<i>O-Roshiya-koku suimu-tan 3° Movimiento: Minuetto</i>	Drama	1992
<i>La hoguera de las vanidades</i>	Comedia/Drama	1990
<i>Silencio de cristal</i>	Drama	1989
<i>Batman 2° Movimiento: Romance Andante</i>	Acción/Fantasia	1989
<i>The Outside Chance of Maximilian Glick</i>	Comedia/Drama/Música	1988
<i>Y la creó para el escándalo</i>	Comedia/Drama/Romance	1988
<i>Esperanza y gloria</i>	Drama	1987
<i>Un hombre en apuros</i>	Comedia	1986
<i>El justiciero de la noche</i>	Acción/Crimen/Drama	1985
<i>La prometida</i>	Fantasia/Terror/Romance	1985
<i>El día de Martin</i>	Drama	1985
<i>La decisión de Sophie</i>	Drama	1982
<i>Choices</i>	Drama	1981
<i>Mi guardaespaldas</i>	Comedia/Drama/Familiar	1980
<i>Alien, el octavo pasajero</i>	Terror/Ciencia ficción	1979
<i>Picnic en Hanging Rock 2° Movimiento: Romance Andante</i>	Drama/Misterio	1975
<i>Blume enamorado</i>	Comedia/Drama/Romance	1973
<i>El monstruo</i>	Terror/Ciencia ficción	1971
<i>Ipcress</i>	Drama/Suspense	1965

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Serenata n° 13 en Sol mayor, Eine Kleine Nachtmusik KV 525 (1787)</i>		
<i>Fuego escondido</i>	Aventura/Drama	1957
<i>Regreso a la Tierra</i> <i>2º Movimiento: Romance</i> <i>Andante</i>	Terror/Ciencia ficción	1955
<i>The Black Castle</i>	Terror/Misterio/Suspense	1952
<i>Eran cinco hermanos</i> <i>1º Movimiento: Andante</i>	<i>Biopic/Drama/Histórico</i>	1944
<i>They Shall Have Music</i>	Música/Drama/Familiar	1939
<i>El sorprendente Dr.</i> <i>Clitterhouse</i> <i>1º Movimiento: Andante</i>	Crimen/Drama	1938
<i>La pimpinela escarlata</i>	Aventura/Drama	1934

Dos podrían ser la observaciones que deberíamos anotar inicialmente, la primera la gran cantidad de producción musical de este compositor que se utiliza de forma estandarizada en el cine y por otro lado, también se refleja la relevancia de la música vocal. En este sentido, insistimos en la afirmación postulada anteriormente, esto es, existe cierta inclinación en la utilización de sus óperas entre las que se encuentra a parte de la ya citada trilogía con Lorenzo Da Ponte, *La Flauta Mágica*. A estas composiciones habría que añadir su producción sacra entre la que ocupa un nivel singular el *Requiem* con algunas partes más incidentes que otras, como es el caso del *Lacrimosa*, *Dies Irae*, *Introitus*. Por otro lado, cobran especialmente protagonismo motetes como el *Ave verum corpus*, *Exsultate Jubilate*, todo ello sin olvidar su contribución de sus misas con la *Gran misa* y la *Misa en Do menor*.

Del mismo modo, no deja de ser novedoso y a su vez, una incuestionable casualidad que la música de este compositor sea empleada cada vez en mayor proporción a partir de los años sesenta. Pero ¿por qué esta predilección por este músico?, será por sus “[...] conciertos para piano, y especialmente sus movimientos lentos, en los que algunas notas se desgranaban 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 precariedad²⁴⁰.

d.1. De la magistralidad a los desafíos musicales en el caso Mozart.

Numerosas son las películas que han empleado con inteligencia y astucia algunas de las obras más conocidas de este compositor. A continuación sólo señalaremos algunos trabajos significativos.

Los ejemplos que ilustran algunos de los usos más interesantes que ha dejado la historia del cine en relación a la música mozartiana son: *Babette's Feast* (*El festín de Babette*, Gabriel Axel, 1987) con *Là ci darem la mano* (*Don Giovanni*); *Pride and Prejudice* (*Orgullo y prejuicio*, Joe Wright, 2005) con la *Serenata n° 13 conocida como Eine kleine Nachtmusik*; *The Shawshank Redemption* (*Cadena perpetua*, Frank Darabont, 1994) con el dueto *Sull'aria* (*Le nozze di Figaro*) y *Out of Africa* (*Memorias de África*, Sidney Pollack, 1985) con el ya comentado *Concierto para clarinete y orquesta en La menor*.

Para hacer referencia a estos largometrajes resulta inevitable la creación de una serie de categorías en base a la cuales desarrollaremos nuestras perspectivas de análisis. De este modo, podemos señalar lo siguiente:

a) Cultura y clase social: Pollack utiliza el único concierto de Mozart dedicado a este instrumento en una de las películas más apasionantes de la historia del cine, *Out of Africa* (*Memorias de África*, 1985). El empleo de Mozart en este *film* nos brinda la posibilidad de sustraer algunas puntualizaciones de interés. La protagonista se encuentra en África, pero su educación deviene de Europa, su clase social es “exquisita”. Estas dos características conviven de forma armoniosa en la música de Mozart, así es, cultura y clase social favorece la descripción de este personaje femenino.

b) Ambientación histórica. Un ejemplo de rigor histórico lo representa la presencia de *Eine kleine Nachtmusik* en el largometraje, *Orgullo y Prejuicio* (Joe Wright, 2005) para enmarcar la trama argumental que se desarrolla a finales del siglo XVIII. De este modo, la composición que se compone en 1787 (el mismo año que su ópera *Don Giovanni*)

²⁴⁰ OLARTE, Matilde. *Op. cit.*. En GARCÍA, J.M.; ARTEAGA, E. (Eds.). *Op. cit.*, 2008, pp. 3-6.

favorece a crear el ambiente distendido de las veladas nocturnas veraniegas de una familia típica de la campiña inglesa del siglo de las luces. Otro caso relevante de una equilibrada ambientación lo representa el uso de la *Sinfonía n° 41 en Do mayor KV 551*. Esta pieza conocida como *Sinfonía Júpiter* (1788) se utiliza para recrear la ambientación del finales del siglo XVIII en el *film Madame Du Barry* (William Dieterle, 1934).

c) Invitación a la pasión: En *Babette's Feast (El festín de Babette*, Gabriel Axel, 1987) se emplea con ingenio el *dueto, Là ci darem la mano* de la ópera *Don Giovanni*. Esta composición representa un antes y un después en la vida de una joven residente de una pequeña aldea de Dinamarca. Ante la invitación más que sugerente de su profesor de música y como consecuencia de la mirada atenta de unos padres tremendamente conservadores, religiosos y puritanos, la frágil muchacha decide abandonar su incipiente carrera musical. El juego que produce este fragmento se traduce, más que como una invitación a la ópera es una invitación a la vida, a la pasión, no sólo a iniciar una profética vida como cantante de ópera. En este sentido, este ejemplo contribuye a una lectura sumamente exquisita.

d) Anhelos de libertad: En *The Shawshank Redemption (Cadena perpetua*, Frank Darabont, 1994) durante los escasos tres minutos que dura el *dueto Sull'aria (Le nozze di Figaro, 1786)*, se produce un efecto inusual en la cárcel de Shawshank. Andrew Dufresne (Tim Robbins) con la ayuda de un viejo tocadiscos, permite que los presos se sientan libres. Prueba de ello lo refleja las palabras de su fiel compañero Red (Morgan Freeman); “No tengo ni la más remota idea de que coño cantaban aquellas dos italianas y lo cierto es que no quiero saberlo, las cosas buenas no hace falta entenderlas. Supongo que cantaban sobre algo tan hermoso que no podía expresarse con palabras y que precisamente por eso te hacía palpitar el corazón. Os aseguro que esa voces te elevaban más alto y más lejos de lo que nadie viviendo en un lugar tan gris pudiera imaginar. Fue como si un hermoso pájaro hubiese entrado en nuestra monótona jaula y hubiera disuelto aquellos muros. Y por unos breves instantes, hasta el último hombre de Shawshank se sintió libre”²⁴¹.

²⁴¹ Fragmento tomado literalmente de la película por la autora de esta investigación.

Desde una visión contraria, parece ser la *Misa en Re menor KV 626* (1791-1793) la que ha favorecido de una forma notoria los abusos musicales dentro de diversos largometrajes. Evidentemente parece que se ha aceptado dentro del lenguaje filmico que es de total obligación tener que aludir al *Requiem* cuando se hace alguna referencia aunque sea de forma efímera a la muerte. Desde un punto de vista estrictamente musical, parece tener lógica dado que esta *misa* es de difuntos, pero cuando esto se convierte en una excusa narrativa provoca la perpetuación de un tópico. “[...] Un cliché particular, corriente en el cine, consiste en confrontar la música de Mozart con una situación particularmente horrible, perversa o amenazadora”²⁴².

Ejemplos de malas prácticas, que no contribuyen a ningún ejercicio de originalidad son: *Intolerable Cruelty* (*Crueldad intolerable*, Joen Coen, 2003) donde un empresario enfermizo reclama desde su delicado estado de salud lo que parece una evidencia, la visita de la muerte. Para apoyar este reclamo, se escucha el *Requiem*. Así pues, desde la función estructural esta pieza se convierte en el *leitmotiv* de este personaje, “personaje muerte”.

X2 (X-Men 2), Bryan Singer, 2003), nuevamente esta *Misa* preludia el asesinato de Charles Xavier (Patrick Stewart) de la mano de la telepática Jean Grey (Famke Janssen). Las notas musicales que acompañan a esta secuencia es el *Lacrimosa*. Otra película con resultados similares es *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), en la que su protagonista padece una enfermedad terminal, el Sida. El uso del *Requiem* sigue favoreciendo la connotación de una muerte inminente, una crónica anunciada. Un ejemplo claramente ilustrativo es lo que se evidencia con la presencia de esta composición en *Primal Fear* (*Las dos caras de la verdad*, Gregory Hoblit, 1996). En este caso, la película gira en torno a la defensa de un joven monaguillo acusado de asesinar brutalmente a un arzobispo.

Por otro lado, un ejemplo de anacronismo con ingenio, se observa en la película *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998). El *Requiem* sirve en este caso para indicar la muerte de la personalidad inocente, idealista, enamoradiza que representada la joven *Elizabeth*, a favor del nacimiento de una reina fuerte, hierática, solemne. En síntesis, “La Reina Virgen”, Isabel I de Inglaterra (1533-1603). Desde un punto estrictamente cronológico esta composición no ayuda a contextualizar la vida la reina inglesa del siglo XVI-XVII.

²⁴² PADROL, Joan y VALLS GORINA, Manuel. “La música clásica en la banda sonora”. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990, pp. 47-53.

Sin embargo, esta posible connotación de “transformación de personalidad”, favorece notablemente un juego discursivo revelador. Sólo desde esta visión, este ejemplo al igual que otros tantos que hemos ido analizando manifiesta un sentido dual en cuanto la buena o mala praxis del material musical mozartiano.

Otro de los tópicos que se han ido perpetuando a lo largo de la historia del cine, es el de la ópera *Le nozze di Figaro*, para indicar cualquier referencia que esté relacionada con: bodas, relaciones extra matrimoniales...Algunos ejemplos que sirven para ilustrar esta afirmación son:

a) **Boda:** *Mr. Wrong (Mi adorado amigo*, Nick Castle, 1996), *Runaway Bride (Novia a la fuga*, Garry Marshall 1999), *Weedding Crashers (De boda en boda*, David Dobkin, 2005).

b) **Infidelidad:** *The Man who wasn't there (El hombre que nunca estuvo allí*, Joel Coen, 2001).

e. L. v. Beethoven (1770-1827)

El compositor romántico por excelencia tampoco está exento en la gran pantalla, su uso es tan habitual como el músico anterior, si bien su música tiende a tener unas connotaciones bien distintas. En este sentido, es más frecuente escucharla en formatos con tildes más románticos, atributo al momento de su creación en el período romántico. Las cualidades que convierten a esta música en otro “gran imprescindible” son presumiblemente varias, si bien proseguiremos a destacar las que en principio se postulan como las más importantes:

- **Fraternidad:** esta cualidad está totalmente supeditada con lo que ha supuesto la composición de la *Novena Sinfonía*, sobre todo lo que se refiere al cuarto movimiento donde existe una clara referencia por el contenido que manifiesta el poema de Schiller en relación a la temática del fragmento, aún más cuando alude a la humanidad, igualdad y felicidad.

Tabla 36

<i>An die Freude</i>	<i>Oda a la Alegría</i>
<i>Laufet, Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen</i>	<i>Recorred, hermanos, vuestro camino, Alegres, como un héroe a la victoria.</i>
<i>Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt! Brüder, über'm Sternenzelt Muss ein lieber Vater wohnen</i>	<i>Recibid un abrazo, millones. Este beso para todo el Mundo! Hermanos, por encima del cielo estrellado debe vivir un Padre cariñoso</i>

- Individualidad: Intrínsecamente esta característica es un dato casi incuestionable a la hora de abordar de forma general cualquier compositor del siglo XIX, pero en el caso de Beethoven, es una categoría que cobra fuertemente interés ya que se a nivel general se ha entendido que este compositor como el pionero en ejercer de forma tácita la condición del músico romántico.
- Libertad: En una gran cantidad de tratados aluden al concepto de “músico libre”²⁴³, lo que imprime libertad en el proceso de génesis de obra, convirtiéndose este concepto en otra cuestión de gran interés. Persona transgresora, revolucionaria, libre en definitiva para posicionarse como un individuo con una sola voz, estos matices son los que favorecen que su música se relacione con temáticas que de una forma u otra estén relacionadas con estos calificativos.
- Pasión: La propia vida del músico determinó su estado que oscilaban entre la pasión y el desencanto, pero sobre lo primero tal y como se ha manifestado en la ya popular carta a su “Amada inmortal”²⁴⁴ que no sólo aparece referida en películas que presuntamente intentar abarcar su vida sino en otras como acontece en *Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, Michael Patrick King, 2008)²⁴⁵.

²⁴³ SUBIRÁ, José. Compendio de la historia de la música. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1952, p.160.

²⁴⁴ RIEGO, Ángel. “Cine y música: La Amada Inmortal de Beethoven”. *Filomúsica*, Revista en Internet, N° 4, Mayo 2000. En <<http://filomusica.com/filo4/beloved.html> [Consulta: 20 de Marzo del 2012]. También encontramos claras referencias de “Mi amada inmortal” en una gran proporción de bibliografía como es el siguiente caso. EDMOND BUCHET, Joaquín. *Beethoven. Leyenda y realidad*. Madrid: Rialp. 1991, pp.161- 163. MASSIN, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner, 2011, pp. 256- 258.

²⁴⁵ En <<http://www.youtube.com/watch?v=mAVufJ09HZI>> [Consulta: 13 de Octubre del 2012].

“Ángel mío, acaban de decirme que la diligencia correo todos los días, por lo tanto, debo concluir aquí mismo, porque así podrás recibir inmediatamente carta. Serénate, sólo mediante la tranquila consideración de nuestra existencia podremos nuestro propósito de vivir unidos.

Ten calma, ámame, hoy, ayer, qué doloroso anhelo de ti, de ti, mi vida, mi todo. Adiós. ¡Oh, continúa amándome, nunca juzgues mal el más fiel corazón de tu amado.

Siempre tuyo, siempre mía, siempre nuestro. L."²⁴⁶.

Tabla 37

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Drama	23
Comedia	15
Románticas	4
Cortos	6
Misterio	1
Acción	1
Música	19
Documentales	3
Ciencia ficción	4
Aventuras	3
<i>Biopic</i>	17
Fantástico	2
Animación	5
Histórico	5
Familiar	8
Musical	3

Destaca especialmente en esta tabla la repercusión de este músico dentro del *biopic*, “consistente en la biografía, a menudo muy novelada, de un compositor, que servía como pretexto para presentar los fragmentos musicales más conocidos de su obra. En sus años dorados, Hollywood cultivó a menudo este género "divulgativo" y todos los compositores relacionados con Broadway (Gershwin, Porter, Kern) tuvieron su película. Algo parecido vemos en "Immortal Beloved", donde a veces parece que lo importante

²⁴⁶ EDMOND BUCHET, Joaquín. *Beethoven. Leyenda y realidad*. Madrid: Rialp. 1991, p. 163.

es que suenen todos los fragmentos más tópicos de la música de Beethoven (Sonatas Patética y Claro de Luna, Sinfonías 3, 5, 6, 7 y 9, Conciertos "Emperador" y para violín, Sonata "a Kreutzer", Trío "el Espectro", Misa Solemne, Cuarteto Op. 130), vengan o no a cuento con la acción, aunque en ese sentido de "encajar" acción y música la película es muy aceptable"²⁴⁷.

De este modo, aunque el compositor de Bonn tenga una obra muy extensa, se sigue observando la reiteración de determinadas composiciones. Así pues, las piezas que más se repiten a lo largo de su filmografía son:

- *Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor, La Eroica, Op. 55 (1804).*
- *Sinfonía n° 4 en Si b mayor Op. 60 (1806).*
- *Sinfonía n° 5, en Do menor, Op. 67 (1808).*
- *Sinfonía n° 6 en fa mayor, La Pastoral, Op. 68 (1808).*
- *Sinfonía n° 7, La mayor, Segundo movimiento, Op. 92 (1812).*
- *Sinfonía n° 8 en Fa mayor, Op. 93 (1812).*
- *Sinfonía n° 9 en Re menor, Cuarto movimiento Op. 125 (1824).*
- *Obertura Coriolano Op. 62 (1802).*
- *Danza germánica n° 10 en Re mayor WoO 8, (1795).*
- *Gran fuga en Si bemol mayor Op. 133 (1826).*
- *Marcha Turca Op. 113 (1811).*
- *Bagatella n° 25 Op. 59 Para Elisa (1810).*
- *Sonata para piano n° 1 en Fa menor, Op. 2 (1795).*
- *Sonata para piano n° 5 en Do menor Op. 10 (1797).*
- *Sonata para piano n° 8 Patética en Do menor, Op. 13 (1799).*
- *Sonata para piano n° 12 en La bemol mayor, Op. 26: Marcha fúnebre sobre la muerte de un héroe (1801).*
- *Sonata para piano n° 14 en Do sostenido menor, Segundo movimiento "Claro de Luna", Op. 27 (1801).*
- *Sonata para piano n° 15 en Re mayor, Pastoral, Op. 28 (1801).*
- *Sonata para piano n° 19 en Sol menor, Movimiento n° 1, Op. 49 (1797).*
- *Sonata para piano n° 23 'Appassionata', Allegro assai Op. 57 (1805).*

²⁴⁷ RIEGO, Ángel. *Op. cit.*

- *Sonata para piano n° 25 en Sol menor, Op.79 (1809).*
- *Sonata para piano n° 26 Op. 81a, 'Les adieux', Adagio (1801).*
- *Sonata para piano n°28, Andante ma non troppo, con affetto, Op. 101 (1801).*
- *Sonata para piano n° 30 en Mi mayor, Op.109 (1820).*
- *Sonata para piano n° 32 en Do menor Op. 111 (1822).*
- *Sonata para violín y piano n° 5 en Fa mayor, Primavera, Op. 24 (1801).*
- *Sonata para violín y piano n° 7 en Do menor Op. 30 (1802).*
- *Sonata para violín n° 9, Kreutzer Op. 47 (1803).*
- *Sonata para chelo y piano, Op. 102, No. 1, 1° Movimiento (1817).*
- *Concierto para piano n° 5 en Mi bemol mayor El Emperador Op. 73 (1811).*
- *Triple Concierto, Op. 56, Movimiento n° 2 (1803).*
- *Cuarteto de cuerda n° 12, Op. 127 (1824).*
- *Cuarteto de cuerda n° 14 en Do bemol menor Op. 131 (1826).*
- *Cuartetos de cuerda n° 15 Op. 132 (1825).*
- *Cuarteto para cuerda n°. 16 en Fa mayor Op. 135 (1826).*
- *Trío para cuerdas n° 1 en Do menor, Scherzo Op. 9 (1798).*
- *Trío para cuerda n° 1 en Mi bemol mayor Op. 3 (1794).*
- *Variaciones Diabelli, n° 24, 29, Op. 120 (1823).*
- *Cuarteto para cuerda n° 1 en Fa mayor, Razumovsky, Op. 59 (1806).*
- *Cuarteto para cuerda n° 9 en Do mayor, Razumovsky, Op. 59 (1806).*
- *Cuarteto para cuerda n° 4 en Do menor Op. 18 (1800).*
- *Cuarteto de cuerda n° 14 en Do bemol menor Op. 131 (1826).*

Tabla 38

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Sonata para piano n° 14 en Do sostenido menor, Segundo movimiento "Claro de Luna", Op. 27 (1801)</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Desafío total</i>	Ciencia ficción/Suspense	2012
<i>Där vi gäng gätt</i>	Drama/Deporte	2011
<i>The Other Side of Paradise</i>	Drama/Comedia	2009
<i>Suck</i>	Comedia/Terror/Música	2009
<i>Lady Godiva: Back in the Saddle</i>	Comedia	2007

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Sonata para piano n° 14 en Do sostenido menor, Segundo movimiento “Claro de Luna”, Op. 27 (1801)</i>		
<i>Last Train to Freo</i>	Drama/Suspense	2006
<i>London to Brighton</i>	Crimen/Drama/Suspense	2006
<i>Gretchen</i>	Comedia	2006
<i>Cut Sleeve Boys</i>	Comedia/Romance	2006
<i>The Quiet</i>	Drama/Suspense	2005
<i>H6: Diario de un asesino</i>	Terror/Suspense	2005
<i>Ray</i>	Biopic/Drama/Música	2004
<i>Messengers</i>	Drama/Misterio/Ciencia ficción	2004
<i>Elephant</i>	Crimen/Drama/Suspense	2003
<i>Confesiones de una mente peligrosa</i>	Drama/Comedia	2002
<i>Menolippu Mombasaan</i>	Comedia/Drama	2002
<i>K-19. The Widowmaker</i>	Drama/Historia/Suspense	2002
<i>Scotland PA</i>	Comedia/Crimen	2001
<i>El hombre que nunca estuvo allí</i>	Crimen/Drama	2001
<i>Competencia desleal</i>	Drama/Bélico	2001
<i>Yi yi</i>	Drama/Música/Romance	2000
<i>The Loss of Sexual Innocence</i>	Drama	1999
<i>SLC Punk</i>	Comedia/Drama/Música	1998
<i>Amor inmortal</i>	Biopic/Drama/Música/Historia	1994
<i>Stell and Lace</i>	Acción/Terror/Ciencia ficción	1991
<i>Far Out Man</i>	Comedia	1990
<i>Misery</i>	Terror/Suspense	1990
<i>Silencio de cristal</i>	Drama	1989
<i>Walker (Una historia verdadera)</i>	Aventura/Drama/Historia	1987
<i>Sid y Nancy</i>	Biopic/Drama/Música	1986
<i>Psicosis II: El regreso de Norman</i>	Terror/Misterio/Suspense	1983
<i>Stroszek</i>	Comedia/Drama	1977
<i>La bestia debe morir</i>	Terror/Misterio	1974
<i>El retorno del doctor Phibes</i>	Aventura/Comedia/Terror	1972

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Sonata para piano n° 14 en Do sostenido menor, Segundo movimiento “Claro de Luna”, Op. 27 (1801)</i>		
<i>Destination Murder</i>	Suspense/Crimen	1950
<i>Valahol Európában</i>	Drama	1948
<i>So This Is New York</i>	Comedia	1948
<i>The Bachelor's Daughters</i>	Comedia/Romance	1946
<i>Rakkauden risti</i>	Drama /Romance	1946
<i>El retrato de Dorian Gray</i>	Drama	1945
<i>Beyond the Pecos</i>	Romance /Western	1945
<i>Siete noches en Nueva York</i>	Comedia/Musical/Romance	1942
<i>Always in My Heart</i>	Drama/Musical	1942
<i>Play Girl</i>	Comedia/Romance	1941
<i>Affectionately Yours</i>	Comedia/Romance	1941
<i>Four Mothers</i>	Drama/Romance	1941
<i>Vinieron las lluvias</i>	Aventura/Drama/Romance	1939
<i>Vogues of 1938</i>	Comedia/Musical/Romance	1937
<i>Moonlight Sonata</i>	Romance/Drama	1937
<i>Un grand amour de Beethoven</i>	Biopic/Drama/Música	1936
<i>Fatalidad</i>	Drama/Música/Bélico	1931
<i>Danzad, locos, danzad</i>	Crimen/Drama/Romance	1931
<i>The Last of Mrs. Cheyney</i>	Comedia/Drama	1929

En relación al repertorio sinfónico, se observa la siguiente selección películas:

Tabla 39

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SINFONÍAS</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Amor y letras</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor, Op. 68 - Pastoral</i>	Comedia/Drama	2012
<i>Warrior</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor, Op. 25, Choral, 2° movimiento</i>	Drama/Deporte	2011

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
<i>Chillerama</i> <i>Sinfonía n° 9. Movimiento final</i>	Comedia/Terror/Musical	2011
<i>The Green Hornet</i> <i>Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor, Eroica', Op. 55</i>	Acción/Comedia/Crimen	2011
<i>El discurso del rey</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor: Allegretto</i>	<i>Biopic/Drama/Historia</i>	2010
<i>Chatroom</i> <i>Sinfonía n° 9: 2° movimiento</i>	Drama/Suspense	2010
<i>Menschenliebe</i> <i>Sinfonía n° 6: 2° movimiento</i>	Comedia	2010
<i>The Other Side of Paradise</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor,, Op. 67: 1° movimiento</i>	Drama	2009
<i>The Haunted World of El Superbeasto</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Animación/Acción/Aventura	2009
<i>Los sustitutos</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Acción/Ciencia ficción/ Suspense	2009
<i>El solista</i> <i>Sinfonía n° 3 Eroica, Op. 55: 1°, 2°, 3° movimiento, Sinfonía n° 9, Op. 123: 3° movimiento</i>	<i>Biopic/Drama/Música</i>	2009
<i>Si la cosa funciona</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor, Op. 125 'Choral' - Molto Vivace, Sinfonía n° 5 en Do menor,</i>	Comedia/Drama/Romance	2009
<i>Diverso da chi?</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor, Op. 125</i>	Comedia	2009
<i>Señales del futuro</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Op 92: 2° movimiento, Allegretto</i>	Drama/Misterio/Ciencia ficción	2009
<i>Se Eu Fosse Você 2</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Comedia	2009
<i>Tres caminos</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Sinfonía n° 6 en Fa mayor</i>	Drama	2008
<i>Superagente 86 de película</i> <i>Sinfonía n° 9: Ode to Joy</i>	Acción/Comedia/Suspense	2008
<i>Käsky</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Op. 92 - Allegretto</i>	Drama/Bélico	2008

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SINFONÍAS</i>		
<i>Witless Protection</i> Sinfonía n° 9 'Choral': 4° movimiento 'Ode to Joy'	Comedia/Crimen	2008
<i>Hearsay</i> Sinfonía n° 4 en Si bemol mayor; Op. 6	Drama	2008
<i>Viaje a Darjeeling</i> Sinfonía n° 7 en La mayor Op. 92 II, Allegretto	Aventura/Comedia/Drama	2007
<i>El día que Nietzsche lloró</i> Sinfonía n° 3: 1° movimiento	Drama	2007
<i>El hombre de la Tierra</i> Sinfonía n° 7: 2° movimiento	Drama/Ciencia ficción	2007
<i>Paranoid Park</i> Sinfonía n° 9 en Re menor, Op. 125	Crimen/Drama/Misterio	2007
<i>Disturbia</i> Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67	Drama/Misterio/Suspense	2007
<i>Outpost</i> Sinfonía n°9: Choral, Molto Vivace	Acción/Terror/Ciencia ficción	2007
<i>Copying Beethoven</i> Sinfonía n° 7 en La mayor Op. 92, Sinfonía n° 9 en Re menor Op. 125 'Choral'	Biopic/Drama/Historia	2006
<i>Southland Tales</i> Sinfonía n° 9 en Re menor, Op. 125: 2° Movimeinto Molto Vivace	Comedia/Drama/Ciencia ficción	2006
<i>Si yo fuera tú</i> Sinfonía n° 9:1°, 3° Movimiento	Comedia	2006
<i>Long-Term Relationship</i> Sinfonía n° 9: Scherzo	Comedia/Drama/Romance	2006
<i>2001 maniacos</i> Sinfonía n° 6 en Fa mayor Op. 68 'Pastoral'	Comedia/Terror	2005
<i>Una Navidad de locos</i> Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67	Comedia/Familiar	2004
<i>The Cookout</i> Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67	Comedia	2004
<i>Ya no somos dos</i> Sinfonía n° 1	Drama/Romance	2004

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SINFONÍAS</i>		
<i>Big Fish</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor;</i> <i>Pastoral: V. Allegretto</i> <i>Shepherd's Hymn</i>	Aventura/Drama/Fantasia	2003
<i>Peter Pan: La gran aventura</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Aventura/Familiar/Fantasia	2003
<i>Relaciones confidenciales</i> <i>Sinfonía n° 1 en Do mayor Op.</i> <i>21</i>	Crimen/Drama	2002
<i>Sonny</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Crimen/Drama	2002
<i>Cravate club</i> <i>Sinfonía n° 7 en Mi mayor Op.</i> <i>92: Allegretto</i>	Comedia/Drama	2002
<i>Irreversible</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor Op.</i> <i>92</i>	Crimen/Drama/Misterio	2002
<i>Al limite de la verdad</i> <i>Ode to Joy</i>	Drama/Suspense	2002
<i>Waterboys</i> <i>Sinfonía n°9 en Re menor; Op.</i> <i>125:4° movimiento</i>	Comedia/Deporte	2001
<i>Scotland PA</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor</i>	Comedia/Crimen	2001
<i>Lip Service</i> <i>Ode to Joy</i>	Comedia/Crimen	2001
<i>Icebreaker</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor</i>	Acción	2000
<i>El armario</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Drama	2000
<i>Fantasia 2000</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Animación/Musical/Familiar/ Fantasia	1999
<i>Los secretos de la inocencia</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	<i>Biopic</i> /Comedia/Drama	1999
<i>Les passagers</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Drama/Romance	1999
<i>Molokh</i> <i>Sinfonía n° 9: 4° movimiento</i>	Drama	1999
<i>The Loss of Sexual Innocence</i> <i>Sinfonía n°9 Choral: Presto</i> <i>Ode To Joy</i>	Drama	1999

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SINFONÍAS</i>		
<i>Cruelles intenciones</i> <i>Sinfonía n°9 en Re menor,, Op. 125, Choral</i>	Drama/Romance	1999
<i>Celebrity</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Comedia/Drama	1998
<i>Bulworth</i> <i>Joyful Joyful</i>	Comedia/Drama/Romance	1998
<i>Cuestión de suerte</i> <i>Sinfonía n° 8</i>	Comedia	1998
<i>Fotografiando hadas</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Op. 92, II. Allegretto</i>	Drama/Fantasía/Misterio	1997
<i>El mundo contra mí</i> <i>Sinfonía n° 7</i>	Drama	1997
<i>B*A*P*S</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Comedia	1997
<i>Shine</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor, Op. 125</i>	<i>Biopic/Drama/Música</i>	1996
<i>Profesor Holland</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67, Sinfonía n° 7 en La mayor, Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor</i>	Drama/Música	1995
<i>Amor inmortal</i> <i>Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor, Op. 55, Eroica; Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67; Sinfonía n° 6 en Fa mayor, Op. 68, Pastoral; Sinfonía 9 n° Re menor, Op. 125; Sinfonía n° 7 en La mayor, Op. 92</i>	<i>Biopic/Drama/Historia/Música</i>	1994
<i>Kalifornia</i> <i>Sinfonía n° 8 en Fa mayor Op. 93</i>	Crimen/Suspense	1993
<i>La escolta</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor Op. 92</i>	Crimen/Drama/Suspense	1993
<i>Rock 'n' Roll High School</i> <i>Forever</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 1° movimiento</i>	Comedia	1991
<i>Los locos de la carretera</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67, Sinfonía n° 2, Op. 35</i>	Comedia	1991

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
<i>Stell and Lace</i>	Acción/Terror/Ciencia ficción	1991
<i>Pasiones privadas de una mujer</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor</i>	<i>Biopic/Comedia/Historia/</i> Música	1991
<i>Tres mujeres para un caradura</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67, 1º movimiento</i>	Comedia/Drama/Fantasia	1991
<i>Trust (Confía en mí)</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Comedia/Drama	1990
<i>Maniac Nurses</i> <i>Ode to Joy, on Schiller's O die</i> <i>Freund..</i>	Acción/Comedia/Terror	1990
<i>El club de los poetas muertos</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Drama	1989
<i>Jungla de cristal</i> <i>Ode to Joy</i>	Acción/Suspense	1988
<i>Arizona Baby</i> <i>Ode to Joy</i>	Comedia	1987
<i>Esta casa es una ruina</i> <i>Ode to Joy</i>	Comedia/Música	1986
<i>Lamb</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Drama	1985
<i>El día de los muertos</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor,</i> <i>Choral, Op. 125</i>	Terror	1985
<i>Scandalous</i> <i>Sinfonía n°9</i>	Comedia	1984
<i>Frances</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Op.</i> <i>92: 2º movimiento</i>	<i>Biopic/Drama/Romance</i>	1982
<i>Oxalá</i> <i>Sinfonía n° 4</i>	Drama	1981
<i>A lo loco y con la cara del otro</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Comedia	1980
<i>El director de orquesta</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Drama/Música	1980
<i>Bienvenido, Mr. Chance</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor Op.</i> <i>68</i>	Drama/Comedia	1979
<i>Souperman</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Adulto/Comedia	1976

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
<i>Judgement Day</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor</i>	Adulto/Comedia/Fantasia	1976
<i>Temptations</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor</i>	Adulto	1976
<i>Sonríe</i> <i>Sinfonía n°9 en Re menor,</i> <i>Choral, Op. 125</i>	Comedia	1975
<i>El aprendizaje de Duddy</i> <i>Kravitz</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Comedia/Drama	1974
<i>Conrack</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Drama	1974
<i>Zardoz</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Op.</i> <i>92, 2° movimiento</i>	Fantasia/Ciencia ficción	1974
<i>Un toque de distinción</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Op.9</i>	Comedia/Romance	1973
<i>Soylent Green: Cuando el</i> <i>destino nos alcance</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor, Op.</i> <i>68, Pastoral: I. Allegro ma non</i> <i>Troppo</i>	Misterio/Ciencia ficción/ Suspense	1973
<i>Los que saben morir Sinfonía n°</i> <i>3 en Mi bemol mayor, Op.55:</i> <i>1°, 2° Movimientos</i>	Bélico/Drama/Acción	1970
<i>Bara no sôretsu</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Drama	1969
<i>Una tumba al amanecer</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor,, Op.</i> <i>67</i>	Drama/Bélico	1967
<i>Una sirena sospechosa</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Comedia/Romance	1966
<i>¡Socorro!</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor, Op.</i> <i>125</i>	Aventura/Comedia/Musical	1965
<i>Shakespeare-Wallah</i> <i>Sinfonía n°9</i>	Drama	1965
<i>Ella y sus maridos</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op.</i> <i>67</i>	Comedia/Romance/Musical	1964

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SINFONÍAS</i>		
<i>La mujer de paja</i> <i>Sinfonía No. 9 en Re menor, Op. 25,</i> <i>Sinfonía n° 8</i>	Crimen/Drama/Suspense	1964
<i>Ring of Spies</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Drama	1964
<i>Lola</i> <i>Sinfonía n° 7</i>	Drama/Romance	1961
<i>Tre önskningar</i> <i>An die Freude Ode to Joy</i>	Drama	1960
<i>Me casaré contigo</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor,, Op. 67: 1° movimiento</i>	Comedia/Deporte	1960
<i>FBI contra el imperio del crimen</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 1° movimiento</i>	Crimen/Drama/Historia	1959
<i>El diario de Ana Frank</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	<i>Biopic/Drama/Historia</i>	1959
<i>La gata sobre el tejado de zinc</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 4° movimiento</i>	Drama	1958
<i>Los jóvenes invasores</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 1° movimiento</i>	Acción/ Bélico/Drama	1958
<i>Una cara con ángel</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor,, Op. 67</i>	Romance/Comedia/Musical	1957
<i>1984</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 2° movimiento Sinfonía n° 6: 4° movimiento Sinfonía n° 9: 4° movimiento</i>	Drama/Ciencia ficción	1956
<i>La versión Browning</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Drama	1950
<i>Nacida ayer</i> <i>Sinfonía n° 2 en Re mayor, Op. 36, 2° movimiento</i>	Comedia/Drama/Romance	1950
<i>The Wooden Horse</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor, Pastoral, Op. 68</i>	Drama/Historia/Bélico	1950
<i>La alegría</i> <i>Sinfonía n° 9, Op. 125, An Die Freude</i>	Drama	1950

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SINFONÍAS</i>		
<i>In the Good Old Summertime</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 1º movimiento</i>	Comedia/Musical/Romance	1949
<i>A Kiss in the Dark</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 1º movimiento</i>	Comedia	1949
<i>La danza inconclusa</i> <i>Sinfonía n° 2</i>	Drama	1947
<i>Noche eterna</i> <i>Sinfonía n° 7: 2º movimiento: Allegretto</i>	Crimen/Drama/Cine negro	1947
<i>Carnegie Hall</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Música/Drama	1947
<i>Engaño</i> <i>Sinfonía n° 7 en La mayor, Op. 92: 1º movimiento</i>	Crimen/Drama/Cine negro	1946
<i>Ding Dong Williams</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Comedia/Musical/Romance	1946
<i>The Bachelor's Daughters</i>	Comedia/Romance	1946
<i>Battle for Music</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Drama/Bélico	1946
<i>Rapsodia en azul</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67: 1º movimiento</i>	<i>Biopic/Drama/Musical</i>	1945
<i>Beyond the Pecos</i>	Romance / <i>Western</i>	1945
<i>Cada vez más alto</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Comedia/Musical/Romance	1943
<i>Millions Like Us</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Drama/Bélico	1943
<i>Flight for Freedom</i> <i>Sinfonía n° 5</i>	<i>Biopic/Drama</i>	1943
<i>Reunión en Francia</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor</i>	Drama/Romance/Bélico	1942
<i>La voz del terror</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Crimen/Suspense/Misterio	1942
<i>They Raid by Night</i> <i>Sinfonía n° 5</i>	Drama/Bélico	1942

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>SINFONÍAS</i>		
<i>Sabotaje</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Acción/Suspense	1942
<i>Regalo de reyes</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor, Op. 68, Pastoral</i>	Drama	1942
<i>Juan Nadie</i> <i>Ode to Joy</i>	Comedia/Drama/Romance	1941
<i>Fantasia</i> <i>Sinfonía n° 6, Pastoral, Op. 68</i>	Animación/Música/Familiar/ Fantasía	1940
<i>Hullabaloo</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor, Choral Op. 125</i>	Comedia/Musical/Romance	1940
<i>Cuatro esposas</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor: 2° movimiento</i>	Drama/Romance	1939
<i>Dancing Co-Ed</i> <i>Sinfonía n° 9 en Re menor, Op. 125</i>	Comedia/Romance	1939
<i>Naughty But Nice</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor, Sinfonía n° 3 en Mi bemol Mayor, Eroica.</i>	Comedia/Musical	1939
<i>La novena sinfonía</i> <i>Sinfonía n° 9</i>	Música/Drama	1936
<i>Un grand amour de Beethoven</i> <i>Sinfonía n° 5, Sinfonía n° 6, Sinfonía n° 8, Sinfonía n° 9</i>	<i>Biopic/Drama/Música</i>	1936
<i>Satanás</i> <i>Sinfonía n° 7: 2° Movimiento</i>	Terror/Crimen/Aventura	1934
<i>Yo he sido espía</i> <i>Sinfonía n° 7</i>	Drama/Bélico	1933
<i>El cantar de los cantares</i> <i>Sinfonía n° 6 en Fa mayor, Op. 68 La Pastoral</i>	Drama/Romance	1933
<i>Storm at Daybreak</i> <i>Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor, Eroica, Op. 55</i>	Drama/Romance/Bélico	1933
<i>Zivot je pes</i> <i>Sinfonía n° 3 Eroica</i>	Comedia	1933
<i>Remordimiento</i> <i>Sinfonía n° 5</i>	Drama	1932
<i>La edad de oro</i> <i>Sinfonía n° 5 en Do menor Op. 67: 3° movimiento. Allegro</i>	Comedia/Drama	1930

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: SINFONÍAS		
<i>Asesinato Sinfonía n° 5 en Do menor, Op. 67</i>	Crimen/Misterio/Suspense	1930

Otra de los “clásicos” de Beethoven, es su *Bagatela* conocida más popularmente como *Für Elise (Para Elisa)*. Tal y como refleja el siguiente cuadro:

Tabla 40

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: Bagatelle No.25 in A Minor "Für Elise", WoO.59		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Freeloaders</i>	Comedia	2011
<i>Warrior</i>	Drama/Deporte	2011
<i>Tres caminos</i>	Drama	2008
<i>August Rush (El triunfo de un sueño)</i>	Drama/Música	2007
<i>Todos los hombres del rey</i>	Drama/Suspense	2006
<i>Last Train to Freo</i>	Drama/Suspense	2006
<i>Cuatro hermanos</i>	Acción/Crimen/Drama	2005
<i>You Got Served</i>	Comedia/Drama/Música	2004
<i>Elephant</i>	Crimen/Drama/Suspense	2003
<i>15-Sai: Gakko IV</i>	Drama	2000
<i>Wanted</i>	Fantasia	1999
<i>Los secretos de la inocencia</i>	Biopic/Comedia/Drama	1999
<i>Patch Adams</i>	Biopic/Comedia/Drama	1998
<i>Sitcom</i>	Drama/Suspense/Comedia	1998
<i>Guerra en casa</i>	Drama	1996
<i>Amor inmortal</i>	Biopic/Drama/Historia/Música	1994
<i>La esperanza negra</i>	Terror	1989
<i>Licencia para matar</i>	Acción/Aventura/Crimen	1989
<i>Si estuvieras aquí</i>	Comedia/Drama	1987
<i>El gran despilfarro</i>	Comedia	1985
<i>La profesora enseña en casa</i>	Comedia	1978

TITULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Bagatelle No.25 in A Minor "Für Elise", WoO.59</i>		
<i>Overnight Sensation</i>	Adulto/Drama/Fantasia	1976
<i>La semilla del diablo</i>	Terror/Drama/Misterio	1968
<i>Potem nastapi cisza</i>	Drama/Bélico	1966
<i>Bésame, tonto</i>	Comedia/Romance	1964
<i>Divorciados</i>	Drama	1951
<i>Dancing in the Dark</i>	Comedia/Musical/Romance	1949
<i>Valahol Európában</i>	Drama	1948
<i>Lazos humanos</i>	Drama	1945
<i>Hitler's Children</i>	Drama/Romance	1943?
<i>Four Mothers</i>	Drama/Romance	1941
<i>Noche de junio</i>	Drama	1940
<i>The Bachelor's Daughters</i>	Comedia/Romance	1946
<i>Beyond the Pecos</i>	Romance /Western	1945

- El uso magistral

En lo que se refiere al “uso inteligente” al que nos hemos referido en anteriores epígrafes es muy interesante las utilizaciones que se realizan con la *Séptima sinfonía*. En *The King's Speech (El discurso del rey, Tom Hooper, 2010)* el *Allegretto de la Séptima Sinfonía* de Beethoven acompaña a la perfección el drama del rey Jorge VI (1895-1952) del Reino Unido. Gracias a la ayuda del terapeuta Lionel Logue (1880-1953), el monarca logra superar su tartamudez. El propio Beethoven y Jorge VI padecieron la dificultad para comunicarse normalmente con sus semejantes, sufrimiento reflejado en esta música honda y melancólica.

Otra película con resultados reveladores es *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999). Este *film* refleja nuevamente un paralelismo entre dos grandes artistas de transición entre el siglo de razón y el de la pasión (XVIII-XIX). Goya y Beethoven, maestro.genios incuestionables de la pintura y la música respectivamente, compartieron desde la lejanía determinadas circunstancias que los unen. El compositor se quedaría sordo al igual que le pasaría al pintor aragonés. Melancolía, tristeza, soledad son algunas de tantas características que han servido desde diferentes fuentes literaturas para aludir a estos

grandes de la historia y fundamenta inicialmente la alquimia de ambos en este *film*. De esta forma la utilización del *Quinteto Op. 31* del compositor alemán se presenta en este caso como un guiño de magistralidad.

- Algunos “malos hábitos” musicales.

La composición más popular de Beethoven, es sin lugar a dudas, el cuarto movimiento de la novena sinfonías. Son muchos los canales que se han empleado para esta composición se haya convertido en un hito popular que traspasa fronteras, aunque el más evidente es su significado en torno a la Unión Europea. Precisamente estas connotaciones posibilita sus “utilidades” dentro de la gran pantalla. Desde esta mirada, de fraternidad, amistad e unión se han realizado usos con resultados de lo más equidistante. Por otro lado, su extrema popularidad condiciona que esta pieza sea más susceptible de ser mal empleada tal y como lo demuestra los siguientes trabajos: *Die Hard* (Jungla cristal, John Mc Tiernan, 1988) *Arizona Baby* (Joel Coen, 1987), *Meet John Doe* (Juan Nadie, Frank Capra, 1941). Otras de las composiciones recurrentes desde la gran pantalla es la conocida como *Claro de luna*. Su filmografía se extiende hasta treinta tres títulos, excluyendo corto y series de televisión. Las connotaciones en torno a esta pieza son de lo más “originales”, noche, melancolía, soledad son inicialmente los apelativos más frecuentes para justificar la existencia de esta composición en el discurso cinematográfico. Por paralelismo a estas incipientes categorías, los géneros como drama, suspense, crimen son presumiblemente muy atractivos, prueba de ello pueden ser los siguientes trabajos: *The Picture of Dorian Grey* (*El retrato de Dorian Grey*, Albert Levin, 1945) *Misery* (Rob Reiner, 1990), *Confessions of a Dangerous Mind* (*Confesiones de una mente peligrosa*, George Clooney, 2002). En este último ejemplo, el protagonista cobra especial relevancia al caer sol, ya que pasa de un presentador corriente a un asesino profesional. En los otros trabajos, tanto el de 1945 como el de 1990, se produce de un forma muy interesante como ambos protagonistas viven en una relativa soledad que les obliga a realizar acciones reveladores y vitales que determinarían sus destinos.

f. Los “otros compositores clásicos”

Dentro de este epígrafe podría caer cualquier grupo de compositores que han tenido cierto protagonismo en nuestra historia así como en el cine. No obstante, siempre parece obvia el uso reiterado a algunos músicos para aludir a temáticas relacionadas con la Francia del siglo XVIII. Desde este enfoque es fundamental la repercusión musical de los siguientes compositores: F. Couperin, J.P. Rameau y J.B. Lully. La razón principal que fundamenta esta selección es por la repercusión de sus obras musicales en películas históricas ambientadas en tiempos de la Revolución francesa.

f.1. F. Couperin (1668-1733)

Cuando empezamos a concentrar nuestros esfuerzos sobre la música de este compositor, varios son los puntos que debemos tener en cuenta. El primero incuestionablemente ha sido como ha favorecido el cine de autor la memoria a este músico. Por otro lado, este dato no es aislado desde principios del siglo pasado ya existía desde Francia un interés más que acusado en afianzar una identidad a través de lo que vendría a denominarse desde algunos sectores como el resurgimiento de la Nueva Francia. En este sentido, varios son los compositores que se tomaron como punto de partida para tal efecto, siendo Couperin uno de los afortunados. Este dato que supuso, pues *a priori* que se volviera popular con lo que esta connotación implicaría en ámbito cinematográfico. Su música es sinónimo de aristocracia, de reyes, de leyes, de normas, todo lo que conlleva la estética del siglo XVIII, por lo que es una candidata ejemplar para géneros ambientados en esos parámetros temporales.

Tabla 41

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Comedia	5
Románticas	3
<i>Thriller</i>	1
Drama	8
Crimen	1
Misterio	1
Animación	1

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Música	1
Documentales	3
Bélico	1
Fantástico	2
<i>Biopic</i>	2
Cortos	6

El listado de obras que se emplean en el cine, son:

- *VI Ordre de clavecin, Book II, No. 5, en Si bemol mayor Les Barricades Mistérieuses* (1717).
- *Les Charmes* (1717).
- *Tambourine para Piano* (1718).
- *Troisième Leçon De Ténèbres à 2 Voix* (1714).
- *Quatrième concert royal - Onzième nouveau concert* (1714).
- *La misa* (1690).
- *L'Impériale* (1726).
- *L'Apothéose de Lulli* (1724).
- *Les Jeunes Seigneurs* (1728).

La selección de películas que reflejan algunas predilecciones sobre el repertorio de este compositor son:

Tabla 42

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Les Barricades Mistérieuses</i> (1717)		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>El árbol de la vida</i>	Fantasia/Drama	2011
<i>María Antonieta</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> / Drama/ Romance	2006

Tabla 43

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Troisième Leçon de Ténèbres</i> (1714)		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Les passagers</i>	Drama/Romance	1999
<i>El informe Pelicano</i>	Crimen/Drama/Misterio	1993
<i>Todas las mañanas del mundo</i>	<i>Biopic</i> /Histórico/Drama/Música	1991
<i>Le tartuffe</i>	Comedia/Drama	1984
<i>Phèdre</i>	Drama	1968

- Usos y abusos en torno a F. Couperin (1668-1733)

Algunas de las películas que han contribuido al buen uso de este compositor en el cine, son: *Tous les Matins du Monde* (*Todas las mañanas del mundo*, Alain Corneau, 1991) y *Marie Antoinette* (María Antonieta, Sofía Coppola, 2006). Las razones en cada caso son diferentes aunque guardan ciertas similitudes. Se trata de dos *biopics* históricos ambientados en la Francia del siglo XVII y siglo XVIII respectivamente. Dos largometrajes que aluden por un lado a un ejercicio de rigor histórico como es el caso de el director Alain Corneau con *Troisième Leçon de Ténèbres*. Y por otro lado, el anacronismo intencionado con *Les Barricades Mystérieuses* (1717) para hacer referencia a la música de la corte del rey Luis XV (abuelo del Luis XVI) con el que acabaría tal y como el monarca predijo la monarquía francesa. Uno de las contradicciones que presenta esta afirmación es el hecho de hablar de anacronismo cuando realmente justificamos la presencia de esta composición como “música del rey”. En síntesis, podemos observar que pese que este *film* se concentra en la vida de María Antonieta desde su llegada a Versalles bajo el reinado de Luis XV (1710-1774) por lo desde esta perspectiva el anacronismo sería relativo

f.2. J. P. Rameau (1683-1764)

Con este compositor ocurre algo relativamente similar al anterior, esto es, se volvió popular en ese intento de búsqueda de identidad denotada por el movimiento francés

musical, no olvidemos como las obras de Debussy y Ravel son prueba evidente de estas palabras. Así mismo, su filmografía se extiende a través de los siguientes géneros:

Tabla 44

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Comedia	12
Románticas	4
Drama	16
Música	13
Documentales	6
Histórica	3
Fantástica	4
Musical	2
<i>Biopic</i>	3
Bélico	1
Aventuras	1
Cortos	3

Del mismo modo, el repertorio que se emplea de este músico en el cine lo componen las siguientes composiciones:

- *Les Indes galantes: Les Guerriers et les Amazones, Menuet n° 1; Menuet n° 2, Forêts paisibles, Contredanse (1735-1736).*
- *Platée: Aux lagueurs d'Apollon (1745).*
- *Castor et Pollux: Tristes apprêts, pâles flambeaux (1737).*
- *Hippolyte et Aricie: Hymne à la nuit, chœur à 8 voix, Temple sacré (1733-34).*
- *Dardanus: Tambourins I/II (1739).*
- *Zoroastre: Overture, Air Grave, Menuetts 1 & 2, Air Gai (1749).*
- *Le Temple de la Gloire: Overture, Gavotte, Rigaudons en Rondeau (1745).*
- *Naïs: Ballet Figure 1st Gavotte, Overture (1749).*
- *Zaïs: Overture (1748).*
- *Entretien des Muses (1724).*
- *Les fêtes d'Hébé: Bourrée (1739).*

- *Les Boréades: Nuit redoutable !... Lieu désolé, Jouissons, jouissons!, Jouissons de nos beaux ans* (1763).
- *Pygmalion: Papa, mon amour* (1748).
- *Nouvelle Suite de pièces de clavecin* (1728).

Cuando nos adentramos en la selección de largometrajes que utilizan estas composiciones observamos que no se producen demasiadas “reiteraciones musicales”, a excepción de dos composiciones: *Les Indes galantes* y *Hippolyte et Aricie*, tal y como se observa en las siguientes tablas:

Tabla 45

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Les Indes galantes</i> (1735)		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Intocable</i>	Comedia / <i>Biopic</i> /Drama	2011
<i>María Antonieta</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> / Drama/Romance	2006
<i>El triunfo del amor</i> <i>Forêts paisibles</i>	Comedia/ Romance/Histórico	2001
<i>Vatel</i> <i>Contredanse</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> / Drama/ Romance	2000

Tabla 46

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Hippolyte et Aricie</i> (1733)		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Intocable</i>	Comedia / <i>Biopic</i> /Drama	2011
<i>María Antonieta</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> / Drama/ Romance	2006
<i>El triunfo del amor</i> <i>Forêts paisibles</i>	Comedia/ Romance/Histórico	2001

- Visiones musicales: de lo creativo a lo peyorativo

Películas que aún empleando la música de este compositor y que contribuyen a algún anacronismo son más que evidentes, pero el resultado en algunos casos es bastante aceptable. Ese es el caso del uso que se realiza de Rameau en *Marie Antoinette* (Sofía Coppola, 2006). El compositor se emplea para ilustrar otra época pero con una clara intencionalidad de hacer referencias a las tradiciones de la corte francesa que se han ido

perpetuando a lo largo de los siglos. Desde este enfoque, *Hippolyte et Aricie*, se convierte en una composición fundamental en este largometraje.

Otra de las lecturas que se pueden discutir en relación a las piezas del músico francés, es su función de ambientación. Lo francés, lo histórico se reflejan paralelamente en la película *The Triumph of Love (El triunfo del amor; Clare Peploe, 2001)*. Película ambientada en el 1732 y que emplea de forma coherente la composición del músico francés con un claro propósito de situar al espectador en la época histórica en la que se desarrolla esta romántica comedia. No olvidemos que J. P. Rameau pertenece al Barroco Tardío por lo que su obra se ajusta adecuadamente a la estética de esta propuesta cinematográfica.

No obstante, no siempre el director del *film* cuenta con la misma fortuna, es decir, en la búsqueda de la ubicación del espectador recurre a uso musicales un tanto “peyorativos”. Esto es lo que acontece en *Vatel* (Roland Joffé, 2000), donde se presente la vida un François Vatel (1631-1671) cocinero francés de prestigio del siglo XVII. Aunque la música desde el punto musical es muy exquisita por aspectos que descubriremos a lo largo de esta investigación, en lo referente a la composición de 1735 *Les Indes Galantes*, es una obviedad el anacronismo que se produce. Se vuelve a repetir la fórmula, de Rameau como sinónimo de la corte francés de los siglos XVII y XVIII indistintamente.

f. 3. J. B. Lully (1632-1687)

El músico originariamente italiano, popular, aclamado y venerado en los tiempos de Luis XIV (1638-1715), ha compartido con otros músicos galos un cierto posicionamiento relevante para ilustrar todo lo referido a la corte del siglo XVIII. Inicialmente no parece ser demasiado relevante qué corte sea, siempre y cuando la fórmula de lo francés esté contenida en el argumento del relato cinematográfico.

Tabla 47

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Comedia	1
Drama	5
Música	4
Histórica	5

GÉNEROS	CANTIDAD DE PELÍCULAS
Crimen	1
Romance	1
<i>Biopic</i>	5

De este modo, este músico de tardía nacionalidad francesa, no sólo contaría con el beneplácito en una de las épocas más abundantes del imperio francés sino que siendo su filmografía no tan extensa como ocurre con otros músicos, si es muy interesante el tratamiento que algunos directores realizan en torno a una selección de piezas. De este repertorio podemos destacar las siguientes composiciones:

- *Le Bourgeois gentilhomme: March pour la Cérémonie Turque L'amour médecin* (1670).
- *Au clair de la lune*
- *Te Deum. Sinfonía* (1687).
- *Armide: Plus j'observe ce lieux acte II, scène 3, Passacaille acte V, Prélude acte II, scène 5* (1686).
- *Phaéton: Troupe d'Astrée danstante Prologue* (1683).
- *Ballet de la Nuit: Ouverture, Le Roi représentant le soleil levant* (1653).
- *Ballet des Plaisirs: Sarabande* (1655).
- *Xerxès: Ouverture, Rondeau Pour Les Fete Marine, Ballet* (1660).
- *Idylle sur la paix; Air pour Madame la Daupine* (1685).
- *Ballet d'Alcidiane: Ritournelle e air de Mademoiselle Hilaire, Ouverture* (1658).
- *Le Triomphe de l'amour: Ouverture, Prélude de la nuit* (1681).
- *Persée: Entrée des divinités infernales acte III, scène 10* (1682).
- *Atys: Le Sommeil 'Dormons, dromons tous acte III, scène 4* (1676).
- *La Folies d'Espagne* (1672).
- *Les Amants magnifiques: Entrée d'Apollon* (1670).
- *Suite de symphonies d'Amadis* (1684).

Del cómputo de piezas destaca especialmente la utilización de *Au clair de la lune* y *Marche pour la cérémonie des Turcs*, respectivamente:

Tabla 48

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Au clair de la lune</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Quills</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> /Drama	2000
<i>La cita</i>	Drama/Romance	1985
<i>La mala semilla</i>	Drama / Terror/ Suspense	1956

Tabla 49

TÍTULO DE LA COMPOSICIÓN: <i>Marche pour la cérémonie des Turcs (1670)</i>		
TÍTULO DE LA PELÍCULA	GÉNERO	AÑO
<i>Vivaldi, the Red Priest</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> /Drama	2009
<i>El secreto de los hermanos Grimm</i>	Acción/Aventura/Comedia	2005
<i>Todas las mañanas del mundo</i>	Histórico/ <i>Biopic</i> /Drama/Música	1987

- Algunos infortunios musicales

Dentro de los usos musicales “descuidados” se observan algunas ejemplos de interés. Películas históricas contextualizadas en la Francia de finales del siglo XVIII, como es el caso del largometraje dirigido por Philip Kaufmann *Quills* (2000) presente un anacronismo relevante. A este anacronismo debemos por otro lado, hacer ciertas matizaciones. La composición *Au clair de la lune*, es una canción popular atribuida generalmente a J.B. Lully (1632-1687). No obstante, existen numerosos testimonios que afirman que esta autoría no tiene fundamento y que podría ser una canción popular del siglo XVIII. Así pues, esta reflexión analítica nos condiciona a tomar una postura entre estas dos hipótesis. Desde una mirada puramente “lullista” insistimos en los siguientes apuntes. Observamos como al utilizar esta composición presumiblemente del músico “francés” del siglo XVII, se produce un recurso con ciertos tilde connotativos. Parece no importar la época, ni el pensamiento así como otras características menores, la fórmula reiterada de músico francés como sinónimo del país galo se adapta perfectamente a lo que acontece en esta banda sonora musical. Por otro lado, la trama

argumental gira en torno a un personaje popular, famoso y fundamental en la filosofía de la Ilustración, nos estamos refiriendo a conocido como el Marqués de Sade (1740-1814). Otro de las razones que podrían haber motivado la inclusión de este tema desde la segunda hipótesis, como composición del siglo XVIII. A parte de carácter evocativo puede ser por el contenido que encierra la letra de esta pieza. Algunos autores apuntan a la versatilidad de significados prestando especial interés las alusiones al amor, el vicio y el placer. El paralelismo entre estas características y el Marqués de Sade son más que evidentes. Desde esta visión, se podría confirmar el uso de esta música con ingenio. En conclusión, una sólo composición puede tener dos lecturas significativas que encierran los buenos y malos usos.

- Usos musicales con ingenio

La película *Tous les Matins du Monde* (*Todas las mañanas del mundo*, Alain Corneau, 1991) es un ejemplo magistral del buen uso de las obras de este compositor. Debido al tratamiento de la música en esta obra nos estamos reflexionando una película donde la música tenga un segundo y respetable papel, sino que por el contrario la música se convierte en la protagonista indiscutible en un alto porcentaje de la narración del *film*. “Vemos, o mejor oímos, cómo la música abandona ese segundo plano instrumental de aderezo técnico y estético para ser portadora y constructora de todo un discurso, como es el que se halla en la minuciosa elaboración de la banda sonora. [...] Estamos hablando de una película que toma la música como tema y no como excusa, desde el primer momento la música toma la batuta y es la que dirige la narración”²⁴⁸.

Este maravilloso *biopic*, nos presenta la figura de Marin Marais (1656-1728), músico francés popular del siglo XVII y XVIII. “Marin Marais, de este músico ya se conoce algo más, se sabe que fue niño de coro en St-Germain-L’Auxerrois, que fue alumno de Sainte Colombe y de Lully. Fue un gran intérprete de viola, estuvo al servicio del rey y fue músico en la Ópera. Como compositor editó cerca de seiscientas piezas”²⁴⁹.

²⁴⁸ ARNÁU, Roberto. “Todas las mañanas del mundo: ejemplo de complementariedad entre códigos”. En MUÑOZ, Miguel Ángel. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. Logroño: Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla, 2002, p. 8.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

Interesante es la versión con instrumentos antiguos y ciertas dotes interpretativas²⁵⁰ de *Marche pour la cérémonie des Turcs*, durante un ensayo en palacio de la mano de Marais.

Otro de los ejemplos que nos llaman soberanamente nuestra atención es la existencia de una composición de Lully en el *film Vivaldi, The red Priest* (Liana Marabini, 2009). Dos compositores barrocos, uno francés otro italiano de dos períodos²⁵¹ distintos, Barroco Medio (Lully) y Barroco Tardío (Vivaldi) podría tener relativamente sentido. Si entendemos que cuando muere Lully en 1687, ya era un compositor reconocido internacionalmente lo que posibilita que algunas de su obras pudieran llegar a la mano del joven Vivaldi (1678-1741). Sin embargo, dado que la tendencia estética del barroco francés dista bastante de lo que se producía en el barroco italiano, quizás esta justificación requeriría algunas matizaciones de las que de momento vamos a prescindir.

III.4. MÚSICA CLÁSICA ORIGINAL: DEL MUDO AL SONORO

A principios del siglo XX no era habitual encontrar partituras compuestas expresamente para una película, a esto se añade los numerosos inconvenientes que conllevaba la composición de música original²⁵². Del mismo modo, aún habiendo partituras, la autoría de los compositores fue y sigue siendo en la actualidad todo un misterio. Desde las primeras sesiones de los hermanos Lumière a finales de la década de 1890 la relación entre música y cine se convierte en un hecho constatado. No obstante, la música no tenía su justificación por un fin estético sino más bien, se trataba de crear un cierta ambientación, crear “un ambiente más cordial” para asimilar aquel nuevo invento y soportar “la incomodidad del silencio durante el visionado”, tal y como hemos aludido anteriormente. Por otro lado, la teoría “popular” de que la música se empleaba para apagar el ruido del proyector carece en cierto sentido de credibilidad. Por otro lado, si

²⁵⁰ Muy interesante fue la colaboración de Jordi Savall para todas las indicaciones realizadas a los actores sobre el tema de la interpretación, como fue el caso de Marais cuando era joven, en este caso interpretado por el difunto hijo de Gérard Depardieu, Guillaume Depardieu.

²⁵¹ Partimos de la clasificación de períodos en el barroco musical realizada por Manfred Bukofzer, donde se establecen tres períodos: Barroco Inicial (1580-1630); Barroco Medio (1630-1680) y Barroco Final (1680-1730).

²⁵² Las razones por las que no se creaba música original eran las siguientes: la financiación de estas composiciones era mayor que la de adaptación de material preexistente, existía bastante escasez de tiempo para componer y por último, no siempre el cineasta y el compositor se encontraban en los mismos círculos artísticos. Lluís i Falcó, Josep. “De la manivela al terabyte: pretérito ignorado y futuro incierto de la música para el audiovisual”. *Curso Música y Lenguaje Audiovisual: Una Aproximación Interdisciplinaria* (UNIA, Baeza 17-08-2009).

pensamos en un pianista que era lo habitual, aún dándose el caso de tocar con “*ffff*” el ruido de las máquinas no desaparecería. Así pues, el primer punto de partida acerca de esta cuestión es partir de la base que la música en el cine sigue una tradición lógica de la posición de la música en el teatro de variedades. La primera composición original según algunas investigaciones, data en 1908 con *El Asesinato del Duque de Guisa*, de Camile Saint-Saëns. Esta composición es conocida genéricamente como su *Opus 128 para cuerda, piano y armonio*²⁵³. En el mismo año en la Unión Soviética un compositor compuso música para cine. Estos ejemplos marcan un primer comienzo, aunque en la actualidad muchos afirman que la primera composición es la Saint-Saëns, hoy en día todavía no se sabe cuál fue la primera.

Los últimos trabajos reflejan que antes de esta composición ya se había dado algún caso en Italia. En 1906 Romo Baquini, con las películas *El Incanto del Oro* y *Pierrot innamorato*, favoreció la creación de las primeras composiciones para cine. Por otro lado, tendríamos que esperar hasta 1914 para ser testigos de un gran hito relevante en la historia de la música de cine. *Cabiria* de Giovanni Pastrone, que pronto se presentaría como el primer largometraje que llegó a los EEUU con una composición original de Manlio Manza. Pese a todas estas referencias, en la actualidad existe un consenso a la hora de afirmar cuál sería la primera composición original para cine con un “impacto mediático”, en su mayoría coinciden en darle ese puesto a la del compositor francés.

Por otro lado, la música creada para el cine comenzó a considerarse como una muestra más de *Gebrauchsmusik* (música para usar). Junto con la música de mobiliario acuñada por Satie, la característica esencial de la joven música cinematográfica era su funcionalidad.

En la música original se observan tres estados en su evolución, la primera etapa sería la compuesta por los compositores reconocidos en el ámbito “clásico”. La segunda etapa comenzaría a partir de la creación los grandes estudios cinematográficos en la década de 1930, coincidiendo con las grandes emigraciones de compositores a EEUU. Por último, la tercera estaría ubicada en la segunda mitad del siglo pasado, cuando ya existe el concepto de compositor cinematográfico, hecho totalmente relacionado con los estudios de cine en la Universidad. En este sentido, Jean Mitry, Michel Chion serán los artífices de la docencia del cine en el ámbito universitario a partir de los sesenta.

²⁵³ PRENDERGAST, Roy. *Op. cit.*, 1992.

Como última apunte, quisiera añadir que aunque el paso de música preexistente a música original fue muy importante, ello no implicó un cambio significativo en la composición. ¿Esto qué quiere decir? Se sigue componiendo a la “manera” clásica, esencialmente tonal y con unas bases reconocibles totalmente herederas del romanticismo tardío. Las razones por las que “las otras músicas”, atonales, no son tan frecuentes en la pantalla son numerosas, citemos a continuación algunas afirmaciones en esta línea:

“[...] La música atonal o dodecafónica no ha sido usada aún extensivamente en el cine. A juzgar por los diversos grupos de discusión de Internet, muchos compositores se oponen a la atonalidad en el cine porque es probable que aleje a la mayoría de los espectadores. El debate no aborda la capacidad de la música cinematográfica de estructurar y enfocar la acción dramática de un modo musical sin necesidad de adherirse a las relaciones tonales y temporales normales”.

“La escasez, hasta el momento, de música atonal tiene mucho que ver con la renuncia del compositor (y casi con seguridad del productor) a romper con la herencia de dramatismo y emoción que tango tiempo lleva establecida”²⁵⁴.

A todo esta oleada de comentarios, localizamos confesiones “tan íntimas” como la del compositor James Newton Howard, “No soy un gran modernista, básicamente soy un tipo tonal. Incluso mi material atonal está asentado en la tonalidad. Me siento muy arraigado en la tonalidad, y probablemente lo estaré para siempre. Supongo que Corigliano, Goldenthal y más de su estilo en la misma onda. Disgustan esto tipos”²⁵⁵.

El objetivo de estas prácticas era fundamentalmente la de elevar la categoría del cine que hasta el momento no era un espectáculo frecuentado por la burguesía. Desde un enfoque plenamente comercial, los empresarios pretendían básicamente, contratar a artistas de prestigio, realizando una operación de *marketing* y garantizarse un operación económica exitosa.

²⁵⁴ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, pp. 421-422.

²⁵⁵ SCHELLE, Michael. *The Score: Interviews with Film Composers*. Los Ángeles: Silman-James Press, 1999, p. 189.

III.5. *STOCK MUSIC*: NACIMIENTO DE LAS BIBLIOTECAS MUSICALES. CUE SHEETS. KINOTECAS

“ El cine, arte popular, ha funcionado, como antes la música culta, sobre la relativa estandarización, de ninguna manera más bochornosa que la que permitió a Vivaldi o

Telemann producir centenares de obras”²⁵⁶.

Director y compositor van a ser a partir de la primera etapa del cine los responsables de la elección y descarte de determinados fragmentos musicales. De este modo, se convertirían de forma indirecta en los acreedores y artificieros en relación a la elección de determinadas partituras para la obtención inmediata de estados anímicos específicos que en principio guardaban una relación más o menos directa con la imagen que acompañaban. Estas piezas no tenían en principio porque responder al contenido dramático de la película. Por este motivo, este “acompañamiento” recibía el título de ilustración porque solo imitaba los acontecimientos del film siguiendo el ritmo. A medida, que este procedimiento se convierte un hábito sistemático, se empieza a crear un repertorio estandarizado. Gracias al cual, y siguiendo básicamente un “principio de comodidad”, se originan las colecciones de obras musicales o “Cue sheets”(hojas para dar señal u hojas de entrada). “ Desde 1906 a 1916 la música se limitaba a simular los sucesos proyectados en la pantalla esto se producía por medio de partituras (fórmulas) enviadas por los distribuidores”²⁵⁷.

“En el periodo inicial del cine, la música se enraizó rápidamente en una especie de mimesis. La música tendía a seguir la pista a la acción dominante o a la exhibición melodramática de emociones. No era algo especialmente sutil [...]. Esta práctica, altamente convencionalizada, contribuyó mucho a lo largo de las siguientes dos décadas (hasta comienzos de la era del sonido en 1926) a consolidar las ideas sobre cómo debía usarse. Aún así también esto era resultado de un conjunto de intuiciones musicales que vinculaban irreductiblemente la música a ciertos estados emocionales”²⁵⁸. “Nunca describas musicalmente una emoción contraria a la representada en la pantalla”²⁵⁹.

²⁵⁶ CHION, Michel. *Op. cit.*, 1997, p. 54.

²⁵⁷ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p.16.

²⁵⁸ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p. 91.

²⁵⁹ Georges Benyon, responsable de un manual para pianistas acompañantes de cine *Musical presentation of Motion Pictures* de 1921 afirmaba tal acotación que en cierta medida implica toda una serie de códigos relacionados a la música que se comentarán en el siguiente apartado. DE ARCOS, María. *Op. cit.*, 2006.

T. A. Edison en 1909, publicaría en folletos o “páginas musicales” de entrega semanal unas partituras que llama *suggestions for music*. En principio, se trataba de obras compuestas por los compositores famosos la época y su función era la de aportar su obra para los pianistas y directores para la musicalización de las películas. De este modo, ya podemos afirmar que desde 1913 la creación de estos diálogos musicales “*music sheets*”, consistían fundamentalmente en recopilaciones con piezas de repertorio clásico y canciones populares. Siendo su rasgo característicos el de describir los diferentes estados de ánimo y o situaciones dramáticas.

A medida que iba avanzando las salas plantean sus propias necesidades, de esta forma “...cada sala poseía su biblioteca musical, que podía contener colecciones individuales, cada una consagrada a un *mood* (clima) particular, como las persecuciones, los temas de amor o las músicas burlescas...”. A veces, estas recopilaciones estaban acompañadas de una breve descripción de sus características y sus posibles aplicaciones a según que escena: “*Indian Love Call*, de Homer Grunn, una pieza maravillosa para escenas de desierto: sugiere la distancia, la inmovilidad, la desolación, así como el amor indio”. Esta frase subraya la fluidez y libertad de los significados musicales, que pueden beber de una dimensión a la vez cultural y psicológica”²⁶⁰.

De esta forma, la década de 1910, se convertiría en el referente para la aparición progresiva de estas colecciones. Entre los autores que la realizaron encontramos a: J. S. Zamecnik en 1913, Giuseppe Becce quien publicaría en 1919 su “kinoteca” (biblioteca de cine o biblioteca cinematográfica), una colección compuesta de una selección de pequeños fragmentos de música clásica²⁶¹ adaptados imágenes proyectadas. Sobre las mimas, Kurt London alude que “todos los estados del hombre y de los elementos, todas las reacciones al destino humano; descripciones musicales de la naturaleza y de los animales, de gentes y de países”²⁶².

Del mismo modo, lo haría Max Winkler en 1912 con sus “*Cue sheets*” ofreciendo un inventario de variadas piezas, desarrollaban un rudimentario sistema para delimitar los

²⁶⁰ CHION, Michel. *Op. cit.*, 1997, p. 53.

²⁶¹ En algunos casos, eran composiciones originalmente escritas para el acompañamiento de determinadas películas.

²⁶² DE ARCOS, María. *Op. cit.*, 2006, p.70.

bloques musicales. Max Winkler, fue uno de los que manifestaría la necesidad de acudir a la búsqueda de obras clásicas debido a la gran demanda que se produjo en las salas cinematográficas. La justificación para tales publicaciones, la encontramos en argumentos como los que se exponen a continuación: “Se arrancaron pasajes enteros a conciertos y sinfonías, que fueron retocados con indicaciones más literales respecto a su sonido. Desde el “Siniestro Misterioso” de Beethoven al “Extraño Moderato” de Tchaikovski, la lista de atrocidades era innumerable. Winkler suministró con éxito hojas de sonorización a Universal, Triangle, Douglas Fairbanks, William S. Hart, Fox y Vitagraph”²⁶³. “Ante la desesperación, comenzamos a cometer delitos. Empezamos a desmembrar a los grandes maestros. Empezamos a asesinar las obras de Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaikovsky y Wagner: todo lo que estuviera protegido de nuestro saqueo por derechos de autor [...] Espero que esta tardía confesión me garantice el perdón por lo que he hecho”²⁶⁴. “[...] no se trataba de partituras escritas para las películas especiales, sino de selecciones de obras de carácter, destinadas a satisfacer todas las necesidades dramáticas, que se podían combinar de forma diferente dependiendo de cada película: ensoñación bucólica, tormenta, escenas de amor, persecución, amenaza, etc. Estas secuencias se llamaban “música incidental” y algunas se harían populares entre los directores de orquesta del cine mudo”²⁶⁵.

A medida que iba evolucionando el cine estos repertorios de partituras para películas se popularizaron y ampliaron gracias entre otros, a las aportaciones de Erno Rapee el *Motion Picture Moods for Pianist and Organist* de Erno Rapee (1924)²⁶⁶. Este autor realizaría un interesante ejercicio de catalogación de las composiciones en función de distintas categorías. Por su lado, Sam Fox crea su propia editorial de repertorio de música de cine, lo que en la actualidad se conoce como *Sam Fox Moving Picture Music*²⁶⁷.

²⁶³ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p. 50.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.32.

²⁶⁵ CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 1992, p.389.

²⁶⁶ RAPEE, Erno. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid Reference Collection of Selected Pieces*. New York: Beaufort Books, (Facsimile of 1924), 1976.

²⁶⁷ En <<http://www.mont-alto.com/photoplaymusic/SamFoxMovingPictureVol1/SamFoxV1.html>>; <<http://web.usal.es/~mom/partituras.cinemudo.pdf>>; <http://imslp.org/wiki/Sam_Fox_Moving_Picture_Music_Vol.2> (Zamecnik, John_Stepan) [Consulta: 2 de Febrero del 2013]

Otros manuales para pianistas que se publicaron en la primera etapa del cine fueron los de George Benyon (1921). En los mismos se encontraban fragmentos tan significativos como el siguiente, “Nunca describas musicalmente una emoción contraria a la representada en la pantalla”²⁶⁸. Y siguiendo esta línea de argumentación, prestemos atención a la repercusión que tuvieron desde una “prisma semiótica” las prácticas anteriormente descritas.

III.6. CODIFICACIÓN MUSICAL, CLICHÉS Y ESTANDARIZACIONES MUSICALES EN EL CINE. *LEITMOTIV*.

“El medio artístico proporciona los instrumentos necesarios para abordar ideas y emociones de gran significación, que no se pueden articular ni dominar a través del lenguaje corriente” (Gardner, 1993, III)²⁶⁹.

Antes de comenzar a exponer los argumentos necesarios que justifican este apartado, es absolutamente imprescindible esclarecer estos tres vocablos, código, clichés y estereotipos.

“Un código es un conjunto de reglas y signos que permite formular y comprender un mensaje, sin embargo, el “cliché” es una idea o expresión repetida o formularia que funciona como un código usado y, por tanto, de interpretación instantánea por el receptor. El “estereotipo” es cualquier modelo, patrón o norma establecida de cualidades, conducta, etc”²⁷⁰.

Un posible comienzo sería cuestionarnos, el comienzo de los clichés en el cine. Es dentro de la música cinematográfica cuando podemos interpretar la creación de toda una serie de clichés musicales que serán imprescindibles para la formulación de diferentes tipos de estandarizaciones. Estos clichés se ubican desde el mismo nacimiento del cine por el ya tan reiterado uso de determinadas músicas clásicas.

²⁶⁸ KALINAK, Kathryn Marie. *Music as Narrative Structure in Hollywood Film*. Tesis Doctoral. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982, p. 44.

²⁶⁹ GÉRTRUDIX, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 80. En <<http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/S/3/S3029602.pdf>> [Consulta: 30 de Octubre del 2012]

²⁷⁰ ROMÁN, Alejandro. *Op. cit.*, 2008, p. 141.

La catalogación de las emociones, fueron los primeros indicios que motivaron la consecución exitosa de estos procesos de codificación. Kurt London en relación a la publicación de Becce (1919) afirma que su colección de composiciones contenían “todos los estados del hombre y de los elementos, todas las reacciones al destino humano; descripciones musicales de la naturaleza y de los animales, de gentes y de países”²⁷¹.

Por otro lado, J.S. Zamechik establece en su catalogación los siguientes las siguientes distinciones, para ello centra sus esfuerzos dentro del Volumen I de Sam Fox²⁷². En su clasificación existen tres tipos diferentes de escenas de guerra: 1. Campamento Militar; 2. Fuera de la Batalla; y 3. La Batalla. También existen según el criterio del autor cuatro tipos de Música Apresurada: 1. Música Apresurada; 2. Música Apresurada (para combates); 3. Música Apresurada (para duelos) y 4. Música Apresurada (para multitudes o escenas de fuego)²⁷³.

Becce, Benyon, Zamecnik, Winkler fueron sin lugar a dudas los que favorecieron la instauración de un sistema jerárquico y hasta cierto punto rígido de estandarización que traspasaría todos los límites temporales del cine mudo, y que condicionaría indudablemente la era del sonoro. Esta estética del estereotipo, en poco tiempo sería reconocida y aprobada dado su alto rendimiento en cuanto a su funcionalidad. Así pues, Kurt London, en relación a esta cuestión apunta que “No es de extrañar que un catálogo elaborado sobre tales líneas esquemáticas pudiera volverse fácilmente estereotipado; esta desventaja, desde el punto de vista artístico, estaba más que compensada por su aplicación, rápida y muy efectiva”²⁷⁴.

No obstante, sería un acto de irresponsabilidad si aceptamos que estos clichés a los que aludimos son sólo y exclusivamente ocasionados por las prácticas musicales asociadas a estos catálogos. En realidad, estas convenciones se sitúan desde mucho antes dentro de la historia de la música occidental. Russell Lack sobre esto indica que “estas reglas profundamente arraigadas pueden explicar por qué, como oyentes, no necesitamos

²⁷¹ LONDON, Kurt. *Film Music*. New York: Arno Press & The New York Times, 1970, pp. 54-55.

²⁷² En <<http://www.mont-alto.com/photoplaymusic/SamFoxMovingPictureVol11/SamFoxV1.html>>[Consulta: 2 de Febrero del 2013]

²⁷³ KALINAK, Kathryn Marie. *Op. cit.*, 1982, p. 44.

²⁷⁴ LONDON, Kurt. *Op. cit.*, 1970, p. 57.

aprender una gramática musical. Muchos conceptos musicales parecen estar ya dentro de nosotros”²⁷⁵.

Del mismo modo, esta forma de crear composiciones no sólo se suscribe por consiguiente al ámbito cinematográfico sino que es visible en el mismo acto de composición, en este sentido, el compositor Pierre Boulez alude a que “cuando nos ponemos a componer, nos entregamos a un acto que supone una gran cantidad de convenciones establecidas, convenciones mentales, estéticas o puramente prácticas”²⁷⁶.

O lo que Leonard Meyer define como las connotaciones, “Las connotaciones son el resultado de las asociaciones que se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical. Dado que son interpersonales, no sólo debe ser común el mecanismo de la asociación al grupo cultural dado, sino que el concepto de imagen debe estar hasta cierto punto estandarizado en el pensamiento cultural [...]. En Occidente, por ejemplo, la muerte aparece descrita generalmente por medio de lentos y registros graves, mientras que en ciertas tribus africanas se retrata por medio de una actividad musical frenética”²⁷⁷.

Todos estos clichés se suscriben en todos los elementos musicales, así pues, la instrumentación no está exenta estas asociaciones. De esta forma, es habitual encontrar melodías de cuerda para el amor, la percusión para lo trivial y la guerra, los vientos metal para las batallas y dentro de los de viento madera, especialmente clarinetes y oboes sino olvidos los cornos, para situaciones con cierto toque romántico. Seguimos insistiendo que este dato no se puede tomar como novedoso, dado que existen numerosas partituras en nuestra historia musical que evidencia estos usos con asociaciones muy similares. No obstante, si es lícito pensar que el cine las ha potenciado o dicho de otro modo, las ha amplificado dado su repercusión social y atendiendo a su carácter inminentemente popular.

Evidentemente, todo ello ha traído una repercusión bastante mediática entre sus defensores y detractores. Este último grupo, podría ser representado por las palabras que localizamos en el ensayo de Adorno y Eisler, titulado “Prejuicios y malas costumbres”. A tenor de estos vocablos, toda aclaración parecería superflua, estos autores son

²⁷⁵ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p. 240.

²⁷⁶ BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 35.

²⁷⁷ MEYER, Leonard. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza, 2001, p.263.

portadores de transmitir que sólo existe un sinónimo de la estandarización que es la desaparición de un lenguaje autónomo musical cinematográfico. Por ende, abogan por la necesidad de libertad ante tal censura musical.

En este mismo grupo, podríamos ubicar las palabras del compositor ruso Igor Stravinsky, el que manifiesta a través de su *Poética musical* puntualiza que “El peligro no está, pues, en adoptar un cliché... El peligro está en fabricarlos y en imponerles fuerza de ley, tiranía que no es sino manifestación de un romanticismo decrepito”²⁷⁸.

Un caso particular, es la postura un tanto ambivalente de Kracauer²⁷⁹, el que por un lado estaría a favor de lo postulado por Adorno pero a su vez, justifica y entiende la necesidad de lo “reconocible” según el caso que se pretenda abarcar en la lectura cinematográfica. Es desde un punto de vista estrictamente funcional, lo que imprime la necesidad y lo que por consiguiente justifica el argumento de los defensores para la utilización de estos códigos culturales en el cine.

En suma, la práctica de estos estereotipos forman parte la paleta musical de todo compositor de cine de la actualidad, convirtiéndose este proceso en un modo de crear satisfactoriamente todas las reacciones que el director, productor y compositor estiman necesarias para el entendimiento *ipso facto* del *film*. Los ejemplos son realmente tan numerosos que sería una tarea utópica intentar plasmarlos en pocas líneas, quizás uno de los compositores que favorecido, popularizado y banalizado estas prácticas sea el caso de John Williams.

Todas estas teorías, en definitiva, traducen que el sonido *per se* no posee un significado propio, sino que es a través del las asociaciones que se suceden dentro de cada cultura, lo que va dotando de determinados significados. Estas construcciones, son claras en los diferentes registros artísticos, pero volvemos a reiterar que tanto desde una perspectiva positiva como negativa, el cine actual se ha hecho dueño de estos procesos de codificación y los ha amplificado aún más si cabe, produciendo una inmediata “causa y efecto” ante los espectadores.

Desde el inicio de este capítulo, hemos intentando establecer algunos de los parámetros que unen los espectáculos cinematográficos con los teatrales y operísticos, en este sentido la construcción de códigos sería otra vía de conexión. Chion alude a este

²⁷⁸ LÓPEZ, Alejandro. *Op.cit.*, 2008, p. 141.

²⁷⁹ KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, pp. 185-186.

respecto, “esta construcción codificada de la música para el espectáculo tiene un anclaje previo al cine: su construcción vinculada a una narrativa comienza con el teatro, el ballet y la ópera”²⁸⁰.

Por otro lado, al igual que ocurre con los géneros cinematográficos, estos procesos de codificación se van ampliando y modificando a medida que se van suscribiendo otras músicas. Un buen ejemplo de ello, es el empleo de la música electrónica y electroacústica para determinadas temáticas como, extraterrestres, suspense, terror.

Todas estas cuestiones, se ha convertido en las protagonistas de muchos de los estudios publicados en relación a la gran inventiva musical que se ha producido en el primer Hollywood sonoro. Así pues, todos somos conocedores y experto a la hora de identificar la música romana gracias a Miklos Rózsa y así existen tanto tópicos como quisiéramos encontrar en torno a culturas que no poseemos registros sonoros para entender sus manifestaciones musicales. Por citar otro ejemplo, “La música “china” escrita para un film de estudio en los años treinta y cuarenta no es, por supuesto, auténtica música china; pero representa nuestra noción popular occidental de cómo debería ser la música china”²⁸¹.

En torno a esta cuestión, María Arcos expone que “El catálogo de clichés empleados en música de cine, en especial los que persiguen una respuesta emocional en el espectador, provienen en realidad de convenciones largamente aceptadas en el lenguaje de la música autónoma occidental”²⁸² A lo que Russell Lack añade “Muchos conceptos musicales parecen estar ya *cabreados* dentro de nosotros”²⁸³.

Otros autores que no abogan por la estereotipación musical es Carmelo Saitta “toda música conocida, o relativamente nueva pero que presente analogías estructurales con otras conocidas, al valerse de la misma huella mimémica, provocará las mismas asociaciones o imágenes mentales, y será difícil integrarla orgánicamente a la factura de conjunto que una obra audiovisual requiere”. “Una música temática equivale a una determinada imagen figurativa, de la cual es imposible desprenderse; de allí que será

²⁸⁰ CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla – La Mancha. 1991.

²⁸¹ PRENDERGAST, Roy M. *Op. cit.*, 1992, p. 214.

²⁸² DE ARCOS, María. *Op. cit.*, 2006, p. 71.

²⁸³ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p. 240.

necesario emplear música esencialmente nueva para que se integre sin producir los estereotipos a los que nos tiene acostumbrados el cine comercial”²⁸⁴.

En definitiva el discurso se establece en base a dos puntos diametralmente opuestos, música comercial y conocida que facilita el entendimiento o música nueva que aleja toda comprensión previsible por su grado de abstracción y artisticidad. No obstante, en este dilema cabría preguntarse que ocurre con aquellos geniales directores que emplean la primera opción con resultados muy óptimos. “La selección de músicas por parte de Hitchcock sigue siendo resueltamente populista. Muy a menudo utiliza canciones para explotar su familiaridad para el público y también su fácil atractivo emocional para evocar sentimientos de manera inmediata”²⁸⁵.

Así pues, Hollywood ha sido en gran medida el iniciador de esta instrucción musical que ha permitido que cualquier oyente de occidente pueda entender los mensajes y códigos que ha quedado como clichés y tópicos desde el primer momento. Estas asociaciones son las encargadas en primera y última instancia de realizar estos juegos semióticos. “La música de Hollywood es casi un medio de comunicación pública, como la radio. Si uno es aficionado al cine (¿y quién no lo es?) puede sentarse en una sala tres veces por semana a escuchar las partituras sinfónicas de fondo que elaboran los compositores de Hollywood. ¿Qué ocurre? que nuestro gusto musical es moldeado por estas partituras que escuchamos sin darnos cuenta. Uno ve amor, y lo escucha simultáneamente. Tiene sentido. La música se convierte de repente en un lenguaje sin que uno lo sepa”²⁸⁶.

Además de todos estos teóricos que profundizan sobre este tema, existen otras fuentes de estudio que han sido fundamentales para afrontar estas ideas, es el caso de la tabla que realiza Rafael Beltran²⁸⁷. En la misma se observa claramente la correspondencia entre los diferentes estados anímicos y sus características musicales. La segunda fuente imprescindible es que plantea Russell Lack cuando hace referencia a la concepción de la

²⁸⁴ SAITTA, Carmelo. “La banda sonora, su unidad de sentido”. Cuad. Cent. Estud. Diseño Comun., Ens. [online]. 2012, n.41, p.184, p.199. En:<http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000300011&lng=es&nrm=iso> [Consulta: 28 de Octubre del 2012].

²⁸⁵ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1997, p. 129.

²⁸⁶ THOMAS, Tony. *Music for the movies*. New York: Silman-James Press, 1973, p. 171.

²⁸⁷ BELTRÁN MONER, Rafael. *Ambientación musical. Selección, Montaje y Sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, Centro de Formación RTVE, 1991, p. 22.

música cinematográfica “como un mensaje emocional altamente codificado”, “El proceso (de la música para cine) continuó con partituras originales para el cine que eran más capaces de explotar las asociaciones musicales tácitas de público. La música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Sus notas y cadencias parecen apelar a algo que ya está “cableado” en nuestro interior, desencadenando la respuesta emocional correcta en el momento apropiado. Las convenciones de la música para cine establecidas en el primer cuarto de siglo han resultado ser notablemente perdurables”²⁸⁸.

En suma, esta maquinaria de construcción de significados se configura como un fantástico aliado que permite paralelamente, las asociaciones de músicas con géneros y perpetúan aún más si cabe los códigos establecidos a lo largo de la historia. Este proceso será fundamental para la utilización de postmodernismos dentro de las películas de los últimos tiempos.

En general, casi todos los estudios coinciden en admitir el origen de la codificación en las primeras prácticas de musicalización cinematográfica, “Éstas (las partituras) contenían sugerencias específicas respecto a las fuentes musicales (normalmente material romántico ligero del siglo XIX), que podían emplearse para acompañar diferentes tipos de escenas. Esta práctica ampliamente convencionalizada hizo mucho por consolidar las ideas a lo largo de las siguientes dos décadas (hasta el comienzo de la era del sonoro en 1926) respecto a cómo debía sonar la música de cine y, más importante, sobre cómo debía ser utilizada”²⁸⁹.

Que la música de los compositores clásicos estuvieron presentes desde el primer cine es una realidad, pero además lo que es realmente significativo es que estas fueron presas del devenir de las prácticas cinematográficas del futuro. Este dato es sumamente relevante dado que sería el escenario que posibilitaría las referencialidades que hoy aparecen codificadas ante los espectadores y en la discursividad social. Es por tanto, estas prácticas las que condicionarán la funcionalidad de la música en el cine.

Sobre aspectos de imagen, música y significado, Chion comenta “En un manual para pianistas y organistas de cine publicado en 1920, leemos que “la primera función de la música que acompaña los filmes es reflejar el clima de la escena en el espíritu del que

²⁸⁸ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1997, p. 225.

²⁸⁹ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1997, p. 16.

escucha, y despertar más fácil e intensamente en el espectador las cambiantes emociones de la historia en imágenes”. “Los autores completan las listas de atmósferas (siniestra, alegre, ligera) con categorías tales como: naturaleza, temas relativos al amor, luz, atmósferas graciosas, elegíacas, solemnes, de fiesta, exóticas, comedia, velocidad, vales, inminencia de una tragedia, muerte, batalla, tempestad, personajes malvados, jóvenes, ancianos. Las oberturas populares de Rossini o Suppé son utilizadas y recomendadas a menudo porque “contienen pasajes brillantes y llenos de vida que cuadran con escenas sobre el salvaje oeste, escenas de persecuciones, de combate, de multitudes”. Se habla incluso de “música neutra”²⁹⁰.

Así pues, el hecho que estos códigos estén plenamente insertos posibilita la creación de los “anticódigos”, esto es, la deformación y transgresión de los mismos. En el cine se traduce como, prácticas o funciones anempáticas, anacronismos con algunos matices y postmodernismos. Por lo que, como pasaría con otros elementos del campo del cine, todo estaría sujeto en su evolución a posibles mutaciones.

III.6.1. *Leitmotiv*

El *leitmotiv* no es un invento cinematográfico sino de otros espectáculos como son el operístico. Wagner lo popularizaría en la ópera como Williams lo haría en el cine. Por lo general, el motivo musical siempre se movió en terreno tonal aunque en la actualidad este también tenga cabida dentro ámbitos más abstractos. Lo que es realmente interesante para el compositor, es su capacidad de convocatoria en relación a su poder de asociación. En este sentido, es otro producto más si se quiere de la codificación, estereotipación y clichés que hemos aludido en las líneas anteriores. La clave del *leitmotiv*, reside mayoritariamente en su capacidad de anticipación e inminencia en la escena, lo que prepara al espectador en el devenir de la narración cinematográfica.

III. 7. SIGNIFICADO MUSICAL Y PARODIA

Otros de los múltiples recursos con los que ha contado la música a lo largo de su historia, es la parodia. Este hecho ha sido una realidad a tenor de la gran cantidad de ejemplos musicales que ilustran este proceso y que a modo de caricatura relata Leonard

²⁹⁰ CHION, Michel. *Op. cit.*, 1997, p. 53.

Bersntein²⁹¹. En sí, la parodia se constituye y funciona humorísticamente sobre un discurso previo. En el caso del *film*, este elemento está condicionado a que sea reconocible película original y a partir de ahí se trivializa con notas de humor. Uno de los trabajos donde parodia es sinónimo de génesis es la película *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000). Este film, se formuló a través de la parodia de clichés de cine terror, en este caso utiliza el discurso propio asociado al género de terror.

Así pues, la parodia no deja de ser otro proceso mediante el cual queda ratificada el conocimiento de determinados códigos y significados popularmente aceptados sin los cuáles los “chistes” audiovisuales carecerían de la efectividad necesaria. Por otro lado, como viene siendo la tónica habitual, encontramos defensores y detractores. En el segundo grupo estaría las reflexiones de Chion que alude a este concepto como una “fatalidad creativa”. No obstante, no debemos de prescindir que la parodia así como otros recursos que reconocemos en actualidad son el resultado de los avatares de una sociedad que demanda lo que implica la postmodernidad. Para que este se produzca, se observan una serie de elementos que le son indisolubles, como: cita, parodia, apropiacionismo, fragmentación, entre otros. Por su lado, la autora Esther Díaz justifica este tipo de mecanismos, “En fin, se roba sin culpa. Porque el robo estético, con su guiño cómplice, puede ser también una forma de creación”²⁹².

III.8. CONCLUSIONES

Para abordar una investigación sobre la música preexistente clásica en películas ambientadas en la Ilustración y Revolución Francesa, es imprescindible realizar una aproximación de estudio sobre la incidencia de la música en general y la “clásica” en particular en el cine. Así pues, el capítulo III de la presente tesis, ha sido el resultado de un acercamiento a la bibliografía que maneja una cuestión vital para esta investigación, esto es, cuál ha sido las funciones que ha ido asumiendo la música dentro de los espectáculos teatrales, operísticos hasta llegar a los cinematográficos. De esta forma, se ha podido establecer un primer marco teórico que nos ha permitido comprender por un lado, la existencia del componente musical en el discurso cinematográfico, así como las

²⁹¹ El compositor establece dentro del capítulo 6, diferentes tipos de humor, a saber: “el ingenio, la sátira, la parodia, la caricatura, la burla [...]”. BERSTEIN, Leonard. *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

²⁹² DIAZ, Esther. *Op. cit.*, 2005, p. 30.

funciones que han condicionado la creación de un legado de estereotipos y clichés que se han ido perpetuando hasta el siglo XXI.

De este modo, observamos que la música de los compositores clásicos estuvieron presentes desde el primer cine es una realidad, pero además lo que es realmente significativo es que estas fueron presas del devenir de las prácticas cinematográficas que posibilitarían las referencialidades que hoy aparecen codificadas en el cine. Es por tanto, estas prácticas las que condicionarán la funcionalidad de la música en el cine. Este principio muestra un enfoque y perspectiva de análisis que será abordada de forma detallada en el capítulo posteriores.

CAPÍTULO IV.
LOS USOS DE LA MÚSICA CLÁSICA EN EL CINE
HISTÓRICO.

IV. LOS USOS DE LA MÚSICA CLÁSICA EN EL CINE HISTÓRICO

IV.1. LOS “CLÁSICOS” EN EL CINE HISTÓRICO. CONSIDERACIONES PREVIAS.

En otros fragmentos hemos incidido en la relevancia del uso de la música preexistente clásica dentro del cine, así como el protagonismo de estas composiciones dentro de determinados géneros cinematográficos. Pero el objetivo de las siguientes líneas, está planteado desde la necesidad de justificar el repertorio de películas escogidas para su ulterior análisis musical. El hecho de realizar una selección de *filmes* ambientados en los finales del siglo XVIII, coincidiendo con lo que desde la musicología tradicional se denomina clasicismo musical, no es un dato aleatorio. Este enfoque se convierte en el eje vertebral de nuestro planteamiento inicial en esta investigación. Así pues, tanto las películas ambientadas en la Revolución Francesa y la época de la Ilustración, parecen estar obligadas en cuanto a su función estética a emplear música de “su tiempo”. En realidad, este podría ser un falso *esperandum a tenor* de lo que iremos observando y descubriendo en los siguientes apartados. Evidentemente, el objetivo no es analizar todas y cada una de los *filmes* históricos que contemplan este tramo histórico, sino por el contrario nuestra selección es el resultado de un primer análisis sobre la incidencia y relevancia del material musical preexistente clásico en el discurso narrativo cinematográfico. Por otro lado, es obligatorio esclarecer que no estamos analizando todas aquellas bandas sonoras musicales que han sido compuesta a partir de “inspiraciones” clásicas o “plagios clásicos”. Aclarar así mismo, que en algunos apartados ha sido de vital necesidad tomar como ejemplos algunas películas que aunque no se suscriben en el periodo investigado, han sido imprescindibles para analizar cuestiones y discursos fundamentales que han posibilitado un análisis más detallado en el apartado dedicado al estudios de casos.

Volvamos por un momento a los años veinte. En esa franja temporal, observamos la dependencia entre el repertorio clásico, ópera y cine. En cierto modo, este tipo de repertorio se convierte en una herramienta imprescindible, gracias a su capacidad de adaptación a los requisitos impuestos desde las diferentes situaciones del *film*.

Por otro lado, sigue siendo una constante en nuestra actualidad cinematográfica, la existencia de una larga lista de composiciones de compositores clásicos en la banda sonora musical. A través de los géneros cinematográficos un gran porcentaje de

compositores de nuestra historia musical parecen tener cabida. Así es, los géneros no parecen ser un inconveniente a la hora de emplear este tipo de música preexistente, lo que no implica a corto plazo que se observen determinadas predilecciones por algunos músicos. ¿Qué implica este fenómeno? Esto posibilita que muchos de los géneros cinematográficos sientan una especial debilidad por emplear determinadas composiciones a la hora de ilustrar sus trabajos. Desde el género de ciencia ficción es muy loable el uso que se realiza de compositores de música atonal, un ejemplo de estas prácticas lo tenemos en la banda sonora de *2001: A Space Odyssey (2001: Una odisea en el espacio*, Stanley Kubrick, 1968) con *Lux aeterna*²⁹³ de G. Ligeti (1923-2006). Aunque la banda sonora musical de esta película no se caracterice por la utilización de música atonal en su totalidad, si resulta significativo el empleo de esta composición, al igual que ocurre con *The Shining (El resplandor*, Stanley Kubrick, 1980), “ la elección de esta música suele estar determinada por razones exclusivas de tensión y es inmiscuida en una banda sonora de tintes armónicos tonales”²⁹⁴. En lo que se refiere a esta composición *Lux aeterna*, “Se trata de una metamorfosis general de constelaciones armónicas, es decir: determinadas formaciones armónicas va mutando entre sí y se van solapando. Técnicamente esto se consigue con medios polifónicos. La polifonía en sí misma pasa desapercibida, mientras su resultado armónico representa prácticamente el acontecimiento musical: la polifonía es la que está escrita, pero lo que se escucha es la armonía. No hay un acontecimiento único de transformación armónica, sino que hay varios procesos simultáneos con distintas velocidades que consiguen una perspectiva imaginaria por el solapamiento mutuo, por variadas interrupciones y reflejos. Esta perspectiva se refleja en el oyente como cuando éste entra en una habitación oscura desde la luz del sol brillante y va percibiendo poco a poco los colores y contornos. [...] La forma musical es continua: la música parece venir del infinito, no constituyendo más que un instante audible de la música de las esferas que permanece inmutable y eterna”²⁹⁵. Algo similar ocurre en películas de terror y de suspense, “La música atonal en los momentos de tensión, en especial en las películas de terror o suspense, ha

²⁹³En <http://www.artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas12/433/433-7-Art2-ESPACIO_JOVEN_Lux_aeterna.pdf> (p. 16).

²⁹⁴ DE ARCOS, M.. *Op. cit.*, 2006, p. 144.

²⁹⁵ GARCIA, J.M.. *Forma y estructura en la música del siglo XX. (Una aproximación analítica)*. Madrid: Alpuerto, 1996, pp. 197-199.

acabado por convertirse en un cliché como otro cualquiera”²⁹⁶. El “uso y abuso de clusters, glissandi, notas sobreagudas o trémolos graves”²⁹⁷ son recursos sobradamente reconocibles por el espectador gracias a películas como *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcok, 1960) con la secuencia del asesinato en la bañera. También es muy interesante el uso de determinados instrumentos para este tipo de géneros. El violín eléctrico en *Suspicion* (*Sospecha*, Alfred Hitchcok, 1941), “para enfatizar el misterio del film” o el *theremin* que “produce una esotérica sensación debida a la inestabilidad en la altura de los sonidos”. La incursión de este instrumento electrónico es fundamental en películas como *Spellbound* (*Recuerda*, Alfred Hitchcok, 1946) y *The Lost Weekend* (*Días sin huella*, Billy Wilder, 1945). Así pues, música y género parecen ir estrechamente relacionados, en este sentido y como último epígrafe a lo anteriormente reseñado, es muy esclarecedor los argumentos explicados por el compositor Gerald Fried, “ Cuando penetras en un drama intenso o situación de espanto o terror, la música se vuelve mucho más atonal, o politonal; [...]. A medida que el drama se intensifica, yo escribía bitonalidad, politonalidad, clusters, etc”²⁹⁸. Entendemos que el objetivo de esta investigación no es en principio establecer estas relaciones pero sin embargo, desde nuestra perspectiva es muy interesante lo que acontece en torno al género histórico. Las películas históricas han sido durante muchas décadas las más solicitadas para la utilización de música preexistente clásica. No obstante, la historia de la banda sonora, también ha sido testigo de la creación de composiciones originales para la recreación de la antigua Roma o países lejanos como China. “[...] el cine clásico se especializó en recreación de ambientes y épocas de todo tipo hasta el punto de estandarizar lo desconocido (por ejemplo, la antigua Roma o eras más remotas) o bien readaptar lo existente: [...]”. “El empleo sistemático de esta música descriptiva fue perdiendo importancia a partir de los años cincuenta, con la adopción de nuevas músicas de consumo masivo. La recreación de épocas y lugares exigía, por otra parte, una mayor especialización musical en cuanto al estilo compositivo a imitar”²⁹⁹. Por otro lado, no parece ser novedoso ni creativo la selección que en principio se realiza del material

²⁹⁶ DE ARCOS, M.. *Op. cit.*, 2006, p. 142.

²⁹⁷ DE ARCOS, M.. *Op. cit.*, 2006, p. 142.

²⁹⁸ KARLIN, F.; WRIGHT, R.. *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Schirmer Books, 1994, p.250.

²⁹⁹ DE ARCOS, M.. *Op. cit.*, 2006, p. 120.

musical, sino que por el contrario, siempre observamos un reiterado uso de las mismas composiciones, lo que conlleva la creación implícita de tópicos. La razones por las cuales estas “prácticas musicales convertidas en tópicos” son tan atractivas, podrían justificarse desde diferentes enfoques. Uno de ellos podría ser la necesidad de la recreación de la realidad gracias al uso de estos tópicos de forma diegética, “[...] la utilización de fragmentos clásicos puede ser imprescindible como representación real en la pantalla de una fuente diegética o como significado simbólico estrechamente vinculado al film. [...] Es posible también el uso de la música clásica, como indica Henri Colpi, para “ aportar un color de época, funcionar como atmósfera”³⁰⁰ “[...] Así mismo, esta música puede conllevar una premeditada función de neutralidad, llenando un espacio sonoro donde no se deseen acentos expresivos”³⁰¹. Sin embargo, no debemos olvidar que desde sus inicios el cine ha quedado patente su categoría, es decir, debe tener la categoría de “it’s commercial” en contraposición con lo que citaban Adorno y Eisler en torno a la música atonal³⁰². Esta etiqueta le confiere y le obliga a tener ciertas deudas musicales que desde la taquilla han resultado ser más que suntuosas. Dicho de otro modo, los tópicos están totalmente condicionados por el factor de *marketing* y los beneficios económicos. Desde esta “prisma puramente comercial”, es justificable y hasta comprensible la naturaleza de las bandas sonoras musicales en el género histórico al que hacemos referencia. “Solamente se acepta como música de cine aquello que se considera como absolutamente eficaz, es decir, aquello que ya se ha revelado como inductor de un efecto perfectamente determinado y probado en situaciones perfectamente definidas. Como, por razones económicas reales o fingidas, no se puede asumir ningún riesgo, la búsqueda se limita a lo que ya ha sido consagrado por el mercado: la dirección artística del monopolio se remite al veredicto estético emitido por la última fase de la libre competencia. Esto explica el estancamiento”³⁰³. “En la sociedad de hoy, en que incluso la actividad intelectual se expone a ser completamente

³⁰⁰ COLPI, H.. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: Société d’édition, de recherches et de documentation cinématographiques, 1963, p. 88. Cit. en DE ARCOS, M.. *Op. cit.*, 2006, p. 62.

³⁰¹ DE ARCOS, M.. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Tenzontle, 2006, p. 62.

³⁰² “La tesis de «it’s non commercial» ha llegado hasta el punto de impedir que se comprobase si realmente la otra música no era comercial o si lo que sucedía era precisamente lo contrario, es decir, que al acabar con el aburrimiento universal resultase incómoda, incluso en términos de éxito comercial, para los departamentos de la vieja escuela”. ADORNO, T.W.; EISLER, H.. *Op. cit.*, 1981, p. 174.

³⁰³ ADORNO, T.W.; EISLER, H.. *Op. cit.*, 1981, p.76.

dominada e inundada por las relaciones económicas-sociales, en las que el individuo está alineado debido a que la sociedad industrial y capitalista ha sofocado la autonomía y la libre creatividad, produciendo una estandarización en aumento progresivo que ha implicado al mismo arte, hasta degradarlo a la categoría de producto comercial sujeto a las leyes del mercado, [...] la música también corre el peligro de verse convertida en mercancía, de ser profanada, de perder su carácter de verdad para quedar reducida a un simple juego”³⁰⁴. Por otro lado, la estética del *film* tiende siempre con mayor o menor fortuna a establecer una serie de prioridades en cuanto a la presencia y efectividad de determinados compositores en este tipo de películas.

En un intento de establecer pinceladas sonoras atendiendo a las diferentes época que se recrea ante el cine histórico, se producen ciertas incongruencias. Estas incongruencias, anacronismos en muchos de los casos, ha engordado aún más si cabe el listado de tópicos que se han ido aumentando vertiginosamente desde las primeras proyecciones cinematográficas. A continuación vamos a realizar una selección de películas ambientadas en diferentes épocas³⁰⁵ así como la música preexistente clásica que se utilizan en un hipotético ejercicio de recreación, ambientación tal y como hemos aludidos anteriormente. Aunque estos ejemplos podrían parecer ser fruto del azar, nada más lejos de la realidad, son unos de tantos trabajos que siguen la mismas trayectoria en lo que musicalmente se refiere.

a) Edad Media (V-XIV)

- *Excalibur* (John Boorman, 1981) *Carmina Burana* de Carl Orff (1895-1982), *Tristán e Isolda*, *Lohengrin*, *La Valquiria*, *Parsifal* de Wagner (1813-1883).
- *Henry V* (*Enrique V*, Laurence Oliver, 1944) *Bailèro de Canciones de Auvergne* de Joseph Canteloube (1879- 1957), *Rosa Solis* de Giles Farnaby (1563-1640)

b) Renacimiento (XV-XVI)

- *Joan of Arc* (*Juana de Arco*, Luc Besson, 1999) *Panis Angelicus* de César Franck (1822-1890)

³⁰⁴ FUBINI, E.. *Op. cit.*, 2001, p. 421.

³⁰⁵ Para la periodización de estas épocas hemos tenido en cuenta los criterios planteados desde la historia la música en occidente manifestada desde diferentes manuales musicales.

- *Elisabeth: The Golden Age* (*Elisabeth: La edad de oro*, Shekhar Kapur, 2007) con obras de E. Elgar (1857-1934): *Nimrod de las Variaciones Enigma*.
- *Richard III* (*Ricardo III*, Richard Loncraine, 1995) con las composiciones de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704): *Fanfarria del Te Deum*.

c) Barroco (XVII-XVIII)

- *La leyenda de Baltasar el castrado* (Juan Miñón, 1995). *Sonata en sol mayor para flauta, oboe, violín y bajo continuo*. Telemann (1681-1767).
- *Vatel* (Roland Joffé, 2000) con G.F. Händel (1685-1759): *Música para los reales fuegos de Artificio* HWV 351 y J. P. Rameau: *Las Indias galantes, Templo sacro de Hipólito y Aricia*.

d) Preclasicismo y Clasicismo (XVIII)³⁰⁶.

- *The Madness of King George* (*La locura del rey Jorge*, Nicholas Hytner, 1994) Händel (1685-1759): *Zadok the Priest* HWV 258 entre otras composiciones.

e) Romanticismo (XIX)

- *Master and Commander: The Far Side of the World* (*Master and Commander: Al otro lado del mundo*, Peter Weir, 2003). Con un repertorio de obras de Bach, Boccherini, Mozart, Corelli.
- *Greystoke: The legend or Tarzan, Lord of the Apes* (*Greystoke: La leyenda de Tarzán, el rey de los monos*, Hugh Hudson, 1984). Con piezas de Boccherini: *Minueto del Quinteto de cuerda G. 275*; E. Elgar (1857-1934): *Pompa y Circunstancia, marcha n° 4*.

f) Siglo XX

- *The Great Dictator* (*El gran dictador*, Charles Chaplin, 1940) Con la música R. Wagner (1813-1883): *Lohengrin*.
- *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979) Nuevamente encontramos a Wagner (1813-1883): *La Valquiria*.

³⁰⁶ En este período podríamos ubicar la mayoría de películas que analizamos en el apartado V, entre las que destacan: *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), *The Duchess* (*La Duquesa*, Saul Dibb, 2008), *Valmont* (Milos Forman, 1989), etc.

- *Parsifal* (Daniel Mangrané, Carlos Serrano de Osma, 1951). Atendiendo al título se vuelve a repetir la figura de Wagner (1813-1883): *Parsifal*.

Estas películas confirman varios puntos a tener en cuenta, por una lado la relevancia y viabilidad de la música preexistente clásica en el cine y por otro, la aleatoriedad del uso de las composiciones a la hora de abarcar las distintas épocas. Aunque hemos citado algún ejemplo de música atonal, lo más frecuente es la música tonal, “La música atonal o dodecafónica no ha sido usada aún extensivamente en el cine”³⁰⁷. Otro dato, que parece ser significativo es cómo gracias al uso de tales prácticas se ha llegado a publicar no sólo como ocurre en algunos casos la banda sonora de la película sino colecciones de música³⁰⁸ preexistente clásica atendiendo a etiquetas que van desde lo romántico, épico, cómico...

IV.2. TÓPICOS Y USOS ESTÉTICOS. RELACIONES DE MONTAJE.

IV.2.1. Cuestiones preliminares

En capítulos anteriores, hemos reflexionado como el uso de fragmentos musicales clásicos se empleaban para amenizar las escenas y como estas prácticas posibilitaría que se avanzara en la estandarización de determinadas músicas. “La estandarización en la música cinematográfica no ha dejado existir hasta nuestros días. Como indica el musicólogo Massimo Mila, hasta el «más modesto compositor de partituras posee un formulario de efectos expresivos convencionales que sirven para describir infaliblemente los más variados sentimientos»”³⁰⁹ A partir de este momento, será relevante clarificar qué tópicos son los que se observan en el género histórico. Para ilustrar este nuevo interrogante procederemos al establecimiento de clichés musicales a través de esos “compositores populares” tan exigidos y recurrentes en este tipo de trabajos cinematográficos. No obstante, tampoco tenemos que olvidar que será fundamental para este nuevo reto realizar una reflexión sobre aquellas composiciones más utilizadas. Serán estas piezas las que sin lugar dudas serán más susceptibles de la creación de algún “tópico”.

³⁰⁷ LACK, Russell. *Op. cit.*, 1999, p. 421.

³⁰⁸ A este respecto es interesante la publicación de la colección *The Classics at the Movies* (2000) publicada por el sello Naxos.

³⁰⁹ VALLS, M.; PADROL, J.. *Música y Cine*. Barcelona:Ultramar editores, 1990, p. 29.

Así pues, en los siguientes párrafos el tema que quisiéramos explorar será cómo estos tópicos se adaptan a la narración cinematográfica. Siguiendo este planteamiento será obligatorio entrar en un nuevo discurso esto es, qué relación existe entre música y montaje general y qué tipo de montajes son los más utilizados así como los resultados estéticos que se desprenden de los mismos.

IV.2.2. Música y montaje: Una relación contractual

El enunciado de este epígrafe entraña una explicación, ¿por qué se supondría que tendríamos que abordar el montaje desde la faceta sonora? La respuesta sería simple, las características y circunstancias que rodean al montaje lo relacionan con la música de una manera muy particular. Tal y como iremos desvelando son muchas las particularidades que los unen y que han favorecido si no obligado a un entendimiento en *pro* del discurso filmico.

Cuando hablamos de montaje se puede aludir a diferentes ámbitos tales como; efecto-montaje³¹⁰, montaje como principio³¹¹, funciones del montaje³¹², clasificaciones de montaje³¹³, tipos de montaje³¹⁴. La lista podría continuar, pero no añadiría nada esencial a la idea que deseamos profundizar respecto a su vinculación con la música y su estudio a lo largo de estas líneas. Nuestro cometido en un inicio será mostrar las “extrañas coincidencias” que se suceden entre música y montaje. “[...] se puede considerar que en todos los casos hay algo que tiene que ver con el montaje, siempre se trata de la puesta en relación de dos o más elementos (de la misma naturaleza o no), que reproducen tal o cual efecto particular que no estaba contenido en ninguno de los elementos iniciales tomados aisladamente”³¹⁵. Para ello iremos realizaremos un listado de las que *a priori* revisten mayor interés.

³¹⁰ SANCHEZ-BIOSCA, V.. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 49.

³¹¹ *Ibid.*, pp.50-51.

³¹² AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 64.

³¹³ SANCHEZ-BIOSCA, V.. *Op. cit.*, 1996, pp. 50-51.

³¹⁴ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p. 70.

³¹⁵ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, pp. 60-61.

1. Existe una gran escasez³¹⁶ de documentos sobre el montaje si los comparamos con lo que ocurre alrededor del guión. Esta cualidad le es innata a la música en comparación con los otros elementos del cine.

“ Entre las características a las que el cine, en su forma actual, nos tiene acostumbrados, la reproducción del sonido es sin duda una de las que parecen «naturales» y, quizá por esta razón, la teoría y la estética se han preocupado relativamente poco de ella”³¹⁷.

2. El montaje es básicamente “selección, combinación y empalme”³¹⁸, no obstante aún siendo consciente de esta obviedad y aún teniendo en cuenta ese objetivo de sus orígenes de dar cohesión y continuidad, “no se trata sólo de unir sino de hacerlo con una determinada finalidad y sólo en ella cobra sentido el conjunto de operaciones anteriores, todas las cuales confluyen materialmente en el laboratorio”³¹⁹. En lo que refiere a la música, son dos los aspectos en los que debemos detenernos, primeramente dado que la música preexistente “siempre es adaptada a la banda de la imagen”³²⁰, también conlleva una selección, combinación y empalme. En segundo lugar, no sólo es utilizar la música sino que este proceso lleva una finalidad implícita. Si bien, a veces este dato no es del todo evidente debido a las notorias excepciones que nos encontramos.

3. “[...] el montaje reproduce exactamente nuestra normal manera de ver”³²¹. Desde los significados añadidos que conlleva el uso de música en el *film* también como espectadores somos conscientes e inconscientemente a la forma de ver al protagonista, personajes, paisajes, etc. “[...] no se oye lo mismo cuando se ve y no se ve lo mismo cuando se oye” [...] ya que se da una “implicación mutua[...]³²².

³¹⁶ SANCHEZ-BIOSCA, V. *Op. cit.*, 1996, p. 14.

³¹⁷ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p. 43.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

³¹⁹ SANCHEZ-BIOSCA, V. *Op. cit.*, 1996, p. 28.

³²⁰ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p. 60.

³²¹ SANCHEZ-BIOSCA, V. *Op. cit.*, 1996, p. 33.

³²² GORBMAN, C.. *Op. cit.*, 1987, p 15.

4. “el desarrollo de la fase técnica del montaje sea tardía, artesanal y sólo se formalice y dignifique definitivamente con la llegada del sonoro”³²³. De este modo, el montaje se generaliza a partir de 1925, “aunque se utiliza desde tiempos antes, flexibiliza la continuidad del filme y es determinante en el instante en que los antiguos carteles dejan paso a la voz que llega desde la pantalla”³²⁴. Música y montaje desarrollan vertiginosamente y de forma significativa a partir de finales de la década de los años veinte. Aunque algunas teorías inciden que el nacimiento del montaje es intrínsecamente contemporáneo al origen cine, el autor Noël Burch³²⁵ realiza un interesante matización al respecto. Dos son las categorías utilizadas para hablar de montaje, en el cine primitivo nos referimos al *M.R.P.* (Modo de Representación Primitiva), mientras que a partir de la década de los veinte se alude al *M.R.I.* (Modo de Representación Institucional). “ Si, al cabo de veinte o treinta años de cine, emergió un Modo de Representación Institucional, hay que preguntarse sobre el estatuto del primer periodo, antes del comienzo de esta emergencia: ¿se trata de un época de transición [...]? ¿O bien se trata de un «modo de representación primitivo», al igual que existe un M.R.I., de un sistema estable, con su propia lógica, su propia durabilidad?” “ En mi opinión, existió un M.R.P auténtico, legible en las películas (en un gran número de películas), con determinados rasgos característicos, capaz de cierto desarrollo, pero que, con toda seguridad, es semánticamente mucho más pobre que el M.R.I.”³²⁶. En un intento de describir esta primera etapa del cine, el autor afirma lo siguiente; “ ¿En qué consiste, por tanto, este Modo de Representación Primitivo? Hemos evocado ampliamente algunos de sus rasgos principales: autarquía del cuadro, [...] posición horizontal y frontal de cámara, conservación del cuadro de conjunto y «centrífugo»”³²⁷. Otro de los aspectos que relaciona Mitry con el *M.R.I.* es cómo la asociación de una nueva clase social, esto es, la burguesía determinó dos

³²³ SANCHEZ-BIOSCA, V.. *Op. cit.*, 1996, p.33

³²⁴ *Ibid.*, p.136.

³²⁵ BURCH, Noël. *Op. cit.*, 1999, pp. 121.

³²⁶ BURCH, Noël. *Op. cit.*, 1999, p. 193.

³²⁷ BURCH, Noël. *Op. cit.*, 1999, p. 194.

hechos singulares en lo que la producción del cine se refiere, por un lado el *M.R.I* y por otro, la prohibición de fumar en las salas de proyección³²⁸.

5. Muchos son los autores que manifiestan y esbozan el montaje como un principio discursivo. Siguiendo este mismo planteamiento, qué duda cabe que el uso de determinadas músicas y no otras crean un discurso particular en el producto final de la película. El efecto del montaje es siempre un principio de discurso, “ No es el hecho del montaje lo que importa, sino los principios del montaje. Y dichos principios son “de montaje” por el mero hecho de que se encuentran efectiva y materialmente realizados en el curso de esta operación. Mejor dicho, son las estructuras formales de cuya elección y organización depende toda la dialéctica del filme”³²⁹.
6. “[...] el montaje es un sistema que construye la sintaxis fílmica”³³⁰. Así pues, la música construye una parte relevante de la sintaxis del film. “los diversos elementos sonoros, palabras, ruidos, músicas participan en igualdad con la imagen y, de modo bastante autónomo respecto a ella y a la constitución del sentido: pueden, según los caso, reforzarla, contradecirla o, simplemente tener un discurso «paralelo» ”³³¹.
7. Balázs distingue entre “realidad (objeto de la fotografía) y la verdad o mentira (objeto del montaje)”³³². Precisamente la naturaleza de la propia música la convierte en el candidato ideal para que a través de una descripción objetiva haga referencia a la verdad o simplemente a través de música anacrónica aluda a la mentira. “el cine debe reflejar la realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella”³³³. ¿Cuántas veces somos víctimas de la construcción de determinados

³²⁸ BURCH, Noël. *Op. cit.*, 1999, p. 212.

³²⁹ El autor señala las aportaciones realizadas a través de Jean Mitry. *Estética y Psicología del cine. Las Estructuras*. Madrid: Siglo veintiuno, 2002, p. 357. SANCHEZ-BIOSCA, V.. *Op. cit.*, 1996, p. 50.

³³⁰ *Ibid.*, p. 112.

³³¹ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p. 85.

³³² SANCHEZ-BIOSCA, V.. *Op. cit.*, 1996, p. 78

³³³ El autor esboza estos principios que son el resultado del pensamiento Eisenstein en relación al montaje en el cine. AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p. 81.

personajes gracias a la música que le acompañan durante la narración filmica? Sobre esta categoría que podría esbozar como un titular, volveremos en el apartado de estudio de casos.

8. “hacer imperceptible el acto de enunciación”³³⁴. Desde las primeras proyecciones uno de los supuestos usos atribuidos a la música, era apaciguar el ruido que ofrecían gratuitamente las máquinas durante la proyección. Aunque es cierto que en realidad esta empresa no sería del todo exitosa lo que nos interesa en este momento es esta función. Desde esta intencionalidad vuelve a establecer un lazo en común con el montaje, es decir, hacer invisible algunas cuestiones relevantes a la continuidad de la “discursividad”³³⁵ en la narración filmica.
9. Dos son las funciones de montaje que define en un primer instante Aumont³³⁶, a saber: 1. Función narrativa; 2. Función expresiva. La primera contribuye a la objetividad, a la transparencia mientras que la segunda es más abstracta. Siguiendo estos mismos prejuicios, la música entre las varias funciones que se le atribuyen también observamos la narrativa y la expresiva.
10. “El montaje es el principio que regula la organización de elementos filmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración”³³⁷. “ Uno de los aspectos más enmarañados que puede presentar el montaje es sin lugar a dudas la complejidad sonora. Ello se debe a que, en cuanto materia significativa, el sonido añade a todos los demás posibles conflictos entre los planos, en el interior de los encuadres o entre las secuencias o segmentos, aquellos que afectan al cruce entre imagen y sonido, multiplicando las posibilidades expresivas.”³³⁸. Así es, la música le debe en parte su existencia a las habilidades del montaje, o dicho de otro modo, el papel que juega la

³³⁴ SANCHEZ-BIOSCA, V.. *Op. cit.*, 1996, p. 134.

³³⁵ *Ibid.*, p. 99.

³³⁶ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p. 64.

³³⁷ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p.65.

³³⁸ SANCHEZ-BIOSCA, V.. *Op. cit.*, 1996, p. 249.

música está supeditado a las peripecias en última instancia de la figura del montador/a en su caso.

A través de estos diez apartados hemos podido vislumbrar la relación fundamental entre música y montaje, ahora pasaremos a ver cuestiones que determinan en qué medida esta “relación” se puede ir desarrollando en relación al uso de la música clásica. No obstante, antes de iniciarnos en esta nueva tarea, pasaremos a profundizar en otras cuestiones que revisten interés para esta investigación.

IV.2.3. Tópicos musicales en el cine

“[...] en «Immortal Beloved», donde a veces parece que lo importante es que suenen todos los fragmentos más tópicos de la música de Beethoven (Sonatas Patética y Claro de Luna, Sinfonías 3,5,6,7 y 9, Conciertos «Emperador» y para violín, Sonata «a Kreutzer», Trío «el Espectro», Misa Solemne, Cuarteto Op. 130), vengan o no a cuento con la acción, aunque en ese sentido de "encajar" acción y música la película es muy aceptable”³³⁹.

Tópico según la R.A.E., hace referencia a:

- “ 1. adj. Perteneiente o relativo a determinado lugar.
2. adj. Perteneiente o relativo a la expresión trivial o muy empleada.
3. adj. Med. Dicho de un medicamento o de su modo de aplicación: De uso externo y local. U. t. c. s. m.
4. m. Ret. Expresión vulgar o trivial.
5. m. Ret. Lugar común que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia. U. m. en pl.”³⁴⁰.

Por extensión, se entiende por tópico musical cinematográfico aquella “fórmula o clichés fijo” que son admitidos por “usos y abusos” tanto por la comunidad de creadores

³³⁹ RIEGO, Ángel. “Cine y música: La Amada Inmortal de Beethoven”. *Filomúsica*, Revista en Internet, Nº 4, Mayo 2000. En <<http://filomusica.com/filo4/beloved.html>> [Consulta: 20 de Marzo del 2012]

³⁴⁰ En <<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=tópico>> [Consulta: 12 Abril del 2012]

como la de receptores. De este modo, para la creación de los mismos se tienen que dar una perpetuación de material y una establecimiento paralelo del cliché. De toda esta maquinaria, se consigue que estas “fórmulas” estén impregnadas de toda un serie de connotaciones.

“Nosotros consideramos que existen también "clichés" musicales aplicables a acciones físicas o a determinados lugares, épocas o conceptos. Debe quedar claro que el cliché o estereotipo no lo constituye aquí la interacción audiovisual, sino el hecho de dotar a música e imagen de una significación determinada”³⁴¹.

Un ejemplo de esta práctica puede ser el uso del *Requiem* de Mozart para todas las secuencias que hagan alguna referencia a la muerte, como acontece en películas como: *Intolerable Cruelty* (*Crueldad Intolerable*, Joel Coen, 2003), *Amadeus* (Milos Forman, 1985), *Solitaire for two* (*Solitario para dos*, Gary Sinvor, 1995)³⁴², *Land of the Dead* (*La tierra de los muertos vivientes*, 2005), *Easter* (Richard Caliban, 2002) y así hasta más de cincuenta títulos entre películas para cine, cortos y series de televisión donde se ha empleado alguno de los fragmentos musicales de la *Misa de Requiem* del compositor³⁴³.

Lo que si parece relevante, desde nuestro enfoque, es intentar ubicar el origen del tópico en la historia del cine. Si retrocedemos al siglo pasado, el tópico se inicia con las ya citadas prácticas musicales entorno el uso de la música preexistente clásica en la segunda época del cine mudo, esto es, el cine mudo narrativo.

IV.2.4. Ubicación en el montaje. Tipos.

“[...] siempre es mucho más sencillo adaptar la imagen a la música que la música a la imagen”³⁴⁴.

El montaje surge como todos sabemos de la necesidad de seleccionar, ordenar y combinar imágenes y sonidos. Además de esta función puramente técnica propia del

³⁴¹ En <<http://usuarios.multimania.es/compositores/material2.html>> [Consulta: 14 de Abril del 2012]

³⁴²En <<http://arvo.net/la-musica-en-el-cine/la-musica-en-el-cine/gmx-niv421-con16347.htm>> [Consulta: 13 Abril del 2012]

³⁴³ En <<http://www.imdb.com/name/nm0003665/filmyear>> [Consulta: 13 de Abril del 2012]

³⁴⁴ FRAILE, Teresa. “Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine”, en OLARTE, Matilde (Ed.). *La música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 217.

siglo XX³⁴⁵, observamos que esta edición de discursos audiovisuales implica el ordenamiento de objetos visuales y objetos sonoros con una múltiple funcionalidad narrativa, estética y retórica. Esta narración ordenada tiene su origen en las primeras decisiones tomadas al concebir y desarrollar las ideas con las que se construye de forma progresiva la estructura del guión. Pero poco a poco se va configurando como una arquitectura de piezas o elementos que aportan su propio valor expresivo a la forma y significado del texto audiovisual mediante una interacción de todos los fragmentos entre sí, del mismo modo que las notas musicales se ensamblan en acordes y dibujos melódicos con los que se construye la composición. Es decir, dejan de ser vibraciones solitarias para convertirse en música.

Es igualmente significativo las aportaciones que se ofrecen desde el montaje gracias al ritmo del mismo. Este ritmo es el que establece el “tempo del montaje” según sus tres dimensiones³⁴⁶: 1) movimiento interior o exterior al plano; 2) el tiempo o duración de cada uno de los planos; 3) el sonido que proporciona ritmo dependiendo de la cadencia de los diálogos, los ruidos y la música.

Así pues, “ El compositor, una vez tiene acceso al montaje definitivo del film, comienza su trabajo, por lo que, generalmente y, dependiendo del género y tipo de película, está determinado previamente por las características rítmico-temporales de la secuencia montadas”³⁴⁷.

Por *ende*, los bloques musicales deben adaptarse a las secuencias, lo que imprime mayor dificultad en caso del empleo de la música preexistente clásica. Uno de los postulados que podemos ratificar *a priori* es el hecho de si la música clásica preexistente de la segunda mitad del siglo XVIII se caracteriza por su regularidad rítmica, formal y su tonalidad, al convertirse en un elemento en convivencia con el cine, se transforma en “música audiovisual”³⁴⁸. Esta nueva etiqueta le confiere ciertas características. Así pues,

³⁴⁵ El hecho de considerarla una técnica y arte del siglo XX, ha favorecido notablemente su recepción por parte de las vanguardias que desarrollaron paralelamente al montaje. SANCHEZ-BIOSCA, V. *Op. cit.*, 1996, pp. 66-69.

³⁴⁶ ROMÁN, Alejandro. *Op. cit.*, 2008, p. 175.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 176.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 177-178.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 178.

estas particularidades³⁴⁹, que se entendería como propias a la música audiovisual dentro del montaje, se podrían resumir de la siguiente forma:

- a) Continuos cambios de tempo. Un caso esclarecedor de esta práctica se produce con la utilización del *Concierto Alla Rústica* de Antonio Vivaldi en el tercer largometraje de Sofia Coppola. Durante las cinco veces que se repiten esta composición el tempo así como los acontecimientos entorno a la reina María Antonieta van sufriendo continuos cambios.
- b) Vaguedad temática. En *The Affair of the Necklace (El misterio del collar*, Charles Shyer, 2001), la primera vez que aparece la reina cantando el tema de *Plaisir d'amour* de Jean Paul Égide Martini. A partir de su primera incursión en el relato se van sucediendo diferentes intentos de esta composición con cierta vaguedad temática.
- c) Formas musicales generalmente breves y esquemáticas. La primera versión sonora de *Marie Antoinette (María Antonieta*, W.S. Van Dyke, 1938), es muy interesante el uso de la composición *La Marseillaise* de Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836) desde los créditos hasta el final del *film*. Esta composición se presenta siempre con una forma de variación muy breve con respecto a la versión original que se escucha íntegramente al final de la película como símbolo de triunfo de la revolución.
- d) Ausencia de repeticiones internas. De forma genérica, podemos observar que cuando se utiliza una sonata dentro de la banda sonora de una película, en un gran porcentaje por no decir en la mayoría de los casos, no se realizan las repeticiones. Un ejemplo, puede ser con la *Sonata en Re menor K. 213* de Domenico Scarlatti en *Marie Antoinette (María Antonieta*, Sofía Coppola, 2006).
- e) Irregularidad en la estructura formal. Este enunciado podría tener diferentes lecturas, pero quizás una de las más recurrentes sería la transformación de una forma en otra. En la banda sonora de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1978), la *Sarabande en Re menor* de Händel presenta varias irregularidades. Desde un punto estrictamente formal no obedece a la forma de Sarabande sino a la de *Tema con variaciones*.
- f) Aparece formas rapsódicas y aforísticas. En la película *The Duchess (La Duquesa*, Saul Dibb, 2008) en el momento en el que el Duque le presenta a su hija ilegítima a su esposa se escucha de forma rapsódica la *Suite francesa n° 5 en Sol mayor* de J. S. Bach.

Para facilitar el análisis vamos a interpretar que la banda sonora musical está constituida por bloques; la delimitación de estos bloques es arbitraria, pero los límites son bastante intuitivos. En un intento posterior de formular una clasificación que parte de la comparación entre el bloque musical que estemos analizando y el bloque definido por la secuencia visual o argumental, observamos que: 1º. La música puede acompañar una escena en toda su duración o sólo parcialmente; 2º. Puede utilizarse como nexo o transición entre dos escenas distintas con la finalidad de otorgar la continuidad no ofrecida por lo visual; 3º. Puede tener como objetivo acompañar los créditos finales o iniciales del film; 4º. Lo musical puede subrayar algún aspecto de un personaje sólo cuando esta en primeros planos o durante todo un bloque secuencial. Estos puntos dentro de las reglas del montaje en relación a la ubicación, se podrían entender desde la siguiente perspectiva, “Definidos por este parámetro de ubicación en el montaje, convendremos en señalar las tipologías siguientes: bloques genéricos (de entrada, salida o enlace), que corresponden a los títulos de crédito, bloque-secuencia (total o parcial), que coincidiría con el desarrollo de una secuencia (o parte de esta); bloque de transición, utilizado como paso de una secuencia a otra; bloque-plano, generalmente atemático y breve; y el bloque continuo”³⁵⁰.

a. Tipos de montajes

Para analizar qué tipos de montajes son los más demandados dentro del género histórico, nos vemos obligados a realizar de forma sucinta una breve aproximación a lo que ha venido aconteciendo en relación a estos procesos. Uno de los primeros intentos establecer una una clasificación de tipos de montaje fue el planteado por Eisenstein, en base a la misma, se establecía: montaje métrico, montaje rítmico, montaje tonal, montaje armónico, montaje intelectual³⁵¹. Otros teóricos³⁵² como Balázs y Pudovkin, establecen otras clasificaciones. El primero propone: montajes ideológicos, metafórico, poético, alegórico, intelectual, rítmico, formal y subjetivo. Pudovkin sin embargo establece respecto al montaje lo siguiente: antítesis, paralelismo, analogía, sincronismo y *leitmotiv*. Por otro lado, dentro de las clasificaciones más actuales sobre tipología de

³⁵⁰ En <<http://usuarios.multimania.es/compositores/material2.html>> [Consulta: 15 de Abril del 2012]

³⁵¹ FERNÁNDEZ, Federico; MARTÍNEZ, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 5.

³⁵² AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p.70.

montajes están pensadas desde las siguientes categorías: 1. **Modelo de producción** (a. interno- en la toma-; b. Externo- en la edición-); 2. **Modelo temporal** [A) Continuidad temporal (1. acciones en off; 2. acciones siempre presentes) B) Discontinuidad temporal]; 3. **Modelo espacial** (continuidad o discontinuidad espacial); 4. **Modelo de contenido** (a. Narrativo- cuenta hechos-; b. Descriptivo; c. Expresivo -cuando marca el ritmo de la acción, rápido en las aventuras y acción y lento en el drama o suspense-; d. Simbólico- cuando quiere utilizar las emociones a base de símbolos, gestos, etc-).

Desde nuestra propuesta de trabajo, nos interesará fundamentalmente el modelo de contenido, dado nuestro enfoque hacia lo estético. Dentro de esta categoría, se localizaría de una forma lógica y natural la posible función estética.

En el *film* histórico, el compositor se ve condicionada a adaptar las composiciones a las duraciones de los planos. En cierta forma, este tipo de mecanismo es una tónica habitual ya que el proceso musical tiene lugar durante la post-producción.

IV.2.5. ADAPTACIÓN DE TÓPICOS. FORMAS MUSICALES.

“En los inicios del arte cinematográfico los compositores que escribieron para las primeras películas, procedentes en su mayoría del mundo de la música culta, adaptaron sus medios de expresión a los requerimientos de la imagen, pero sin dejar de lado totalmente la mayoría de formas musicales que, convenientemente moldeadas, han funcionado (y siguen haciéndolo) en las películas, a costa, en algunos casos, de un mayor y más preciso ajuste con los aspectos puramente visuales”³⁵³.

La práctica de fragmentar el repertorio de música clásica preexistente es tan antigua como lo es el uso de estas composiciones, no obstante, la diferencia es fundamental a partir del montaje. ¿Qué significa esto? La era del cine llamado sonoro, implicó que la música se ubicara en un nuevo espacio en convivencia con otros elementos, lo que se denominaría banda sonora. Así pues, en este nuevo “posicionamiento”, el elemento musical se vio obligado a adaptarse a las reglas que emergen del montaje. De esta forma, la composición original si bien en un alto porcentaje de los casos puede ser reconocible, en su mayoría se trata de una adaptación. En cuanto a estas adaptaciones, parece ser que también se observan ciertas predilecciones por ciertas formas musicales, tales como: *tema con variaciones, fugas, sonatas...* La justificación que encierra el

³⁵³ ROMÁN, Alejandro. *Op., cit.*, p.175.

empleo de estas formas en detrimento de otras la debemos de buscar en la estructura interna de cada una de las mismas. De este modo, las posibilidades que dotan al discurso cinematográfico son realmente muy significativas. En el caso del *tema con variaciones*, el juego que posibilita la presentación de un *leitmotiv* representado con el tema (posible protagonista) y como este se va variando en función de los acontecimientos que se van sucediendo favorece de forma excepcional la función narrativa y estructural. Estas cualidades así como las particularidades que le son propias a estas y otras formas las desarrollaremos con mayor detenimiento en el subapartado de formas musicales.

Entendemos que los *filmes* poseen una estructura cerrada lo que implica que el elemento musical deba ceñirse a la “estructura, marcada principalmente por el montaje y los movimientos de la cámara y los personajes”³⁵⁴. Así pues, observamos inicialmente que “La forma de la música de cine no es puramente musical, sino que es la del propio film. Nos enfrentamos a una forma literaria, no musical”³⁵⁵.

Evidentemente existen diferentes enfoques en cuanto a la métrica, de este modo, cuando hablamos de cine de animación, las leyes en relación a la métrica musical serán más estrictas que si nos referimos a cine narrativo. Por consiguiente, la importancia de la música en el *film* queda en muchos casos condicionada por el género cinematográfico. Por otro lado, en el caso de *biopics* sobre músicos su relevancia es incuestionable y las reglas de juego varían considerablemente. Dos tipos de funciones se observan atendiendo a la naturaleza del film: “a) Función protagónica: cuando es la estructura formal de la música la que condiciona la estructura audiovisual; b) Función secundaria: si la estructura audiovisual es la que condiciona la estructura del bloque musical”³⁵⁶. Sobre esta cuestión incidiremos más adelante, de momento prestemos especial atención a otro tipo de sincronismos. Estos sincronismos se crean al colocar música o sonidos de ambiente en su posición y dosificación adecuada con respecto al montaje. De la misma forma, estos procedimientos deben tener sentido y posibilitar ejercer funciones

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 164.

³⁵⁵ DE ARCOS, María. *Op. cit.*, 2006, p. 67.

³⁵⁶ ROMÁN, Alejandro. *Op. cit.*, p. 164.

³⁵⁷ RADIGALES, J.. *Op. cit.*, 2008, p. 31.

reseñadas por Aaron Copland el 6 de noviembre de 1946 en el *New York Times*³⁵⁷, a saber:

- Presencia en la escena, integrada en la acción; Formar parte de la narración.
- Despertar y dirigir la atención.
- Condicionar emocionalmente al espectador.
- Crear atmósferas.
- Tensar y distender.
- Adjetivar la imagen.
- Representar cambios emocionales de los personajes.
- Enfatizar movimientos y marcar pulsos sobre la acción.
- Diferenciar niveles de realidad.
- Representar y asociar ideas (*leitmotiv*).

a. Formas musicales en el cine.

Cuándo nos planteamos el cómo se adaptan los tópicos en el cine, son varios los enfoques que se pueden establecer. Desde el punto de vista del montaje, lo podremos entender desde su ubicación. A tenor de esta visión, existe otro factor que es fundamental para llevar a cabo tal procedimiento, esto es, qué tipo de forma musical implica tal adaptación. Ciertamente los tópicos ya encierran un organización interna, que en principio puede ser inmutable, pero que normalmente es susceptible de ser modificada por el discurso visual al que es sometida. Así bien, queremos esclarecer qué formas musicales se utilizan en algunos de los tópicos del género histórico. En general, las formas musicales que localizamos en la gran pantalla son: a) formas tradicionales; b) formas tradicionales adaptadas; c) formas nuevas. Un ejemplo del primer tipo lo tenemos con la primera aparición de la composición *Ombra mai fu (Xerxes)* de G.F. Händel, en *Dangerous Liaisons (Amistades peligrosas)*, Stephen Frears, 1988). En su segunda aparición observamos una forma tradicional adaptada, en este caso, se trata de una composición para gran orquesta precedida por una introducción de cuerdas con el tema principal. Por último en lo se refiere a las formas nuevas, observamos que es más evidente con la música original. No obstante, existen formas preexistente que en su

adaptación se transforma en otra forma entendemos que esto es una consecuencia directa de este proceso.

Así pues, desde los primeros años del siglo XX, la tendencia que se ha seguido con mayor fervor es el segundo tipo, tanto por cuestiones que van desde el “principio de comodidad” hasta por factores económicos o simplemente por “antojos musicales” tal y como hemos aludido anteriormente.

No obstante, a la hora de adentrarnos en esta segunda vía es tarea obligatoria realizar un acercamiento a las formas tradicionales, dado que son el punto de partida del que derivan las mutaciones ulteriores. Dentro de este grupo localizamos; *preludios, oberturas, temas con variaciones, rondós, invenciones y fugas, danzas, vals, nocturnos, baladas, marchas, sinfonía, poemas sinfónicos, suite, conciertos*, entre otros.

Así pues dentro del género histórico se observan ciertas preferencias por la selección de determinadas formas musicales, tales como: *suite, sinfonías, poemas sinfónicos, conciertos, fugas, temas con variaciones, marchas y danzas*. Una de las características que configuran estas formas es su aplicación en el discurso narrativo, en este caso, suele producirse el uso de la música como diegética, aunque también encontramos algunas excepciones en relación a su aplicación incidental. Precisamente su aplicación diegética ha posibilitado que algunos trabajos en un intento de “autenticidad historicista” se empleen instrumentos de antiguos, favoreciendo resultados francamente espectaculares en cuanto a la estética se refiere.

La *suite* es una de las composiciones preferidas por el *film* histórico, sobre todo, si los trabajos están ambientados en el Renacimiento. Su carácter de encadenamiento para aglutinar diferentes tipos de composiciones, la convierte en una forma susceptible a ser empleada tanto durante el desarrollo de la trama (bloque secuencia, bloques de transición) como en los créditos finales (bloque genérico), a modo de recapitulación, etc. En *Elizabeth: The Golden Age* (*Elizabeth: La edad de oro*, Shekhar Kapur, 2007), se escuchan *Una volta a 4* de John Dowland (1563-1626)³⁵⁸ para amenizar las veladas de palacio.

En el caso del *concierto*, si bien no suele ser la forma más recurrente en la cinematografía general, si posee cierto protagonismo en cuanto a lo histórico. En

³⁵⁸ Durante el transcurso del film la reina exclama “Bailemos una volta”. Este concepto se encuadra dentro de la danza predilecta por la monarca, la *gallarda*, la *volta* consistía en un acercamiento más intenso con la pareja de baile con todas las connotaciones sociales que el siglo XVI este hecho conllevaba.

relación a la misma, podemos establecer el protagonismo de determinados instrumentos como son: clave, violín, piano y violonchelo. Las relaciones de estos instrumentos encierran particularidades a nivel sociológico, en este sentido, la identificación de rey e instrumento es una herramienta muy eficaz para abordar temáticas contextualizadas en la Francia del siglo XVIII. La notoriedad de los instrumentos de cuerda ha sido una constante en la historia de la música de Occidente. Desde el barroco hasta el clasicismo francés son muchas las fuentes que señalan el predominio de determinados instrumentos, entre las que podemos destacar: *Traité de la viole (Tratado de la viola*, Jean Rouseau, 1687)³⁵⁹, *24 Violons du Roi (24 Violines del Rey)*³⁶⁰, *Le petite bande* (1656) formada por J.B. Lully³⁶¹, *Livres de Pièces du clavecin* (1713-1716-1722-1717) y el tratado *L'Art de toucher le clavecin* (1716-1717) de Francois Couperin, *Nouvelles Suites de pièces de clavecin avec des remarques sur les différents genres de musique* de Jean Philippe Rameau, etc³⁶². Ejemplo de su relevancia lo tenemos con el *Concierto n° 9 Op. 9 La Cetra* de Vivaldi en *Dangerous Liaisons (Amistades Peligrosas*, Stephen Frears, 1988).

Por lo que se refiere a la composición sinfónica, es más que evidente la cantidad de ejemplos en los que se observan algunos de sus *tempos* musicales. Esta composición es frecuentemente demandada y utilizada de forma incidental, dado que a excepción de algunos *biopics* de Beethoven, la naturaleza de sus movimientos musicales posibilita de una manera eficaz y cómoda todo lo que conlleva las transiciones en la narración cinematográfica. En menor medida, encontramos formas como *invenciones y fugas*, a excepción efectivamente de los *biopics* sobre la figura de Johann Sebastián Bach. Lo que si suele ser más habitual es el uso de *marchas, danzas y vals*, normalmente de forma diegética. Quizás dentro de este cómputo de formas, la más demanda sea la del *vals* inclusive su presencia es notoria en géneros cinematográficos de lo más dispares.

³⁵⁹ WALTER, J.: *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal música, 2005, p. 239.

³⁶⁰ Esta agrupación, considerado por muchos historiadores como la “primera orquesta de importancia” fue creada en 1626 por Luis XIII. ANDRÉS, Ramón *Diccionario de los instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Península, 2001, p. 465.

³⁶¹ Esta agrupación también se le conocía por otros nombres tales como; *Petits Violons* o *Violons du cabinet*, el objetivo de estas formaciones era la de “obtener mayor ductilidad orquestal y contraste tímbrico que los *24 Violons du Roi*. ANDRÉS, Ramón. *Op. cit.*, 2001, p.465

³⁶² ANDRÉS, Ramón. *Op. cit.*, 2001, pp.107-108.

Por último, no nos debemos olvidar de una de las formas que ha tenido un notable papel dentro del discurso cinematográfico. Nos referimos al *tema con variaciones*. La naturaleza de esta composición la convierte en la preferida por directores, productores y compositores. No sólo como composición preexistente, sino como estilo de composición dado que se presta a una gran multiplicidad de recursos dentro del *film*, es el caso por ejemplo de películas tan equidistantes como *Seven Years in Tibet (Siete Años en el Tibet*, Jean-Jacques Annaud, 1997) y *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). En ambos trabajos, existe un tema que actúa como *leitmotiv*, la figura del protagonista va evolucionando durante el transcurso del *film* y esto se traduce en lo musical con el uso de variaciones. El tema que se utiliza en ambos largometrajes son: *Claro de Luna* (1890) de Claude Debussy y *Sarabanda de la Suite para clave en Re menor* (1733) de Händel, en ambos casos se tratan de temas preexistentes clásicos adaptados, utilizando para ello la forma de tema con variaciones para su incursión dentro de la narración cinematográfica.

“Lo que es realmente cinematográfico en las formas breves esquemáticas, rapsódicas o aforísticas, es la irregularidad, la fluidez y la ausencia de repeticiones internas y de codas.[...]. La limitación a formas musicales breves afecta también a sus elementos constitutivos. Todo deber ser independiente o ha de ser rápidamente desarrollado; la música del cine no puede esperar”³⁶³.

IV.2.6. Causas y efectos desde una perspectiva estética.

“ La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícitamente una concepción de lo “bello” y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico” “La estética del cine presenta dos aspectos: una vertiente general, que contempla el efecto estético propio del cine, y otra específica, centrada en el análisis de obras particulares: es el análisis del filmes..., tal como se la utiliza en las artes plásticas y en musicología”³⁶⁴.

³⁶³ ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Op. cit.*, 1981, pp. 118-119.

³⁶⁴ AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *Op. cit.*, 1996, p.15.

Las decisiones llevadas a cabo por directores, productores y compositores en relación a la música en el *film* conlleva un resultado estético muy determinado. En otros géneros, la función estética podría tener una relevancia cuanto menos dudosa, pero en el histórico, se convierte inexorablemente en un punto crucial. Por este motivo, la selección de composiciones, así como su ubicación y adaptación al discurso narrativo, son en principio los tres ingredientes básicos para determinar las funciones estéticas que se observan en el trabajo filmico. De esta forma, podemos comprender y argumentar si se ha contribuido a la creación de una atmósfera, tono o clima acorde a la película, así como una ambientación que en última instancia a través de estos tópicos a los que hemos aludido nos encuadre en el género histórico.

Así pues, observamos que el montaje es relevante porque puede favorecer o perjudicar circunstancialmente los resultados a nivel estético. En el caso, de ubicar la música en un bloque genérico de entrada, permite la contextualización inmediata de la historia donde se sucede la película. Un ejemplo de ello son los créditos iniciales de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), con la *Sarabande* en Re menor de Händel, donde el espectador deduce que la historia se sitúan en el mejor de los casos en el siglo XVIII. Otros ejemplos que ayudan a esclarecer aún más la función estética con este tipo de prácticas son, los créditos iniciales con la *Sinfonía n° 25 en Sol menor* de Mozart en la película *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *Casanova* (Lasse Hallström, 2005) con *Assaggio No.1 en Sol menor* - Johann Helmich Roman compositor del siglo XVIII o *Valmont* (Milos Forman, 1989) con música coral que nos traslada adecuadamente al tiempo donde transcurre el comienzo de la trama argumental.

Por otro lado, atendiendo al tipo de montaje según el modelo de contenido, entendemos que tanto el descriptivo como el narrativo facilita la aproximación a este género. Y por último, si lo que perseguimos es abarcar el montaje desde un punto estrictamente audiovisual, aún partiendo de función secundaria de la música, se puede considerar que evidencia y posibilita todos los postulados del *film* histórico siempre y cuando se tomen una serie de consideraciones, tales como: anacronismos, aplicación de la música, etc. En este sentido, es realmente significativo la implicación que tiene la música como elemento secundario pero definitorio en las películas históricas, aún más si su aplicación es diegética.

IV.2.7. Conclusiones

La existencia de tópicos musicales cinematográficos han condicionado la selección *a priori* de determinados enfoques en relación al montaje. Así pues, dentro del género histórico observamos ciertas debilidades en cuanto a la ubicación en el bloque genérico de entrada. Por otro lado, en relación a las formas, parece establecerse un interés acusado por la adaptación de las formas tradicionales anteriormente descritas dentro de los bloques secuencia como los de transición. En síntesis, las reglas de montaje se convierten en uno de los elementos definitorios a la hora establecer las posibles funciones estéticas que son tan determinantes en el llamado género histórico.

IV.3. ANACRONISMOS MUSICALES

IV.3.1. Consideraciones sobre los anacronismos en el cine.

Cine e historia³⁶⁵ han ido de la mano desde el nacimiento del séptimo arte, convirtiéndose el medio audiovisual en una herramienta fundamental para difundir, educar y mostrar relatos acontecidos en épocas pasadas. Pero en este proceso de difusión y transmisión de datos, ¿es realmente el cine fiel?, en cualquier caso, ¿a qué tendría que ser fiel? En principio, la respuesta más lógica sería, la gran pantalla debería de mostrar con cierto rigor las historias recogidas originariamente en diferentes fuentes y como se observan en algunos casos, repleta de inexactitudes. Pero, si bien este hecho es una realidad que *a priori* no forma parte de nuestro objeto de estudio, por el contrario, si sería conveniente esclarecer en qué medida se aborda un género que se ha ido consolidando a lo largo del siglo pasado y que se ha convertido en un referente inexcusable para narrar las vidas de personajes relevantes a lo largo de nuestra historia.

Las películas de género histórico se caracterizan por lo general por la recreación de un hecho histórico de una forma más o menos acertada. Actualmente existe una tendencia hacia el perfeccionamiento de la ambientación donde se desarrolla la trama argumental del *film*, pero no todos los elementos que coexisten en la película tienen el mismo tratamiento. Así pues, nuevamente observamos que la música sigue siendo un factor de riesgo. En muchos casos, se realiza una magistral selección de música preexistente

³⁶⁵ “El cine histórico [...] se remontan a los propios orígenes del cine, puesto que ya Méliès lo abordaba en 1896 en su *Neron essayant des poisons sur les esclaves*”. HUESO, Ángel L. “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”. *Film-Historia*. En <<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Article%20A.L.Hueso.pdf>> [Consulta: 22 de octubre de 2010]

clásica que posibilita la ubicación temporal al espectador pero, en un alto porcentaje ocurre todo lo contrario. La fórmula más extendida por lo que respecta a la música, es la utilización de una serie de músicos clásicos que se usan de forma anacrónica y que en principio no parecen tener ninguna funcionalidad por su aplicación con la imagen.

Desde el parámetro musical, son innumerables los ejemplos que se suceden y que evidencian los anacronismos dentro del cine histórico. Sin lugar a dudas, no estamos afirmando que todo anacronismo sea ilógico e injustificado, ciertamente el eclecticismo sonoro puede ser una herramienta fundamental e interesante en la banda sonora musical. No obstante, no siempre se utiliza el elemento musical con alguna finalidad de naturaleza estética, ideológica determinada, más bien todo lo contrario. En la mayoría de los casos, las músicas preexistentes que se emplean en las películas responden a clichés más o menos estandarizados. Por citar un ejemplo, no se podría entender que *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) vistiera con un pantalón vaquero y una camiseta de los Rolling Stones, sin embargo no ocurre lo mismo si de fondo escuchamos música moderna o simplemente de otra época distinta a la que se desarrolla la trama argumental. Atendiendo que estamos en la era visual entendemos que las licencias pueden ser concedidas en todos los ámbitos “invisibles”. Por ende, la naturaleza de la música le confiere estos tipos de tratamientos. Por otro lado, inicialmente, podemos pensar que existen aspectos que son muy cuidados y otros, que serían básicamente “los descuidados”. En esta misma línea, la música pareciera entrar de forma categórica en el segundo grupo. Siguiendo este discurso, los anacronismos “históricos musicales” vienen siendo un hecho más que asentado atendiendo a la filmografía “histórica”. Partiendo de esta realidad, podríamos incluso llegar a plantearnos la existencia de un *modus operandi* en cuanto al empleo de determinadas músicas. Los clásicos a los que hemos aludido en otros apartados son empleados hasta la saciedad en películas contextualizadas en la segunda mitad del siglo XVIII. Por supuesto, lo que carece de importancia es la “hipotética” relación con el discurso narrativo y con los personajes de la historia de *film*. En el caso del compositor veneciano Antonio Vivaldi, es patente que su origen confiere de forma instantánea un prisma “historicidad”³⁶⁶ además de trasladar al espectador de forma impositiva a la ciudad italiana. Así pues, con un sólo compositor el *film* consigue

³⁶⁶ “El culto al dato (el “documento histórico”)[...]”. HUESO, Ángel L. “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”. *Film-Historia*. En <<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Article%20A.L.Hueso.pdf>> [Consulta: 22 de octubre de 2010]

exitosamente dos saltos fundamentales en el género histórico, por un lado, salto temporal y por otro, salto geográfico.

Pero ¿por qué las películas históricas ambientadas en la segunda mitad del siglo XVIII recrean una gran parte de los elementos característicos de la época, a saber: vestuario, luz, gastronomía³⁶⁷ y otros lo dejan *ad libitum*? En general el cine de época, “no realizan ningún análisis histórico, se limitan a proponer una trama más o menos melodramática entre espectaculares decorados y un vestuario caro”³⁶⁸. Así pues, a estas palabras pocas lecturas se les podría añadir, ya que evidencian que un número importante de autores coinciden en manifestar que esa fidelidad hacia el pasado se limita exclusivamente a localizaciones, vestuario, etc. Por otro lado, el factor económico es otro “pequeño inconveniente” ya que “el éxito de un film depende del *casting* y de la intriga mientras la fidelidad a la llamada “verdad histórica” no es, en general, demasiado necesaria”³⁶⁹.

Pero entonces ¿qué ocurre con la música? Ciertamente todo lo que es visible ante cualquier espectador es fantástico, pero con respecto a lo que no se ve, lo audible como todo cabe, todo es posible. Parece ser, que esta forma de trabajar con el material musical se ha convertido en una regla bastante frecuente. Pero sin querer desvelar de momento las causas y “los efectos secundarios” que ocasionan tales prácticas musicales en las películas de género histórico, vamos inicialmente a realizar algunas reflexiones sobre el origen de estos procedimientos.

Con el cine sonoro, la música clásica seguiría contando con cierto protagonismo que se irían incrementando a partir de 1950-1960 respectivamente, asimismo, sería dentro del género histórico donde se convertiría en una herramienta muy recurrente. La repercusión que tuviera la música clásica en el cine mudo y sonoro respectivamente la resume de la siguiente manera Michel Chion: “Evidentemente, el mudo y el sonoro utilizarían los fragmentos clásicos de muy diverso modo: mientras que el cine mudo recurriría, por definición, a arreglos, reducciones tocadas en directo, de una calidad de

³⁶⁷ En la película *Marie Antoinette* (*Maria Antonieta*, 2006), la directora Sofia Coppola contrató un especialista para que se encargara de la realizar repostería atendiendo a lo que supuestamente existía en tiempos de la delfina.

³⁶⁸ Pla Valls, Enric. “Historia en el cine, cine en la Historia”. En <http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf> [Consulta: 23 de Agosto del 2011]

³⁶⁹ *Ibid.*.

ejecución variable, el sonoro, al contrario, ofrece el sonido auténtico de la música extraída de una grabación, permitiéndole disponer de toda una masa orquestal y de una interpretación impecable. En otros casos, especialmente los extraídos de Mozart o de Bach, casi siempre se trata de arreglos, de orquestaciones y de transcripciones recortadas según las necesidades del filme³⁷⁰.

Curiosamente, si partimos de un *film* que posee la intencionalidad de reconstruir la historia parece lógico que la música sea uno de los elementos que se tendrían en cuenta. Así pues, de la misma forma que puede existir un equipo de profesionales dedicados a una labor de investigación para el asesoramiento de este tipo de películas, sería posible pensar que habría en el caso de la música un musicólogo u otro profesional que hiciera lo mismo en el terreno que le compete. No obstante, a tenor de los resultados, observamos que en la mayoría de los casos esta afirmación se convierte en una maravillosa ficción. Entonces ¿cuáles son los criterios que se tienen en cuenta para utilizar música clásica en el *film* histórico? Varias podrían ser las razones, no obstante podemos destacar algunas de las presuntamente más frecuentes:

1. Uso de determinados compositores que ya son famosos y gratamente populares gracias a su audiencia por la estandarización y clichés creados en el repertorio como consecuencia de las ya citadas *Cue Sheets*. “El cine, arte popular, ha funcionado, como antes la música culta, sobre una relativa estandarización, [...]”³⁷¹. Ejemplos de ello podría ser la utilización del *Requiem* de Mozart en *The affair of the necklace (El misterio del collar, Charles Shyer, 2001)*.
2. Preferencias del director hacia el uso de música preexistente clásica. “ [...] algunos cineastas prefirieron recurrir a discos clásicos, como Bergman [...], Kubrick [...] y un gran número de cineastas [...]”³⁷². El empleo de música clásica preexistente se ha convertido en un sello de identidad en el caso de la filmografía del director neoyorkino. Desde la *Música para cuerda, percusión y celesta* de Béla Bartók que escuchamos aterrados en *The Shining (El Resplandor, 1980)* hasta la *Novena sinfonía* de Beethoven en *A Clockwork Orange (La naranja mecánica, 1971)*. Estos serían algunos de los muchos ejemplos que podrían ilustrar estas afirmaciones.

³⁷⁰ Chion, Michel. *Op. cit.*, 1997, p. 255.

³⁷¹ Chion, *Op. Cit.*, 1997, p. 54.

³⁷² Chion, *Op. Cit.*, 1997, p. 254.

3. Uso de música del siglo en el que se ubica el *film* pero no de la época inmediata donde se sitúa la historia. La composición de *Concierto n° 9, La Cetra Op. 9* de A. Vivaldi en *Dangerous Liaisons (Amistades peligrosas, Stephen Frears, 1988)*.
4. Uso de la música clásica en general de otros siglos distintos a la época del *film*. El *Requiem* de Mozart en *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998) se convierte en uno de los ejemplos más interesantes, debido a que esta composición data de finales del siglo XVIII, para ambientar una película contextualizada en los siglos XVI-XVII respectivamente.

Todas estas razones pueden fomentar en menor o mayor medida el uso anacrónico de la música en la película histórica³⁷³. Seguramente, siguiendo este mismo planteamiento el lector podrá pensar que el anacronismo puede ser evitable y que no es significativamente negativo. Pues bien, llegado a este punto existen varias cuestiones que se deberían de matizar. La primera es que toda película histórica es una reconstrucción del pasado por lo que no se trata de un fiel reflejo, en suma se trata de una forma de contar la historia pero normalmente acompañada de mucha creatividad, en síntesis, “contar la verdad diciendo mentiras”³⁷⁴. Es por este motivo, por lo que el anacronismo no sólo es frecuente en la música sino también se produce en otros elementos del cine. “Todo film histórico es necesariamente anacrónico, pues de otro modo no podría ajustarse a las reglas del moderno drama y al interés del público contemporáneo”³⁷⁵. Lo relevante y lo que marca la diferencia es la intencionalidad y la intensidad del anacronismo en su caso, sobre este aspecto volveré más adelante. Segundo el anacronismo no siempre conlleva implícitamente una connotación negativa, así pues este hecho depende la intencionalidad del mismo. De esta manera, distinguimos anacronismo por indiferencia y anacronismo intencionado. El primero responde a los que se realiza por desconocimiento y en principio sin ninguna funcionalidad apreciable, por todo lo que puede ser el resultado positivo del *film* es fruto del azar. Por su lado, el

³⁷³ Dentro de las películas históricas el autor Tomás Valero distingue distintas subcategorías, a saber: *Biopic*; Reconstrucción histórica; Películas de época; Ficción histórica; Películas sobre mitos; Películas etnográficas y Adaptaciones literarias. Pla Valls, Enric. “Historia en el cine, cine en la Historia”. En <http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf> [Consulta: 23 de Agosto del 2011]

³⁷⁴ Montero, Julio. “La “realidad” histórica del cine. El peso del presente”. En CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE LA CRUZ, Vanessa (Eds.) *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*. Madrid: J.C., 2008, p. 175.

³⁷⁵ En <<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag10.html>> [Consulta: 1 de Septiembre del 2011]

anacronismo intencionado suele ser utilizado para ser más inteligible el discurso narrativo o por alguna razón estética. Un ejemplo del primer tipo de anacronismo podría ser el uso de la música Mozart, aludiendo a estrenos y cantantes que no se correspondieron con la realidad histórica tal y como se hace referencia en la película de Carlos Saura, *Io Don Giovanni* (2009). Las razones que podríamos ilustrar para justificar el empleo de estas referencias musicales puede estar en las necesidades del guión, en el desconocimiento o simplemente en un descuido sin más. En el caso, del segundo tipo de anacronismo, puede servir como ilustración el uso de la música *pop* para establecer un punto de conexión entre adolescentes de diferentes generaciones en la película de Sofía Coppola *María Antonieta* (2006). Además de poder otras utilidades que iremos desenmascarando a la hora de abordar el análisis más detalladamente de este largometraje.

En un intento de recapitulación, debemos insistir que el objetivo de este apartado es realizar una aproximación de análisis que nos permitirá establecer algunas consideraciones sobre las primeras consecuencias que tiene el uso anacrónico de la música en el cine histórico, así como, reflexionar si el uso de las composiciones musicales son fruto del azar o si por el contrario existe alguna funcionalidad implícita.

IV.3.2. Fundamentos terminológicos. Tipologías de anacronismos

Decía John Ford “Entre la historia y la leyenda siempre hay que elegir la leyenda”³⁷⁶

Antes de comenzar a desarrollar el análisis sobre los usos de la música en el género histórico entendemos que es imprescindible delimitar el significado de “anacronismo” en la relación a la música. El anacronismo musical se produce cuando no existe correspondencia con la época a la se hace referencia. Asimismo, es un hecho constatable observar que no todos los anacronismos son de la misma intensidad. En algunos casos la diferencia cronológica es “casi” imperceptible y en otros, la mayoría muy evidente. En este último grupo excluimos a aquellos ejemplos en los que existen razones

³⁷⁶ Pla Valls, Enric. “Historia en el cine, cine en la Historia”. En <http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf> [Consulta: 23 de Agosto del 2011] Con esta designación hacemos referencia a los compositores de la música clásica esto es, músicos formados en las raíces de la cultura musical occidental, que por sus usos y abusos en el cine se han convertido en populares, de ahí el término de “clásicos populares”.

fundamentadas para utilizar ciertas músicas, imperando funciones que no obedecen exclusivamente a la ambientación.

Así pues, es tarea obligatoria replantear cuestiones como; ¿qué se entiende y cómo se suceden los anacronismos musicales en las películas de género histórico?. El diccionario Real de Lengua española define el término de anacronismo como:

“(Del gr. *ἀναχρονισμός*).

m. Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió, y, por ext., incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde”³⁷⁷.

Partiendo de esta definición, los anacronismos musicales pueden darse según los siguientes casos, a saber:

1. Uso de música de un compositor que no había nacido en la época en la que se localiza la historia del *film*. *Vatel* (Roland Joffé, 2000) podemos escuchar la *Música para los reales fuegos de artificio* de G.F. Händel y *Las Indias Galantes* de J. P. Rameau. Ambos compositores ven la luz posteriormente a la época del famoso cocinero francés François Vatel (1631-1671).
2. Uso de música de un compositor contemporáneo a la historia del *film*, pero cuya partitura todavía no había sido compuesta ni estrenada, en el momento en que se abordan los datos históricos de la película. El *Fandango del Quinteto n° 4 en Re mayor G. 448*, compuesto en 1798 por Luigi Boccherini es utilizado en la película *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) en el momento en el que el pintor conoce a la Duquesa Alba, es decir, 1786.
3. Uso de músicas de compositores de épocas pasadas que no son acordes a la estética de la época en la que se desarrolla la trama narrativa de la película y que a su vez, no responde a ninguna justificación posible. El *Te Deum en Re mayor* de M. A. Charpentier, composición que se ubica dentro del siglo XVII contrasta

³⁷⁷ *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima edición. En <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura> [Consulta: 20 de Octubre de 2010]

con la estética de finales del siglo XVIII en la que se ambienta la película *Valmont* (Milos Forman, 1989).

4. Aludir a intérpretes en relación a una obra en un año determinado, cuando estos intérpretes todavía no conocían ese repertorio. En *Io Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009). Praga, 1787. Estrena de *Don Giovanni*. Canta Ferrarese y la soprano Caterina Cavalieri. Este dato es erróneo, porque Ferrarese no cantaría esta ópera y Cavalieri lo haría en las funciones de Viena de 1788³⁷⁸.
5. Aludir a encuentro entre músicos y libretistas, que se producirían en otras fechas en el mejor de los casos, o simplemente no se producirían. En *Io Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009) 1781. Da Ponte llega a Viena y tiene su primer encuentro, en realidad este encuentro no tendría lugar hasta 1783³⁷⁹.
6. Aludir a encargos entre músicos y mecenas, que nunca existieron o de existir se darían en el momento cronológico. En *Io Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009), Da Ponte y Salieri proponen a Mozart la escritura de *Don Giovanni*. Según los datos históricos Salieri no va tener nada ver con este encargo³⁸⁰.

Estas son en síntesis, algunas de las fórmulas más recurrentes que se manejan en películas históricas. En principio, este ejercicio nos lleva a hacer una reflexión sobre cuáles son las razones que podrían justificar tales prácticas. En un primer instante, se nos ocurren dos, el “desconocimiento” y la “inexistencia de asesoramiento de un especialista musical”, seguramente habría que añadir una tercera que quizás sea la que suele primar “el presupuesto económico”.

³⁷⁸ “[...] “Mi tradi”, la página que Mozart escribió para la soprano Caterina Cavalieri, quien asumió el rol en el estreno vienés de la ópera [...]”RADIGALES, Jaume. “El valor de un clásico. Apuntes para *Don Giovanni*”p.21. En <<http://www.arcadijerez.com/gestion/contenidos/agenda/libretos/Libreto%20Don%20Giovanni.pdf>> [Consulta: 20 Octubre del 2010]

³⁷⁹ “Un escritor italiano, nacido en el Véneto y amigo de Casanova, a quien había conocido en cada del barón Wetzlar a principios de 1783, llamado Lorenzo Da Ponte [...]”. ANDRÉS, Ramón. *Mozart. Su vida y su obra*. Barcelona: Man non troppo, 2006, p. 190.

³⁸⁰ “[...] había recibido un nuevo encargo, una ópera a petición del director del Teatro Nacional de Praga, Pasquale Bondini. [...] adaptó un texto del “poeta cesareo” Giovanni Bertati al que había puesto música Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra*.”“ANDRÉS, Ramón. *Op. cit.*, 2006, p. 198.

IV.3.3. Anacronismos frecuentes en el cine histórico.

Así pues, ya podemos determinar que toda película histórica tiende casi de forma natural hacia el anacronismo. Lo que cabría determinar es cuánto de anacrónica puede ser una película de este género. Por otro lado, también a raíz de la naturaleza de los anacronismos no siempre estamos ante un aspecto malvado, su uso puede dar resultados realmente exquisitos, entonces, ¿cuál es el sentido de estas líneas? Mi interés hacia esta cuestión radica en puntualizar las consecuencias directas que conlleva el uso del anacronismo musical por indiferencia en este tipo de películas. Este aspecto así como otros se analizarán dentro del apartado referido exclusivamente a tal efecto en torno a la filmografía histórica ambientada dentro de los márgenes temporales y sociales ya argumentados. Por otro lado, si bien ya hemos realizado mención a los compositores clásicos populares, lo que sería relevante para nuestro enfoque sería delimitar cuáles de esos compositores se tornan anacrónicos y por consiguiente los que son sincrónicos al discurso en el que se insertan.

Realizando un primer intento de clasificación, entendemos como “compositores anacrónicos” a: Vivaldi, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Rameau, Lully, Couperin fundamentalmente. En lo relativo al resto se podrían realizar algunas matizaciones que iremos descubriendo.

Pero ¿qué determina el grado de anacronismo de estos músicos? o lo que es lo mismo ¿qué rasgos los convierten en anacrónicos en estas películas? Pues en cada caso se dan toda una serie de particularidades que de forma sucinta se podrían resumir en:

a) A. Vivaldi: ese mimetismo del compositor es incuestionable con la historia, parece tener una cuenta pendiente o por lo menos eso es lo que se desprende de la mayoría de las películas históricas. El anacronismo de este músico no sólo consiste en como ya hemos citado, relacionarlo con su ciudad natal, sino que además se extiende a sus obras. En este sentido, somos conscientes que estas piezas no estarían publicadas en su totalidad hasta finales del siglo XIX. Por consiguiente, este dato se convierte en un elemento revelador a tener en cuenta en el momento en el que se desarrolla las películas ambientadas en la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, es como mínimo cuestionable que la estética que resume su música respondiera a la exigida desde los

diferentes clases sociales de la Ilustración. En síntesis, compositor reconocido, popular, que desprende historicidad y eficaz pero que a su vez no contribuye a la creación de un discurso histórico “riguroso”. Uso del *Concierto en Sol mayor*, en *Marie Antoinette* (*María Antonieta*, Sofia Coppola, 2006).

b) J.S. Bach: con este compositor alemán la cosa no es tan sencilla. Aparentemente las cualidades por las cuales se produce los anacronismos no hace referencia en principio a razones puramente geográficas. Son sus particularidades como músico lo que imprime otras lecturas, en cierto modo, si es cierto que con respecto a la estética de su obra entendemos que paso algo similar a Vivaldi, pero no sólo se limita a esta cuestión. Orden, claridad, rigor científico son categorías que podrían justificar incipientemente el anacronismo en algunas secuencias que analizaremos posteriormente. El uso de su música en *La Marseillaise* (*La Marsellesa*, Jean Renoir, 1938) en la categoría de *Musique ancienne* (Música Antigua) compartiendo protagonismo con otros compositores como Rameau, Grétry, Mozart.

c) G.F. Händel: con este compositor se realiza importantes trabajos que van desde la auto identificación de la tonalidad de su obra y el destino del protagonista, hasta esa obsesión con el tópico ya analizado en torno a lo eclesiástico y el oratorio más popular de la historia de la música en occidente. Evidentemente, estos tres compositores asociados a la estética barroca musical, poseen las mismas particularidades en cuanto a inadecuación a ser usadas en estéticas relativas a épocas más modernas, dentro del siglo XVIII. Sin embargo, su anacronismo a veces está motivado desde la intención de crear una función narrativa asociada normalmente con la narración de la película. *The Madness of King George* (*Las locuras del Rey Jorge*, Nicholas Hytner, 1994), en este *film* distinguimos las siguientes composiciones *Saul*, *Samson*, *Julius Caesar*, *Music For The Royal Fireworks*, *The Water Music*, *Zadok The Priest*, *Concerto Grosso Opus 6 No.6 (Musette)* and *Concerto Grosso Opus 3 No.2 (Largo)*. Este dato es relativamente esclarecedor dado que la película centraliza su discurso en 1788.

d) W.A. Mozart: Con el compositor de Salzburgo sus anacronismos son más en la línea de denotar algunas imprecisiones en relación a fechas de composiciones. Esto implica,

que si es cierto que algunas de sus obras son usadas hasta la saciedad tanto en tópicos como con fines anacrónicos, pero debido a que las películas históricas que analizamos en profundidad se sitúan en la época del músico podemos precisar que estos “descuidos” no son tan alevosos en comparación de los compositores de otras épocas. Un ejemplo muy ilustrativo es todo lo que acontece alrededor de la película de Carlos Saura, *Io Don Giovanni* (2009), tal y como nos hemos referido en líneas anteriores.

e) L.v. Beethoven: Algo similar ocurre con el músico de Bonn, buena parte de sus piezas se emplean antes de haber sido compuesto. Pero al mismo tiempo si bien es patente en todo momento el anacronismo, también es muy atractivo las relaciones producidas por esos anacronismos intencionados a la hora de utilizarlo dentro de una estética de revolución, libertad y modernidad. Pues quién duda a estas alturas que este compositor es digno de estos emblemas tan relevantes y fundamentales para comprender el cambio social de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. El uso que se realiza de la *Danza para orquesta n° 10 en Re mayor* en la película *The Duchess* (*La Duquesa*, Saul Dibb, 2008) puntualiza un pequeño anacronismo. La historia del *film* termina finalizando con el nacimiento de la hija ilegítima de la duquesa y el político Charles Grey, así pues, la fecha de nacimiento de Eliaza Courtney sería 1792 mientras que la composición de Beethoven se compone en 1795.

f) Los “franceses”: Tanto Rameau, Lully como Couperin sufren del *modus operandi* “vivaldiano”, o lo es lo mismo todo lo referente a la historia de Francia del siglo XVIII es sinónimo de estos músicos. Por lo que sus anacronismo, si bien pueden ser entendidos como un intento de ubicación del espectador, es relativamente común que existan más que inexactitudes con respecto a lo que rodea sus composiciones. Así mismo, al pertenecer a etapas históricas anteriores a la del Clasicismo musical, tónica más que habitual a raíz de lo argumentado con los otros compositores su estética contrasta considerablemente. La música de Rameau y F. Couperin se utilizan en el *biopic Marie Antoinette* (*María Antonieta*, Sofía Coppola, 2006), alguna de las piezas que observamos son: *Platee (Aux lagueurs d'Apollon)* de Jean Philippe Rameau, *Les Baricades Misterieuses* de Francois Couperin. En lo que concierne a la música del compositor barroco J. B. Lully, se aprecia *Au clair de la lune (Luz de la luna)* en el *film*

Quills (Philip Kaufman, 2000), donde se ilustra un capítulo de la vida del Marqués de Sade (1740-1814).

IV.3.4. Las otras músicas en las películas históricas

Tal y como hemos ido desvelando, el hecho que escuchemos a Vivaldi en una película contextualizada en el siglo XVIII no es de extrañar, es más, parece que el espectador espera fervientemente desde su butaca estas escuchas ya tan familiares. Pero lo que llama curiosamente la atención, es la presencia de las músicas populares urbanas en estos tipos de *films*, en este sentido actualmente nos encontramos expuestos a una gran cantidad de ejemplos, que van desde canciones de *The Strokes* (*Marie Antoinette*, *Maria Antonieta*, *Sofía Coppola*, 2006), a Queen (*A Knight's Tale*, *Destino Caballero*, Brian Helgeland, 2001; *Highlander*, *Los Inmortales*, Russell Mulcahy, 1986), *Bryan Adams* (*Robin Hood*, Kevin Reynolds, 1991; *Don Juan de Marco*, Jeremy Leven, 1995; *The Three Musketeers*, *Tres Mosqueteros*, Stephen Herek, 1993) hasta completar una lista que actualmente se va incrementando de forma progresiva. Pero ¿qué sentido tiene el empleo de estas composiciones presuntamente anacrónicas? en la mayoría de los casos su existencia posee intrínsecamente un fin determinado. El objetivo de esta apartado, será realizar una aproximación de análisis a partir de algunos ejemplos relevantes para reflexionar sobre las funciones que conllevan que las películas históricas promuevan este tipo de músicas dentro de un discurso fílmico que pareciera estar en una posición comprometida por el género en el que estas se encuentran suscritas.

a. Cuestiones preliminares

Relacionar lo histórico y lo urbano aparentemente resulta un inconveniente, en realidad es relativamente rentable si atendemos a las ganancias en taquilla. Antes de intentar reflexionar sobre estas cuestiones vamos por un momento a insistir en estos dos vocablos, urbano e histórico.

Tradicionalmente el término música popular ha sido sinónimo de música del pueblo, de esta forma se colaboraba a la creación de una categoría musical que brindaba la posibilidad de distinguirla de las otras músicas, tales como: música clásica, culta o artística de las clases o élites dominantes. Actualmente, la barrera de música y clase social es relativamente flexible, todos accedemos a la música clásica con la misma

facilidad que la música popular moderna. Por otro lado, no debemos de olvidar realizar una matización sobre dos términos que aún compartiendo ciertas características presentan algunas particularidades, nos estamos refiriendo a la música popular urbana y la música tradicional o folclórica. La distancia que existe entre los mismos queda justificada de la siguiente forma, la música tradicional ha existido durante siglos sin necesidad de músicos profesionales ni medios de comunicación tal y como los conocemos en nuestros días. Por su lado, la música popular moderna se caracteriza y distingue por las siguientes aspectos:

- a) Término surgido en el siglo XX en torno a las sociedades industrializadas: este hecho implica su relación con los diferentes sistemas de grabación y su difusión *a posteriori* a través de la diversidad de medios de comunicación que van aconteciendo durante el siglo pasado.
- b) Surge en la ciudades y su creación está acondicionada por la audiencia a la que va dirigida.
- c) Creada para el consumo público masivo.
- d) Compuesta por músicos profesionales.
- e) Su elaboración técnica suele ser “menos elaborada” sobre todo si lo comparamos con los procedimientos utilizados en torno en la música clásica. Esta idea, puede resultar complicada de entender y asimilar si atendemos a la dificultad imperiosa que caracteriza al mundo del *jazz*, no obstante, si es más “adecuada” si observamos lo que es una realidad en el *pop*.

A pesar de las diferencias, las distinciones entre las diferentes tipos de música, son cada vez más arbitrarias y ambiguas dado al proceso de hibridación y postmodernización al que se está asumiendo nuestra sociedad actual.

b. Aproximación de análisis.

La propuesta de selección filmica a la que nos vamos a referir son un claro ejemplo de la contribución de dos hitos musicales: Queen y Bryan Adams.

b.1. Queen en el cine.

La aportación de Queen ha sido más que significativa en la gran pantalla como queda visiblemente demostrado en la siguiente tabla³⁸¹:

Tabla 50

FILMOGRAFÍA DE QUEEN		
AÑO	TÍTULO	TEMA MUSICAL
1978	<i>FM</i>	<i>We Will Rock You</i>
1980	<i>Flash Gordon</i>	<i>Flash Gordon Soundtrack</i>
1984	<i>Revenge Of The Nerds</i>	<i>We Are The Champions</i>
1986	<i>Highlander</i>	<i>Princes Of The Universe, Gimme The Prize (Kurgan's Theme), One Year Of Love, Who Wants To Live Forever, Hammer To Fall, Don't Lose Your Head, New York, New York, A Kind Of Magic</i>
1986	<i>Iron Eagle</i>	<i>One Vision</i>
1991	<i>Highlander II: The Quickening</i>	<i>A Kind Of Magic</i>
1992	<i>Breaking The Rules</i>	<i>Crazy Little Thing Called Love</i>
1992	<i>Encino Man</i>	<i>Stone Cold Crazy, Keep Yourself Alive</i>
1992	<i>Gladiator</i>	<i>We Will Rock You (cover de Warrant)</i>
1992	<i>Peter's Friends</i>	<i>You're My Best Friend</i>
1992	<i>Wayne's World</i>	<i>Bohemian Rhapsody</i>
1993	<i>National Lagoon's Loaded Weapon 1</i>	<i>Bohemian Rhapsody</i>
1993	<i>Son In Law</i>	<i>Crazy Little Thing Called Love</i>

³⁸¹ En <<http://cinemorelia.blogspot.com.es/2011/09/musica-de-queen-en-el-cine.html>> [Consulta: 4 de Octubre del 2012]

FILMOGRAFÍA DE QUEEN		
AÑO	TÍTULO	TEMA MUSICAL
1993	<i>Super Mario Bros. (en el soundtrack, no en la película)</i>	<i>Tie Your Mother Down</i>
1994	<i>D2: The Mighty Ducks</i>	<i>We Will Rock You, We Are The Champions</i>
1996	<i>Mr. Wrong</i>	<i>Crazy Little Thing Called Love</i>
1997	<i>The Big One</i>	<i>We Will Rock You</i>
1997	<i>Grosse Pointe Blank</i>	<i>Under Pressure</i>
1998	<i>Small Soldiers</i>	<i>Another One Bites The Dust (Remix con Wyclef Jean)</i>
1998	<i>Stepmom</i>	<i>Under Pressure</i>
1999	<i>200 Cigarettes</i>	<i>Another One Bites The Dust</i>
1999	<i>Any Given Sunday</i>	<i>We Will Rock You</i>
1999	<i>Mickey Blue Eyes</i>	<i>We Are The Champions</i>
2000	<i>High Fidelity</i>	<i>We Are The Champions</i>
2000	<i>The Replacements</i>	<i>We Will Rock You</i>
2001	<i>How High</i>	<i>Bicycle Race (cover version)</i>
2001	<i>A Knight's Tale</i>	<i>We Will Rock You, We Are The Champions (Queen + Robbie Williams)</i>
2001	<i>Moulin Rouge!</i>	<i>The Show Must Go On (cover de Nicole Kidman & Jim Broadbent)</i>
2003	<i>Blackball</i>	<i>Don't Stop Me Now</i>
2004	<i>Ella Enchanted</i>	<i>Somebody To Love (cover de Anne Hathaway)</i>
2004	<i>The Girl Next Door</i>	<i>Under Pressure</i>
2004	<i>Shaun Of The Dead</i>	<i>Don't Stop Me Now, You're My Best Friend</i>
2004	<i>Super Size Me</i>	<i>Fat Bottomed Girls</i>
2005	<i>Cheaper de The Dozen 2</i>	<i>Under Pressure</i>

FILMOGRAFÍA DE QUEEN		
AÑO	TÍTULO	TEMA MUSICAL
2005	<i>Chicken Little</i>	<i>We Are The Champions (cover de Zach Braff)</i>
2005	<i>Kicking & Screaming</i>	<i>We Are The Champions</i>
2005	<i>The Pacifier</i>	<i>We Will Rock You</i>
2006	<i>About A Son</i>	<i>It's Late</i>
2006	<i>Failure to Launch</i>	<i>Crazy Little Thing Called Love (cover version)</i>
2006	<i>Happy Feet</i>	<i>Somebody To Love (cover de Brittany Murphy)</i>
2006	<i>The Break-Up</i>	<i>You're My Best Friend, Crazy Little Thing Called Love (cover de Dwight Yoakam)</i>
2006	<i>Zoom</i>	<i>Under Pressure (cover de Smash Mouth)</i>
2007	<i>Blades Of Glory</i>	<i>Flash's Theme</i>
2007	<i>The Heartbreak Kid</i>	<i>Under Pressure</i>
2007	<i>I Now Pronounce You Chuck & Larry</i>	<i>You're My Best Friend, Under Pressure</i>
2008	<i>What Happens In Vegas</i>	<i>We Are The Champions (cover version)</i>
2009	<i>Observe And Report</i>	<i>The Hero, It's Late</i>
2009	<i>World's Greatest Dad</i>	<i>Under Pressure</i>
2010	<i>It's kind of a funny story</i>	<i>Under Pressure</i>
2010	<i>Iron Man 2</i>	<i>Another One Bites The Dust</i>
2011	<i>Foo Fighters: Back And Forth</i>	<i>You're My Best Friend</i>
2011	<i>Crazy, Stupid, Love.</i>	<i>Crazy Little Thing Called Love</i>

De todas los temas que se suceden en las diferentes bandas sonoras musicales de los *films* referidos, observamos que existe un predominio relevante en dos composiciones,

We are the champions y *We will rock you*. Estos temas se emplean seis y siete veces respectivamente.

A continuación mostramos algunas películas como representativas para el uso de este tema dentro de su banda sonora musical.

1. ***Highlander*** (*Los Inmortales*, Russell Mulcahy, 1986), en cuya banda sonora reconocemos los siguientes temas³⁸²:

Tabla 51

BANDA SONORA MUSICAL
<i>A Kind Of Magic</i>
<i>One Year Of Love</i>
<i>Who Wants To Live Forever</i>
<i>Hammer To Fall</i>
<i>Princes of the Universe</i>
<i>Gimme the Prize (Kurgan's Theme)</i>
<i>A Dozen Red Roses for my Darling</i>
<i>New York, New York</i>

Este *film* de ficción histórica se contextualiza en el siglo XVI, esto es Renacimiento. Por otro lado, partimos de una situación contemporánea 1984 pero a través del protagonistas a modo de *flashback*, vivimos su nacimiento (1518), expulsión de su aldea de Escocia (1536) y reconocimiento de su inmortalidad (1541). En cierta forma, aunque la música aún ilustrando a través del personaje principal una época anterior, parece poder estar

³⁸² En <<http://www.imdb.com/title/tt0091203/soundtrack>> [Consulta: 19 de Octubre del 2012]

justificado su anacronismo. Estas composiciones de música urbana, en este caso, un claro ejemplo de lo que los teóricos han venido denominando *Glam Rock* y *Hard Rock*, en cuya etiqueta se suele ubicar a Queen, podrían tener cabida en el discurso de esta película porque son propias a la época en la que se iniciaría la película. A modo de recordatorio, el grupo inglés inició su periplo musical en la década de 1970, empezando a ser popularmente reconocido en lo que concierne a los EEUU a mediados de los ochenta. Por este motivo, si observamos que al inicio de este *film* observamos que comienza en la ciudad de Nueva Jersey, deducimos que en ese momento esta música era consumida plenamente por este colectivo de ciudadanos. Otro dato significativo, es el hecho de que haya sido este grupo el encargado en un gran porcentaje a la elaboración del soporte musical del *film*, dejando al compositor Michael Kamel, en un ligero segundo plano. Este hecho, implica a corto plazo, unas funcionalidades patentes de la música así como desde el punto de vista de su aplicación manifiesta un claro predominio de lo incidental frente a lo diegético a excepción cuando escuchamos los temas en los ochenta donde en los ejemplos se utilizan de forma diegética. Así pues, el hecho de escuchar Queen en el Renacimiento de forma no diegética, por un lado manifiesta una serie de aportaciones evidentes a parte de la ya consagrada sensación de extrañeza en cuanto al período que ilustra. En sí, la música tiende hacia una funcionalidad expresiva, estructural e incluso narrativa obviando cualquier relación con la funcionalidad propias del género donde encuadramos esta película, como podría ser la estética.

De todos los temas se van aconteciendo en la película, el que ha cobrado especial relevancia es el titulado, *Who wants to live forever*. Esta canción funciona como *leitmotiv* para hacer referencia a la primera relación de amor entre el protagonista MacLeod y Heather, su primera esposa después de su expulsión de su aldea escocesa. “La canción tiene varios niveles, uno vocal, otro a cargo de la guitarra de Brian May, después otro orquestal (con el apoyo de unos preciosos violines) y finalmente uno coral. Un tema imperecedero que eleva a lo mítico esta aportación del grupo a tan imperecedera película”³⁸³. Sería el compositor de este film Michael Kamen, el responsable de la versión orquestal de este tema que llegaría a convertirse en un *hit* del momento, además de ayudar a una mayor difusión del *film*.

³⁸³ En <<http://www.bsospirit.com/comentarios/highlander.php>> [Consulta: 20 de Octubre 2012]

Para entender las funciones que hemos aludido anteriormente, prestemos atención a la letra del tema principal al que hemos hecho referencia en estas últimas líneas³⁸⁴.

Tabla 52

<i>Who wants to live forever</i>	<i>Quién quiere vivir para siempre.</i>
<p><i>Who Wants To Live Forever</i> <i>There's no time for us</i> <i>There's no place for us</i> <i>What is this thing that builds our dreams yet</i> <i>slips away from us</i> <i>Who wants to live forever</i> <i>Who wants to live forever...?</i> <i>There's no chance for us</i> <i>It's all decided for us</i> <i>This world has only one sweet moment set aside</i> <i>for us</i> <i>Who wants to live forever</i> <i>Who wants to live forever?</i> <i>Who dares to love forever?</i> <i>When love must die</i> <i>But touch my tears with your lips</i> <i>Touch my world with your fingertips</i> <i>And we can have forever</i> <i>And we can love forever</i> <i>Forever is our today</i> <i>Who wants to live forever</i> <i>Who wants to live forever?</i></p>	<p><i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>No hay tiempo para nosotros</i> <i>No hay lugar para nosotros</i> <i>Qué es esta cosa que crea nuestros sueños que a</i> <i>pesar de todo se nos escapan</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>No hay tiempo para nosotros</i> <i>No hay lugar para nosotros</i> <i>Qué es esta cosa que crea nuestros sueños que a</i> <i>pesar de todo se nos escapan</i> <i>Este mundo tiene sólo un buen momento</i> <i>desechado para nosotros</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>Quién se atrevería a amar para siempre</i> <i>Cuando el amor debe morir</i> <i>Mas toca mis lágrimas con tus labios</i> <i>Toca mi mundo con tus dedos</i> <i>Y podemos tener para siempre</i> <i>Y podemos amar para siempre</i> <i>Para siempre es nuestro día de hoy</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i></p>

<i>Who wants to live forever</i>	<i>Quién quiere vivir para siempre.</i>
----------------------------------	---

³⁸⁴En <<http://www.quedeletras.com/letra-cancion-who-wants-to-live-forever-bajar-11877/disco-live-at-wembley-86/queen-who-wants-to-live-forever.html>> [Consulta: 21 de Octubre 2012]

<p><i>Who wants to live forever?</i> <i>Who dares to love forever?</i> <i>When love must die</i> <i>But touch my tears with your lips</i> <i>Touch my world with your fingertips</i> <i>And we can have forever</i> <i>And we can love forever</i> <i>Forever is our today</i></p> <p><i>Who wants to live forever</i> <i>Who wants to live forever?</i> <i>Forever is our today</i></p> <p><i>Who waits forever anyway?</i></p>	<p><i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>Quién se atrevería a amar para siempre</i> <i>Cuando el amor debe morir</i> <i>Mas toca mis lágrimas con tus labios</i> <i>Toca mi mundo con tus dedos</i> <i>Y podemos tener para siempre</i> <i>Y podemos amar para siempre</i> <i>Para siempre es nuestro día de hoy</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>Quién quiere vivir para siempre</i> <i>Para siempre es nuestro día de hoy</i> <i>Sin embargo, ¿Quién espera para siempre?</i></p>
---	---

Desde el título de esta canción, ya se está planteando el pensamiento del protagonista, lo que siente, lo que está obligado por su condición de inmortal. El tema aparece cuatro veces. Todas de forma incidental y con las mismas funciones. Cuando aparece por primera vez este tema, lo hace de forma orquestal en el momento que aparece Ramírez, quien le desvelaría su nueva condición. La segunda vez que escuchamos esta canción nuevamente de forma orquestal, el “escocés” ya es consciente de que su nueva vida le imposibilita tener descendencia. Hasta la tercera versión no se nos presenta el tema original, esto es, vocalmente que acompaña su relación de amor hasta la muerte de Heather. La última vez que aparece será precisamente al inicio de otra relación de amor pero en los tiempos actuales, 1984, esta vez sería también la versión orquestal la que impera.

2. *A Knight's Tale* (*Destino Caballero*, Brian Helgeland, 2001) esta película presenta una banda sonora más emblemática que en el caso anterior, tal y como se observa en la siguiente tabla³⁸⁵:

Tabla 53

³⁸⁵ En <<http://www.imdb.com/title/tt0183790/soundtrack>> [Consulta: 17 de Octubre del 2012]

BANDA SONORA MUSICAL
<i>We Will Rock You</i>
<i>Low Rider</i>
<i>Takin' Care Of Business</i>
<i>Golden Years</i>
<i>Further On Up the Road</i>
<i>Get Ready</i>
<i>I Want To Take You Higher</i>
<i>The Boys Are Back In Town</i>
<i>You Shook Me All Night Long</i>
<i>We Are the Champions</i>

Uno de los temas más notorios de esta banda sonora musical, es el *We are the Champions*³⁸⁶. En este caso, esta composición es un claro anacronismo intencionado que ilustra los créditos iniciales en el momento de lo que parece ser la celebración de un torneo en la época medieval (siglo XIV). Curiosamente este tema sirve para ilustrar las victorias de las diferentes ligas de fútbol actuales. La función es estructural y narrativa, pero volvemos a obviar la estética. En cuanto su aplicación, pasamos de lo no diegético con el tema vocal que escuchamos al que se le añade una percusión corporal a modo diegético. La justificación al empleo de esta canción podría estar relacionado y condicionado por el colectivo de espectadores al que va dirigido el *film*, en principio los adolescentes. Siguiendo el mismo procedimiento, ilustraremos la letra del tema para estar en posición de esclarecer las funciones a las que hemos hecho mención.

³⁸⁶En <<http://www.quedeletras.com/letra-cancion-we-are-the-champions-bajar-11893/disco-live-at-wembley-86/queen-we-are-the-champions.html>> [Consulta: 30 de Octubre del 2012]

Tabla 54

<i>We are the champions</i>	<i>Somos los campeones</i>
<i>I've paid my dues Time after time I've done my sentence But committed no crime</i>	<i>He pagado mis deudas Una y otra vez Hice mi condena Pero no perpetré ningún crimen</i>
<i>And bad mistakes I've made a few I've had my share of sand Kicked in my face</i>	<i>Y errores malos Cometí algunos Tuve mi granito de arena Golpeado en mi cara Pero ya he pasado</i>
<i>But I've come through And I need to go on and on and on and on</i>	<i>Y nosotros queremos seguir sin parar y sin parar</i>
<i>We are the champions - my friend And we'll keep on fighting till the end</i>	<i>Nosotros somos los campeones - mis amigos Y nos mantendremos luchando Hasta el final</i>
<i>We are the champions We are the champions No time for losers 'Cause we are the champions of the world...</i>	<i>Nosotros somos los campeones Nosotros somos los campeones No hay tiempo para los perdedores Porque nosotros somos los campeones del Mundo</i>

b.2. Bryan Adams en el cine

Este músico también ha contado con el beneplácito de la gran pantalla, su presencia se observa en algunos filmes históricos, tal como ilustramos a continuación³⁸⁷.

Tabla 55

FILMOGRAFÍA DE BRYAN ADAMS		
AÑO	TÍTULO DE PELÍCULAS	TEMA MUSICAL
1983	<i>A Night In Heaven</i>	<i>Heaven</i>
1987	<i>This Guy It's A Demon</i>	<i>Only the strong survive</i>
1991	<i>Robin Hood, Príncipe de Ladrones</i>	<i>Everything I Do, I Do It For You</i>
1993	<i>Los Tres Mosqueteros</i>	<i>All For Love</i>

³⁸⁷ En <<http://musicadecine.jimdo.com/intérpretes/bryan-adams/>> [Consulta: 28 de Octubre de 2012]

FILMOGRAFÍA DE BRYAN ADAMS		
1995	<i>Don Juan De Marco</i>	<i>Have You Ever Really Loved A Woman</i>
1996	<i>Jack</i>	<i>Star</i>
1996	<i>The Mirror Has Two Face</i>	<i>I finally found someone</i>
1997	<i>Hopefloats</i>	<i>When you love someone</i>
2002	<i>Spirit: El corcel indomable</i>	Banda sonora original
2005	<i>Racing Stripes: Héroe a Rayas</i>	<i>It ain't over yet</i>
2006	<i>The Guardian</i>	<i>Never let go</i>
2006	<i>Bobby</i>	<i>Never gonna break my faith</i>
2009	<i>Par de Colmilludos/Old Dogs</i>	<i>You've been a friend to me</i>

Dos son los largometrajes históricos, que inicialmente llaman nuestra atención, por un lado, *Robin Hood: Prince of Thieves* (*Robin Hood, el príncipe de los Ladrones* Kevin Reynolds, 1991) y *The three Musketeers* (*Los tres Mosqueteros*, Stephen Herek, 1993). Sus bandas sonoras musicales están integradas por las siguientes composiciones:

1. *Robin Hood, Prince of thielves* (*Robin Hood, el príncipe de los Ladrones*, Kevin Reynolds, 1991)³⁸⁸

Tabla 56

BANDA SONORA MUSICAL
<i>Overture and a Prisoner of the Crusades (From Chains to Freedom)</i>
<i>Sir Guy of Gisbourne and the Escape to Sherwood</i>
<i>Little John and the Band in the Forest</i>
<i>The Sheriff and His Witch</i>
<i>Maid Marian</i>
<i>Training - Robin Hood, Prince of Thieves</i>
<i>Marian at the Waterfall</i>

³⁸⁸En <<http://www.bsospirit.com/comentarios/rhoodpthieves.php>>; <<http://www.imdb.com/title/tt0102798/soundtrack>> [Consulta: 29 de Octubre de 2012]

BANDA SONORA MUSICAL
<i>The Abduction and the Final Battle at the Gallows</i>
<i>(Everything I Do) I Do It For You - Bryan Adams</i>
<i>Wild Times - Jeff Lynne</i>

Every thing I do, I do it for you, se escucha hasta nueve veces durante el discurso cinematográfico de esta película. No obstante, tal y como pasaría en *Los inmortales* a la que ya hemos hecho referencia, la composición se irá presentando con diferentes variaciones tal y como detallamos a continuación:

1º Aparición del tema: versión orquestal del tema en el momento en el que plantean la búsqueda sin contemplaciones de Robin Hood.

2º Aparición del tema: versión orquestal con una ligera variación donde tiene especial protagonismo el papel de la cuerda, sobre todo en el momento en que se produce el nacimiento del bebe del jefe de la aldea donde es acogido Robin.

3º Aparición del tema: otra versión orquestal introducida con una pasaje de arpa y donde el oboe interpreta las notas de la melodía principal para finalmente acabar con un *crescendo* majestuoso en el momento en el que se produce el primer beso entre Mariam y Robin.

4º Aparición del tema: nuevamente otra variación con viento metal para ilustrar la batalla en la aldea,. el tema aparece casi de forma irreconocible

5º Aparición del tema: Marian le comunican que no tiene escapatoria y se tiene que casar con el malvado del film. En ese momento aparece desde las ruinas del bosque Robin Hood (que se creía muerto). La variación orquestal que se sucede sigue manteniendo un protagonismo relevante en torno al viento y cuerda respectivamente.

6º Aparición del tema: versión orquestal protagonista cuerda, cuando Robin es consciente de la existencia de un hermano “bastardo”.

7º Aparición del tema: Rescate y boda de Robin y Mariam. Versión orquestal con la cuerda en primer lugar.

8º Aparición del tema: Moraleja del fraile que los casa. Apenas unos pequeños segundos que funcionan de prelude para la presentación del tema original en los créditos finales.

9º Aparición del tema: Créditos finales, hasta este momento el espectador no ha tenido oportunidad de escuchar el tema original. En este caso, composición vocal a cargo de su autor Bryan Adams.

En suma, esta composición se caracteriza por presentarse siempre de forma incidental. Por otro lado, las funciones a las que estaría irremediamente relacionados son en primer lugar estructural (*leitmotiv*: Robin Hood y relación de amor), narrativa (véase letra de canción³⁸⁹) y expresiva.

Tabla 57

<i>Everything I Do, I Do It For You I</i>	<i>Todo lo que hago - lo hago por ti</i>
<i>Look into my eyes - you will see What you mean to me Search your heart - search your soul And when you finally there you will search no more Don't tell me it's not worth tryin' for You can't tell me it's not worth dyin' for You know it's true Everything I do - I do it for you</i>	<i>Mírame a los ojos verás Lo que significa para mí Busca en tu corazón busca su alma Y cuando me encuentre allí usted no busques más No me digas que no es digno de intentarlo Usted no puede decirme que no vale la pena muriendo por Usted sabe que es verdad Todo lo que hago lo hago por ti</i>
<i>Look into my heart - you will find There's nothin' there to hide Take me as I am - take my life I would give it all I would sacrifice Don't tell me it's not worth fightin' for I can't help it there's nothin' I want more You know it's true Everything I do - I do it for you.....</i>	<i>Mira en mi corazón se encuentra No hay nada que ocultar Tómame como soy quitarme la vida Yo le daría todo lo que sacrificaría No me digas que no vale la pena peleando por No puedo evitar que no hay nada 'quiero más Ya sé que es verdad Todo lo que hago - lo hago por ti No hay amor - como tu amor</i>

2. *The three Musketeers* (Los tres Mosqueteros³⁹⁰, Stephen Herek, 1993) Bryan

³⁸⁹ En <http://www.traduceletras.net/es/bryan-adams/everything-i-do-_i-do-it-for-you/2039/> [Consulta: 30 de Octubre de 2012]

³⁹⁰ En <<http://www.imdb.com/title/tt0108333/soundtrack>> [Consulta: 27 de Octubre de 2012]

Tabla 58

BANDA SONORA ORIGINAL
"All For Love" Performed by Bryan Adams, Rod Stewart and Sting
"A l'entrada del temps clar" from TROUBADOURS

De forma más completa detallamos los temas que se van aconteciendo³⁹¹:

Tabla 59

BANDA SONORA MUSICAL
<i>All For Love - Bryan Adams/Rod Stewart/Sting [4:45]</i>
<i>Cavern Of Cardinal Richelieu (Overture- Passacaille) [2:58]</i>
<i>D'Artagnan (Gallaird & Air) [3:19]</i>
<i>Athos, Porthios And Aramis (Courante) [5:24]</i>
<i>Sword Fight (Bransle) [3:20]</i>
<i>Louis XIII, Queen Anne And Constance/Lady In Waiting (Gavotte) [5:05]</i>
<i>The Cardinal's Couch (Estampie) [4:45]</i>
<i>Cannonballs (Rigadoon) [3:29]</i>
<i>M'Lady De Winter (Lament) [4:16]</i>
<i>The Fourth Musketeer (Concert Royaux) [5:19]</i>

El tema que centra nuestra atención en este caso es el compuesto por Bryan Adams, *All for Love*. Esta composición con una clara intención anacrónica, manifiesta una función estructural y narrativa, desde el comienzo de la película. Así mismo, por la naturaleza de la misma queda totalmente acondicionada a una aplicación incidental. Este recurso se convierte una vez más en una llamada de atención hacia un público adolescente que hipotéticamente manifiesta cierto distanciamiento hacia películas de ficción histórica, pero que a raíz de las diferentes versiones creadas sobre esta temática la realidad ha sufrido un ligero revés. Un proceso similar sucede en la banda sonora de la película dramática *The Graduate* (*El Graduado*, Mike Nichols, 1967), a este respecto señala en

³⁹¹ En <<http://www.moviemusic.com/soundtrack/M01601/threemusketeers/>> [Consulta: 30 de Octubre de 2012]

su artículo César Rivadeneyra lo siguiente “[...] sin duda la aportación de Simon and Garfunkel no sólo responde a una especial inclinación personal, sino una manera de atraer a un público[...]

³⁹².

IV.3.5. Conclusiones

En resumen, el grupo de compositores clásicos populares a los que hemos ido haciendo referencia son más que recurrentes en las películas de género histórico contextualizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, este hecho favorece la creación de unos más que visibles anacronismos. El objetivo de estas líneas no era mostrar “el uso y el abuso” que se hace de la música de estos compositores sino reflexionar que no existen casualidades sino causalidades y que si bien el espectador en algunos caso, es testigo de unos maravillosos acuerdos entre música y discurso cinematográfico, lo más habitual es que una audiencia documentada vea una cantidad infame de desacuerdos entre música y cine histórico. Entonces cabría cuestionarnos, ¿es positivo o negativo el anacronismo? ¿es necesario o imprescindible? La respuesta a la primera pregunta sería que todo depende de cómo sea el anacronismo es decir, de su naturaleza si es intencionado o creado por indiferencia. No olvidemos que el objetivo del anacronismo debería ser en principio el de “provocar un efecto”. Por último, si entendemos que el *film* histórico tiende de forma natural a establecer ciertos anacronismos, este hecho nos obliga a replantearnos cómo deberían ser utilizados. Tampoco debemos de olvidar que existen películas como los *biopic* que el uso anacrónico de la música se convierte en una falta muy grave. Pensemos por un momento... ¿qué pasaría si toda la música que aparece en la película *Amadeus* (Milos Forman, 1984) se utilizara de forma anacrónica? Así pues, cuando el anacronismo se vuelve indispensable y su uso pueda ser factible (a excepción de los *biopic* a lo que ya he aludido), este debería ser intencionado, porque de lo contrario cuando es fortuito, los espectadores son víctimas de una “desvirtuación de la realidad histórica musical”. Por *ende*, lejos de que las películas históricas sirvan para “sacar la

³⁹² RIVADENEYRA, César. “La llegada del Pop a la música cinematográfica: El caso de *El Graduado*” pp. 434-444. En FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (Eds.). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Salamanca: Arcibel editores, 2012.

³⁹³ El autor habla de cómo las películas históricas debería servir para “sacar la historia a la calle”, en este sentido he creído oportuno que se podría extender a la música. Montero, Julio. *Op. cit.*, En CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE LA CRUZ, Vanessa (Eds.). *Op. cit.*, 2008, p.163.

historia ente caso musical a la calle”³⁹³ sólo se fomentaría el “analfabetismo musical” en un público no muy cultivado.

“La anacronía no es una falta grave si se tiene presente que el cine, en sí, juega la baza de la irrealidad para presentar una realidad ficticia. [...] el cine da licencia para la invención, si no tienen datos precisos de la música del período o si no existe ese período, al ser ficticio.(Conrado Xalabarder)”³⁹⁴.

Así pues, el anacronismo musical y género histórico van de la mano. Este uso fraudulento de la música puede ser intencionado y dar como resultado fórmulas muy interesantes, aunque en la mayoría de los casos este hecho no se corresponde con la realidad. Por otro lado, existe una tendencia bastante generalizada de utilizar determinado repertorio musical que no tiene ninguna relación con la historia del *film*, pero que se convierte en una herramienta indispensable por su categoría “historicista” y por su función ilustrativa. De esta forma, aunque existe una extensa filmografía que aborda la temática histórica con “cierto rigor científico”, cuando llegamos a la música, parece evidente la ausencia de todo asesoramiento musical.

Finalmente, partimos de la base que desde el comienzo del género histórico el espectador se ha ido acostumbrando a la asociación de música que en un principio no guardaba ninguna relación con la música de la época, lo que podría ser razonable con películas como las que se contextualizaban en épocas antiguas, pero ¿tienen algún sentido en la música de compositores que actualmente se conocen sobradamente su repertorio?. Quizás la intención de los directores que fluctúan en el género histórico pretenden aportar una “visión fílmica de la historia”³⁹⁵ y en un muchos casos “fantasiosa del relato”. A lo mejor simplemente, “la dramatización de la historia que se produce en el cine va contra la historicidad” tal y como afirma Marc Ferro³⁹⁶. Por todo ello, sería lógico afirmar que los espectadores del cine actual se está convirtiendo en

³⁹⁴ Xalabarder, Conrado. *Música y cine. Una ilusión óptica*. Argentina: Libros en Red, 2006.

³⁹⁵ FERRO, Marc. “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”. *Film- Historia*. En <<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf>> [Consulta: 22 de Octubre de 2010]

³⁹⁶ *Ibid.*.

testigos del nacimiento de un nuevo género cinematográfico, el cine “histórico fantástico”.

Finalmente, las músicas urbanas tienen cabida en diferentes registros fílmicos, su justificación en términos de música anacrónica suele tener mayor relevancia y funcionalidad de lo que podría tener la música clásica preexistente de un período distinto al que sucede la ambientación del *film*. Es por este motivo, que podemos afirmar que estos anacronismos suelen ser siempre de naturaleza intencionada y no deliberada como suele acontecer en lo referente a la música clásica preexistente. Por otro lado, los resultados de estos “anacronismos urbanos” se muestran como la respuesta a la necesidad de focalizar un producto distante al público adolescente, convirtiendo en este caso al *film* histórico en un género atractivo desde el punto comercial para un colectivo de espectadores cada vez más heterogéneo.

“Desde sus principios, la historia de la música de cine está estrechamente ligada a la de las músicas populares y lo estará en tanto que dure el séptimo arte”³⁹⁷.

³⁹⁷ CHION, Michel. *Op. cit.*, 1997, p. 180.

CAPÍTULO V.
LA ILUSTRACIÓN EN EL CINE.

V. LA ILUSTRACIÓN EN EL CINE

En la segunda mitad del siglo XVIII se desarrolla el movimiento conocido por Ilustración. Ese período se caracterizaría por el triunfo de la razón, las artes y las ciencias. La vida cultural se disfrutaba desde diferentes ámbitos, palacios, corte, teatros públicos, iglesias. Todos estos ingredientes han servido de inspiración para una gran diversidad de títulos cinematográficos. Vestuario, fotografía, iluminación son sólo algunos de los aspectos que se han explotados hasta la saciedad y que desde el punto de vista puramente visual contribuye a un triunfalismo en pantalla. Los títulos que se analizarán en este apartado son el resultado de una selección en profundidad de filmografía ambientada en este movimiento teniendo en cuenta fundamentalmente la aportación desde la música preexistente clásica. En algunos casos, hemos creído oportuno esclarecer algunas otras cuestiones alejadas de la música clásica en *pro* de un análisis más completo del *film*.

V. 1. Arte y mito desde la Ilustración

V.1.1. *Amadeus* (Milos Forman, 1987)

“Qué duda cabe que la biografía mozartiana, riquísima en su variedad de marcos geográficos (los viajes de la infancia), vastísima en su anecdotario y perfectamente documentada a través de un copioso epistolario, responde perfectamente a las pretensiones del imaginario cinematográfico”³⁹⁸.

Amadeus, adaptación cinematográfica de la obra teatral de Peter Shaffer (*Amadeus*, 1979), nos traslada al siglo XVIII desde el retrato del compositor W. A. Mozart. Este *biopic*, es a simple vista una caricatura del músico, que manifiesta cierto lazos con trabajos que se han ido realizando en torno a la misma temática. Así pues, esta película podría considerarse deudora de otra composición, a saber; *Mozart y Salieri* (Nikolai Rimsky Korsakov, 1898). El libreto de esta ópera parte de una de los cuatro relatos que configuran la obra titulada las *Pequeñas tragedias* de Aleksandr Pushkin. *Mozart y Salieri*, es dentro de esta composición la que ha contado con mayor popularidad. El resultado de todo ello, ha posibilitado su adaptación en los diferentes medios artísticos, tales como: drama, ópera, teatro y finalmente cine. En este caso, este largometraje es un

³⁹⁸ RADIGALES, J.. “Mozart en el cine: del biopic a la ópera filmada”. OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 168.

ejemplo de ficción histórica. Casualidades del destino o resultado de un interés predeterminado, parece muy significativa la relación que se establece entre ópera y libretista y director de cine y guionista. Tanto el libretista como el guionista fueron los artífices en primera instancia de las obras sobre las que se centrarían posteriormente. A continuación mostraremos el listado de temas que integran la banda sonora musical.

Tabla 60

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL 1984/1991*	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Sinfonía n° 25 en Sol menor, KV 183. 1º Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1773	<i>Sinfonía n° 25 en Sol menor, KV 183. 1º Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1773	
<i>Stabat Mater para soprano, alto, cuerdas y órgano en Fa mayor - Quando Corpus Morietur and Amen.</i> Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) 1736	<i>Stabat Mater para soprano, alto, cuerdas y órgano en Fa mayor - Quando Corpus Morietur and Amen.</i> Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) 1736?	
	<i>Bubak and Hungaricus.</i> Anónimo (Música gitana principios del siglo XVIII) Arreglo de Jaroslav Kreck (Instrumentos del periodo)	<i>Bubak and Hungaricus.</i> Anónimo (Música gitana principios del siglo XVIII) Arreglo de Jaroslav Kreck (Instrumentos del periodo)
<i>Serenata n° 10 para viento en Si bemol mayor, "Gran Partita" KV 361. 3º Movimiento.</i> W.A. Mozart, 1781	<i>Serenata n° 10 para viento en Si bemol mayor, "Gran Partita" KV 361. 3º Movimiento.</i> W.A. Mozart, 1781	
<i>Die Entführung aus dem Serail, KV 384. Turkish Finale, Coro de Janissaries</i> W.A. Mozart, 1782	<i>Die Entführung aus dem Serail, KV 384. Turkish Finale, Coro de Janissaries</i> W.A. Mozart, 1782	
<i>Caro Mio Bene</i> Giuseppe Giordano(1751-1798) 1785?	<i>Caro Mio Bene</i> Giuseppe Giordano(1751-1798) 1785?	
<i>Misa n° 17 para solista, coro y orquesta en Do menor, Gran Misa, KV 427. Kyrie.</i> W. A. Mozart 1783	<i>Misa n° 17 para solista, coro y orquesta en Do menor, Gran Misa, KV 427. Kyrie.</i> W. A. Mozart 1783	
<i>Concierto para flauta y arpa en Do mayor, 2º Movimiento KV 299</i> W. A. Mozart, 1778	<i>Concierto para flauta y arpa en Do mayor, 2º Movimiento KV 299</i> W. A. Mozart, 1778	

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL 1984/1991*	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Concierto para dos pianos y orquesta en Mi bemol mayor KV 365. 3º Movimiento</i> W. A. Mozart, 1779	<i>Concierto para dos pianos y orquesta en Mi bemol mayor KV 365. 3º Movimiento</i> W. A. Mozart, 1779	
<i>Sinfonía nº 29 en La mayor, KV 201. 1º Movimiento</i> W. A. Mozart, 1774	<i>Sinfonía nº 29 en La mayor, KV 201. 1º Movimiento</i> W. A. Mozart, 1774	
<i>Concierto para piano nº 22 en Mi bemol mayor, KV 482. 3º Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1777	<i>Concierto para piano nº 22 en Mi bemol mayor, KV 482. 3º Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1777	
<i>Le nozze di Figaro. KV 492 Acto 3: Ecco la marcia. Acto 4: Ah tutti contenti</i> W. A. Mozart, 1786	<i>Le nozze di Figaro. KV 492 Acto 3: Ecco la marcia. Acto 4: Ah tutti contenti</i> W. A. Mozart, 1786	
<i>Axur, Finale</i> Antonio Salieri, 1788	<i>Axur, Finale</i> Antonio Salieri, 1788	
<i>Concierto para piano nº 20 en Re menor, KV 466. 1º Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1785	<i>Concierto para piano nº 20 en Re menor, KV 466. 1º Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1785	
<i>Zaide, KV 344. Ruhe sanft, mein holdes Leben.</i> W.A. Mozart, 1779	<i>Zaide, KV 344. Ruhe sanft, mein holdes Leben.</i> W.A. Mozart, 1779	
<i>Don Giovanni, KV 527- Acto 2: Commendatore scene</i> W. A. Mozart, 1787	<i>Don Giovanni, KV 527- Acto 2: Commendatore scene</i> W. A. Mozart, 1787	
<i>Eine Kleine Nachtmusik, nº 13, en Sol bemol mayor, KV 525 1º Movimiento</i> W. A. Mozart	<i>Eine Kleine Nachtmusik, nº 13, en Sol bemol mayor, KV 525 1º Movimiento</i> W. A. Mozart, 1787	
<i>Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta en Mi bemol mayor, KV 364. 1º Movimiento</i> W.A. Mozart, 1779.	<i>Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta en Mi bemol mayor, KV 364. 1º Movimiento</i> W.A. Mozart, 1779.	
<i>Música para un funeral masónico, KV 477</i> W.A. Mozart, 1785	<i>Música para un funeral masónico, KV 477</i> W.A. Mozart, 1785	
<i>La flauta mágica. Obertura, La reina de la noche.</i> W. A. Mozart, 1791	<i>La flauta mágica. Obertura, La reina de la noche.</i> W. A. Mozart, 1791	
<i>Seis danzas alemanas KV 509</i> W.A. Mozart, 1787	<i>Seis danzas alemanas KV 509</i> W.A. Mozart, 1787	

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL 1984/1991*	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Requiem para solista, coro y orquesta, KV 622. Introitus, Dies Irae, Rex Tremendae Majestatis, Confutatis, Lacrymosa</i> W. A. Mozart, 1791	<i>Requiem para solista, coro y orquesta, KV 622. Introitus, Dies Irae, Rex Tremendae Majestatis, Confutatis, Lacrymosa</i> W. A. Mozart, 1791	
<i>Concierto para piano n° 20 en Re menor, KV 466. 2° Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1785	<i>Concierto para piano n° 20 en Re menor, KV 466. 2° Movimiento.</i> W. A. Mozart, 1785	
<i>Adagio y Rondó para armónica de crista, flauta, oboe, viola y chelo, en Do menor para armónica de cristal KV 617</i> W. A. Mozart, 1791	<i>Adagio y Rondó para armónica de crista, flauta, oboe, viola y chelo, en Do menor para armónica de cristal KV 617</i> W. A. Mozart, 1791	
<i>Salieri's March Turned Into Non Piu Andrai (Le nozze di Figaro, K 492)1786</i> Simon Preston y W.A. Mozart -	<i>Salieri's March Turned Into Non Piu Andrai (Le nozze di Figaro, K 492)1786</i> Simon Preston y W.A. Mozart -	
<i>Ich möchte wohl der Kaiser sein, aria, KV 539, 1788</i> W.A. Mozart	<i>Ich möchte wohl der Kaiser sein, aria, KV 539, 1788</i> W.A. Mozart	

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Desde los créditos iniciales la utilización de la música de Mozart se configura como un elemento fundamental tanto desde un punto estrictamente estético como desde una función estructural. “Este es el caso de la sinfonía que, siguiendo la forma sonata que presenta el bitematismo establecido entre el tema A (en la tónica) y el tema B (en la dominante), ha tenido usos audiovisuales realmente conseguidos. [...] Mientras que el tema A (en sol menor) de la sinfonía subraya la tragedia del compositor italiano con las imágenes de Salieri postrado en una camilla, el tema B (en Re mayor) coincide con unas imágenes, en montaje paralelo, de una fiesta de carnaval en el interior de un palacio”³⁹⁹. Por otro lado, en general observamos que la música que se utiliza no sólo se suscribe a Mozart sino que es evidente obras de otro compositor contemporáneo al músico como: Antonio Salieri. Significativa es la utilización de obras de música popular a las que aludiremos posteriormente. En general, la banda sonora es un ejercicio realmente

³⁹⁹ RADIGALES, J.. “Mozart en el cine: del biopic a la ópera filmada”. En OLARTE MARTÍNEZ, M. (Ed.) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 16.

bastante equilibrado en que paralelamente se advierten algunas matizaciones que realizaremos a continuación. Para el reflejar todas estas reflexiones seguiremos el orden descrito en las tablas anteriores en relación a la contribución de las obras de los siguientes músicos:

- G. B. Pergolesi: El *Stabat Mater* cuya fecha de composición se sitúa alrededor de 1736 podría responder a un ejercicio de anacronía musical. Su presencia ayuda a narrar (*flashback*) los inicios Antonio Salieri en la música tras la muerte de su padre. Atendiendo a la niñez de Salieri (1760-1770), entendemos que aún dentro del contexto eclesiástico esta composición desde el punto de vista estético y estilístico no contribuye al rigor histórico. Por otro lado, puede existir una intención narrativa desde la letra de la composición estableciendo un paralelismo entre las peticiones del joven Salieri al “Señor”. El espíritu católico de Antonio Salieri, favorecería que su pensamiento estuviera ligado a su labor como músico al servicio divino. De este modo, Dios se convierte para este músico en el máximo responsable de su carrera musical. De esta forma, se entiende su alejamiento cuando cuestiona a Dios por qué le da el “don genial” a Mozart y no a él después de tantos años a su servicio.

- Música tradicional: *Bubak and Hungaricus*. Esta composición anónima del siglo XVIII se escucha dentro del palacio del príncipe arzobispo de Salzburgo, Hieronymus von Colloredo (1732-1812). Que esta composición se escuchara en algunos escenarios de la época podría ser un hecho, pero que se empleara como algo “exótico” en la residencia de un “hombre de Dios” es un dato relativamente cuestionable. Desde esta visión, parece ser bastante relevante su utilización en una de las escenas en la que se retrata la figura del “genio” desde la visión de estupefacto Salieri.

- W. A. Mozart: *Serenata n° 10 para viento, en Si Bemol mayor*; “*Gran Partita*”, KV 361. El compositor permanecería al servicio de arzobispo Colloredo entre 1771-1781. Por otro lado la fecha de esta composición 1781, manifiesta un ejercicio de rigor histórico musical. La idea de emplear una serenata para contextualizar la relación de mecenazgo entre compositor y príncipe no sería un dato descabellado,

pudiendo utilizarse como una posible alternativa la *Serenata n° 4 “Colloredo” en re mayor K 203* escrita 1774.

- W. A. Mozart: *El rapto del serallo* (1782). Muchas líneas se han escrito sobre la reacción del responsable de esta composición el emperador Jose II (1741-1790). “*Demasiadas notas*”, son las palabras elegidas por el director para apuntar y matizar la estética donde se localizaba esta obra. Por otro lado, otra de las escenas relevantes es la referida a la recepción de Mozart. En este caso, el compositor es recibido con ciertos honores en el palacio, ante la mirada atenta de un desconcertado grupo de músicos del monarca. En esta escena Antonio Salieri aparece con una composición de bienvenida al compositor de Salzburgo. Esta obra que a *priori* parece no tener muchas pretensiones, manifiesta un punto de partida para enlazar con esta ópera. Así pues, desde diferentes fuentes históricas, se manifiesta cómo la pieza del músico italiano serviría de inspiración a Mozart para la composición de los temas de *El rapto del serallo*.⁴⁰⁰ “ la tan referida escena de *Amadeus* cuando a partir de una pieza para piano de Salieri, Mozart monta toda una estructura musical que dará pie, de manera impensada, a un esbozo de su *singspiel El rapto en el serallo*”.
- W. A. Mozart: *Pequeña serenata nocturna*. En una de las escenas más emblemáticas de este largometraje. En un intento de mostrar su popularidad, el compositor de cámara Antonio Salieri interpreta las primeras notas de esta pieza. En este caso, el director ha favorecido ha extender aún más el uso de esta popularísima obra, que en la actualidad actúa como una de las piezas claves, esto es, tópico dentro del cine.
- W. A. Mozart: “Remix mozartiano”. Sin lugar a dudas, la brillantez de esta secuencia radica en su capacidad de evocación musical hacia un repertorio mayoritariamente popular del músico. Desde lo incidental, Salieri nos permite oír una y otra composición mozartinana. Esta forma de presentarnos e introducirnos en el mundo musical de Mozart es sencillamente un tributo a la genialidad del director de este largometraje.

⁴⁰⁰ MONTOYA, Juan C. *Música y Medios Audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la Educación musical*. Universidad de Salamanca, 2010, p. 177.

- W. A. Mozart: *Requiem*- En otros apartados hemos incidido cómo el “abuso” del *Requiem*, ha favorecido la creación de un tópico cinematográfico. Muerte y *Requiem* no parece en principio contradecir el origen de esta composición, pero en cierta forma leyendas, preludio de muerte y fantasía se mezclan desde que se empieza a escuchar diferentes fragmentos musicales dentro de la sería el desenlace del *film*.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

El enfoque de este *film* condiciona inexorablemente la selección de algunas de las composiciones más significativas del repertorio mozartiano. No obstante, en un alarde de interpretación observamos que existente otros aspectos que han sido cuidados y trabajados de una forma realmente inusual y magistral. En este línea, la interpretación de la obras así como el estudio realizado paralelamente, reflejan un fórmula fundamental para abordar este tipo de trabajos cinematográficos. De este modo, esta banda sonora musical se convierte un trabajo completamente inmejorable. Atendiendo a estos apuntes, cualquier otra aportación podría contribuir a un ejercicio de gratitud.

VI.2. *Io, Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009)

Todo lo que ha rodeado a esta producción, ha creado una gran expectación. Ingredientes para ello no le faltan, ya que son varios factores que fomentan tal despliegue: cine histórico, aspectos “biográficos” de muchos personajes relevantes en el campo de la música clásica, alternancia entre elementos teatrales y operísticos, así como otros tantos aspectos que hacen que este *film* no pase desapercibido. Así pues, esta película refleja los avatares del estreno de una las composiciones más emblemáticas de Mozart. A partir de este escenario se nos van presentado personalidades que convivieron con el compositor tales como: Da Ponte y Casanova, además de intérpretes. Los años en los que transcurre el relato son en lo que se convertiría en la antesala de la Revolución francesa, esto es, 1786-1788. *Film* de ficción histórica aunque paralelamente se puede apreciar la intención del director por acercar este trabajo al “documental”.

La presencia de música clásica es obligatoria dado el formato de *biopic* que se nos presenta la historia en torno al compositor W.A. Mozart. Los temas que observamos desde su banda sonora musical son:

Tabla 61

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Nicola Tescari/ Roque Baños
	<i>Carnaval</i> Roque Baños
	<i>Tantum Ergo</i> Roque Baños
<i>Don Giovanni</i> W. A. Mozart (1787)	<i>Don Giovanni</i> Arreglos: Roque Baños
<i>Le nozze di Figaro</i> W.A. Mozart (1786)	<i>Voi che sapete</i> <i>Le nozze di Figaro</i>
<i>Le nozze di Figaro</i> W.A. Mozart (1786)	<i>Che soave zeffiretto</i> <i>Le nozze di Figaro</i>
<i>Concerto Turco</i> <i>Izia Samaisi</i> Giovanni Battista Toderini (1728-1799)	<i>Concerto Turco</i> <i>Izia Samaisi</i> Giovanni Battista Toderini
<i>Un bocconcin d'amante</i> <i>La grotta di Trofonio</i> Antonio Salieri	<i>Un bocconcin d'amante</i> <i>La grotta di Trofonio</i> Antonio Salieri
<i>Duo n°2 en Sol mayor KV 424, 1° Movimiento</i> W.A. Mozart	<i>Duo n°2 en Sol mayor KV 424, 1° Movimiento</i> Mozart
<i>Concerto n°2 en Sol menor Op. 8 RV 315 Verano.</i> <i>Las cuatro estaciones 2° y 3° Movimiento</i> Antonio Vivaldi.	<i>Concerto n°2 en Sol menor Op. 8 RV 315 Verano.</i> <i>Las cuatro estaciones 2° y 3° Movimiento</i> Antonio Vivaldi.
<i>Sonata n°3 para violonchelo en La menor</i> Antonio Vivaldi	<i>Sonata n°3 para violonchelo en La menor</i> Antonio Vivaldi
<i>Gente, gente all'ami all'armi</i> <i>Le nozze di Figaro</i> W.A. Mozart	<i>Gente, gente all'ami all'armi</i> <i>Le nozze di Figaro</i>
<i>Fuga</i> <i>Toccata y Fuga en Re menor</i> J.S. Bach	<i>Fuga</i> <i>Toccata y Fuga en Re menor</i> J.S. Bach

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

El director aragonés Carlos Saura realiza un trabajo exquisito en el aspecto visual pero no ocurre lo mismo con el aspecto musical. ¿Qué ocurre con la música? Existen algunos

aciertos sobre todo en lo que a la interpretación se refiere. No olvidemos que los cantantes son profesionales y que además de cantar actuar, es decir, que tenemos una fórmula cantante-actor muy interesante. Pero a nivel histórico, existen numerosos errores que en este tipo de películas son o “deberían” ser imperdonables. Es lógico pensar que una película que desarrolla uno de los episodios más relevantes en la vida del poeta y libretista Lorenzo Da Ponte y su relación con Mozart, entre otros, esté impregnado de música mozartiana. Aún más cuando el título del *film* alude a uno de los trabajos más importantes en la historia de la ópera europea, resultado de la colaboración entre ambos, nos referimos a la ópera *Don Giovanni* (1787). Pero, ¿por qué se producen tantas inexactitudes en torno a las fechas de óperas, interpretaciones de cantantes, fechas de encuentros, entre otros datos? La existencia de estos anacronismos⁴⁰¹ sólo favorece la deconstrucción de la historia, entonces ¿cuál es la función de estas películas? ¿La construcción o la desconstrucción? Otra idea que parece significativa es, ¿cuál es la función de Roque Baños y Niccola Tescari, compositores encargados de la supervisión de las escenas musicales? Sus aportaciones giran en torno a la composición de la música original y a la realización de algunos arreglos musicales sobre las obras preexistente que forman parte de la banda sonora musical del *film*.

Por otro lado, esta película refleja claramente una jerarquía en lo que el tratamiento de elementos integrantes en el *film* se refiere. En este sentido, observamos que la presencia de un experto historiador se convierte en una fuente de vital importancia, pero las composiciones preexistentes parecen emplearse prescindiendo de todo asesoramiento musical. A continuación, señalamos algunos de los anacronismos más relevantes⁴⁰²:

- 1781. Da Ponte asiste a una representación de la ópera *Don Giovanni* de Gazzaniga que no se estrenaría hasta 1787⁴⁰³.
- 1781. Da Ponte llega a Viena y tiene su primer encuentro, en realidad este

⁴⁰¹ Los anacronismos en las bandas sonoras del compositor suelen ser relativamente frecuentes dentro del género histórico, tal y como lo demuestra los anacronismos de la banda sonora de *El Dorado* (1987).”RUIZ, Francisco A. “Goya en el cine de Carlos Saura”, p. 76. En <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127541>> [Consulta: 22 de octubre de 2010]

⁴⁰² En este blog se expone de forma enumerada un listado muy interesante de algunos de los anacronismos que se observan en la película del director aragonés. RADIGALES, Jaume. “Alerta amb *Io, Don Giovanni!*” En <<http://www.mozartmania.blogspot.com/>> [Consulta: 21 de octubre de 2010]

⁴⁰³ Estrenada en el Teatro San Moisè de Venecia el 5 de febrero de 1787. ALIER, Roger. *Guía Universal de la Ópera. (I) De Adam a Mozart*. Barcelona: Man non troppo, 2000, p. 267.

encuentro no tendría lugar hasta 1783⁴⁰⁴.

- 1781, Mozart toca una obra de Bach, que ciertamente descubriría a finales de 1782.
- 1782. En el teatro se escucha el aria "*Un bocconcin d'amante*", de la ópera *La grotta di Trofonio*, de Salieri. Esta ópera no se estrenaría hasta finales de 1785⁴⁰⁵.
- 1786. Durante una función de *Le nozze di Figaro* en Praga, vemos a la soprano Adriana Ferrarese cantando la ópera de Mozart. Esto no es cierto porque Ferrarese la interpretaría en Viena en 1789.
- Da Ponte y Salieri proponen a Mozart la escritura de Don Giovanni. Según los datos históricos Salieri no va tener nada ver con este encargo⁴⁰⁶.
- Praga, 1787. Estrena de *Don Giovanni*. Canta Ferrarese y la soprano Caterina Cavalieri. Este dato es erróneo, porque Ferrarese no cantaría esta ópera y Cavalieri lo haría en las funciones de Viena de 1788⁴⁰⁷.
- Praga, 1787. En el estreno de la ópera, se observa la presencia del emperador, pero este dato no se ajusta a la realidad porque José II no va asistir a Praga (tampoco lo haría el libretista Da Ponte), sería en Viena cuando diría: "*Una ópera difícil de digerir para mis vieneses*"⁴⁰⁸.
- Otras composiciones se escuchan muy acertadamente en el *film* son las de los compositores Salieri (1750- 1825) y Gazzaniga (1743-1818). No obstante, no podía faltar la música de Antonio Vivaldi, pero ¿qué relación tiene este compositor con el libretista Da Ponte y con el compositor Mozart? Aparentemente, ninguna, por lo que la utilización del "fenómeno vivaldiano" es la respuesta al uso que se hace del compositor dentro de este tipo de películas como ya hemos adelantado anteriormente.

⁴⁰⁴ "Un escritor italiano, nacido en el Véneto y amigo de Casanova, a quien había conocido en cada del barón Wetzlar a principios de 1783, llamado Lorenzo Da Ponte [...]". ANDRÉS, Ramón. Mozart. Su vida y su obra. Barcelona: Man non troppo, 2006, p. 190.

⁴⁰⁵ ROGER, Alier. *Guía Universal de la Ópera. (II) De Mussorgski a Zandonai*. Barcelona: Man non troppo, 2001, p. 253.

⁴⁰⁶ "[...] había recibido un nuevo encargo, una ópera a petición del director del Teatro Nacional de Praga, Pasquale Bondini. [...] adaptó un texto del "poeta cesareo" Giovanni Bertati al que había puesto música Giuseppe Gazzaniga, *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra*. ANDRÉS, Ramón. Mozart. Su vida y su obra. Barcelona: Man non troppo, 2006, p. 198.

⁴⁰⁷ "[...] "Mi tradi", la página que Mozart escribió para la soprano Caterina Cavalieri, quien asumió el rol en el estreno vienés de la ópera [...]" RADIGALES, Jaume. "El valor de un clásico. Apuntes para Don Giovanni" p.21. En <<http://www.arcadiajerez.com/gestion/contenidos/agenda/libretos/Libro%20Don%20Giovanni.pdf>>[Consulta: 20 Octubre del 2010]

⁴⁰⁸ "Incluso el emperador José II, que apreciaba a Mozart, declaró que aquella era una obra muy dura de masticar para los vieneses, a lo que el músico respondió, con poca diplomacia, que les daría tiempo para digerirla". RADIGALES, Jaume. *Op. cit.*

En síntesis, a grandes rasgos observamos que la utilización y tratamiento musical de esta película no responde a la fórmula filmica magistral a la que nos tiene acostumbrado el director Carlos Saura.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Atendiendo a la obligatoriedad de emplear la música de Mozart en este film y observando nuevamente los escenarios en los que sitúa la trama, Venecia, Viena y Praga, los compositores que podrían ajustarse a esta propuesta cinematográfica podrían ser:

- Viena: J. Haydn, Antonio Salieri (Música de cámara del emperador Jose II)
- Venecia: Baldassare Galuppi
- Praga: Josef Seger, Johann Anton Kozeluh, Franz Xaver Dusek y Vincenc Maschek

VI.1.4. *Casanova* (Lasse Hallström, 2005). La figura del libertino

Libertino y Casanova van de la mano dentro de la historia del siglo XVIII. Famoso por sus conquistas amorosas, la figura de Giacomo Casanova (1725-1798) ha inspirado la producción de una gran cantidad de obras. Un dato esclarecedor son sus apariciones desde la filmografía, tanto como figura protagonista en el caso de *biopics* o desde un discreto segundo plano, tal y como acontece *Io Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009) o *La noche de Varennes* (Ettore Scola, 1982). La propuesta planteada por Federico Fellini en 1975 titulada *Il Casanova*, no se analizará en las siguientes líneas debido a que su música esta compuesta en su integridad por el compositor Nino Rota y en principio, no se ha apreciado de forma tácita la participación de música preexistente clásica. Uno de los casos que si posee un cierto interés es la apuesta musical realizada desde otro trabajo, en este caso del director Lasse Hallström.

“Comienzo declarando al lector que, en todo cuanto he hecho en el curso de mi vida, bueno o malo, estoy seguro de haber merecido elogios y censuras, y que, por tanto, debo crearme libre”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ CASANOVA, Giacomo. *Historia de mi vida*. Madrid: Colección Memoria Mundi, Vilaur, 2009. Esta frase está contenida dentro del prólogo de estas memorias aceptadas por unos y vetada por otros.

Biopic sobre Giacomo Casanova, película de reconstitución histórica caracterizada por una banda sonora extensísima donde la nota predominante es el “aluvión” de composiciones de música preexistente clásica, tal y como queda de manifiesto en la siguiente tabla:

Tabla 62

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Alexandre Desplat
Assagio N.º 1 en Sol menor (andante) BeRI 310 Johan Helmich Roman (1694-1758)	1. <i>Assagio N.º 1 en Sol menor (andante) BeRI 310</i> Johann Helmich Roman (1694-1758)
<i>Dardanus (Tambourins I/II)</i> Jean Philippe Rameau (1683-1764) 1739	2. <i>Dardanus: Tambourins I/II</i> Jean Philippe Rameau
<i>Concierto para chelo n.º 3 en Re menor (2. Amoroso)</i> Leonardo Leo (1694-1744)	3. <i>Concierto para chelo N.º 3 en Re menor; L. 60</i> Leonardo Leo
<i>Les Fêtes de Polymnie: Obertura (1745)</i> <i>Plaiée: Overture (1745)</i> <i>Zoroastre: Obertura, Air Grave, Minueto I/II</i> Jean Philippe Rameau (1683-1764) 1749	4. <i>Les Fetes De Polymnie: Obertura “Eternal Dammnation” / Platee: Obertura / Zoroastre: Obertura</i> Jean Philippe Rameau
<i>Concierto para mandolina, cuerda y bajo continuo en Do mayor (1. Allegro)</i> Antonio Vivaldi (1678-1741) 1729-1730	5. <i>“The Doge’s Decree” Concierto en Do mayor: extractos</i> Antonio Vivaldi
	6. <i>Una Virgen veneciana</i> Alexander Desplat
<i>Concierto para clave y cuerdas en Do mayor (2. Larghetto, 3. Rondo)</i> Giovanni Paisiello (1740-1816)	7. <i>“San Cremori at Dawn” Concierto en Do mayor para clave y cuerda: extractos</i> Giovanni Paisiello
<i>La Madrileña: Obertura</i> Vicente Martín y Soler (1754-1806) 1778	8. <i>La Madrileña, o Tutor burlado: Obertura</i> Vicente Martín y Soler
<i>Concierto a cinco, para violín, cuerda y continuo Op. 9, N.º 4 en La mayor (2. Adagio)</i> Tomaso Albinoni (1671-1750) 1722	9. <i>Concierto a cinco, para violín sólo, dos violines, viola, chelo y continuo, N.º 4 en La mayor Op. 9: Extractos</i> Tomaso Albinoni
<i>Farnace: Sinfonía</i> Antonio Vivaldi (1678-1741) 1727	10. <i>Ópera Farnace, RV 711: Sinfonía</i> Antonio Vivaldi
<i>Concierto a cinco, para violín, cuerda y continuo Op. 9, N.º 4 en La mayor (2. Adagio)</i> Tomaso Albinoni (1671-1750) 1722	11. <i>Concierto a cinco, para violín sólo, dos violines, viola, chelo y continuo, N.º 4 en La mayor Op. 9: Extractos</i> Tomaso Albinoni

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Alexandre Desplat
<i>Sonata para violín y bajo continuo, Op. 5, n° 11 en Mi mayor: 5. Gavotta- Allegro;</i> Arcangelo Corelli (1653-1713) 1700	12. <i>Sonata para violín y bajo continuo N° 11 en Mi mayor, Op. 5: Extractos</i> Arcangelo Corelli
<i>Concierto para cuarteto n° 8. La Pazzia (1. Allegro)</i> Francesco Durante (1684-1755) 1728	13. <i>Concierto par cuarteto N° 8 “ La Pazzia”:</i> Extractos Francesco Durante
<i>Concierto a cinco, Op. 9 N° 2 en Re menor para oboe, cuerda y continuo (1. Allegro e non presto)</i> Tomaso Albinoni (1671-1750) 1722	14. <i>Concierto a cinco, para violín sólo, dos violines, viola, chelo y continuo, N° 2 en Re menor Op. 9:</i> Extractos Tomaso Albinoni
	15. <i>Inquisidor Pucci</i> Alexandre Desplat
<i>Concierto a cinco, para violín, cuerda y continuo Op. 9, N° 4 en La mayor (2. Adagio)</i> Tomaso Albinoni (1671-1750) 1722	9. <i>Concierto a cinco, para violín sólo, dos violines, viola, chelo y continuo, N° 4 en La mayor Op. 9:</i> Extractos Tomaso Albinoni
<i>Concierto de clave en Si bemol mayor (1. Allegro non troppo)</i> Francesco Durante (1684-1755) 1728	17. <i>Concierto para clave en Si bemol mayor:</i> Extractos Francesco Durante
<i>Concierto a cinco, Op. 9, N° 6 en Sol mayor</i> Tomaso Albinoni (1671-1750) 1722 <i>Plaisirs Champêtres. (Bourée)</i> Jean Féry Rebel (1666-1747) 1724	18. <i>Les Plaisirs Champêtres A Nom de Plume/Carnivale!: Concierto a cinco, n° 6 Op. 9 en Sol mayor/ Bourée (Rebel)</i> Tomaso Albinoni/ Varios compositores/ Jean-Féry Rebel
	19. <i>The Plume’s Nom is Casanova!</i> Sonny Kompanek
<i>Suite. Música Acuática n°3 en Sol mayor (Rigaudon) 1717</i> <i>Música para los Reales Fuegos Artificiales (Bourée) 1749</i> George Friedrich Händel (1685-1759) <i>Tafelmusik I (Loure) 1733</i> Georg Philipp Telemann (1681-1767)	20. <i>Dancing at the Doge’s Ball: Música acuática, Suite n° 3 en Sol mayor: Rigaudon; Música para los Reales Fuegos de Artificio: Bourée (Händel) / Tafelmusik I: Loure (Telemann)</i> Varios compositores/ Händel/ Telemann
<i>Concierto a cinco, para violín, cuerda y continuo Op. 9, N° 4 en La mayor (2. Adagio)</i> Tomaso Albinoni (1671-1750) 1722	21. <i>Concierto a cinco, para violín sólo, dos violines, viola, chelo y continuo, N° 4 en La mayor Op. 9:</i> Extractos Tomaso Albinoni
<i>Sonata para violin y bajo continuo, Op. 5, n° 7 en Re menor 3. Sarabanda- Largo</i> Arcangelo Corelli (1653-1713) 1700	22. <i>Sonata para violín y continuo N° 7 en Re menor, Op. 5: Extractos</i> Arcangelo Corelli

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Alexandre Desplat
<i>Concierto para violín, cuerda y continuo N° 11 en Re mayor (Il Cimientto dell' Armonía) Op. 8, RV 210</i> Antonio Vivaldi (1678-1741) 1726	23. <i>Concierto para violín, cuerda y continuo N° 11 en Re mayor (Il Cimientto dell' Armonía) Op. 8, RV 210: Extracto</i> Antonio Vivaldi
<i>Nais: Obertura (1751)</i> <i>Achante et Céphise ou La Sympathie: Overture (1751)</i> <i>Zais: Ballet Figure-Primera Gavotte, Overture (1748)</i> Jean Philippe Rameau (1683-1764)	24. <i>Nais: Obertura/ Achante et Cephise Ou La Sympathie: Obertura/Zais: Obertura "Una gran escapada"</i> Jean Philippe Rameau
<i>El Templo de la Gloria: Obertura, Air Gai (1745)</i> <i>Zais: Ballet Figure-Primera Gavotte, Overture (1748)</i> Jean Philippe Rameau (1683-1764) <i>Sonata para violín y bajo continuo n° 7 en Re menor 3. Sarabanda- Largo</i> Arcangelo Corelli (1653-1713) 1700	25. <i>Mi lugar está con Casanova. Le Temple De La Glorie: Obertura /Zais: Obertura / Sonata para violín y bajo continuo, N° 7 Op. 5 en Re menor</i> Varios compositores/Rameau/Arcangelo Corelli
<i>Concierto a cinco, para violín sólo, cuerda y continuo Op. 9, N° 4 en La mayor (2. Adagio)</i> Tomaso Albinoni (1671-1750) 1722	26. <i>Concierto a cinco, para violín sólo, dos violines, viola, chelo y continuo, N° 4 en La mayor Op. 9: Extractos</i> Tomaso Albinoni

a. Aportaciones desde la música “preexistente clásica”

La primera visión musical que tenemos a raíz de esta extensa banda sonora, es la gran diversidad de música preexistente clásica que localizamos. En este sentido, existen compositores reconocidos y otros no tan populares. Desde una función fundamentalmente estética podemos destacar la presencia de algunos tópicos, tal y como se deduce de uso de Vivaldi para contextualizar nuevamente la historia en un escenario veneciano. Significativos así mismo, son los anacronismos musicales que se suceden durante este *film* de ficción histórica. Estas prácticas musicales aunque si pueden alejar al espectador creando “una fantasía histórica”, deben posibilitar al mismo tiempo la formulación de una serie de cuestiones, tales como:

- Antonio Vivaldi. Sinónimo de Venecia, lo histórico, sus composiciones favorecen la extensión del tópico ya referido en apartados anteriores.
- Compositores más “anacrónicos”: Albinoni, Corelli, Johann Helmich Roman.

- T. Albinoni.- Desde un una función estructural los conciertos de este compositor se identifican con Casanova, creando un *leitmotiv*.
- Anacronismo relativos: Se podrían considerar aquellas piezas que podrían protagonizar la música de los salones, cámara en los tiempos de juventud de Casanova. Siguiendo el mismo planteamiento que en el caso Händel, observamos la presencia de J.P. Rameau, Leonardo Leo, Rebel.
- Händel.- Un caso significativo, es música de este compositor en este *film*. Aunque la vida de Casanova coincide en buena proporción con la época del Clasicismo musical, existen indicios sobre la viabilidad del repertorio de Händel. Estas dos composiciones datadas en 1717 y 1749 respectivamente, podrían estar justificadas por responder a los gustos de la estética referida a etapa juvenil de este paradigmático libertino. Así pues, aunque a primera vista existen una distancia importante entre estas piezas y los gustos de moda propios a la segunda mitad del siglo XVIII, no están tan alejadas respecto a 1750, época en la nuestro joven personaje contaba con 25 años. En síntesis, en este ejemplo podríamos ilustrar un anacronismo “relativo”.
- Vicente Martín y Soler.- En lo que se refiere la presencia del pensamiento ilustrado en que se desarrollaría la última etapa de este personaje queda patente la relevancia de compositores como Vicente Martín y Soler.

La vida de Giacomo Casanova, libertino “ilustrado” fue extremadamente larga si la comparamos con la media de la época. Sin querer profundizar en caracteres de índole más sensacionalista, si parece tener relevancia que durante sus setenta y un años la cantidad de influencias estéticas y estilísticas fueron muy variados. Siguiendo esta línea temporal, parece tener justificación el empleo de compositores relacionados con el último barroco, así como los que son considerados figuras representativas del clasicismo tardío. En síntesis, observamos que esta banda sonora musical aglutina ambas propuestas, por lo que en general el enfoque musical responde al retrato de este personaje. Por otro lado, la evidencia de ciertas “fantasías musicales” o anacronismos posiblemente intencionados no estaría en principio alejado del marco imaginario y fantasioso que rodea el largometraje desde el inicio hasta los créditos finales.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Desde la vida de este compositor, podremos vislumbrar un planteamiento musical centrado en dos períodos históricos diferentes a saber:

- Barroco tardío (Adolescencia de Casanova): Händel a través de sus óperas como por ejemplo *Serse* (1738).
- Clasicismo pleno (Madurez de Casanova): *Don Giovanni* (1787) de Mozart.

V.I.4. Goya: el pintor de la Ilustración y la Revolución.

Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999), *Volaverunt* (Bigas Luna, 1999), *Goya's Ghosts* (*Los Fantasma de Goya*, de Milos Forman, 2006) representan miradas distintas de uno de los maestros de la pintura del siglo XVIII español, Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Casualmente las versiones de la década de los noventa, abordan una temática similar, la vida de Goya y su relación con la Duquesa de Alba, aunque con ópticas visiblemente dispares. Saura, recurre a un Francisco de Goya de 82 años en su exilio en Burdeos (1824 – 1828) y nos va reconstruyendo a través de sus memorias lo que había sido su vida, prestando un especial interés a su relación con María Teresa de Silva Álvarez de Toledo, conocida como Duquesa de Alba (1762-1802). Por su lado, Bigas Luna parte de la adaptación de la novela de Antonio Larreta y se concentra en todos los entresijos que rodean a la corte de Carlos IV (1748-1819), dotando al *film* de ciertos tintes eróticos y haciendo una lectura bastante extendida sobre la muerte por envenenamiento de la duquesa. Por su lado, desde la visión de Milos Forman, se nos muestra a un genio inmerso en los infortunios históricos que rodea a España entre 1792-1809.

a. *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999)

Biopic sobre Goya, este largometraje de reconstrucción histórica aborda la última etapa del pintor. Con 82 años, Goya se exilia a Burdeos desde donde retornará a través de sus memorias a los momentos más relevantes de su vida. Pasiones, añoranzas, muerte, serán algunos de los aspectos que nos traslade el director gracias al uso continuado de *flashbacks*. En lo la banda sonora musical se refiere, podemos apreciar los siguientes títulos:

Tabla 63

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Roque Baños	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Minuet, Op. 13 No. 5(G. 277-282)1772</i> L. Boccherini (1743-1805)	<i>1. Títulos</i>	<i>No hay que decirle el primor</i> Anónimo
<i>Quinteto nº 4 en Re mayor G. 448. Fandango. 1798</i> L. Boccherini (1743-1805)	<i>2. La Espiral</i>	
<i>Quinteto Op. 2. Largo 1774</i> L. Boccherini (1743-1805)	<i>3. La Terrible Enfermedad</i>	
<i>Nocturno para chelo y piano en Re menor Op. 19</i> Pyotr Ilyich Tchaikovsky 1840-1893)	<i>4. Ante la Muerte</i>	
<i>Tambourine para piano</i> François Couperin (1668-1733)	<i>5. Los Caprichos</i>	
<i>Quinteto Op. 31</i> L. v. Beethoven (1770-1827)	<i>6. El Milagro de San Antonio</i>	
	<i>7. La Pradera de San Isidro</i>	
	<i>8. El Ruido Sordo</i>	
	<i>9. Las Pinturas Negras</i>	
	<i>10. Muerte de Cayetana</i>	
	<i>11. Colección de Godoy</i>	
	<i>12. En los Jardines de Aranjuez</i>	
	<i>13. Los Desastres de la Guerra, exodo, batalla y muerte.</i>	
	<i>14. Muerte de Goya</i>	

a.1. Reflexiones desde la música preexistente clásica

La música preexistente que forma parte de la banda sonora de *Goya en Burdeos*, está fundamentalmente compuesta por Luigi Boccherini. Este hecho, estaría totalmente acorde con la contextualización de la película, ya que Boccherini y Goya llegarían

inclusive a conocerse. Pero existen algunas vicisitudes en cuanto a fechas de composición y uso de composiciones tal y como observaremos desde las siguientes puntualizaciones.

- L. Boccherini.- En el caso de Boccherini, vemos que sólo se realiza un uso anacrónico de una de las composiciones más populares del compositor, el *Quinteto del Fandango*⁴¹⁰. No obstante, en este *film* lo más curioso no es el uso del compositor italiano, sino la utilización de composiciones como el *Nocturno para Chelo* (*Nocturno chelo y orquesta*, Op. 19, nº 4,) compuesto en 1873 por el del compositor ruso del siglo XIX P. I. Tchaikovsky (1840-1893). O la canción anónima del siglo XVII “*No hay que decirle el primor*”⁴¹¹. Ambos casos, contribuyen a una clara descontextualización. El primero porque se relaciona con el pensamiento tardío romántico, aunque en este sentido, Goya se ha visto desde la historia del Arte como un artista que se adelantaría a su tiempo y que se podría relacionar con la pintura que se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX, con artistas del impresionismo y posteriormente del expresionismo⁴¹².

- “*No hay que decirle el primor*”.- En el caso que nos ocupa, se trata de una canción del siglo XVII. Por otro lado, observamos que a partir del final del Renacimiento y sobre todo en el Barroco, la música vocal profana empieza a adquirir connotaciones importantes en la vida cortesana. Atendiendo a estos datos y a tenor de la relevancia de la corte en esta película, se podría establecer algún tipo de paralelismo, aunque a veces, eso significaría justificar un uso que probablemente le deba más al azar que a otros elementos. Sin embargo, si analizamos a la letra de la canción, es más que evidente las alusiones que se establecen en torno a la figura de la duquesa de Alba.

⁴¹⁰ Compuesto “[...] a partir de movimientos de los *Quintetos con dos violonchelos* Op. 10 nº 6 y Op. 40 nº 2 [...]”VV.AA. Guía de la música de Cámara. Madrid: Alianza, 2002, p.224.

⁴¹¹ “[...] jácara anónima *No hay que decirle el primor*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el manuscrito llamado *Libro de tonos humanos*. Esta enorme antología, fechada en 1656, contiene 222 pieza polifónicas profanas, y representa una de las fuentes más importantes de la música española de la primera mitad del siglo XVII.” ARRIAGA, Gerardo. Textos de las obras cantadas. Ciclo de música española barroca, Noviembre- Diciembre2004, p.26. En <<http://www.march.es/musica/ciclos/folletos/pdf/CICLO%20MUSICA%20BARROCA.pdf> [Consulta: 20 de Octubre del 2010]

⁴¹² “En su evolución y madurez Goya renovó la pintura, innovó, y su estilo abrió el campo al impresionismo y hasta, algunos de sus cuadros, al expresionismo.”RUIZ, Francisco A. “Goya en el cine de Carlos Saura”.p. 90 En <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127541>> [Consulta: 22 de octubre de 2010]

Tabla 64

NO HAY QUE DECIR DEL PRIMOR
<p><i>No hay que decir del primor</i></p> <p><i>No hay que decir del primor ni con el valor que sale,</i> <i>que yo sé que es la zagala de las que rompen el aire.</i> <i>Es tan bizarra y presumida tan valiente es y arrogante</i> <i>que ha jurado que ella sola ha de vencer al dios Marte.</i></p> <p><i>Si sabe que la festejan las florecillas y aves</i> <i> juzgará que son temores lo que hacéis por agradable.</i></p> <p><i>Muera con la confusión de su arrogancia pues trae</i> <i>por blasón de la victoria rayos con que ha de abrasarse.</i> <i>No la doy a entender flores ni a vosotras bellas, y así</i> <i> que este amoroso festejo sólo por ella se hace.</i> <i>Que como deidad se juzga de su hermosura se vale</i> <i>y quiere que el mundo sepa que no hay beldad que la</i> <i> [iguale.</i></p> <p><i>Y aunque su valor es mucho y su beldad es tan grande</i> <i> si la mira acreditada bien pueden todas guardarse</i> <i>Si ella de cruel se precia muera a manos de crueldades</i> <i>y acabará como ingrata ya que yo muero de amante.</i></p> <p><i>Muera con la confusión..</i></p>

- L. v. Beethoven.- En lo que concierne a la fórmula Beethoven y Goya, indiscutiblemente, en un intento de realizar un reflexión que vaya más allá de fechas de composición, ambos artistas poseen algunos rasgos que lejos de diferenciarlos los acercan. En síntesis algunas de estas cualidades se podrían resumir de la siguiente forma:

- Artista de transición
- Genialidad y libertad
- Sordera y aislamiento
- Iniciadores del arte musical y pictórico “moderno”

Así pues, *Goya en Burdeos*, se convierte en una película histórica con algunos “descuidos históricos musicales”, el resultado del *film* es una explotación magistral de

elementos como la coreografía de bailes⁴¹³ españoles, como el Fandango⁴¹⁴, la Jota⁴¹⁵, que se elevan sugerentes mediante el desnudo lenguaje de los sentidos. La pantomima, los elementos teatrales y por supuesto, la pintura del protagonista, introducen al espectador dentro de marco de primorosa confusión.

a. 2. Aportaciones al discurso sonoro

Los escenarios son nuevamente el marco referencial a partir del cual planteamos la utilización de determinados compositores en aras de realizar un ejercicio a favor y se acerque a un mayor rigor histórico. Tres ámbitos quedan retratados desde la memoria del pintor, todos suscritos en los finales del siglo XVIII:

- a) Corte real: Antonio Soler, *Sonata para clave n.º 84 en Mi mayor*.
- b) Nobleza (Duquesa de Alba): *Sinfonía n.º 1 en Re mayor (1759) Hob. I/1* de J. Haydn.
- c) Pueblo: Tonadilla escénica de Luis Misón, “El Compositor” (1761)⁴¹⁶.

b. *Volaverunt* (Bigas Luna, 1999)

Adaptación de la novela *Volaverunt* (Antonio Larreta, 1980), esta película de ficción histórica nos traslada a la “misteriosa” muerte de la Duquesa de Alba (1802). Los personajes fundamentales que nos ayudan a situarnos en la España de finales del siglo XVIII, son: Manuel Godoy (1767-1851), Goya (1746-1828), Pepita Tudó (1779-1869) y como no podría ser de otro modo, la Duquesa de Alba (1762-1802). El título de este *film* tampoco pasa desapercibido para cualquier conocedor de la obra pictórica de Goya. *Volaverunt*, es el nombre de un aguafuerte de la serie de *Los Caprichos* (1792-1799) realizado en 1799 por el artista aragonés.

Desde el parámetro musical, observamos la convivencia “pacífica” entre música original y música preexistente. Así mismo, resaltan las figuras de los compositores Joseph Haydn y Luigi Boccherini, tal y como se observan en la siguiente tabla:

⁴¹³ Los bailes ha sido otra de las temáticas recurrentes del pintor tal y como refleja la obra titulada *El baile de San Antonio de la Florida* (1777).

⁴¹⁴ SAURA, Carlos. *Goya (Goya en Burdeos). Apuntes para una película sobre Goya escrita y dirigida por Carlos Saura*. p. 59. En <http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Partes/Saura1994_GoyaBurdeos.pdf> [Consulta: 19 de Septiembre del 2012]

⁴¹⁵ *Ibid.*.

⁴¹⁶ VV.AA. *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla Escénica*. Madrid: Museo San Isidro, 2003, p. 50.

Tabla 65

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Alberto García Demestres
<i>Quinteto n° 9 "La Ritirata de Madrid en C, G. 453 Luigi Boccherini, 1799</i>	1. <i>El misterio de las Majas</i>
<i>Sonata para Violoncello Continuo en B-Flat Major, G. 8 / Allegro Luigi Boccherini</i>	2. <i>Amor en Sanlúcar</i>
	3. <i>Desmayos de amor</i>
	4. <i>La Maja, Goya, el aceite y las naranjas</i>
	5. <i>Me hizo mucho daño</i>
	6. <i>Mariposas en la cabeza</i>
	7. <i>Morir de verde veronese</i>
	8. <i>Mi Volaverunt (La muerte de la Duquesa)</i>
	9. <i>Me quedé dormido</i>
	10. <i>Los papeles de Nápoles</i>
	11. <i>La mirada de Pepita</i>
	12. <i>Pepita My Love</i>
	13. <i>Fancho</i>
	14. <i>Pepita y el Cardenal</i>
	15. <i>Las joyas de la Duquesa</i>
	16. <i>No pude hacerlo</i>
	17. <i>Me gustaría volar</i>
	18. <i>Tudó vs. Chinchón</i>
	19. <i>El anillo, la copa y el cuadro</i>
<i>Los Vagamundos y Ciegos Fingidos - Villancico a la Muerte de Mahoma Ventura Galván, 1770 (Adaptado por Alberto García Demestres) Tonadilla</i>	20. <i>Los vagabundos y ciegos fingidos</i>
	21. <i>Reina de España</i>
<i>La Palummella. Giovanni Paisiello. (Adap. Demestres)</i>	22. <i>Palummella</i>

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Alberto García Demestres
<i>Sonata para Piano N°36 en C Major (Hob XVI: 21) / Finale: Presto</i> Joseph Haydn, 1773	23. <i>Sonata para piano n° 36 en Do</i> J. Haydn
<i>Quinteto n° 2 G.446. Polacca.</i> Luigi Boccherini, 1798	24. <i>Quinteto n° 2 G. 446</i> L. Boccherini
<i>Quinteto n° 1 G.445. Allegro Moderato</i> Luigi Boccherini, 1798	25. <i>Quinteto n° 1 G. 445</i> L. Boccherini
<i>Quinteto n° 6 G.450. Allegro con Vivacità</i> Luigi Boccherini, 1798	26. <i>Quinteto n° 6 G. 450</i> L. Boccherini
<i>Quinteto n° 4 G.448. Fandango</i> Luigi Boccherini, 1798	27. <i>Quinteto n° 4 G. 448</i> L. Boccherini

b.1. Reflexiones desde la música preexistente clásica.

La fórmula Boccherini y Haydn, vuelve a sucederse dentro de este *film*, manifestando nuevamente la relación entre estos músicos y el episodio en la vida del pintor a finales del siglo XVIII.

- L. Boccherini.- En general en relación a la figura del compositor italiano, se aprecia ciertos tópicos como podría ser la utilización del ya citado *Fandango* aunque en este sentido no de forma anacrónica tal y como acontecía en la película anterior. De los cinco temas musicales de Boccherini, sólo se aprecian algunos “descuidos musicales” en relación a los *Quintetos n° 2* (1798) y *n° 1* (1798), respectivamente. No obstante, entendemos que adquiere tanta relevancia relacionar su música con la estética del momento que estas pequeñas desavenencias relacionadas con las fechas de composición quedan prácticamente minimizadas.
- J. Haydn.-Otras de las composiciones que se observan en la banda sonora y que a priori, no representa ningún anacronismo es el tercer movimiento de la *Sonata para piano n° 36 en Do Hob. XVI/21*, del compositor *Joseph Haydn* (1732- 1809), compuesta en 1773. La figura del compositor austriaco está totalmente relacionada

con el clasicismo español⁴¹⁷, especialmente con Cádiz⁴¹⁸ y con la casa de Alba a la que le compondría dos cuartetos⁴¹⁹.

- Ventura Galán.- De todas las composiciones musicales preexistentes la que contribuye de forma notoria a la contextualización de una estética referida a la España de finales del siglo XVIII, es la aportación de Ventura Galán. Compositor de zarzuela jocosa⁴²⁰ (*Las Foncarraleras*), Sainete (*El petimetre*) y todanillas de la segunda mitad del siglo XVIII⁴²¹. No olvidemos que desde 1790 la tonadilla escénica adquiere cierta notoriedad en el panorama musical, convirtiéndose en el género de moda por antonomasia. En el caso que nos ocupa, *Los vagamundos y ciegos fingidos*⁴²², cuyo posible año de composición se sitúa alrededor de 1772, se trata de una *Tonadilla a tres*. Un cuadro gracioso y costumbrista que debió tener mucho éxito dado que Laserna le añadió posteriormente una «Copla para ciego» en lugar del «canta ad libitum». El punteado de la cuerda refuerza el ambiente de la canción de ciegos. Las seguidillas son otra vez la reafirmación de lo popular, donde no falta la picaresca de los ciegos fingidos para «ganar pesetillas sin ir al Prado» y el sarcasmo contra los petimetres, que «son como laz lechugaz flamencas: mucha pompa y poco jugo».

En general podemos afirmar que, que los temas musicales preexistentes clásicos utilizados diegéticamente con una clara función estructural y estética, están justificados atendiendo al contexto filmico. El marco narrativo situaba la trama desde 1796- 1797, fecha donde tendría lugar el primer encuentro entre Goya y la Duquesa de Alba.

⁴¹⁷ GOSÁLVEZ, Carlos. “Fuentes de Haydn en España”. Congreso Internacional “F.J. Haydn (1732-1809) e I. Albéniz (1860-1909). Clasicismo y Nacionalismo en la Música Española”. Cádiz, 21 y 22 de Noviembre de 2009

⁴¹⁸ DIEZ, Marcelino. “Franz Joseph Haydn y Cádiz”. DIEZ, Cristina. “F. J. Haydn y su presencia dentro del ambiente musical gaditano de principios del XIX” Congreso Internacional “F. J. Haydn (1732-1809) e I. Albéniz (1860-1909). Clasicismo y Nacionalismo en la Música Española”. Cádiz, 21 y 22 de Noviembre de 2009.

⁴¹⁹ KLAUK, Stephanie. “Dos cuartetos de Joseph Haydn para el Duque de Alba”. Congreso Internacional “F. J. Haydn (1732-1809) e I. Albéniz (1860-1909). Clasicismo y Nacionalismo en la Música Española”. Cádiz, 21 y 22 de Noviembre de 2009.

⁴²⁰ En <<http://anuariomusical.revistas.csic.es>> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

⁴²¹ En <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1935/06/28/044.html>> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

⁴²² En <<http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadorMusica/ficha.aspx?l=2&p0=2&p2=1400&p3=6077>> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

b.2. Aportaciones al discurso sonoro

Los compositores que podrían colaborar a la construcción de historia musical dentro de este marco cinematográfico desde la mirada de Bigas Luna son:

- Corte real: Uno de los alumnos de Domenico Scarlatti fue Antonio Soler (1729-1783) compositor relevante del “clasicismo español”. Una obra representativa de su contribución a la *sonata para clave* es, la *Sonata n° 7 en Do sostenido mayor*.
- Nobleza: *Cuarteto de cuarteto de cuerdas Op. 51, Las siete palabras de Cristo (1787)* de J. Haydn. La obra originaria fue un encargo al músico desde España.
- Burguesía: Sainetes, como “El Careo de los Majos” de de Ramón de la Cruz o Juan Antonio Iza Zamóla con “Don Precioso”.
- Música del “pueblo”: Tonadilla escénica, género de moda entre 1771-1790 con obras de Pablo Esteve, entre la que destacamos *Los Majos del baile (1780)*⁴²³.

c. Goya's Ghosts (Los Fantasma de Goya, de Milos Forman, 2006)

El director Milos Forman recrea la trama de este *film* de ficción histórica desde el universo pictórico de Goya y sus obras *Los Caprichos (1792-1799)* y *Los desastres de la Guerra (1810-1815)* respectivamente. Una historia que transporta al espectador a las sesiones de pintura de Goya con la reina María Luisa de Parma (1751-1819), a la reaparición de los tribunales de la Inquisición (1789), a los encuentros entre Carlos IV, el futuro Fernando VII y Napoleón, además de los paseos de las majas por los jardines del Retiro. La trama histórica de este largometraje se inicia en 1792, durante el reinado de Carlos IV (1748-1819) y se prolongará hasta la invasión de las tropas napoleónicas, el reinado de José Bonaparte y el regreso de los Borbones con Fernando VII (1784-1833) en 1814.

Desde la banda sonora musical se crean toda una serie de circunstancias que favorecen la construcción de un discurso próximo a la estética del siglo XX. El compositor elegido inicialmente para este proyecto fue el músico español José Nieto, pero las diferencias de criterio entre director y el músico favoreció que este trabajo se apoyase en una muestra musical diferente a las habituales en estos registros. Desde lo preexistente localizamos los siguientes temas, a saber:

⁴²³ VV.AA. *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla Escénica*. Madrid: Museo San Isidro, 2003, p. 72.

Tabla 66

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL José Nieto*, Roque Baños	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Vexilla Regis (Himno de Vísperas s.VI)</i>	<i>Seis temas originales de José Nieto: Lorenzo, Pasacalle del Pelele, Pelele..</i>	<i>Señor contempla a tus Libertarias</i> José Nieto
<i>Domine Christe. Offertorium (Naxos)</i>	<i>El Milagro de San Antonio</i> Roque Baños	<i>Ole Andaluz (Tradicional)</i>
<i>Lamentabile. Octavo movimiento de Lamentate</i> Arvo Pärt, 2002	<i>Tema de violín</i> Itxaso Díez López	<i>Polo (Tradicional)</i>
<i>Pini di Roma</i> Ottorino Respighi, 1924		<i>Highland Laddie (Tradicional)</i>
<i>Pregando. Cuarto movimiento de Lamentate</i> Arvo Pärt, 2002		
<i>In Exitu Israel (Ps. 113). RV. 604</i> Antonio Vivaldi, 1703		
<i>Marcha funeraria</i> Johs Zaintz		

En relación a la banda sonora original, a tenor de los catorce minutos escasos que existen de música del compositor José Nieto, el músico afirma lo siguiente: “A lo largo de los más de seis meses de montaje de “Goya’s Ghosts” se fue haciendo patente que el tratamiento musical que el director quería para su película no era el de una banda sonora organizada dramáticamente que diera solidez y coherencia a su estructura. Por el contrario cada secuencia nacía, por decirlo así, asociada ya a una música determinada (“Temporary Music”) que poco a poco se iba consolidando como música definitiva hasta quedar incorporada definitivamente a la mezcla final. Este procedimiento que se está extendiendo⁴²⁴ bastante en el cine norteamericano, ha dado como resultado en el caso de “Los fantasmas de Goya” una banda sonora “de aluvión” en la que hay música, más o menos original, de tres compositores distintos además de música preexistente de otras películas (Libertarias entre ellas) y fragmentos de obras de varios compositores

⁴²⁴ Los procedimientos a los que alude el compositor José Nieto desde estas líneas no se originan sino que por el contrario encontramos algunos ejemplos reveladores en la película *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968)

sinfónicos del pasado y del presente”⁴²⁵. Entre los seis temas que compone este compositor para la banda sonora original, existen dos composiciones que se prestan a la configuración de toda una serie de matices. *El Pelele* y *El pasacalle de Pelele* que se escuchan inicialmente diegéticamente en la última escena del *film* así como en los créditos finales mantienen cierto lazos con la historia musical de España. El título de esta composición nos traslada a la obra que compondría Enrique Granados (1867- 1916) inspirado en el pintor aragonés. Obra incluida dentro su colección monumental para piano *Goyescas* (1911), ha favorecido que muchos de los ciclos celebrados en torno a la figure Goya se utilice esta pieza⁴²⁶. Posiblemente estos “usos” han contribuido a la creación de los temas de José Nieto: *Pelele* y *El pasacalle de Pelele*.

c.1. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Desde la música clásica, es muy interesante la utilización que se realiza de música contemporánea para una película de este registro. En este caso particular la composición de Pärt, Respighi favorecería la hipótesis sobre la utilización de música preexistentes clásica del siglo XX para narrar hechos acontecidos de finales del siglo XVIII. Todos los temas se utilizan de forma incidental, anacrónica pero con interesantes funciones narrativas y simbólicas tal y como podremos descubrir a lo largo de estas líneas:

- Ottorino Respighi: *I Pini di Roma* (1924) obra más popular dentro de su trilogía de este compositor de inicios del siglo XX, favorece la creación de toda un serie de paralelismo. Uno de los más interesantes es el primer cuadro del primer movimiento. *Los Pinos de Villa Borghese*, que representan tal y como acontece en el *film* unos niños ruidosos que juegan a ser soldados. Por otro lado, es muy interesante como este músico se caracterizaría por el estudio de la música antigua, recuperando gran parte de la tradición gregoriano, siendo sus obras ejemplo de ello.

⁴²⁵ En <<http://scoremusica.blogspot.com.es/2006/11/jos-nieto-los-fantasmas-de-goya-goyas.html>> [Consulta: 2 de Agosto del 2013]

⁴²⁶ *Comunidad Escolar*. Periódico semanal de información educativa. Año XII, Núm. 437, 19 de Enero de 1994, Edita: Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y ciencia, p. 24.

- Arvo Pärt: La figura de este músico ha sido relacionada frecuentemente con el minimalismo sacro⁴²⁷. Compositor reconocido de actualidad, estudioso del canto gregoriano ha dedicado una parte fundamental de su obra a la composición religiosa. Siendo conscientes del anacronismo intencionado que produce su composición en este largometraje, podemos afirmar que desde la “visión sacra”, su música cobra sentido dentro de esta película. Desde la génesis de esta pieza, *Lamentate para piano y orquesta* (2002), representa una reflexión musical sobre las desgraciadas acontecidas durante el siglo pasado. Por paralelismo, el director podría haber querido realizar un guiño con las acontecidas en los finales del siglo XVIII, el inicio de era moderna.

- Antonio Vivaldi: Muchas pueden ser los argumentos para justificar la utilización de una obra de este compositor. De los más significativos dado la relevancia de la Inquisición, la iglesia en General y el padre Lorenzo, es la relación del cura pelirrojo con la Santa Sede. Por otro lado, sigue imperando el tópico de Vivaldi como “estigma historicista”.

- *Himno de Vísperas del siglo VI*: Repertorio de las *Horas del Oficio*, parte fundamental junto con la *Misa de la Liturgia*, esta música justifica su existencia atendiendo a las mismas razones que abordamos anteriormente, la Iglesia. Como institución atemporal, tradicional, conservadora, la fecha de composición no se debería de percibir como un anacronismo. En cierta forma, la estructura misma se podría entender como una anacronía.

- *Ofertorio*: Otras de las partes que integran dentro de la sección de *Propio* en la *Misa* es el *Ofertorio*. En este caso, volvemos a subrayar las mismas justificaciones a las que hemos aludido en los dos párrafos anteriores.

c.2. Aportaciones al discurso sonoro

Desde una visión “fantasiosa”, aludiendo de forma esporádica a eventos de la vida y época de Goya, los compositores que podrían tener cabida son:

⁴²⁷ En <<http://www.razon.com.mx/spip.php?article146306>> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

- Músicos de la Corte Real: Vicente Martín y Soler, con su ópera *Il burbero di buon cuore* (1786).
- Música eclesiástica: Padre Antonio Feijóo.
- Revolución: *Sinfonía n° 3 en Mi bemol mayor Op. 55 “ Heroica ”* (1803-1809) de L. v. Beethoven.
- Música del pueblo: *Tonadillas* de Pablo Esteve. Entre sus aproximadas cuatrocientas tonadillas destacamos la titulada *La Anita* (1794)⁴²⁸. Otros compositores relevantes y con cierta repercusión “popular” son: Luis Misón, Blas Laserna⁴²⁹, etc.

V.2. LA SOCIEDAD EN LA ILUSTRACIÓN

Este apartado aborda la sociedad de la Ilustración, para ello nos hemos centrado en aquella filmografía que manifiesta retratos muy singulares de las sociedades del siglo XVIII. Por un lado estaría un grupo de películas relacionadas con las cortes reales y la nobleza como sería el caso de los largometrajes centrados en alguno de los capítulos de la vida de: Catalina II de Rusia (1729-1796), Duquesa de Desvonsire (1757- 1806), Rey Jorge III de Inglaterra (1738-1820), entre otros. Por otro lado, nos acercamos a trabajos que realizan análisis muy interesantes sobre una clase social corrompida por las intrigas, envidias, caprichos, dinero tal y como queda reflejado desde *Valmont* (Milos Forman, 1989) o *Dangerous Liaisons (Amistades Peligrosas)*, Stephen Frears, 1988). Hasta llegar a trabajos que van más allá, no sólo mostrando un espejo de la vida cortesana sino observando la sociedad desde diferentes registros tal y como acontece con *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975).

V.2.1. *The Scarlet Empress (Capricho imperial, Josef von Sternberg, 1934)*

Biopic de la vida de Catalina II de Rusia “la Grande” (1729-1796) situado en la Rusia de finales del siglo XVIII, con una estética deudora del cine mudo se nos presenta uno de los episodios más grandiosos de la historia real rusa. Desde la banda sonora distinguimos la omnipresencia del compositor Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893). La presencia de compositores exclusivamente del siglo XIX, nos posibilita realizar inicialmente algunas hipótesis de interés a las que aludiremos a lo largo de estas líneas.

⁴²⁸ VV.AA. *Op. cit.*, 2003, p. 226.

⁴²⁹ VV.AA. *Op. cit.*, 2003, p. 12.

Film de ficción histórica con una banda sonora tendente a lo “patriótico” tal y como se refleja en la siguiente banda sonora musical:

Tabla 67

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL W. Franke Harling & John Leibold
<i>Sinfonía n° 4 en Fa menor, Op. 36</i> (1878) Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)	<i>Composición de violín Josef von Sternberg</i>
<i>Marche Slave</i> (1876) Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)	
<i>1812 Overture en Mi bemol mayor, Op. 49</i> (1880) Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)	
<i>Rondo capriccioso en Mi mayor Op. 14</i> <i>Felix Mendelssohn-Bartholdy</i> (1809-1847)	
<i>Sueño de una noche de verano, Op. 61</i> (1843) <i>Felix Mendelssohn-Bartholdy</i> (1809-1847)	
<i>Die Walküre</i> (1856) Richard Wagner (1813-1883)	

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Uno de los aspectos más llamativos que desprenden la banda sonora musical de este *film* es la intencionalidad de ubicar la historia en Rusia. De este modo, la referencia Tchaikovsky se volverá recurrente a lo largo del discurso narrativo. A continuación realizaremos algunas reflexiones musicales sobre la incursión incidental y anacrónica de las obras que hemos señalado en la tabla anterior.

- P. I. Tchaikovsky.- a) *Sinfonía n° 4 en Fa menor, Op. 36*; b) *Marche Slave en Si bemol menor, Op. 31*; c) *1812 Overture en Mi bemol mayor, Op. 49*. La omnipresencia de la sinfonía va a ser uno de los más rasgos característicos de esta banda sonora. Esta composición se utiliza con una clara función estructural lo que posibilita la construcción de un *leitmotiv* en torno a la figura de la emperatriz Isabel I de Rusia (1709-1762). Nadezhda von Meck (1831-1894) se convertiría en la artífice de esta composición, mecenas durante una década del músico, a esta empresaria rusa le debemos el origen de esta sinfonía. Desde el cuarto movimiento también observamos la inclusión de un tema inspirado en una canción folclórica rusa, lo que posibilita que su anacronía desde la utilización o variación de este movimiento sea un detalle “relativo”. Lo patriótico es sin lugar a dudas la etiqueta que ha motivado la utilización durante las batallas de la *Marcha Eslava* y la *Obertura de 1812*. La composición manifiesta una clara intención de remarcar después de la muerte de Isabel I la opresión que tenía el pueblo debido a los excesos acometidos por su sucesor. De este modo, se establece una función narrativa, expresiva entre estos hechos y los que motivaron el origen de esta obra⁴³⁰. El uso de la esta popular obertura durante la victoria de Catalina II tras el golpe de estado en 1763, permite esbozar un función narrativa y simbólica. El origen de esta composición favorece la proliferación de “puentes históricos” entre el triunfo que consagra desde la música y el triunfo de la monarca. Por otro lado, las reminiscencias mozartianas de este compositor no pasan desapercibidos desde un primer análisis musical. Así pues, encontramos referencias tácitas gracias a la producción musical influenciada por el músico del siglo XVIII, entre ellas destacaría la composición titulada, *Suite orquestal n° 4, “Mozartiana” Op. 61*, compuesta 1887.

- F. Mendelssohn.- a) *Sueño de una noche de Verano Op. 61*; b) *Rondo Capriccioso en Mi mayor Op. 14*. Aunque como ya hemos señalado estas piezas son anacrónicas a la historia, al igual que ocurre que el resto del repertorio utilizado en la banda sonora, si observamos ciertos rasgos que posibilitan la construcción de lecturas interesantes. La primera composición compuesta en 1843, fue un encargo de Federico IV de Prusia

⁴³⁰ La primera sección de esta composición es un ejercicio descriptivo de la opresión de los serbios por los turcos.

(1795-1861) y aunque podría parecer que no existen relación entre el reinado de Prusia y Rusia entendemos que este hecho no hace justicia la historia de Catalina II. Los intereses por acercar distancias entre Prusia y Rusia fue en su momento manifestado por Federico II de Prusia (1770-1840), uno de los máximos responsables en la “negociación matrimonial” entre Catalina II y Pedro III (1728-1763). Así pues, el abuelo del mecenas de esta composición manifiesta ciertos lazos lejanos con el contexto de este *biopic*. Por otro lado, desde el segundo tema de la obertura, hay una referencia tácita al “tema de los amantes”. Así pues, la función expresiva y estructural de esta pieza adquiere protagonismo cuando se utiliza para dibujar la relación entre Catalina y su primer amante. En lo que concierne al *Rondó*, esta pieza se utiliza como telón de fondo en lo que parece ser la instrucción educativa de la futura zarina. Desde ahí, las alusiones entre lo que se estableció en la educación del compositor y esta monarca podrían favorecer su utilización en este relato.

- R. Wagner.-*Die Walküre*.- Desde lo incidental se emplea esta composición con una clara función narrativa y estructural. Los orígenes “bélicos” de esta composición favorece su incursión en los momentos en que Catalina II organiza la batalla que le llevaría a convertirse en Emperatriz Rusia. Del mismo modo, se realizan guiños muy interesante entre la tropa de caballos encabezada por la monarca y la composición de Wagner. Otro aspecto a tener en cuenta, es su uso manifiesta de forma explícita una contribución a un tópico que se ha venido perpetuando desde la famosa secuencia de helicópteros que nos reportaría el *film Apocalipsis now* (Francis Ford Coppola, 1979). Este enfoque implica que este anacronismo no pierda su “efectividad” para enmarcar las escenas que hemos descrito aunque desde un punto de vista estético se aleja de los parámetros temporales donde se desarrolla la historia que nos ocupa. Sin embargo su presencia en este *film* manifiesta una relación implícita con los usos de esta pieza dentro de las *cue sheets* en el cine mudo. Del mismo modo, no es un dato aislado el planteamiento musical de esta pieza. En cierta forma, la estética general de este largometraje nos traslada al cine mudo. La “teatralidad” de sus personajes, el blanco y negro, son algunos de los aspectos que favorecen la clara intencionalidad del director de potenciar las características de un cine sonoro enmarcado en un “lenguaje mudo”.

b. Aportaciones al discurso musical

La historia pone de relieve que la reina emperatriz rusa Catalina II, atrajo durante su reinado a una gran diversidad de músicos de reconocido talento a nivel internacional. De este modo, las aportaciones musicales podrían atender a estos “prejuicios históricos”. No obstante, la película finaliza cuando la reina se erige como única heredera al trono, por lo que en un alarde ejercicio “puntillista” sería propicio ir intercalando música del reinado de la antigua emperatriz Isabel I con el futuro reinado de Catalina II. Del mismo modo, existen muchas secuencias que aluden al pueblo ruso, otro foco de interés para la introducción de música tradicional. A tenor de estos matices, los músicos que podrían desarrollar un discurso musical dentro de este largometraje son:

- Reinado Isabel I (1741-1762): Giuseppe Sarti, Giovanni Carestini, Caterina Gabrielli,
- Reinado Catalina II⁴³¹ (1762-1796): Galuppi, Paisiello, Cimarosa, Vicente Martín y Soler, Field, Eberl.
- Pueblo ruso: Música ortodoxa, cantos populares.

V.2.2. *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975)

Adaptación cinematográfica de la novela del mismo título del escritor británico William Makepeace Thackeray⁴³² (1811-1863) en el año 1844. El libro narra la vida del irlandés Barry Lyndon. El *film* se inicia alrededor de 1757 y tiene como telón de fondo la Guerra de los Siete Años⁴³³, el ejército Prusiano... Así pues, la novela se sitúa en el ocaso del Antiguo Régimen: “La vida de Barry Lyndon transcurre aproximadamente entre 1745 y 1814 [...] esta mitad de siglo es la época en que Inglaterra inicia su revolución industrial, y que las guerras coloniales franco- inglesas en Norteamérica y la India reflejan la importancia que han alcanzado las colonias para la creciente actividad económica de las metrópolis. Se trata también del momento histórico que ve el auge de

⁴³¹ Programa dedicado en su integridad a la música en tiempos de Catalina II. En <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-musica-en-el-tiempo/musica-tiempo-corte-catalina-grande-08-09-10/871744/>>[Consulta: 1 de Septiembre del 2013]

⁴³² Autor reconocido por la obra *Vanity Fair* (*La hoguera de las vanidades*, 1847-1848).

⁴³³ Entre los años 1756 y 1763, se desató este conflicto bélico que enfrentó a Gran Bretaña y Prusia contra España, Francia, Austria y Rusia. En <<http://www.laguia2000.com/europa/la-guerra-de-los-siete-anos>> [Consulta: 26 de Agosto de 2011]

la Ilustración, el Enciclopedismo y el Despotismo Ilustrado, fundamentalmente en Rusia y Prusia”⁴³⁴.

Este *film* estaría encuadrado dentro del género histórico, como “película de época”⁴³⁵. En lo que se refiere a la música, podemos pensar que la fórmula musical que mejor se adaptaría sería la correspondiente al periodo Preclásico o del Clasicismo musical temprano⁴³⁶, pero en ningún caso del Romanticismo o del Barroco Tardío⁴³⁷ como se contempla desde su banda sonora musical.

Por otro lado, el interés de este director por el siglo XVIII, por el Siglo de las Luces no es casual: “*Barry Lyndon* restituye a aquella época su gravedad, su peso histórico: no olvidemos que el mundo moderno nace del siglo de las luces y Kubrick al preguntarse desde hacía diez años sobre el futuro, tenía forzosamente que remontarse a los orígenes”⁴³⁸. “El siglo XVIII marca también el encuentro entre la pasión y la razón. Veremos que estos dos términos representan los polos del universo kubrickiano. La fascinación por la razón se manifiesta en la filosofía de las luces, en la arquitectura, en el nacimiento de las ciencias y las técnicas (el hombre, antes de conquistar el cosmos, aprende a volar), en la afición por los autómatas (el pato de Vaucanson, el jugador de ajedrez de Kempelen) [...] Pero esta pasión por la lógica y el equilibrio va acompañada de una exaltación del sentimiento, como el jardín a la inglesa que rodea la arquitectura palladiana.”⁴³⁹

La película tampoco está exenta de ironía, “En cualquier caso, se confirma lapidariamente lo que Kubrick recoge en el rótulo de su epílogo: ‘Fue durante el reinado de George III que los personajes mencionados vivieron y altercaron. Buenos o malos,

⁴³⁴ LARA López, Alfredo. “Memorias y aventuras de Barry Lyndon (1844) de William Makepeace Thackeray”. *Valdemar, Histórica*, Madrid, 2000, p. 14.

⁴³⁵ Donde el referente histórico es anecdótico, se convierte en un pretexto donde se desarrolla la historia.

⁴³⁶ Philip Downs realiza una periodización del Clasicismo, según la cual en este período podemos localizar las siguientes etapas, a saber: Transición desde el Barroco: hasta 1760; Aceptación del nuevo estilo: 1760-1780.; Apogeo del Clasicismo: 1780-1800. Otros autores entienden la primera etapa como Preclasicismo (Michels Ulrich), lo Clasicismo Temprano (Diccionario Harvard de Música) y una única segunda y última fase como Clasicismo Pleno a partir de 1760/70 - 1820/27 (Charles Rosen). DOWNS, Philip G. *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.

⁴³⁷ Manfred Bukofzer establece las siguientes fases en el Barroco; Barroco temprano (1585-1630); Barroco medio (1630-1680); Barroco tardío (1680-1730). BUKOFZER, Manfred. *La música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 2002.

⁴³⁸ CIMENT, M.. *Kubrick*. Madrid: Akal Cine, 2000, p. 64.

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 66-67.

hermosos o feos, ricos o pobres, todos son ahora iguales' La existencia, finalmente, coloca a todos en su sitio. Una verdad absoluta"⁴⁴⁰.

Uno de los aspectos más llamativos de esta obra maestra es el interés denotado por Kubrick en realizar un trabajo donde fuera evidente una "realidad objetiva". Esta idea se puede deducir a raíz de una de las pocas entrevista concedidas de este director a Michel Ciment. "El libro está en primera persona. ¿Por qué eligió una voz en *off* en tercera persona? / La función de la primera persona en el libro era presentar hechos reales deformados. Pero me pareció que una película que mostrase, por una parte, una realidad objetiva, y por otra, su presentación deformada por el héroe, debería ser una comedia; ¡la película no se prestaba a lo cómico! Por eso el punto de vista que convenía a la novela y a la película no podía ser el mismo"⁴⁴¹.

Siguiendo la misma pauta, el director realiza un trabajo exquisito con respecto al vestuario, la decoración, la luz.. Sin lugar a dudas, estos recrean de forma excepcional la estética del siglo XVIII. "En cuanto al vestuario, es una copia de cuadros [...] El cine debe tener apariencia de realidad puesto que su punto de partida es siempre hacer creíble la historia. Y hay también otro punto de placer: la belleza visual y la recreación de una época. De lo que se trata en una película histórica es de hacer todo lo posible para crear la impresión de rodar en decorados naturales."⁴⁴² "La iluminación de las películas históricas siempre me pareció muy falsa. Una habitación completamente iluminada con velas es muy bonito y completamente diferente a lo que se está acostumbrado a ver en el cine. [...] En efecto, a menos que no se desee hacer una película realista, hay que buscar en la iluminación, los decorados y el vestuario las condiciones primeras del realismo"⁴⁴³.

Así mismo, muchos estudios han demostrado como algunas imágenes de la película son "guiños" de la pintura de artistas del siglo XVIII, tales como: Thomas Gainsborough

⁴⁴⁰ GARCÍA, E.; SÁNCHEZ, S. "La naranja mecánica (*A Clockwork Orange*)" y "Barry Lyndon" en *Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick*, Cuadernos de Historia Contemporánea, 2001, número 23, p. 59.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 2000, p.167.

⁴⁴² *Ibid.*, 2000, p.174.

⁴⁴³ *Ibid.*, 2000, pp.174-175.

(1727-1788), William Hogarth (1697-1764), George Stubbs (1724-1806) o Sir Joshua Reynolds (1723-1792)⁴⁴⁴.

Por su lado, desde la banda sonora⁴⁴⁵, observamos la presencia de los siguientes compositores: Georg Friedrich Händel (1685-1759), Sean O’Riada, Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791), Franz Schubert (1797-1828), Giovanni Paisiello (1740-1816), Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y música tradicional irlandesa. En un primer análisis, se puede despreciar como las obras que se emplean pertenecen a diferentes períodos que no son necesariamente anteriores o contemporáneas a las aventuras y desventuras de Barry Lyndon. En relación a su utilización en el *film* observamos afirmaciones como las siguientes:

“A pesar de todo lo buenos que puedan ser nuestros mejores compositores de música para cine, no son unos Beethoven, unos Mozart o unos Brahms. ¿Por qué utilizar música peor cuando existe una gran cantidad disponible de música orquestal genial del pasado y de nuestro propio tiempo?” Resulta gracioso que en la entrevista se le acusa de falsear, aumentando su dramatismo, la famosa pieza “Zarabanda” de Handel, verdadera identidad sonora de la película, a lo que el realizador responde:

“Esto surgió de otro problema sobre la música del siglo XVIII – no es demasiado dramática. La primera vez que me encontré con este tema de Handel fue a través de una interpretación de guitarra y, por extraño que parezca, me hizo pensar en Ennio Morricone. Creo que funcionó bien en el film, y la sencilla orquestación evitó que sonará fuera de lugar”⁴⁴⁶.

Intentemos ahora observar cuáles son las fechas de composición⁴⁴⁷ de las diferentes obras clásicas preexistentes que se contemplan en esta banda sonora musical⁴⁴⁸:

⁴⁴⁴ En el documental titulado Jan Harlan *Stanley Kubrick. A life in Pictures Stanley Kubrick (Una vida en imágenes, Jan Harlan, 2001)*, el también director Martín Scorsese hace referencia a las alusiones de la pintura del siglo XVIII que se observan de forma notoria en esta película.

⁴⁴⁵ BASSETI, S.. *La musica secondo Kubrick*. Saggi. Lindau, 2005.

⁴⁴⁶ En <<http://soledadtengodeti.blogspot.com.es/2012/02/barry-lyndon-kubrick-y-la-musica.html>> [Consulta: 1 de Agosto del 2013] CIMENT, M.. *Op. cit.*, 2000.

⁴⁴⁷ TRANCHEFORT, François-René. *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza, 2002.

⁴⁴⁸ Banda Sonora Musical (BSM) es el registro musical que se encuentra en la banda sonora de toda la película.

Tabla 68

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Leonard Rosenmann*	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Suite para clave n° 4 en Re menor</i> HWV 437 (Sarabande) Georg Friedrich Händel (1685-1759) 1733	01. <i>Sarabande Main Title</i> (Georg Friedrich Händel)	
	02. <i>Women of Ireland</i> (Sean O'Riada)	
	03. <i>Piper's Maggot Jig</i> (Traditional)	03. <i>Piper's Maggot Jig</i> (Traditional)
	04. <i>The Sea Maidens</i> (Traditional)	04. <i>The Sea Maidens</i> (Traditional)
	05. <i>Tin Whistles</i> (Sean O'Riada)	
	06. <i>British Grenadiers, Fife and Drums</i> (Traditional)	06. <i>British Grenadiers, Fife and Drums</i> (Traditional)
<i>Marcha Hohenfriedberger</i> <i>Federico II, El Grande.</i> (1712-1786) 1756-1763	07. <i>Hohenfriedberger March</i> (Frederick the Great)	
	08. <i>Liliburlero, Fife and Drums</i> (Traditional)	08. <i>Liliburlero, Fife and Drums</i> (Traditional)
	09. <i>Women of Ireland, Harp</i> (Traditional)	09. <i>Women of Ireland, Harp</i> (Traditional)
<i>Idomeneo. KV 367.</i> (<i>Marcha</i>) Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) 1781	10. <i>March from Idomeneo</i> (Wolfgang Amadeus Mozart)	
<i>Suite para clave n° 4 en Re menor</i> HWV 437 (Sarabande) Georg Friedrich Händel (1685-1759) 1733	11. <i>Sarabande Duel</i> (Georg Friedrich Händel)	
	12. <i>Liliburlero</i> (Traditional)	12. <i>Liliburlero</i> (Traditional)

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Leonard Rosenmann*	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Danza Alemana, N° 1 Do mayor D. 783 Op. 33</i> F. Schubert (1797-1828) 1823-1824 1813??	13. <i>German Dance No.1 In C-Major</i> (F. Schubert)	
<i>Suite para clave n° 4 en Re menor</i> HWV 437 (Sarabande) Georg Friedrich Händel (1685-1759) 1733	14. <i>Sarabande Duel</i> (Georg Friedrich Händel)	
<i>El Barbero de Sevilla. (Cavatina)</i> Giovanni Paisiello (1740-1816) 1782	15. <i>Il Barbiere Di Saviglia (Cavatina)</i> (Giovanni Paisiello)	
<i>Concierto para Violonchelo en Mi menor (Tercer movimiento)</i> Antonio Vivaldi (1678-1741) Década 1720	16. <i>Cello Concerto E-Minor, Third Movement</i> (Antonio Vivaldi)	
<i>Concierto para dos claves y orquesta en Do menor (Adagio)</i> Johann Sebastian Bach (1685-1750) 1736	17. <i>Adagio from Concerto for Two Harpsichords And Orchestra in C-Minor</i> (Johann Sebastian Bach)	
<i>Trio para piano Mi b. Op. 100 (Andante con moto)</i> Franz Schubert (1797-1828) 1827	18. <i>Piano Trio in E-Flat, Film Adaptation of the Opus 100 2nd Movement</i> (Franz Schubert)	
<i>Suite para clave n° 4 en Re menor</i> HWV 437 (Sarabande) Georg Friedrich Händel (1685-1759) 1733	19. <i>Sarabande End Titles</i> (Georg Friedrich Händel)	

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Siendo un dato más que evidente la presencia de lo clásico en esta banda sonora, el director contrataría a uno de los discípulos de Arnold Schönberg (1874-1951), el compositor Leonard Rosenman (1924-2008). Así pues, las adaptaciones y arreglos

musicales, fundamentales para imprimir un mayor dramatismo fueron realizadas por Rosenman.

Tres son los temas principales sobre los que gira esta banda sonora. El primero de ellos, que cumple la función de obertura y que acompaña a los títulos de crédito, es la *Zarabanda en Re menor* de Händel. Este tema también suena durante los duelos siendo muy revelador las variaciones instrumentales que se van desarrollando durante los distintos episodios del protagonista. El siguiente tema en orden de importancia es el *Trío para piano en Mi bemol mayor* de Schubert, que se presenta con la presencia de Lady Lyndon. Por último, también son fortuitos pero reveladores la presencia de los temas del folklore irlandés interpretados por el grupo de música celta, *The Chieftains* y adaptados por Leonard Rosenman. Estos tres “ejes musicales “ reflejan las diferentes clases sociales de finales del siglo XVIII. Así pues, podemos establecer las diferentes relaciones:

- a) *Zarabanda* y su relación con un chico del pueblo llano, el joven Barry.
- b) El *Trío con piano* para dibujar la aristocracia de la mano de Lady Lyndon
- c) La música tradicional irlandesa para reflejar los gustos y la cultura de las poblaciones más humildes.

- G. F. Händel.- Originariamente para clave, la *Zarabanda para orquesta* se ha convertido en la actualidad en más extendida y por ende, la más popular. Esta versión realizada por Leonard Rosenman (1924-2008) se caracterizaría por, “una especie de lentitud romántica”⁴⁴⁹. Del mismo modo, el director insiste en afirmar que esta composición es atemporal, es decir, no evoca ninguna época especial. En definitiva, es el resultado de una mezcla de períodos –barroco, clásico, romántico– al servicio de la narración y del sentido último de cada secuencia.

La *Zarabanda* es el tercero de los cuatro movimientos que forman la *Suite*. Se trata de una danza lenta y ternaria, que se haría popular en las colonias españolas en el siglo XVI, antes de extenderse a la Península y de ahí, al resto de Europa. Pieza extremadamente repetitiva, lo que le confiere mayor dramatismo y monotonía características a tener en cuenta para su utilización en este largometraje. Sin embargo, estos rasgos pasan de forma casi desapercibida en el *film* debido a su utilización. La

⁴⁴⁹ CIMENT, M.. *Op. cit.*, 2000, p.174.

Zarabanda se utiliza sin repeticiones para presentar las distintas partes en que se divide la historia, como una especie de telón, un *intermezzo* recurrente que nos saca fuera de la trama.

No olvidemos, que este movimiento es uno de los movimientos frecuentes en la *Suite* del siglo XVIII. Se trata de una danza lenta y ternaria, que se haría popular en las colonias españolas en el siglo XVI, antes de extenderse a la Península y de ahí, al resto de Europa. La composición se caracteriza por la ligadura que suele unir el segundo y tercer pulso del compás, funcionando esta la tercera parte del compás como anacrusa, esto es, como un impulso hacia el siguiente compás. De esta forma, lo que se consigue es mayor dramatismo, remarcado por el carácter fluido y rítmico de la composición.

El compositor alemán se inspiraría para la configuración de esta pieza en un tema popular español, *La Folia*, resultado de ello fue una creación sencilla pero magistral en base a dos notas fundamentales, tal y como podemos percibir con la siguiente transcripción.

Figura 2



A tenor de este fragmento, observamos lo siguiente, la tercera parte de cada compás comienza siempre con un silencio, por lo que convierte a la corchea que hay a continuación en un elemento totalmente prescindible. Por otro lado, como la negra del segundo pulso reitera lo dicho en el primero, el motivo principal queda reducido a dos

notas descendentes, quedando: fa-mi, la-sol, si-la, re-do#. En síntesis, se desprende que el tema se compone de cuatro repeticiones de este mismo motivo, sólo en su segunda aparición, al final (dos últimos compases), introduce nuevo material para concluir con más fuerza: acelera el ritmo mediante corcheas y concluye en la tónica (re). De este procedimiento, se puede interpretar que de algún modo, parece que el cantante se despierta de su abatimiento, su pesimismo y su contención y por fin, se queja.

En el transcurso del *film*, este tema se repite un total de ocho veces, siempre de forma incidental. El procedimiento de variación al que es sometido, suscita por un lado una identificación con el personaje principal, así como una transformación de su personalidad. De esta manera, la función que más se valora, a parte de la estética, es la estructural (*leitmotiv*) y expresiva. Interesante es la presencia de esta pieza para amenizar el duelo con el que se inicia las aventuras de Barry Lyndon.

- F. Schubert.- Otra curiosidad a tener en cuenta es el uso de Schubert en el *film*. Sus obras se componen hasta cincuenta años más tarde del momento en el que aparecen en la película. A parte del interés explícito del director por utilizar esta composición, es muy significativo las connotaciones que en general suscribe el uso de la música de este músico en el cine; “La asociación, frecuente de Schubert, de una rítmica simple y popular, franca, dinámica, calcada sobre la marcha, y de una expresión patética, marcada bruscamente por el destino [...]” “[...] se utiliza a menudo a Schubert para los pasajes más púdicos, como músico de la angustia individual, del sufrimiento tras la máscara alegre”⁴⁵⁰. Sobre este compositor el director afirma, que al escuchar toda la música compuesta en el siglo XVIII en busca de una pieza que sugiriera amor o pasión, pero al no encontrar nada que le satisficiera se vio forzado a cometer una pequeña trampa, incluyendo esta delicada y romántica melodía del maestro austriaco fechada en 1814. “No hay nada en la música del siglo XVIII que tenga el sentimiento trágico del Trío de Schubert.” “Inicialmente había pretendido utilizar exclusivamente música del siglo XVIII, a pesar de que no existen reglas estrictas en este aspecto. Creo que tengo en mi casa toda la música del siglo XVIII grabada en discos. La he escuchado toda con mucho cuidado. Desgraciadamente, no encuentro en ella ninguna pasión, nada que, incluso de lejos, pueda evocar un tema de amor; no hay nada en la música del siglo

⁴⁵⁰ CHION, M.. *Op. cit.*,1997, p 258.

XVIII que tenga el sentimiento trágico del Trío de Schubert. Terminé pues por hacer trampa al elegir un fragmento escrito hacia 1814. Sin ser completamente romántico, tiene sin embargo algo de novelesco trágico”⁴⁵¹.

Banda sonora magistral aunque con algunos interesantes, efectivos y llamativos anacronismos, demostrando que “[...] el anacronismo del estilo musical, [...] no es un impedimento para transmitir el concepto[...]”⁴⁵². Después de haber realizados algunos apuntes analíticos sobre las composiciones más anacrónicas (Schubert y Händel) quisiera hacer algunas anotaciones sobre las que en principio no deberían de serlo. Tanto en el caso de Giovanni Paisiello como en la composición de Wolfgang Amadeus Mozart corresponden a fechas posteriores al momento en el que aparecen en este largometraje. Así pues, la única composición que está totalmente justificada desde un punto de vista estrictamente cronológico es la *Marcha Hohenfriedberger* basada en la batalla de *Hohenfriedberger* (1745) y cuya autoría actualmente se le atribuye a Federico II, *El Grande* (1712-1786).

Otro aspecto que llama soberanamente la atención es la existencia de tanta música barroca. De ahí cuestionarnos, ¿qué tendría que ver la música de Antonio Vivaldi con la época de Barry Lyndon? Sin lugar dudas, la respuesta más acertada sería “nada”. Aunque “La aportación del cura pelirrojo a la música instrumental es [...] considerable”⁴⁵³ durante la última etapa del Barroco, desde un punto de vista estético, su estilo musical sería literalmente rechazado en la época en la que nos situamos, ya que esta música no representaría el ideal de belleza enmarcada por una línea musical clara, cuadrada y entendible. Lo mismo ocurre con los otros compositores barrocos, tanto con Händel como en el caso de Bach. Pero entonces¿ por qué se utilizan estos compositores? Estos músicos tienen bastante notoriedad en el género histórico, convirtiéndose como hemos señalado en otros capítulos en “indispensables”. Pero, ¿por qué estos compositores y no otros? Popularidad y efectividad⁴⁵⁴.

A grandes rasgos, podemos extraer algunas cuestiones, tales como:

⁴⁵¹ CIMENT, M.. *Op. cit.*, 2000, p.172.

⁴⁵² FRAILE, Teresa. *La Creación musical en el cine español contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, p.431.

⁴⁵³ PATRICK, Barbier. *La Venecia de Vivaldi: música y fiestas barrocas*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 95

⁴⁵⁴ CHION, *Op. cit.*, pp. 255-256.

1. Si la época en la que transcurre la historia comprende desde 1756-1776 aproximadamente los períodos musicales serían Preclasicismo y Clasicismo musical respectivamente.
2. Es totalmente improbable que las obras pertenecientes al Barroco estuvieran acordes a los gustos de la época. Por lo que atendiendo a esta última afirmación estarían fuera lugar el trío mágico de los tres grandes compositores, a saber; Vivaldi, Händel y Bach.
3. Por lo que respecta a Schubert, obra y compositor están fuera de cualquier parámetro temporal relacionado con la trama argumental de esta película. Sin embargo, atendiendo a las matizaciones planteadas desde el director se podría justificar su presencia por el carácter trágico que va adquiriendo la narración de este *film*. “[...] dos modelos discursivos que se encuentran en el origen de las películas analizadas (el melodrama y la épica) *Barry Lyndon* nos permite introducir un nuevo modelo discursivo, la tragedia. “Es una tragedia. El melodrama utiliza todos los problemas y catástrofes que ocurren a los personajes principales para mostrar que, finalmente, el mundo es un lugar de justicia. Pero la tragedia, que trata de representar la vida de forma más honesta y más próxima a la realidad que el melodrama, deja un sentimiento de desolación”⁴⁵⁵. “La guerra, brutal y en absoluto romántica, la sociedad, hipócrita y corrupta, son elementos que acercan el tono de la película a la tragedia, que acaba desencadenándose con la muerte de Brian Lyndon (única descendencia de Redmond), el enloquecimiento inicial y la profunda melancolía de Lady Lyndon, la pérdida de la dignidad social y de la riqueza de Redmond Barry (en la lógica del relato y considerando su cualidad de “hombre de mundo” o arribista aun peor que su muerte) y ese irónico y trágico epílogo que justifica que el único hecho que nos hace iguales es la muerte. Según la Real Academia Española (Real Academia Española, 1992, Tomo II) se entiende por tragedia una “obra dramática cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar el enigma del destino humano, y en la cual la pugna entre libertad y necesidad termina generalmente en un desenlace funesto”⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ CIMENT, M.. *Op. cit.*, 2000, p. 200.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 200.

4. Es una de las pocas bandas sonoras de película histórica que presentan diferentes composiciones musicales en relación a diferentes estratos sociales.

Una de las cuestiones que en cierta forma supone dentro de este marco musical un dilema es la lectura que observamos a partir de estas palabras; “Stanley Kubrick se expresa en palabras muy elocuentes a propósito del uso de la tercera persona en la presentación y desarrollo del relato: “El libro está en primera persona. ¿Por qué eligió una voz en *off* en tercera persona? / La función de la primera persona en el libro era presentar hechos reales deformados. Pero me pareció que una película que mostrase, por una parte, una realidad objetiva, y por otra, su presentación deformada por el héroe, debería ser una comedia; ¡la película no se prestaba a lo cómico! Por eso el punto de vista que convenía a la novela y a la película no podía ser el mismo”⁴⁵⁷. “Había que contar muchos hechos. Lo voz en *off* es un medio cómodo para comunicar informaciones, evitar escenas de exposición y proporcionar ciertos datos”⁴⁵⁸. “Por otra parte, la voz en *off* anticipa acontecimientos: “lo que importa, no es qué va a ocurrir, sino cómo va a hacerse”⁴⁵⁹.

Otro de los aspectos destacables ha sido la secuencia donde se escuchaba el trío para piano de Schubert. Música y escena quedan completamente mimetizadas, siendo muy interesante la acercanía que se produce en ese momento hacia el cine mudo tanto por su cadencia como por el ritmo singular “la bella escena de seducción de Lady Lyndon en la mesa de juego, un juego de miradas sin palabras que acaba en un beso en el exterior tras la serena salida de Lady Lyndon y la posterior de Redmond Barry; todo ello acompañado por el segundo movimiento del trío para piano de Franz Schubert (1797-1828). Stanley Kubrick ha mostrado en alguna ocasión su fascinación por los recursos narrativos del cine mudo: “Pues bien, me gustaría hacer una película construida como las del cine mudo [...] Había una mayor oferta de procedimientos narrativos en tiempos del cine mudo. Lo que es seguro, es que me gustaría mucho hacer una película en la que la historia se contara con procedimientos diferentes a aquellos a que nos tiene acostumbrados el cine hablado (es decir una serie de escenas que podrían igualmente ser interpretadas en el teatro). Tendemos a emplear el diálogo como principal medio de

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 170.

comunicación, pero creo que hay sin duda una manera más cinematográfica de comunicar, más próxima al cine mudo”⁴⁶⁰.

En general observamos la predominancia de músicos alemanes y austriacos en la música preexistente de este *film*, este hecho, por otro lado, evidente desde el inicio de estas reflexiones parece así mismo justificarse desde las relaciones establecidas del protagonista con diferentes personajes austriacos y alemanes respectivamente. “En *Barry Lyndon*, Redmond Barry en el ejército prusiano se encuentra con una joven alemana Lischen, se pone al servicio del capitán Potzdorf, inicia amistad con el caballero de Balibari, que trabaja para la emperatriz de Austria, y, en su compañía, se hará pasar por húngaro. De nuevo, la banda sonora elegirá la música alemana y austriaca: desde una marcha de Federico II, una zarabanda de Haendel pasando por *Idomeneo* de Mozart, un concierto para clavecín de Bach, una danza alemana y un Trío para piano de Schubert”⁴⁶¹.

Por último y como últimas reflexiones acerca de *modus operandi* de este director, observamos a través de la siguiente afirmación su postura acerca de los “usos tradicionales” ¿Cómo se traduciría a la música? Sencillamente, tenemos que usar la música del momento pero también la de otras épocas en pro de la narración cinematográfica. Sin más demora a la siguiente cuestión, “Es usted un innovador, sin por ello rechazar la tradición”⁴⁶², Kubrick respondía “Creo que uno de los grandes errores del arte del siglo XX es su obsesión por la originalidad a cualquier precio. Incluso los grandes innovadores como Beethoven no rompían completamente con el arte que les precedía. Innovar es ir hacia delante sin dinamitar el pasado”⁴⁶³.

b. Aportaciones al discurso sonoro

Después de las reflexiones planteadas sobre la banda sonora musical y atendiendo a la mirada tan representativa de Stanley Kubrick en relación al género histórico, entendemos que no existe opciones musicales que se pueden establecer en este largometraje. Todo como hemos podido vislumbrar, está cuidado al mínimo detalle,

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁶² *Ibid.*, p.176.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.176.

cualquier otra composición musical nos alejaría de esta indudable obra maestra cinematográfica.

V.2.3. *Dangerous Liaisons (Amistades Peligrosas, Stephen Frears, 1988)*

Adaptación cinematográfica de la novela titulada *Las Amistades peligrosas*, escrita por Pierre Chodolos de Laclos y publicada en 1782. La trama argumental de esta película de “ficción histórica”⁴⁶⁴ se desarrolla durante la década de 1770 a 1780 aproximadamente. La historia que inspiraría novela y película narra la venganza de una marquesa con ayuda de un apuesto vizconde a su amante. Atendiendo a la franja temporal anteriormente mencionado, nos situamos nuevamente en el Clasicismo pleno musical. A continuación mostramos un listado de los temas musicales que se observan en su banda sonora musical.

Tabla 69

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL George Fenton
<i>La Cetra Op. 9, Concierto N° 9 Libro II. Concierto para dos violines, cuerda y bajo continuo en Si bemol mayor. RV 530. (1727) Antonio Vivaldi (1678-1741)</i>	1. <i>Dangerous Liaisons Main Title / Dressing Fenton / Vivaldi (La Cetra Op. 9)</i>
	2. <i>Madame de Tourvel</i>
	3. <i>The Challenge</i>
<i>O malheureuse Iphigénie! Iphigénie en Tauride (1779) C.W. Gluck (1714-1787)</i>	4. <i>O Malheureuse Iphigenie! C.W. Gluck / Soloist: Catherine Bott</i>
<i>Concierto para órgano, n° 13 en Fa mayor HWV 295 El Cuco y el ruiseñor. (1740). G.F. Händel (1685-1759)</i>	5. <i>Going Hunting G.F. Händel / Soloist: Leslie Pearson</i>

⁴⁶⁴ Dentro de la películas de ficción distinguimos: filmes de reconstitución histórica-sin voluntad directa de hacer historia-, filmes de ficción histórica-evocan un pasaje de la historia, un personaje histórico pero con un enfoque no riguroso- y filmes de reconstrucción histórica- voluntad directa de hacer historia, enfoque riguroso-. Caparrós, José María. “Nueva Propuesta de clasificación del películas históricas”. En <<http://cinehistoria.aprenderapensar.net/2011/05/28/nueva-propuesta-de-clasificacion-de-peliculas-historicas-por-jose-m-a-caparros-lera/>> [Consulta: 25 de Agosto del 2011]

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL George Fenton
<i>La Cetra Op. 9, Concierto N° 9 Libro II. Concierto para dos violines, cuerda y bajo continuo en Si bemol mayor. RV 530 (1727) Antonio Vivaldi (1678-1741)</i>	6. <i>Valmont's First Move / The Staircase Fenton / Vivaldi (La Cetra Op.9)</i>
	7. <i>Beneath the Surface</i>
<i>Concierto para cuatro clavecines en La menor; BWV 1065 - Allegro (1735) Johann Sebastian Bach (1685-1750)</i>	8. <i>The Set Up Fenton / J.S. Bach (Concerto BWV 1065)</i>
<i>Concierto para cuatro clavecines en La menor; BWV 1065 - Allegro (1735). Johann Sebastian Bach (1685-1750)</i>	9. <i>The Key J.S. Bach (Concerto for Harpsichords) / arr: Fenton</i>
<i>Ombra mai fu. Serse (1738) Georg Friedrich Händel (1685-1759)</i>	

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica.

La única composición que es contemporánea al relato de este *film* es la correspondiente al compositor C.W. Gluck. Existe un retrato de la reina María Antonieta que confirma la estadía de Gluck en el París de 1775. El compositor se convertiría “en el icono de los partidarios de la ópera francesa”⁴⁶⁵, esta realidad así como su contribución a la reformas de la ópera seria, favorecen la viabilidad de su discurso musical dentro de esta película.

- C.W. Gluck.- *O malheureuse Iphigénie! Iphigénie en Tauride* (1779). Obra coherente con el discurso estético del argumento de la película. Desde su uso diegético se percibe la posibilidad de crear paralelismo entre ópera y narración. En el caso que nos ocupa, se ubica en el *Acto II, Escena 6, Aria y coro*. No olvidemos que esta *tragedia lírica* consta de cuatro actos, y que desde este *Aria* es un dato totalmente revelador se desprende de las siguientes líneas:

⁴⁶⁵ PAJARES, R. *Músicos y Contexto. Historia de la música en 6 bloques. Bloque I*. Madrid: Visión libros, 2010, p. 256.

Tabla 70

<i>O MALHEUREUSE IPHIGÉNIE!</i>
<p><i>! Oh, desgraciada Ifigenia!</i></p> <p><i>! Tu familia está aniquilada!</i></p> <p><i>Ya no tenéis reyes, ya no tengo padres.</i></p> <p><i>!Mezclad vuestros sollozos con mis lamentos!</i></p>

El resto del repertorio de música preexistente pertenece al barroco musical, en este caso estas piezas estarían en un principio “fuera de lugar”. No obstante, este hecho no implica que podamos encontrar algunas relaciones implícitas entre la elección de este repertorio y su uso en el *film*. Más allá de esta evidente realidad vamos a intentar realizar un acercamiento a cada uno de los temas preexistentes que se emplean en esta composición con una explícita intencionalidad estética. Así pues, empezaremos en este caso por los compositores recurrentes a los que tantas veces nos hemos referido:

- G. F. Händel. La aportación de este compositor es notoria dado la utilización de *Ombra mai fu* (*Serse*, 1738) y el *Concierto para órgano nº 13 en Fa mayor; El Cuco y el ruiseñor* (1740). Música vocal e instrumental se suceden de una forma totalmente anacrónica, recordemos que la trama se desarrolla alrededor de 1782. De este modo, estas composiciones de forma diegética e incidentalmente se perpetúan dentro del discurso de esta película. Las razones desde la ópera van más de lo estrictamente estético, el matiz narrativo sigue siendo una constante sobre todo si observamos en el momento en el que es empleada esta composición. La relación entre la composición y la joven prometida del amante de la Marquesa de Merteuil. La joven, virgen, bella y pura, aluden a los primeros versos de esta pieza musical. Por otro lado, las razones del concierto, de este diálogo entre El Cuco y el ruiseñor tal y como desprende de una forma descriptiva esta composición para órgano sirve para ilustrar un momento de cacería simbólico dentro del *film*. Nuevamente los paralelismos vuelven a ser explícitos. En general entendemos que las posibles intenciones del director y compositor se podrían suscribir en utilizar esta música no sólo como referente estético, popular, reconocido por los espectadores sino que

guardan ciertas relaciones en comunión con la narración y que manifiesta cierto interés en esbozar la función narrativa y simbólica.

- J. S. Bach.- *Concierto para cuatro clavecines en La menor, Allegro (1735)*, lo estético como excusa, el tilde histórico, lleva a incluir esta composición. Desde una clara intención anacrónica este concierto sólo ilustra de forma estructural la clave dentro de la complejidad de la trama de venganza organizada por la aristócrata.

- Antonio Vivaldi.- *La Cetra Op. 9, Concierto N° 9*. Tópico y anacronismo van de la mano en esta composición que alude a una clara función estética y estructural gracias a su incursión desde los créditos iniciales. Estas funciones se irán sucediendo a lo largo de todo el *film*, convirtiéndose esta pieza en un *leitmotiv* asociado a la clase aristócrata.

Nuevamente, observamos la insistencia de los compositores recurrentes de todo lo que se tilde por histórico, esto es Bach, Händel y Vivaldi respectivamente. Pero ¿ está justificada su uso en este film? *A priori* no, estamos sin lugar a dudas ante otro ejemplo de anacronismo. El “disparate estético” que se produce entre el Barroco tardío y el Clasicismo Pleno es más que evidente.

b. Aportaciones desde un nuevo discurso musical

Datos relevantes a tener en cuenta son los escenarios donde se desarrolla el argumento, esto es, palacios de la nobleza y aristocracia de 1780 francés. El ambiente alejado inicialmente de una incipiente Revolución. Los músicos reconocidos en aquel momento y que favorecería mayor rigor histórico atendiendo sobre todo a la aplicación diegética dentro del marco estético son:

- Músicos corte: Jean-Pierre Duport (1741-1818), Jean- Louis Duport (1749-1819), Martin Berteau (1708-1771).

- Música del pueblo: Nicolas Chédeville (1705-1782), compositor predilecto por la aristocracia del momento por sus temas sobre melodías populares donde abundaba instrumentos relacionados con el pueblo, como la zanfoña.

V.2.4. *Valmont* (Milos Forman, 1989)

Un año después del estreno de *Las amistades peligrosas* de Stephen Frears, Milos Forman estrena *Valmont* sobre la novela de Choderlos de Laclos. Esta nueva versión se añade a la larga lista de trabajos adaptados sobre el original literario, a saber⁴⁶⁶: “al teatro (la primera ocasión en 1935; luego vinieron otras adaptaciones de Ernst Müller, de Jean-Louis Martinelli, y la de Hampton que dio lugar al film de Frears), a la televisión (dos veces en Francia), a la ópera (Estrasburgo, 1974), y por supuesto al cine (Gérard Philipe encarnó ya en 1959 una versión moderna de Valmont en *Les liaisons dangereuses* de Roger Vadim)”. Esta película de ficción histórica basada en retratar las intrigas de una sociedad corrupta y asediada por las normas de Ilustración, presenta la siguiente banda sonora musical⁴⁶⁷:

Tabla 71

BANDA SONORA MUSICAL
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA
<i>Divertimento para viento n° 9 en Si bemol mayor K. 240 (1776)</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
<i>Cuarteto n° 5 en Fa mayor, Op. 50 (Minueto)</i> <i>(Cuartetos “prusianos”, n° 40 “Sueño”, 1787)</i> Joseph Haydn (1732-1809)
<i>Te Deum en Re mayor (1688-1698)</i> Marc Antoine Charpentier (1634-1704)
<i>Richard Coeur De Lion. Ouverture</i> <i>(Ricardo corazón de León. Obertura, 1784).</i> André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813)

⁴⁶⁶ En <<http://www.madridteatro.eu/teatr/hechos/2007/hecho057.htm>> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

⁴⁶⁷ La banda sonora original a cargo de Christopher Palmer no tendría la misma difusión comercial como sucedería en la versión del año anterior. Esta puede haber sido la razón por la cual no se encuentra editada en la actualidad.

BANDA SONORA MUSICAL
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA
<i>Tom Jones</i> (1765). Overture and Finale <i>Le Sorcier</i> (1764) <i>Pity the Fate</i> François-Andre Danican Philidor (1726-1795)
<i>Les Songes de Dardanus</i> (<i>Los sueños de Dardanus</i> , tragedia lírica, 1739) Jean Philippe Rameau (1683-1764).
<i>Les Oiseaux Elegants.</i> <i>L'Apothéose de Lully</i> (1725) François Couperin (1668-1733).
<i>A Knight Riding Through The Glade.</i> <i>Love, If you will come to me.</i> Baldassari Galuppi (1683-1764)

a. Reflexiones analíticas desde la banda sonora musical

Tres líneas compositivas y tres iconos sociales se establecen desde la banda sonora musical:

1. El mundo de la joven, virgen e inocente Cecile.
2. El libertino Valmont.
3. La sociedad aristocrática.

Desde la primera escena, la película asocia los cánticos de Cecile, un “ángel” inocente a las puertas del inicio de una nueva vida llena de controversias. La segunda actuación, Cecile entona una letra sobre un caballero que va a tentar a una joven chica. En la tercera, la muchacha interpreta una canción sobre alguien que es observada, como lo es ella misma por su madre. Si ya el poder de sugestión de la música diegética merece destacarse por derecho propio, no menos acertado se muestra Forman con la partitura que le brinda Christopher Palmer, la cual queda interrumpida cuando en la secuencia en la que Cecile pierde la virginidad.

En lo que concierne a Valmont, el momento álgido musicalmente hablando se establece en lo que denominaremos la *Danza de Valmont*. En una secuencia, Madame Rosamund contrata a una orquesta para amenizar una de las veladas. Valmont será obligado a bailar con todas las invitadas, proyectando en su danza su relación personal con cada una de ellas. Junto a Madame Rosamund se detecta su cariño y el respeto que caracteriza su

relación. Cuando le llega el turno a Merteuil se manifiesta el reconocimiento mutuo entre dos semejantes mientras que su danza con Madame de Tourvel pone de relieve el temor de esta última por caer en un enamoramiento enfermizo hacia el vizconde Valmont.

Del mismo modo, existe otros procedimientos compositivos que se suceden en esta película y del que no podemos prescindir. El compositor Christopher Palmer compone un tema que se convierte en el *leitmotiv* de la historia de amor de Valmont y Madame Tourvel. Este tema se ha realizado al estilo de la época, a modo de “recitativo instrumental”, se inicia con una sinuosa melodía del clave y posteriormente se incorpora de forma triunfal toda la orquesta. La música original compuesta “al estilo” del período histórico parece estar en perfecta armonía con el resto de material preexistente que convive en este largometraje.

Por último la contribución musical que a raíz de nuestra línea investigativa reviste mayor interés es la que se produce alrededor de sociedad aristocrática. En este sentido, lo diegético se manifiesta como sello de identidad desde las diferentes escenas musicales que se suceden en los palacios, teatros y residencias aristocráticas.

b. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Dos líneas musicales conviven en una ficticia armonía, por una lado tendríamos el grupo de compositores contemporáneos a la historia y por el otro, como viene siendo la tónica habitual los “anacrónicos”. Desde el primer grupo, “los contemporáneos”, observamos lo siguiente:

- W. A. Mozart. *Divertimento para viento n° 9 en Si bemol mayor KV 240 (1776)*. Sería infrecuente no encontrar a Mozart, uno de nuestros “populares” más demandado en una ambientación acorde al repertorio de este compositor. La forma que se emplea el *Divertimento*, realiza las delicias de la música de entretenimiento de las veladas desarrolladas en las estancias palaciegas.
- J. Haydn. *Cuarteto n° 5 en Fa mayor, Op. 50 (Minueto, Cuartetos “prusianos”, n° 40 “Sueño”, 1787)*. Cuarteto que podría haber sido un intento de homenajear a un músico que admira notablemente, Mozart, esta obra es una de las famosas y

populares del repertorio de este músico. Contemporánea a la historia, refleje de forma interesante a través de forma los ideales estéticos de la Ilustración, equilibrio.

- A. Grétry. *Richard Coeur De Lion. Ouverture (Ricardo corazón de León. Obertura, 1784)*. La ópera que nos ocupa, podría ser una composición aleatorio dentro del vasto repertorio del músico, pero la historia convertiría esta obra en fundamental para entender un hecho fundamental la Revolución Francesa. El aria de Blondel, *O Richard, o mon roi! ("¡Oh Ricardo, mi rey!")* se cantaría en el banquete de la guardia a los oficiales de la guarnición de Versalles el 3 de Octubre de 1789. Por su lado, otra composición a la que nos referimos con mayor detenimiento a lo largo de estas líneas, *La Marseillaise*, se convertiría en la respuesta popular a esta expresión de lealtad tomada de la ópera de André Grétry. Músico entusiasta, aparentemente con ideales republicanos tal y como nos invita a pensar alguno de los títulos de su legado operístico, funciona en este caso como un fantástico compositor de época revolucionario, acorde al tiempo en el que transcurre la narración de este *film*. Por otro lado, no olvidemos que la temática de esta ópera en particular, gira en torno a la cautividad del rey Ricardo I de Inglaterra (1157- 1199) en Austria y su rescate por el trovador Blondel de Nesle. A tenor de esta temática, los paralelismos con la realidad de Luis XVI y el supuesto responsable de su plan de huida el Conde sueco Hans Axel von Fersen (1755-1810), son más que una mera y casual evocación.

- F. D. Philidor. *Tom Jones (1765). Ouverture and Finale. Le Sorcier (1764)*. Músico conocido no sólo por su habilidades en el arte musical sino por ser uno de los grandes analistas de ajedrez del siglo XVIII. El juego es una de las categorías que quedan expuestas desde la trama de la película, con más o menos fortuna, este músico podría de alguna manera mostrar un emblema explícito, pues no se trata de un juego, un pulso lo que planea de forma detallada la Marquesa contra ya su amante. Además de esta afirmación que podría ser relativamente cuestionable, estamos ante un músico francés contemporáneo al ambiente donde se desarrolla nuestra historia. Por otro lado, otra dato que reviste interés es su contribución con estas óperas al género cómico.

- B. Galuppi. Compositor veneciano reconocido por su labor operística sobre todo por su contribución al repertorio de la ópera bufa. Reconocido internacionalmente, aclamado y venerado fuera de las fronteras de actual Europa, su aportación dentro de este *film* debería justificarse desde esta perspectiva de compositor universal, ilustrado.

Desde la “contemporaneidad de la música”, es realmente muy interesante las composiciones de dos músicos que no son muy populares en el cine, como es el caso del compositor y ajedrecista François-Andre Danican Philidor y por otro lado, André-Ernest-Modeste Grétry, compositor liejano que trabajaría en Francia desde 1767. Esta apuesta musical, favorece el conocimiento, popularización y estudio de músicos injustificadamente olvidados desde el cine.

En lo que el segundo se refiere, vuelve a repetirse la fórmula de lo “barroco” para abocar a lo “histórico”, gracias a la inclusión de las obras de los siguientes compositores:

- F. Couperin. *Les Oiseaux Elegants. L'Apothéose de Lully* (1725). Música de cámara, por lo desde su génesis parece obedecer a la estructural y estético paralelamente. Con marca “histórica”, imprime “barroquismo” a la historia.. Su estilo refinado, elegante y formal, propios del barroco francés también podrían ser las razones que justificarían su existencia en esta banda sonora.
- Jean Philippe Rameau. *Les Songes de Dardanus* (*Los sueños de Dardanus*, tragedia lírica, 1739). En *Dardanus*, *tragedia lírica* en 5 actos, el elemento sobrenatural adquiere cierto protagonismo, este motivo motivaron las críticas en su recepción. Acusada de carecer de coherencia esta obra sólo podría justificarse desde este fragmento es el Sueños (IV Acto), representado por la deliciosa Cecile. Sueños, perspectivas de un futuro incierto con su profesor de arpa.
- M. A. Charpentier. *Te Deum en Re mayor*. Desde la anacronía que implica esta composición y atendiendo al uso que se realiza de la misma para amenizar una escena eclesiástica, podríamos pensar que estamos en otro caso donde la justificación

de su uso es relativamente coherente. Detengamonos por un momento, en el escenario eclesiástico. La atemporalidad suele ser una característica asociada comúnmente a la Iglesia, dicho de otro modo, los tiempos musicales adquieren cierta lentitud, de este modo, lo viejo se mezcla progresivamente con lo nuevo. Con este enfoque y siempre respetando este marco de actuación, esta obra que originariamente se compuso durante la estancia del compositor en la iglesia jesuita de Saint- Louis en París apoya desde lo diegético, una función no sólo estética, sino también estructural. Otras de las relaciones sorprendentes que se establecen y que podría manifestar ciertos paralelismo con la ocurre al final de este *film*, es el casamiento entre el amante de la Marquesa con la joven y “no virgen” Cecile y la primera interpretación de la composición. Son varias las hipótesis que afirman que esta composición se interpretaría para festejar una batalla, casualmente el casamiento final entre Cecile y su prometido representa la celebración de una batalla “social”.

c. Aportaciones desde otros discursos sonoros

La nobleza es la base que fundamenta una propuesta musical en la que adquiere mucha relevancia, la música de cámara y la música escénica.

- Música de cámara: *Concierto para flauta, arpa y orquesta (1778)* de Mozart. Las relaciones con el personaje de Cecile son muy significativas a todos los niveles.
- Música escénica: *Don Giovanni (1787)* de Mozart. En este caso, el retrato desde esta ópera encajaría con la figura libertina encarnada por Valmont.

V.2.7. *The Madness of King George (La locura del rey Jorge, Nicholas Hytner, 1994)*

Biopic de ficción histórica sobre uno de los episodios más controvertidos del rey británico Jorge III (1738- 1820). Son numerosas las hipótesis esbozadas sobre uno de los capítulos más peculiares de este monarca del Imperio británico. Actualmente la teoría más aceptada defiende que Jorge III padeció porfiria, responsable en primera instancia de provocar toda un serie de cambios fisiológicos que provocarían esa “locura temporal” que ha servido de excusa narrativa para el origen del guión de Alan Bennet para este *film*. La banda sonora musical de este largometraje se compone de la siguiente selección musical:

Tabla 72

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL George Fenton	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Música para los Reales Fuegos de Artificio. Overture (Adagio) y La Réjouissance. G. F. Händel</i>	<i>Opening the Houses of Parliament</i>	<i>Greensleeves (Música tradicional, Anónima)</i>
<i>Aure, deh, per pietà spirate al petto mio, de Julius Caesar. George Friedrich Händel</i>	<i>Prelude George Friedrich Händel</i>	
<i>Overture, de Saúl.</i>	<i>The Madness of King George Front Titles</i>	
<i>How Excellent, de Saúl.</i>	<i>"Smile, It's What You're Paid For"</i>	
<i>Varios temas de Saúl y Tu sei il cor di questo core de Julius Caesar.</i>	<i>The King Goes Riding</i>	
<i>Varios temas de Händel.</i>	<i>A Family Matter</i>	
<i>Overture de Sansón.</i>	<i>The Cricket Match</i>	
<i>Tu sei il cor di questo core de Julius Caesar y otros temas de Händel.</i>	<i>The King Wakes up Early/"Do It, England"</i>	
<i>Música acuática. Suite en re mayor HWV 349 George Friedrich Händel</i>	<i>The Concert George Friedrich Händel</i>	
<i>O Lord whose mercies numberless, de Saúl.</i>	<i>We Have No Time</i>	
<i>Zadok the Priest.</i>	<i>He Will Be Restrained</i>	
<i>Varios temas de Händel.</i>	<i>London Is Flooded</i>	
<i>Varios temas de Händel.</i>	<i>Going to Kew</i>	
<i>Largo del Concerto Grosso Op. 3 no 2</i>	<i>Starting to Recover</i>	
<i>Empio, dirò de Julius Caesar.</i>	<i>The Chancellor Drives to London</i>	
<i>Varios temas de Händel</i>	<i>The Prince Regent</i>	
<i>Mussette del Concerto Grosso Op. 6 no 3.</i>	<i>Me and Mrs. King</i>	
<i>Zadok the Priest.</i>	<i>The Madness of King George - End Credits</i>	

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

A excepción del popular tema *Greensleeves*, parece que desde la banda sonora musical de este *film*, estamos ante un claro ejemplo de tributo monográfico al compositor G.F. Händel.

- *Greensleeves*.- Uno de los indicadores que nos podría condicionar para selección de otras músicas, puede devenir desde los rasgos que describían la figura del propio monarca, “Granjero Jorge”. Este era el apelativo que se le atribuía frecuentemente al rey aludiendo al carácter sencillo, modales alejados al protocolo de palacio. De ahí la posible relevancia del temas de trascendencia popular tal y como acontece con el tema *Greensleeves*. Canción tradicional del folklore inglés con un origen que podría remontarse a los tiempos del rey Enrique VIII (1491-1547). Cuando aparece el tema de forma diegética con un versión a modo de concierto de campanas, observamos como este tema no parece captar el entusiasmo e interés de los miembros de la corte. Esta reacción puede tener una lectura bastante singular, la corte demuestra de forma simbólica el alejamiento de una composición con tildes “populares” mientras que el entusiasmo por parte del rey es un dato más que revelador.

- G. F. Händel.- Compositor al que nos hemos referido detenidamente a la hora de abordar los clásicos populares, ¿podría tener algún sentido su implicación en este *film*? Si entendemos que su legado musical se suscribe dentro de la estética barroca musical y nuestra obra se desarrolla en lo que habitualmente hemos definido como Clasicismo pleno, la respuesta más coherente sería no. Pero volvamos a este músico y su papel desde su llegada a Londres donde tendría encargos del Jorge II (1683-1760), padre de Federico Luis (1707-1751, padre del futuro monarca) y abuelo de Jorge III. *Zadok el Sacerdote*, se convertiría en uno de los encargos más relevantes realizados desde la realiza al compositor. La obra se utilizaría para la coronación del rey Jorge II en la abadía de Westminster el 11 de Octubre de 1727. Esta pieza para a ser una obra obligatoria en cada una de las coronaciones.

Por otro lado, entendemos que durante la adolescencia del Rey Jorge, la música que era popular estaba asociada a la figura de este compositor. Así pues, el joven Alteza Real Príncipe Jorge, Duque de Edimburgo, Príncipe de Gales (1738- 1760), durante la época

anterior a su futuro título como Majestad, la música de sus estancias palaciegas, de entretenimiento en teatros, iglesias estaría más cerca de los idearios barrocos que lo de los de un futuro clasicismo. Desde esta prisma, pese a que la inclusión de el repertorio händeliano se constituye como un anacronismo “relativo”. Para profundizar más en cada una de las piezas que sustenta esta banda sonora, matizaremos algunos detalles fundamentales sobre las composiciones. De este modo, las obras que se suceden durante el largometraje que nos ocupa son:

- *Música para los Reales Fuegos de Artificio (La Réjouissance)*: composición orquestal compuesta en 1749. Encargo de Jorge II con motivo de los fuegos artificiales que tuvieron lugar en Green Park. El motivo de esta composición fue la celebración del final de la Sucesión Austriaca y la firma del tratado de Aquisgrán.
- *Música acuática*.- Estrenada durante una travesía por el río Támesis en honor al rey Jorge I (1698-1714, padre de Jorge II) en el verano de 1717. Composición destinada para ser interpretada por una plantilla instrumental numerosa, donde destaca notoriamente la alternancia entre los *minués* tradicionales y las *danzas* campesinas inglesas, además del protagonismo de los instrumentos de viento, podrían ser algunas de las características que mejor describen esta pieza musical. Tres *suites* posiblemente destinadas al viaje río abajo, la cena y el viaje de vuelta. Händel utilizó un sonido resonante para que la música pudiera oírse a través del agua.
- *Giulio Cesare in Egitto. Ópera seria* compuesta en 1724 para la Royal Academy of Music, convirtiéndose en un gran éxito.
- *Saul*.- *Oratorio* en tres actos, tomado del I Libro de Samuel, la historia se centra en relación del primer rey de Israel con su eventual sucesor. Compuesto alrededor de 1739, admiración, amor y odio son circunstancias que desde la temática de obra promueve la caída del monarca.
- *Samson*.- *Oratorio*, compuesto en 1743, popular durante la vida del músico, siendo especialmente reconocidas las arias *Let the bright Seraphim* (soprano) y *Total eclipse*

(tenor). Interpretado tanto como concierto como en forma de ópera, la temática de una de las composiciones más dramáticas gira en torno a uno de los Jueces descrito en el capítulo 16. *Sansón* se caracteriza por ser una figura con fuerza inexplicable que utiliza para combatir a sus enemigos. Los paralelismos entre esta narración y lo que viven durante el episodio de locura el rey Jorge III enfrentándose a toda la corte y el poder son muy interesantes.

- *Zadok the Priest*. - Uno de los cuatro *Anthems* para la coronación del rey Jorge II compuesto en 1727. Los usos diferentes de esta composición ha convertido esta composición en una de las obras más populares del compositor. De esta forma su presencia se observan en: *UEFA Champions League*⁴⁶⁸, bodas reales, coronaciones, entre otros.
- *Concierto Grosso (Largo) Op. 3 n° 2*.- Este concierto se completa con otros cinco conciertos, publicados en 1734. Ciclo de conciertos irregular, sólo uno contiene la fórmula tradicional de cuatro movimientos el resto tiene de dos a cinco movimientos. En el caso que nos ocupa, el n° 2 tiene cinco movimientos con dos danzas, *Minuet* y *Gavotte*.
- *Concierto Grosso (Mussete) Op. 6, n° 3*.- En este caso se trata de una compilación de doce conciertos, utilizados durante las ejecuciones de oratorios y odas, tal y como desprende las palabras de Charles Burney en 1784 “The Musette, or rather chaconne, in this Concerto, was always in favour with the composer himself, as well as the public; for I well remember that HANDEL frequently introduced it between the parts of his Oratorios, both before and after publication. Indeed no instrumental composition that I have ever heard during the long favour of this, seemed to me more grateful and pleasing, particularly, in subject”.

De esta breve pero significativa descripción observamos varias datos a tener en cuenta:

1. La relación del compositor con la corte: Jorge I, Jorge II y Royal Musical Academy
2. Compositor internacional: combino varios estilos.

⁴⁶⁸ En este caso se trata de una “[...]adaptación de Tony Britten para la música oficial de la “UEFA Champions League” [...]”. MONTROYA, Juan C. *Música y Medios Audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la Educación musical*. Universidad de Salamanca, 2010, p.257.

3. Músico popular.

4. Yuxtapone de forma armoniosa lo tradicional con la “culto”.

Todos estos puntos acercan la música de este compositor con el rey Jorge III. Su afinidad por la música popular, su popularidad dentro su pueblo.

Además de estos rasgos más generales, también podemos observar como las temáticas de los oratorios que escuchamos dentro de la banda sonora, se pueden relacionar con la subtramas del *film*.

- Traición
- Sucesión
- Coronación

b. Aportaciones desde otros discursos musicales.

Los escenarios que adquieren mayor protagonismo en este largometraje que volvamos a recordar se desarrolla durante la enfermedad del rey a saber en 1788⁴⁶⁹ son:

- La corte.- *Sinfonía nº 104, en Re mayor “Londres”* de J. Haydn estrenada en 1795.
- Escenas de campo. La estampa del pueblo (principio y fin indicando una estructura cíclica reveladora). *Country Dances francesas anónimas: La Caroline, Le Sabotier (Siglo XVIII)*.

V.2.6. *Beumarchais l'insolent (Beumarchais el insolente, Edouard Molinaro, 1995)*

Biopic de ficción histórica sobre la vida del inventor y precursor de la Sociedad de Autores (1777), Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Personaje influyente de la Francia prerrevolucionaria, la trama de este largometraje narra diez años de la vida del autor de *Le barbier de Séville (El barbero de Sevilla, 1775)*, *Le mariage de Figaro (Las bodas de Figaro, 1785)*, *La mère coupable (La madre culpable, 1791)*. Algunas de estas temáticas serían popularizadas gracias a la contribución operística de W. A. Mozart.

Tabla 73

⁴⁶⁹ Las crisis asociadas a este rey empezarían alrededor de 1765.

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Jean-Claude Petit
<i>L'italiana in Algeri</i> G. Rossini (1792-1868) 1813	<i>Beumarchais (02:46)</i>
<i>Le nozze di Figaro KV 492</i> W. A. Mozart (1756-1791) 1786	<i>Gudin et Beumarchais (02:09)</i>
	<i>La Duet (02:00)</i>
	<i>La Poule, c'était Moi (02:38)</i>
	<i>Marie-Thérèse et l'Exil (02:38)</i>
	<i>G. Horloger (01:30)</i>
	<i>Country Danse (01:54)</i>
	<i>Le Menuet (01:44)</i>
	<i>Mission Accomplie (02:01)</i>
	<i>L'Idée (02:23)</i>
	<i>L'Échec et le Mensonge Américain (02:13)</i>
	<i>L'Amérique (01:44)</i>
	<i>La Douane (02:22)</i>
	<i>Rendez-nous Figaro (01:43)</i>
	<i>Avant le Triomphe (01:39)</i>
	<i>Le Trac (01:15)</i>
	<i>Tout Finit par des Chansons (02:16)</i>
	<i>Générique Fin (02:46)</i>

a. Apuntes de la música “preexistente clásica”

Dos son las obras más relevantes del legado de este escritor de comedia del siglo XVIII. Con una situación acomodada, con ciertos privilegios obtenidos tanto del rey Luis XV, como de su nieto Luis XVI, Beumarchais se encumbraría con *Las bodas de Fígaro* y *El Barbero de Sevilla*. Aunque el éxito tal y como se recoge en las crónicas de la época fue importante, su popularidad y difusión en la posteridad está en deuda con la aportación musical de dos grandes de la historia de la música occidental. Mozart y Rossini. Estos

músicos se convierten en la excusa para su inclusión dentro de esta banda sonora compuesta en su gran parte por temas originales.

- G. Rossini.- Dentro de la sonora musical distinguimos la presencia de forma *ostinata* de la obra de G. Rossini *L' Italiana in Algeri* (1813). La melodía desarrollada desde la obertura por el oboe inglés, parece haber “inspirado” a Jean-Claude Petit para realizar a modo del *leitmotiv* el tema del protagonista. La búsqueda de la libertad, temática de la ópera podría haber sido otro de los motivos que fundamentan su existencia en esta banda sonora. Los paralelismo con la también tan codiciada libertad de escritura que necesitaría el propio Beumarchais son más que una evidencia. Los tiempos en los que se desarrolla la trama, son momentos complicados, prerrevolucionarios, de agitación social. Por otro lado, aunque la presencia de este compositor queda justificada después de esbozar algunos de los argumentos expuestos anteriormente, también parece cuestionable algunas ausencias relevantes. En este sentido, la composición *El barbero de Sevilla* (1782) de Giovanni Paisiello contribuiría notablemente a un mayor rigor histórico.

- W.A. Mozart.- En lo que refiere a Mozart, al final de la película se utiliza de una forma muy breve *Las bodas de Fígaro*. De este modo, se establece una línea entre la obra de teatro y la ópera. A excepción de estas dos incursiones preexistente, inicialmente no se observan la presencia de otras composiciones. En síntesis tenemos un compositor contemporáneo y otro que *a priori* entendemos como anacrónico. No obstante, las relaciones entre ambos no son tan largas como los años que les separan. Desde el punto de vista estético y estilístico, las primeras composiciones de Rossini aluden al “estilo mozartiano”. Sólo de este modo, entendemos que esta banda sonora esté completamente justificada, equilibrada y responda estéticamente sin renunciar por ello, a un empleo estructural magistral.

b. Aportaciones desde otros discursos sonoros.-

Además de todos los compositores que hemos ido señalando en películas ambientadas dentro del mismo eje temporal, sería relevante anotar, la colaboración de otros compositores. Músicos relevantes así mismo, en el campo de la ópera bufa, tales como:

- Giovanni Paisiello, con su *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile* estrenada en 1782.
- Domenico Cimarosa, con *Il barone burlato* estrenada en 1784.

V.2.7. *The Duchess (La Duquesa, Saul Dibb, 2008)*

Adaptación cinematográfica de la novela *The Duchess* de Amanda Foreman sobre la vida de la Duquesa de Devonshire. El *film* comienza con el matrimonio que contraería Lady Georgiana Spencer (1757-1806), futura Duquesa de Devonshire con el V Duque de Devonshire (1748-1811) en la Inglaterra de finales del siglo XVIII. En un alarde de precisión cronológica, la historia se desarrollara desde 1774 hasta la muerte de la duquesa en 1804. A tenor de estas fechas, este *biopic de* reconstrucción histórica está ambientado en lo que se conoce como la época de la Ilustración y Revolución Francesa, respectivamente.

Por su lado, la banda sonora musical está compuesta por las siguientes composiciones a saber;

Tabla 74

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Rachel Portman
<i>Trío sonata en La menor. (Affettuoso, 1718)</i> Georg Philipp Telemann (1681-1767)	1. <i>The Duchess</i>
<i>Concierto para violín, cuerda y clave en Do mayor. RV. 190 (Largo, 1730))</i> Antonio Vivaldi (1678-1741)	2. <i>Mistake of your life</i>
<i>Suite Francesa n° 5 en Sol mayor. (Allemande, 1720)) BWV 816 Johann Sebastian Bach</i> (1685-1750)	3. <i>I Think Of You All The Time</i>
<i>Suite para orquesta n° 3 en Re mayor. (Giga, 1729)</i> Johann Sebastian Bach (1685-1750)	4. <i>No Mood For Conversation</i>
<i>Música Acuática en Sol mayor. Danza campestre (1717)</i> Georg Friedrich Händel (1685-1759)	5. <i>Gee and Grey Make Love</i>

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Rachel Portman
<i>Sonata Opus 8 No. 4 en Do mayor. (Cantabile, 1744)</i> Pietro Locatelli (1695-1764)	6. <i>Gee and Grey Together in Bath</i>
<i>Las bodas de Fígaro. Un Moto Di Gioia (1786) KV 492</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	7. <i>Awakening</i>
<i>Cuarteto para cuerda, n° 1 en Sol mayor KV 80 (Allegro- Rondó, 1770)</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	8. <i>Rape</i>
<i>Cuarteto para cuerda N° 12 en Si b mayor. (Menuetto, 1773). KV 172</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	9. <i>Bess 'Sons</i>
<i>Danza alemana para orquesta, n° 10 en Re mayor (Doce Danzas Alemanas, 1795)</i> Ludwig van Beethoven (1770-1827)	10. <i>Gee Give Up Baby</i>
	11. <i>Six Years Later</i>
	12. <i>Some Things Too Late, Others To Early</i>
<i>Cuarteto para cuerda Op. 1, n° 3, en Re mayor. (Adagio 1757-1760)</i> Joseph Haydn (1732-1809)	13. <i>Adagio From String Quartet Opus 1 No. 3 In D Major</i> Joseph Haydn
	14. <i>Never See Your Children Again</i>
	15. <i>Grey Comes Back</i>
	16. <i>Gee Is Taken To The Country</i>
	17. <i>End Titles</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica.

De forma general la elección musical preexistente atendiendo a la fecha en la que se desarrolla la trama argumental es relativamente lógica, ya que la historia tiene como telón de fondo el Clasicismo musical. La elección de los temas correspondientes al Barroco Tardío, manifiestan la presencia de unos anacronismos relevantes. De nuevo, reconocemos la existencia de los ya compositores de referencia “obligada”, sobre todo cuando se trata de enmarcar una película de género histórico ante un público desconocedor tanto de la historia general como de la música en particular.

Así pues, encontramos a nuestros “clásicos populares”, tales como: Vivaldi, Bach, Händel y a otros, que se si bien son reconocidísimos en el campo musicológico no lo son tanto en el cinematográfico, nos estaríamos refiriendo a Telemann y Locatelli. Las razones por las que aparecen este ya famoso “trío de compositores barrocos” vienen a ser muy similares a las ya referidas anteriormente. En síntesis, existen muchos argumentos que certifican la imposibilidad de que en principio estas piezas fueran aceptadas por el público de la época, debido a que estas piezas no respondían estéticamente al concepto del “buen gusto”. Esta idea, también se podría extender al resto de compositores barrocos que se utilizan en el *film*. A continuación pasaremos a realizar una visión más focalizada de cada unas de las composiciones nombradas:

- A. Vivaldi.-Concierto para violín, cuerda y clave en Do mayor. (Largo,1730). Vivaldi nuevamente impregna su “sello historicista” traslada de forma inmediata la historia al siglo XVIII. El anacronismo estético es evidente, debido a que nuestra historia se suscribe en los alrededores de 1776.

- J.S. Bach.- *Suite Francesa n° 5 en Sol mayor. (Allemande, 1720); Suite para orquesta n° 3 en Re mayor. (Giga,1729)*. El anacronismo que representa estas obras, cobra mayor protagonismo dado el uso diegético de estas piezas. Ambas se interpretan dentro de las estancias palaciegas. Por una lado, la *Suite francesa* suena durante un almuerzo entre los Duques. Por otro lado, la *Suite de orquesta* sirve para ambientar los bailes de las fiestas habituales en el Balneario de Bath. Desde la historia de la música existen datos más que fundamentados sobre la inviabilidad de esta obra ante un público ilustrado. Sin adentrarnos en lo que parece ser una realidad, la propuesta

de este músico pese a su “eficacia”, contribuye desde lo diegético a la construcción de un error histórico en toda regla.

- G. F. Händel.-*Música Acuática en Sol mayor. Danza campestre* (1717). Siguiendo la misma “estela anacrónica” localizamos del mismo modo, un tópico musical. *La Música Acuática* se intenta justificar desde la abundancia de escenas campestres que se suceden alrededor de la vida de la Duquesa de Devonshire. Esta idea que podría interpretarse como un dato aleatorio a la historia se convertirá en un elemento que esclarecerá muchas de los rasgos que marcaron la vida de este ilustre personaje. Por otro lado, la vinculación de Händel con la corte inglesa (Jorge I, Jorge II), lo convierte en un candidato idóneo para relacionarlo con la figura de Duque de Devonshire. Hombre de tradición, preso de sus convicciones sociales, deudor de su legado familiar.

- P. Locatelli.- *Sonata Opus 8 No. 4 en Do mayor. (Cantabile, 1744)*. Violinista relevante del siglo XVIII, considerado como el “Paganini” de la época, la composición de este músico es contemporánea al nacimiento de 5º Duque de Devonshire (1748-1811). Gracias a la popularidad de este músico, al igual que ocurriría con el propio Händel, su música podría haber formado parte de la infancia de este aristócrata.

- J. Haydn.-*Cuarteto para cuerda Op. 1, nº 3, en Re mayor. (Adagio, 1757-1760)*. Tanto Haydn como Beethoven son los únicos compositores contemporáneos al matrimonio entre Lady Georgina Spencer y el 5º Duque de Devonshire. Haydn compositor que se ajusta perfectamente a la estética de este período, se utiliza de forma diegética y además es el único músico que aparece de forma explícita dentro de la propuesta comercial de la banda sonora original. Reconocido como uno de los “padres de cuarteto clásico”, esta forma representa un magnífico retrato de los gustos de una época y una sociedad que demandaba la sencillez, sinónimo de buen gusto y la comprensión. Además no olvidemos que es durante el Clasicismo musical cuando esta forma llega su apogeo.

- L. van Beethoven.- *Danza alemana para orquesta, n° 10 en Re mayor (Doce Danzas Alemanas, 1795)*. Música de transición, revolucionario, apasionado, moderno, todas estas categorías que podrían resultar gratuitas son atributos que relacionan de una manera muy peculiar el uso manifiesto de su música con el personaje de Lady Georgina. Del mismo modo, elegir esta danza tampoco es un dato insignificante, dentro de los períodos estilísticos del músico esta obra se ubicaría en el primer período, el clásico. Una etapa, donde las proporciones y el dramatismo de las composiciones guardan cierto equilibrio en comparación con el cambio musical que sucedería a partir del siglo XIX. Por su lado, esta *danza alemana* o *ländler* de compás ternaria, se bailaba al aire libre y después pasaría a ser la danza moda en los salones de baile. A su vez, esta composición se puede considerar como un antecedente del Vals, danza hegemónica del siglo XIX por antonomasia.

b. Reflexiones generales en torno a la banda sonora musical

Dos son las propuestas musicales que localizamos en este discurso cinematográfico, música preexistente clásica y música original. Aunque en lo que se refiere el primer grupo es muy interesante los anacronismos, también es muy revelador las composiciones originales a mano de la compositora Rachel Portman.

Otro de los aspectos interesantes de esta película, es el equilibrio entre el uso de la música original y la preexistente. Además, los usos y funciones que desprenden en cada caso nos obliga a esbozar algunas lecturas. Desde lo clásico se alude claramente al mundo del Duque, un mundo reglado, lleno de tradiciones y marcado por la opresión de su puesto en la rígida aristocracia inglesa de finales del siglo XVIII. Por otro lado, la música original es reflejo del mundo interior de una joven idealista, romántica, con ansias de libertad todo ello queda reflejado en la figura de Georgina Spencer. Para entender estas últimas puntualizaciones, es imprescindible realizar un ejercicio de aproximación al trabajo realizado por la compositora de este largometraje.

Rachel Portman es una de las compositoras más famosas, sobre todo a raíz de sus reconocimientos desde la Academia. Aunque indudablemente las historias románticas cobran cierto protagonismo en sus trabajos, esta también significativo sus composiciones en otros registros como: el drama, la comedia y el *thriller*.

Los temas compuestos para esta banda sonora adquieren un tratamiento orquestal

sinfónico postromántico con títulos muy descriptivos propios por otro lado, de la música programática. El estilo o “melodías Portman”⁴⁷⁰ es otra de las cuestiones a tener en cuenta; “[...] melodías intimistas, con una tímbrica orquestal de cuerdas y vientos, y una forma clásica de presentar el tema melódico inicial con exposición y reexposición, y entre medias un breve desarrollo sinfónico [...]”⁴⁷¹. En aras de crear un “sello de identidad”, algunos investigadores insisten en las características de su obra, subrayando su música como “sinfónica, con una melodía envolvente de pocas notas pero incisivas, en viento apoyado por las cuerdas, reiterando un “pizzicato” de contrabajo”⁴⁷².

Aunque estas características se pueden observar de forma insistente en esta compositora, hecho por otro lado que le ha permitido ser comparada con el “popularísimo” John Williams, se podría afirmar que este es un caso aislado. En otras palabras, no todas las compositoras que componen para cine tienen tan definido sus “melodías”, por lo que la tarea de identificar su estilo o confirmar la existencia de una “identidad femenina” se convierte en un dato utópico y arbitrario.

En la banda sonora que nos ocupa, el protagonismo de los instrumentos de cuerda es ineludible, a través de los mismos, la compositora nos traslada a la campiña y corte inglesa del siglo XVIII, tal y como se puede escuchar en el primer tema *The Duchess* que sirve por otro lado, para presentarnos a una joven y futura Duquesa de Devonshire. No obstante este *mood* inicial va transformándose paulatinamente hacia el melodrama, adelantando de este modo la tristeza, desasosiego e infelicidad que rodearán a la protagonista. Así pues *Mistake of Your Life*, se convierte en un tema melancólico, que muestra la infelicidad de la protagonista por un casamiento mal avenido. En síntesis estos dos temas, *The Duchess* y *Mistake of Your Life* conforman el eje vertebral de su banda sonora.

Entre todas las piezas que integran la banda sonora original, destaca especialmente el tema de *I Think of You all the Time*, que refleja la historia de amor que vive la protagonista con Charles Grey (1764-1845). También son interesantes los temas para cuerda titulados *I Think Of You All The Time* y *Awakening*. Todas estas composiciones

⁴⁷⁰ OLARTE, Matilde. “Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino”. Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p.4.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.3.

⁴⁷² *Ibid.*.

encierran cierta alegría que contrasta de forma trágica con las siguientes pistas; *Six Years Later* y *Never See your Children Again*. Esta última composición, es inevitablemente la más dramática de la banda sonora.

Así pues, en general, desde la música original podemos extraer las siguientes reflexiones:

1. La banda sonora en torno a la original está compuesta por numerosos temas con títulos propios de la música descriptiva y siguiendo en menor medida la tradición iniciada por las históricas *Cue sheets*.
2. La forma de composición es clásica, asociada como ya hemos mencionado a la estética postromántica donde la cuerda encierra el protagonismo temático.
3. Lo más relevante en este caso, es el procedimiento que emplea la compositora. De este modo, es patente lo que afirman algunos artículos en referencia a que su “maestría está en sugerir describiendo más que definiendo, dar detalles, crear esos momentos especiales, expresivos, mantener el pulso del estado anímico de los personajes”⁴⁷³.

c. Aportaciones desde otros discursos sonoros

Dos marcos, uno representado por el origen del Duque y otro representado por las multitudinarias reuniones y asambleas ante el pueblo de Londres.

- Nobleza: Luigi Cherubini, con *La finta principessa*, ópera bufa de 1785 estrenada en Londres. En relación a la música de cámara como la Sonata para piano nº 8 en La menor, KV 310 compuesta en París en 1778. Por otro lado, en relación a las composiciones de baile, tendríamos *Minuetos para orquesta* compuesta en 1769 por W.A. Mozart.

- Pueblo: *Contradanzas* KV 267 compuesta por Mozart en 1777.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.4.

CAPÍTULO VI.
LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL CINE.

VI. LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN EL CINE

“Hoy aquí ha comenzado una nueva época de la Historia”⁴⁷⁴

El cine al igual que el resto de disciplinas artísticas ha contribuido notablemente al estudio de la historia. Al acercarnos a los hechos acontecidos desde los *filmes* históricos y la utilización de este material como documento, vamos siendo consciente de la cantidad infame de material que aborda la sociedad del pasado desde el presente. ¿ Esto que significa? Pues una dualidad en cuanto las lecturas posibles, por un lado sirve de relato de un punto de vista sobre lo ocurrido en lugar y tiempo determinado, pero a su vez, sirve para explorar las situaciones y el contexto que acompañaron en el momento de la creación de la película. Al igual que ocurre con el resto de géneros cinematográficos, todos los *filmes* reconstruyen la vida social y política de su país durante en el momento de su génesis.

Si nos remontamos a las primeras épocas del cine, observamos que melodrama tenía cierto protagonismo, esta característica acabaría irremediablemente por insertarse en los géneros cinematográficos. Siguiendo esta línea, el género histórico asume esta característica.

Pero volviendo al *quid* de la cuestión, ¿por qué cine ambientado en la Revolución? Desde el comienzo de esta investigación hemos insistido en nuestro interés para enfatizar el significado añadido desde el uso de la música preexistente clásica en películas ambientadas a finales del siglo XVIII. Evidentemente dos hitos históricos tienen cabida a este respecto, Ilustración y Revolución Francesa.

Por otro lado, el tema de la Revolución conlleva todos los ingredientes a lo que nos hemos referido recientemente, melodrama, acontecimiento colosal, además de ser ante todo “un cataclismo en medio del cual los personajes naufragan, y viven sus experiencias más terribles o más sublimes”⁴⁷⁵.

Varios han sido los enfoques que se han tenido en cuenta para tratar esta temática desde el cine. Aunque “el cine ha mantenido tradicionalmente una posición restauracionista

⁴⁷⁴ USLAR, Arturo. *Nuevo mundo. Mundo nuevo*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1998, p. 338.

⁴⁷⁵ En <http://www.kaosenlared.net/noticia.php?id_noticia=41154> [Consulta: 1 de Julio del 2013]

(evidente en los “biopic” sobre María Antonieta, aunque la versión de Sophie Coppola permite otra lectura; “la “jôie de vivre” al borde del abismo) o por lo menos “neutral”, o sea de presunta crítica de los extremos, el monárquico-reaccionario y el jacobino-sans culottes”⁴⁷⁶.

A lo largo de estas líneas podemos descubrir que las temáticas que se abordan desde el escenario de la Revolución se suscriben fundamentalmente a un compendio de fechas emblemáticas y personajes cruciales dentro del desarrollo y desenlace de este momento histórico. Así pues, observamos lo siguiente⁴⁷⁷:

- a. 1785: Estafa relacionado con el famoso misterio del Collar.
- b. 1788: revueltas populares en Dijon, Pau, Grenoble y Rennes.
- c. 1789: el 5 de mayo, Luis XVI convoca los Estados Generales. El 17 de junio, los diputados del tercer estado proclaman la Asamblea Nacional: comienza la Revolución francesa. El 20 de junio, los diputados del tercer estado, reunidos en la sala del Juego de Pelota piden una Constitución. El 9 de julio se establece la Asamblea Constituyente. El 14 de julio, el pueblo de París asalta la Bastilla. Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano.
- d. 1791: Episodio de Varennes: la familia real trata de huir de Francia. Se aprueba la Constitución. Se disuelve la Asamblea Constituyente y se crea la Asamblea Legislativa.
- e. 1792: se forma la Comuna en París. El 10 Agosto asalto y Toma de la Tullerías. Derrocamiento del rey. Se crea la Convención y se proclama la República.
- f. 1793: 21 de Enero, ejecución de Luis XVI. Nueva Constitución de signo radical. Robespierre instaura el Terror.
- g. 1793: 16 de Octubre, ejecución de María Antonieta.
- h. 1794: 5 de Abril, ejecución de Georges- Jacques Danton.
- i. 1794: caída de Robespierre y de sus seguidores. Reacción “termidoriana”.
- j. 1795: se disuelve la Convención. Nueva Constitución que da el poder ejecutivo

En lo que concierne a personajes relevantes se aprecia el protagonismo de miembros de la familia real (María Antonieta), así como miembros relacionados con los mismos

⁴⁷⁶ En <<http://roiginegre-articulos.blogspot.com/2008/02/introduccion-al-ensayo-de-marc-ferro.html>> [Consulta: 1 de Julio del 2013]

⁴⁷⁷ Algunos de los datos cronológicos que hemos citado se alude en la propuesta realizada por el autor VALERO, Tomás. “La Marsellesa” En <http://www.cinehistoria.com/la_marsellesa.pdf> [Consulta: 1 de Junio del 2013]

(Madame Du Barry, Jeanne Valois de la Motte, Duquesa de Polignac), protagonistas de la revolución (Danton, Robespierre) filósofos de la época (Marqués de Sade), entre otros.

VI. 1. María Antonieta y la familia real.

En la actualidad son muchos los *filmes* que se ambientan en la Revolución Francesa⁴⁷⁸, en este sentido existen distintos e interesantes enfoques a la hora de abordar un tema que ha nutrido de tanta obras artísticas de diferente naturaleza. Partiendo de esta realidad, vamos a focalizar nuestro objeto de estudio en primera instancia, en la visión de siete versiones diferentes en torno a la reina francesa guillotizada a finales del siglo XVIII. La figura de la reina María Antonieta (1755-1793), protagonista directa de uno de los momentos más relevantes a todos niveles de los finales del siglo XVIII, se ha convertido en uno de los temas más recurrentes a tenor de su filmografía. Evidentemente las miradas de los directores son relativamente diversas si observamos las películas, de esta forma, tenemos los clásicos *biopics* o películas que de forma indirecta hacen alguna mención a la esposa de Luis XVI (1754-1793).

El interés desde el cine empieza a ser evidente desde el cine mudo. No obstante, a tenor de nuestro interés en la banda sonora musical, nos centraremos en las películas a partir del cine sonoro. Desde la década de treinta, los títulos que se suceden y revisten mayor interés son:

- *Marie Antoinette (María Antonieta)*, W.S. Van Dyke, 1938).
- *L'affaire du collier de la Reine (El misterio del collar de la reina)*, Marcel L'Herbier, 1946).
- *Marie Antoinette reine de France (María Antonieta, reina de Francia)*, Jean Delannoy, 1956).
- *La Nuit de Varennes (La noche de Varennes)*, Ettore Scola, 1982).
- *The Affair of the Necklace (El misterio del Collar)*, Charles Shyer, 2001).
- *Marie Antoinette (María Antonieta)*, Sofia Coppola, 2006).
- *Les adieux à la reine (Adiós a la Reina)*, Benoît Jacquot, 2012).

Curiosamente estos títulos ya nos reflejan dos binomios en cuanto a nacionalidades se refiere. Así pues, tenemos las versiones americanas con Van Dyke, Coppola y Shyer y

⁴⁷⁸ En el apéndice I de este libro los autores señalan una filmografía sobre la Revolución francesa con más de doscientos títulos. MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio. *Op. cit.*, 1990, pp. 381-391.

por otro lado, las europeas de la mano del italiano Ettore Scola y de los franceses Marcel L'Herbier, Jean Delannoy y Benoît Jacquot respectivamente.

Del mismo modo, es relevante aclarar que existe una versión de este *biopic* para la televisión de la que hemos prescindido atendiendo a que nuestro interés se centra sólo en las producciones llevadas al cine. Por este motivo, la producción canadiense de los directores Francis Lecler y Yves Simoneau titulada *Marie Antoinette, la véritable histoire* (*María Antonieta, la verdadera historia*, 2006) no se reflejará a lo largo de estas líneas. Así mismo, en lo que refiere a la temática del Misterio del collar, también existen versiones anteriores a la propuesta en este listado inicial. Dos son las producciones desde la llegada del cine sonoro: *Le Collier de la reine* (*El collar de la reina*, Gaston Ravel, 1929) y *L'affaire du collier de la reine* (*El misterio del collar de la reina*, Marcel L'Herbier, 1946). En la primera producción el papel de la música se traduce a tener unos escasos dos minutos de las casi dos horas que se extiende el largometraje. La música parece ser original y su función es estrictamente efectista, para subrayar una noticia, un cambio de plano sin mayor relevancia. Por estas razones hemos obviado un análisis detallado sobre esta película a lo largo de esta investigación. En lo que respecta al segundo largometraje, con una extensión similar observamos que la música no dista mucho de atribuciones y funciones típicas del cine de los cuarenta en la filmografía francesa. Aunque existe un dato en este *film* que es sumamente esclarecedor, hacemos referencia a la intervención del compositor Jacques Ibert. Este músico de tradición clásica junto a Maurice Thiriet son los encargados de realizar la banda sonora original. Posteriormente volveremos a centrarnos en la propuesta musical que muestra esta versión de 1946.

- Una aproximación de análisis. Del texto al contexto.

“Las películas históricas tienen en común con las películas de ciencia ficción que intentan recrear algo que no existe”⁴⁷⁹.

Los elementos que ayudan a la reconstrucción de un *film* son numerosos, no obstante, nos concentraremos inicialmente en aquellas aportaciones que vienen de la mano de la música preexistente clásica. El significado que dota este material musical es fundamental

⁴⁷⁹ CIMENT, Michel. *Op. cit.*, 2000, p. 167.

para la configuración de toda una serie de reflexiones sobre la viabilidad de la música en la construcción del discurso que quiere imprimir el director a la película. Por otro lado, debido a la naturaleza de las piezas que integran las bandas sonoras de nuestra selección filmica, haremos algunas matizaciones al uso de las “otras músicas”. Sin más preámbulos, observemos las propuestas musicales planteadas en cada caso.

Uno de los aspectos que pretendemos desvelar desde el análisis musical de los *biopics* de María Antonieta, es la contribución de este parámetro para hacer historia. Dicho de otro modo ¿la música posibilita la reconstrucción de la historia o se aleja de la misma? Para adentrarnos en esta cuestión, tendremos presente qué tipos de músicas se suceden en el discurso cinematográfico así como las funciones que en cada caso se desprenden de las mismas. En síntesis, partimos de la base que existen trabajos más cercanos a la ficción que a la historia y entendemos que la música contribuye notablemente a que esto se produzca, el *quid* de la cuestión es ¿cómo? En cierto modo, sólo tendríamos que centrarnos qué músicas son las propias del tiempo que se pretende recrear y cuáles no. En tal caso, la música preexistente clásica sería una candidata ideal para tal fin. Por otro lado, dentro de este tipo de composiciones, tenemos que pensar que no todo lo clásico contribuye a la "historicidad", en principio cabe suponer que sólo deberían tener cabida aquellas composiciones contemporáneas a los hechos que se presentan ¿pero realmente esto es lo que ocurre?

VI.1.1. *Marie Antoinette* (María Antonieta, W.S. Van Dyke, 1938)

Adaptación de la obra biográfica *María Antonieta* (1933), del autor Stephan Zweig (1881-1942). Desde la ficción histórica, la acción principal transcurre en París y Versalles entre 1770-93 respectivamente. En lo que concierne la banda sonora musical, observamos lo siguiente:

Tabla 75

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Herbert Stohart
<i>Orfeo y Euridice</i> Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) 1762	<i>I. Main Menu</i>

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Herbert Stohart
<i>La Marseillaise.</i> Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836) 1792	2. <i>Overture</i>
<i>Amour pour Amour</i> André Grétry (1741-1813)1777	3. <i>Credits</i>
	4. <i>Ending scene before Intermission</i>
	5. <i>Entr'acte ("Amour Eternal Amour")</i>
	7. <i>Final Scene 44 (" A la guillotina")</i>
	8. <i>Exit Music</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente

La presencia de dos *leitmotifs* en los créditos iniciales se convierte en un dato esclarecedor. De este modo, tenemos el tema de *La Marseillaise* y las sucesivas variaciones que se realizan sobre esta composición preexistente del músico Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836) compuesta en 1792.

- Claude-Joseph Rouget de Lisle.- En realidad el nombre originario de este compositor fue Claude-Joseph Rouget. Su entusiasmo por formar parte del ejército de su país, derecho sólo permitido por los nobles, favorecería la decisión de su padre a cambiar el apellido por “de Lisle”. Así pues, el joven Lisle pudo tener vía libre en su ingreso en el ejército, aunque nunca se interesaría por las armas sino por las notas musicales. En una de sus cruzadas encontraría la “inspiración” que le llevaría a componer uno de los himnos más emblemáticos de la Francia moderna. “ Sería en Estrasburgo, en abril de 1792, donde Rouget de Lisle, inspirándose en palabras de un cartel de propaganda de una Sociedad de Amigos de la Constitución, compondría el himno que más tarde sería conocido como La Marseillaise. El éxito fue inmediato, pero no aportó nada nuevo a la mediocre existencia de su autor, que vio cómo le era arrebatado hasta el título de su obra. No se sabe exactamente cómo llegó esta canción al sur de Francia, pero lo cierto es que los voluntarios marseleses, la llevaron a París y desde allí dio la vuelta a todo el país”⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio. *Op. cit.*, 1990, p. 114

- André Grétry.- Por otro lado, tenemos un tema muy expresivo el que simboliza el amor de la relación entre reina y el conde sueco Alex von Fersen (1755-1810), “compuesto” inicialmente por Stohart. No obstante desde la composición del Grétry observamos que esta pieza está inspirada a la ópera de compositor francés. Como dato relevante, esta “inspiración” responden a los fundamentos estéticos de la trama. Así pues, ambos temas se van sucediendo durante la película ejerciendo una función estructural. En lo referente a la función estética, se podría afirmar que es algo puramente anecdótico, pues bien es cierto la presencia de lo “francés” con *La Marseillaise*, la totalidad del material musical podría acompañar cualquier género cinematográfico.
- C. W. Gluck.- Una anécdota musical es la alegoría que se realiza en torno al *Orfeo* de Gluck. En el primer encuentro entre la reina y su amante, él le relata cómo eran sus lecciones con su profesor de música C. W. Gluck (1714-1787). Este hecho podría carecer de relevancia, pero ciertamente no es así. Qué duda cabe que en un intento por justificar esta composición en la trama del *film*, podría cobrar sentido dado que se puede entender como la música de la infancia de la joven María Antonieta.

b. Apuntes desde la banda sonora original

La banda sonora incluye la canción *Amour Eternal Amour*⁴⁸¹, música compuesta expresamente para el *film* por Bob Wright, Chet Forrest y Herbert Stohart. En líneas generales, podemos afirmar que esta banda sonora musical no dista en demasía de las que se sucedían en el Hollywood de los años treinta. Alrededor de una hora de *score* es la propuesta del compositor Herbert Stohart para *María Antonieta*. En lo que refiere al estilo del compositor de esta superproducción de MGM, observamos ciertos rasgos de interés. Stohart demuestra sentir una especial predilección por los temas clásicos. Además parece estar acostumbrado a tomar cualquier tipo de música para usarla en cualquier situación dramática subrayando el unísono como herramienta eje de su modo de componer. Así pues, los temas de esta banda sonora son sinfónicos, con especial protagonismo de las cuerdas. Esta sección instrumental muestra unísonos con gran intensidad melódica, siendo muy destacado la utilización de *portamenti*. Todo esto se la

⁴⁸¹ HOWARD, R.. *Hollywood's Miracles of Entertainment*. Lulu.com (Lulu Enterprise), 2007.

añade la aparición fortuita de fanfarrias de trompetas para los anuncios de la realeza. La banda sonora musical se utiliza de forma tan intermitente que provoca inexorablemente una sensación de “fatiga” en el espectador. Todo ello, también contribuye notablemente la extensión del metraje que se extiende alrededor de ciento sesenta minutos. Por otro lado, es un dato destacable el uso incidental de la música así como sus funciones expresiva y estructural.

En general, la música, de Herbert Stothart, anuncia o subraya el drama (obertura), elogia la sublevación popular contra la opresión absolutista (intermedio) y celebra el triunfo de las ideas revolucionarias (final), en contraste con el discurso visual y verbal que defiende a los protagonistas y reduce sus errores a cuestiones anecdóticas.

c. Aportaciones desde otros discursos sonoros

Esta versión grandilocuente de este “mito” histórico confiere un planteamiento musical acorde a la estética de esta superproducción pero guardando la distancias, en cuanto al rigor científico. De este modo, los dos escenarios fundamentales que se establecen desde este largometraje son: Corte y Pueblo. Atendiendo a estos marcos, las composiciones musicales podrían ser:

- Corte: En 1788 Luigi Cherubini compone sobre un libreto de Pietro Metastasio (1698-1782) la ópera titulada *Demophoon*. Existen dos razones fundamentales por las cuales esta composición se presenta como relevante para esta historia. La primera, es la relación entre el poeta oficial del emperador Carlos VI, abuelo de María Antonieta. Por su lado, la segunda, es la fecha y lugar de representación, que se sitúa el 5 de diciembre de 1788 en la Gran Ópera de París.
- Pueblo: Canciones de las tabernas del siglo XVIII francés. No olvidemos la relevancia de las tabernas, “Como en el caso británico, también en Francia la taberna aglutinaba una notable polifuncionalidad social. Dicho local era, en efecto, durante algún tiempo el único lugar permitido de reunión o de discusión; espacio lúdico de diversión, de cantos o de difusión de la literatura popular; refugio de las frustraciones familiares localizadas en una vivienda hostil; punto de parada en un breve intermedio del trabajo o en el camino hacia el taller o de vuelta a casa. Era también el lugar de

confluencia del rumor o donde se centralizaban las noticias de un nuevo trabajo [...]”⁴⁸².

¿Qué visión aporta la música a la reconstrucción de la reina?

Desde una prisma puramente musical, la reina se configura como una pobre alma invalidada por la situación que le ha tocado vivir. Víctima de los hechos, paciente ante destino, pero sobretodo frágil, inocente e inconsciente de su posición en la historia. Desde la música, esto se traduce, por el sinfonismo clásico, tonal, melódico, predecible desde el punto de vista cadencial. En definitiva, por todo lo que compete y reclama desde el uso de la música incidental el compositor Herbert Stothart enfatizado aún más por el tema *Amour Eternal Amour*.

VI.1.2. *L'affaire du collier de la Reine* (El misterio del collar de la reina, Marcel L'Herbier, 1946)

Biopic de María Antonieta, la trama gira en torno al episodio del famoso *Misterio del collar* (1785) de diamantes valorado en 1,6 millones de libras⁴⁸³. La banda sonora original a cargo de Maurice Thiriet no está editado, de este modo, en esta película de ficción histórica, localizamos una banda sonora integrada por los siguientes temas de música preexistente:

Tabla 76

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Ça ira</i> (1790)	<i>Après de ma blonde</i> (Anónima, tradicional siglo XVII)

a. Reflexiones en torno a la música preexistente

Las composiciones preexistentes que se suceden en el transcurso de esta película son:

Ça ira y *Après de ma blonde*, respectivamente.

⁴⁸² URÍA, Jorge “La Taberna. Un Espacio multifuncional de sociabilidad popular”. *Hispania*, LXIII/2, nº214 (2003), p. 577.

⁴⁸³ En <<http://www.musicme.com/Marie-Antoinette/biographie/>> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

- *Ça ira*.- Canción revolucionaria, referente fundamental en temáticas asociadas a la Revolución Francesa (1789). Esta composición desde lo incidental y con una clara función estética, narrativa y simbólica, se adapta perfectamente al contenido de la trama. El inicio del declive monárquico francés y por tanto el nacimiento de la República se empieza a “fraguar” con el *affair du collier*.

- *Auprès de ma blonde*.- Canción popular francesa que se localiza desde el siglo XVII, esta obra estuvo relacionada con el reinado del Luis XIV. Durante el siglo XVIII ganaría mucha popularidad convirtiéndose en un tipo de canción de taberna y canción de cuna paralelamente. Desde el *film*, aparece de forma incidental y refleja los gustos del pueblo a las afueras de París. Desde un punto de vista estético esta pieza se adapta a los gustos de las clases sociales más desfavorecida. Su aplicación incidental contribuye que el tratamiento de esta canción no sea contemplado desde la anacronía musical. Desde su letra queda evidenciado el origen de esta composición, las alusiones a Holanda son evidentes:

Tabla 77

AUPRÈS DE MA BLONDE

*Au jardin de mon père
Les lauriers sont fleuris.
Tous les oiseaux du monde
Vont y faire leur nid.*

R:

*Auprès de ma blonde
Qu'il fait bon, fait bon, fait bon.
Auprès de ma blonde
Qu'il fait bon dormir !*

*La caille, la tourterelle
Et la jolie perdrix
Et la blanche colombe
Qui chante jour et nuit.*

R.

*Elle chante pour les filles
Qui n'ont pas de mari.
C'est pas pour moi qu'elle chante
Car j'en ai un joli.*

R.

*Il est dans la Hollande
Les Hollandais l'ont pris.
«Que donneriez-vous, belle
Pour voir votre mari ?»*

R.

*Je donnerais Versailles,
Paris et Saint-Denis,
Le royaume de mon père,
Celui de ma mère auss*

b. Apuntes desde la banda sonora original

El compositor de la banda sonora original se caracterizó por ser uno de los más destacados compositores de música de cine en la época. Relevante así mismo sería su dicción por una composición firme, con una forma fluctuante, colorista y con una cierta tendencia a una armonía impresionista.

c. Aportaciones desde otros discursos sonoros

La fecha en torno la cual se establece nuestro planteamiento musical es 1785, por otro lado, las categorías sociales que se establecen desde el *film* son: Corte, Iglesia y nobleza. Con estos datos las posibles composiciones musicales preexistentes son:

- Corte: *La finta principessa* (*Ópera bufa*, 1785) o *Il giocatore* (*Intermezzo*, 1775) ambas composiciones de Luigi Cherubini. Por otro lado, una obra muy popular en la época de la delfina fue *Roland*⁴⁸⁴ de N. Piccini (1778).
- Iglesia: *Las Siete Palabras* (1787) de J. Haydn
- Pueblo: *Obertura Le nozze di Figaro* (1786) KV 492, Mozart

VI.1.3. *Marie Antoinette reine de France* (*María Antonieta, reina de Francia*, Jean Delannoy, 1955)

El director Delannoy caracterizado por realizar trabajos de cierto rigor historicista, realiza la primera versión sonora europea sobre la vida de la última reina de Francia. Para ello contaría con el asesoramiento del historiador Philippe Erlanger⁴⁸⁵ y con la colaboración del compositor Jacques-Simonot. En la actualidad, no existe una edición con las pistas que se utilizaron en el *film*, a excepción de una publicación del sello *Pathé* con las danzas compuestas de Simonot para este proyecto. Así pues, *Danses Royales du film "Marie Antoinette"*, contiene las siguientes composiciones:

Tabla 78

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL* Jacques Simonot
<i>La Marseillaise.</i> Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836) 1792	<i>Gavotte de Marie Antoinette</i>
	<i>Menuet</i>
	<i>Rigaudons</i>
	<i>Pavane</i>

⁴⁸⁴ PAJARES, R.. *Op. cit.*, 2010, p. 256.

⁴⁸⁵ MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio. *Op. cit.*, 1990, p.229.

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL* Jacque Simonot
	<i>Pantolon</i>
	<i>Ete</i>
	<i>Tricotets</i>
	<i>Pastourelle</i>
	<i>Passacaille</i>
	<i>Gavotte de Trianon</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Después de analizar la banda sonora musical de este *biopic*, podemos aventurarnos en arrojar algunos datos fundamentales para configurar *a posteriori* el retrato de la reina desde la visión de este director. La música se utiliza fundamentalmente de forma diegética, aunque también es evidente la fluctuación entre lo diegético e incidental. Desde la función estructural, destaca la utilización de composición *La Marseillaise* con una clara connotación al pueblo y a la revolución. Interesante asimismo, son las primeras notas que escuchamos desde los créditos iniciales. Al estilo de las oberturas mozartianas y con una tonalidad presumiblemente en Re menor nos adelanta el final al que estamos inexorablemente abocados. Por otro lado, es destacable el gran porcentaje de música original compuestas al estilo clásico y la ausencia de música preexistente clásica a excepción de *La Marseillaise* o *Canto de guerra del ejército del Rhin*⁴⁸⁶.

- Claude-Joseph Rouget de Lisle: Este compositor “monárquico” no podría evitar que la historia convirtiera esta composición en el acompañamiento de los gritos de la Revolución. Esta situación “dualista”, comprometida y controvertida a la vez, obligaría a este músico a pasar por momentos extremadamente complicados⁴⁸⁷. Siempre de modo diegética se alza esta composición interpretada por un conjunto de voces masculinas, su vinculación con el relato parece ser obligatoria, tal y como iremos descubriendo en las películas con temáticas similares.

⁴⁸⁶ MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio. *Op. cit.*, 1990, p. 131.

⁴⁸⁷ MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio. *Op. cit.*, 1990, pp.114-115.

- André Grétry: *Amour pour Amour*, ha sido la composición que ha “inspirado” las variaciones que desde los incidental manifiestan una evidente intención estética y estructural en relación a los “amoríos” entre la reina y el conde Sueco. Compuesta y estrenada en Versalles en 1777, esta obra está basada en la comedia en tres actos escrita en 1744 por el dramaturgo francés Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée (1692-1754)⁴⁸⁸, considerado como el creador teatral de la “comedia lacrimosa”. A su vez, esta composición está relacionada desde su fuente teatral con otra ópera del compositor, *Zemira y Azor* (1771).

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Dentro de las composiciones que podrían contribuir a una lectura de interés atendiendo al relato planteado desde la perspectiva del director son:

- Corte: *Sinfonía Fúnebre n° 44 en Mi menor* de J. Haydn (1772).
- Pueblo: *The Comical Fellow*, *contradanza* tradicional compuesta en 1776.

¿Qué imagen de la reina se nos presenta?

El director quiere hacerle justicia al personaje protagonista de esta historia, para ello rechaza la posición romántica de los americanos e intenta esbozar una visión despojada de todo misticismo irreal. Reina, transformación y deformación de un personaje que la circunstancias arrojaron a un destino insólito pero ¿justo o injusto?...”Queremos mostrar a la mujer joven y alocada del comienzo del reinado y a la reina patética del final- señalaba el director francés-. Ella amó mucho a su conde sueco, pero era sobre todo frívola, tanto con los hombres como con las mujeres”⁴⁸⁹. Cabría cuestionarse, ¿cómo se puede dibujar estos rasgos desde lo musical? La primera parte, gracias al protagonismo de las danzas con motivo de las fiestas a las que era habitual, mientras que la segunda con la ausencia de música, el silencio se convierte en un indicativo del cambio de una reina, de su actitud ante la adversidad.

⁴⁸⁸ SABLIER, C.. *Oeuvres de monsieur Nivelles de la Chaussée*. Volumen 2. París: 1762, p. 175.

⁴⁸⁹ MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio. *Op. cit.*, 1990, p. 229.

VI.1.4. *La Nuit de Varennes (La noche de Varennes, Ettore Scola, 1982)*

Película de ficción histórica, donde queda de manifiesto el interés del director por relatar un hecho histórico desde diferentes visiones atendiendo a la diversidad del clases sociales. La historia oficial, sitúa el intento de huida de los reyes de Francia el 21 de junio de 1791, fecha en la que sería detenidos en Varennes. Desde lo musical, se observa inicialmente un dominio de lo original frente a la preexistente tal y como se aprecia en la siguiente tabla:

Tabla 79

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Armando Trovaioli
	<i>1. Il Mondo Nuovo (2:08)</i>
	<i>2. Teatrino Cinema (4:26)</i>
	<i>3. Il Viaggio (5:03)</i>
	<i>4. Casanova (4:02)</i>
	<i>5. Quella notte a Varennes (1:58)</i>
	<i>6. La Stazione di Posta (3:30)</i>
	<i>7. Sarabanda per la Caduta di un Re (3:23)</i>
	<i>8. Gavotta per un Bordello (2:05)</i>
	<i>9. Contessa (4:04)</i>
	<i>10. Sulla Strada per Varennes (2:47)</i>
	<i>11. Il Mondo Nuovo (2:06)</i> <i>Previously unreleased</i>
	<i>12. Sulla Strada per Varennes (3:07)</i> <i>Alternate version / Previously unreleased</i>
	<i>13. Il Mondo Nuovo (Sarabanda per chitarra)</i> <i>(4:30) Previously unreleased</i>
	<i>14. Il Mondo Nuovo (13:14)</i> <i>Suite / Previously unreleased</i>
	<i>15. La Carmagnola (4:21)</i> <i>Traditional / Previously unreleased</i>
<i>Don Giovanni, Madamina KV 527</i> <i>W. A. Mozart, 1787</i>	<i>16. Madamina (2:08)</i> <i>From DON GIOVANNI by W.A. Mozart / Sung by</i> <i>Marcello Mastroianni / Previously unreleased</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Dos son las composiciones que resumen los puntos de vista del realizador italiano. Por un lado, tenemos la voz de pueblo y por otro lado la voz de clase social más acomodada. *La Carmagnole*, es una canción anónima que se utilizó en el momento de la caída de la monarquía (10 de agosto de 1792) y que se convertiría en uno de los otros emblemas sonoros del pueblo durante la revolución. “[...] producto de la unión de la melodía de una danza popular y el “Ça ira”, canción que utiliza la música de una contradanza de Bécourt, el “Carillon national”, y que se acostumbra a cantar como coro de “La Carmagnole”⁴⁹⁰.

Después de la caída del trono se convertiría en un himno de los *sans-culottes*. En lo que concierne a sus orígenes, algunas teorías reflejan su orígenes en Carmagnolat en Piamonte, otros autores aluden a su procedencia desde Marsella.

“De música para baile, se convierte en melodía para canciones políticas violentas, y así aparece en 1792- cuando la Asamblea vota la convocatoria de la Convención y el encarcelamiento del rey - con una letra que tiene como blanco al aristócrata - término que para entonces designaba a todo enemigo de la Revolución, a todo adversario del nuevo régimen -. En ella se prometía al aristócrata colgarlo de un farol, es decir se le amenazaba con ahorcarlo sumariamente”⁴⁹¹.

Desde su letra, se desprende algunos ideas reveladoras:

Tabla 80

<i>La Carmagnole</i>	
<p><i>Madame Veto avait prometedor, Madame Veto prometedor Avait.</i></p> <p><i>de faire égorger tout Paris,</i></p> <p><i>de faire égorger tout Paris.</i></p> <p><i>Mais hijo un golpe manqué grâce à nos canonniers.</i></p>	<p><i>Madame Veto había prometido Madame Veto había prometido.</i></p> <p><i>Para cortar la garganta de todo el mundo en París.</i></p> <p><i>Para cortar la garganta de todo el mundo en París.</i></p> <p><i>Pero ella no lo hizo, Gracias a nuestros artilleros.</i></p>

⁴⁹⁰ GODECHOT, Jacques. "Les 50 mots clefs de la Revolution Française". Toulouse: Privat, 1983. PIERRE, Constant. "Les hymnes et chansons de la Révolution". Paris: Imprimerie nationale, 1904.

⁴⁹¹ *Ibid.*.

<i>Estribillo:</i>	<i>Estribillo:</i>
<i>Dansons la Carmagnole</i>	<i>Bailemos el Carmagnole</i>
<i>Viva el hijo,</i>	<i>¡Viva el sonido</i>
<i>Vive le hijo.</i>	<i>¡Viva el sonido</i>
<i>Dansons la Carmagnole</i>	<i>Bailemos el Carmagnole</i>
<i>Vive le son du canon.</i>	<i>¡Viva el sonido de los cañones.</i>
<i>Monsieur Veto avait prometedores (bis)</i>	<i>Sr. Veto había prometido (repetición)</i>
<i>D'être à son fidèle paga, (bis)</i>	<i>Para ser fiel a su país, (bis)</i>
<i>Mais il ya manqué,</i>	<i>Pero no pudo ser,</i>
<i>Ne Faisons más quartier.</i>	<i>Vamos a mostrar ninguna piedad.</i>
<i>Antonieta avait résolu (bis)</i>	<i>Antonieta había decidido (repetición)</i>
<i>De nous faire tomber sur le cul, (bis)</i>	<i>Para dejarnos en el culo, (bis)</i>
<i>Mais le coup un manqué</i>	<i>Pero el plan fue frustrado</i>
<i>Elle a le nez cassé.</i>	<i>Y cayó sobre su rostro.</i>
<i>Son Mari si croyant vainqueur, (bis)</i>	<i>Su marido, pensando que era victorioso, (bis)</i>
<i>Connaissait peu notre valeur, (bis)</i>	<i>Poco sabía nuestro valor, (bis)</i>
<i>Va, Louis, gros paour,</i>	<i>Vaya, Louis, gran llorona,</i>
<i>Du Temple dans la gira.</i>	<i>Del templo a la torre.</i>
<i>Les Suisses avaient prometedor, (bis)</i>	<i>El suizo había prometido, (bis)</i>
<i>Qu'ils feraient feu sur nos amis, (bis)</i>	<i>Que iban a disparar contra nuestros amigos, (bis)</i>
<i>Mais comme ils ont sautear!</i>	<i>Pero, ¿cómo saltaban!</i>
<i>Comme ils ont tous Danse!</i>	<i>Como todos bailaban!</i>
<i>Quand Antonieta vit la tour, (bis)</i>	<i>Cuando Antonieta vio la torre, (bis)</i>
<i>Elle voulut faire demi-tour, (bis)</i>	<i>Quería dar la vuelta, (bis)</i>
<i>Elle avait mal au coeur</i>	<i>Ella está enferma de corazón</i>
<i>De se voir sans honneur</i>	<i>Para ver a sí misma y sin honor.</i>

“Se evoca a "la aristocracia que tiene por amigos a todos los realistas de Paris", mientras que el "patriota tiene por amigos a todas las buenas personas del país". Pero algunas versiones anteriores dicen que "el pueblo ha reducido a la impotencia al aristócrata" y añade: "El aristócrata protestará, el buen ciudadano se reirá de él delante de sus narices"; más adelante, ante esta amenaza del aristócrata llega la respuesta: "El pueblo armado siempre se protegerá". Esta canción reaparecerá en todos los periodos revolucionarios de Francia del siglo XIX - en 1830 y 1871- cada vez con una letra que variará según el juego político del momento. Por alguna razón, esta canción aparece en la película "Lady Oscar" de Jacques Demy, siendo cantada por el pueblo en la escena final luego de la toma de la Bastilla”⁴⁹².

⁴⁹² Ibid...

- Mozart.- *Don Giovanni*. Del mismo modo, no parece ser aleatorio la inclusión de una de las óperas más populares del dúo compuesto por el músico y libretista, Mozart- Da Ponte. ¿Por qué *Don Giovanni*? Su implicación puede ser explicada desde un primer momento por el personaje de Casanova. Así pues, desde un punto de vista estructural y narrativa esta composición se presenta como una pieza que cobra sentido no sólo estético sino que favorece aún más los argumentos del libertino en el desarrollo de la película. El uso diegético que se realiza de una de las arias por la cantante de ópera y el propio Casanova será fundamental para dotar de mayor realismo histórico musical a esta película. Por otro lado, curiosamente sería a ciudad de Praga el escenario de encuentro del músico y Casanova, momento, en el que Mozart estaba componiendo *Don Giovanni*. A tenor de su argumento, parece que el argumento de esta ópera está inspirado en alguno de los romances e historias del libertino.

De este modo, la música de Mozart además de favorecer y contribuir a la estética del *film* favorece la construcción de una parcela en la historia del siglo XVIII. Desde el aria del Leporello (Acto I, Escena V) se nos describe las conquistas de lo que podría ser el libertino más famoso de la Ilustración. Sus palabras nos dibujan el retrato de lo que podría haber sido la vida amorosa de Casanova. Siguiendo con este discurso, sería revelador poder realizar algunos paralelismos entre el texto de esta aria y la biografía publicada de este mítico libertino ilustrado. A continuación mostramos esta explícita presentación de la figura de Don Giovanni de Lorenzo Da Ponte, para ello extraemos este fragmento⁴⁹³ de la ópera, tal y como se aprecia a continuación:

Tabla 81

<i>DON GIOVANNI. ACTO I. ESCENA V</i>	
LEPORELLO	
<p><i>Eh! Consolatevi; non siete voi, non foste, e non sarete né la prima, né l'ultima. Guardate: questo non picciol libro è tutto pieno dei nomi di sue belle:</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(cava di tasca una lista)</i></p> <p><i>ogni villa, ogni borgo, ogni paese è testimon di sue donnesche imprese.</i></p>	<p><i>Eh! Consolaos; no sois, no fuisteis y no seréis la primera, ni la última. Mirad: este libro, que no es nada pequeño, está repleto con los nombres de sus amantes, (saca una lista del bolsillo) cada ciudad, cada pueblo, cada país es testigo de sus mujeriegas empresas</i></p>

⁴⁹³ *Don Giovanni ossia, Il Disoluto Punito*. Programa del Teatro Villamarta. Temporada 2009/2010. pp. 45-46. En <<http://www.arcadiajerez.com/gestion/contenidos/agenda/libretos/Libreto%20Don%20Giovanni.pdf>> [Consulta: 9 de Agosto del 2010]

<i>DON GIOVANNI. ACTO I. ESCENA V</i>	
LEPORELLO	
<i>ARIA</i>	<i>ARIA</i>
<p><i>Madamina, il catalogo è questo delle belle che amò il padron mio; un catalogo egli è che ho fatti 'io; osservate, leggete con me. In Italia seicento e quaranta; in Allemagna duecento e trentuna; cento in Francia, in Turchia novantuna;</i></p> <p><i>ma in Ispagna son già mille e tre. V'han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v'han contesse, baronesse, marchesine, principesse, e v'han donne d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età. Nella bionda egli ha l'usanza di lodar la gentilezza,</i></p> <p><i>nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza. Vuol d'inverno la grassotta, vuol d'estate la magrotta;</i></p> <p><i>è la grande maestosa, la piccina e ognor vezzosa. Delle vecchie fa conquista pel piacer di porle in lista; sua passion predominante è la giovin principiante. Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella; purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa. (parte)</i></p>	<p><i>Señora mía, he aquí la relación de las bellas que amó mi amo; un catálogo que yo mismo escribí; observad, leed connmigo. En Italia, seiscientos cuarenta, en Alemania, doscientos treinta y una, cien en Francia, en Turquía noventa y una; pero en España ya van por mil tres. Entre ellas hay campesinas, criadas, burguesas, hay condesas, baronesas, marquesas, princesas, mujeres de todos los rangos, de todos los tipos, de todas las edades. En la rubia suele alabar la gentileza; en la morena, la constancia; de las que tienen la tez blanca, la dulzura. En invierno prefiere a la rellenita, en verano a la delgadita, la alta le resulta majestuosa, a la pequeña la encuentra siempre graciosa. A las viejas las conquista por el gusto de añadir las a la lista; pero su pasión predominante es la joven principiante. Le da igual que sea rica, que sea fea, que sea hermosa; con tal de que lleve faldas, vos ya sabéis como actúa. (se va)</i></p>

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

La apuesta musical tal y como hemos comentado en párrafos anteriores se suscribe sólo y exclusivamente al la existencia de dos temas musicales preexistente. El resto de música es original aunque con una estética y estilo que refleja de una forma muy pragmática el contexto en el que se desarrolla la película. Ciertamente el papel de lo original tiene mayor relevancia, pero en un alarde de realizar una nueva propuesta desde lo estrictamente “preexistente clásico”, nuestro planteamiento gira en torno a los siguientes epígrafes:

- Aristocracia: En un intento de subrayar la nostalgia hacia lo que parece la destrucción de la monarquía el criterio para utilizar obras musicales adquiriría cierta flexibilidad. De este modo, no sólo podríamos utilizar obras de compositores contemporáneos a los hechos sino de músicos consagradas durante los reyes

franceses precedentes. En esta última línea, cabría mencionar la viabilidad dentro de este discurso de obras de J.B. Lully (*Persée*, tragedia lírica, 1682), J.P. Rameau (*Zoroastre*, 1749) o los más contemporáneos, Dominico Cimarosa (*Le stravaganze de conte, commedia per musica*, 1772) André Grétry (*Amour pour Amour*, estrenada en Versalles en 1777) entre otros.

- Clero: *Ave verum corpus K. 618 (1791)* de Mozart. Desde la meditación que viene inmersa dentro de este motete, se establece conexiones con la reflexiones sobre la existencia de determinadas cuestiones sociales relevantes en la segunda mitad del siglo XVIII.
- Burguesía: *Cuarteto n.º 5 Op. 64 “La Alondra” (1.º Movimiento, 1790)*, *Cuarteto Op. 76, n.º 2 “Las Quintas” (Minueto, 1797)* de J. Haydn.

En general estas tres dimensiones musicales estarían totalmente relacionadas con las visiones de los personajes en relación a su “linaje”. La idea del director era contar la historia desde diferentes enfoques, atendiendo sobre todo a las clases sociales que localizamos a finales del siglo XVIII. Siguiendo esta visión, sería muy interesante mostrar música que sirviera de carta de presentación a esta forma sencillamente magistral de hacer historia a través del cine.

VI.1.5. *The Affair of the Necklace (El misterio del Collar, Charles Shyer, 2001)*

Napoleón dijo que tres factores causaron la Revolución Francesa: la derrota en Rossbach durante la Guerra de los Siete Años, la falta de intervención en Holanda y *L’Affaire du Collier (El Misterio del Collar)*⁴⁹⁴.

Así pues, la temática que encierra este *film* ha sido objeto de múltiples trabajos, el más tardío es de Shyer en el 2001. No obstante, tal y como relata la historia a través de la pluma de Alejandro Dumas en la obra *L’Affaire du collier de la reine (El misterio del collar de la reina, 1849)*, esta historia sólo es un capítulo fatídico dentro de la vida de reina de Francia. Por este motivo, la trama permite visualizar a María Antonieta desde discreto segundo plano. El *film* se concentra en relatar los hechos desde la mirada de la condesa de la Motte. Reconocida finalmente como Jeanne Valois (1756-1791), la historia de esta joven favoreció uno de los misterios más trágicos que rodearon la vida

⁴⁹⁴ En <<http://www.aceprensa.com/articulos/el-misterio-del-collar/>> [Consulta: 12 de Agosto del 2013]

de la reina, *el Misterio del collar*. Desde esta óptica, el retrato de María Antonieta adquiere nuevas y controvertidas connotaciones a las que volveremos una vez presentada la banda sonora musical.

Tabla 82

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL David Newman	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Exsultate Jubilate</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) 1773	1. <i>Opening</i>	<i>Movimiento I: Mercy</i> Alanis Morissette y Jonathan Elias
<i>Requiem aeternam. Dies Irae.</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) 1791	2. <i>Jeanne's Theme</i>	<i>One fine Queenly day.</i> Peter Skuce
<i>Te Deum en Re mayor (Preludio)</i> Marc Antoine Charpentier (1634-1704) 1688-1698?	3. <i>Bohmer</i>	<i>Mirage</i> Bob Holroyd
<i>Cuatro estaciones. Verano (1º movimiento)</i> Antonio Vivaldi (1678-1741) 1726	4. <i>Jeanne is Found Guilty</i>	<i>Turkish Lute</i> Francis Fumière
<i>Plasir d'amour</i> Jean Paul Égide Martini(1741-1816) 1784	5. <i>Jeanne & Retaux</i>	<i>Ariadne</i> Lisa Gerrard y Brendan Perry
<i>Le Réjouissance (Allegro)</i> George Frideric Händel (1685-1759)	6. <i>Jeanne's Plan</i>	
<i>Allegro de la Sonata Op. 1, nº II en Fa mayor</i> George Frideric Händel (1685-1759)	7. <i>Rohan's Arrest</i>	
<i>Beatus vir</i> Claudio Monteverdi (1567-1643)	8. <i>In Court/Childhood</i>	
<i>Aire A6 en sol menor</i> William Lawes (1602-1645)	9. <i>Minister of Titles/ On the Lake</i>	
<i>Heidenröslein</i> Franz Schubert (1797-1828)	10. <i>Jeanne & Retaux Love Scene</i>	

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL David Newman	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Air: Quà Votre Gloire Tout Conspire</i> Louis-Nicolas Clérembault (1676-1749)	11. <i>Feast of the Assumption</i>	
<i>Ah, Silly Soul!</i> William Byrd (1543-1623)	12. <i>Going to Meet Antoinette</i>	
<i>Kyrie Missa Dominicalis.</i> Daniel Cathers	13. <i>Communion</i>	
	14. <i>Rohan Meets with Fake Antoinette</i>	
	15. <i>Courtroom/Cagliostro Leaves Town</i>	
	16. <i>Going Home</i>	
	17. <i>Jeanne's Sentence/ Antoinette</i>	
	18. <i>Antoinette is Finished</i>	
Händel. <i>Coronation Anthem No.4: Let The Hand Be Strengthened.</i>	19. <i>Arrival of the Necklace. Händel Coronation Anthem No. 4: Let The Hand Be Strengthened.</i>	
	20. <i>Jeanne & Retaux's Plan</i>	
	21. <i>Jeanne Reads Her Memoirs</i>	

a. Apuntes desde la música preexistente clásica

En reglas generales observamos que el compendio de obras clásicas es bastante más numerosos si lo comparamos con el resto de películas analizadas. Este hecho nos permite afirmar el presunto interés en delimitar la trama en el contexto donde se desarrolló. Sin embargo, se suceden anacronismo musicales en torno a los siguientes compositores: Monteverdi, Byrd, Charpentier, Schubert, G.F. Händel entre otros... Siguiendo en mismo procedimiento de análisis esbozaremos la contribución de cada uno de los compositores que conforman esta banda sonora musical.

- G.F. Händel. *Música para los reales fuegos de Artificio (4º Movimiento: Le Réjouissance)*.1787 vs. 1749. *Coronation Anthem No.4: Let The Hand Be Strengthened*.(Banda sonora original), *Allegro de la Sonata Op. 1, nº 11 en Fa mayor*. La omnipresencia de este compositor nos obliga a insistir en los usos de su música dentro de esta marco histórico. De este modo, a parte de su relación como “músico de corte”, su “historicimos implícito”, popularidad internacional, su obras poseen dentro de este discurso cierto tildes narrativos e estructurales. Una de las obras más relevantes a este respecto son el *Le Réjouissance*, sin olvidarnos por ello de el *Anthem de Coronación*. En el caso de esta composición su aplicación diegética podría haber sido el detonante que habría favorecido su apariencia dentro de la banda sonora original.

- W. Byrd.- *Ah, Silly Soul!*.- Esta composición muestra la clara intencionalidad de alejarse del estilo de madrigales italianos. Compuesta para voz solista y cinco violas, se localiza dentro de una colección que muestra el estilo maduro de este compositor en 1611. El texto es a la vez breve y simple:

Tabla 83

AH, SILLY SOUL!
<p><i>Ah alma tonta,</i> <i>¿cómo son tus pensamientos confundidos Betwixt dos amores, que son muy poco probable? El amor de la lujuria es ciega, y por ninguna razón limitada. El amor es claro y justo que no tiene comparación. No es de extrañar, aunque este amor luz no tu mente, mientras que mirando a través de falso amor tus ojos son ciegos.</i></p>

- Jean Paul Égide Martini.-*Plasir d’amour*. Compositor francés de origen alemán, popular y reconocido gracias a su cargo dentro de la Corte Real. Desde una situación privilegiada, este músico fue un testigo de excepción de los hechos acontecidos a finales del siglo XVIII⁴⁹⁵. La composición que aparece en el *film* de forma diégetica

⁴⁹⁵ BURROWS, Johns. *Música Clásica*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2008, p. 143.

interpretada por la reina lo que posibilita que se convierta en el *leitmotiv* de la monarca. Compuesta en 1784, observamos como letra de este romance desprende toda una serie de connotaciones que nos ayudan a establecer paralelismo entre la monarca y su amante con lo que acontece en el texto.

Tabla 84

PLASIR D'AMOUR (Johann Paul Martini / Jean Pierre Claris de Florian)	
<p><i>Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, Chagrin d'amour dure toute la vie. J'ai tout quitté Pour l'ingrate Sylvie. Elle me quitte et prend un autre amant. Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, Chagrin d'amour dure toute la vie.</i></p>	<p><i>El placer del amor no dura mas que un instante La afición(la pena) del amor dura toda la vida Lo dejé todo Por la ingrata Sylvie. Me deja y se va con otro amante El placer del amor no dura mas que un instante La afición(la pena) del amor dura toda la vida</i></p>
PLASIR D'AMOUR (Johann Paul Martini / Jean Pierre Claris de Florian)	
<p><i>Tant que cette eau coulera doucement Vers ce ruisseau qui borde la prairie, Je t'aimerai, me r'assurait Sylvie. L'eau coule encor, Elle a changé pourtant. Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, Chagrin d'amour dure toute la vie.</i></p>	<p><i>Mientras que este agua fluya dulcemente hacia ese arroyo que bordea la pradera, Te amare, me decía Sylvie. El agua todavía fluye, Ella ha cambiado El placer del amor no dura mas que un instante La afición(la pena) del amor dura toda la vida</i></p>

- M.A. Charpentier.- *Te Deum en Re mayor (Preludio)*. A finales del siglo XVII sería el escenario temporal el que este compositor de origen compondría esta obra. Su

tonalidad de Re mayor aporta un cierta áurea de brillantez y optimismo. Estas cualidades fueron bastante evidentes desde la aristocracia francesa en momentos de una gran complejidad social. Desde una estética barroco, su cargo con la ciudad de París, así como la tonalidad de esta composición parecen ser inicialmente las únicas respuestas a un anacronismo deliberado por parte de esta composición. No obstante, la popularidad de este obra, a tenor de la difusión para sintonía de Unión Europea de Radiodifusión, le confiere un matiz especial. Desde sus usos, observamos su función estética y estructural potenciada por su presencia en el marco eclesiástico donde localizamos al cardenal Rohan.

- F. Schubert.- *Heidenröslein (Rosita del matorral)*, se trata en este caso de uno de los *lieder* más populares del compositor sobre un texto de Goethe. La historia de esta canción tiene una aire nostálgico, aunque en la actualidad tenga un uso dentro de la educación musical germanas. Configurada a modo *Nachtspiel*, es decir, después de una obra dramática, tal y como se producía a finales del siglo XVIII. Siguiendo la letra del poema las relaciones entre la condesa de la Motte y la joven virgen a la que se alude son más que fortuitas. A la condesa le destruyen su virgen y apacible niñez, provocando una *vendetta* a la monarquía en su madurez.

- C. Monteverdi.-*Beatus vir*, compuesto en 1630 y publicado en 1640 en la colección titulada *Selva Morale e Spirituali (Bosque moral e espiritual)*. Colección de obras sacras algunas de las cuales fueron compuesto durante el servicio como maestro de capilla de San Marco, Venecia (1613). Esta composición en concreto se trata del Salmo 112 a Seis. Compuesto por obras que fueron creadas para el servicio que prestaría el músico en San Marco, *Venecia (Servicio del músico 1613)*. Por otro lado, la letra de esta composición favorece la función narrativa.

Tabla 85

<i>BEATUS VIR</i>	<i>BEATUS VIR</i>
<i>Beatus vir, qui timet Dominum:</i>	<i>Feliz el hombre que teme al Señor</i>
<i>In mandatis eius rolet nimis.</i>	<i>y se complace en sus mandamientos.</i>

<i>BEATUS VIR</i>	<i>BEATUS VIR</i>
<i>Potens in terra erit semen eius;</i>	<i>Su descendencia será fuerte en la tierra;</i>
<i>Generatio rectorum benedicetur.</i>	<i>la posteridad de los justos es bendecida</i>
<i>Gloria et divitiae in domo eius;</i>	<i>En su casa habrá abundancia y riqueza,</i>
<i>Et justitia eius manet in saeculum saeculi.</i>	<i>su generosidad permanecerá para siempre.</i>
<i>Exortum est in tenebris lumen rectis:</i>	<i>Para los buenos brilla una luz en las tinieblas:</i>
<i>Misericors, et miserator et justus.</i>	<i>es el Bondadoso, el Compasivo y el Justo.</i>
<i>Jucundus homo qui miseretur et commodat.</i>	<i>Dichoso el que se compadece y da prestado,</i>
<i>Disponet sermones suos in iudicio:</i>	<i>y administra sus negocios con rectitud.</i>
<i>Quia in aeternum non commovebitur</i>	<i>El justo no vacilará jamás,</i>
<i>In memoria aeterna erit justus.</i>	<i>su recuerdo permanecerá para siempre.</i>
<i>Ab auditione mala non timebit.</i>	<i>No tendrá que temer malas noticias:</i>
<i>Paratum cor eius sperare in Domino;</i>	<i>su corazón está firme, confiado en el Señor</i>
<i>Confirmatum est, cor eius:</i>	<i>Su ánimo está seguro</i>
<i>Non commovebitur</i>	<i>y no temerá,</i>
<i>Donec despiciat inimicos suos.</i>	<i>hasta que vea la derrota de sus enemigos.</i>
<i>Dispersit, dedit pauperibus:</i>	<i>El da abundantemente a los pobres:</i>
<i>Justitia eius manet in saeculum saeculi,</i>	<i>su generosidad permanecerá para siempre,</i>
<i>Cornu eius exaltabitur in gloria.</i>	<i>y alzaré su frente con dignidad.</i>
<i>Peccator videbit, et irascetur;</i>	<i>El malvado, al verlo, se enfurece,</i>
<i>Dentibus suis fremet et tabescet.</i>	<i>rechinan sus dientes y se consume;</i>
<i>Desiderium peccatorum peribit.</i>	<i>pero la ambición de los malvados se frustrará</i>

- Louis-Nicolas Clérembault.-*Air: Quà Votre Gloire Tout Conspire*. Organista barroco francés. Relacionado con la escuela real de la corte de Versalles, puesto que heredarían sus dos hijos, como dato curioso se convierte relevante la cantata dedicada a Luis XV, titulada *Le Soleil vainqueur des nuages* (1721). Dentro de sus *cantatas* (1710-1726) que significaron el asentamiento de esta forma musical

francesa, se encuentra esta composición. Este aria pertenece a la cantata "L'Amour piqué par une Abeille", cantata para soprano y continuo en 1710⁴⁹⁶. Por otro lado, desde el título de esta aria se percibe una evocación a la trama, “conspire”, conspiración que se produjo entre el cardenal y condesa.

- Antonio Vivaldi.-*Cuatro estaciones. Verano* (1º movimiento) Cuatro conciertos para violín y orquesta incluido *Il cimento dell’armonia e dell’ inventione*, Op. 8. Las razones de la introducción de esta composición alude a algunos factores: 1º Relación con la corte; 2º Lo histórico; 3ª Evocación estación- ambiental.
- W. A. Mozart.- *Exsultate Jubilate, Requiem aeternam. Dies Irae. (1791)* La primera obra es uno de los motetes religiosos escrito en 1773, presuntamente para el *castrato* Venanzio Rauzzini. Estas dos composiciones son contemporáneas a los hechos, el *Requiem* por la cercanía a los hechos pueda resultar fuera del límite temporal, entendiendo que nuestra historia gira al 1785. No obstante, entendiendo que este misterio fue el inicio del declive de la monarquía y de su destrucción, de su muerte. Volvemos a insistir en el tópico, *Requiem* = muerte. Por otro lado, el *Dies Irae* presenta una connotación muy particular que nos posibilita trazar un puente entre esta música y el personaje de la condesa de la Motte.

Tabla 86

<i>DIES IRAE</i>	
<p><i>Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla.</i></p> <p><i>Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus cuncta stricte discussurus</i></p>	<p><i>Día de ira aquel día en que los siglos serán reducidos a cenizas, como profetizó David con la Sibila.</i></p> <p><i>Cuánto terror habrá en el futuro cuando venga el Juez a exigirnos cuentas, rigurosamente!</i></p>

⁴⁹⁶ FOSTER D. H., *Louis-Nicolas Clérambault and his Cantates françaises* (thèse). University of Michigan 1967. TUNLEY D., *The Eighteenth-Century French Cantata*. London 1997 [1974]

Estas palabras son prefacio de una desgracia anunciada, acaso la Revolución Francesa no se puede interpretar inicialmente como una situación donde todo se redujo a cenizas (la monarquía) y empezaría una época de terror (Terror de Robespierre, 1793).

En general todas las composiciones preexistente clásicas se aplican de forma diegética, con una clara intencionalidad estética que por otro lado, potencia los anacronismo en torno a los compositores pertenecientes a periodos musicales distintos a los referidos en la ambientación del *film*.

b. Apuntes desde la banda sonora original

El compositor David Newman realiza una minuciosa partitura con todo lujo de detalles. Su música se caracteriza por ser enormemente descriptiva y funcionalmente estructural, tal y como desprenden los enunciados de los títulos de banda sonora comercializada. El compositor sólo dedica tres títulos a la reina, de los veintiuno que configuran la versión comercializada. En estas tres piezas se denota fatalismo, tensión e intriga todas estas características se desprenden del tratamiento de la cuerda, cadencias rotas, melodías agudas, etc.

¿Qué visión se percibe de María Antonieta? Sin recaer en algunos tópicos ya enfatizados en trabajos anteriores, la imagen de la reina explora en estos momentos nuevos matices. Director y compositor muestran a una reina arrogante, fuerte, distante, todas estas categorías quedan ilustradas además de potenciadas por el tema: *Plaisir d'Amour*⁴⁹⁷ (Jean Paul Égide Martini, 1784) donde canta al amor en momentos de pobreza y desaliento en el pueblo francés.

c. Aportaciones desde otros discursos musicales

Nuevamente son los escenarios del *film* así como la visión del director sobre la forma de contarnos la historia, en este caso, ficción histórico lo que nos predetermina para algunas posibles opciones.

- Versalles y alrededores: Compositor nacido en Versalles, Louis Emmanuel Jadin, podría ser escogido para ambientar con sus óperas las veladas musicales de la corte.

⁴⁹⁷ Casuallidades del destino o ejercicio de memoria musical, el tema *I can't help falling in love* (George David Weiss, Hugo Peretti, y Luigi Creatore, 1961), popularizado por Elvis Presley (1935-1977) en la década de los sesenta (*Blue Hawaii*, Norman Taurog, 1961) está “inspirado” en el estribillo de la melodía de este tema del siglo XVIII.

En 1788 compone la obra estrenada en el mismo Versalles titulada, *Guerre ouverte ou contre Ruse ardid*.

- Veladas en los palacios de la Nobleza: *Persée* de J.B. Lully, aunque esta obra se compuso, existen fuentes que evidencia su presencia durante la inauguración de la temporada de ópera el 16 de mayo de 1770 en celebración del matrimonio del delfín⁴⁹⁸.
- Pueblo: Canción francesa de 1761 conocida como *Ah vous dirai-je, Maman* y popularizada a partir de 1782 gracias a las *Variaciones* de Mozart sobre esta melodía.
- Iglesia [Cardenal Luis René Eduardo Rohan (1734-1803)]: La obra del compositor y del teórico italiano Giovanni Batista Martini (1706- 1784), se ajusta a los márgenes de la Iglesia representado por la figura del cardenal Rohan. Relacionados con músicos de renombre tales como Johann Christian Bach y W.A. Mozat, Dentro de su legado compositivo destacamos *Sonate per l'organo e'l cembalo* (1741).

VI.1.6. Marie Antoinette (María Antonieta, Sofia Coppola, 2006)

El tercer largometraje de Sofia Coppola ejemplo de “género híbrido”⁴⁹⁹ es la adaptación cinematográfica de la de la novela histórica⁵⁰⁰ escritora e historiadora británica Antonia Fraser, titulada *Marie Antoinette. The Journey (María Antonieta. El viaje, 2001)*. La trama del *film* relata la vida de la reina desde la salida de su Austria natal hasta su llegada a Versalles y finaliza con el comienzo de la Revolución. Lo sonoro en este *biopic* es bastante relevante tal y como se observa en la siguiente tabla:

Tabla 87

⁴⁹⁸ VERLET, Pierre . *Le château de Versailles*. París: Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 382

⁴⁹⁹ ROMAGUERA I RAMIÓ, *Op. cit.*, 1993, p. 47

⁵⁰⁰ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994. Este autor establece un interesante aportación sobre tres conceptos fundamentales para abordar la película que nos ocupa, “Historia- Novela- Cine”

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Brian Reitzell, Dustin O'Halloran, Richard Beggs, William Christie	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Las Indias Galantes (1º y 2º Menuet)</i> Jean Philippe Rameau(1683-1764) 1735	<i>1. Hong Kong Garden - Siouxsie & The Banshees</i>	<i>Hong Kong Garden- Siouxsie & The Banshees</i>
<i>Platee: Aux lagueurs d'Apollon.</i> Jean Philippe Rameau(1683-1764) 1745	<i>2. Aphrodisiac Bow Wow Wow</i>	<i>Aphrodisiac Bow Wow Wow</i>
	<i>3. What Ever Happened. The Strokes</i>	<i>What Ever Happened. The Strokes</i>
	<i>4. Pulling Our Weight. The Radio Dept.</i>	<i>Pulling Our Weight. The Radio Dept.</i>
	<i>5. Ceremony- New Order</i>	<i>Ceremony- New Order</i>
	<i>6. Natural's Not In It. Gang Of Four</i>	<i>Natural's Not In It. Gang Of Four</i>
	<i>7. I Want Candy. (Kevin Shields Remix) - Bow Wow Wow</i>	<i>I Want Candy. (Kevin Shields Remix) - Bow Wow Wow</i>
	<i>8. Kings Of The Wild Frontier. - Adam & The Ants</i>	<i>Kings Of The Wild Frontier. - Adam & The Ants</i>
<i>Concierto en Sol mayor</i> Antonio Vivaldi 1729-1730	<i>9. Concerto in G - Antonio Vivaldi / Reitzell</i>	
	<i>10. The Melody Of A Fallen Tree- Windsor For The Derby</i>	<i>The Melody Of A Fallen Tree - Windsor For The Derby</i>
	<i>11. I Don't Like It Like This - The Radio Dept.</i>	<i>I Don't Like It Like This - The Radio Dept.</i>
	<i>12. Plainsong - The Cure</i>	<i>Plainsong - The Cure</i>
<i>CD nº2 (Pistas)</i>		
	<i>1. Intro Versailles - Reitzell / Beggs</i>	
	<i>2. JynweytheK Ylow - Aphex Twin</i>	<i>JynweytheK Ylow - Aphex Twin</i>
	<i>3. Opus 17- Dustin O'Halloran</i>	
	<i>4. Il Secondo Giorno (Instrumental) - Air</i>	

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Brian Reitzell, Dustin O'Halloran, Richard Beggs, William Christie	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
	<i>5. Keen On Boys- The Radio Dept.</i>	<i>Keen On Boys - The Radio Dept.</i>
	<i>6. Opus 23 - Dustin O'Halloran</i>	
<i>Les Baricades Misterieuses François Couperin 1717</i>	<i>7. Les Baricades Misterieuses François Couperin / Reitzel</i>	
	<i>8. Fools Rush In (Kevin Shields Remix) - Bow Wow Wow</i>	<i>Fools Rush In (Kevin Shields Remix) - Bow Wow Wow</i>
	<i>9. Avril 14th - Aphex Twin</i>	<i>Avril 14th- Aphex Twin</i>
<i>K. 213 - Domenico Scarlatti, 1738</i>	<i>10. K. 213 - Domenico Scarlatti / Reitzel</i>	
	<i>11. Tommib Help Buss Squarepusher</i>	<i>Tommib Help Buss Squarepusher</i>
<i>Castor y Pollux: Tristes Apprets..- Jean Philippe Rameau 1737</i>	<i>12. Tristes Apprets..- Jean Philippe Rameau / W. Christie</i>	
	<i>13. Opus 36- Dustin O'Halloran</i>	
	<i>14. All Cat's Are Grey - The Cure</i>	<i>All Cat's Are Grey - The Cure</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

La propuesta de la música de este *film* es lo que posibilita que esta versión de *María Antonieta* marque su propio rumbo y cree una historia particular. La repercusión de este trabajo ha sido muy criticada y valorada paralelamente desde que se estrenó, no obstante lejos de entrar en detalles que carecen en principio de nuestro interés, nos centraremos en una valoración estrictamente musical. Dos tipos de músicas acordes a dos realidades para una misma reina. Por un lado, un dato que parece esclarecedor es la selección de música preexistente urbana, curiosamente a tenor de los títulos que se suceden en la banda sonora original de la película. Diecisiete composiciones de los años ochenta fue la elección del equipo musical de esta producción.

Sin desenmascarar las posibles razones que motivaron esta particular propuesta musical, volvamos por un momento la vista a lo que respecta las composiciones preexistentes clásicas. Qué duda cabe, como ya hemos ido adelantando, que lo que “pega” en el género histórico, es música de su “tiempo”. Esta pauta ha sido una constante desde los inicios del cine llamado sonoro, sin embargo, lo que podría convertirse en una “regla” también conlleva algunos riesgos además de “ciertos requisitos”. Inicialmente, aunque en la versión comercializada no se contempla todos los temas musicales clásicos, es más que esclarecedor la proporción de esta música con respecto a la anterior. El disco muestra cuatro de los seis temas que se suceden en el *filme*. Por otro lado, esto no implica que sólo escuchemos seis pistas musicales de temas preexistentes clásicos, como veremos más adelante el *modus operandi* de insertar alguna de estas composiciones entraña más que alguna reflexión que abordaremos a continuación. Con esta realidad, son muchos los posibles interrogantes, pero el más evidente es ¿por qué tanto urbano y tan poco clásico? Esta pregunta cobra cierto protagonismo dado el género en el que nos suscribimos. Pero dejando de lado esta cuestión y en un intento de sintetizar lo anteriormente comentado, vamos a intentar justificar en un primer momento la presencia de estas músicas y no otras.

Las composiciones clásicas que se suceden en la película parecen no tener en principio un punto en concordancia ¿o sí? Vivaldi, F. Couperin, D. Scarlatti, J.P. Rameau, todos son músicos relevantes y reconocidos en el siglo XVIII. No obstante, su relación con los protagonistas de la historia va más allá. Pero, ¿cuáles han podido ser las razones por las cuales se ha utilizado este material sonoro? A continuación, vamos a hacer algunas puntualizaciones sobre cada uno de estos músicos, así como sus “fortuitas” relaciones con la monarquía.

- a) Vivaldi fue compositor de la corte del emperador Carlos VI, abuelo materno de María Antonieta.
- b) François Couperin, fue organista de la Capilla Real y director de música de la corte de Luis XIV(1638-1715) bisabuelo de Luis XV (1710- 1774) que a su vez fue el abuelo de Luis XVI (1754- 1793).
- c) Domenico Scarlatti se desarrolló en el ámbito de la música cortesana de cámara. Este compositor trabajaría en principio en la corte de Lisboa (1720- 1728) y después

pasaría a España, donde prestaría sus servicios a Fernando VI (1713-1759) hijo de primer rey Borbón Felipe V (1683-1746)⁵⁰¹.

d) Jean Philippe Rameau fue compositor de la corte del rey Luis XV a partir de 1745. En síntesis, estamos ante un notable “casualidad”, dado que todos estos músicos tienen una relación directa e indirecta⁵⁰² con la monarquía francesa y por este motivo, la música que se utiliza en el film está totalmente justificada desde una función significativa/narrativa y estética.

No obstante, en un intento de profundizar más desde las fechas de composición, estos fragmentos musicales son anacrónicos, dado que ninguno fueron compuestos en la época en la que se desarrolla el *film*, esto es desde 1769 hasta que la joven reina es guillotizada en 1793.

La música clásica que aparece en el *film* suele hacerlo generalmente de forma diegética, existe algún caso particular en que pasamos de lo incidental a lo diegético, pero no suele ser lo más común. De todas las composiciones de Jean Philippe Rameau, sólo aparecen comercializa en la banda sonora “*Tristes apprêts, pâles flambeaux*” (tomada de Tragédie lyrique “*Castor y Pollux*), esto es significativo dado que este fragmento representaría el rechazo del pueblo ante la joven monarca. Aceptación y rechazo se suceden con dos composiciones de Rameau, la del rechazo se produce en el minuto noventa y ocho con la ausencia de aplauso de todo público asistente. Mientras que la aceptación la localizamos en el minuto cuarenta y seis, con la famosa secuencia de los aplausos después de la audición de “*Aux languets d'Apollon*” (De la ópera ballet “*Platée*”). Estos dos ejemplos son una muestra de metarrepresentaciones.

Brian Reitzell⁵⁰³, supervisor musical de este *film*, no dudaría en acudir a la ópera del siglo XVIII para abordar la banda sonora musical de la película. “Decidimos que nuestro enfoque sería un collage de diferentes tipos de música[...], [...] La banda sonora son

⁵⁰¹ Evidentemente la relación de Felipe V con la corte francesa es más que directa, ya que era nieto de Luis XIV.

⁵⁰² Si entendemos que hasta que no se consolida el matrimonio entre María Antonieta y el delfín de Francia, la música que escuchaba el abuelo materno de la joven reina todavía no podría ser relacionada con la corte francesa.

⁵⁰³ Reitzell había así mismo trabajado en los dos trabajos anteriores de Sofia Coppola, *Lost in Translation* y *Virgenes suicidas*.

dos discos, una odisea tipo ópera con música *post punk* pre *rock* romántico moderno con algo de música del siglo XVIII, y también un poco de música muy contemporánea”⁵⁰⁴.

Desde lo clásico, aparentemente todo se vuelve algo más complicado. Así es, lo urbano no necesita de tanta justificación, esto es, provoca un choque pero es su naturaleza anacrónica la que permite alejarse del *film* y acercarse de una manera especial al espectador. En palabras eisensteinianas, ayudar a modelar al espectador⁵⁰⁵. Pero lo clásico, debe o debería estar justificado sus usos, si el objetivo es mostrar la realidad de la manera más fiel, tal y como defendería el teórico André Bazin⁵⁰⁶. Siguiendo este mismo principio, pasaremos a realizar algunos apuntes sobre cada uno de los temas que escuchamos en el desarrollo de este trabajo:

- J. F. Rameau (1683-1764) *Castor y Pollux*: tragedia lírica compuesta en 1737; *Platée*: comedia compuesta en 1745; *Las Indias Galantes*: ópera ballet compuesta en 1735. Relacionado con Luis XV (abuelo del marido de la joven reina).
- F. Couperin (1668-1733). *Les barricades mystérieuses*, fecha de composición estimada es 1717. Trabajaría para la corte de Luis XIV (bisabuelo de Luis XV).
- Domenico Scarlatti (1685-1757). *Sonata K 213 en Re menor para clave* compuesta alrededor de 1738⁵⁰⁷. Músico de corte: Portugal (1719) y España (1729)⁵⁰⁸ Se pudiera convertir en un “estigma” de la misma.
- Antonio Vivaldi (1678-1741). *Concierto Alla Rústica, Concierto para cuerda y continuo en Sol mayor RV 151* compuesto entre 1729-1730. Corte Austria, emperador Carlos VI (1685-1740) de Austria. Los conciertos “La Cetra”, del 1727, estaban

⁵⁰⁴ En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta_la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

⁵⁰⁵ AUMONT, J.. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 78.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰⁷ La primera colección de sus sonatas para clave aparece en 1738 en Londres bajo el título de *Essercizi per Gravicembalo* y están dedicadas al rey de Portugal. Entre 1752-1757 fueron transcritos trece volúmenes de sonatas para el uso de la reina María Bárbara de Braganza, esposa del rey Fernando VI. Se les añade dos más desde 1742-1749.

⁵⁰⁸ En: http://www.iulce.es/pub%5Cart_musicacorte.pdf [Consulta: 4 de Enero del 2013].

dedicados al emperador austríaco Carlos VI, el cual admiraba Vivaldi y con el que en una ocasión tuvieron un encuentro en Trieste, Italia. El emperador comentó que aquel día había hablado más con Vivaldi que en dos años con sus ministros. Le concedió el título de caballero, una medalla de oro y una invitación para ir a Viena. Su prestigio le permitió componer óperas contando con la colaboración de los mejores libretistas del momento como eran el famoso Pietro Metastasio, poeta de la corte de Viena, que elaboró el libreto de "L'Olimpiade" (1734); y con el joven Carlo Goldoni en "Griselda" (1735). Por otro lado, un dato esclarecedor a tener en cuenta son las relaciones de parentesco, en este sentido, el monarca Carlos VI era el abuelo materno de María Antonieta.

De esta forma se desprende inicialmente algunas reflexiones, los compositores franceses tanto Couperin como Rameau, están ligados a la tradición de la corte francesa desde Luis XIV hasta Luis XV, abuelo de Luis XVI. Por su lado los italianos, tienen relación de la vida de corte como ocurre con el caso de Domenico y con la corte austriaca en lo que refiere a Vivaldi. Además Carlos VI, abuelo de María Antonieta mantenía cierta debilidad hacia la producción vivaldiana.

Sin cuestionar la anacronía de algunas de las composiciones de música clásica preexistente, entendemos que su incursión en el relato obligan a plantearnos ciertas fórmulas tales como; tradición francesa (Lully, Rameau, Couperin) + corte (Domenico Scarlatti)+ tradición austriaca (Antonio Vivaldi) = tradición y normas en el vida de Versalles de finales del siglo XVIII. Por otro lado, un dato que reviste cierto interés son las relaciones que se establecen desde los argumentos de las composiciones vocales y su localización en el discurso narrativo. Una vez más, existe una tendencia más que evidente a utilizar a este material con una clara funcionalidad estructural. Otra cuestión muy importante es cómo aparece estas músicas en la película. Aunque podríamos suponer que su naturaleza obligan a se presenciales desde el espectador, esto es, diegética, existe alguna excepción en lo que concierne a la composición de Antonio Vivaldi. Es por este motivo, por el que vamos a detenernos para matizar algunos aspectos fundamentales para este análisis.

La función estructural y estética de esta "joya barroca" del compositor Antonio Vivaldi es un dato incuestionable. "El primer movimiento Presto es una joya del barroco para orquesta virtuoso, con una melodía hinchables, que no deja. Sin embargo, el buen

humor son rápida y dramáticamente contrarrestada por una yuxtaposición inesperada del mismo material en una feroz menor de edad, que pone fin al movimiento”⁵⁰⁹. Su presencia se observa hasta cinco veces en los primeros cuarenta minutos de narración cinematográfica. Las tres primeras se nos va representado lentamente y por orden la rutina de la reina desde su llegada a palacio, esto es: despertarse, vestirse, almuerzo y misa. Sin embargo, en las dos últimas en un ejercicio de reducción se desarrolla estas rutinas de forma continuada, tal y como se refleja en los siguientes párrafos:

1. Concierto *Alla Rústica I* (22’00’): Se abren las cortinas de la cama de la reina, a modo de guiño teatral y tras ellas, todo un séquito de chicas en colores pasteles se pelean para vestir a la recién nombrada princesa. Así día tras día, lo que al principio es una grata sorpresa, comienza progresivamente a aburrir a la todavía infanta.

“Antonietta desnuda se sienta temblando de frío mientras varios visitantes pasan observando el ritual donde alguien le entrega su ropa interior⁵¹⁰”. “La ironía es que a pesar de estar rodeada de miles de mirones y ayudantes, María Antonietta se sentía siempre reclusa y sola, una jovencita atrapada en un mundo de fantasía que le daba muy poca de la anhelada libertad”⁵¹¹.

2. Concierto *Alla Rústica II* (24’26’): María Antonietta y el Delfín, almuerzan ante la mirada de todos los visitantes que van pasando y observando a los monarcas como si de una obra de arte se tratara.
3. Concierto *Alla Rústica III* (26’19’): La reina asiste a misa con sus damas de la corte.
4. Concierto *Alla Rústica IV* (34’29’): Se observan tres rutinas, despertar, misa y almuerzo. En esta línea, es patente una pequeña variación ya que anteriormente las rutinas se nos ha presentado como: despertar, almuerzo y asistencia a misa.

⁵⁰⁹ En <<http://www.answers.com/topic/concierto-alla-rustica-for-strings-continuo-in-g-major-rv-151>> [Consulta: 5 de Marzo del 2010]

⁵¹⁰ Todas las referencias en torno a su vida, sobre todo, en lo concerniente a cómo se vestía la reina al despertarse fueron tomadas de las investigaciones de la británica Antonia Fraiser.

⁵¹¹ En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

5. Concierto *Alla Rústica* V (38'47''): Se repite exactamente el orden preestablecido que en el número IV.

Todos los fragmentos aparecen de forma incidental a excepción del almuerzo, donde se somos testigos de la presencia de una pequeña formación camerística. De este uso se desprende una connotación de monotonía, de inicio de una nueva vida llena de reglas, restricciones. Un mundo que aparentemente se alejaba la visión de futuro que podría tener la reina,⁵¹² la redundancia es un procedimiento retórico, no una simple inconsecuencia o defecto en la economía del texto⁵¹². Por otro lado, el contrapunto entre el elemento visual y musical es otro de los aspectos relevantes en relación a los usos de esta composición vivaldiano, tal y como se desprende en la siguiente tabla:

Tabla 88

ANÁLISIS AUDIOVISUAL			
VISUAL	Forma visual	Forma musical	MUSICAL
Despertar	A	A	A (Incidental)
Almuerzo	B	B	B' (Diegético)
Misa	C	B	B'' (Incidental)
Despertar+ Misa+ Almuerzo	D	A'	A' (Incidental+ Incidental+ Diegético)
Despertar+ Misa+ Almuerzo	D'	A''	A'' (Incidental+ Incidental+ Diegético)

En un alarde de sintetizar, podemos afirmar que la directora de esta largometraje emplea esta composición para aportar una connotación de monotonía, de inicio de una nueva vida llena de restricciones, en síntesis, todo lo que representaba el mundo de Versalles en el siglo XVIII. Un mundo alejado de la reina, que la oprimía y la asfixiaba. Existen así mismo, muchos guiños que nos hacen pensar en la posibilidad de que Sofía Coppola haya echado mano de su memoria filmográfica, ya que este mismo tema se ha utilizado con las mismas connotaciones, esto es, “monotonía” e “inicio de rutina diaria”, en el

⁵¹² SANCHEZ-BIOSCA, V.. *Op. cit.*, 1996, p.254

film del director Bob Fosse *All the Jazz* (1979)⁵¹³, dato que habíamos adelantado en relación al género histórico en el primer capítulo. El único cambio significativo en cuanto a la obra es que en este último caso, la pieza preexistente es original, mientras que en *María Antonieta* se trata de una adaptación para enfatizar más su funcionalidad estructural.

b. Reflexiones de análisis en torno a las otras músicas

La selección musical de este largometraje es uno de los aspectos más arriesgados de la directora y su equipo musical. Sin lugar a dudas, cualquier espectador que haya visionado la película no es indiferente a este respecto. Incluso sería lógico que se cuestionara algunas preguntas tales como; ¿Cómo en una película de género histórico se suceden durante el discurso narrativo músicas tan dispares? ¿A qué se debe esta disparidad? Y desde esta líneas, se también podríamos marcar algunos interrogante como: ¿Realmente esperamos o suponemos escuchar una banda sonora musical compuesta por una cantidad más o menos legitimada de “clásicos”? Y esta convivencia de músicas, ¿Qué relación existe entre la música clásica y la música moderna? ¿ Hay algún precedente en la utilización de este material musical en películas históricas?

En realidad, un espectador con un mediana cultura musical puede discriminar composiciones de Vivaldi, Couperin, Rameau, etc.. pero si bien esto es un hecho más que reconocible, lo cierto es que lo vuelve su banda sonora musical en un trabajo exquisito es su convivencia con “otras músicas”.

Un caso llamativo de la utilización de músicas populares urbanas en género histórico, es este *film* de reconstitución histórica. *María Antonieta* (Sofía Coppola, 2006), se ha convertido en unos de las películas más interesantes que aborda la posibilidad de emplear músicas urbanas para una ambientación ubicada en el contexto social de la Revolución Francesa (1783-1789).

La proporción de música urbana en la banda sonora musical de este trabajo manifiesta una clara intencionalidad anacrónica que sólo puede ser justificada para un efecto de comprensión inmediato por parte de una audiencia particular. Así pues, en el transcurso de esta película observamos fiestas y orgías dieciochescas ilustradas con música de

⁵¹³ Este podría ser un claro ejemplo de la utilización de la postmodernidad desde la música en el género histórico

grupos de rock actuales, demostrando que estos eventos podrían desarrollarse en cualquier macro discoteca de una ciudad del siglo XXI. Grupos como *The Strokes*, *The Cure*, *Phoenix*, *New Order* y *Siouxsie And The Banshees*, tienen cabida en este trabajo, incluso la cantante Marianne Faithfull desempeña un papel relevante como madre de María Antonieta. Curiosamente, estos grupos no se encuentran entre los más famosos del panorama musical, lo que nos permite plantearnos que su elección está más motivado por factores estéticos que comerciales⁵¹⁴.

Así pues, desde lo urbano, predomina lo incidental, pues sólo faltaría ver cantando al rey acompañado de guitarras eléctricas y vestido al estilo del movimiento *punk*. El uso de esta música parece obedecer a una clara intención narrativa y expresiva. Del mismo modo, las letras de las canciones manifiestan una clara función estructural, expresiva y narrativa tal y como se desprende de su ubicación en el *film*. Narrativa por estar el relación con el discurso filmico, expresiva porque se establece un paralelismo con los sentimientos de la protagonista y estructural porque ayuda a organizar las secuencias de la película. Desde los créditos, la música nos contextualiza, sabemos que es un “*biopic* histórico” pero no contado de forma habitual. El grupo inglés elegido para ello es *Gang of Four*, caracterizado por hacer un tipo de música post-punk y cuya actividad se suscribe entre 1977 y 1984⁵¹⁵.

Tabla 89

⁵¹⁴ Muchos de los temas “modernos” que se insertan en una banda sonora musical son productos de las reglas del mercado. Así pues, el marco estético del film pasa a estar en un “discreto segundo plano”.

⁵¹⁵ Ibid..

<p><i>The problem of leisure</i> <i>For What to do pleasure</i> <i>Ideal love to new purchase</i> <i>To market of the senses</i> <i>Dream of the perfect life</i> <i>Economic circumstances</i> <i>The body is good business</i> <i>Sell out, maintain the interest</i> <i>Remember Lot's wife</i> <i>Renounce all without and vice</i> <i>Dream of the perfect life</i> <i>This migraine heaven gives me</i> <i>The problem of leisure</i> <i>For What to do pleasure</i> <i>Coercion of the senses</i> <i>We plows not under gullible</i> <i>Our great expectations</i> <i>To future for the good</i></p>	<p><i>El problema del ocio</i> <i>Qué a hacer para el placer</i> <i>Amor ideal una nueva compra</i> <i>Un mercado de los sentidos</i> <i>Sueño de la vida perfecta</i> <i>Circunstancias económicas</i> <i>El cuerpo es buen negocio</i> <i>Venda hacia fuera, mantenga el interés</i> <i>Recuerde a la esposa de la porción</i> <i>Renuncie todo el pecado y vicio</i> <i>Sueño de la vida perfecta</i> <i>Este cielo me da jaqueca</i> <i>El problema del ocio</i> <i>Qué a hacer para el placer</i> <i>Coerción de los sentidos</i> <i>No somos tan crédulos</i> <i>Nuestras grandes expectativas</i> <i>Un futuro para el bueno</i></p>

<i>Natural is not in it</i>	<i>Natural no está en él</i>
<p><i>Fornication makes you happy</i> <i>Society does not save from</i> <i>Natural is not in it</i> <i>Your relations plows of to power</i> <i>We all have good intentions</i> <i>But all with strings attached</i></p> <p><i>Repackaged sex keeps your interest</i> <i>Repackaged sex keeps your</i> <i>interest</i> <i>Repackaged sex keeps your</i> <i>interest</i> <i>Repackaged sex keeps your</i> <i>interest</i> <i>Repackaged sex keeps your</i> <i>interest</i> <i>Repackaged sex keeps your</i> <i>interest</i></p> <p><i>The problem of leisure</i> <i>For What to do pleasure</i> <i>Ideal love to new purchase</i> <i>To market of the senses</i> <i>Dream of the perfect life</i> <i>Economic circumstances</i> <i>The body is good business</i> <i>Sell outs [? out]</i> <i>maintain the interest</i> <i>Remember Lot's wife</i> <i>Renounce all without and vice</i></p>	<p><i>La fornicación le hace feliz</i> <i>Ninguno escapa de la sociedad</i> <i>Natural no está en él</i> <i>Sus relaciones están de energía</i> <i>Todos tenemos buenas intenciones</i> <i>Pero todos con las secuencias</i> <i>ataron</i></p> <p><i>El sexo empaquetado de nuevo</i> <i>guarda su interés</i> <i>El sexo empaquetado de nuevo</i> <i>guarda su interés</i> <i>El sexo empaquetado de nuevo</i> <i>guarda su interés</i> <i>El sexo empaquetado de nuevo</i> <i>guarda su interés</i> <i>El sexo empaquetado de nuevo</i> <i>guarda su interés</i> <i>El sexo empaquetado de nuevo</i> <i>guarda su interés</i> <i>El sexo empaquetado de nuevo</i> <i>guarda su interés</i></p> <p><i>El problema del ocio</i> <i>Qué a hacer para el placer</i> <i>Amor ideal una nueva compra</i> <i>Un mercado de los sentidos</i> <i>Sueño de la vida perfecta</i> <i>Circunstancias económicas</i> <i>El cuerpo es buen negocio</i> <i>¿Venda las salidas [? hacia fuera?]</i> <i>mantenga el interés</i> <i>Recuerde a la esposa de la porción</i> <i>Renuncie todo el pecado y vicio</i></p>

<p><i>Dream of the perfect life</i> <i>This migraine heaven gives me</i> <i>This migraine heaven gives me</i> <i>This migraine heaven gives me</i></p>	<p><i>Sueño de la vida perfecta</i> <i>Este cielo me da jaqueca</i> <i>Este cielo me da jaqueca</i> <i>Este cielo me da jaqueca</i></p>
---	--

Haciendo una primera reflexión de la letra de esta canción, ya vemos una maravillosa descripción de la situación en la que se encuentra María Antonieta ante el primer encuentro con el Delfín (Luis XVI). Frases claves como: “amor ideal una nueva compra”, “el cuerpo es un buen negocio”, “ninguno escapa de la sociedad”. Con “compra” y “buen negocio”, hace referencia al enlace convenido entre los futuros contrayentes y sobre que “ninguno escapa”, simplemente ni los más acomodados poseen libertad para realizar acciones fuera de lo que la sociedad demanda de ellos.

Sobre las dos horas de largometraje donde se produce este aparentemente forzado y exigido eclecticismo sonoro el compositor Brian Reitzell puntualiza lo siguiente:

“La mezcla ecléctica de sonidos, [...] te facilita meterte en la película. La música resuena porque muestra cómo eran realmente estas personas. Durante casi toda la película, María Antonieta es una adolescente y habría sido mucho más difícil llegar a su angustia de jovencita con una obra maestra de la música teatral”.

Nuevamente observamos que la banda sonora no es fruto del azar sino una selección lógica a tenor de los intereses de la directora y el compositor, “Lo importante en la música para esta película es que no hubo reglas y no se usó ninguna otra película como modelo”, dice Reitzell. “No hicimos nada sólo por meter alguna canción. Siempre hicimos lo que sentíamos que nos parecía adecuado”.

“Todo fue muy orgánico”, continúa. “La historia dictó la música, la cual sigue el arco dramático. Pusimos todos los créditos de la apertura con la canción “*Natural's Not in It*” de Gang of Four, la cual te prepara musical y líricamente para lo que va a suceder. Después, hay una pieza de Aphex Twin, “*Jynweythek Ylow*”, la cual se toca cuando María Antonieta entra por primera vez a Versalles, que en realidad se oye como si

estuvieras en ese lugar. Lo que me encantó es que no se puede decir si es un clavicordio o un instrumento de cuerdas lo que estás escuchando”⁵¹⁶.

En cuanto a la partitura musical, se organizaría en tres partes siguiendo la “progresión dramática de la película”⁵¹⁷, quedando la siguiente estructura, a saber: “Comienza con un periodo inocente”, dice Reitzell. “La sección del centro es un periodo más decadente con la energía de música más moderna. El final es el declive y únicamente hay una o dos claves musicales”⁵¹⁸.

Sofia Coppola manifiesta su intención de conectar audiencia y *film*. ¿Pero cómo? La respuesta viene desde el empleo de músicas urbanas. Este dato, viene siendo una práctica habitual en estos tipos de discursos cinematográficos en particular y en otros de forma general tal y como hemos comentado en apartados anteriores.

El eje central musical de este film lo protagoniza *I want Candy*⁵¹⁹, de Bow Wow Wow. Recordemos, que la banda Bow Wow Wow fue creada en 1980 por Malcolm McLaren con un estilo de *New Wave* y liderada por una chica de no más de 16 años, Annabella Lwin que exige a gritos sus dulces. Nuevamente la analogía entre ambas adolescentes es más que patente.

Este tema musical marca un antes y un después en la vida de la reina. A partir de su incursión en la película, la joven empezaría a transformarse y sufrir una recreación total de su personalidad, en suma se crea una nueva reina que cada día se reinventa así misma. María Antonieta se creará un mundo paralelo al de Versalles, donde poder sobrevivir y sentir una relativa libertad. Esto se traduce en su dedicación casi “exclusiva” a la ostentación y al hedonismo. No obstante, la repuesta de un pueblo hambriento no

⁵¹⁶ En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

⁵¹⁷ En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

⁵¹⁸ En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

⁵¹⁹ Con este tema este grupo volvió a tener cierta relevancia en el campo musical, no olvidemos que originariamente este tema se lo debemos a *Strangelove* en 1965.

tardaría en llegar, incluso se llegó a decir que ante la petición del pueblo a sus reyes de pan ella había dicho: “Pues si quieren pan, que coman pasteles”⁵²⁰.

Otro dato esclarecedor acerca de la visión de la directora en torno a este personaje histórico es el juego visual que se establece en un momento dado. Desde lo visual el espectador es testigo de una imagen insólita, la reina se está probando unos zapatos de la época⁵²¹ y en un extremo de este plano detalle se pueden ver unas *Converse All Star*, calzado asociado a las adolescentes actuales. Evidentemente esto no es una casualidad sino una causalidad, la directora ya está evidenciando una vez más de una forma más explícita su visión de la protagonista, esto es, María Antonieta no difiere en demasía a cualquier adolescente con un buen poder adquisitivo de la época actual.

“Mucho de nuestro vestuario sirvió como marco de referencia para la canción ‘I Want Candy [...]’. Elegimos colores y texturas que nos recordaran las cosas que les gustaría comer. Vamos de colores muy pálidos y suaves, a tonos más impactantes. Puedes decir que estuvimos muy influenciados por la época, pero no presentamos una visión clásica. Se trató mucho más de una declaración de moda. A veces, era muy rock & roll”⁵²².

Sin lugar a dudas, esta canción (*I want Candy*) posibilita una relación curiosa y relevante entre el vestuario y letra. Este aspecto es muy interesante sobre todo si prestamos atención a esa secuencia con “estética de videoclip y donde la postmodernidad tiene cabida ya que parte de dos conceptos fundamentales: apropiacionismo y fragmentación”⁵²³.

Para justificar esas analogías a las que hemos ido aludiendo y que se producen entre la cantante del grupo y la reina sólo hace falta centrar nuestra atención a las siguientes frases: “Ella tiene todo [...]”, “No hay muchacha más fina en ciudad”. En fin, todo comentario esclarecedor sería reiterativo.

Tabla 90

⁵²⁰ FRASER, Antonia. *María Antonieta: La última reina*. Barcelona: Plaza edición, 2006.

⁵²¹ A modo de curiosidad, el calzado de esta película se le encargaría a Manolo Blahnik, este diseñador lo realizará teniendo en cuenta los patrones de la época, como si fuera zapatos para una muñeca de época. No olvidemos como dato significativo que por el vestuario, esta película ganaría un Oscar.

⁵²² En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

⁵²³ *Ibid.*

<i>I WANT CANDY</i>	<i>QUIERO UN CAMELO</i>
<p>I know to girl who's tough but sweet</p> <p>She's under fine she can't sees beat She's got everything that I desire She sets to summer sun on fire</p> <p>I want candy, I want candy I want candy, I want candy</p> <p>Go to see to her when the sun goes down There ain't not to finer girl in town You're my girl, what the doctor ordered to drinka under sweet, you make my mouth to water</p> <p>I want candy, I want candy I want candy, I want candy</p> <p>Hey! Hey! Hey! I want candy I want candy</p> <p>Candy on the beach there's nothing to better but I like candy when it's wrapped in leather And someday soon I'll make you mines And have then I'll candy all the Time</p> <p>I want candy, I want candy I want candy, I want candy</p> <p>Hey! Hey! Hey! Hey! Hey!</p>	<p>Sé una muchacha que sea resistente solamente el dulce</p> <p>Ella es así que fino ella no puede ser golpe Ella tiene todo lo que desea Ella fija el sol del verano en el fuego</p> <p>Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo</p> <p>Vaya a verla cuando va el sol abajo No hay muchacha más fina en ciudad Usted es mi muchacha, qué el doctor pidió del drinka un dulce tan, usted hace mi agua de la boca</p> <p>Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo</p> <p>¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! Quiero el caramelo Quiero el caramelo</p> <p>El caramelo en la playa allí no es nada mejor pero tengo gusto del caramelo cuando ha envuelto en cuero Y algún día pronto le haré la mina Y entonces comeré el caramelo todo el tiempo</p> <p>Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo Quiero el caramelo, yo quiero el caramelo</p> <p>¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey! ¡Hey!</p>

Son los grupos de los años ochenta los culpables de la creación de toda una serie de analogías paradigmáticas entre la protagonista y cualquier adolescente de nuestra sociedad actual. La elección una tanto ecléctica de músicas, convierte a este *film* en un magnífico ejemplo donde el anacronismo musical forma parte del discurso narrativo de una forma realmente magistral.

Así pues, el choque entre músicas está justificado porque refleja la dualidad entre el espíritu juvenil de la reina y las costumbres anticuadas de la corte francesa. Por este motivo, el eclecticismo inicial se vuelve necesario para entender esta dicotomía.

Por otro lado, no debemos tampoco olvidar que este tipo de películas suelen estar muy alejadas de las preferencias de los adolescentes actuales, pero gracias a esta fantástica banda sonora, su aceptación resulta casi inmediata. Y como último apunte, sería incoherente si no ratificáramos que si bien la música clásica es lo “supuestamente lógico” en un género híbrido como el histórico, la música moderna contribuye a dar ciertas connotaciones que desde el enfoque de la directora Sofía Coppola son fundamentales para la comprensión de la vida en torno a “su visión” de la reina María Antonieta.

En cierto modo, este trabajo perpetua que este tipo de procedimientos favorecen considerablemente el establecimiento de nuevas fronteras en la utilización de las “músicas populares urbanas” en el cine histórico ambientado a finales del siglo XVIII.

c. Aportaciones desde otros discursos musicales

Desde esta investigación la propuesta de esta directora ha sido el enfoque que más ha favorecido la proliferación de futuras reflexiones sobre la viabilidad de otras músicas en los registros “históricos”. Aunque nuestro objetivo inicial era insistir en reflexiones sobre el uso de la música preexistente clásica, entendemos que no es arriesgado afirmar que ante un trabajo musical de esta envergadura sencillamente no concebimos otra forma de contar la historia desde lo preexistente atendiendo a la visión tan particular de Sofía Coppola.

¿Qué visión aporta la música a la reconstrucción de la reina desde la visión de la propia directora?

En este caso, Sofía Coppola centra la historia desde la dualidad en la que vivió la reina. Por un lado el mundo centrado en la corte representado por la música preexistente clásica, música real, objetiva, en su mayoría diegética que viene a representar los convencionalismo, tradiciones y reglas de una de las monarquías más relevantes de la historia occidental en el siglo XVIII. Por otro lado, la música preexistente urbana que es un alarde del mundo interior de la monarca. Así pues, esta segunda opción tiene mayor

protagonismo pues el objetivo de la directora es contar la historia a través de las inquietudes, problemas, ambiciones de una adolescentes. Este dato se convierte en el eje en base al cual se vertebra este largometraje. Con la utilización de música de nuestro tiempo se manifiesta la atemporalidad de las situaciones vividas por una joven reina. Según esto, cualquier adolescentes en las mismas circunstancias hubiera actuado de forma similar.

Así pues, Sofía Coppola con la visión personalizada que la caracteriza se inclina por mostrar este *biopic* histórico desde la descripción de la psicología de los personajes. “Creo que una buena película histórica debe revelar la psicología de los personajes de la época. Las cuestiones que hay que plantearse son: ¿Cómo se comportaban? ¿Qué era lo les motivaba? [...] La gran dificultad es transcribir el drama histórico en un drama breve, mostrar que lo que es dramático es la vida de los personajes que lo han vivido, que la historia se vive en primera persona”⁵²⁴.

No obstante, toda aproximación histórica desde “el cine” siempre va acompañada de críticas que subrayan la “no veracidad” de los relatos que se suceden en la narración cinematográfica. *María Antonieta* es un ejemplo más de este ejercicio de crítica, sería interesante cuestionarnos ¿hasta qué punto una película puede ser enjuiciada por la lectura que la directora realiza sobre la historia en la se sustenta?

El objetivo de la directora era contar una historia a su “manera”. “Mi mayor miedo era hacer una película ¿tipo obra maestra de teatro? No quería hacer una película de época seca e histórica con unos encuadres fríos y distantes. Para mí era muy importante contar la historia a mi manera”⁵²⁵.

“El enfoque no está en lo que la gente a su alrededor pensaba de María Antonieta, sino en cómo ella absorbió personalmente el mundo que la rodeaba y eso es lo que el público experimenta”⁵²⁶.

“Sofía no quería que la película tuviera la misma apariencia de todas las películas de época. Ésta no es una visión clásica de María Antonieta, sino la visión personal que

⁵²⁴ MARTÍN, Jerónimo J.; RUBIO, Antonio R.. *Op. cit.*, 1991. p.52

⁵²⁵ En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

⁵²⁶ *Ibid.*.

Sofía tiene de ella. La cinta es una visión moderna de sus experiencias internas y por lo tanto la ropa tenía que respetar ese tipo de lenguaje. Tomamos la esencia de cómo fueron las cosas y las estilizamos. Queríamos más calidez y humanismo, entonces la ropa debía tener al mismo tiempo esa riqueza y sencillez, una visión muy contemporánea”⁵²⁷.

VI.1.7. *Les adieux à la reine* (Adiós a la Reina, Benoît Jacquot, 2012)

Este *biopic* es la última versión que se ha estrenado en *pro* de una nueva mirada de la reina María Antonieta. Esta película es la adaptación del libro titulado *Adiós a la Reina* (2005) del escritor Chantal Thomas. El director Benoît Jacquot decidió situar la narración desde el punto de vista de una sirvienta, Sidonie (Léa Seydoux), "Quería que el espectador se sintiera cercano a ella, que pudiera compartir su percepción de las cosas, y que todo lo que ocurriera fuera más vivo, menos acartonado"⁵²⁸. La doncella de María Antonieta Agathe-Sidonie, lectora y asistente de cámara de la reina María Antonieta de Francia, narra los tres últimos días de la Reina en la corte de Versalles. Lejos de la imagen grandilocuente de Versalles, este trabajo es una clara apuesta por mostrar “un palacio que se pudre y gangrena por la ruina, el reflejo interior de la degradación exterior de todo un Estado”⁵²⁹.

La película se desarrolla en una unidad de tiempo bastante reducida. El largometraje centra su trama en un breve capítulo de la vida de la monarca, la historia cuenta lo que transcurre a lo largo de tres días (14-16 Julio de 1789), a principios de la Revolución Francesa. Esa atmósfera de pánico sumerge a los protagonistas en un estado en el que catalizan sus emociones de forma acelerada: "Durante esos [...] días, los personajes están en estado de shock permanente. El tiempo que pasa se convierte en asfixiante y también el espacio en el que se encuentran (ya que se deja Versalles solo al final de la película), atraviesan etapas psicológicas extremadamente complicadas, que contrastan con emociones muy fuertes". Este procedimiento narrativo le permite al director y compositor “instaurar una tensión narrativa que sustenta el dramatismo de la historia”⁵³⁰.

⁵²⁷ En <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm> [Consulta: 1 de Marzo del 2010]

⁵²⁸ En <<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-189188/secretos/>> [Consulta: 14 de Abril del 2013]

⁵²⁹ *Ibid.*.

⁵³⁰ *Ibid.*.

Así pues, si el objetivo de su director fue alejarse de los trabajos realizados anteriormente cualquier persona que haya visto este *film* entiende este mensaje. Aunque los hechos que se relatan podrían suscitar algún juego con los personajes y las subtramas de la historia, con el fin de provocar emociones en el espectador y hacer una realización clásica, Jacquot propone mostrar las emociones de los personajes como resultado de la fricción que se van produciendo por las consecuencias de los hechos que van sucediendo. De este modo, desde los primeros minutos somos conscientes de un nuevo enfoque, una nueva estética y como no podría ser de otra forma, un nuevo tratamiento musical. La historia se localiza cuando empieza la impopularidad de la reina y las huidas escalonadas de nobles y personas relacionadas con la realeza. Dentro de este escenario se encierra la relación entre dos mujeres, que contemplan como los debates del destino las separa. En medio una lectora y acompañando este cuadro una música que está muy lejos de la música tradicional tonal y de convicciones sinfónicas a las que ya estábamos acostumbrados. Estas tres mujeres formarán el triángulo amoroso que protagoniza y centraliza la trama.

Tabla 92

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Bruno Coulais	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Contradanza del siglo XVIII (anónima).</i>	<i>1. Le Roi réveillé</i>	Canción popular. <i>Amore mio non piangere</i> (anónimo)
	<i>2. Moreau</i>	
	<i>3. Le cahier des atours de la Reine</i>	
	<i>4. Le Roi et ses deux frères</i>	
	<i>5. La broderie</i>	
	<i>6. Dans les couloirs du château</i>	

BANDA SONORA MUSICAL		
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Bruno Coulais	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
	<i>7. Paolo</i>	
	<i>8. La Reine lit</i>	
	<i>9. Paris n'est pas la France</i>	
	<i>10. Ils enlèvent nos enfants</i>	
	<i>11. Les trajets pour Metz</i>	
	<i>12. La pendaison</i>	
	<i>13. Un spectacle affligeant</i>	
	<i>14. La lectrice de la Reine</i>	
	<i>AU FOND DES BOIS</i>	
	<i>15. Au fond des bois concert</i>	
	<i>VILLA AMALIA</i>	
	<i>16. Je dis non</i>	
	<i>17. L'épure</i>	
	<i>18. Le concert</i>	
	<i>19. Le cri d'Ann</i>	
	<i>20. O Solitude</i>	

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

En este caso, estamos ante una banda sonora musical que se caracteriza por integrarse casi su totalidad por música original, lo preexistente es puramente anecdótica. El hecho de no utilizar música clásica preexistente puede ser justificado desde la visión del director y productor por mostrar un relato no puramente histórico, “Según el productor de la película, Jean-Pierre Guérin, la apuesta no era relatar un hecho histórico, sino más bien ver de qué forma la Toma de la Bastilla marca una cesura brutal entre el Antiguo Régimen y la Francia moderna [...]”⁵³¹.

Los dos temas que música preexistente que podemos apreciar son:

- *Amore mio non piangere* (anónimo) Canciones tradicional, que se escucha de forma diegética durante el paseo en barca por Versalles. La melodía sigue sonando en la cabeza de Sidonie. Desde la letra volvemos a observar una intención narrativa acorde a los hechos que transcurren en los alrededores de la corte. Importante además de significativo es la relevancia a esta composición popular, es importante que estamos viendo la historia desde el punto de vista de una joven del servicio de la reina. Por tanto, estamos hablando de su música, que es con gran acierto la que debería de predominar si atendemos al enfoque del director de la película.

Tabla 93

⁵³¹ *Ibid.*.

<i>AMORE MIO, NON PIANGERE</i>	<i>MI AMOR, NO LLORES</i>
<p><i>Amore mio, non piangere se me ne vado via, io lascio la risaia, ritorno a casa mia.</i></p> <p><i>Ragazzo mio, non piangere se me ne vò lontano, ti scriverò una lettera per dirti che ti amo.</i></p> <p><i>Non sarà più la capa che sveglia a la mattina, ma là nella casetta mi sveglia la mamma.</i></p> <p><i>Vedo laggiù tra gli alberi la bianca mia casetta vedo laggiù sull'uscio la mamma che mi aspetta.</i></p>	<p><i>Mi amor, no llores si me voy, Os dejo el arroz, volver a mi casa.</i></p> <p><i>Hijo mío, no llores si me voy, Te escribiré una carta a decirte que Te amo.</i></p> <p><i>Ya no será la cabeza despertar en la mañana, pero no en la casa Me despierto mamá.</i></p> <p><i>Veo más allá, entre los árboles el blanco de mi casa Veo ahí en la puerta mi madre esperándome.</i></p>
<i>AMORE MIO, NON PIANGERE</i>	<i>MI AMOR, NO LLORES</i>
<p><i>Mamma, papà, non piangere non sono più mondina. son ritornata a casa a far la signorina.</i></p> <p><i>Mamma, papà, non piangere se sono consumata, è stata la risaia che mi ha rovinata.</i></p>	<p><i>Mamá, papá, no llores ya no son mondina. Volví a casa para que la jovencita.</i></p> <p><i>Mamá, papá, no llores si se consumen, fue el arroz que estaba arruinado.</i></p>

- *Contradanza* del siglo XVIII.- Danza rápida en compás binaria, popular a finales del siglo XVIII. Sus orígenes parecen remontarse a los *country (campo)* y *dances* (danzas) en Inglaterra y Normandía ⁵³²Gran Bretaña de donde se extendería el resto de Europa. “Fue bailada por la población campesina de esa nación y de allí, gracias a

⁵³² BALBUENA, Bárbara. *Salsa y Casino, de la cultura popular tradicional cubana*. Buenos Aires: Balletin Dances, 2010, p.15.

distintas migraciones, su práctica se extendió a otros países como Francia, Holanda y España. Siendo Francia donde alcanzó mayor auge⁵³³. De esta forma, estamos ante una composición que responde desde la función estética a las clases menos pudientes, es decir, se ajusta a la visión de Sidonie. Obra contemporánea, con una aplicación diegética la composición nos traslada a las prácticas de entretenimiento de finales del siglo XVIII.

b. Reflexiones en torno a las otras músicas

La propuesta de los veinte temas del compositor Bruno Coulais es la respuesta del enfoque de este director. Desde lo incidental, la música se caracteriza por jugar en los límites de la tonalidad, con un cierto monotematismo que junto con el protagonismo de la sección más aguda de la cuerda adquiere una sensación sonora de irritabilidad constante, tal y como se desprende de estas líneas, “escupe continuas notas de intriga palaciega por medio de violines y violonchelos, pero las imágenes no alcanzan a transmitir tal desasosiego musical”⁵³⁴.

Lejos de aplicar una música de época, para la ambientación del contexto histórico, el compositor opta por una partitura de gran calado dramático, turbadora, de intriga, persecución, traición, tensión... Coulais apunta: “Benoit quería que la música llegara por oleadas: ni una sola nota el primer día, seguido por veinte minutos ininterrumpidos para el segundo, esfumándose otra vez antes de aparecer de nuevo al final. No es la música del caos; es más como la música del naufragio...”⁵³⁵. La música así como lo hiciera el vestuario permite reflejar ese aspecto frío y distante que intenta impregnar Jacquot a toda la película.

En algunos temas se puede apreciar la intención de una línea melódica sobre la que se producen modulaciones progresivamente.

c. Aportaciones desde otros discursos musicales

La forma en la que se presenta esta historia permite un juego musical muy rico e interesante. Un aspecto fundamental a tener presente es que estamos ante una historia

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ OCAÑA, Javier. El País, viernes 4 de mayo, del 2012, p. 40.

⁵³⁵ En <http://www.cineclubuned.es/revistas/Revista_19.pdf> p. 31 [Consulta: 14 de Abril del 2013]

contada tardíamente por un testigo de excepción. Esto significa que la música preexistente puede jugar desde dos ópticas atendiendo a diferentes franjas temporales, a saber:

- Corte de Versalles (finales del siglo XVIII) Si la atmósfera que desprende de las imágenes imprimen cierto desaliento y pesimismo, podríamos utilizar la música de la época pero con matices. Estos matices se pueden interpretar como formas específicas de llevar a cabo la adaptación musical, por ejemplo, utilizando instrumentos electrónicos, o incluso formas breves de forma *ostinata*. *Plaisir d'amour (1784)*, de Jean Paul Égide Martini con un tratamiento musical distinto, sujeto a las particularidades descritas anteriormente.

- Exilio impositivo de Sidonie en Viena (XIX). Si entramos en el siglo XIX, los círculos de música preexistentes atienden a diferente naturaleza, no sólo condicionadas por las clases sociales sino también por las reglas de consumo. De este modo, podría entenderse como contemporáneo, obras de Beethoven, Bach (“Redescubrimiento oficial”⁵³⁶), inclusive el propio Liszt. Todo ello también se podría alternar con música tradicional popular de la villa donde se mantendría en el anonimato la antigua lectora de la delfina. En este sentido, las piezas que podríamos plantear podrían ser: *Sinfonía nº 6 en Fa mayor, Op. 68 Pastoral (1808)*, de L.v. Beethoven, Franz Schubert con su *Lieder* titulado *Der Tod un das Mädchen (La muerte y la doncella) D. 531 (1816)*. Ambas composiciones mantienen estrechos lazos con el personaje de la lectora, tal y como se aprecia desde la enunciación de los títulos de estas obras musicales.

¿Qué visión aporta la música a la reconstrucción de la reina ?

María Antonieta consciente del momento de inflexión al que es sometida aparece distante, seria, ambigua, pero sobretodo lo más notorio es el acompañamiento musical en el momento de su confesión sobre sus deseos hacia otra mujer. Su relación con la duquesa de Polignac (1749-1793) se configura como un punto álgido que posibilita y condiciona una apuesta muy particular desde la música. Atrás quedó la adolescente de

⁵³⁶ Se considera el reestreno de *La Pasión según San Mateo (1729)* de Bach a manos de Mendelssohn, en 1829 como la fecha oficial de “la vuelta a Bach”. DUQUE, F. *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*. Madrid: Akal, 1999, p. 151.

catorce años que participaba en fiestas y juegos, ahora vemos una reina consciente del paso del tiempo, deudora de él. Todos estos rasgos son subrayados y potenciados desde la música. Sobre estas particularidades, Bruno Coulais apunta, “cuando debe mostrar a Sidonie y la reina [...] opta por un estilo igual de nervioso pero con mucha más cadencia en busca de crear una carnalidad y una sexualidad que contrasta con la fealdad y la brutalidad del otro Versailles, aquel que comienza a inundarse de ratas viejas y de nobles viejos y decadentes”⁵³⁷.

- CONCLUSIONES. Retrato de una reina desde la música en el cine

Si quisiéramos esbozar cinco titulares que enmarcaran y resumieran todas las aportaciones y reflexiones que hemos ido elaborando a partir de la función de la música en estos *biopics*, podríamos afirmar lo siguiente:

- 1938: Inocente, frágil y víctima de la circunstancia
- 1956: Transformación y deformación de una joven reina.
- 2006: *La vie en rose*
- 2009: Retrato de una reina desde una *vendetta*.
- 2012: Bisexualidad y música experimental

A lo largo de estas líneas hemos podido ir vislumbrando como la música lejos de ser un sujeto pasivo en el discurso cinematográfico, puede contribuir notablemente a la reconstrucción de un personaje. Del mismo modo, las diferentes vías para llevar este proceso no son unánimes de la misma forma que no lo son los resultados que se desprenden de las mismas. Estas miradas cinematográficas han nutrido de rasgos fantasiosos a la figura de Maria Antonieta. Evidentemente desde los anacronismos de la música preexistente clásica se evidencia un relato con cierto tildes de ciencia ficción. Así pues, la música contribuye en la recreación de la historia y en cierto modo, la forma de presentar a la reina demuestra que no hay un sola e inequívoca forma, sino tantas lecturas como capítulos de la vida de este personaje. Cinco versiones, cinco banda sonoras musicales dispares y una sola reina que parece construirse así misma desde el cine y que gracias a la música adquiere connotaciones muy particulares. Pareciera que en la medida que se sigan produciendo trabajos sobre este personaje histórico la música tendrá mucho que decir y por tanto, mucho que reconstruir.

⁵³⁷ En <<http://www.cinelodeon.com/2012/05/el-adios-la-reina-benoit-jacquot.html>> Isabel Paredes [Consulta: 15 de Abril del 2013]

VI.2. HOMBRES, MUJERES Y MITOS DE LA REVOLUCIÓN

Desde diferentes fuentes literarias ha quedado patente el protagonismo del pueblo en uno de los episodios más relevantes de la historia moderna de Europa. La Revolución emergió indiscutiblemente desde el pueblo. Desde este enfoque son innumerables los personajes directos e indirectos que fueron imprescindibles para poder entender este evento histórico. Por este motivo, es tarea obligatoria recurrir aquella filmografía que además que usar música preexistente clásica, es fundamental para el acercamiento desde el cine a este periodo. Georges- Jacques Danton (1759-1794), Maximilien Robespierre (1758-1794), Jeanne Du Barry (1743-1793) o el mismísimo Marqués de Sade (1740-1814) tuvieron un protagonismo vital y no casual a finales del siglo XVIII tal y como iremos descubriendo desde el análisis de la siguiente selección filmográfica.

VI.2.1. *The Scarlet Pimpernel (La Pimpinela Escarlata, Harold Young, 1934)*

Película de ficción histórica, basada en la novela clásica *The Scarlet Pimpernel (La Pimpinela Escarlata, 1792)* de la escritora británica Emma Orczy. Aventura, fantasía y acción se desarrollan paralelamente gracias a la figura del emblemático personaje que encarna una doble vida: el salvador de la monarquía Pimpinela Escarlata y el aristócrata Sir Percy. Siguiendo el procedimiento de otras películas, la banda sonora original a cargo del compositor Arthur Benjamin no se encuentra editada en la actualidad. De este modo, los temas que aludimos en la siguiente tabla son exclusivamente las piezas musicales preexistentes identificadas durante el análisis musical de la banda sonora del *film*.

Tabla 94

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>Eine Kleine Nachtmusik. Serenata n° 13 para cuerdas en Sol mayor (1787)</i> W.A. Mozart	<i>The Comical Fellow dance (El compañero fiel)</i> <i>Tradicional</i>
<i>God Save the King.</i> Henry Carey (1687-1743)	

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
<i>La Marseillaise</i> Claude-Joseph Rouget de Lisle	

a. Reflexiones en torno a la música preexistente

Las composiciones que a excepción de de la composición de Henry Carey, son contemporáneas al relato “fantástico histórico” que nos ocupa son;

- *The Comical Fellow dance (El compañero fiel) Tradicional*. Desde esta danza tradicional, se puntualiza el contexto más inmediato de la figura del protagonista. Su aplicación diegética fundamental para la exitosa ambientación. Originaria de 1776, forma parte de un grupo de veinticuatro contradanzas. Muy interesante de esta composición es que aunque su origen fuera inicialmente “villano” fue adaptada sin ningún recelo por las clases más pudientes.
- *God Save the King*. Henry Carey (1687-1743) Desde lo diegético y partiendo de un intención narrativa, esta composición funciona como un anacronismo musical. Compuesta en 1744, época álgida de la monarquía absoluta, esta pieza se erige como un himno de alabanza al rey. Dentro de nuestro marco narrativo, se podrían establecer algunas relaciones fortuitas con la figura de un Luis XVI, entendiendo como una grito de esperanza para una “crónica de una muerte anunciada”.
- *Eine Kleine Nachtmusik*, Mozart. Desde lo incidental a la diegético, esta composición responde desde la función estética a los ideales enmarcados dentro de la Ilustración. Tópico, popular y reconocido, son algunas de las características que rodean la *Serenata n° 13 para cuerdas en Sol mayor (1787)*, de Mozart. Por otro lado, esta pieza se adapta perfectamente a las veladas desarrolladas en los palacios de finales del siglo XVIII.

b. Aportaciones desde otros discursos sonoros

Dos escenarios reflejan la siguiente propuesta musical:

- a) Figura del justiciero “ La escarlata Pimpinela” (Monarquía): *La sinfonía n° 94 en Sol mayor*, llamada *La sorpresa* de J. Haydn compuesta en 1791.
- b) Figura de Robespierre (República, Época del terror): *La Carmagnole*.

VI.2.2. *Return of the Scarlet Pimpernel (El retorno de la Pimpinela Escarlata, Hanns Schwarz,1937)*

Película ambientada en la Francia del terror⁵³⁸, de reconstitución histórica. Relevante son las alusiones del magistrado revolucionario Robespierre. Su poder social y político en un momento donde las ejecuciones eran numerosas fue vital para comprender las última fase de la Revolución Francesa. Con el único fin de obtener los derechos principales del ciudadano de libertad, igualdad y fraternidad, Robespierre se permite una serie de licencias que favorecerían su decapitación un año después que su antiguo compañero de “armas” Danton. La figura de la Pimpinela escarlata, alude a un personaje que lleva una “doble identidad”⁵³⁹, en este juego su labor consiste en prestar ayuda a la aristocracia para salvarse de la guillotina. Actuar como héroe justiciero en la Francia de la revolución pasará a ser el acometido de este personaje creado desde la pluma de la escritora Emma Orczy (*La pimpinela escarlata*, 1905). Dentro de la banda sonora musical volvemos a observar la inexistencia de la banda original en este caso a cargo del compositor Arthur Benjamin. Por este motivo, atendiendo a lo preexistente, la banda sonora musical se compone de las siguientes obras:

Tabla 95

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
	Auprès de ma blonde Tradicional

⁵³⁸ La época del terror se abre con la figura de Robespierre y su intrépida captura y ejecución de todos los supuestos enemigos de la República. Uno de los momentos álgidos de esta etapa lo representaría la ejecución de Danton, en 1794.

⁵³⁹ Este formato se convertiría en uno de los precursores del nacimiento de algunos héroes con doble identidad, tales como: El Zorro/Diego de la Vega; Batman/Bruce Wayne, Superman/Clark Kent, El llanero solitario, entre otros.

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	MÚSICA PREEXISTENTE URBANA
	<i>Esta es una de la Salud a Su Majestad</i> Tradicional
<i>La Marseillaise</i> Claude-Joseph Rouget de Lisle	

a. Reflexiones en torno a la música preexistente

Tres son las composiciones que destacamos dentro del cómputo de obras originales que se observan en la banda sonora musical de este *film*. Desde lo clásico, es interesante la composición de De Lisle. Por otro lado, desde lo preexistente pero tradicional destacamos. *Esta es una de la Salud a Su Majestad* y *Auprès de ma blonde*.

- Claude- Joseph De Lisle.- *La Marsellaise*: Los tres veces que escuchamos este tema se realiza de forma incidental, responde a la estética, clara funcionalidad narrativa, simbólica y estructural. Afirma el triunfo del pueblo, representado por los logros de la Pimpinela Escarlata. Un dato revelador es su ubicación en los momentos que aparece la figura de Robespierre, uno de los iniciadores de la República y uno de las primeras víctimas dentro de la etapa que él mismo iniciaría. La referencia *ostinata* a este justiciero del “terror” favorece que este tema se convierta en el *leitmotiv* de Robespierre.
- *Auprès de ma blonde*.- Interesante del mismo modo, es esta composición tradicional francesa que se utiliza siempre de forma diegética alrededor de cinco veces en el transcurso del largometraje. La lectura de su protagonismo se podría localizar por los orígenes de esta composición.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Esta obra está basada en un personaje fantasioso en un escenario histórico, este epígrafe nos puede facilitar cuál podrían ser las opciones de los clásico para aportar la construcción de nuevos significados.-

- Música de la campiña inglesa: *Contradanzas inglesas*. “Durante la segunda mitad de siglo, las contradanzas se convierten en la esencia de los bailes públicos; prueba de ello son los numerosos recopilatorios de contradanzas, inglesas y francesas[...]”⁵⁴⁰.
- Música del “terror “. Uno de los primeros compositores de ópera de rescate podrían asumir esta categoría. Henri Monton Berton (1767-1844) con la ópera de rescate *Les rigueurs du cloître* (1790) se configura como un candidato contemporáneo a los hechos, además de favorecer una relevante función narrativa desde el argumento de la ópera y la trama del *film*.
- Pueblo: *La Carmagnole*.

IV.2.3. *La Marseillaise* (La Marsellesa, Jean Renoir, 1938)

Esta película es una reconstrucción histórica ambientada en la Revolución francesa. Jean Renoir centra la trama en dos momentos claves: el 14 de julio de 1789 (toma de la Bastilla) y el 10 de agosto de 1792 (asalto a las Tullerías). “Si la toma de la Bastilla simboliza la instauración de un nuevo orden político-social; el asalto a las Tullerías conlleva la abolición de los últimos vestigios del Antiguo Régimen”⁵⁴¹. El título del *film*, le confiere un tratamiento especial a la composición del mismo nombre compuesta en el siglo XVIII. Este tema musical convertido en el himno nacional francés a finales del siglo XVIII, cobrará especial interés por su adaptabilidad al contexto en el que se inscribe el relato. “Claude-Joseph Rouget de Lisle, capitán de ingenieros de Estrasburgo, al que el alcalde de la citada ciudad le encomendaría la creación de un nuevo himno: “Canto de guerra para el ejército del Rin” (Chant de guerre pour l’armée du Rhin). François Mireur conocía el himno y lo enseñó a sus tropas acantonadas en Marsella. Al llegar los marseleses a París, sus habitantes acogieron la canción con entusiasmo y la bautizaron con el apelativo de “La Marseillaise”. *La Marseillaise* es un grito de auxilio, un clamor que se quiere popular, una llamada a la movilización contra

⁵⁴⁰ RICO, CLARA. “La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”. Anuario Musical, N° 64, Enero- Diciembre 2009, pp. 191-214. En <<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewArticle/43>> [Consulta: 1 de Abril del 2013]

⁵⁴¹ VALERO, Tomás. *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1938). En <http://www.cinehistoria.com/la_marsellesa.pdf> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

cualquier manifestación fascista de expresión social. Pero *La Marseillaise* también es una canción desesperada, la crónica de una muerte anunciada”⁵⁴².

“El ampuloso despliegue de medios de una obra tan coral como *La Marseillaise* responde a la voluntad de rendir tributo al patriotismo que la historiografía francesa construyó en torno a la Revolución, pues, no en vano, ésta es considerada por muchos como el punto de partida de lo que se ha dado en llamar Historia Contemporánea”⁵⁴³.

Adentrándonos en el soporte musical del *film*, observamos que no existe nuevamente una versión editada con los títulos que compone la propuesta musical original de los compositores de esta película, a saber los músicos Joseph Kosma, Henry Sauveplane. Así pues, la banda sonora musical de este largometraje está compuesta por los siguientes temas;

Tabla 96

BANDA SONORA MUSICAL
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA
<i>Musique ancienne.</i> Michel-Richard De Lalande (1657- 1726)
<i>Musique ancienne.</i> André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813)
<i>La Marseillaise.</i> Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836)
Musique ancienne. Jean Philippe Rameau (1683-1764)
<i>Musique ancienne.</i> Johann Sebastian Bach (1685-1750)
<i>Musique ancienne.</i> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
<i>La Carmagnole</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

La omnipresencia del tema de Lisle esta justificada desde el título de este *film*, además de su relación con los voluntarios del sur de Francia, “Para el realizador francés, el

⁵⁴² *Ibid.*.

⁵⁴³ *Ibid.*.

único hecho a tener en cuenta es que la hacen suya los voluntarios de Marsella, combatientes en la lucha contra Austria y Prusia, monarquías que quieren intimidar a la Francia revolucionario en 1792”⁵⁴⁴.

- Claude-Joseph Rouget de Lisle. Siete veces se repiten la composición de este músico “militar” en el transcurso del film. Este tópico de la Revolución se presenta de forma predominantemente diegética con interpretaciones de los voluntarios de sur de Francia, los marseleses. Este apunte histórico confiere a la pieza un tratamiento bastante interesante, porque aunque su presencia parece ser obligatorio dentro de estas temáticas, su contribución en este caso es de un rigor altamente historicista. Así pues, la función estética, simbólica y narrativa adquieren una importancia crucial en la narración de este relato cinematográfico.
- *La Carmagnole*. Esta pieza no aparece de forma original sino que desde lo incidental apreciamos una variación donde distinguimos el tema melódico característicos de la canción popular reivindicativa. Estéticamente justificada, contribuye al mismo a la proliferación de piezas “fundamentales” dentro de las reconstrucciones históricas desarrolladas desde el cine.
- A. Grétry.- Compositor originariamente belga, que adoptaría la nacionalidad a raíz de su incursión como músico en Francia durante la década de 1760 (1767). Famoso y respetado por su contribución al género emergente, la opera cómica. Composición vocal que respondía a los ideales de las nuevas clases sociales emergentes. Desde esta descripción entendemos que la presencia de su música dentro de este metraje contribuye al rigor histórico, es contemporánea a los hechos y se muestra como un claro ejemplo de reconstrucción.
- W.A. Mozart.- Aunque la omnipresencia de Mozart en el cine es un hecho ya debatido a lo largo de esta investigación, en las películas que analizamos es además un compositor obligatorio. Son muchos los investigadores que aluden al estilo “revolucionario” de las composiciones de Mozart, cuestiones que responden a su

⁵⁴⁴ MARTÍN, Jerónimo José; RUBIO, Antonio. *Op. cit.*, 1990, p. 114.

visión “republicana” de la sociedad. Uno de este ejemplos se observa en la ya comentada ópera *Las bodas de Fígaro* (1786).

- J.P. Rameau.- Otro de los “clásicos” referentes en la filmografía francesa de la época es el continuador de Lully. Rameau, músico relacionado con la corte, se convierte en un compositor “identitario” de la aristocracia francesa del siglo XVIII. Aunque su música desde una perspectiva estrictamente cronológica y estética representa un claro anacronismo, su obra como “legado” de tradiciones inmutables es funcional. En cierta forma, la situación que se refleja en este *film* es como se activa un movimiento social motivado entre otros aspectos por la destrucción de ese “legado monárquico” que desde las artes musicales podría representarse con J. P. Rameau.
- J.S. Bach.- Los usos de Bach, en este contexto sólo pueden ser justificados desde el interés de “etiquetar” esta película como histórica. Más allá, de esta contribución obligatoria, su música le confiere desde lo estético un anacronismo insalvable.
- M. De Lalande. Compositor, organista y violinista francés, relacionado con la corte del rey Luis XIV, lo que le confiere el mismo tratamiento y las mismas precisiones aportadas anteriormente con respecto a Rameau.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Dos son los escenarios referidos a lo largo de este film; Corte y Pueblo. Desde esta visión planteamos dos propuestas musicales, a saber:

- Corte: Nacido en Versalles, el músico Louis Emmanuel Jadin (1768-1853), cuya primera ópera sería estrenada en 1788 en Versalles se ajusta perfectamente al escenario de esta película. El título de esta primera composición es *Guerre ouverte ou Ruse contre ruse*
- Pueblo: *Ça Ira, La Carmagnole*.

VI.2.4. Scaramouche (George Sydney, 1952)

Película basada en la novela de Rafael Sabatini titulada *Scaramouche* (1921) y ambientada en la Revolución francesa. Espadachín famoso y charlatán del siglo XVIII,

este *film* narra la vida del hijo de un noble francés que por diversos motivos ignoraba sus verdaderos orígenes. *Remake*, de otra versión con el mismo título del director Rex Ingram en 1923, se trata en este caso de una película de reconstitución de la historia. Banda sonora original compuesta en su integridad al estilo de la edad de Oro de Hollywood, música tonal, sinfónica, protagonismo de las cuerdas, descriptiva, desde la visión del compositor Victor Young (1900-1956). Inicialmente no se observan música preexistente clásica dentro del *soundtrack*, lo que no implica que encontremos algunos temas de interés en el discurso narrativo de la película.

Tabla 97

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Victor Young
<i>La Marseillaise</i> (1792) Claude-Joseph Rouget de Lisle	1. <i>Prelude/Royal Signpost</i> [2:21]
	2. <i>Royal Fanfare</i> [0:17]
	3. <i>Pavane n° 2/Andre Arrives on Horseback</i> [3:37]
	4. <i>Roses and Diamonds</i> [1:10]
	5. <i>Vanished Merchant</i> [1:34]
	6. <i>De Valmorin</i> [1:17]
	7. <i>Father and Son</i> [1:13]
	8. <i>Gavrillac/Andre and Aline</i> [4:44]
	9. <i>Candlelight</i> [1:25]
	10. <i>By All I Hold Sacred/Andre Escapes/Tomb</i> [4:50]
	11. <i>Andre's Departure/Andre and Scaramouche</i> [2:30]
	12. <i>Pierrot and Pierrette/Lenore and Scaramouche</i> [1:38]
	13. <i>Trap Door</i> [2:23]
	14. <i>Pamphlet</i> [2:18]
	15. <i>Saucepan Love</i> [1:04]
	16. <i>Duel Montage</i> [0:25]
	17. <i>Take Me to Paris</i> [1:24]

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Victor Young
	<i>18. Noel and Andre/Noel, Aline and Andre [1:29]</i>
	<i>19. Perigore of Paris/Big Apple [2:41]</i>
	<i>20. Big Apple n° 2 [0:45]</i>
	<i>21. Perigore and Andre [1:06]</i>
	<i>22. Pay Me Tomorrow [2:09]</i>
	<i>23. Chase [1:56]</i>
	<i>24. Wounded Chabrilaine [0:18]</i>
	<i>25. Big Show/Magic Box [2:46]</i>
	<i>26. Pinned to the Wall/Why [2:06]</i>
	<i>27. Lenore's Farewell/Roses and Napoleon/Cast [3:14]</i>
	<i>28. Pavane n° 1 [0:42]</i>
	<i>29. Pavane n° 2 [2:27]</i>
	<i>30. Candlelight [1:26]</i>
	<i>31. Big Apple [1:12]</i>
	<i>32. Magic Box [2:14]</i>
	<i>33. Interlude [0:40]</i>
	<i>34. Lenore and Scaramouche [0:38]</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

Al más estilo de las películas de espadachines protagonizadas por Errol Flynn (1909-1959), este largometraje vuelve a partir de un estética fantasiosa dentro de un escenario histórico. De este modo, observamos ciertas licencias a nivel visual y como no podría ser de otro modo, también a nivel auditivo. La proporción de música preexistente es relativamente lógica atendiendo a la prácticas habituales de la composición original de la época. El estilo compositivo de esta banda sonora no se aleja en ningún caso de las composiciones originales de películas de diferentes géneros cinematográficos en la década de los treinta. La única composición que identifica la película con el escenario de la Revolución es:

- *La Marseillaise*. Desde los créditos se nos anuncia la trama del film, al mismo tiempo nos adelanta el final del relato, el pueblo “triunfará”. Así pues, la lectura de esta composición dentro de este discurso narrativo, no dista en demasía de sus usos habituales en *filmes* con similares ambientaciones. Además del predominio de su función estructural, inicialmente de forma incidental y después de forma diegética, esta pieza contribuye notablemente a subrayar desde la función estética la viabilidad en esta historia. De esta forma, entendemos que su presencia constante evidencian “una necesidad” implícita en todo lo concerniente a la Revolución Francesa. En síntesis, entendemos que estamos ante la proliferación de otro tópico musical, *La Marseillaise* = Revolución.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Atendiendo al enfoque de este *film* la composición musical preexistente se presta a plantear ciertos temas atendiendo a:

- Escenas en posadas y tabernas.- Danzas y composiciones tradicionales serían los repertorios más interesantes desde estos escenarios. Así pues, composiciones con *Childgrove* (Tradicional, 1701), *Upon a Summer's Day* (Tradicional), *Grimstock* (Tradicional), *The First of April* (Tradicional), *The Touchstone* (Tradicional).
- Nobleza: *Divertimentos* y *serenatas* son composiciones que se desarrollaban en las veladas de entretenimiento de los nobles. Entre este repertorio, destacamos algunas composiciones de Mozart, tales como: *Divertimentos* KV 270 y 289 cuya fecha de composición coincide con su viaje de París (1777- 1778), *Serenata* KV 375 (1781).

VI.2.5. Madame Du Barry (Christian-Jaque, 1954)

Otros de los personajes que ha servido de inspiración para numerosas películas es la que fuera la amante predilecta de Luis XV, Madame Du Barry. Desde el cine mudo (*Du Barry*, Edoardo Bencivenga, 1915; *Madame du Barry*, Ernst Lubitsch 1919), ya encontramos trabajos dedicados a una de las mujeres con más poder de la segunda mitad del siglo XVIII. Además de sus cuatro *biopics*, (*Du Barry*, *Mujer de Pasión*, Sam Taylor, 1930; *Madame Du Barry*, William Dieterle, 1934; *I give my heart*, Marcel Varnel, 1935; *Madame Du Barry*, Christian-Jaque, 1954) existe un musical (*Du Barry*

era una Dama, Roy Del Ruth, 1943), a esta larga lista tendríamos que añadir otras películas en las que de una forma u otra se hace referencia, entre las que se encontrarían las anteriormente referidas en relación a la figura de María Antonieta.

En lo que refiere, la versión a la que aludiremos, se trata de un *biopic* del director Christian-Jaque sobre la cortesana y amante preferida del rey Luis XV, Madame Du Barry (1743-1793). *Film* de ficción histórica, centra su trama en el momento en el se inicia la relación entre Du Barry y Luis XV. Desde este encuentro fortuito entre cortesana y rey (1769), se aprecia la cadencia paulatina de la aristocracia francesa. Por otro lado, dado la cercanía al mundo de Versalles, esta película representa nuevos retratos de la reina Maria Antonieta y el Delfín. Centrándonos en su banda sonora original de Georges Van Parys, observamos la inexistencia de fuentes acerca de las piezas de música preexistente clásica así como la inexistencia de la comercialización del *soundtrack*.

a. Apuntes desde lo preexistente clásico

Tal y como hemos aludido anteriormente no existe un listado editado de las piezas que conforman la banda sonora musical de este largometraje. Atendiendo sólo y exclusivamente a la preexistente clásico, advertimos la presencia de un único tema:

- *La Carmagnole*.- La incorporación de esta composición sirve de premonición a un futuro incierto, tal y como ya había pronosticado el monarca Luis XV, “Después de mí el diluvio”⁵⁴⁵. Esta composición actúa con una clara visión anacrónica, no obstante su uso incidental la convierte en una premonición sobre “el futuro”. Compuesta en 1792, esta canción revolucionaria y sin autoría conocida aporta significado desde la función narrativa. Desde lo narrativo son fundamentales las relaciones que se establecen entre la letra de la composición y la realidad circundante a la monarquía absolutista de la Ilustración francesa. Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que la historia empieza a modo de *flashback*, por lo tanto la composición es contemporánea en el momento de su uso, enfatizado su uso estructural. Su visión cíclica, posibilita la entrada y salida de esta composición, el escenario de partida era un espectáculo de variedades. En relación a estos últimos matices, esta pieza no sería anacrónica. En síntesis, la anacronía de esta obra está supeditada al momento de su

⁵⁴⁵ MONROY, J. A..*Obras Completas. Tomo VI*. Barcelona: Clie, 1999, p. 153.

ubicación desde el futuro, se trataría de una obra contemporánea a los hechos narrados.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

El *film* se concentra en relatar como se inició los primeros encuentros entre la amante y el rey. En este sentido, el director muestra los orígenes de Du Barry y por otro lado, alude a la otra cara de la moneda el mundo de la corte. Desde esta dualidad desde finales del siglo XVIII, podemos contemplar dos tipos de música, en respuesta a estas dos realidades sociales, de este modo tendríamos:

- Corte: *L' amant statue, ópera comique* en un acto compuesta por el compositor francés Nicolás- Marie d' Alayrac (1753-1809). Su estreno se realizó el 4 de Agosto de 1785 y contaría con la presencia del rey Luis XVI. Otra composición que podría ajustarse a esta estética sería la composición concebida como una comedia-ballet en cuatro actos titulada *Zémire et Azor* (1771) de André Grétry (1741-1813), basada en el texto de *La belle et la bête (La Bella y la Bestia, 1770)* de Jeanne- Marie Le Prince de Beaumont (1711- 1780) y *Amour pour amour* (1764) del dramaturgo francés Pierre- Claude Nivelle de la Chaussée (1692- 1754).
- Pueblo: *La faut serment, ou La matrone de Genoese*, (1785) una *comédie mêlée d'ariettes* (Variante de comedia cómica) en dos actos cuyo estreno convertiría al compositor Prosper-Didier Deshayes (1750?- 1815) en un compositor muy popular.

VI.2.6. Lady Oscar (Jacques Demis, 1979)

Película ambientada nuevamente en la vida cortesana que rodea los entresijos del palacio de Versalles del siglo XVIII, este *film* nos muestra a una joven muchacha que forma parte de la guardia real de la reina Maria Antonieta. Hasta aquí todo podría resultar común, la curiosidad se manifiesta desde el interés de este personaje así como el de su familia por ser un chico y lo que este dato *a priori* implicaría. Aunque este trabajo se centra en la vida de Oscar François de Jarjeyes, el espectador tiene la oportunidad nuevamente de realizar un esbozo de la reina. La historia comienza 37 años antes de que estalle la Revolución Francesa. Oscar, es mujer sin embargo su padre al no tener hijos varones y desesperado por esto, decide que su hija menor sea educada como hombre. Desde esta óptica esta película de ficción histórica plantea una propuesta musical

inusual. Sin adentrarnos en estos matices, si observamos que la banda sonora original no está editada a excepción de dos temas incluidos en un recopilatorio del compositor, tal y como se aprecia el siguiente planteamiento:

Tabla 98

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Michel Legrand
<i>La Carmagnole</i>	<i>Lady Oscar (suite) (06:25) from "Lady Oscar"</i>
<i>Marcha Fúnebre, Sonata para piano n° 2 Op. 35 en Si bemol mayor (1837) Frédéric Chopin</i>	<i>Lady Oscar jazz suite (04:44) from "Lady Oscar"</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica.

Los temas de música clásica preexistente que se aprecian no se localizan inicialmente de la banda sonora original, al igual que ocurre en otros casos que hemos ido analizando sólo los podemos localizar durante la narración del *film*.

- F. Chopin.-Desde lo clásico localizamos temas enmascarados en los títulos de la banda sonora original, un ejemplo de esta práctica lo representa la composición que acompaña la escena de las lavanderas con una música que nos recuerda en la lejanía a la *Marcha Fúnebre* de Chopin (3º Movimiento de la *Sonata para piano n° 2 Op. 35 en Si bemol mayor*, compuesta en 1837). En cierta forma, desde lo incidental esta composición preludia una crónica de una muerte anunciada, en este caso no sólo por el final del *film* sino por la muerte en primera instancia de la madre de las jóvenes lavanderas en las calles de París. Esta pieza se manifiesta como un claro anacronismo, pero interesante desde el punto de vista estructural a tenor de la descripción de la secuencia tal y como hemos descrito anteriormente.
- *La Carmagnole*. Las secuencias de la revueltas y primeros levantamientos de un pueblo asediado, por el hambre, la injusticia, favorece la utilización de esta

composición. Desde la pieza se manifiesta un juego de intenciones que promueven la caída de la monarquía.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Una de las composiciones que se podrían ajustar a la temática de esta obra, es la ópera de Fidelio. Siendo conscientes de la anacronía que esta composición representa, si queremos subrayar la idea fundamental de la dualidad de mujer disfrazada de hombre. Por otro lado, siguiendo la estética de “serie televisiva” que desprende este largometraje, las composiciones que se podrían suceder son, a saber:

- Corte: *Le nozze di Figaro* (1786) de Mozart, tiene todos los ingredientes para formar parte de esta película. La existencia de clases sociales no excluye el triunfo del pueblo, toda situación “perecedera” es susceptible de transformarse.
- Pueblo: *La Marseillaise, Ça ira*, referentes fundamentales en relación a los primeras revueltas protagonizadas por los más necesitados. Canciones tradicionales
- Burguesía: Ópera *La Caverne* (1795) de Domenico Cimarosa (1783-1788) de Étienne Nicolas Méhul, atiende a naturaleza del repertorio que se podría escuchar en los diferentes escenarios frecuentados por esta nueva clase social.

VI.2.7. Danton (Andrzej Wajda, 1982)

Este *biopic* sobre la vida de uno de los personajes más emblemáticos de la revolución francesa, Georges-Jacques Danton (1759-1794) muestra una banda sonora musical arriesgada pero funcional. Ejemplo de reconstrucción histórica, refleja la relevancia de un personaje crucial a partir de la década de 1790. Desde la caída de la monarquía, el 10 de Agosto de 1792, la vida de Danton toma un nuevo matiz, convirtiéndose en Ministro de Justicia. La trama gira en torno a estos últimos años, desde 1792-1794, episodio de gran agitación social en la Francia del siglo XVIII. Andrzej Wajda se acercó a la Revolución Francesa adaptando una obra teatral de Stanisława Przybyszewska. En ese contexto se sitúa este *film* que nos acerca al terror político del Estado. Un momento de cambios convulsos que afectaron al pueblo francés y también a destacados protagonistas políticos que serían arrastrados hacia la "igualadora" guillotina.

Película de época, expone unos hechos cruciales de la Francia revolucionaria de 1793/4. En septiembre de 1793, el Comité de Salud Pública, instigado por Robespierre, instaura

el "Terror". El pueblo es nuevamente manipulado para conseguir los objetivos de los nuevos burgueses. En este escenario surgen dos personajes que serán víctimas y verdugos de una de las revoluciones que cambiarían para siempre el rumbo del mundo occidental. Dantón y Robespierre, el primero lúcido y desencantado que se adelanta de forma elocuente al final de una ya "agotada" Revolución. En el segundo lugar, su adversario político, Robespierre, obsesionado con la virtud y el terror; la negación de la vida. Ese "Terror" que se genera en acontecimientos históricos que marcan un antes y un después en la historia de nuestra humanidad.

La música aporta unas brillantes composiciones atonales de percusión metálica y de viento, que contribuyen a crear un clima de fatalismo y drama.

Tabla 99

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Jean Prodromidès
<i>La Marseillaise (1792)</i> Joseph Rouget de Lisle	1. <i>Générique de fin (4:39)</i>
	2. <i>Danton revient (3:15)</i>
	3. <i>Le Réveil (3:44)</i>
	4. <i>La Queue pour le pain (2:04)</i>
	5. <i>Danton et le peuple de Paris (1:19)</i>
	6. <i>Avant l'arrestation (2:09)</i>
	7. <i>Guillotine I (0:50)</i>
	8. <i>La Charette des condamnés (2:30)</i>
	9. <i>Guillotine II (0:48)</i>
	10. <i>La Conciergerie (3:38)</i>
	11. <i>De la conciergerie à l'échafaud (2:07)</i>
	12. <i>La Menace (1:34)</i>
	13. <i>L'Atelier de David (1:59)</i>
	14. <i>Lucile Demoulins / Les Gamins devant l'imprimerie (1:12)</i>
	15. <i>Les Prisons (1:56)</i>
	<i>Les Amitiés Particulières</i>

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Jean Prodromidès
	16. <i>Enterrement d'Alexandre (3:06)</i>
	17. <i>L'Échange du sang (1:23)</i>
	18. <i>Georges et Alexandre (1:27)</i>
	19. <i>Rencontre dans la serre (1:35)</i>
	20. <i>Tantum ergo - Présentation de l'agneau (2:27)</i>
	<i>Et Mourir De Plaisir</i>
	21. <i>Thème de Millarca (3:53)</i>
	22. <i>Carmilla et Leopoldo (2:25)</i>
	23. <i>Tarentelle (2:46)</i>
	24. <i>Danse ancienne en trois mouvements (2:03)</i>
	25. <i>La Glace brisée (1:24)</i>

a. Análisis desde lo clásico

La única composición preexistente clásica que se puede identificar dentro de la banda sonora musical de este largometraje, es *La Marseillaise* de Joseph Rouget de Lisle.

-Joseph Rouget de Lisle-. La justificación de esta composición parece responder al momento de revuelta social en la época del “Terror” representada por el protagonismo de la República, conformado por “miembros del pueblo”. Desde lo diegético, esta composición es interpretada por un coro de voces masculinas que emerge como un canto obligatorio de ovación hacia la libertad y la igualdad de todos los hombres. Curiosamente junto con la fraternidad, serían los emblemas iniciales que motivarían desde el inicio de la Revolución las primeras reuniones dos amigos de filas, Danton y Robespierre. En este momento, la composición alude a tiempos pasados, donde se fraguó no sólo dos personajes en la historia de la revolución, sino los pilares de lo que debería ser la República. Así pues, esta música funciona como un canto de añoranza, de ilusiones frustradas ante una época de desconfianza y desorientación patente desde las confesiones de un Robespierre abatido por la ejecución de su antiguo aliado y la caída de sus ideales.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

Uno de los aspectos que caracterizan este film desde su comienzo es el rigor científico teniendo en cuenta esta premisa y siguiendo los marcos que sirven para contextualizar esta trama, realizamos las siguientes categorías:

- Música del Pueblo: Cómo música del pueblo protagonista indiscutible de este largometraje, tres podrían ser las composiciones representativas: *La Carmagnole*, *Ça Ira*, *La Marseillaise*. A estas piezas de referencia “casi obligatoria” en películas ambientadas en la Revolución Francesa, se le podría añadir una composición que adquiere una relevancia crucial a tenor de nuestra temática, *Le Congrès des rois* (1794) de Luigi Cherubini⁵⁴⁶. Esta ópera es una sátira dirigida a los “enemigos de Francia”.
- Música de la Burguesía: *Minueto para cuarteto de cuerda en Fa mayor KV 168* (1773) de Mozart, *Sinfonía n.º 44 Fúnebre en Mi menor* (1772) de J. Haydn, *Requiem Op. 2* (1793) de Józef Ksawery Elsner (1769- 1854).

Del mismo modo que hemos argumentado en otras aportaciones realizadas, sería muy interesante poder utilizar composiciones contemporáneas a los hechos aunque siguiendo la visión de Andrzej Wajda. Así pues, durante el proceso de adaptación se podría recurrir a formas y instrumentos de la segunda mitad del siglo XX. Son numerosos los escritos que analizan este *film* desde la óptica de la visión política y social en la que aquel momento pasaba Polonia, país del director de esta película. Siguiendo esta misma línea de ejecución, se podría inclusive haber entendido el uso de compositores polacos como Krzysztof Penderecki, Witold Roman Lutoslawski, o simplemente la fusión entre lo antiguo con instrumentación propias a estos compositores. Como observamos, las posibilidades son tan numerosas como los planteamientos de acercarse a este episodio de la historia francesa.

⁵⁴⁶ La música de esta obra la realizaría el compositor italiano junto a otros músicos, a saber: Henri Montan Berton, Frédéric Blasius, Nicolas Dalayrac, François Devienne, Prosper-Didier Deshayes, André Grétry, Louis Emmanuel Jadin, Rodolphe Kreutzer, Étienne Méhul, Jean-Pierre Solié, Armand-Emmanuel Trial.

VI.2.8. *Ridicule* (Patrice Leconte, 1996)

Contextualizada en los entresijos de la corte francesa de finales del siglo XVIII, esta película es un ejercicio de crítica hacia una sociedad aristocrática corrompida. La volubilidad del estatus social depende fundamentalmente del ingenio para esbozar argumentos afortunados y no entrar en una verborrea ilógica, no “hacer el ridículo”. Desde esta perspectiva, se nos describe un ambiente social similar a la fotografía captada desde otros proyectos como el de *Dangerous Liaisons* (*Las amistades peligrosas*, Stephen Frears, 1988). Otros de los datos de interés, es la utilización de instrumentos barrocos para la interpretación de la banda sonora original a cargo del músico Antoine Duhamel.

Así pues, desde la ficción histórica, este trabajo demuestra la utilización de música original en convivencia con algunas temas de música preexistente tal y como se desprende desde la siguiente tabla:

Tabla 100

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Antoine Duhamel
<i>Un moto di gioia de Le nozze di Figaro (1786)</i> W.A. Mozart	1. <i>Ridicule</i>
	2. <i>Ponceludon's Fate</i>
	3. <i>Autumn Fête</i>
	4. <i>Ponceludon's Misson</i>
	5. <i>Milletail</i>
	6. <i>Ministers</i>
	7. <i>At Home With Bellegarde</i>
	8. <i>Mathilde</i>
	9. <i>About-Turn</i>
	10. <i>Tedious Supper</i>
	11. <i>Order of Saint-Louis</i>
	12. <i>Humiliation</i>
	13. <i>Guines Dinner</i>

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Antoine Duhamel
	14. <i>Towards the Dombes</i>
	15. <i>Beautiful Spirit</i>
Variaciones de Mozart “Ah Vous Dirai-je Maman” (1781-1782)	16. <i>Ah, I Shall Tell You, My Queen</i>
	17. <i>Fear of Death</i>
	18. <i>Fall</i>
	<i>It's Worth More Than the Head</i>

a. Apuntes desde la música “preexistente clásica”

Mozart, parece ser el único compositor utilizado de forma explícita desde la propuesta del compositor de la banda sonora original Antoine Duhamel. En el momento en el que aparece de forma fugaz la figura de María Antonieta somos capaces de distinguir de forma “objetiva”, diegética las *Variaciones* de Mozart *Ah Vous Dirai-je Maman*.

- Mozart.- Estas variaciones están basadas en una antigua canción francesa de 1761. La obra completa se compone de doce variaciones para piano⁵⁴⁷, compuesta por trece secciones publicadas en Viena (1781- 1782)⁵⁴⁸. La primera presenta el tema y las demás procede a las variaciones. Conocida este melodía dentro del ámbito anglosajón como “ Twinkle, twinkle, little Star”⁵⁴⁹. Desde la letra de la composición original podemos observar algunos aspectos de interés, tales como:

⁵⁴⁷ BENET, Roy. *Forma y diseño*. Madrid: Akal, 2006, pp. 59-62.

⁵⁴⁸ PAJARES, Roberto. *Op. cit.*, 2010, p. 258.

⁵⁴⁹ DOWNS, Philip. *Op. cit.*, 1998, p. 313.

Tabla 101

<i>AH! VOUS DIRAI-JE MAMAN</i>	<i>AH, ¿ LE DIRÉ, MAMÁ..</i>
<p><i>Ah ! Vous dirai-je Maman Ce qui cause mon tourment ? Papa veut que je raisonne Comme une grande personne Moi je dis que les bonbons Valent mieux que la raison.</i></p>	<p><i>Ah, ¿le diré, mamá Lo que causa mi tormento? Papá quiere que razone Como una persona mayor. Yo digo que los caramelos Valen más que la razón.</i></p>

Las relaciones que se pueden establecer entre este letra y la del fina no son aleatorias. La visión de la reina de Francia desde la perspectiva de algunos de directores indicaban y reflejaban a una aristócrata con una personalidad infantil, inmadura y alejada de la realidad de su realidad más inmediata. Esta mirada de María Antonieta queda clarificada desde los dos últimos versos de esta composición.

Otras de las composiciones que resultan relevantes en esta narración cinematográfica es *Un moto di gioia*⁵⁵⁰ de *Le nozze di Figaro* (1786) de Mozart. Composición contemporánea a la ambientación de la trama, utilizada de forma diegética, responde por ello a una función estética notable además de narrativa hecho evidente volvemos a focalizar nuestra atención en el siguiente texto:

Tabla 102

<i>UN MOTO DI GIOIA</i>	<i>UN IMPULSO DE ALEGRÍA</i>
<p><i>Un moto di gioia mi sento nel petto, che annunzia diletto in mezzo il timor! Speriam che in contento finisca l'affanno, non sempre è tiranno il fato ed amor.</i></p>	<p><i>¡Un impulso de alegría siento en el pecho, que anuncia goce en medio del temor! Esperemos que en satisfacción finalice el anhelo: no son siempre tiranos el destino y el amor.</i></p>

⁵⁵⁰ Alternativa al número oficial “Venite inginocchiatevi”.

Este fragmento resume el pensamiento del protagonista, el temor hace referencia al “ridículo”, mientras en el destino y el amor, alude de forma clara a su relación con Mathilde de Bellegarde.

b. Aportaciones desde otros discursos musicales

La ubicación de Mozart parece estar más que justificada, desde lo estético se evidencia su relación con París dada su estancia en 1778. Este dato ha promovido una gran diversidad de teorías acerca de la composición a la que hemos aludido sobre la canción popular francesa. Volviendo, nuevamente a los escenarios que nos posibilitan establecer distintos planteamientos musicales desde la visión del director y la música preexistente clásica, establecemos las siguientes parámetros:

- Escena de campo: *Dos contradanzas para el Conde Czernin KV 270* (1776) de Mozart. El espíritu de esta composición nos traslada a los orígenes de esta danza y de sus primeros consumidores, esto es, la campiña de finales del siglo XVIII.
- Corte de Versalles: Atendiendo a las predilecciones de la aristocracia, sobre todo de la delfina, sería revelador la incursión de una ópera. La figura de Cherubini aportaría veracidad al relato, muestra de ello podría ser la composición titulada *Olimpiade* (Ópera seria, 1783)
- Nobleza: *Cuarteto número 32 en Do mayor ("El pájaro"), Op. 33, número 3* (1781) de J. Haydn. Los cuartetos de este compositor popular y reconocido del clasicismo se formula como una obra que cobra especialmente interés. Las razones que justificarían su presencia van más allá de lo estético, se adentra en lo estructural para favorecer estas construcciones dialogadas sobre las cuales se sustenta la narración de ese metraje.

VI.2.9. *Quills* (Philip Kaufman, 2000)

El Marqués de Sade (1740- 1814) es otro de los personajes que al igual que ocurría en su época sigue despertando gran interés desde el cine del siglo XXI. Su personalidad y su legado se convierten en un reclamo fantástico para directores, productores, espectadores... Así pues, el trabajo de Kaufman, nos traslada a uno de los episodios más trágicos de este grande de la historia universal. Este *biopic* de ficción histórica apuesta

por una banda sonora donde cobra gran protagonismo el estilo indiscutible del responsable de la banda sonora original, el compositor Stephen Warbeck. Este dato se complementa con el uso de material preexistente tal y como se desprende desde la tabla que mostramos a continuación.

Tabla 103

BANDA SONORA MUSICAL	
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA	BANDA SONORA ORIGINAL Stephen Warbeck
<i>Au clair de la lune</i> Jean-Baptiste Lully Hummed often by Geoffrey Rush	1. <i>The Marquis and the Scaffold</i>
	2. <i>The Abbe and Madeleine</i>
	3. <i>The Convent</i>
	4. <i>Plans for a Burial</i>
	5. <i>Dream of Madeleine</i>
	6. <i>Royer-Collard and Bouchon</i>
	7. <i>Aphrodisiac</i>
	8. <i>The Last Story</i>
	9. <i>The Marquis' Cell at Charenton</i>
	10. <i>The End: A New Manuscript</i>
	11. <i>The Printing Press</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

A excepción de algunas partes de la misa aludiendo a la función estética y estructural dentro de algunas escenas que se suceden dentro de la iglesia, la composición que es más relevante dentro de este *film* es *Au clair de la lune* del compositor Jean-Baptiste Lully.

- J. B. Lully.- *Au clair de la lune*, se identifica con la escritura del Marqués, no sólo se emplea con una función plenamente estética sino su relevancia va más allá gracias al juego que aporta como *leitmotiv*. En un primer análisis parece evidenciarse la relación directa entre esta pieza y Marqués, pero en el transcurso de la narración queda tácitamente expuesta una relación que vas más allá. Ser trata del legado de la

“pluma o escritura” del Marqués. De este modo, cuando el Marqués muere y el sacerdote parece haber entrado en un estado de locura, somos testigos de la herencia “ musical” con la interpretación de esta obra durante la elaboración de un nuevo libro, esta vez con un nuevo autor, el sacerdote.

Hasta nueve veces escuchamos esta composición, seis de forma original y tres con variaciones. Desde lo diegético destaca las entonaciones realizadas por el Marqués de Sade durante sus “ejercicios espirituales de escritura”. Por otro lado desde la función estructural es muy interesante como se realizan variaciones de esta composición a partir la desaparición de Sade. Este dato refleja el interés del director por evidenciar que el legado del Marqués no acabaría con su vida, tal y como observa el espectador en los último minutos del metraje. Por otro lado, esta composición refleja un claro de anacronismo atendiendo a las posibles fechas de su composición.

b. Aportaciones desde otros discursos

Los escenarios que nos llevan a replantearnos posibles opciones musicales en aras que crear un discurso acorde al tipo de género en el que nos suscribimos, nos posibilitan establecer las siguientes categorías:

- Iglesia (Sacerdote).- *Gran Misa en Do menor* de Mozart. Escrita alrededor de la década de 1780 (1782-1783), esta pieza se adapta perfectamente a la estética de la época además del escenario de ejecución.
- Música del Marqués de Sade (Nobleza).- *Cuarteto en Mi b M Op, 33 n°2* (1781) “La Broma” Haydn.
- Música de la burguesía (El médico).- *Ouverture burlesque* (1794) de Etienne Nicolas Méhul (1763-1817), *Il matrimonio segreto* (1792) Domenico Cimarosa. Las alusiones entre esta ópera bufa y los acontecimientos desde los infortunios de un matrimonio complejo favorece la incursión de esta composición.
- Música de Madelene (Lavanderas).- Sicilianas son una de las piezas populares que podrían caracterizar la música de las lavanderas. En este sentido, esta danza la localizamos durante el Clasicismo dentro de piezas de diferentes naturaleza, a saber: *Concierto para piano K. 488, 2º movimiento en Fa sostenido menor* (1786) de Mozart.

Estas categorías podrían reflejar los diferentes consumos musicales atendiendo a las distintas clases sociales de finales del siglo XVIII. De este modo, estaríamos contribuyendo a la reconstrucción de un “retrato sonoro”.

VI.2.10. *L’Anglaise et le duc (La inglesa y el Duque, Erich Rohmer, 2001)*

Largometraje con cierta consideración de *biopic* de Grace Dalrymple Elliott (1758-1823), tomando como eje vertebrador de la trama las memorias de este inglesa monárquica de finales del siglo XVIII, titulada *Ma vie sous la Revolution* de Grace Elliott. “[...] apoyándose por entero, permitiendo que su personaje, la propia autora, sea la que nos conduzca en aquellos fatídicos y libres acontecimientos históricos, a la sazón; y ahí es donde entra sin quererlo el realizador, desde la objetividad, para plantear una revisión ética de la Revolución Francesa - hecho este que le ha planteado numerosos problemas en su país- desde la autocrítica (el miedo al terror) y la ironía (la formulación de los comportamientos morales/el desarrollo de algunas escenas a modo de alta comedia) [...]”⁵⁵¹.

Reconstrucción histórica, el argumento del *film* se concentra en el los inicios de la Revolución francesa (1789) y su legado con la caída de Robespierre (1794). La relación entre Miss Elliott y Luis Felipe II, Duque de Orleans (1747-1793), posibilita que el director establezca una visión muy interesante sobre, valores, lealtad y lucha ante un momento de caos social. Con un estética cerca del ámbito teatral observamos que la música juega un papel bastante minoritario en comparación con películas de similares ambientaciones. No por ello, las pocas incursiones musicales adquieren un papel revelador tal y como descubriremos a lo largo de estas líneas.

Tabla 104

BANDA SONORA MUSICAL
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA
<i>La Carmagnole</i> [Anónimo, 1792]

⁵⁵¹ Sáez González, Jesús Miguel (2009): Reseñas de cine. Vivat Academia. no 106. En <<http://www.vivatacademia.net/h/numeros/n109/Num109/PDFs/n109-Cine.pdf>> [Consulta 2 de Septiembre del 2012]

BANDA SONORA MUSICAL
MÚSICA PREEXISTENTE CLÁSICA
Ça Ira Becourt, Balbastre, Valero* 1792
<i>Marcha Lugubre</i> <i>Francois Joseph Gossec 1793</i>

a. Reflexiones desde la música preexistente clásica

El compositor Jean-Claude Valero, ha adaptado con cierto rigor historicista tres composiciones contemporánea a los hechos narrados. Desde la incursión de estas piezas musicales observamos la relevancia de la función estética, además de algunas puntualizaciones estructurales. La inexistencia de composición original afirma la visión del director por hacer un relato sumamente cuidado tanto en lo referente a los aspectos visuales como a los auditivos.

“Estructuralmente el film, comienza con un prólogo aséptico (introduce una pieza de la época titulada Ca ira de Becourt), para concluir con un epílogo (cierra con La marcha de Gossec, para la muerte de Mirabeu, pieza del gusto por cierto de Grace Elliott), ambos con voz en off. Sin embargo, entre uno y otro, se sigue con fidelidad el texto narrado por Grace, siendo la misma la que nos conduce por esos itinerarios (intertítulos en primera persona, que son citas de la obra, y que por cierto; por su formato; son un claro recurso narrativo del cine mudo), no por los lugares reales, que en ocasiones se muestran (el ataque a las Tullerías), o en momentos puntuales desde la distancia (la decapitación del rey de Francia); por cierto magnánimo trabajo artístico que reproduce las acuarelas del Museo de Carnavalet y nos entronca con De Machy y Hubert Robert y su contexto, además de devolvernos; y gracias a los efectos digitales, al cine pintado de Méliès y Murnau, por su adecuación de espacio único, en perspectiva, donde los personajes están siempre inmersos, indisolubles en planos frontales; sino por la amalgama de sentimientos que provocan esos hechos, la percepción y la lógica de los mismos y los motivos que la invitan a pasar a la acción. Partiendo de este corpus, siempre manteniendo la unidad formal, la utilización del tiempo, sin duda alguna, entra en dicotomía. El tiempo histórico real (el hecho de la dominación de los Jacobinos de Robespierre y su ola de Terror) y el tiempo que transcurre desde el interior de la

mansión (detallista utilización de escenarios interiores, que nos comprometen emotivamente a Demy, así como a una utilización de planos que rememoran a Rivette, por su carácter de documento), entrando constantemente en la dialéctica entre el que hacer público y privado”⁵⁵².

Tres temas musicales son los que comprenden la totalidad de esta banda sonora musical, caracterizada tal y como hemos adelantado por la “ausencia” de una banda sonora original. A continuación procedemos a realizar algunas matizaciones sobre estas obras.

-*Ça Ira* [Claude Balbastre (1724-1799) 1792].- Otra de las composiciones “obligatorias” dentro de este tipo de películas es la que nos ocupa. Su justificación desde una función estrictamente estética condiciona su presencia, siendo además la única composición que se puede apreciar desde su aplicación diegética durante el Aniversario de la toma de La Bastilla. Contemporánea a los hechos, desde lo narrativo se vuelve a incidir hacia la situación histórica que relata el director.

- *La Carmagnole* [Anónimo, 1792]. Desde lo estético su presencia se vuelve imprescindible, a tenor de las prácticas observadas en películas ambientadas en la Revolución. Esta composición se utiliza de “telón sonoro” en contrapunto con los movimientos de la guillotina. De este modo, en el relato no la escuchamos pero se hace referencia a la misma desde el diálogo entre los jacobinos y Lady Grace en el momento de las primeras detenciones.

-*La Marche Lúgubre* [François Joseph Gossec (1734-1829) 1793]. Lo estético y estructural se mezclan en una composición que a diferencia de las anteriores, no suele ser “habitual” en este tipo de discursos cinematográficos. No obstante, desde lo incidental aporta un enfoque muy interesante en los últimos minutos del film. Con primeros planos el espectador observa el listado de personas ejecutadas en la “época del Terror”. Así pues, la presencia de esta composición favorece esta estética de “muerte”, “tragedia” tan subrayada por Eric Rohmer en este largometraje. Por otro lado, la incursión de una marcha fúnebre dentro de este relato, está completamente acorde con

⁵⁵² Sáez González, Jesús Miguel (2009): Reseñas de cine. Vivat Academia. no 106, pp. 35- 36 En <<http://www.vivatacademia.net/h/numeros/n109/Num109/PDFs/n109-Cine.pdf> > [Consulta 2 de Septiembre del 2012]

las prácticas musicales que se extendieron en Francia a finales del siglo XVIII. “[...] *Marcia funebre* (Marcha fúnebre). Al público de entonces no le resultó difícil, con toda probabilidad, reconocer el estilo de un movimiento de estas características: está modelado esencialmente según los grandes trenos o cantos funerarios que se solían interpretar en los funerales de los héroes revolucionarios y de la guerras napoleónicas. Estas marchas fúnebres, así como la música para las complejas fêtes republicanas que se celebran en el París de la década de 1790-1800, fueron escritas por los compositores en auge de Francia de entonces, como François Joseph Gossec (1734-1829), Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) y Luigi Cherubini (1760-1842)”⁵⁵³.

En relación a este compositor, “[...] la *Marche lugubre* de Gossec compuesta en memoria de los soldados muertos durante la represión de la revuelta antirrevolucionaria de Nancy en 1790[...]

”⁵⁵⁴. En síntesis, esta pieza se erige como una obra “original” que pone el punto final a esta historia empleando una melodía que recuerda y hace un tributo especial a la memoria de los “caídos” durante de la época de la Revolución.

b. Aportaciones desde otros discursos sonoros

Esta película es otro de los ejemplos minoritarios que no tendría alguna otra opción musical. Siguiendo la mirada del director, su objetivo se concentra en contar la historia de una forma metódica, insistiendo en la relevancia de los diálogos. Por ello, los escasos ejemplos musicales que se utilizan no alejan al espectador de estos principios, toda composición debe estar dentro de la narración. La única obra, que dentro de este largometraje podría tener cierto “protagonismo” es *La Marseillaise*. El momento en que esta pieza se podría emplear es otro de los datos a tener en cuenta, porque sencillamente no existen opciones a la incursión de música en todo el desarrollo del *film*. No obstante, insistiendo en la viabilidad de esta composición observamos al inicio de la película cuando Lady Grace se encuentra a las afueras de París, hay un soldado que parece estar haciendo la ronda. Este jacobino, podría realizar perfectamente la *performance* desde el canto, silbido de esta pieza musical, que atendiendo a los ejemplos analizados se viene perpetuando en películas ambientadas en Revolución Francesa.

⁵⁵³ PLANTIGA, Leon. *Op. cit.*, 1992, p. 53.

⁵⁵⁴ *Ibid.*.

VII. CONCLUSIONES.

VII. CONCLUSIONES

Uno de los objetivos de esta tesis era determinar qué papel ha tenido la música preexistente clásica desde el inicio del cine. Se ha constatado que las primeras convivencias entre lo clásico y el cine, se remontan a los primeros rodajes y proyecciones filmicas acompañadas por música. La accesibilidad al repertorio de música clásica preexistente fue garantía suficiente para asegurar una “servidumbre” que continúa hasta la actualidad. Han sido muchos los testimonios que manifiestan la incursión, a modo de “collage”, de las piezas más emblemáticas de la historia de la música occidental.

Si en el siglo XIX las partes más demandadas de la ópera inspiraban a determinados compositores a la realización de *fantasías* (*Fantasia sobre La Traviata*, Francisco Tárrega, 1888), *tema con variaciones* (*Variaciones sobre La flauta mágica*, Fernando Sor, 1821); *Variaciones sobre motivos de La Traviata* de G. Verdi, Julián Arcas, 1862)..., en los inicios del siglo XX las composiciones preexistentes se utilizan para ilustrar persecuciones (*Guillermo Tell*, G. Rossini, 1829), escenas de amor (*Madame Butterfly*, G. Puccini, 1903)... Todas estas prácticas en el cine contribuyen a la “popularidad” de esta música.

Así pues, la omnipresencia de la música clásica evidencia su versatilidad dentro de todos los géneros cinematográficos que se han ido perpetuando y definiendo desde la misma historia del cine. Por otro lado, el uso del repertorio clásico también influiría notablemente en la creación de las primeras composiciones originales para cine. Este hecho no sólo queda de manifiesto por la gran cantidad de compositores *a priori* ajenos a la composición para el cine que dedicarían sus obras a este nuevo arte (Camile Saint-Saëns, Pietro Mascagni, Arthur Honegger, Dimitri Shostakovich..), sino también por todos aquellos músicos especializados en la composición para cine (Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold..) que componen de forma “tradicional” (música sinfónica, tonal, programática) sus bandas sonoras a partir de la década de los treinta. De este modo, sus obras recogen el testigo dejado por esas oleadas de clásicos empleados en los inicios del siglo pasado.

El maridaje entre la música clásica y el cine es una realidad que fundamenta y establece nuevos discursos estructurales. El cómo se insertan las composiciones en el cine nos ha

condicionado el estudio sobre las formas. Parece establecerse un interés acusado por la adaptación de las formas tradicionales (*conciertos, sonatas, sinfonías*..) dentro de los bloques secuencia como los de transición. Así es, los procedimientos a través de los cuales se inserta la música preexistente en la narración cinematográfica se ha convertido en otro de los parámetros de obligado estudio y reflexión desde estas líneas. Aunque la diversidad vuelve ser la tónica oficial, existen formas musicales que suelen ser más requeridas debido a las características de su estructura interna. En este sentido, el *tema con variaciones* se convierte en una forma recurrente. Las razones que lo justifican atienden a dos cuestiones: por un lado la identificación del protagonista a través de técnicas como el *leitmotiv* y por otro lado, contribuye desde las variaciones al establecimiento de paralelismo con la diversidad de situaciones que se van sucediendo en el *film*.

Pretendíamos también determinar cómo se usa la música preexistente clásica en películas históricas. Para lograrlo hemos analizado, desde lo histórico, las relaciones en algunos casos “no bien correspondidas” entre la música clásica y el relato filmico. Por otro lado, es una evidencia tácita la “supuesta” viabilidad del cine para acercarse a la historia, dentro de lo que hemos denominado género histórico. Aunque son muchas las perspectivas a tener en cuenta a la hora de analizar películas ambientadas en diferentes épocas, nuestro interés ha girado en torno a las relaciones que se crean desde el uso de determinadas composiciones preexistentes. De este modo, entendemos que el objetivo del cine histórico es aportar una visión sobre otra época, no obstante observamos algunas diferencias relevantes en torno al tratamiento entre los elementos visuales y los sonoros. Desde lo visual, la recreación de tiempos remotos suele ser un aspecto relativamente cuidado, aunque no exento de algunas licencias más o menos evidentes. Sin entrar en debates que ahora estarían fuera de justificación, observamos que esta preeminencia “visual” favorece una cierta indiferencia hacia lo musical.

En lo que se refiere a la naturaleza que define el género histórico, observamos de forma más explícita un desequilibrio en torno a lo visual y sonoro respectivamente. Así pues, la realidad musical marca un rumbo propio y definitorio. Siguiendo esta línea discursiva, la música clásica se suele caracterizar por tener un destino caracterizado por una cierta ambigüedad.

Del mismo modo, otro de los objetivos desde esta investigación ha sido analizar cómo han influido las *Cue Sheets* en la estandarización del repertorio de la música clásica. El uso de una selección de compositores de diferentes períodos históricos de la música occidental ha sido el detonante para la construcción de lo que hemos denominado como “clásicos populares”. Esta etiqueta, no exenta de cierta ironía, ha posibilitado establecer un primer acercamiento al repertorio más común en la narración fílmica. Vivaldi, Händel, Mozart, Bach son algunos de los compositores que reciben un tratamiento diferencial con respecto a otros. Las características de sus obras así como la relevancia que desde la historiografía decimonónica se les ha atribuido, suele ser en la mayoría de las veces el reclamo suficiente y necesario para decidir la utilización de su música dentro del relato cinematográfico. Por otro lado, hemos observado una cantidad relevante de largometrajes de diferente naturaleza que fundamentan esta teoría. Al mismo tiempo, se ha evidenciado a través del cine la necesidad implícita hacia una selección de las composiciones más reconocidas, “populares”, de esta “élite de músicos”. La presencia insistente de algunos músicos nos ha obligado a realizar algunos análisis referidos a la viabilidad de esta hipotética, aleatoria y a veces injustificada elección. Desde las películas ambientadas en diferentes épocas se observa la extrema inquietud hacia la perpetuación de esos “imprescindibles” a tenor de los filmes analizados.

En síntesis, observamos que la música preexistente clásica siempre ha establecido diferentes grados de convivencia desde el inicio del séptimo arte. Siguiendo esta misma línea, el uso reiterado de las *Cue Sheets* han contribuido a la estandarización de un repertorio reducido de composiciones clásicas. Estas dos realidades forman parte de la una trayectoria histórica cinematográfica que contribuye a que un análisis musical siempre guarde una estrecha relación con la tradición clásica musical.

Otro de los apuntes que se ha esbozado desde estas líneas ha sido como el cine como medio de masas puede y debe contribuir a la difusión, popularidad y estudio del repertorio de músicos. Existen excepciones de músicos que *a priori* son “anónimos” y que son significativamente efectivos en la gran pantalla. Un ejemplo significativo lo ejemplifica lo acontecido a colación de la banda sonora musical de la película *Tous les matins du monde* (*Todas las mañanas del mundo*, Alain Corneau, 1991). Desde este *film* músicos como Sainte Colombe (1640-1700), Marin Marais (1656-1728) empezaron a

suscitar el interés por un público muy diverso. Esta curiosidad hacia la “música antigua” fue la que motivaría la creación de toda una serie de grupos de investigación para el estudio y difusión del legado de estos músicos. En síntesis, el cine favoreció el “redescubrimiento” de su música. Por tanto, desde la musicología tradicional es fundamental la estrecha colaboración con medios que posibiliten el acercamiento y estudio de las fuentes musicales injustamente olvidadas. Por otro lado, entendemos que el estudio hacia la música del momento en el que se desarrolla este tipo de trabajos puede abrir nuevas vías de investigación para explorar música sobre compositores relevantes que transitoriamente han quedado en un limbo dentro de la historia de música occidental. Por alejarse de nuestro objeto de estudio, no hemos profundizado sobre esta cuestión.

Así mismo, hemos observado que la música clásica suele aparecer a partir del bloque genérico de entrada para enmarcar cronológicamente el relato y de esta forma ubicar al espectador en una época concreta desde el inicio del largometraje. No obstante, aunque esta afirmación obedece a los resultados obtenidos sobre una selección significativa de *films* sobre la segunda mitad del siglo XVIII, observamos que también existen algunas excepciones. En síntesis, el ensamblaje de las diferentes partes que integran un largometraje son fundamentales para establecer y redefinir las posibles funciones estéticas del género histórico.

Otro de los aspectos que suscitaron el origen de esta tesis fue la intencionalidad de demostrar como tanto en el cine histórico como en los otros géneros cinematográficos se perpetúan toda una serie de tópicos musicales. *Las cuatro estaciones* (Vivaldi y Venecia), *Tocata y fuga en Re menor* (Bach y lo histórico), *Requiem* (Mozart y agonía de una muerte anunciada), son algunas de las obras “incasables” empleadas asiduamente en el cine. El uso reiterativo, el abuso de este repertorio más o menos definido de piezas esencialmente tonales ha contribuido notablemente a la existencia de tópicos musicales cinematográficos.

Así pues hemos observado como la “diégesis” se presenta como sello de identidad de la música preexistente clásica en el cine histórico. En este sentido, la música clásica preexistente, contribuye a la reconstrucción de la historia, no sólo es porque responde fácilmente a una ambientación predeterminada (función estética) sino porque en aras de la “verdad absoluta” siente especial debilidad por el uso diegético. La utilización de

pequeñas formaciones de músicos, con instrumentos de la época son algunos de tantos procedimientos empleados para trasladar al espectador a un pasado relativamente remoto. Lejos de producirse de forma puntual, podemos afirmar que diégesis y música preexistente clásica van de la mano y favorece notablemente el discurso dentro de los escenarios históricos.

Otro dato que reviste cierto interés, es la utilización de las connotaciones que implícitamente se desprenden del uso de lo diegético y lo incidental respectivamente. De lo primero, como objeto de la realidad, veracidad, estética. En lo que concierne a lo incidental, lo observamos para la utilización de todas las funciones, aunque su uso toma cierto protagonismo con la música original. De este modo, toda composición incidental y creada explícitamente para el *film* conlleva dos ventajas que se pueden resumir en: mayor libertad y no necesita estar justificada.

En general, cine histórico y música preexistente clásica se establece como una fórmula obligatoria para imprimir veracidad, realismo a toda historia pasada. Así mismo, la memoria colectiva de la audiencia actúa como un organismo perfecto a la hora de establecer las relaciones entre determinadas músicas y determinados contextos históricos. Estas razones, así como aquellas a las que nos hemos referido durante esta tesis justifican la complejidad de disociar lo histórico con la música preexistente clásica.

Y, por último, buscábamos establecer, desde una visión estética, las consecuencias inmediatas de los anacronismos musicales, a partir del análisis de casos. Entendemos que la relación entre música clásica y cine histórico no es producto del azar sino parece ser la respuesta lógica a un intento de “reconstrucción”. La música al igual que otros elementos posee la capacidad de realizar un ejercicio de construcción del relato histórico. Los márgenes establecidos entre construcción y destrucción forman parte del discurso que *a priori* quiere plantear cada director desde su película. Así pues, la relación entre la música clásica y cine se convierte en una asignatura obligatoria.

Las opciones son múltiples, no obstante el objetivo de esta investigación ha sido mostrar lo que condiciona el empleo de música de finales del siglo XVIII para la ambientación de historias contemporáneas a estas composiciones. Nuestro interés por marcar esa dicotomía entre las películas ambientadas en el siglo XVIII y la época del Clasicismo musical ha favorecido el inicio de un nuevo discurso. Desde este enfoque hemos

intentado plantear la necesidad de profundizar y analizar las composiciones que se suceden en las bandas sonoras musicales de algunas películas históricas ambientadas en la Ilustración y la Revolución. Estos *filmes* no deberían en principio, utilizar las músicas de otra época distinta a la que recrea si el objetivo del director es realizar una “versión cuidada” de la historia. Así mismo, la utilización de música original compuesta al estilo de la época o aquella que sigue estéticas más contemporáneas pueden ser viables dentro de este tipo de discursos históricos. Lo que a partir de este momento es realmente significativo es el tratamiento que todas esas composiciones pueden tener dentro de este género cinematográfico.

En relación a los tipos de música del período, es fundamental matizar que a excepción de las películas ambientadas en la Revolución Francesa, la música a la que se hace referencia en este tipo de *filmes* es la de la clase social alta.

De este modo, observamos que uno de los parámetros que más ha trascendido en el tratamiento musical de las películas históricas son los anacronismos. Este término se manifiesta como un elemento que contribuye notablemente a la identidad del cine histórico. Cine de época y anacronismo parecen estar obligados a un entendimiento. Las consecuencias de estas prácticas no siempre están justificadas, así como tampoco su tendencia a desprender ciertas connotaciones negativas. No obstante, tal y como hemos ido analizando, nuestras reflexiones demuestran que lo que imprime relevancia en cada caso es la intencionalidad de estos procedimientos. La frontera entre la intencionalidad y la aleatoriedad marca y define el devenir de la reconstrucción del film.

En este sentido, las películas analizadas han contribuido notablemente a esclarecer cómo los anacronismos no intencionados, potencian una imagen distorsionada de lo histórico. La historia se vuelve fantasía, la fantasía hace historia, ha nacido un nuevo género, “el histórico fantástico”. Así pues, entendemos que las licencias en el cine no son algo novedoso, pero la indiferencia hacia la historia musical se está convirtiendo en algunos casos en una práctica difícil de perdonar y/o justificar. En general, observamos que lo histórico desde el cine debería manifestar toda una serie de compromisos con respecto a los elementos que posibilitan la ficción histórica.

Por otro lado, no queremos entrar en la falacia de mostrar que sólo la música “histórica” es factible para el género histórico. En cierto modo, existen algunos trabajos que demuestran que pueden existir opciones musicales viables que aún planteando una

visión alejada a la estética del *film* sí arrojan lecturas muy interesantes sobre el largometraje en cuestión. Música distinta sí; decorado distinto también. Lo que resulta complicado, es dar una explicación convincente que posibilite justificar el uso de música preexistente clásica anacrónica diegéticamente. Sería sumamente extraño observar la vida de María Antonieta desde el palacio de la Alhambra de Granada. No obstante, parece que al espectador no le afecta escuchar un grupo de músicos tocando un concierto del compositor barroco Antonio Vivaldi para ilustrar una historia que se desarrolla en otra época, esto es, durante el Clasicismo musical. No olvidemos, que a finales del siglo XVIII el compositor veneciano no formaba parte de ese repertorio de obras que se interpretaban, por ende, su música no se escuchaba.

Por otro lado, atendiendo a la presencia de las diferentes clases sociales que se observan en el siglo XVIII, es lógico pensar en la existencia de diferentes músicas. Así mismo, el final del siglo XVIII marca indudablemente un punto de inflexión en cuanto al repertorio que se demandaba. Durante el Clasicismo musical las obras pertenecientes al Barroco eran consideradas anticuadas, desfasadas, aburridas... Así pues, la música que se consumía era la que se componía en su tiempo y no de etapas anteriores, tal y como acontecería en el siglo XIX. De este modo, si estuviéramos realizando una investigación en torno al Romanticismo tendríamos que haber tenido en cuenta qué tipos de música se escuchan desde los diferentes estratos sociales de este período. Desde las clases más elitistas (burgueses, aristocracia, nobleza, clérigos) se podrían consumir músicas atendiendo a diferentes épocas (Antigua -siglo XVI-XVII-, Clásica -finales del siglo XVIII- y del siglo XIX). Así pues, el circuito de conciertos en torno a diferentes etapas históricas es fundamental para el estudio de películas ambientadas en el XIX. Esta realidad condiciona cualquier estudio de análisis musical de películas contextualizadas en la Ilustración y en el Romanticismo respectivamente.

Del mismo modo observamos que a medida que nos acercamos al final del siglo XVIII, el cambio en torno al protagonismo de determinadas composiciones es vital para futuras reflexiones. En una etapa de cambios a todos los niveles, se presenta un interés por demostrar la relevancia del pueblo. En la música, esto se traduce por el acercamiento y relevancia hacia lo “popular” y/o formas compositivas con cierto tildes “folclorista”, “tradicionales”.

En conclusión, la presencia de diferentes músicas evidencia la existencia de diferentes visiones de un mismo relato histórico. Así pues, la elección de un repertorio sólo es en última instancia una posible evocación de una situación histórica.

Por todo ello, queremos incidir en que la música debe favorecer la reconstrucción de la historia. El objetivo de los diferentes elementos que integran un *film* histórico debería responder al marco sobre el que se representa un relato. Las visiones musicales de un relato histórico debería de ir en relación con los otros elementos; pero este hipotético compromiso es en cualquier caso una alegoría de la realidad a raíz de la muestra analizada.

Este trabajo ha intentado evidenciar la necesidad del tratamiento de la música preexistente clásica para contribuir de forma satisfactoria a realizar historia. Hacer historia con los elementos de la época que se dibuja desde el cine: tenemos decorados originales del momento pero también tenemos partituras. En cierta forma, aunque el sonido no sea en ningún caso el de su momento sí podemos trazar el camino que posibilite el estudio, acercamiento, análisis de la música que se consumía en cada momento por las diferentes clases sociales de finales del siglo XVIII.

Tal y como habíamos señalado desde el inicio de esta investigación, esta propuesta subraya nuevamente esa interdisciplinariedad de este arte. Así pues, no sólo puede y debería contribuir al estudio del pasado sino que abre diferentes caminos de estudios sumamente enriquecedoras desde la visión de otras disciplinas.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA**a. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MÚSICA Y CINE****General**

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hans. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976.
- ADORNO, Theodor W.. *Composición para el cine/El fiel correpetidor*. Madrid: Akal, 2007.
- ALCALDE, Jesús. “Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica”. *Área Abierta* No 16, 2007, pp. 105-132.
- ALTMAN, Rick (ed.). *Cinema/Sound*. Yale French Studies. No 60, 1980.
- BAZELON, Irwin. *Knowing the Score: Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- BENITEZ, José María; CARMONA, Luis Miguel. *Nombres de la banda sonora. Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: Stripper, 1996.
- BLUME, Armando S.; ROSELL, Oriol. *Grandes temas musicales del cine*. Barcelona: Euroliber, 1995.
- BONET MÚJICA, Lluís. *Historia de la música en el cine*. Barcelona: Discos Belter, 1982-83.
- BUHLER, James; FLINN, Caryl; NEUMEYER, Davis (eds.). *Music and Cinema*. Wesleyan University Press, 2000.
- BURT, George. *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- CARMONA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B Editores, 2003.
- CARPENTIER, Alejo. “La música en el cine”, en *Obras completas*. Vol.15. Letra y solfa. Cine. Méjico: Siglo XXI editores, 1990. pp.193-205.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.
- COLÓN, Carlos. *Europa en Hollywood*. Sevilla: Publicaciones de la Fundación Luis Cernuda, 1992.
- COLÓN, Carlos. *Introducción a la Historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Cuadernos de comunicación 10/11. Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información / Alfar, 1993.

- COLÓN, Carlos. *Para una periodización de la historia de la música cinematográfica en los Estados Unidos (1895-1993)*. Madrid, Área 5, no 3 10/11.
- COPLAND, Aaron. “Música de cine”, en *Cómo escuchar la música*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica de México, 1994.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Cine y Música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Universidad Politécnica, 1998.
- CUETO, Roberto. *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.
- DICKINSON, Kay (ed.). *Movie Music. The Film Reader*. London & New York: Routledge, 2003.
- EMONS, Hans; DE LA MOTTE-HABER, Helga. *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1980.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1989.
- JULLIER, Laurent. *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós, 2007.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- KARLIN, Fred. *Listening to the Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer, 1994.
- MARKS, Martin. “Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research”. *Notes*, 1979, pp.282-325.
- MARKS, Martin. *Music and the silent film. Context and case studies, 1895-1924*. Oxford University Press, 1997.
- MARTÍN ARIAS, Luis. *El cine, un espectáculo musical*. Valladolid: Obra Cultural Caja España, 1994.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MONTOYA RUBIO, Juan Carlos. *Música y Medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*. Departamento de la didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Universidad de Salamanca. 2010. [tesis doctoral.

- MUNSÓ CABÚS, Juan. *Diccionario de películas. El cine musical*. Madrid: T & B editores, Moviegua, 2006.
- NAVARRO ARRIOLA, Heriberto y Sergio. *Música de cine. Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.
- LEÓN, Víctor. *Las notas del olvido. Introducción a la música de cine*. Cáceres: Asociación Cinéfila Re Bross, 2002.
- LISSA, Zofia. *Aesthetik der Filmusik*. Berlin: Henschelverlag, 1965.
- LONDON, Kurt. *Film Music*. New York: Arno Press & The New York Times, 1970 (Londres: Faber and Faber, 1936)
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2005.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. “La música en el cine a partir de 1950. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes producciones a los temas intimistas. El desarrollo del neosinfonismo”. En GARCÍA LABORDA, José Ma (ed.). *La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble J, 2004, pp. 275-91.
- PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1992. [2a edición ampliada en 1998].
- PACHÓN RAMIREZ, Alejandro. *Música y cine: géneros para una generación*. Badajoz: Festival Ibérico de Cine/ Diputación de Badajoz, 2007.
- PADROL, Joan. *Diccionario de Bandas sonoras*. Barcelona: Pujol & Amado S.L.L., 2007.
- PALACIO M.; SANTOS, P. (coords.) *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Madrid: Cátedra, 1995.
- PALMER, Christopher. *The composer in Hollywood*. London-New York: Marion Boyars, 1990.
- PINEDA, Joan. “Música de cine, cine musical y música incorporada”. *Imagen y sonido*, no 108, junio de 1972.
- PRENDERGAST, Roy. *Film Music, A Neglected Art. The history and techniques of a new art form, from silent films to the present days*. New York: Norton, 1992.

- RADIGALES, Jaume. *Llenguatge musical: una aplicació audiovisual*. Barcelona: (Materials, 1) Facultat de Ciències de la comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2000.
- RADIGALES, Jaume. *La música en el cinema*. Barcelona: UOC, 2007. VullSaber 52.
- RIESENFELD, Hugo. "Music and Motion Pictures", in *The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects, issue of The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, November, 1926, pp. 58-62.
- RODRÍGUEZ, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1998.
- RUIZ DE LUNA, Salvador. *La música en el cine y la música para el cine*. San Sebastián: [s. ed.], 1959.
- RUSSELL, Mark; YOUNG, James. *Bandas sonoras*. Madrid: Océano, 2002.
- STILWELL, Robynn J. "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996". In *The Journal of Film Music*. Volume 1. Number 1., The International Film Music Society, Inc., 2002, pp. 19-61.
- TÉLLEZ, Enrique. "La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico". *Eufonía* no4 y 9, 1996-97. pp. 47-58 y 93-109.
- TÉLLEZ, José Luis. "Cine y música". *Contracampo*, no 8 año II, enero 1980.
- THIEL, Wolfgang. *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981.
- THOMAS, Tony. *Music for the movies*. London, 1973 (New York: Silman-James Press, 1997)
- THOMAS, Tony. *Film Score: The Art and Craft of Movie Music*. Burbank: Riverwood Press, 1991.
- VV. AA. "La música como componente en el hecho cinematográfico". *Scherzo* no78, pp.66.
- VV. AA. *La música en el cine*. Las Palmas de G.C.: Filmoteca Canaria, 1989.
- VV.AA. *12 Notas preliminares*. Revista de música y arte. No 15, verano-otoño 2005. Alrededor del cine.
- VEGA TOSCANO, Ana. "Música y creación audiovisual". en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, V. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 699 - 710.

- VIEJO VIÑAS, Breixo. *Historia y estética del Film Musik Projeet*. Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Madrid. 2003. [tesis doctoral]
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. [s.l.]: LibrosenRed, 2006.

Manuales y libros de técnica

- ALTEN, Stanley. *El manual del audio en los medios de comunicación*. Andoain: Escuela de Cine y Vídeo de Andoain, 1997
- BECCE, Giuseppe; BRAV, Ludwig; ERDMAN, Hans. *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*. Berlin: Schlesinger, 1927.
- BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984 [2a edición 1991].
- HUNTLEY, John; MANVELL, Roger. *The Techniques of Film Music*. London: Focal Press, 1957.
- IAPICHINO, Ricardo. *La composición audiovisual. Dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen*. Buenos Aires: Ediciones Fadu, 2011.
- MARTÍNEZ TORRES, Rafael. “La música en el cine”. *Espectáculo*, no 68, 71, 73, 75, 76 y 77, enero – noviembre 1956.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Gonzalo. *La música y la evolución de la narración audiovisual: aplicación de la síncrexis, temporalización y estructura narrativa de la música en la narración de los vídeos musicales*. Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Universidad Complutense de Madrid. 2007. [tesis doctoral]
- NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 2002.
- PADROL, Joan; VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- ROSELLÓ DALMAU, R.. *Técnica del sonido cinematográfico*. Madrid: Forja, 1981.
- RUMSEY, Francis; McCORMICK, Tim. *Sonido y grabación. Introducción a las técnicas sonoras*. Madrid: Omega Ediciones, 2008.
- SANCHEZ-BIOSCA, V.; *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós, 1996.

Monografías

- ANDERSON, Gillian B. *Music for Silent Films, 1894-1929: A Guide*. Washington D.C.: Library of the Congress, 1988.
- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- ATKINS, Irene Kahn. *Source Music in Motion Pictures*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.
- ARCOS, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Fundación El Monte, 2006.
- ARCOS RUS, María de. *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Universidad de Sevilla. 2003. [tesis doctoral]
- AZZAM GÓMEZ, Marcos. *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Departamento de la didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Universidad de Salamanca. 2011. [tesis doctoral]
- BASSETI, S.. *La musica secondo Kubrick*. Saggi. Lindau, 2005.
- BOSCH i HUGAS, Joan. *Miklós Rózsa. La fidelidad a los orígenes*. Barcelona: ACDMC, 2000.
- COOK, N. "Music and meaning in the commercials". *Popular Music*, no 13/1, 1994.
- COLÓN, Carlos. *Rota- Fellini (La música en las películas de Fellini)*. Serie Filosofía y Letras, 58. Anales de la Universidad Hispalense, 1981.
- COLÓN, Carlos. *George Gershwin y Leonard Berntein*. Sevilla: Publicaciones de Encuentros Internacionales de Música de Cine. Diputación de Sevilla, 1991.
- FRITH, S. y GROSSBERG, L. *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Nueva York: Routledge 1992.
- GABÁS ARCOS, Rafael. "La música en el cine de Buñuel". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, VII, No 1 (1991) pp. 105-132.
- GARCI, Ignacio. "La música de Wagner en el cine". En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, p. 89.
- GORBMAN, Claudia. "Hans Eisler in Hollywood". *Screen* vol. 32, no 3. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 272-285.

- HUCKVALE, David. "Twins of Evil: An Investigation into the Aesthetics of Film Music", in *Popular Music*, vol. 9, no 1, 1990.
- INGLIS, Ian (ed.). *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.
- ITURRIATE CÁRDENES, Luis Fernando de. *La música en el cine sobre Vietnam*. La Laguna (Tenerife): Resma, 2002.
- KATUTANI, M. "How Amadeus was translated from play to film" *New York Times* (16-09-1984) Sec. I.
- LATORRE, José María. *Nino Rota. La imagen de la Música*. Barcelona: Montensinos, 1989.
- MANCINI, Henry; LEES, Gene. *Did they mention the music?*. Chicago: Contemporary Books, 1989.
- MARTINEZ, José Miguel. "El sonido y la música en la producción audiovisual". *Eufonía* no 13, 1998.
- MENDIZ, Alfonso. "La música de Mozart en el cine". *Film- Historia*, Vol. II, Nº 1 (1992): 13-30. En: <<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/ArtMendiz.pdf>> [Consulta: 20 de Mayo del 2012].
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MONTEAGUDO, Luciano; BUCICH, Verónica. *Carlos Gardel y el primer cine sonoro argentino*. Huesca: Filmoteca de Andalucía, 2001, p. 13.
- MOYA LORENTE, Fernando. *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books, 1993.
- OLARTE, M. "Utilización de la Música Clásica como Música preexistente cinematográfica". En J.M. García y E. Arteaga (eds.), *En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 3-6.
- OLARTE, Matilde. "Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino". *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- PADROL, Joan. "La música en las coproducciones con Italia", en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Cuadernos de la Academia, no5, mayo 1999, pp. 213-220.
- PADROL, Joan. *Pentagramas de película. Entrevistas a grandes compositores de bandas sonoras*. Madrid: Nuer, 1998.
- PADROL, Joan. *Conversaciones con músicos de cine*. Diputación de Badajoz, 2006.

- PADROL, Joan y VALLS GORINA, Manuel. “La música clásica en la banda sonora”. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990, pp. 47-53.
- RADIGALES, Jaume. “Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudios de casos”. En *La música en los medios audiovisuales*, ed. Matilde Olarte Martínez. Salamanca: 2005, p. 14.
- RADIGALES, Jaume. “Alerta amb “Io, Don Giovanni“”! En <<http://www.mozartmania.blogspot.com/>> [Consulta: 21 de octubre de 2010]
- RIEGO, Ángel. “Cine y música: La Amada Inmortal de Beethoven”. *Filomúsica*, Revista en Internet, N° 4, Mayo 2000. En <<http://filomusica.com/filo4/beloved.html>> [Consulta: 20 de Marzo del 2012].
- RILEY, John. *Dmitri Shostakovich. A life in Film*. London- New York: I.B. Tauris, 2005.
- RIVADENEYRA, César. “La llegada del Pop a la música cinematográfica: El caso de *El Graduado*” pp. 434-444. En FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo (Eds.). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Salamanca: Arcibel editores, 2012.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.
- SANTACREU FERNÁNDEZ, Óscar. *La música en la publicidad*. Departamento de Sociología II, Psicología, Comunicación. Universidad de Alicante 2001. [tesis doctoral]
- SALAS, Gemma. “Usos y funciones de la música clásica en el cine de Peter Weir”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez. Salamanca : Plaza Universitaria, 2009, p. 887.
- SCHELLE, Michael. *The Score: Interviews with Film Composers*. Los Ángeles: Silman-James Press, 1999.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María. *La música contemporánea en el cine*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Málaga, 2005. Textos Mínimos, 83.

Ópera y cine

- ALIER, Roger. “Una noche en la ópera”. *Scherzo*, no 27, septiembre 1988, pp. 59-61.
- DEL AMO, Álvaro. “El Parsifal de Syberberg y la ópera de Wagner”, en *La música en el cine*. Las Palmas de G.C.: Filmoteca Canaria, 1989, pp. 53-71.

- CITRON, Marcia. *Opera on Screen*. New Haven-London: Yale University Press, 2000.
- FOWNES, Richard. *Opera on film*. London: Duckworth, 2000.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “Amor antiguo y unión reciente: la ópera y el cine”. *Scherzo* no27, septiembre 1988, pp.72-74.
- QUINTANA, Ángel. “Los límites de la representación cinematográfica: ópera y modernidad”. *Archivos de la Filmoteca*, no 37, febrero 2001, pp. 143-163.
- RADIGALES, Jaume. “L’opera mozartiana en la pantalla (y 2)”. *Ópera actual*, no 4, julio-septiembre 1992, pp. 45-48.
- RADIGALES, Jaume. “Del escenario a la gran pantalla”. *Ópera actual*, no 41, septiembre-octubre 2000, pp. 29-30.
- RADIGALES, Jaume. “Aproximación cinematográfica a “La flauta mágica”: el “Caso Bergman”, treinta años después. En *Revista de Musicología*, XXVIII / No 2 (2005). *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, pp. 1079-1090.
- RADIGALES, Jaume. “Mozart en el cine: Del *Biopic* a la ópera filmada”p.169. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (ed). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- SAIITA, Carmelo. “La banda sonora, su unidad de sentido”. *Cuad. Cent. Estud. Diseño Comun., Ens.* [online]. 2012, n.41,p.184, p.199. En:<http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000300011&lng=es&nrm=iso> [Consulta: 28 de Octubre del 2012].
- SCHROEDER, David. *Cinema’s Illusions, Operas Allure. The Operatic impulse in Film*. New York-London: Continuum, 2002.
- TAMBLING, Jeremy. *Opera, Ideology & Film*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- VV.AA. *Òpera al cinema*. Dossier de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya-Institut Alemany de Cultura. Barcelona, 1981.

Teoría-Análisis

- ALTMAN, Rick. *Sound Theory / Sound Practice*. New York - London: Routledge, The American Film Institute, 1992.
- ARNÁU, Roberto.”Todas las mañanas del mundo: *ejemplo de complementariedad entre códigos*”.En MURO, Miguel Ángel. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la*

- Asociación Española de Semiótica*. Logroño: Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla, 2002.
- BROWN, Royal. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.
 - CHION, Michel. *La audiovisión*. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós, 1998.
 - COOK, N. *Analysing musical multimedia*. Oxford. Oxford University Press, 1998.
 - DÍAZ YERRO, Gonzalo. *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Departamento de Didácticas especiales. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 2011 [tesis doctoral]
 - FERNÁNDEZ, Rosa. “El lenguaje cinematográfico de la música: propuestas estéticas comparadas”. En BUENO, José Luis; CARANÉS, José Luis; ESCOBEDO, Carmen (coords.). *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, Vol. 1. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 229-242.
 - FRAILE, Teresa. “El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis”. En MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 2007, pp.527-38 (en CD-Rom)
 - FRAILE, Teresa. "Aproximaciones a los mecanismos temporales de la música en el cine". En OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 213-24.
 - FRAILE, Teresa. “Músicas posibles: tendencias teóricas en la relación música-imagen”. En OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005, pp. 295-314.
 - FRAILE, Teresa. “ De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre la música cinematográfica”. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2009, pp. 83-104.
 - FRAILE PRIETO, Teresa. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Departamento de la didáctica de la expresión musical, plástica y corporal . Universidad de Salamanca. 2009. [tesis doctoral]
 - FRITH, Simon. “Mood Music: An Enquiry into Narrative Film Music”, *Screen*, vol. 25, no 3, May-June 1984.

- GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Estudios de poética musical en el marco de la imagen secuencial en movimiento*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Universidad Complutense de Madrid, 1999. [tesis doctoral]
- GORBMAN, Claudia. "Teaching the soundtrack", en *Quartely Review of Film Studies*, vol. 1, no 1, 1976, pp. 446-452.
- KALINAK, Kathryn Marie. *Music as Narrative Structure in Hollywood Film*. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982. [tesis doctoral]
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga". En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Ediciones Plaza Universitaria, 2005, pp. 143-153.
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual", en *Secuencias de Música de Cine. Especial 1999*. Barcelona: Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema, 1999, pp. 113-179
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Los materiales de sonido en el audiovisual", en *Actes Seminari de Patrimoni Cinematogràfic*. Barcelona, Laboratori d'Investigació Audiovisual, 2000, pp. 77-99.
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica". *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, No 21, 1995 (Ejemplar dedicado a: El centenari del cinema), pp.169-186.(traducción en <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html>)
- NASTA, Dominique. *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Berne: Peter Lang, 1991.
- NEUMEYER, D.; BUHLER, J. "Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (I): Analysing the music". DONNELLY, K.J. (ed.). *Film Music. Critical Approaches*. Scotland: Edinburgh University Press, 2001, pp. 16-39.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?". En *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 745-59.

- OLARTE MARTINEZ, Matilde. “Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad”. En Actas del VI Congreso “Cultura Europea” Centro de Estudios Europeos, Universidad de Navarra. Pamplona: Aranzadi, 2000, pp.65-95.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. “La música incidental en el cine y el teatro”. En El legado musical del s. XX. Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 151-79.
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. “La música de cine. De los temas expresivos del cine mudo al sinfonismo americano”. En GARCÍA LABORDA, José Ma (ed.). La Música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados). Sevilla: Doble J, 2004, pp. 109-26.
- PALACIOS MEJÍA, Luz Amparo. *Las funciones de la banda sonora en el cine*. Barcelona: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona [tesis doctoral en microficha], 1990.
- NEGUS, Keith. *Popular music in theory. An introduction*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.
- TAGG, Philip. “Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice”. *Popular Music* 2, 1990, pp.37-67. www.tagg.org [Última consulta: 15 de septiembre de 2008]
- TAGG, Philip. “Semiotics of Music”, 1994. www.tagg.org [Última consulta: 15 de septiembre de 2008]
- RADIGALES, Jaume. *Sobre la música. Reflexions a l'entor de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos. Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna. Universitat Ramon Llull, 2002.
- RADIGALES, Jaume. “Música i comunicació: la música com a element audiovisual”. Trípodos. No7 y No8. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 1999.
- ROMÁN, Alejandro. *El lenguaje musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros, 2008.
- ROMÁN, Alejandro. “Estética de la música cinematográfica: aspectos diferenciadores”. En *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, ed. Matilde Olarte Martínez. Salamanca : Plaza Universitaria, 2009, pp. 113-117.
- TÉLLEZ, José Luis. "Notas para una teoría de la música dramática" I, II, III, IV, V. Archivos de la Filmoteca no1,2,5,8. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989-1991.
- VAN LEUWEEN, T. *Speech, music, sound*. London. McMillan, 1999.

- WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- XALABARDER, Conrado. “Inconvenientes en la aplicación de música preexistente en el cine”, en M. Olarte (ed.), *La música en los medios Audiovisuales*, ed. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005

b. BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

Bibliografía general

- ANDREW, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, 1993 (1a edición Oxford University Press, 1976).
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1a edición París, 1988).
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- AUMONT, J. y otros. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1993. (1a edición París: Fernand Nathan, 1983).
- BALAZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona : Gustavo Gil, 1978.
- BAZIN, André. “El “western” o el cine americano por excelencia” y “La evolución del “western”” en *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.
- BENET, Vicente J.. *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill/ Interamericana Editores, 2003 (1a edición 1979).
- BORDWELL, David; CARROLL, Noël (eds.). *Post-Theory: Reconstructing film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- CASETTI, Francesco. *Teorías del Cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CARROLL, Noël. *Philosophical problems of Classical Film Theory*. Princeton University Press, 1988.
- DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- DERRIDA, Jacques. “The Law of Genre” en ATTRIDGE, D. (ed.): *Acts of Literature*. Routledge. Nueva York, 1992.

- JAUSS, Hans Robert. *Towards an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester Press, 1982.
- FERNÁNDEZ, Federico; MARTÍNEZ, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- GLEDHILL, Christine. "History of Genre Criticism" en COOK, P.: *The Cinema Book*. Londres: British Film Institute, 1985.
- KAGAN, Norman. *American Skeptic: Robert Altman's Genre Commentary Films*. Pierian Press. Ann Arbor, 1982.
- LETAMENDI, Jon. *Aportaciones a los orígenes del cine Español*. Barcelona: Royal Books, 1996
- MARZAL, José Javier. "Melodrama y géneros cinematográficos". Eutopías. Valencia: Episteme, vol. 122, 1996.
- McCONNELL, Frank D.. "Leopards and History: The Problem of Film Genre" en GRANT, Barry K.: *Film Genre: Theory and Criticism*. London: The Scarecrow Press, 1977.
- MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000.
- REED, Joseph W.. *American Scenarios: The Uses of Film Genre*. Middletown: Wesleyan University Press, 1989.
- ROMAGUERA; RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Barcelona: Ediciones de la Torre, 1941.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002.
- SANDERSON, John (ed.). *¿Cine de Autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad Alicante, Servicio de Publicaciones, 2005.
- TUDOR, Andrew. "Genre" en GRANT, Barry K.: *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen y Londres: The Scarecrow Press, 1977.
- WALTER, J.: *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal música, 2005.

- WILLIAMS, Alan. "Is a Radical Genre Criticism Possible?" en *Quarterly Review of Film Studies* 9, no. 2, Spring 1984, pp. 121-125. Citado en NEALE, Steve: "Questions of Genre" en GRANT, Barry K.. *Film Genre Reader II*. Austin: U of Texas P, 1995.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Historia del Cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: EUNSA, 1999.
- ZUNZUNEGUI, S.. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.

Bibliografía sobre teoría del cine (mención a la música).

- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990 (1a edición: *Film as art*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press, 1957).
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989 (1a ed. 1933).
- BALÁZS, Béla. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1a edición *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 1949).
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001 (1a edición Ed. Du Cerf, Qu'est-ce que le Cinéma, 1966)
- BRANSTON, Gill y STAFFORD, Roy. *The Media Student's Book*. Londres: Routledge, 1999.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1985. (1a edición Gallimard, 1970).
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CANUDO, Ricciotto. *Manifiesto de las Siete Artes* (28 de marzo de 1911). En *L'usine aux images*, Paris, 1927. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 15-18).
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CIMENT, M.. *Kubrick*. Madrid: Akal Cine, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen - tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2001 (1a edición Paris: Les Éditions de Minuit, 1985).
- DELTELL, Luis; GARCÍA, Juan; GERVILLA, Mercedes. *Breve historia del cine*. Madrid: Fragua, 2009.
- EISENSTEIN, Serguei M. *El sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

- EISENSTEIN, Serguei M. (Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje. Volumen 1*. Barcelona: Paidós, 2001.
- EISENSTEIN, Sergio M. (Ed. Michael Glenny y Richard Taylor). *Hacia una teoría del montaje. Volumen 2*. Barcelona: Paidós, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *Teoría y técnicas cinematográficas*. Madrid: Rialp, 2003.
- GANCE, Abel. "La armonía visual se ha convertido en sinfonía". Conferencia impartida en 22 de marzo de 1929. (En ROMAGUERA i RAMIO; ALSINA (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 465- 469).
- KRACAUER, Siegfried. "8.La música ", en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 176-203 (1a ed. New York: Oxford University Press, 1960).
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1996. (1a ed. Paris: Les Éditions du CERF, 1955)
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968).Volumen 1* Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972).Volumen 2* Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- METZ, Christian. *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 1. las estructuras*. Madrid: Siglo XXI. 1978 (1a edición 1963)
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine, 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI. 1978 (1a edición 1963).
- MONTERO , Julio. "La "realidad" histórica del cine. El peso del presente". Camarero, Gloria; De las Heras, Beatriz; De la Cruz, Vanessa (eds.). *Una ventana indiscreta*. La Historia desde el cine.Madrid: J.C. , 2008.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1a edición 1956).
- PRÓSPER RIBES, Josep. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín. *Historia del Cine*. Madrid: Historia 16, 1997.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Nueva York: Random House, 1981.
- SEGER, LINDA. *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp, 1987.

- SOLOMON, Stanley J.. *Beyond Formula: American Film Genres*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- VOYTILLA, Stuart. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1999.

Bibliografía sobre historia y cine

- ALBERICH, E.: *Películas clave del cine histórico*. Barcelona: Man non Troppo, 2009.
- CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE LA CRUZ, Vanessa (eds.). *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*. Madrid: J.C., 2008.
- CAPARRÓS, José María. “Nuevas propuestas de clasificación de películas históricas”. En <<http://www.cinehistoria.com/?p=3867>> (Consulta : 10 de Febrero del 2009).
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1994.
- FERRO, Marc. “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”. *Film- Historia*. <<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf>> (Consulta: 22 de Octubre de 2010)
- GARCÍA, E.; SÁNCHEZ, S. “La naranja mecánica (*A Clockwork Orange*)” y “Barry Lyndon” en *Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick*, Cuadernos de Historia Contemporánea, 2001, número 23.
- HUESO, Ángel L. “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”. *Film-Historia*. <[http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Article %20A.L.Hueso.pdf](http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Article%20A.L.Hueso.pdf)> (Consulta: 22 de octubre de 2010)
- HUGUET, Montserrat. *La mirada que habla: cine e ideologías*. Madrid: Akal, 2002.
- MARTÍN, Jerónimo J.; RUBIO, Antonio R. *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Rialp, 1991.
- MONTERO, Julio; RODRIGUEZ, María Araceli. *El cine cambia la historia*. Madrid: 2005.
- PLA VALLS, Enric. “Historia en el cine, cine en la Historia” . En: <http://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf> [Consulta: 23 de Agosto del 2011]
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- SORLIN, P. *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980.
- VALERO, Tomás. *La Marseillaise* (Jean Renoir, 1938). En <http://www.cinehistoria.com/la_marsellesa.pdf> [Consulta: 1 de Agosto del 2013]

Bibliografía sobre pintura y cine

- ÁGUEDA, Mercedes. “Goya en el relato cinematográfico”. p. 89. <<http://revistas.ucm.es/ghi/0214400x/articulos/CHCO0101110067A.PDF>> [Consulta : 23 de octubre de 2010]
- ARGENTER, P. “ Goya y la Duquesa de Alba”<http://www.phistoria.net/reportajes-de-historia/GOYA-&-LA-DUQUESA--DE--ALBA_101.html> [Consulta: 20 de Octubre de 2010]
- BORAU, José Luis. *La Pintura en el Cine, el Cine en la Pintura*. Madrid: Ocho y Medio, 2003. (2003).
- ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, María Jesús. *La Pintura en el Cine*. Barcelona: Paidós, 1995. (2003).
- RUIZ, Francisco A. “Goya en el cine de Carlos Saura”<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127541>> [Consulta: 22 de octubre de 2010]
- SAURA, Carlos. *Goya (Goya en Burdeos)*. *Apuntes para una película sobre Goya escrita y dirigida por Carlos Saura*.p. 59. En <http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Partes/Saura1994_GoyaBurdeos.pdf> [Consulta: 19 de Septiembre del 2012]
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid: Ediciones JC, 1991. (1959).

c. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MÚSICA

Bibliografía general

- ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003.
- ANDRÉS, R.: *Diccionario de los instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J.S. Bach*. Barcelona: Península, 2001.
- ANDRÉS, Ramón. *Mozart. Su vida y su obra*. Barcelona: Man non troppo, 2006.
- ALIER, Roger. *Guía Universal de la Ópera. (I) De Adam a Mozart*. Barcelona: Man non troppo, 2000.

- ALIER, Roger. *Guía Universal de la Ópera. (II) De Mussorgski a Zandonai*. Barcelona: Man non troppo, 2001.
- ARRIAGA, Gerardo. Textos de las obras cantadas. Ciclo de música española barroca, Noviembre- Diciembre 2004. En <<http://www.march.es/musica/ciclos/folletos/pdf/CICLO%20MUSICA%20BARROCA.pdf>> [Consulta: 20 de Octubre del 2010]
- ARIZA POMARETA, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2003.
- ARTAZO, Javier; BENITO, Luis ÁNGEL DE. *Aplicación metodológica al análisis musical. Guía práctica*. Madrid: Infides, 2004.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid. Siglo XXI, 1995.
- BASSO, Alberto. *Historia de la Música. La época de Bach y Händel*. Vol. 6. Madrid: Turner, 1986.
- BARBIER, Patrick. *La Venecia de Vivaldi: música y fiestas barrocas*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BARCE, Ramón. *Fronteras de la Música*. Madrid: Real Musical, 1985.
- BARCE, Ramón. *Doce advertencias para una sociología de la música*. Lisboa: Fundação Coluste Gulberkian, 1987.
- BARICCO, A.. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela, 1999.
- BAZZANA, Kevin. *Vida y arte de Glenn Gould*. Madrid: Turner, 2003.
- BIANCONI, Lorenzo. *Historia de la Música. El siglo XVII*. Vol. 5. Madrid: Turner, 1986.
- BENET, Roy. *Forma y diseño*. Madrid: Akal, 2006.
- BERSTEIN, Leonard. *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- BLÁNQUEZ, Javier; MORERA, Omar (coord.). *Loops. Una historia de la música electrónica*. Madrid: Mondadori, 2002.
- BLACKING, John. *¿ Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza, 2006.
- BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- BUKOFZER, Manfred. *La música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid : Alianza, 2002.
- BURROWS, Johns. *Música Clásica*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2008
- CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ardora, 2002.

- COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza, 1998.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel (eds.). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York-London: Continuum, 2004.
- DIEZ, Marcelino. “Franz Joseph Haydn y Cádiz”. *DIEZ, Cristina. “F. J. Haydn y su presencia dentro del ambiente musical gaditano de principios del XIX” Congreso Internacional “F. J. Haydn (1732-1809) e I. Albéniz (1860-1909). Clasicismo y Nacionalismo en la Música Española”*. Cádiz, 21 y 22 de Noviembre de 2009.
- DOWNS, Philip G. *La música clásica : la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.
- EDMOND BUCHET, Joaquín. *Beethoven. Leyenda y realidad*. Madrid: Rialp. 1991.
- FOSTER D. H., *Louis-Nicolas Clérambault and his Cantates françaises* (thèse). University of Michigan 1967. TUNLEY D., *The Eighteenth-Century French Cantata*. London 1997.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 2001.
- FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: Balsa de la Medusa, 2008.
- GARCIA, J.M.. *Forma y estructura en la música del siglo XX. (Una aproximación analítica)*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- GOSÁLVEZ, Carlos. “Fuentes de Haydn en España”. Congreso Internacional “F.J. Haydn (1732-1809) e I. Albéniz (1860-1909). Clasicismo y Nacionalismo en la Música Española”. Cádiz, 21 y 22 de Noviembre de 2009.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental. Vol.1 y 2*. Madrid: Alianza Música, 1990.
- HOPPIN, Richard. *La música Medieval*. Madrid: Akal, 1991.
- KERNER, Dieter. *Grandes Músicos. Sus Vidas y sus Enfermedades*. Barcelona: Ediciones Mayo, 2003. (1963).
- KLAUK, Stephanie. “Dos cuarteros de Joseph Haydn para el Duque de Alba”. Congreso Internacional “F. J. Haydn (1732-1809) e I. Albéniz (1860-1909). Clasicismo y Nacionalismo en la Música Española”. Cádiz, 21 y 22 de Noviembre de 2009.
- HANSLICK, Eduard. *De lo bello en música*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- HOOGEN van den, Eckhardt. *El ABC de la Ópera. Todo lo que Hay que Saber*. Madrid: Santillana, 2008. (2003).
- HORMIGOS RUIZ, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la Posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor, 2008.

- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- LONGHURST, Brian. *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- LÓPEZ, Julio. *La música de la Posmodernidad (Ensayo de hermenéutica cultural)*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- LORD, María. *Historia de la Música. Desde la Antigüedad hasta nuestro días*. Barcelona: H.F. Ullmann, 2008.
- MARCO, T.. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.
- MARTÍ, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000.
- MASSIN, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner, 2011
- METHA, Zubin. *La partitura de mi vida. Memorias*. Valencia: Rivera, 2006.
- MEYER, Leonard B. *Emoción y Significado en la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. (1956).
- METHA, Zubin. *La partitura de mi vida. Memorias*. Valencia: Rivera, 2006.
- MICHELI, M. *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.
- MORGAN, R. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, Madrid, 1999.
- NEGUS, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005
- ORDOVÁS, Jesús. *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza, 1987.
- PAJARES, R. *Músicos y Contexto. Historia de la música en 6 bloques. Bloque 1*. Madrid: Visión libros, 2010.
- PLANTINGA, León. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, 2002. (1984).
- POLO, Magda. *La Estética de la Música*. Barcelona: Editorial UOC, 2008. (2008).
- RADIGALES, Jaume. “El valor de un clásico. Apuntes para Don Giovanni” <<http://www.arcadiajerez.com/gestion/contenidos/agenda/libretos/Libreto%20Don%20Giovanni.pdf>> (Consulta: 20 Octubre del 2010)
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.II., pp. 194-204. “Filming”.
- RAMOS, Pilar. *Feminismo y Música*. Madrid: Narea, 2003.
- RICO, CLARA. “La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”. *Anuario Musical*, N° 64, Enero- Diciembre 2009, pp. 191-214.

En <<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewArticle/43>>
[Consulta: 1 de Abril del 2013].

- ROHMER, Eric. *De Mozart a Beethoven. Ensayo sobre la Noción de Profundidad en la Música*. Madrid: Árdora, 2005. (1996).
- SNOWMAN, Daniel. *La ópera. Una historia social*. Madrid: Siruela, 2012.
- STEFANI, G. *Comprender la música*. Barcelona: Paidós, 1987.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- SUBIRÁ, José. *Compendio de la historia de la música*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1952.
- SZENDY, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003.
- TAYLOR, Timothy D. *Strange Sound. Music, Technology and Culture*. New York-London: Routledge, 2001.
- TELLEZ, José Luis. *La ópera: arquitectura de la pasión*. Cursos de Especialización musical de la Universidad de Alcalá de Henares. 2003-2004.
- TORRES, Jacinto; GALLEGO, Antonio; ÁLVAREZ, Luis. *Música y Sociedad*. Madrid: Real Musical, 1987. (1976).
- ULRICH, Michels. *Atlas de la música*. Madrid: Alianza, 1999.
- ULRICH, Michels. *Atlas de la Música. Del barroco hasta hoy*. Madrid: Alianza, 2002
- VV. AA. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 v. London: Oxford University Press, 2003 (2nd ed.)
- VV. AA. *Música en el Tiempo*. Madrid: Sarpe, 1990.
- VV.AA. *Guía de la música de Cámara*. Madrid: Alianza, 2002.
- VV.AA. *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla Escénica*. Madrid: Museo San Isidro, 2003

d. DICCIONARIOS

- ALONSO, M.. *Diccionario del español moderno*. Madrid: Aguilar, 1981 (1960).
- ALONSO, D... *Diccionario de autoridades, A-C. Real Academia Española*. Madrid: Gredos, 1964.
- CASARES, J.. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Barcelona: Gustavo Gil editorial, 1ª edición, 4ª tirada, 1942.

- COROMINAS, J.; PASCUAL, J.A.. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. II.* Madrid: Gredos, 1980.
- GARCÍA-MOLINOS, A.. *Diccionario de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española.* Valencia: Alfredo Ortells, 1985.
- MOLINER, M.. *Diccionario del uso del español, A-G.* Madrid: Gredos, 1992
- ORTEGA, D.. *Gran Sopena de sinónimos y asociación de ideas. Tomo I.* Barcelona: Ramón Sopena, 1984.
- VERGARA, Argos. *Enciclopedia de la música. Tomo II.* Barcelona: Larousse, 1991.
- WARD, John Owen. *Diccionario Oxford de la música. Tomo I.* Buenos Aires: Hasa/ Hermen, 1964.
- VV. AA.. *Diccionario de la Lengua Española.* Vigésima Edición, Madrid: 1984.
- VV. AA.. *Diccionario general ilustrado de la Lengua Española.* Barcelona: Vox, 1987
- VV. AA.. *Gran Diccionario de Sinónimos y Antónimos.* Madrid: Espasa, 1987.

e. OTRAS FUENTES

- DIAZ, Esther. *Posmodernidad.* Buenos Aires: Biblos, 2005.
- DE LA CALLE, Román. *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y la teoría de las artes.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.
- CASANOVA, Giacomo. *Historia de mi vida.* Madrid: Colección Memoria Mundi, Vilaur, 2009.
- FRASER, Antonia. *María Antonieta: La última reina.* Barcelona: Plaza edición, 2006.
- GODECHOT, Jacques. "Les 50 mots clefs de la Revolution Française". Toulouse: Privat, 1983. PIERRE, Constant. "Les hymnes et chansons de la Révolution". Paris: Imprimerie nationale, 190.
- MONROY, J. A.. *Obras Completas. Tomo VI.* Barcelona: Clie, 1999.
- LARA López, Alfredo. "Memorias y aventuras de Barry Lyndon (1844) de William Makepeace Thackeray". *Valdemar, Histórica*, Madrid, 2000.
- URÍA, Jorge "La Taberna. Un Espacio multifuncional de sociabilidad popular". *Hispania*, LXIII/2, n°214, 2003.
- USLAR, Arturo. *Nuevo mundo. Mundo nuevo.* Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1998.

- VERLET, Pierre. *Le château de Versailles*. París: Librairie Arthème Fayard, 1985.

Recursos en la web

- www.mcu.es/cine/index.html
- www.imdb.com/
- www.filmscoremonthly.com
- www.musicweb.uk.net/film/
- <http://filmmusicsociety.org>
- www.soundtrackcomposer.com
- www.filmscore.org
- www.soundtrack.net
- www.soundtrackmag.com
- www.musicfromthemovies.com
- www.musimagen.com
- www.mundobso.com
- www.bsospirit.com
- www.roquebanos.es
- www.santiarisa.com
- www.answers.com/topic/concerto-alla-rustica-for-strings-continuo-in-g-major-rv-151
- www.primordiales.com.ar/estrenos/maria_antonieta__la_reina_adoles12.htm
- www.moviemusic.com/soundtrack/M01601/threemusketeers/
- www.quedeletras.com/letra-cancion-we-are-the-champions-bajar-11893/disco-live-at-wembley-86/queen-we-are-the-champions.html
- www.taringa.net/posts/arte/7142224/La-musica-y-el-cine---Laschia-Chio-Pianga-en-dos-versiones.html
- www.musica.com/letras.asp?letra=1605289

ANEXO.
FICHAS DE ANÁLISIS.

ANEXO

FICHAS DE ANÁLISIS

<p>Título original: <i>The Scarlet Empress</i></p> <p>Año: 1934</p> <p>Dirección: Josef von Sternberg</p> <p>Producción: Paramount Pictures</p> <p>Guión: Josef von Sternberg</p> <p>Música: W. Franke Harling, John Leipold</p> <p>Intérpretes principales: Marlene Dietrich, John Lodge, Louise Dresser, Sam Jaffe, C. Aubrey Smith, Gavin Gordon</p>
--

<i>The Scarlet Empress (Capricho imperial , Josef von Sternberg, 1934)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos iniciales 00:20-1:54	<i>Sinfonía n° 4 en Fa menor; Op.36</i> Pyotr Ilyich Tchaikovsky	Incidental	Estructural/ Estética
Iván el terrible 3:10-4:38	Original	Incidental	Estructural
Felicidad de la joven princesa 4:38-5:12 5:19- 5:46	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Pedida de mano 7:01-9:00	<i>Original (temas rusos)</i> <i>Temas refleja la relación del personaje con cada uno de los miembros</i>	Incidental	Estructural/
Buenas noches Sofia Federica 10:59-11:44	Original	Incidental	Estructural/Expresiva

<i>The Scarlet Empress (Capricho imperial , Josef von Sternberg, 1934)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Partida a Rusia de Sofia Federica 1744 12:01- 14:16	<i>Original/ Variación de la Sinfonía de los créditos iniciales</i>	Incidental	Estructural
Primer beso de traición 14:49-16:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/ Expresiva
Rusia 16:47-17:07	<i>Tchaikovsky</i>	Incidental	Estética
Viaje interminable 17:08-19:02	Original y preexistente	Incidental	Estructural
Campanas de aviso 19:03-20:39	<i>Tema preexistente anterior con variación</i>	Incidental	Estructural/ Estética
Reina de Rusia 20:40-21:09	<i>Variación del tema anterior (sinfonía de Tchaikovsky)</i>	Incidental/Diegética	Estructural
El gran Duque 23:35-24:05	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Reacciones sobre la futura Catalina 24:31-25:01 25:18-25:57	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Mi nuevo invento 26:00-27.15	<i>Original?</i>	Diegética	Expresiva
Despojadas de sueños románticos 27:21-27:39	Original	Incidental	Estructural
Preparación de la boda 27:40- 28:26-28:30-29:04	<i>Original/ Variación de la Sinfonía de los créditos iniciales</i>	Incidental	Estructural

<i>The Scarlet Empress (Capricho imperial , Josef von Sternberg, 1934)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Campanas de boda 26:30-35:98	<i>Original /Preexistente (canto iglesia)</i>	Incidental/Diegética	Estructural/ Estética
Bendición del lecho matrimonial 35:38-37:47	<i>Original (temas rusos) Interpretados por un violín en el banquete nupcial</i>	Incidental/Diegética	Estructural/ Estética
Brindis por los novios 38:11-38:20	<i>Variación del tema anterior (sinfonía de Tchaikovsky)</i>	Incidental	Estructural/ Estética
Se retira la emperatriz 38:21-38:30 / 38:50-39:30 39:40	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Hacia el lecho 39:40-40:17	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Noche de vigilia 40:19- 40:53	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Nueva vida de Catalina 40:54-41:39	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Odio a mi esposa 43:16-43:53 44:24-44:39	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
¿Qué es un amante? 44:50-45:27	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Mi madre se fue sin despedirse 46:13-46:40	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Encuentro en el establo 48:26-50:36	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/ Expresiva
Carta de un amante 53:26-53:48	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/

<i>The Scarlet Empress (Capricho imperial , Josef von Sternberg, 1934)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Aprendiendo a ser una esposa rusa 54:30-55:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Su majestad os reclama 55:55-56:26	Original	Incidental	Estructural
Persiguiendo al misterioso caballero 1:00:37-1:04.32	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural
Felicitación por el nacimiento del varón 1:07:55-1:08:40	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Transformación de una reina 1:09:21- 1:09:37	<i>Variación del tema anterior (sinfonía de Tchaikovsky)</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Juego de soldados 1.11:12- 1.13:00	<i>Marcha</i>	Incidental	Estructural
Amenaza a Catalina 1:14:44-1:14:57	<i>Canción de juguete</i>	Diegética	Estructural/Narrativa
Estado grave de su majestad 1:15:29-1:17:23	<i>Original (tema lento / rápido) Entre la muerte y la diversión Variación de la Sinfonía</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Muerta al fin/ Época del terror 1:17:57-1:19:56	<i>Variación del tema anterior (sinfonía de Tchaikovsky)</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Pedro III aterroriza Rusia 1:19:57-1:20:08	<i>Obertura 1812</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Emperatriz Catalina 1:20:09-1.20:50	Marcha	Diegética	Estructural/ Estética
Barracones 1:21:41-1:22:13	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<i>The Scarlet Empress (Capricho imperial , Josef von Sternberg, 1934)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Ambición 1:23:39-1:24:19	<i>Marcha eslava/ Obertura 1812</i>	Incidental	Estética
Aún me amas 1:25:10-1:28:03	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Vendetta de Amor 1:28:27-1:28:48	<i>Tema amor</i>	Incidental	Expresiva
Histórico banquete 1:28:49-1:32:49	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Arresten a su majestad 1:33:33- 1:33:49	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Informe del Zar 1:33:49-1:36:02	<i>Variación del tema anterior (sinfonía de Tchaikovsky) Las Valquirias (Wagner)</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Su majestad no está en las habitaciones 1:36:06-1:37:05	<i>Variación de la Valquirias de Wagner</i>	Incidental	Estructural
Victoria 1:37:35- 1:30:22	<i>Variación de la Valquirias de Wagner</i>	Incidental/Diegética	Estructural
Catalina II 1:39:23-1:40:07	<i>Marcha eslava</i>	Incidental	Estructural
Muerte del emperador (asesinato) 1:41:40-1:44:15	<i>Original/ Variación Valquirias. Obertura 1812</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>The Scarlet Pimpernel</i></p> <p>Año: 1934</p> <p>Dirección: Harold Young</p> <p>Producción: Alexander Korda</p> <p>Guión: Lajos Biro, Sam Bermann, Robert E. Sherwood, Arthur Wimperis (Novela: Baronesa Emmuska Orczy)</p> <p>Música: Arthur Benjamin</p> <p>Intérpretes principales: Barry K. Barnes, Sophie Stewart, Margaretta Scott, James Mason, Francis Lister, Anthony Bushell.</p>
--

<i>The Scarlet Pimpernel</i> (Harold Young , 1934)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:00-00:15*-1:27	Original (Introducción) Variación de <i>La Marseillaise</i>	Incidental	Estructural/Estética
Londres 1792 01:32-02:23	Original Música de banda(Instrumentos de época, no el sonido)	Diegética	Estética
Soldados 2:34-2:40	<i>Eine Kleine Nachtmusik</i>	Diegética	Estética
Noticias desde París 3:12-4:30	Original	Diegética	Estética
Guillotina 4:31-5:46-6:49	Marcha de tambores	Diegética	Estética
Baile en sociedad 46:45-48:28-49:53 - 50:13-50:27	<i>The Comical Fellow</i>	Incidental/Diegética	Estética
Baile II 50:38-53:00	<i>The Comical Fellow</i>	Incidental	Estética
Anuncios de personajes 53:31-58:58 59:36-1:01:13	Original	Incidental	Estructural

<i>The Scarlet Pimpernel</i> (Harold Young , 1934)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Marcha de los Soldados 1:14:00-1:15:30	<i>La Marseillaise</i>	Diegética	Estructural/Estética/ Simbólica
Canto de Percy 1:22:47-1:23:10	<i>God save the King,</i> <i>Henry Carey</i>	Diegética (Silbado)	Narrativa/ Estética.
Fin 1:32:45-1:32:40	Original	Incidental	Expresiva
Créditos finales 1:32:49-1:33:00	Original	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Return of the Scarlet Pimpernel</i></p> <p>Año: 1937</p> <p>Dirección: Hanns Schwarz</p> <p>Producción: London Film Productions</p> <p>Guión: Lajos Biro, Adrian Brunel, Arthur Wimperis (Novela: Baronesa Emmuska Orczy)</p> <p>Música: Arthur Benjamin</p> <p>Intérpretes principales: Barry K. Barnes, Sophie Stewart, Margaretta Scott, James Mason, Francis Lister, Anthony Bushell.</p>

<i>Return of the Scarlet Pimpernel</i> (Hanns Schawarz , 1937)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:00- 01:53	<i>Original (Imitación clásico) Bélico/ Amor.Tema de Scarlet Pimpernel pasando por todas las secciones (Ravel)</i>	Incidental	Estructural

<i>Return of the Scarlet Pimpernel (Hanns Schawarz , 1937)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
París 1794. Terror (Bajo el mandato de Robespierre) 01:54-3:36	<i>Marcha de tambores (guillotina)/ Coro y trompetas</i>	Incidental/Diegética	Estructural/Estética
Brighton 3:40-3:50	<i>Original Tema oboe (campiña)</i>	Incidental	Estructural
Percy piensa en París 5:50-6: 58	<i>Original Tema amor</i>	Incidental	Estructural/Expresivo
Lista de cabezas 6:59-7:30	<i>Original Tema de tambores</i>	Incidental	Estructural
Actuación 13:52-14:57	<i>Auprès de ma blonde</i>	Diegética	Narrativa
Velada nocturna 15:02-17:44	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
Bailes 17:53-21:02	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
Por el rey 22:30-22:55	<i>Preexistente Canción</i>	Diegética	Estructural
Veladas 22:56-24:56	<i>Original</i>	Incidental	Estética
Secuestro de la señora Percy 27:25-27:34*-27 .47	<i>Original /Preexistente La Marsellaise</i>	Incidental	Estructural/Estética/Simbólica
En París 28:28-29:55	<i>Auprès de ma blonde</i>	Diegética	Estructural
Juicio de la Señora Percy 42:44-43:20	<i>Auprès de ma blonde</i>	Diegética	Estructural
Huída de Percy 49:05-49:54	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Muerte de una aliado 50:53-51:28	<i>Original AAA</i>	Incidental	Estructural
Última carta 55:22-55:40	<i>Auprès de ma blonde</i>	Diegética	Estructural

<i>Return of the Scarlet Pimpernel (Hanns Schawarz , 1937)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Traición 1:01:40-1:03:37	<i>Original (Imitación clásico) Bélico/Amor</i>	Incidental	Estructural
Juicio 1:03:50-1:05:09	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Arrestad a Robespierre 1:12:55-1:13:20 *-1:13:30	<i>Original /Preexistente (La Marseillaise)</i>	Incidental	Estructural/Estética/Simbólica
Detención de Robespierre 1:13:38-1:14:40	<i>La Marseillaise</i>	Incidental	Estructural/Estética
Robespierre a Inglaterra 1:15:43-1:15:53	<i>Original Scarlet Pimpernel</i>	Incidental	Estructural
Créditos finales 1:15:54-1:16:25	<i>Original Scarlet Pimpernel</i>	Incidental	Estructural

Título original: *La Marseillaise*

Año: 1938

Dirección: Jean Renoir

Producción:

Guión: Jean Renoir, Carl Koch

Música: Joseph Kosma

Intérpretes principales: Pierre Renoir, Lise Delamare, Louis Jouvet, Léon Larrive, Aime Clariond, Maurice Escande, Pierre Nay, Jacques Castelai.

La Marseillaise (Jean Renoir, 1938)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:01- 02:20	<i>Original / Inspiración</i>	Incidental	Estructural
Castillo de Versalles 14 Julio 1789- 02:21-4:37/5:18	<i>Original (Tema a base de trompetas)</i>	Incidental	Estructural/Estética
Una villa de Provence Junio de 1790 5:41-5:48	<i>Tambores, marcha</i>	Diegética	Estructural
El pueblo 15:00-17:05	<i>Original. Composición sinfónica</i>	Incidental	Estructural
Marseille Octubre de 1790 17:09-17:29	<i>Canción</i>	Diegética	Estructural
Retrato del pueblo 19:47-28:08	<i>Original</i>	Diegética	Narrativa
Abril 1792 28:15-29:58	<i>Canción acompañamiento clave</i>	Diegética	Narrativa?/Estética
Baile de salón 35:10-35:25	<i>Minuetto</i>	Diegética	Estética
Valenciennes Abril 1792 35:29-35:33	<i>Tambores, marcha</i>	Incidental	Estructural
Asamblea 46:36-47:48	<i>Canción de mujeres (Se parece fragmentos de Carmen)</i>	Diegética	Narrativa
Ir a París 49:47- 50:13	<i>Canción masculina</i>	Incidental	Estructural
Feliz por la marcha 50:40- 51:33	<i>Canción acompañamiento clave</i>	Diegética	Narrativa
Alistarse a las tropas 52:54-53:45	<i>Canciones masculinas. La Marseillaise</i>	Incidental	Estructural
Tropas en el pueblo 55:42- 57:25	<i>La Marseillaise (Coro- Solista</i>	Diegética	Estructural/Estética/ Simbólico
Hacia el frente 57:39- 58:00	<i>Cantos masculinos</i>	Diegética	Estructural

<i>La Marseillaise (Jean Renoir, 1938)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Caminata militar 58:00- 58:45	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Aprendizaje del canto del pueblo 58:46-59:15	<i>La Marseillaise</i>	Diegética	Estructural/Estética/ Simbólico
Sonidos de Guerra 59:27- 59:35	<i>Trompetas</i>	Incidental	Estructural
Preparación 59:46-1:00:19	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural
Preparación II 1:00:33- 1:00:57	<i>La Marseillaise Coro</i>	Incidental	Estructural/Estética/ Simbólico
Canto de laboro 1:01:30-1:02:21	<i>Cantos masculinos</i>	Incidental	Estructural
Canto a la libertad 1:02:36-1:04:04	<i>La Marseillaise (coro- solista)</i>	Incidental	Estructural/Estética/ Simbólico
De travesía 1:04:19-1:04:55	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural
Lavar y caminar 1:04:56-1:07:10	<i>Cantos masculinos</i>	Incidental	Narrativa
Celebraciones populares 1:07:30-1:08:56	<i>Gaitas, zanfoñas,</i>	Diegética	Estructural/Estética
Toma de la Bastilla 1:09:20-1:09:33	<i>Marcha</i>	Diegética	Estética
Furor del pueblo 1:09:45-1:10:50	<i>La Marseillaise</i>	Diegética	Estructural/ Estética/ Simbólico
Cantos a la libertad 01:12:06-1:12:30	<i>Ca Ira</i>	Diegética	Estructural/Estética/ Simbólico
En Palacio 1:20:18-1:21:18/ 1:22:40-1:23:28	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estética
Diarios de Junio de 1792 1:23:34-1:24:45	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural
Alrededores de París 1:29:12-1:30:05	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<i>La Marseillaise (Jean Renoir, 1938)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Música da cámara 1:30:05-1:30:45	<i>Música incidental de clavicordio</i>	Incidental	Estructural
Asamblea 1:30:57-1:33:17	<i>Marionetas negras con acompañamiento de clavicordio. Recitativo (Estilo mozartiano) Fuga</i>	Diegética	Estructural
Viva la Nación 1:39:40-1:40:25	<i>Preexistente. Coro masculino</i>	Diegética	Estructural/Narrativo
Los reyes en la Asamblea 1:51:32-1:51:59	<i>Variación con orquesta de La Campagnole</i>	Incidental	Estructural/Estética/Simbólico
Revolución 2:00:19-2:00:32	<i>La Marseillaise</i>	Diegética	Estructural/Estética/Simbólico
Viva la libertad 2:03:30-2:04:18	<i>La Marseillaise</i>	Diegética	Estructural/Estética/Simbólico
Créditos finales 2:05:19-2:06:09	<i>Marcha</i>	Incidental	Estructural

Título original: *Marie Antoinette*

Año: 1938

Dirección: W. S. Van Dyke

Producción: MGM

Guión: Donald Ogden Stewart, Ernest Vajda, Claudine West.

Música: Herbert Stothart

Intérpretes principales: Norma Shearer, Tyrone Power, John Barrymore, Robert Morley, Anita Louise, Marilyn Knowlden.

<i>María Antonieta (W.S. Van Dyke, 1938)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
00:00-01:42	Créditos. (1770)Obertura . Variación sobre el tema La Marseillaise* (01:22*)	Incidental	Narrativa, Estructural.
01:48-02:05	Aviso a María Antonietta	Incidental	Estructural
03:50-04:45	Va a ser reina. Seré reina de Francia	Incidental	Narrativa.
05:30-07:15	Llegada de María Antonietta	Incidental	Estructural
09:11-09:23	Discurso del rey	Incidental	Narrativa.
09:27-10:35	Boda y noche nupcial	incidental	Estructural
16:40-18:19	“Es cómico no me quería casar”	Incidental	Narrativa.
29:47-30:05	Marseillaise variación	Incidental	Estructural, estética, simbólica
30:06-30:34	1º Baile	Incidental	Estética
30:35-30:48	Presentación de la Delfina	Incidental	Estructural
30:56-32:49	Fiesta, ¿Quién sos?	Incidental	Expresiva
33:00-34:40	Fiesta del carnaval	Incidental	Estética
34:50-36:00	Concierto de clave. Necesito un ruso	Incidental	Estética, narrativa
36:00-37:30	Primer encuentro, juego de prendas	Incidental	Narrativa
40:10-42:45	Cena. 1º Beso	Incidental	Expresiva, estructural
46:00-46:45	He fracasado Madamme du Barry	Incidental	Narrativa, Expresiva
46:50-48:32	Baile en palacio. Concierto de cámara	Incidental/diegética	Estructural, estética
48:33-49:27	Fanfarria de trompetas. Su majestad el rey. Sinfonía	Incidental	Estructural, estética, narrativa

<i>María Antonieta (W.S. Van Dyke, 1938)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
49:32- 49:50	Concierto para clave	Incidental	Estética
49:51-50:24	Madamme la condesa de du Barry. Sinfonía triunfal	Incidental	Estructural
51:42-51:51	retirada Luis XV y Du Barry . Suena el mismo tema anterior hasta llegar a la cadencia	Incidental	Estructural
52:05-52:37	Continúa la danza	Incidental	Estética
54:28- 55:10	Me devuelven a Austria. IV Aniversario. El verdadero Felipe , su traición.	Incidental	Expresiva
55:21-55:41	Concierto para clave. Sólo estabas interesado en la reina de Francia	Incidental	Narrativa
57:54-58:35	Mamá! Encuentro con Fersen	Incidental	Expresiva
1:01:55-1:03:08	Yo me enamoré de vos	Incidental	Expresiva, Estructural
1:05:01-1:06:26	Primera noche juntos	Incidental	Expresiva, estructural
1:08:02-1:09:12	Luis XV está agonizando	Diegética?	Narrativa, Estructural.
1:09:13-1:11:29	Agonía de la muerte(tambores)	Diegética?	Estructural, estética
1:11:30 -1:12:10	Ya sois rey(Marseillaise)	Incidental	Estructural, estética, simbólica
1:12:18- 1:13:49	Segundo encuentro con el amante(variación de Romeo y Julieta)	Incidental	Expresiva, Estructural
1:16:40-1:18:17	Me marcho a América (tema de amor)	Incidental	Expresiva, Estructural
1:20:00-1:21:20	Inicio de la rebelión del pueblo	Incidental	Narrativa, Estructural, simbólica
1:22:20-1:23:45	Recuerdo de su amante	Incidental	Expresiva, estructural

María Antonieta (W.S. Van Dyke, 1938)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
1:25:31-1:27:14	El collar. Inicio del fin	Incidental	Narrativa.
1:30:50 - 1:33:30	Orfeo y Eurídice Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) 1762 Actuación real. Rebelión en la plaza del pueblo y erradicación de la asamblea	Incidental/Diegética	Estética, simbólica relación de trama y trama del film. Narrativa
1:34:00-1:34:39	El pueblo en las calles	Incidental	Narrativa.
1:35:00-1:36:00	Anuncio del rey	Incidental	Estructural
1:37:15-1:38:00	Una huída a tiempo	Incidental	Estructural
1:38:59-1:41:15	Variacion Marseillaise. Después tema total asalto al palacio	Incidental	Estructural, estética, simbólica
1:42:00-1:43:00	Soldados custodian el Palacio. (Fanfarrias de trompetas)	Incidental	Estructural, estética
1:44:32-1:45:44	Encuentro con su amante. Ha pasado tanto tiempo	Incidental	Expresiva, estructural
1:48:50-1:49:43	Nada ha cambiado, tema de amor	Incidental	Expresiva, estructural
1:49:44- 1:51:56	20 de Junio	Incidental	Estética, narrativa
1:55:00-1:55:20	Aduana	Incidental/diegética	Estructural
1:56:00- 1:56:14	Despedida del conde Fersen	Incidental	Expresiva, estructural
1:58:21-2:00:01: 06	Persecución/ Confusión	Incidental	Estructural
2:03:55- 02:04:55	Es el rey. Vuelta a París	Incidental	Estructural
02:05:00- 2:06:10	Prisión para Teresa y la familia	Incidental	Expresiva
2:07:32-2:07:40	Ciudadano de Orleans voto para muerte	Incidental	Narrativa, Estructural.

María Antonieta (W.S. Van Dyke, 1938)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
2:08:36-2:09:00	Anuncio de la muerte de Luis	Incidental	Narrativa, Expresiva
2;13:46- 2:14:13	Guillotinan a Luis XVI. Tambores	Incidental	Estructural,estética, expresiva
2:15:17-2:15:52	Juguete reparado. En general Busmaekl	Incidental	Simbólico, expresivo
2:19:00- 2:19:55	Despedida del hijo	Incidental	Expresiva
2:19:57-2:22:00	Fersen. Tema de amor	Incidental	Expresiva, estructural
2:22:39-2:22:49	Será ejecutada mañana	Incidental	Narrativa, Estructural.
2:23:36-2:25:38	Ultimo atisbo de amor	Incidental	Expresiva, estructural
2:26:30- 2:29 :00 2:28:38 Marseillaise (versión original)	Anuncio muerte de la reina. Trompetas. Muerte y <i>flashback</i> : ¡Yo seré reina de Francia!	Incidental	Narrativa, estructural, expresiva

<p>Título original: <i>L’Affaire du collier de la Reine</i></p> <p>Año: 1946</p> <p>Dirección: Marcel L’Herbier</p> <p>Producción: Île de France Films</p> <p>Guión: Charles Spaak (Novela: Frantz Funck-Brentano)</p> <p>Música: Maurice Thiriet</p> <p>Intérpretes principales: Viviane Romance, Maurice Escande, Jacques Dacqmine.</p>
--

<i>L’Affaire du collier de la Reine (Marcel L’Herbier, 1946)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:00-02:10	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Cardenal en palacio 2:11-3:14	<i>Original</i> <i>Similar tema al de los créditos</i>	Incidental	Estructural
El rey 6:30-7:15	<i>Fanfarrias de trompetas</i>	Incidental	Estructural
Baile 10:12--11:57	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Estudio de arpa 16:13-17:22	<i>Original</i> <i>Canción con arpa</i>	Incidental	Estructural
Reina en los jardines 18:44-20:24	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Anuncio 24:20	<i>Fanfarrias de trompetas</i>	Diegética	Estructural/Estética
Carta a la reina 24:40-25:59	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Cardenal 26:56-30:05	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Planes de la Motte 30:20-32:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Trama y seducción 33:00-33:08 33:28-34:56	<i>Ca ira (qué composición es?)/ Man da blonde)</i>	Incidental	Estética
Correspondenci a de la reina 35:23-35:56	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Scaramouche</i></p> <p>Año: 1952</p> <p>Dirección: George Sidney</p> <p>Producción: MGM</p> <p>Guión: Ronald Millar, George Froeschel (Novela: Rafael Sabatini)</p> <p>Música: Victor Young</p> <p>Intérpretes principales: Stewart Granger, Eleanor Parker, Janet Leigh, Mel Ferrer, Henry Wilcoxon, Lewis Stone, Nina Foch, Robert Coote, Richard Anderson</p>
--

<i>Scaramouche</i> (George Sydney, 1952)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:07-2:20	<i>Original (estilo sinfónica, tonal, protagonismo cuerda y temas viento metal)</i>	Incidental	Estructural
En el nombre de la reina 3: 15-3:37	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Ballet en palacio 5:54-8:35	<i>Ballet en honor a la reina . Preexistente/ Original</i>	Diegética	Estética
Dónde estas amore 8:37- 9:50	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Planes de boda 11:00-12:11	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Besos de Scaromouche 14:00-15.30	<i>Original (tema de amor)</i>	Incidental	Expresiva
Persecución 15:31- 17:30	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Despedida 19:05-20:30	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
A París/ Te quiero 23:44-28:30	<i>Original (dos temas enérgico/amoroso)</i>	Incidental	Estructural/Expresiva

Scaramouche (George Sydney, 1952)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Muerte del padre 29:28-30:37	<i>Original (Solo violonchelo, entra toda la orquesta)</i>	Incidental	Expresiva
Continuamos el camino 30:38-30:52	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Huída 38:30-40:46	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Tumba de Cavillac 40:48-42:00	<i>Original (solista clarinete/oboe)</i>	Incidental	Expresiva
Amor, amor 42:05-43:28	<i>Original (tema de amor)</i>	Incidental	Expresiva
Huída de su amor/ Yo soy Scaramouche 43:40-46:14	<i>Original (enérgico/ bufonesco)</i>	Incidental	Estructural
Teatro de variedades 46:24-47:30	<i>Original</i>	Diegética	Estructural/Estética
Quién es Scaramouche 48:45-49:49	<i>Original (tema flautas)</i>	Incidental	Narrativa/Estructural
Huída de Andr'r Moreau 53:30-55:17	<i>Original (tema amor)</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Libertad, igualdad, fraternidad 55:54-58:11	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Yo soy quien eres André 59:40-1:00:55	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Lecciones de esgrima 1:01:19-1:01:33	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Disfraz de Scaramouche 1:01:34-1:01:40	<i>Original (Bufonesco)</i>	Incidental	Estructural
I love you 1:04:08-1:05:33	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

Scaramouche (George Sydney, 1952)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Recuerda tu posición 1:09:24-1.12:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Narrativa
París, París 1:13:27-1.14:35	<i>Original (tema de amor)</i>	Incidental	Expresiva
Scaramouche acción 1:14:36-1.15:44	<i>Original</i>	Diegética	Estética
No están en París 1:17:22-1.18:34	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa/Estructural
Amenaza/Amor 1:19:31-1:21:34	<i>Original (tema de amor)</i>	Incidental	Estructural
Te quiero André 1:24:45	<i>Original (tema de amor)</i>	Incidental	Expresiva
Huida 1:26:00-1:26:45	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Moreau 1:35:28-1:35:46	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Scaramouche 1:35:46-1;40:36	<i>Original</i>	Diegética	Estructural/Estética
Le perdono la vida 1:47:43-1:49:49	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Ella no es tu hermana 1:51.32-153:00	<i>Original (tema de amor)</i>	Incidental	Expresiva/Narrativa/Estructural
Boda y felicidad 1:53:00- 1:53:38	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Fin 1:53:40- 1:54:13	<i>La Marseillaise</i>	Incidental	Estética
Créditos finales 1:54:14	<i>Vals original</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Madame Du Barry</i></p> <p>Año: 1954</p> <p>Dirección: Christian-Jaque</p> <p>Producción: Coproducción Francia-Italia; Filmsonor/Francinex/Les Films Ariane.</p> <p>Guión: Christian-Jaque, Henri Jeanson, Albert Valentin</p> <p>Música: Georges Van Parys</p> <p>Intérpretes principales: Martine Carol, Daniel Ivernel, Gianna Maria Canale, Jean Parédès, Denis D'Inès, Marguerite Pierry, Isabelle Pia.</p>
--

Madame Du Barry (Martine Carol, 1954)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:00-01:59	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Variedades cinematográfico 1:59-3:07	<i>Original</i> <i>Música de circo, de espectáculo de variedades</i>	Incidental	Estructural/Estética
Gritos de gloria 3:08-4:30	<i>La Campagnola</i>	Diegética	Estética / Simbólica/ Narrativa
Circo, malabaristas 4:33-5:40	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Comienza la historia 5:42-8:29	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Juegos en la calle 8:30-11:50	<i>Original</i>	Diegética	Estructural
Rutina de Versalles 12:00-12:32	<i>Original</i>	Diegética	Estructural
Inicio del sueño 17:46-18:23	<i>Original</i>	Diegética	Estructural

Madame Du Barry (Martine Carol, 1954)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Burdel 20:14-20:40	<i>Original</i>	Diegética	Estructural
Du Barry en Palacio 26:37-27:23	<i>Original</i>	Diegética	Estructural/Estética
Las normas de Palacio 31:16-31:24	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Huída de Palacio 34:04-35:57	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Salón de los espejos. Su majestad 36:26-38:32	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Despertar del rey 42:16-43:03	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Vida en el campo 47:24-47:54	<i>Original(Oboes)</i>	Incidental	Estructural/Estética
Fanfarrías de Trompetas 55:08-55:57	<i>Original</i>	Diegética	Estructural
Nuevas noticias en palacio 58:10-59:20- 1:00:56	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Vuelta de la Du Barry 1:03:45-1:03:49	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Presentación de Madame Du Barry 1:20:01-1:22:10	Original (Estilo haendeliano)	Incidental	Estructural
Maquerelle Publique 1:22:15-1:23:25	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

Madame Du Barry (Martine Carol, 1954)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Palabra de Dios 1:26:56-1:27:13	<i>Composición órgano</i>	Diegética	Estructural/Estética
Respuesta al complot 1:28:41-1:29:33	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
La venganza de Du Barry 1:31:07-1:31:59	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo
Du Barry vs. Marie Antoinette 1:33:23-1:34:53	<i>Original</i>	Incidental/ Diegética	Estético
Esta todo el mundo hoy en el Versailles 1:36.35-1:38:04	<i>Original</i>	Incidental/ Diegética	Estructural/Estética
El rey ha muerto 1:39:50-1:41:01	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
A París 1:41:42-1:42:29	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Exilio de la Du Barry 1:43:39	<i>Original</i>	Incidental	Narrativo
Guillotina a Du Barry 1:44:00-1:44:48	<i>La Campagnola (Variación para orquesta)</i>	Incidental	Estética / Simbólica/ Narrativa

<p>Título original: <i>Marie-Antoinette reine de France</i></p> <p>Año: 1956</p> <p>Dirección: Jean Delannoy</p> <p>Producción: Coproducción Francia-Italia; Franco London Films/ Les Films Gibé/ Rizzoli Film</p> <p>Guión: Jean Delannoy, Phipippe Erlanger, Bernard Zimmer</p> <p>Música: Jacque-Simonot</p> <p>Intérpretes principales: Michèle Morgan, Richard Todd, Jacques Morel, Jean Boitel, Aimé Clariond, Madeleine Rousset , Guy Tréjean, Georgette Anys, Marcelle, Arnold, Edmond Beauchamp.</p>
--

<i>María Antonieta, reina de Francia (Jean Delannoy, 1956)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 0:04- 2:29	<i>Original</i> <i>Estilo de obertura mozartina. Re menor; preludio del destino fatal</i>	Incidental	Estructural, estético, narrativo
Llegada a palacio. 08:40- 13*:00-14:39	<i>Preexistente</i> <i>Tema de Variación de la Marseillaise. Encuentro con Axel von Fersen.</i>	Incidental/ Diegético	Estructural, estético, simbólico
Primeros encuentros 15:11-16:00	<i>Original</i> <i>Tema de amor con variación</i>	Incidental	Estructural (<i>leitmotiv</i>), expresivo
Cortejo del rey en los aposentos de María Antonieta 14:55-17:55	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo
La vida en palacio 22:00- 22:47	<i>Original</i>	Incidental	Estética
Trianon 26:20-28:40	<i>Original</i> <i>Música del Trianon</i>	Incidental/ Diegético	Estética
Baile 28:40-30:00	<i>Original</i>	Incidental	Estética

<i>María Antonieta, reina de Francia (Jean Delannoy, 1956)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Fiesta 30:01-31:08	<i>Original</i>	Diegética	Estética
Visita 32:00-32:28	<i>Concierto de clave</i>	Diegética	Estética
Amor, amor 33:29-33:34	<i>Original</i>	Diegética	Estética
Despedida 33:40- 34:26	<i>Ópera. La reina canta. Adiós a su amor. Música de cámara</i>	Diegética	Estética, expresiva
Tristeza 34:47- 35:59	<i>Original</i>	Diegética	Estética y expresiva
Melancolía 36:37- 37:22	<i>Canto de despedida a un amante lejano</i>	Diegética	Estructural, estético, expresiva
Diario 37:26- 37:44	<i>Original</i> <i>Cuadro de la familia</i>	Incidental	Estructural, narrativo
Carta 39:19- 40:38	<i>Original</i> <i>Tema de amor</i>	Incidental	Estructural (<i>leitmotiv</i>), expresivo
Empieza el peligro 44:36- 44:48	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Trianon 48:00- 48:30	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Diario 51:30- 52:30	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/ narrativo
Bastilla 52:40- 53:50	<i>Original</i>	Diegética	Narrativo, simbólico, estructural, expresivo.
Amenaza a la corte 54:39- 55:00	<i>Original</i> <i>Tambores: Debéis partir. Continúa el tema de la Bastilla. El pueblo se va acercando al palacio</i>	Diegética	Narrativo, simbólico, estructural.
Diario: Octubre 1789 56:57- 57:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, narrativo

<i>María Antonieta, reina de Francia (Jean Delannoy, 1956)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Reloj de Palacio 57:18	<i>Original</i>	Diegética	Estructural, estético
Reclaman a la reina 59:00- 59:35	<i>Preexistente</i> <i>Voces femeninas cantan</i>	Diegética	Narrativa, estructural
Fersen 1:05:00- 1:05:15	<i>Original</i> <i>Breve melodía. Apoyo del Conde Fersen</i>	Incidental	Estructural
Despedida bis 1:13:08- 1:13:23	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo
Huída de palacio 1:13:24- 1:14:55	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo, estructural
Arresto al rey 1:24:10- 1:24:27	<i>Fanfarrias de trompetas</i>	Incidental/ Diegético	Expresivo, estructural
Reencuentro 1:29:25- 1:32:30	<i>Orquesta de cámara.</i> <i>Protagonismo flauta y cuerda el tema del amor</i>	Incidental	Estructural (<i>leitmotiv</i>), expresivo
Huída segunda parte. 1:35:41- 1:36:00	<i>Marseillaise. Coro de voces masculinas, cantando la libertad del pueblo</i>	Diegética	Estructural, estético, simbólico
En prisión 1:38:00- 1:38:57.	<i>Original</i> <i>Despedida del rey a sus hijos. Acordeón</i>	Incidental	Expresivo
Ejecución del rey 1:40:15	<i>Original</i> <i>Preludio de tambores.</i>	Diegética	Estructural, narrativo
Luis XVII un bufón 1:41:20	<i>Variación de la Marseillaise</i>	Diegética	Simbólico, expresivo
Ejecución 1:52:00- 1:53:33	<i>Original</i> <i>Tambores de ejecución</i>	Diegética	Estructural, narrativo
Viva la república!! 16 de Octubre de 1793. Créditos finales 1:54:37- 1:58:00	<i>La Marseillaise</i> <i>Viva la república!! 16 de Octubre de 1793.</i>	Diegética	Simbólico, narrativo, estético.

<p>Título original: <i>Barry Lyndon</i></p> <p>Año: 1975</p> <p>Dirección: Stanley Kubrick</p> <p>Producción: Warner Bros/ Hawk Films.</p> <p>Guión: Stanley Kubrick (Novela: William Thackeray)</p> <p>Música: Leonard Rosenman, Varios</p> <p>Intérpretes principales: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Leon Vitali, Patrick Magee, Mary Kean, Philip Stone, Hardy Krüger, Gay Hamilton, Wolf Kahler, Steven Berkoff, Murray Melvin, André Moreli, Diana Loerner, Frank Middlemass, Arthur O'Sullivan, Leonard Rossiter.</p>
--

<i>Barry Lyndon</i> (Stanley Kubrick, 1975)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:04-00:54	<i>01. Sarabande Main Title (Georg Friedrich Handel) (02:43)</i>	Incidental	Estética
Sedución 02:05- 06:01	<i>02. Women of Ireland (Sean O'Riada) (04:42)</i>	Incidental	Estructural, estética
Marcha militar 06:06-7:44	<i>06. British Grenadiers, Fife and Drums (Traditional) (02:14)</i>	Diegética	Estructural, estética, significativa
Bailes y fiestas campestres 8:00-09:10	<i>03. Piper's Maggot Jig (Traditional) (01:43)</i>	Diegética	Estructural, estética
Paseo campestre 9:12-12.50	<i>02. Women of Ireland (Sean O'Riada) (04:42)</i>	Incidental	Estructural, estética, narrativa
Comida familiar 14:56-16:23	<i>02. Women of Ireland (Sean O'Riada) (04:42)</i>	Incidental	Estructural, estética

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Duelo 20:23-24:08	<i>11. Sarabande Duel (Georg Friedrich Handel) (03:15)</i>	Incidental	Expresiva, narrativa, estructural
Muerte del capitán 24:09-24:53	<i>05. Tin Whistles (Sean O'Riada) (03:44)</i>	Incidental	Estructural
Huída y asalto 28: 35- 32:23	<i>01. Sarabande Main Title (Georg Friedrich Handel) (02:43)</i>	Incidental	Significativa
Barry en el regimiento 38-19-39: 27	<i>08. Liliburlero, Fife and Drums (Traditional) (01:08)</i>	Diegética	Significativa, estructural
Revolución 41:57-45: 44	<i>06. British Grenadiers, Fife and Drums (Traditional) (02:14)</i>	Incidental, diegética	Significativa, estructural
Reflexión sobre la muerte 45: 45-47.44	<i>04. The Sea Maidens (Traditional) (02:06)</i>	Incidental	Significativa, estructural, expresiva
Huída del ejército inglés 49:12-50:20	<i>07. Hohenfriedberger March (Frederick the Great) (01:17)</i>	Incidental	Significativa, estructural
Cortejo 53:34-55:43	<i>02. Women of Ireland (Sean O'Riada) (04:42)</i>	Incidental	Estructural, expresiva
Marcha del ejército I 55:46-56:56	<i>07. Hohenfriedberger March (Frederick the Great) (01:17)</i>	Incidental	Significativa, estructural
Marcha del ejército II 58:50-59:24	<i>07. Hohenfriedberger March (Frederick the Great) (01:17)</i>	Incidental	Significativa, estructural
Cena con el ejército prusiano 59: 25-1:01:16	<i>06. British Grenadiers, Fife and Drums (Traditional) (02:14)</i>	Diegética	Significativa

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
CASTIGO DEL EJÉRCITO PRUSIANO 1:01:57-1:05:53	<i>06. British Grenadiers, Fife and Drums (Traditional) (02:14)</i>	Incidental, diegética	Narrativa, estructural, estética
Honores para Barry II 1:05:57- 1:06:08	<i>10. March from Idomeno (Wolfgang Amadeus Mozart) (01:32)</i>	DIEGÉTICA	Estética, narrativa
Honores para Barry II 1: 07:38-1:08:20	<i>10. March from Idomeno (Wolfgang Amadeus Mozart) (01:32)</i>	Incidental	Estructural, narrativa
Nueva misión 1: 10: 35-1: 11:52	<i>15. The Cantina from Il Barbiere Di Saviglia, Film Adaptation (Giovanni Paisiello) (04:31)</i>	Incidental	Estructural, narrativa
Juego de cartas 1:15: 29- 1:19:12	<i>10. March from Idomeno (Wolfgang Amadeus Mozart) (01:32)</i>	Incidental	Estructural, narrativa, estética
Chevalier abandona Prusia 1:23:30-1:23:46	<i>15. The Cantina from Il Barbiere Di Saviglia, Film Adaptation (Giovanni Paisiello) (04:31)</i>	Incidental	Estructural, narrativa, estética
Nueva vida para Barry 1:23:47-1:26:50	<i>8. Piano Trio in E-Flat, Film Adaptation of the Opus 100 2nd Movement (Franz Schubert) (04:18)</i>	Incidental	Estructural, estética
En busca del ascenso social 1:28.20-1:35.10	<i>8. Piano Trio in E-Flat, Film Adaptation of the Opus 100 2nd Movement (Franz Schubert) (04:18)</i>	Incidental	Estética, estructural
Muerte y libertad 1:38:00-1:38.41	<i>8. Piano Trio in E-Flat, Film Adaptation of the Opus 100 2nd Movement (Franz Schubert) (04:18)</i>	Incidental	Estructural, narrativa

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Prosperidad 1: 40:21-1:43:15	<i>8. Piano Trio in E-Flat, Film Adaptation of the Opus 100 2nd Movement (Franz Schubert) (04:18)</i>	Incidental	Estructural
Orgía de Barry 1:43:15-1.43.38	<i>06. British Grenadiers, Fife and Drums (Traditional) (02:14)</i>	Diegética	Estructural
Vida de casados 1:43:39-1:44:39	<i>16. Cello Concerto E-Minor, Third Movement (Antonio Vivaldi) (03:53)</i>	Incidental/diegética	Estructural, significativa, expresiva, estética
Infelicidad de la Duquesa 1:45:11-1:48:46	<i>13. German Dance No.1 In C-Major (Georg Friedrich Handel) (02:17)</i>	Incidental	Estructural, significativa
Cumpleaños de Brian 1:51:45-1.55:19	<i>13. German Dance No.1 In C-Major (Georg Friedrich Handel) (02:17)</i>	Incidental	Estructural
En búsqueda de un título 1:58:43-2.00:52	<i>13. German Dance No.1 In C-Major (Georg Friedrich Handel) (02:17)</i>	Incidental	Estructural
Concierto en el palacio 2:06:12	<i>16. Cello Concerto E-Minor, Third Movement (Antonio Vivaldi) (03:53)</i>	Diegética	Narrativa, estética
Reflexiones 2:10-2:14:20	<i>01. Sarabande Main Title (Georg Friedrich Handel) (02:43)</i>	Incidental	Estructural
Esgrima para Brian 2:14:51-2:19:18	<i>01. Sarabande Main Title (Georg Friedrich Handel) (02:43)</i>	Incidental	Estructural
Muerte de Brian 2:21:02-2.27.18	<i>14. Sarabande Duel (Georg Friedrich Handel) (03:15)</i>	Incidental	Estructural, expresiva, significativa

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Duelo 2:33:20-2:43:57	<i>01. Sarabande Main Title (Georg Friedrich Handel) (02:43)</i>	Incidental	Estructural
Barry y su exilio 2:46:40-2:47:30	<i>8. Piano Trio in E- Flat, Film Adaptation of the Opus 100 2nd Movement (Franz Schubert) (04:18)</i>	Incidental	Estructural
Regreso a Irlanda 2:50:13-2:53:59	<i>01. Sarabande Main Title (Georg Friedrich Handel) (02:43)</i>	Incidental	Estructural, significativa.
Créditos finales 2:54-2:57:00	<i>01. Sarabande Main Title (Georg Friedrich Handel) (02:43)</i>	Incidental	Estructural

Título original: *Lady Oscar*

Año: 1979

Dirección: Jacques Demy

Producción: Coproducción Francia-Japón.

Guión: Jacques Demy, Patricia Louisiana Knop (Cómic: Riyoko Ikeda)

Música: Michel Legrand

Intérpretes principales: Catriona MacColl, Barry Stokes, Christine Böhm,
Jonas Bergström, Mark Kingston, Martin Potter, Nicolas Amer.

<i>Lady Oscar (1979)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:10-00:17 1:34-4:24	<i>Original (Estilo de Bernstein. María María..)</i>	Incidental	Estructural
Oscar y André 6:00-6:50	<i>Original . Variación del anterior</i>	Incidental	Estructural
Oscar en Versalles 8:18-9:33	<i>Concierto de Clave/ Canto Original</i>	Incidental/ Diegética	Estructural/Estética
María Antonieta 00:02-01:15	<i>Original (Imitación del tema anterior)</i>	Incidental	Estructural
Calles de París 3:53-4.15	<i>Canción infantil</i>	Diegética	Estructural
Lavanderas 4:24-4:45	<i>Variación Marcha Fúnebre de Chopin</i>	Incidental	Expresiva
Sácate el vestido 4:46-5:42	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Niños por París 6:18-6:37	<i>Canción infantil</i>	Incidental	Estructural
Juegos en palacio 6:38-8:33	<i>Original (al estilo Barroco)</i>	Incidental	Estructural
Celos de André 9:20-9:53	<i>Original (Tema de Lady Oscar inicio)</i>	Incidental	Estructural (leitmotiv)
Celos de André II 00:00-00:12	<i>Original (Tema de Lady Oscar inicio)</i>	Incidental	Estructural (leitmotiv)
Ayuda 00:14-00:54	<i>Tema de violín</i>	Incidental	Estructural
En París no hay hambre 1:04-02:01	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Duelo 03:39-04:12	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Regalo del Padre 5:15-6:19	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Sueño con André 07:00-07:12	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Muerte del rival 7:45-8:19	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Madre ha muerto 9:22-9:38	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Madre ha muerto II 00:00-00:38	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Calles de París 00:40-05:40	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Pelea en la batalla 5:41-7.10	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Oscar herido 8:25-9.00	<i>Original (Tema de Oscar)</i>	Incidental	Estructural (leitmotiv)
Me gustaría estar a solas 2:34-4:00	<i>Original (Tema de Oscar)</i>	Incidental	Estructural (leitmotiv)

Lady Oscar (1979)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Secretos de María Antonieta 4:33-5:16	<i>Original (Estética tiovivo- visual)</i>	Incidental	Estructural
Canción infantil 5:17-8.00	<i>Original</i>	Diegética	Narrativa
Dónde está 9:02-9:33	<i>Original (Tema de Lady Oscar inicio)</i>	Incidental	Estructural
Fersen se marcha 00:21-1:48	<i>Original . Variación del anterior (guitarra)</i>	Incidental	Estructural
Aldea de Maria Antonieta 2:26-3:46	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Recado a María Antonieta 3:54-5:43	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Despedida del Conde Fersen 5:44-6:30	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Herederero de Francia 8:51-9:59	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Has amado alguna vez Oscar 00:00-00:50	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Amante de la reina ha vuelto 6:17-6:38	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Fiesta en Versalles 8:15-10:00	<i>Preexistente Danza Minuet</i>	Diegética	Estructural/Estética
Fiesta en Versalles 00:00-00:32	<i>Preexistente Danza Minuet</i>	Diegética	Estructural/Estética
Fersen y Oscar 1:33-5:20	<i>Danza rápida</i>	Falsa Diégesis (Cuarteto cuerdas)	Estructural/Estética
Te quiero Oscar 5:40-6:30	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Concierto de cámara 6:45-7:36	<i>Clave(Tema de Oscar)</i>	Diegética	Estética
Madame Déficit 00:25-1:52	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Trama del collar 4:17-5:17	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Traslado de Oscar 8:01-9:09	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Deshonor a Oscar 00:13-1:32	<i>Marcha de tambores</i>	Incidental/ Diegética	Estructural
Te echo de menos André 2:38-4.44	<i>Original</i>	incidental	Estructural
Ya no soy tu siervo 8:23-8.43	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Condena a Valois 00:52-1:54	<i>Original</i>	Incidental	Estética

<i>Lady Oscar (1979)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Atuendo de Oscar 2:08-3:44	<i>Preexistente</i> <i>Danza</i> <i>Minuet</i>	Incidental/ Diegética	Estética
He roto mi compromiso 7:08-7:40	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Declive de la reina 8:04-9:55	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
El pueblo 1:00-1:20	<i>Original</i> <i>(Theremin)</i>	Incidental	Estructural
Arresto de Oscar 2:20-2:55	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Rescate de Oscar 3:07-3:18	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Duelo familiar 3:54-4:44	<i>Original</i>	incidental	Estructural
Libertad 6:44-8:45	<i>Original</i> <i>(Tema de Oscar)</i>	Incidental	Estructural
Vida da Cámara 8:48-9:58	<i>Concierto de Clave/</i> <i>Canto</i> <i>Original</i>	Incidental	Estructural/Estética
Nuevas noticias 00:00-00:37	<i>Concierto de Clave/</i> <i>Canto</i> <i>Original</i>	Incidental	Estructural
Toma de la Bastilla 3:50-4:53	<i>Campagnola/Original</i> <i>tema de Oscar</i>	Diegética	Estética/Simbólica/Narrativa
Créditos finales 4:54-4:60	<i>Original</i> <i>(Tema de Lady Oscar</i> <i>inicio)</i>	Incidental	Estructural

Título original: *Danton*

Año: 1982

Dirección: Andrzej Wajda

Producción: Coproducción Francia-Polonia

Guión: Jean-Claude Carrière, Agnieszka Holland, Jacek Gasiorowski,
Andrzej Wajda

Música: Jean Prodromidès

Intérpretes principales: Gérard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Anne Alvaro,
Roland Blanche, Patrice Chéreau, Andrzej Seweryn, Angela Winkler.

Danton (Andrzej Wajda, 1982)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:28-1:50	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Paris II Año de la República 1794 1:51-3:21	<i>Original</i>	Incidental	Estructural / Estética
Artículo 1º 3:38-5:27	<i>Original</i>	Incidental	Estructural / Estética
Prófugo 6:11-7:28	<i>Original</i>	Incidental	Estructural / Estética
Es Danton 7:44-8:17	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Qué ocurre 11:20-11:50	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Trama 34:15-35:20	<i>Original- Mandolina (burdel)</i>	Incidental	Estructural
Sesión de espiritismo 35:40-36:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural / Estética
Ahora ya lo tengo 46:10-47:31	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Declaración de guerra 48:15-49:51	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Orden de arresto de Danton 59:40-1:01:47	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Arrestos multitudinarios 1:05:30-1:07:12	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Sálvate Danton 1:07:21-1:09:25	<i>Original. Tema Oboe</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Detención de Danton 1:09:30-1:10:30	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Juicio a Danton 1:20:30-1:21:22	<i>La Marseillaise (canto colectivo masculino)</i>	Diegética	Estructural / Estética
Morirás dentro de 5 días 1:21:25-1:22:44	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural

Danton (Andrzej Wajda, 1982)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Dilema Robespierre 1:37:10-1:38:38	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Retrato 1:40:25-1:41:09	<i>Continuación tema original anterior</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Juicio en la calle 1:46:30-1:48.00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Lista de condenados/ Complot 1:48:10-1:51:28	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Guillotina 1:56:15-1:56:48	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
No me arrepiento de nada 1:59:39-2:03.24	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Guillotina a Dantón 2:03:39-2:04:30	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Tapan la Guillotina 2:05:55-2:06:20	<i>Original</i>	Incidental	Simbólica
Artículo 1º 2:07:09-2:07:38	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural
Créditos finales 2:07:39-2:11:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Amadeus</i></p> <p>Año: 1987</p> <p>Dirección: Milos Forman</p> <p>Producción: The Saul Zaentz Company / Orion Pictures</p> <p>Guión: Peter Shaffer</p> <p>Música: W.A. Mozart</p> <p>Intérpretes principales: Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berrige y Roy Dotrice.</p>
--

Amadeus (Milos Forman, 1987)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos iniciales 0:22-0:40//2:17-3 :00*(baile)-4:37	<i>Sinfonía n° 25 en Sol menor</i> W.A. Mozart, 1773	Incidental/Diegética	Narrativa/Estética/Estructural
Reconoces esto 5:10-6:00	<i>Música al teclado de Salieri</i>	Diegética	Expresiva/Estructural
Estreno 7:13-7:49	<i>Fragmentos de ópera Axur: Antonio Salieri 1788</i>	Diegética	Estética/Narrativa
Lo compuso Mozart 8:27-8:43	<i>Pequeña Serenata nocturna (teclado/vocal)</i> W.A. Mozart, 1781	Diegética	Estética/ Narrativa/ Significativa
Él fue mi ídolo 9:50-10:20/10:35- 10:45	<i>Acrobacias musicales al clave/violín (Mismo tema= AA')</i>	Diegética	Estética/ Narrativa
Ocurrió un milagro 10:54- 12:02*-12:26	<i>Stabat Mater . Quando Corpus Moriet</i> G. B. Pergolesi	Diegética	Estética/ Narrativa/ Estructural
Jose II y Salieri 12:45-13:06	<i>Lecciones de música de Jose II (Música de Salieri)</i>	Diegética	Estética/ Narrativa/ Estructural
El genio o el bufón 13:32-16:00	<i>Bubak and Hungaricus (Early 18th Century Gypsy Music) Música gitana de principios del siglo XVIII</i>	Incidental/Diegética	Estética/ Narrativa
Ese era Mozart 18:18-19:47	<i>Serenata para vientos</i> W.A. Mozart, 1782	Incidental /Diegética	Estética/ Narrativa
Sobre el papel no parecía nada 21:36-22:44	<i>Serenata para vientos</i> W.A. Mozart, 1782	Incidental	Estructural/Narrativa
Gracias señor 25:00-26:09	<i>Marcha de Salieri</i> Simon Preston	Diegética/ Incidental	Estructural/Narrativa
Regalo a Mozart 26:53-28:44	<i>Marcha de Bienvenida de Salieri (En honor a Mozart) Interpretación del Emperador A. Salieri</i>	Diegética	Estructural/Estética

Amadeus (Milos Forman, 1987)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
La tengo en mi cabeza 33:36-35:07	<i>Variación de Mozart sobre la Marcha de Bienvenida de Salieri (Esbozo del Rapto del Serrallo)</i> W.A. Mozart/A. Salieri	Diegética	Estructural
Lo turco está de moda 37:20-39:03	<i>El rapto del Serrallo (Aria)</i> W.A. Mozart, 1782	Diegética	Estética/ Narrativa
Demasiadas notas 39:29-40:50	<i>El rapto del Serrallo Final turco</i> W.A. Mozart, 1782	Diegética	Narrativa/Estética/Estructural
Boda 46:05-46:23	<i>Misa en Do menor, Kyrie</i> W.A. Mozart, 1783	Diegética	Estructural/Narrativa
Borradores de un genio I 52:30-53:00	<i>Concierto para flauta y arpa en Do mayor</i> W.A. Mozart, 1778	Incidental	Estética/ Narrativa/ Estructural
Borradores de un genio II 53:03-53:14	<i>Sinfonía n° 29 en La mayor</i> W.A. Mozart, 1774	Incidental	Estética/ Narrativa/ Estructural
Borradores de un genio III 53:15-	<i>Concierto para dos pianos</i> W.A. Mozart, 1779	Incidental	Estética/ Narrativa/ Estructural
Borradores de un genio IV 53:22-53:26	<i>Sinfonía Concertante</i> W.A. Mozart	Incidental	Estética/ Narrativa/ Estructural
La palabra de Dios 53:30-54:46	<i>Misa en Do menor, Kyrie</i> W.A. Mozart, 1783	Incidental	Estética/ Narrativa/ Estructural
La vida en Viena 56: 17-57:00	<i>Concierto para dos pianos</i> W.A. Mozart, 1779	Incidental	Estructural/Estética
Llegada del padre 57:00-57:16	<i>Don Giovanni K. 527: Acto II. Commedatore Scene</i> W.A. Mozart, 1787	Incidental	Estructural/Expresivo
Hay que celebrarlo 1:00:36-1:01:30	<i>El Rapto del Serrallo</i> W.A. Mozart, 1782	Incidental/Diegética	Estructural

Amadeus (Milos Forman, 1987)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Castigo I: Tocar a la manera de Bach	Tocar a la manera de Bach	Diegética	Estructural
Castigo II: Tocar al revés	Tocar de espaldas	Diegética	Estructural
Imitar a Salieri 1:04:42-1:05:06	<i>Música al teclado</i>	Diegética	Estética
Componiendo 1:05:56- 1:06:27	<i>Le nozze di Figaro</i> <i>Acto IV Ah Tutti Contenti</i> W.A. Mozart, 1786	Incidental	Estética
Componiendo II 1:08:48	<i>Le nozze di Figaro</i> <i>Acto IV Ah Tutti Contenti</i> W.A. Mozart, 1786	Incidental	Estructural/Narrativa
Concierto al aire libre 1:10:02-1:12:02	<i>Concierto para piano en Mi bemol mayor.</i> W. A. Mozart	Incidental/Diegética	Estética
Parte II. <i>Amadeus</i> (CD II)			
Nueva ópera 00:00-00:50	<i>Le nozze di Figaro</i> <i>Acto IV Ah Tutti Contenti</i> W.A. Mozart, 1786	Incidental	Estética
Primeros ensayos 07:13-07:58	<i>Le nozze di Figaro</i> <i>Cinque....dieci..</i> W.A. Mozart, 1786	Diegética	Narrativa
Ensayos generales 8:30-9:15	<i>Le nozze di Figaro</i> <i>Baile de celebración de las bodas de Figaro</i> W.A. Mozart, 1786	Diegética	Narrativa
Censura 11:30-13:28	<i>Le nozze di Figaro</i> <i>Ballet sin música</i> W.A. Mozart, 1786	Diegética	Narrativa
Estreno oficial 13:31- 14:08	<i>Le nozze di Figaro,</i> W.A. Mozart, 1786	Diegética	Narrativa
Estreno oficial II. 14:10- 16:25	<i>Le nozze di Figaro.</i> <i>Acto IV</i> <i>W.A. Mozart, 1786</i>	Diegética	Narrativa/Estética/Estructural
Salieri en la ópera 18:07-19:09	<i>Axur</i> Antonio Salieri, 1788	Diegética	Estética

<i>Amadeus (Milos Forman, 1987)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Había convocado a su propio Padre 21:15-26:31	<i>Don Giovanni K. 527: Acto II. Commemoratore Scene</i> W.A. Mozart, 1787	Diegética	Narrativa
Componiendo 26:45-28:14	<i>Preludio</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Encargo del Requiem 28:20-28:25	<i>Don Giovanni K. 527: Acto II. Commemoratore Scene</i> W.A. Mozart, 1787	Incidental	Narrativa
Historia de una muerte anunciada 29:10-30:05	<i>Requiem. Introitus</i> W.A. Mozart, 1791	Incidental	Narrativa
Historia de una muerte anunciada II 30:48-31:42	<i>Requiem.</i> W. A. Mozart, 1791	Incidental	Narrativa
Teatro de parodia 32:13-36:20	<i>Parodia de Don Giovanni, 1787</i>	Diegética	Estética
Entreacto 36:33-38.15	Música popular	Diegética	Estética
Obsesión de un encargo 38:15-38:27	<i>Requiem</i> W. A. Mozart, 1791	Incidental	Estética
Nueva ópera 42:10-43:56	<i>La flauta mágica . Obertura</i> W.A. Mozart, 1791	Incidental	Estructural
Retrato de la Obsesión 43:57- 44:20	<i>Don Giovanni K. 527: Acto II. Commemoratore Scene</i> W.A. Mozart, 1787	Incidental	Estructural
Misa de difuntos 45:54-46:50	<i>Requiem</i> W.A. Mozart, 1791	Incidental	Estética
Fiesta y agonía 47:00-47:34	<i>La flauta mágica Aria de Papageno, Obertura</i> W.A. Mozart, 1791	Diegética	Estética
Misa de difuntos 47:35-48:26	<i>Requiem</i> W.A. Mozart, 1791.	Incidental	Estructural
Estreno 49:13-51:19	<i>La flauta mágica Aria: La reina de la noche</i> W.A. Mozart, 1791	Diegética	Estructural

<i>Amadeus (Milos Forman, 1987)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Teatro 51:32-53:18//53:3 6-54:06	<i>La flauta mágica . Aria de Papageno / Duetto de Paganeno y Papagena</i> W.A. Mozart, 1791	Diegética	Estructural
Frau Mozart vuelve 58:30-58:57	<i>Veladas nocturnas.</i>	Diegética	Estructural
Componiendo el <i>Requiem</i> 1:00:34-1:05:58	<i>Requiem . Confutatis</i> W.A. Mozart, 1791	Diegética	Estructural
Muerte deMozart 1:10:28- 1:14:00	<i>Requiem : Lacrimosa</i> W.A. Mozart, 1791	Diegética	Estructural
Créditos finales 1:14:50-1:16:00*- 1:21:00	<i>Requiem. Concierto para piano en Re menor. 1º Movimiento</i> W.A. Mozart, 1791/1785	Incidental	Estructural

Título original: *Dangerous Liaisons*

Año: 1988

Dirección: Stephen Frears

Producción: Warner Bros/ Lorimar Film Entertainment Picture/ NFH
Limited

Guión: Christopher Hampton (Novela: Choderlos de Laclos)

Música: George Fenton

Intérpretes principales: Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer,
Keanu Reeves, Uma Thurman.

<i>Dangerous Liaisons (Amistades Peligrosas, Sthepen Frears, 1988)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:03-00:51	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, narrativa
Una mirada a la belleza 00:56-04:12	<i>La Cetra, Op. 9, Concierto n° 9 Vivaldi</i>	Incidental	Estructural, estética
En búsqueda de la venganza 07:06-08:20	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Aceptación de Valmont 08.47-09:15	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Conquista de Valmont 10.35-12:28	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, expresiva
En la iglesia 13:09-13:44	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estructural, estética
Paseo Madame y el vizconde 14:20-15:30	<i>O Malheureuse Ifigenia</i>	Incidental, diegética	Estética
Inicio del cortejo 16.30-17.00	<i>Concierto para órgano, n° 1 Händel</i>	Incidental	Estructural, estética
Cacería 17:34-18:04	<i>Concierto para órgano, n° 1 Händel</i>	Incidental	Estructural, estética
Encuentro en la chimenea 22:04-23:15	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Primer logro del vizconde 23:17-23:45	<i>La Cetra, Op. 9, Concierto n° 9 Vivaldi</i>	Incidental	Estructural, estética
Lecciones de arpa de Cecile 24:39-25:20	<i>Preexistente</i>	Diegética	Expresiva
En la ópera 25:21-26:33	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
Valmont y el cortejo II 27:14-29:49	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Carta a Madame 39:19-31:35	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa

<i>Dangerous Liaisons (Amistades Peligrosas, Sthepen Frears, 1988)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Confesiones de una dama 33:15-35:18	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Correspondencia a Cecile 35:48-37:10	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva, narrativa
Planes malvados 38:01-38:48	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, narrativa
Conspiración 38:53-39:15	<i>Concierto BWV 1065</i>	Incidental	Estética
Malestar de Madame Tourvel 40:38-41:22	<i>Concierto para clavecines Bach</i>	Incidental	Estética
Cartas de Cecile 41:26-42:23	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, narrativa
Desencuentro entre Valmont y Madame 43:10-44:21	<i>Concierto para clavecines Bach</i>	Incidental	Estructural, estética
Cortejo de Valmont III 46:04-46:43	<i>Concierto para clavecines Bach</i>	Incidental	Estructural, estética
Rechazo de Cecile 49:29-50:59	<i>Concierto para clavecines Bach</i>	Incidental	Estructural, estética
Música en palacio 53:47-54:56	<i>La Cetra, Op. 9, Concierto n° 9 Vivaldi</i>	Diegética	Estructural, estética
Veladas de ópera 53:13-57:17	<i>Ombra Mai Fu Serse Händel</i>	Diegética	Estética, narrativa, expresiva
En misa 59:50-1:00:46	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, expresiva
En la cámara 1:00:55-1:05:56	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Huída 1:06:43-1:07:02	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Nueva vida 1:08:43-1:09:32	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, expresiva

<i>Dangerous Liaisons (Amistades Peligrosas, Stephen Frears, 1988)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Profesor de arpa 01:10:16-1:11:02	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Tentación 1:12:15-1:13:24	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Amor 1:14:01-1:15:32	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Rutina 1:17:01-1:18:43	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
La prueba 01:29:50-1:30:42	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva, narrativa
Te sigo queriendo 1.32.10- 1:33:02	<i>Ombra Mai Fu</i> <i>Serse</i> <i>Händel</i>	Incidental	Expresiva, estética
Ruptura 1:34:01-1:35:06	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Créditos finales 1:52:02-1:55: 01	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

Título original: *Valmont*

Año: 1989

Dirección: Milos Forman

Producción:

Guión: Jean-Claude Carrière (Novela: Choderlos de Laclos)

Música: Christopher Palmer

Intérpretes principales: Colin Firth, Annette Bening, Meg Tilly, Fairuza Balk, Siam Phillips, Jeffrey Jones, Henry Thomas, Fabia Drake.

Valmont (Milos Forman, 1989)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos iniciales 00:12-01:54	<i>Canto coral</i>	Incidental, diegética	Estética, estructural
Entrada en el convento 01:55-02:54	<i>Canto coral</i>	Incidental, diegética	Estética, estructural
En la ópera 07:50-08:40	<i>Ópera</i>	Incidental	Estética
El amante 08:41-10:25	<i>Original</i>	Incidental, diegética	Estética, expresiva
Velada palaciega 10:27-10:55	<i>Música de cámara</i>	Incidental, diegética	Estructural, estética
Clases de arpa de Cecile 10:56-11:26	<i>Original</i>	Diegética	Estética
Velada palaciega II 12:13-14:47	<i>Música de cámara</i>	Diegética	Estructural, estética
Concierto de arpa de Cecile 13:48-14:57	<i>Original</i>	Diegética	Estética
Juego de cartas 15:13-15: 49	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
Paseo en el jardín con Valmont 17:29-18:09	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
La conspiración 23:15-24:02	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Concierto de clave 24:40-28:42	<i>Concierto</i>	Diegética	Estética, estructural
La apuesta 30:05-30:36	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Confesión de Cecile 34:20-35:11	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa, expresiva
Carta a Chevalier 36:18-36:55	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural

Valmont (Milos Forman, 1989)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Lección de arpa II 37:21-38:03	<i>Original (leitmotiv)</i>	Diegética	Estructural, expresiva
Descubrimiento de la correspondencia 39:23-39:40	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Expulsión de Chevalier 41:58-42:30	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Hacia el encuentro de Cecile y Chevalier 44:34-45:00	<i>Preludio de la ópera</i>	Incidental, diegética	Estética, estructural
Mirada al sexo 45:24-48:29	<i>Original (leitmotiv)</i>	Incidental	Estructural
Lecturas de cartas 49:45-50:29	<i>Preexistente (ópera)</i>	Incidental, diegética	Estética, estructural
Lección de arpa III 50:30-51:19	<i>Original (leitmotiv)</i>	Diegética	Estructural, estética
Cecile vuelve a casa 51:55-53:58	<i>Original, preexistente (ópera)</i>	Incidental, diegética	Estructural, estética
Valmont en busca de Madame Tourvel 54:35-59:02	<i>Preexistente</i>	Incidental, diegética	Estructural, estética
Cecile a las afueras de París 1:03:36-1:06:35	<i>Preexistente (música de cámara)</i>	Diegética	Estética
Desesperación de Madame Tourvel 1:09:57-1:10:15	<i>Preexistente (cuarteto de cuerdas)</i>	Incidental	Expresiva, estética
Carta a Chevalier con Valmont 1:11:39- 1:14:53	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
En busca de Madame Tourvel 1:26:46-1:24:08	<i>Preexistente (concierto de clave)</i>	Incidental	Estética, expresiva

Valmont (Milos Forman, 1989)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Encuentro y pasión Valmont-Tourvel 1:24:57-1:25:45	<i>Preexistente (música popular)</i>	Incidental	Estética, estructural
Declaración de guerra 1:33.21-1:33:43	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, expresiva
La desesperación de Tourvel Créditos finales 1:42:45-1:43:27	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva

<p>Título original: <i>The Madness of King George</i></p> <p>Año: 1994</p> <p>Dirección: Nicholas Hytner</p> <p>Producción: The Samuel Goldwyn Company / Channel Four Films</p> <p>Guión: Alan Bennett</p> <p>Música: George Fenton</p> <p>Intérpretes principales: Walter Huston, Pat O'Brien, Kay Johnson y Constance Cummings.</p>
--

<i>The Madness of King George (Las locuras del rey Jorge, Nicholas Hytner, 1994)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos Iniciales 00:00-04:08	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<i>The Madness of King George (Las locuras del rey Jorge, Nicholas Hytner, 1994)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Entrada del rey al Parlamento (continuación créditos) 04:18-05:55	Original	Incidental	Estructural/Narrativa
Paseo familiar en carruaje 07:38-08:29	Original	Incidental	Estructural
Tu serás reina una día 09:00-09:35	Original	Incidental	Expresiva
Caza y caballos 09:37-09:55	Original	Incidental	Estructural
Reunión con Fox 12:31-13:06	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa/Estructural
Velada palaciega 13:08-14:54	<i>Greenleaves+ Bis</i>	Diegética	Estética/Estructural
Crisis de dolor 17:04-17:17	Original	Incidental	Estructural
Inicio de la Locura 18:50-19:30	Original	Incidental	Estructural
Dormitorio a despertarse 23:48-24:30	Original	Incidental	Estructural
Locuras de amanecer 25:14-27:30	Original	Incidental/Diegética (vocal)	Expresiva
Concierto en palacio. Afinación 29:57-30_53	Afinación	Diegética	Estética
Concierto en Palacio 32:36-35:02	<i>Música acuática. Suite en re mayor HWV 349 G.F. Händel</i>	Diegética	Estética/Estructural
Otra locura por las torres de palacio 36:55-40:26	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Narrativa

<i>The Madness of King George (Las locuras del rey Jorge, Nicholas Hytner, 1994)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Desesperación ante la locura 45:43-46:43	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Sentado a la fuerza 57:25-58:46	<i>Zadok the Priest Anthem de Coronación nº 1 G.F. Händel 1727</i>	Incidental	Estética
Al manicomio 1:02:00-1:04:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Estoy aquí. En busca de la identidad 1:05.12- 1: 07:24	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
No tenemos tiempo 1:08:23- 1:10:04	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Resurrección 1:12:38-1:14:02	<i>Original</i>	Incidental	Estructural. <i>Leitmotiv</i> (Las locuras de Rey)
Iglesia 1:14:10-1:15:12	<i>Preexistente .</i>	Incidental/Diegética*	Estética/Narrativa
Favores y seducción. Intento de recuperación 1.17:55-1:19:39	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Traición 1:21:06-1:21:42	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Leyendo a Shakespeare 1.25:00-1.25:40	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa/Estructural
Ya estoy preparado 1:26:30-1:28:34	Preexistente	Incidental	Estructural

<i>The Madness of King George (Las locuras del rey Jorge, Nicholas Hytner, 1994)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
El rey ha vuelto 1:30:14-1:30:50	<i>Zadok the Priest</i> <i>Anthem de</i> <i>Coronación n° 1</i> G.F. Händel 1727	Incidental	Estructural/ Estético/ Narrativo
Reencuentro entre el rey y la reina 1:30:51-1:31:10	Original	Incidental	Expresiva
Vida normal 1:37:42-1:39:05	Original	Incidental	Expresiva
Aparición en el parlamento 1:39:07-1:39:55 * (Entrada del tema principal): 1:41:45	<i>Preexistente.</i> <i>Concierto para</i> <i>trompeta y orquesta</i> <i>Música acuática</i>	Incidental	Estructural/Estética/Narrativa
Créditos finales 1:41:58	<i>Zadok the Priest</i> <i>Anthem de</i> <i>Coronación n° 1</i> G.F. Händel 1727	Incidental	Estructural/ Estético

<p>Título original: <i>Beumarchais l'insolent</i></p> <p>Año: 1995</p> <p>Dirección: Edouard Molinaro</p> <p>Producción: Telema/ Le Studio Cana + Fr/ France 2 Cinéma/ France 3 Cinéma</p> <p>Guión: Edouard Molinaro, Jean-Claude Brisville (Teatro: Sacha Guitry)</p> <p>Música: Jean-Claude Petit</p> <p>Intérpretes principales: Fabrice Luchine, Manuel Blanc, Sandrine Kiberlain, Michel Piccolí, Michel Serrault, Jean-Claude Brialy, Jacques Weber, Jean-François Balmer, Claire Nebout, Michel Aumont, Murray Head, Martin Lamotte, Alain Chabat, Patrick Bouchitey, Judith Godrèche</p>
--

<i>Beumarchais el insolente (Edouard Molinaro, 1995)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:26-2:53	<i>Tema de Beumarchais (L'italiana in Algeri, G. Rossini)</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Marmoseille 5:50-6:17	<i>Variación del tema inicial (Clave)</i>	Incidental	Estructural
Amenaza a Bemarchais. Corred, corred 7:25-8:12	<i>Variación del tema inicial</i>	Incidental	Estructural
La carta 9:32-10:25	<i>Variación del tema inicial</i>	Incidental	Estructural
Juicio 12:50-13:20	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Duelo de titanes 14:20-14:50-17.5 7	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
El origen del mundo y la pluma 18:53-19:25	<i>Original . Tema Beumarchais/ Preexistente</i>	Incidental	Estructural
Juicio moral 25:10-25:54/ 29:29	<i>Original. Tema de Beumarchais</i>	Incidental	Expresiva/Estructural

<i>Beumarchais el insolente (Edouard Molinaro, 1995)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Viva la libertad 31:55-33:00	<i>Variación del tema inicial</i>	Incidental	Estructural
Versalles 33:45-34:30	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estética
Advertencia a Beumarchais 38:18-39:32	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Chevalier 40:16-40:50	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Veladas nocturnas 41:10-42:03 42:14-44:47	<i>Preexistente. Menuet</i>	Incidental/Diegética	Estética
Nuevos proyectos 46:54-47:35	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Arresto 48:44-49:24	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Visita en la cárcel 51:40-51:52	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Dónde está el original 52:32//52:44	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Panfleto 52:45-53:33	<i>Arpa</i>	Incidental/Diegética	Estética
Fracaso en el teatro 54:44-56:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Declaración 56:38-57:05	<i>Variación del tema inicial</i>	Incidental	Estructural
Esperanza 58:32-58:58	<i>Variación del tema inicial (flauta)</i>	Incidental	Estructural
Cosechando éxitos 1:00:35-1:02:00	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estética
Triunfo 1:03:00-1:03:53	<i>Cuarteto</i>	Incidental	Estética
Revisión 1:05:15-1:07:29	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Estructural

<i>Beumarchais el insolente (Edouard Molinaro, 1995)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Te reclaman 1:10:35-1:11:38	<i>Original (Concierto de flauta y orquesta)</i>	Incidental	Estructural
Notificaciones 1:12:40-1:13:19	<i>Variación del tema inicial y concierto anterior</i>	Incidental	Narrativa
Infidelidad 1:14:50-1:16:10	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Fíguro y la Susana 1:18:00-1:18:10 1:19:19-1:19:21	<i>Afinación/ Movimiento cuerdas</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Furor popular 1:20:15-1:21:44	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
El público espera 1:22:20-1:23:10	<i>Original /Variación tema inicial</i>	Incidental	Estructural/Narrativa
Comienzo obra 1:23:22- 1:23 :33	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Reclamo de Beumarchais 1:23:49- 1:24:17	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Las paces 1:28:00-1:28:43	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Fíguro 1:28:44-1:31:48	<i>Original. Fíguro</i>	Diegética	Estética
Créditos finales 1:33:30-1:36:11	<i>Tema de Beumarchais</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Ridicule</i></p> <p>Año: 1996</p> <p>Dirección: Patrice Leconte</p> <p>Producción: Epithète/ Cinéa/ France 3 Cinéma</p> <p>Guión: Rémi Waterhouse</p> <p>Música: Antoine Duhamel</p> <p>Intérpretes principales: Charles Berling, Fanny Ardant, Jean Rochefort, Judith Godreche, Bernard Giraudeau.</p>

<i>Ridicule (Patrice Leconte , 1996)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:16-00:48	<i>Original. Tema con Clave, flauta, cuerda</i>	Incidental	Estética/Estructural
Créditos 2:16-3:37	<i>Original. Inspirado en temas barrocos</i>	Incidental	Estética/Estructural
Paseo a caballo 4:38-5:20	<i>Original (Tema de trompas)</i>	Incidental	Narrativa
Hacia el duelo 5:57-6.40	<i>Original (Enérgico, viento metal)</i>	Incidental	Estructural
Robo 8:26-9:07	<i>Original. (Variación del anterior)</i>	Incidental	Estructural
Documentos y cartas 10:50-11:10	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Planos 11:49-13:48	<i>Preexistente</i>	Incidental	Narrativa
Juegos(dominó) y té en Versailles 14:50-15:59	<i>Preexistente. Variaciones de Mozart "Ah Vous Dirai-je Maman, K. 265. (1778)</i>	Diegética	Estética

Ridicule (Patrice Leconte , 1996)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Su majestad la reina 16:35-17:37	<i>Preexistente.</i> <i>Variaciones de Mozart</i> "Ah Vous Dirai-je Maman, K. 265. (1778)	Diegética	Estética/Estructural
Preparación 18:27-18:50	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural
Felicitaciones 21:34-22:04	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estética
En el campo 23:52-24:05	<i>Concierto de flautas</i>	Incidental	Estética
Aprender a baile 27:43-28:11	<i>Sonata para clave</i> (cámara)	Diegética	Estética/Estructural
Intrigas de la corte 28:12-28:03	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
29:55- 30:05	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estética
Almuerzo en la corte 00:32-33:45	<i>Sonata para clave</i> (cámara)	Incidental	Estética
Paseo con Matilde 33:54-35:03	<i>Concierto de flautas</i>	Incidental	Estética/Estructural
Retrato en la campaña 37:19- 37:49	<i>Original.</i>	Incidental	Estructural
Ridículo 40:34-41:00	<i>Original.</i> <i>Tema con Clave, flauta,</i> <i>cuerda</i>	Incidental	Expresiva
Paseos con Matilde 41:17	<i>Concierto de flautas</i>	Incidental	Estética/Estructural
Heridas de una dama y seducción de la condesa 44:40-46:22	<i>Original.</i>	Incidental	Expresiva
Ridículo y honores 50:48-52:12	<i>Concierto</i>	Incidental	Estética

Ridicule (Patrice Leconte , 1996)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Presunto atractor 53:58-53:19	<i>Concierto de trompas</i>	Incidental	Estética/Estructural
Matilde y la condesa 53:21-53:34	<i>Original. Inspirado en temas barrocos</i>	Incidental	Estética
Confesiones de una Madame 54:11-54:45	<i>Original. Inspirado en temas barrocos</i>	Incidental	Narrativa
Veladas nocturnas 58:30-59:22	<i>Conciertos para oboe y cuerda</i>	Incidental	Estética
Ridículo 1:01:26-1:01:50	<i>Sinfonía/Concierto</i>	Incidental	Narrativa/Expresiva
Reflexiones sobre la corte 1:03:00-1:03:54	<i>Original. Inspirado en temas barrocos</i>	Incidental	Estructural
Música en palazzo 1:03:55-1:05:08	<i>Concierto voz y clave. Aria</i>	Diegética	Estética/ Narrativa
Enfermedad de Leonard 1:06:36-1:07:06	<i>Original. Inspirado en temas barrocos</i>	Incidental	Expresiva
Cena y seducción 1:10:31-1:11:10	<i>Concierto de cuerdas</i>	Incidental	Estructural
Pasión y traición 1:11:40- 1:11:48	<i>Un moto di gioia de Le nozze di Figaro. Mozart.</i>	Diegética	Estética/ Narrativa
Presentación al rey Luis XVI 1:17:25- 1:17:36- 1:18:30	<i>Obertura de Händel / Lully</i>	Incidental	Estética/Estructural
Observando a Matilde 1:19:35-1:20:47	<i>Concierto de cuerdas</i>	Incidental	Expresiva
Duelo 1:23:10-1:25:45	<i>Original.</i>	Incidental	Narrativa

<i>Ridicule (Patrice Leconte , 1996)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Carnaval/ Ridicule 1:29:00-1:31.14	<i>Concierto</i>	Diegética	Estética/Estructural
Presa de la hipocresía 1:33:03-1:33:58	<i>Concierto bis</i>	Diegética	Expresiva/Estética
1794. Ciencia y revolución 1.34:56-1.35:00	<i>Original. Inspirado en temas barrocos</i>	Incidental	Narrativa
Créditos finales 1:35:24	<i>Original. Inspirado en temas barrocos</i>	Incidental	Estructural

Título original: *Goya en Burdeos*

Año: 1999

Dirección: Carlos Saura

Producción: Coproducción España-Italia; Lolafilms/ Italian International Film.

Guión: Carlos Saura

Música: Roque Baños

Intérpretes principales: Francisco Rabal, José Coronado, Maribel Verdú, Eulalia Ramón, Dafne Fernández, Mario de Candia, Azucena De La Fuente, Franco di Francescantonio, La Fura dels Baus.

Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)			
BLOQUE	COMPOSICIÓN	APLICACIÓN	FUNCIONES
Hora, minuto, segundos	Título, compositor, fecha	Diegética/ Incidental	Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:35-4:00	<i>Fandango del Quinteto Op. 37 Boccherini</i>	Diegética	Estructural/Estética
Espiral como la vida 5:19- 7:29	<i>La Espiral</i>	Incidental	Narrativa
Goya en las calles de Burdeos 8:13-9:30	<i>Original.</i>	Incidental	Estética
Sueño con Cayetana 9:30-9:56	<i>El primor</i>	Incidental	Estructural/Estética/Narrativa
Veladas con la Duquesa Salón de Osasuna 14:17-18:54	<i>Fandango del Quinteto Op. 37 Boccherini</i>	Diegética	Estructural/Estética
Todos me daban por muerto 22:30-23:45	<i>Original A. Ante la muerte</i>	Incidental	Estructural
Delirios de Goya 24:50-26:49	<i>Original A (voces y viento)</i>	Incidental	Estructural
Nunca más disfrutaría de la música 27:25-30:25	<i>Cuarteto / Quinteto Boccherini/Haydn</i>	Incidental	Estructural/Estética
Fantasia madre del arte 30:26-31:32	<i>Clave</i>	Incidental/Diegética	Estética
Lecciones de claves 31:51-32:30	<i>Minuet, op. 13 No. 5 (G. 277-282) Boccherini</i> 1772, publicados en París en 1776 como op. 20	Diegética	Estética
El milagro de San Antonio 34:18-35:28	<i>El milagro de San Antonio</i>	Incidental	Estructural
Pradera de San Isidro 35:31-39:40	<i>No hay que decirle al primor/ La pradera de San Antonio</i>	Incidental	Estructural/Estética

Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)			
BLOQUE	COMPOSICIÓN	APLICACIÓN	FUNCIONES
Hora, minuto, segundos	Título, compositor, fecha	Diegética/ Incidental	Estructural, narrativa, expresiva, estética
Escuchar lo que no se escucha 42:26-45:34	<i>El ruido sordo</i>	Incidental	Estructural
Dolores de cabeza 51:09-51:54*-53:45	Las pinturas negras / Minuet , Op. 13, nº 5 Boccherini*	Incidental	Estructural
Cayetana 53:46-54:45	<i>No hay que decirle al primor/ Original</i>	Incidental	Estructural/Estética
¡ Qué vivan los liberales! 55:42-56:20	<i>Qué vivan los liberales (Canto con acompañamiento de guitarra) Jota?</i>	Diegética	Narrativa/Estructural
Baile español 56:30-57:11	<i>Preexistente con guitarra</i>	Diegética	Estructural/Estética
Baile de Goya/ Retrato de la Duquesa 57:29-1:02:02	<i>No hay que decirle al primor</i>	Incidental	Estructural
Te quiero Cayetana 1:06:10-1:07:57	<i>El primor</i>	Incidental	Estructural/Estética
Cayetana en peligro 1:10:45-1:11:34	Original. Muerte de Cayetana	Incidental	Estructural
La reina la envenenó 1:11:50-1:13:55	<i>Muerte de Cayetana</i>	Incidental	Estructural
Mi secreto mejor guardado (Velázquez) 1:13:56-1:17:44	<i>Minuet, op. 13 No. 5 (G. 277-282) Boccherini 1772, publicados en París en 1776 como op. 20</i>	Incidental/Diegética	Estructural/Estética
Jardines de gloria 1:17:54-1:21:19	<i>Cuarteto / Quinteto Boccherini/Haydn / Original</i>	Incidental	Estructural/Estética

Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Intereses de Francia en España = Pobreza. Muerte, guerras y desolación 1:28:45-1:32:15	Variación tema original	Incidental	Estructural
Fusilamientos 1:32:16-1:36:38	<i>Los desastres de la Guerra, Exodo, Battalla y Muerte</i>	Incidental	Estructural/Estética
¿Quién soy ahora? 1:37:32-1:41:19	<i>Fandango del Quinteto Op. 37 Boccherini</i>	Incidental	Estructural
Créditos finales 1:41:20	<i>Fandango del Quinteto Op. 37 Boccherini</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Volavérunt</i></p> <p>Año: 1999</p> <p>Dirección: Bigas Luna</p> <p>Producción: Coproducción España- Francia; Mate Production / MDA Films/ UGC YM/ UGC International</p> <p>Guión: Cuca Canals, Bigas Luna (Novela: Antonio Larreta)</p> <p>Música: Alberto García Demestres</p> <p>Intérpretes principales: Aitana Sánchez-Gijón, Jorge Perugorría, Penélope Cruz, Jordi Mollà, Stefania Sandrelli, Fermí Reixach, Jean Marie Juan.</p>
--

Volavérunt (Bigas Luna, 1999)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 01:00-2:56	Original 1. Títulos	Incidental	Estructural
Andalucía 1797 03:30-5:53	<i>Haydn / Boccherini Original</i>	Incidental	Estructural

Volaverunt (Bigas Luna, 1999)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Procesión a la Virgen 7:09-8:40	<i>Salve María</i> <i>Canción flamenca a la Virgen. "No llores más madre mía"</i>	Diegética	Estética
Baile gitano 9:09-9:55	<i>Canción gitana</i>	Diegética	Estética
Veladas de la Aristocracia 12:26-15:26	<i>Boccherini?/ Haydn</i>	Incidental/ Diegética	Estética
Pasemos al salón. Encargo del desnudo 15:59-19:25	<i>Cuarteto de Haydn</i>	Diegética	Estética
Volaverunt 29:35-31:32	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Desnudo de Pepita Tudó 34:44-36:15	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Reina y Godoy 36:16-37:27	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural
Villa Madrid 1800 39:54-41:00	<i>Original</i> <i>(tema amor con variaciones)</i>	Incidental	Estructural
Su majestad 41:02-42:50	<i>Canción popular</i>	Diegética	Estética
Misma tela 42:50-47:00	<i>Cuarteto de Haydn</i>	Incidental	Estética
Acrobacias de caballos 47:00-47:57	<i>Obra a piano</i>	Incidental	Estética
Villa Madrid 1802 48:20-49:19	<i>Cuarteto de Haydn</i>	Incidental	Estética
Cuadro de la maja 54:36-54:45	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Interrogatorio a Goya 55:50-57:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
A solas con Goya 1:01:00- 1_01:45	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Todavía te gusto Sancho 1:04:04-1:05:00	<i>Original</i> <i>Orquesta</i> <i>Transformación</i>	Incidental	Estructural
Última velada en palacio de Alba 1:05:15-	<i>Haydn / Boccherini</i>	Diegética	Estética
Duelo de ninfas 1:08:59-1:10:42	<i>Fandango Boccherini</i>	Diegética	Estética
volvemos a la fiesta 1:12:18-1:12:54	<i>Original</i>	Diegética	Estética
Se nos esta muriendo 1:13:36-1:15:29	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Última encuentro Goya/ Alba 1:14:54- 1:15:40	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa

Volaverunt (Bigas Luna, 1999)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Hipótesis muerte de Duquesa 1:16:12- 1:16:44	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Después de la cena 1:18:48-1:19:23	<i>Cuarteto de Haydn</i>	Incidental/ Diegética	Narrativa
Aposentos de la Duquesa 1:20:30-1:20:40	<i>Boccherini/ Haydn</i>	Incidental	Estética
Bésame 1:21:11-1:21:54	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Papeles y favores 1:22:21-1:23:30	<i>Cuarteto de Haydn</i>	Incidental	Estética
Alguien nos espía 1:23:33-1:24:59	Original / Preexistente	Incidental	Estructural
Vuelta a la cena 1:25:16-1:26:12	<i>Fandango</i>	Diegética	Estética
Tudó a través de las paredes 1:28:28-1:30:20	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Veladas 1:30:21-1:32:17	<i>Canción gitana Quinteto</i>	Incidental	Narrativa
Te encuentras mejor 1:33:34-1:34:00	Original Suspense	Incidental	Expresiva
Tudó espionando 1:34:15-1:35:00	<i>Original/ Quinteto</i>	Incidental	Estructural/Estética
Traición de Godoy 1:35:30- 1:36:36	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Entonces fuíste tu 1:37:00-1:38:35	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Narrativa
Testamento 1:39:00-1:41:53	<i>Original(Maja Desnuda)</i>	Incidental	Expresiva
Te odio 1:43:24-1:45:24	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
¿Qué estáis pensando? 1:46:06-1:47:35	<i>Original (vocal)</i>	Incidental	Expresiva/Narrativa
Créditos finales 1:47:57-1:52:58	<i>Original 1. Títulos</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Quills</i></p> <p>Año: 2000</p> <p>Dirección: Philip Kaufman</p> <p>Producción: Fox Searchlight</p> <p>Guión: Doug Wright</p> <p>Música: Stephen Warbeck</p> <p>Intérpretes principales: Geoffrey Rush, Kate Winslet, Joaquin Phoenix, Michael Caine, Billie Whitem, Patrick Malahide, Amelia Warner.</p>

<i>Quills</i> (Philip Kaufman, 2000)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos París 1794 00:30-01:46	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Guillotina e inocencia 3:09-4:03	<i>Canción francesa infantil. Air clair du lune</i>	Diegética	Estética/ Estructural
The Charenton Asylum 1804 4:45-4:50	<i>Canción francesa infantil. Air clair du lune</i>	Diegética	Estética
Las sábanas por favor 5:00-6:42	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
El Marqués de Sade 7.00-7: 32	<i>Trompa temas original</i>	Incidental	Estructural
Ejecutarle 9:19-10:00	<i>Música preexistente</i>	Incidental	Narrativa
El Doctor 11:30-11:45	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
La palabra 11:50-12:54	<i>Original (estilo eclesiástico)</i>	Incidental	Estructural
Masturbación 14:20-14:39	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

Quills (Philip Kaufman, 2000)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Sediento de una visita 15:26- 15.55- 17:33	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Un beso por cada página 19:20- 19:45	<i>Tambores</i>	Incidental	Expresiva
Llegada del médico 23:15-24:20	<i>Preexistente- Coro iglesia. Kyrie</i>	Incidental/ Diegética	Estructural
Es impublicable 27:50-29:17	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Recogida de Simon 32:53-34-48	<i>Preexistente canto en el monasterio</i>	Incidental/ Diegética	Estética
Chateau de Charenton 34:49-35:10	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Época del terror estancia 35:42-36:48	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Primeros días de Simon- Tendría que haber sido monja 37:43 39:25	<i>Original/ Preexistente coral femenino (monasterio)</i>	Incidental	Narrativa
Historia de una farsa 39:26-39:34	<i>Air du clair</i>	Diegética	Estructural/ Estética
Los crímenes del amor 39:35-41:26	<i>Preexistente Variación de Air du clair Fiestas/ Comedias</i>	Incidental/ Diegética	Estructural
Representación 42:29-48:46	<i>Preexistente Variaciones sobre el Air u clair</i>	Diegética	Estructural
Censura y locura 52:40-54:30	<i>Original (Variación de Carmina Burana)</i>	Incidental	Expresiva
Dinero para su salvación 57:09-58:06	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa

Quills (Philip Kaufman, 2000)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Hizo que me enamorara de él 58:23-58:57	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Nuevas normas de escritura 59:27-1:00:15	<i>Air du clair</i>	Diegética	Estructural (<i>leitmotiv</i> de escritura del marqués) Narrativa
Lectura de sábana 1:01:50-1:02:10	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Querías saber mi nombre 1:03:36-1:03:50	<i>Original. Trompas</i>	Incidental	Narrativa
Lavanderas 1:04:00-1:04:11	<i>Canción francesa</i>	Diegética	Estructural
Vista aguda 1:04:19-1:05:59	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Vendetta 1:06:30-1:07:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Versos para Dama vs. Justine 1:07:55-1:08:56	<i>Preexistente canto en el monasterio</i>	Incidental	Estructural (<i>leitmotiv</i> Simon)/ Narrativa
Sangre de tinta 1:08:56-1:09:18	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Escritura 1:09:19-1:09:51	<i>Air du clair</i>	Diegética	Estructural (<i>leitmotiv</i> de escritura del marqués) Narrativa
Huída del Marqués 1:11:20-1:12:00	<i>Original / Preexistente</i>	Incidental	Narrativa
Desnudo 1:13:40-1:15:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Castigo de Madeleine 1:15:29-1:16:13	<i>Original</i>	Incidental	Estética
Me imagino en sus historias 1:17:32-1:18:30	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Justine 1:18:59-1:19:10	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
1:19:39-1:20:27- 1:21:50	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva

Quills (Philip Kaufman, 2000)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Huída de Simon 1:23:00-1:24:24	<i>Original/ Preexistente coral femenino (monasterio)</i>	Incidental	Narrativa
Tortura 1:24:35-1:25:15	<i>Original (Cuerdas)</i>	Incidental	Estructural
Una historia 1:27:23-1:27:32	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Historia a través de las paredes 1:28:50-1:33:20	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Fuego y caos 1:33:33-1:35:20-1:37:37	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Muerte 1:37:57-1:38:00	<i>Música tradicional campestre</i>	Incidental	Expresiva
Castigo a Buchón 1:39:00-1:41:53	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Darles Sepultura en el campo Santo 1:42:27-1:43:00	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Castigos y penitencias 1:43:00-1:45:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Milagro o resurrección 1:46:00-1:48:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Perdónale al Marqués 1:49:00-1:50:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo
Obras de Sade 1:50:35-1:52:22	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
He logrado ver el mal 1:52:35	<i>Original Canto voces blancas</i>	Incidental	Narrativa
Hombres impuros 1:54:18-1:54:30	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Pluma y papel 1:54:40-1:55:40	<i>Air du clair</i>	Incidental/ Diegética	Estructural

Quills (Philip Kaufman, 2000)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos finales 1:55:41-1:59:00	Original (trompas) <i>Variación Air du clair</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>L'Anglaise et le duc</i></p> <p>Año: 2001</p> <p>Dirección: Éric Rohmer</p> <p>Producción: Pathe Image Production/France 3 Cinema/KC Medien.</p> <p>Guión: Éric Rohmer</p> <p>Música: Jean-Claude Valero</p> <p>Intérpretes principales: Lucy Russell, Jean-Claude Dreyfus, François Marthoret, Alain Linboit, Lauren Le Doyen, Daniel Tarrare, Charlotte Very.</p>

La inglesa y el Duque (Éric Rohmer, 2001)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos iniciales 00:00- 1:47	<i>Ça Ira</i> Becourt, Balbastre, Valero 1790	Incidental	Estructural
Aniversario de la toma de la Bastilla 2:15-2:59	<i>Ça Ira</i> Becourt, Balbastre, Valero 1790	Diegética	Narrativa
Caminata de la inglesa 17:01-17:10	<i>Melodía silvada.</i>	Diegética	Estructural
Juicios 1:43:34	<i>No música: referencia a La Carmagnola (en la guillotina) Francois Joseph Gossec 1791</i>	“Diegética”	Estética
Resolución del inicio 1:59:57-2:01:09	<i>Marcha Lúgubre Francois Joseph Gossec 1791</i>	Incidental	Estética

<i>La inglesa y el Duque (Éric Rohmer, 2001)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos finales 2.01:10-2.03:32	<i>Marcha Lúgubre</i> <i>Francois Joseph Gossec</i> 1791	Incidental	Estructural/Estética

<p>Título original: <i>The Affair of the Necklace</i></p> <p>Año: 2001</p> <p>Dirección: Charles Shyer</p> <p>Producción: Alcon Entertainment</p> <p>Guión: John Sweet</p> <p>Música: David Newman</p> <p>Intérpretes principales: Hilary Swank, Jonathan Pryce, Simon Baker, Adrien Brody, Christopher Walken, Brian Cox.</p>

<i>El misterio del Collar (Charles Shyer, 2001)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
<i>Créditos.</i> 00:00-3:15	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo, estructural
<i>Flashback.</i> <i>Jeanne de la</i> <i>Motte Valois.</i> 3:16-4:28	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo, estructural
Niñez 4:29-5:21	<i>Original</i>	Incidental	Narrativo
Escuadrón y desgracia 5:22-6:07	<i>Original</i>	Incidental	Narrativo
Muerte de los padres de Jeanne 6:08-6:43	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo

<i>El misterio del Collar (Charles Shyer, 2001)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
<i>Le Petit Trianon.</i> 6:51-7:00	<i>Ópera de María Antonieta. Tema que servirá para futuras variaciones</i>	Diegética	Estructural, estética, narrativa
<i>Jeanne de Valois. Petit.</i> 8:07: 9:00	<i>Original</i>	Incidental	Estructural,narrativa
Entrada de la reina 9:02-9:47	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estructural, estético
<i>Intento fallido. Desmayo desafortunado</i> 9:53-10:03	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estructural
<i>Burlas del pueblo con actrices emulando a la reina en la plaza mayor.</i> 10:54-11:30	<i>Preexistente</i>	Diegética.	Estructural, estética, narrativa
<i>Entrada en casa</i> 12:30-13:07	<i>Original</i>	Incidental	Estructural (<i>leitmotiv</i>)
<i>Ofrecerme algo</i> 13:32	<i>Original</i>	Incidental	Expresivo
Collar 14:15-14:38	Original	Incidental	Estética
No quiero el collar 16:22-16:44	Preexistente (Händel)	Incidental	Estética
1º Lección para triunfar en Versalles 20:00-23:08	Original	Incidental	Estructural, estética, narrativa, <i>leitmotiv</i> del apellido
2º Lección Louis Rohan 23:09-24:00	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
Frialdad de la reina 24:15-24:53	<i>Preexistente</i>	Diegética	Expresivo, estética
Collar 24:55-25:11	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<i>El misterio del Collar (Charles Shyer, 2001)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Mi curiosidad...amor 25:26-26:15	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, <i>leitmotiv</i> de Jeanne
La Mansión del Cardenal 26:16-26:51	<i>Original</i>	Incidental	Estética
Oración 29:10-30:12	<i>Original</i>	Incidental.	Estética
Cagliostro. El iluminista 30:40-31:50	<i>Original</i>	Incidental.	Narrativo,
Plan 31:49-33:59	<i>Sarabande en Re menor Händel. Variación del tema.</i>	Incidental	Expresiva, narrativa
Ambición 34:15-35:13	<i>Variación del tema de la Reina (preexistente)</i>	Diegética	Estética, estructural, <i>leitmotiv</i>
Pacto entre el Cagliostro y la condesa 35:18-35:38	<i>Original</i>	Incidental	Narrativo,
Inicio de la correspondencia entre el cardenal y la reina 37:10-37:36	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, narrativa
Tambores, Arabismo, Burdel el cardenal en sus meditaciones. Opio y prostitución 37:40-.37:51	<i>Original</i>	Incidental	Estética
Burdel 37:51-38:36	<i>Original "Arabismo"</i>	Diegética	Estética
Amenaza del cardenal 39:29-40:55	<i>Original Música vocal.</i>	Incidental.	Estructural, <i>leitmotiv</i> del cardenal, narrativa
Correspondencia 41:11-41:53	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural,narrativa
Reaparición en la corte 42:00-42:46	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estética

<i>El misterio del Collar (Charles Shyer, 2001)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Veladas de palacio 42:45-43:55	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Duelo 44:33-45:15	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Música en palacio 45:44-45:50	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
El collar 46:30-47:20	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
La ambición 47:30-47:50	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estética
El plan 48:13-48:59	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Confesiones religiosas 49:56-50:20	<i>Original</i>	Incidental	Estructural,narrativa
Petición 50:36-51:05	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Libertad 51:07- 51:56	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
Solo es teatro 55.30-58:18	<i>Original</i>	Incidental	Estructural,narrativa
Créditos finales 1:20:00- 1:35:41	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>Casanova</i></p> <p>Año: 2005</p> <p>Dirección: Lasse Hallström</p> <p>Producción: Touchstone Pictures</p> <p>Guión: Tom Stoppard, Michael Cristofer, Jeffrey Hatcher, Kimberly Simi</p> <p>Música: Alexandre Desplat</p> <p>Intérpretes principales: Heath Ledger, Jeremy Irons, Lena Olin, Oliver Platt, Sienna Miller, Lauren Coham, Charlie Cox, Natalie Dormer.</p>
--

Casanova (Lasse Hallström, 2005)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos iniciales 0:22-1:33	<i>1. Assaggio No.1 In G Minor - Johann Helmich Roman</i>	Incidental	Estructural/Estética
Despedida 1:40-2:36	<i>2. Tambourins I/II From Daro - Jean- Philippe Rameau</i>	Incidental	Estructural/Estética
La fama del libertino 4: 27-5:24	<i>03 - I Yield to Love . Cello Concierto N° 3 D minor . Leonardo Leo</i>	Incidental	Estructural/Estética
A la fuga 0:5:40-7:45//9:1 8-9:55	<i>4. Eternal Damnation. Les Fetes De Polymnie/Platee/ Zoroastre - Jean- Philippe Rameau</i>	Incidental	Estructural/Estética
Vamos a casarnos 13:08-13:46	<i>5. Concerto In C Major - Antonio Vivaldi</i>	Incidental	Estética
Salimos de caza 13.48-14:30-14: 48	<i>5. Concerto In C Major - Antonio Vivaldi</i>	Incidental	Estética
Salimos de caza II 16:45-17:20	<i>5. Concerto In C Major - Antonio Vivaldi</i>	Incidental	Estructural/Estética
Una virgen en Venecia 17:33-19.00	<i>6. A Venetian Virgin - Alexandre Desplat</i>	Incidental	Estética/ Expresiva
El reto 20:19-21:17	<i>7. Concerto In C Major for Harpsicord and Strings - Giovanni Paisiello</i>	Incidental	Estructural/Estética
Duelo 21:49-23:06	<i>8. La Madrileña - Vicente Martin Y Soler</i>	Incidental	Estructural/Estética
Casanova se enamora 24:55-26.46	<i>9. Concerto A 5, Op.9, No.4 - Tomaso Albinoni (1671-1750?)</i>	Incidental	Expresiva/Estética
El secreto de Francesca 28:04-29:50	<i>10. The Opera Farnace - Antonio Vivaldi</i>	Incidental	Estructural/Estética

Casanova (Lasse Hallström, 2005)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
En busca del amante 30:38-32:06	<i>10. The Opera Farnace - Antonio Vivaldi</i>	Incidental	Estructural/Estética
Mi deber 32:15-33:42	<i>11. Concerto A 5, Op. 9, No.4 - Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética
Cortejo a Francesca 35:30-36:15	<i>12. Sonata for Violin and Bassocontinuo, Op.5 No.11 In E Minor - Arcangelo Corelli</i>	Incidental	Estructural/Estética
Soborno a Guardi 37:18-37:39-40:02	<i>13. Concerto Per Quartetto No.8 - Francesco Durante</i>	Incidental	Estructural/Estética
El mejor traje 40:30-42:23	<i>14. Concerto A 5, Op. 9, No.2 In D Minor - Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética
Inquisidor 42:29-43:07-43:50-44:55	<i>15. Inquisitor Pucci - Alexandre Desplat</i>	Incidental	Estructural
Baño de Patricio 46:28-47:41	<i>16. Concerto A 5, Op. 9, No.4 - Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética
Falsa identidad de Casanova 51:01-51:25	<i>7. Concerto In C Major for Harpsicord and Strings - Giovanni Paisiello</i>	Incidental	Estructural/Estética
Falsa identidad de Casanova II 52:29-53:00	<i>16. Concerto A 5, Op. 9, No.4 - Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética
El obispo Pucci 53:03-53.20/54:00-54:51	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Baile del carnaval 55:22-55:34	<i>16. Concerto A 5, Op. 9, No.4 - Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estética/ Estructural
Arresto de Guardi 55:36-56:09	<i>19. The Plume's Nom Is Casanova! - Sonny Kompanek</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Publicación peligrosa 56:11-56:34	<i>17. Harpsicord Concerto In B Flat Major - Francesco Durante</i>	Incidental	Estética

Casanova (Lasse Hallström, 2005)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Acabar con Casanova 59:44-1:00:13	19. <i>The Plume's Nom Is Casanova!</i> - <i>Sonny Kompanek</i>	Incidental	Estructural/Estética
El verdadero Guardi 1:00:20-1:02:00	18. <i>Les Plaisirs Champetres</i> - <i>Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética
El club de la señoras 1:03:41-1:04:09	21. <i>Concerto A 5, Op. 9, No.4 In A Major</i> - <i>Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Expresiva
Pucci y Casanova 1:07:52-1:08:15/ 1:09:04-1:10:28	19. <i>The Plume's Nom Is Casanova!</i> - <i>Sonny Kompanek</i>	Incidental	Estructural
Libertinaje en el carnaval 1.10.28-1.11.26/ 1:11:30-1.13:46/ 1.13:49-1.15.01	20. <i>Water Music Suite, No.3 In G Major/ Music For Royal Fireworks/ Tafelmusik1</i> - <i>George Frideric Handel</i>	Incidental	Estructural/Estética
Un paso hacia el cielo 1:15:02-1:18:01	21. <i>Concerto A 5, Op. 9, No.4 In A Major</i> - <i>Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética
Confesión de Casanova 1.18.44-1:20:49	22. <i>Sonata Op.5, No.7 In D Minor</i> - <i>Arcangelo Corelli</i>	Incidental	Estructural/Estética
Arresto 1:21:25-1:22:49	22. <i>Sonata Op.5, No.7 In D Minor</i> - <i>Arcangelo Corelli</i>	Incidental	Estructural/Estética
La Virgen 23:29-1:24:32	21. <i>Concerto A 5, Op. 9, No.4 In A Major</i> - <i>Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética
El plan de Francesca 1:24:32-1.24:58	23. <i>Violin Concerto Op.8, No.11 In D Major</i> - <i>Antonio Vivaldi</i>	Incidental	Estructural/Estética
Culpable 27.50-1:29:15	23. <i>Violin Concerto Op.8, No.11 In D Major</i> - <i>Antonio Vivaldi</i>	Incidental	Estructural/Estética
Con la soga al cuello 1:29:17-1:30:05	21. <i>Concerto A 5, Op. 9, No.4 In A Major</i> - <i>Tomaso Albinoni</i>	Incidental	Estructural/Estética

<p>Título original: <i>Marie Antoinette</i></p> <p>Año: 2006</p> <p>Dirección: Sofia Coppola</p> <p>Producción: Columbia Pictures</p> <p>Guión: Sofia Coppola (Libro: Antonia Fraser)</p> <p>Música: Jean-Benoît Dunckel, Nicolas Godin, Jean-Philippe Rameau</p> <p>Intérpretes principales: Kirsten Dunst, Jason Schwartzman, Rose Byrne, Judy Davis, Rip Torn, Asia Argento, Marianne Faithfull, Aurore Clément, Guillaume Gallienne, Clementine Poidatz, Molly Shannon, Steve Coogan, Jamie Dornan, Shirley Anderson</p>

Casanova (Lasse Hallström, 2005)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Fuga 1:33:05-1:36:33	24. <i>Nais/Achante Et Cephise Ou La Sympathie</i> - Jean-Philippe Rameau	Incidental	Estructural/Estética
Mi lugar está con Casanova 01:36:34-01:39:00	25. <i>Le Temple De La Gloire/Zais/Sonata for Violin and Bassocontinuo, Op.5 No.7 In D Minor</i> - Arcangelo Corelli	Incidental	Estructural/Estética
Créditos finales I 1:41:28-1:42:30	26. <i>Concerto A 5, Op. 9, No.4 In A Major</i> - Tomaso Albinoni	Incidental	Estructural/Estética
Créditos finales II 1:42:30-1:43:23	1. <i>Assaggio No.1 In G Minor</i> - Johann Helmich Roman	Incidental	Estructural/Estética
Créditos finales III 1:44:18-1:45:34	8. <i>La Madrileña</i> - Vicente Martin Y Soler	Incidental	Estructural/Estética
Créditos finales IV 1.45:35-1:46:48	1. <i>Assaggio No.1 In G Minor</i> - Johann Helmich Roman	Incidental	Estructural

Marie Antoinette (María Antonieta, Sofía Coppola, 2006)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 0:31-2:14	<i>Gang of four</i>	Incidental	Estructural
Austria 1768 3:47-5:30	<i>Opus 17 ("Al estilo de Bach")</i>	Incidental	Expresiva, estructural
La "Entrega" 8:04-11:27	<i>The Melody of a Fallen Tree</i>	Incidental	Expresiva
Primer encuentro 12:16-13:16	<i>I don't like it like this</i>	Incidental	Estructural
Mudanza 14:23-16:16	<i>Jynweythek Ylow - Aphex Twin</i>	Incidental	Expresiva
Boda 16:27-17:42	<i>Preexistente. Música para órgano</i>	Diegética	Estética
Acta matrimonial 18.44-19:59	<i>Minuetto</i>	Diegética	Estética
Celebración 20:24-20:43	<i>Intro Versailles - Reitzell-Beggs</i>	Incidental	Estética
Despertar. Rutina I 22:04-24:26	<i>Concierto en Sol mayor: Vivaldi</i>	Incidental	Estética, estructural
Misa Rutina II 24:30-25:57	<i>Concierto en Sol mayor: Vivaldi</i>	Incidental	Estética, estructural
Velada nocturna 27:04-29:26	<i>Preexistente.</i>	Diegética	Estética
Cacería 30:27-31:13	<i>Pulling Our Weight - The Radio Dept</i>	Incidental	Narrativa
Carta 32:33-34:06	<i>Opus 23</i>	Incidental	Narrativa
Despertar, misa y almuerzo Rutina III 34:22-35:12	<i>Concierto en Sol mayor: Vivaldi</i>	Incidental/Diegético	Estructural, estética
Juego de cartas 35:54-36:45	<i>Preexistente. "Canto real" (Condesa)</i>	Diegética	Estética, estructural
Despertar, misa y almuerzo Rutina IV 38:51-39:32	<i>Concierto en Sol mayor: Vivaldi</i>	Incidental/Diegético	Estética, estructural
Baño 42:02-43:10	<i>Preexistente urbana</i>	Incidental	Expresiva

Ópera de París 48:35-50:28	<i>Rameau</i>	Diegética	Estética
Cacería II 48:35-50:28	<i>Original. Op. 23</i>	Incidental	Estructural
Almuerzo 51:25-51:56	<i>Preexistente clásica</i>	Diegética	Estética
Transformación 53:30-56:06	<i>I want a Candy</i>	Incidental	Expresiva, narrativa
Deberíamos ir a París 56:07-56:29	<i>Clave K. 213</i>	Diegética	Estética
Baile en París 56:30-58:57	<i>Hong Kong Gardden</i>	Incidental/Diegética*	Expresiva
Baile II 58:53-1:01:08	<i>Aphrodisiac</i>	Incidental/Diegética*	Expresiva
Amour 1:01:09-1:02:25	<i>Fools Rush</i>	Incidental	Expresiva
Coronación 1:04:50-1:05:35	<i>Plainsong</i>	Incidental	Expresiva
Feliz Cumpleaños 1:05:36-1:09:10	<i>Ceremony</i>	Incidental	Expresiva
Resaca "real" 1:09:32- 1:10:52	<i>Tommih Help Bus</i>	Incidental	Expresiva
Clases de clave 1:12:27-1:12:43	<i>Preexistente clásica</i>	Diegética	Estética
Trianon 1:18:29-1:19:19	<i>Preexistente clásica- Dúo de guitarras</i>	Diegética	Estética
Actuación de la reina 1:23:45-1:24:30	<i>Preexistente clásica</i>	Diegética	Estética
Veladas II 1:28:42-1.24:34	<i>Les Barricades Misterieuses - F.Couperin</i>	Diegética	Estética
Amour, Amour 1:29:59-1:30:49	<i>Kings of the Wild Frontier - Adam & The Ants</i>	Incidental	Expresiva
Despedida del conde 1:31:38- 1:32:32	<i>Avril 14 th</i>	Incidental	Expresiva
Carta II 1.32:40-1.34:14	<i>K. 213</i>	Diegética	Estética
Melancolía 1:34:15-1:42:12	<i>What Ever Happened - The Strokes</i>	Incidental	Expresiva, narrativa

“Madame Déficit” 1:37:30-1:42:12	<i>Rameau</i>	Incidental	Estética, estructural
Huída 1:43:12-1:45:03	<i>Opus 36</i>	Incidental	Expresiva
Créditos finales 1:51:04-1:57:43	<i>All Cats are grey</i>	Incidental	Estructural, narrativa

<p>Título original: <i>Goya's Ghosts</i></p> <p>Año: 2006</p> <p>Dirección: Milos Forman</p> <p>Producción: Coproducción Usa- España; The Saul Zaentz Company</p> <p>Guión: Milos Forman, Jean- Claude Carrière</p> <p>Música: José Nieto</p> <p>Intérpretes principales: Javier Bardem, Natalie Portman, Stellan Skarsgård, Randy Quaid, Michael Lonsdale, Blanco Portillo, Unaz Ugalde, Carlos Bardem.</p>

<i>Goya's Ghosts (Los Fantasmas de Goya , Milos Forman, 2006)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:15-02:02	<i>Original</i> <i>Marcha con caja: tempo lento, cuerdas y voces blancas.</i>	Incidental	Estructural/Estética
1792. Santo Oficio de la Inquisición			
Retrato ecuestre 8:53-9:06	<i>Preexistente</i>	Incidental	Estructural/Estética
Caza 9:45- 10:21	<i>Händel</i>	Incidental	Estructural
Retrato II 11:31-12:04	<i>Boccherini (guitarra, violines)</i>	Incidental	Estructural
Veladas en posada 13:30-14:59	<i>Música popular (guitarra)Gitana</i>	Diegética	Estructural/Estética
Tortura Inés 20:45-21:25	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Grabados Goya 23:00-25:33	<i>Original</i>	Incidental	Estructural

<i>Goya's Ghosts (Los Fantasma de Goya , Milos Forman, 2006)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Visita del padre Lorenzo 27:32-29:09	Original	Incidental	Expresiva
Rezamos juntos (violación) 30:40-31:12	<i>Arvo Pärt</i>	Incidental	Expresiva
Puesta en cuestión al padre Lorenzo 41:17-42:32	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Judaísmo 43:00-44:53	<i>Voces angelicales</i>	Incidental/Diegética	Estructural/Estética
Quema del cuadro 48:05-48:54	<i>Tema religioso</i>	Diegética	Estructural/Estética
La reina 49:50-50:08 50:30-50:40	<i>Concierto clave y cuerda AA'</i>	Incidental/Diegética	Estructural/Estética
Aposentos de la reina 51:34-52:08	<i>Melodía al violín del rey (homenaje a Goya)</i>	Diegética	Estructural
Decapitado Luis XVI 53:33-53:55 1793	<i>Original</i>	Incidental	Narrativo/Expresivo
15 años después (1808)			
Revolución, guerra y destrucción 54:57-55:49	<i>Preexistente Voces</i>	Incidental	Estructural
Estoy sordo. 56:12-56:46	<i>Original</i>	Incidental	Narrativo/Expresivo
Canto eclesiástico 56:47-57.00-57.36	<i>Oficio divino</i>	Diegética	Estructural/Estética
Liberación de prisioneros de la Inquisición 58:14-59:53	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Escribe Inés 1:01:20-1:03:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva/Narrativa
Busca a mi hija. Juicio 1:03:43-1:04:22	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Padre Gregorio 1:05:34- 1:06:46	<i>Arvo Pärt</i>	Incidental	Estructural
Mujer pierde el juicio 1:11:09-1:11:38	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Alicia 1:14:10-1:15:12	<i>Original</i>	Incidental	Estructural/Estética
¿Eres Alicia? 1:24.50-1:	<i>Canción popular</i>	Diegética	Estructural/Estética
Secuestran a Alicia 1:27:21-1:28:02	<i>Original/Preexistente (tomado de las Libertarias)</i>	Incidental	Estructural/Simbólica/Narrativa

<i>Goya's Ghosts (Los Fantasma de Goya , Milos Forman, 2006)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Recogida del bebé 1:28:33-1:29:10	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Abandono de José Bonaparte 1:31:36-1:32:20	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Liberación de Alicia 1:33:40	<i>Marcha de los británicos</i>	Incidental	Estructural/Estética
Huída de Lorenzo 1:33:44-1:35:34	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Santo Oficio 1:37:53-1:40:14	<i>Marcha de Lorenzo</i>	Diegética	Estructural/Estética
Agonía de Lorenzo 1:40:38-1:41:18	<i>Marcha de muerte de Lorenzo. Variación del tema del final</i>	Diegética	Estructural/Estética
Final de Lorenzo 1:41:36- 1:42:36	<i>El pelele está malo</i>	Diegética	Expresiva
Créditos finales	<i>El pelele está malo</i>	Incidental	Estructural

<p>Título original: <i>The Duchess</i></p> <p>Año: 2008</p> <p>Dirección: Saul Dibb</p> <p>Producción: Paramount Classics</p> <p>Guión: Jeffrey Hatcher, Anders Thomas Jensen (Libro: Amanda Foreman)</p> <p>Música: Rachel Portman</p> <p>Intérpretes principales: Keira Knightley, Ralph Fiennes, Charlotte Rampling, Aidan McArdle, Dominic Cooper, Hayley Atwell, Simon McBurney</p>

<i>The Duchess (La Duquesa , Saul Dibb, 2008)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos. 00:45-1:20	Original. (<i>Tema de La Duquesa- leitmotiv-</i>)	Incidental	Estructural, expresiva
La duquesa (créditos)05:40 -07:11	Original. (<i>Tema de La Duquesa- leitmotiv-</i>)	Incidental	Estructural, expresiva
Llegada al Palacio 07:47-09:00	<i>Original.</i> (<i>Tema de La Duquesa- leitmotiv-</i>)	Incidental	Estructural, expresiva
Desnudo 10:56-12:11	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Primera infidelidad 17:46:00-18:56	<i>Original</i> (<i>Variación del tema principal</i>)	Incidental	Expresiva, estructural
Presentación de Charlotte (hila ilegítima) 18:57-21:00	<i>Preexistente</i> (<i>Bach: Clave</i>)	Diegética	Estética
Primer contacto con Charlotte 21:01-21:40	<i>Original.</i>	Incidental	Expresiva
Velada social 22:05-23:37	Preexistente Cuarteto de cuerdas J. Haydn	Diegética	Estética
Parto de la Duquesa 24:00-24:52	<i>Original</i> (<i>Variación del tema principal</i>)	Incidental	Estructural
Seis años después 26:08-27:18	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, narrativo
Baile en Bath 27:46-29:11/29 :21-36:39	<i>Suite de Bach</i>	Diegética	Estética
Lady Elizabeth se muda a la Mansión 33:55-35:05	<i>Original</i> (<i>Introducción+</i> <i>Variación del tema de la duquesa</i>)	Incidental	Estructural

<i>The Duchess (La Duquesa , Saul Dibb, 2008)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Teatro. Primer encuentro con Grey 36:11-37:48	<i>Cuarteto de cuerdas J. Haydn</i>	Diegética	Estética, expresiva
Entre dos mujeres 39:10-40:01	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
En la Ópera 40:48-40:55	<i>Preexistente</i>	Diegética	Estética
Primer contacto con Grey 42:49-43:29	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
LLegada al Palacio 43:30-43:48	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Traición de Bess 43.50-44:39	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Discusión con el Duque 46:09-47:30	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
No tienes otra opción 49:07-50:30	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
SEGUNDA PARTE (CD N° 2)			
La tristeza 2:16-03:53	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Demasiado tarde 05:54-06:50	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva, narrativo
Violación 09:29	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Desesperación y política 11:34-12:27	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa, expresiva
Deterioro, baile y derrumbe 12:30-13:38	<i>Danza alemana n° 9</i>	Diegética	Estética

<i>The Duchess (La Duquesa , Saul Dibb, 2008)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Nacimiento del Duque 16:08-16:39	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Otra vez Grey 17:00-18:40	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Cartas en Palacio 18:45-20:12	<i>Preexistente (Bach: Clave)</i>	Diegética	Estética
Amor, amor 20:20-21:49	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Los amantes en Bath 21:24-24:27	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Amenaza 27:02-28:08.	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, narrativo, expresiva
El error de tu vida 28:58-32:02	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Prisionera en mi propia casa 32: 45- 34:40	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa
Créditos finales (El hijo de Charles) 36:00- 38:00	<i>Original. (Tema de La Duquesa- leitmotiv-)</i>	Incidental	Estructural, narrativo

<p>Título original: <i>Io, Don Giovanni</i></p> <p>Año: 2009</p> <p>Dirección: Carlos Saura</p> <p>Producción: Coproducción Italia-España-Austria</p> <p>Guión: Carlos Saura, Raffaello Ubaldi, Alessandro Vallini</p> <p>Música: W.A. Mozart</p> <p>Intérpretes principales: Lorenzo Balducci, Lino Guanciaie, Emilia Verginelli, Tobias Moretti.</p>

<i>Io, Don Giovanni</i> (Carlos Saura, 2009)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos 00:38-03:00	<i>Concierto n° 2 en Sol menor Op. 8 RV 316. Las Cuatro Estaciones. El verano / Don Giovanni* . Acto II. Commedatore Scene, W.A. Mozart, 1787</i>	Incidental	Estética/Estructural
Venezia 1763. Bautismo 03:10-	<i>Misa/ Original?</i>	Incidental/ Diegética	Estética/Estructural
Beatricea amore de Dante 05:18-6.06	<i>Sonata para chelo Antonio Vivaldi.</i>	Incidental	Narrativa
Veladas nocturnas populares 06:45-08:50	<i>Carnaval Roque Baños</i>	Diegética	Estética/Estructural
La confesión 12:12	<i>Concierto</i>	Incidental	Narrativa
Ópera 12:40-14.00	<i>Don Giovanni. Acto II</i>	Diegética	Estética
Hermano 16:04-16:52	<i>Concierto violín. Vivaldi</i>	Incidental	Estructural
Annita 17:57-18:56	<i>Concierto para violín, clave</i>	Incidental	Expresivo

<i>Io, Don Giovanni</i> (Carlos Saura, 2009)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Arresto 18:57-19:40	<i>Concierto n° 2 en Sol menor Op. 8 RV 316. Las Cuatro Estaciones. El Verano (3° Movimiento)</i> Antonio Vivaldi	Incidental	Estructural
Huída a Viena. Carta de Casanova. Viena 1781 21:15-	<i>Don Giovanni. Acto II</i>	Incidental	Simbólico
Viena ciudad del futuro 22:15- 22:44	<i>Don Giovanni. Obertura</i>	Incidental	Estética
Encuentro entre Mozart y Da Ponte 23:00-24:08	<i>Fuga (órgano)</i> <i>Tocata y fuga en Re menor, BWV 565</i> J.S. Bach	Incidental/ Diegética	Estética/Estructural
Bienvenido a Viena 25:00-26:53/27:54	<i>Aria (Señora Cavalieri) con clave.</i> <i>(Señora Ferrarese)</i> <i>(ensayo)</i> <i>Ópera de Antonio Salieri</i>	Incidental/ Diegética	Estética
Da Ponte transformación 31:09-31:54	<i>Final mozartiano</i>	Diegética	Estética
Reencuentro Casanova 32:30-33:48	<i>Le nozze di Figaro</i> <i>Voi che sapete</i>	Incidental	Estructural (leitmotiv)
El libro de Lorenzo 35:53- 36:34	<i>Sonata para chelo .</i> Antonio Vivaldi	Incidental	Estructural (mismo motivo)
Nuevo Don Giovanni 38:00-38:40	<i>Concierto n° 2 en Sol menor Op. 8 RV 316. Las Cuatro Estaciones. El verano</i> Antonio Vivaldi	Incidental	Estructural
Componer una ópera como un buen dulce 41:34-41:50	<i>Bufonadas musicales al Pianoforte.</i>	Diegética	Estética
Imaginate 43:20-45:12	<i>Esbozos para Don Giovanni</i>	Incidental	Estética/Estructural / Narrativa
Doña Anna 45:13-46:16	<i>Vivaldi</i>	Incidental	Expresivo/ Narrativa

<i>Io, Don Giovanni</i> (Carlos Saura, 2009)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Ayuda 46:36-47:07	<i>Obertura de Don Giovanni</i>	Incidental	Narrativa
Padre de Doña Anna 47:52-48:12	<i>Don Giovanni</i>	Incidental	Narrativa
Pájaro revolucionario 49:10-49:16	<i>5º Sinfonía (pájaro)</i> <i>Beethoven</i>	Diegética	Simbólico?
Componiendo 50:53-51:20-52:30	<i>Don Giovanni</i>	Diegética	Estética
Esbozos Don Giovanni 52:40-53:08/53:26-54:15	<i>Don Giovanni</i> <i>Clave / Chelo</i>	Diegética	Estética
Ensayos 54:29- 54:44	<i>Leoporello</i>	Diegética	Estética
Ensayo II 55:21- 55:30	<i>Don Giovanni.</i>	Diegética	Estética
Cuarteto de la ópera. Ensayo general 55:31-59:08	<i>Leoporello , Don Giovanni, Doña Anna</i>	Diegética	Estética
Primer encuentro con Doña Anna 59:32- 1:02:32	<i>Cuarteto Haydn</i>	Diegética	Estética/Estructural
PARTE II (CD 2) <i>Io, Don Giovanni</i>			
Primer encuentro con Doña Anna 00:00- 02:06	<i>Cuarteto Haydn</i>	Diegética	Estética/Estructural
Venganza de Ferrarese 04:15-7:00-9:35	<i>Don Giovanni.</i> <i>Mi tradi quell'alma ingrata</i>	Diegética	Estética
Inicio del fin 14:02- 15:02	<i>Original</i> <i>(inspirado en el Claro de Luna de Beethoven)</i>	Incidental	Estructural
Recaída 15:52-16:38	<i>Don Giovanni. II Acto.</i> <i>Commedatore Scene</i> <i>Pianoforte</i>	Diegética	Estructural

<i>Io, Don Giovanni</i> (Carlos Saura, 2009)			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Ensayo general 19:05- 25:39	<i>Don Giovanni</i> <i>Aria de Leoporello</i> <i>Voi sapete quel che fa</i>	Diegética	Estética/Estructural
La carta 26:10- 26:30	<i>Original</i> <i>(Violines en Divisi)</i>	Incidental	Narrativa
Muerte del padre de Mozart 26:31-27:03	<i>Don Giovanni. Acto II</i>	Incidental	Narrativa/Expresiva
Envidias y rencores 29:00- 29:43	<i>Don Giovanni.</i> <i>Leoporello/Don Juan</i>	Incidental	Expresivo
Burdel 31:00-33:30	<i>Concerto Turco</i> <i>Izia Samaisi</i> Giovanni Battista Toderini	Diegética	Estructural
Zerlina y Don Juan 34:16-39:08	<i>Don Giovanni</i> <i>La ci darem la mano</i> <i>(Recitativo/Duetto)</i>	Diegética	Estructural/Expresivo
Vienes a cenar 39: 29- 40:54	<i>Don Giovanni. Acto II</i> <i>Obertura</i>	Incidental	Expresivo/ Estructural
Anna a su encuentro 41:11- 43:00	<i>Le nozze di Figaro:</i> <i>Voi che sapete</i>	Incidental	Expresivo
Escena de la cena. Estreno 45:38- 51: 48	<i>Don Giovanni. Escena de</i> <i>la cena.La estatua</i>	Diegética	Estructural
Amor. amor 53:32-55:15	<i>Le nozze di Figaro:</i> <i>Voi che sapete</i>	Incidental	Estructural (<i>leitmotiv</i>)
Créditos finales 55:16-59:00	<i>Le nozze di Figaro: Voi</i> <i>che sapete/ Don Giovanni</i> <i>II Acto/ Obertura</i>	Incidental	Estética/Estructural

<p>Título original: <i>Les adieux à la reine</i></p> <p>Año: 2012</p> <p>Dirección: Benoît Jacquot</p> <p>Producción: Coproducción Francia-España; GMT Productions/ Les Films du Lendemain/ France 3 Cinéma</p> <p>Guión: Benoît Jacquot, Gilles Taurand</p> <p>Música: Bruno Coulais</p> <p>Intérpretes principales: Diane Kruger, Léa Seydoux, Virginie Ledoyen, Xavier Beauvois, Noémie Lvovsky, Vladimir Consigny, Julie-Marie Parmentier</p>
--

<i>Adiós a la Reina (Benoît Jacquot, 2012)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Créditos . 14 de Julio de 1789 1:11-2:02	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Sydonie 9:00-10:00	<i>Canción italiana veneciana sobre el amor. Preexistente</i>	Diegética	Narrativa, estética
Vida en la corete 11:49- 6	<i>Canción amore mio piangere</i>	Diegética	Estructural (Leitmotiv?) Expresiva
Veladas 15:02-15:29	<i>Contradanza. A la salud del Rey Luis</i>	Diegética	Estética, estructural.
Intrigas en la corte 16:00-17.11	<i>Original Tema de Intriga. 15 de Julio de 1789</i>	Incidental	Expresiva, estructural
Intriga 17:50-18:00	<i>Original Tema de intriga, tensión</i>	Incidental	Expresiva
Bordado. El pueblo ha tomado La Bastilla 18:39-20:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva, estructural, narrativa, simbólico
Biblioteca 20:07-22:18	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva,

<i>Adiós a la Reina (Benoît Jacquot, 2012)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Cuadernos de atuendos 22:20-23:49	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Llamada del rey. 23:58-24:21	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Huida del rey. Necesidad 24:22-25:58	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Unidad nacional 26:23-26:30	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Bordado. Amor por una reina 26:37-29:18	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Alboroto en la residencia 31:00-34:40	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Sabes lo que quiero 34:41-36:00	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
He hecho esperar a la reina 36:00-36:18	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Angustia de una reina 36:30-40:12	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Oscuridad en el Baño 40:13	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, expresiva
París. Lista de candidatos a la guillotina 42:18-43:56	<i>Original (música y lesbianismo*)</i>	Incidental	Estructural, expresiva
Confesiones 47:19-49:22	<i>Original</i>	Incidental	Estructural, expresiva
Equipaje 49:30-50:50	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Mi señora se ha ahorcado 1:09:58-1:11:00	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa, expresiva
Viaje disfrazada de la duquesa 1:24:51-1:26:30	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva, estructural

<i>Adiós a la Reina (Benoît Jacquot, 2012)</i>			
BLOQUE Hora, minuto, segundos	COMPOSICIÓN Título, compositor, fecha	APLICACIÓN Diegética/ Incidental	FUNCIONES Estructural, narrativa, expresiva, estética
Vigilar a ese carruaje 1:26:31-1:27:50	<i>Original</i>	Incidental	Estructural
Control 1:28:29-1:29:02	<i>Original</i>	Incidental	Expresiva
Biografía 1:29:18-1:29:30	<i>Original</i>	Incidental	Narrativa, expresiva
Créditos finales 1:29:31	<i>Original</i>	Incidental	Estructural