

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE  
MÁSTER UNIVERSITARIO EN MÚSICA

# EL ATONALISMO EN EL CINE: ORIGEN ESTÉTICO Y USOS



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALÈNCIA



DCADHA

Departamento de Comunicación Audiovisual,  
Documentación e Historia del Arte

Presentada por: Ruymán Martín Quintanal

Dirigida por: David Roldán Garrote

Valencia, julio 2016

## **RESUMEN**

En el presente trabajo rastreamos las convergencias y divergencias de la música atonal y dodecafónica en el cine en relación con los discursos estéticos surgidos en el origen de sendas estrategias compositivas. Como muestra de la información que transmite la música en forma de cliché en el cine de género, analizamos el uso de las técnicas compositivas de la vanguardia germánica en la película *The Mephisto waltz*, situando el teatro lírico de la Escuela de Viena como precedente en la música programática del ámbito escénico.

## **ABSTRACT**

In this research we look for similarities and differences between atonal and twelve-tone music in the cinema, related to the aesthetic emerged at the origin of both compositional strategies. As a sign of the information that music transmits as a cliché in genre films, we analyze the use of the german vanguard compositional techniques in the film *The Mephisto waltz*, placing the Viennese School opera as a precedent in the use of program music in the scenic area.

## **PALABRAS CLAVE**

Música cinematográfica. Atonalismo. Dodecafonismo. Cliché. Escuela de Viena.

## **KEY WORDS**

Film music. Atonalism. Twelve-tone music. Cliche. Viennese School.

## INDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	4
1.1. OBJETIVOS .....	7
1.2. METODO.....	9
1.3. ESTADO DE LA CUESTION .....	11
2. ATONALISMO Y DODECAFONISMO EN CINE .....	14
2.1. EL PAPEL DE LA MÚSICA EN EL CINE .....	14
2.2. CINE: MANEJO DE LOS SIGNIFICADOS Y RELACIÓN CON LA ÓPERA .....	19
2.3. LA RUPTURA COMUNICATIVA EN EL CINE .....	34
2.4. ATONALISMO Y DODECAFONISMO: CINE Y ÓPERA .....	41
2.4.1. El atonalismo: <i>Woozeck</i> .....	42
2.4.2. El dodecafonismo: <i>Moses und Aron</i> .....	46
3. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA THE MEPHISTO WALTZ .....	50
3.1. FICHA TECNICA THE MEPHISTO WALTZ .....	51
3.2. INTRODUCCION AL ANALISIS.....	52
3.3. ANALISIS DE LOS USOS MUSICALES.....	53
3.4. EL USO DE LA MUSICA EN <i>THE MEPHISTO WALTZ</i> .....	62
4. CONCLUSIONES.....	68
5. REFERENCIAS .....	72
5.1. REFERENCIAS DE TEXTO .....	72
5.2. REFERENCIAS AUDIOVISUALES.....	77
5.3. REFERENCIAS MUSICALES .....	77
6. FIGURAS .....	78

## 1. INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se estudian las reinterpretaciones generadas respecto a la música atonal y dodecafónica, y más concretamente respecto a las premisas estéticas de las que proceden, dentro del contexto creativo de la Escuela de Viena. El estudio se planeará como un estado de la cuestión detallado sobre el tema a estudiar, ofreciendo algunas nuevas alternativas a la investigación, cuestiones a solucionar y preguntas abiertas. La línea que seguirá nuestro trabajo será llevada a través de diferentes puntos en los siguientes capítulos, véase: el papel de la música en el cine, el uso de atonalismo y dodecafonismo en el melodrama como antecedente del film, los discursos de la estética del atonalismo en contraste con su uso en el cine, la comunicación entre el creador y el público en el cine, y el análisis del uso de la música atonal en una película concreta (*The Mephisto waltz*, dirigida por Paul Wendkos, 1971).

En este trabajo pretendemos generar una nueva forma de conocer y comprender los orígenes del uso de la música derivada de la academia de Schoenberg en el cine y la complejidad de la relación del medio cinematográfico con la música. Se repasará la gestación de las producciones fílmicas en relación con los diferentes usos de la música en el teatro lírico, ya que junto con las peculiaridades de la trama y el concepto teatral tanto en ópera como en cine son la característica principal por la que ambas vías artísticas mantienen gran afinidad. Aquí se pretende aportar una nueva forma de ver las posibilidades –tanto las ya existentes como las factibles– del uso de la música atonal y dodecafónica en el cine para comprender mejor sus procedencias, dentro de un estudio en el que se abordan las artes del tiempo como creaciones flexibles y compatibles. El resultado de nuestra investigación será una unión de distintas ideas y visiones sobre los temas que se abordarán en los capítulos siguientes, mostrando el aspecto dialéctico de la investigación musicológica y el modo en el que se reinventan las propuestas científicas sobre la música.

De la misma forma, se tratarán aquí algunos conceptos de los que ya se ha hablado en otras investigaciones de temática similar, tales como “cliché” o

“autenticidad”. Se hablará también de música “justificada” o “no justificada” en referencia a la coherencia o no de los significantes estéticos de la música programática del film con respecto a la composición musical en la Escuela de Viena. El concepto de la justificación denota aquí creaciones musicales en las que por su significado inserto en la cultura transmiten cuestiones conceptuales muy concretas. Para explicar mejor esta parte, un ejemplo de música justificada sería una marcha binaria en tonalidad mayor en una escena de una película estadounidense, que puede ser sinónimo de desfile patriótico debido al significado cultural que se le ha atribuido en la cultura occidental, y de la misma manera una marcha binaria en tonalidad menor puede ser una marcha fúnebre que implica muerte o luto. Un ejemplo de música no justificada sería el uso de las *gymnopédies* de Erick Satie, obras en su momento planteadas sin un contenido o discurso emocional concreto para acompañar la “soledad desesperada”, en términos de Gilles Mouëllic (Mouëllic: 2011), de Alain Leroy en *Feu Follet*, película dirigida por Louis Malle en 1963. Asimismo y como venimos indicando, se hablará de música autónoma y esencialmente programática, y de las formas de cohesión con el aspecto visual del cine respecto a los dos tipos de música.

Sobre la elección del tema, hemos escogido el uso de la música atonal y dodecafónica en el cine porque se trata de una investigación cuya temática, a pesar de quedar reflejada en otros trabajos, no se aborda ampliamente en otras investigaciones musicológicas. Hemos encontrado estudios de algunos autores que explican detalladamente los orígenes y las cuestiones historiográficas de las diferentes estéticas de la música contemporánea, y por otro lado investigaciones sobre los significados que aporta la música en el cine, pero realmente pocos estudiosos de la materia documentan la producción del cambio desde los sentidos originales hasta los que la música adquiere al aportar, a su vez, diversos significados a la imagen.

La motivación de este trabajo está enfocada a la composición musical. Mediante la investigación se pretende aquí realimentar el conocimiento compositivo propio con respecto a la música del Siglo XX, así como comprender mejor el uso de la composición musical atonal y dodecafónica en el cine, dado el interés en el campo de

la cinematografía y lo audiovisual, y la necesidad de conocer la nueva realidad que plantea el cine para la música mediante sus usos en los largometrajes. Este interés en recibir conocimientos sobre los discursos de la música atonal y dodecafónica del Siglo XX está relacionado con el manejo de la composición musical y el enriquecimiento de lenguajes compositivos propios. Con este estudio también se busca la profundización del conocimiento sobre la capacidad narrativa de la música programática concretamente en el ámbito del cine. Se pretende de esta manera conocer de forma precisa la historia y el devenir de la música y el cine del Siglo XX y la manera en que el contexto histórico influyó en la música de Schoenberg y sus discípulos, además del mensaje general que pretendía transmitirse bajo esta coyuntura social concreta, de la misma forma que se conoce y comprende el cambio producido en los discursos estéticos de la ópera de la Escuela de Viena con respecto a los aspectos visuales a los que se adapta la música cinematográfica.

Somos conscientes de que el presente trabajo debería incluir una mayor profundización en el público como consumidor del código que la música crea junto con los demás elementos del cine, y no exclusivamente la visión del músico o compositor, aislando a quienes no tienen conocimientos musicales concretos. En futuros trabajos la temática del presente estudio podrá ser abordada de forma plena y sin fisuras.

## 1.1. OBJETIVOS

Como queda reflejado en el anterior apartado, el principal hilo conductor de nuestro trabajo es una revisión del cambio de significados discursivos y estéticos del atonalismo y el dodecafonismo en los usos cinematográficos. Lo que pretende mostrar esta investigación es el encuentro que se produce en la música de cine como término intermedio entre los usos de la música autónoma y programática. De este suceso surgen una serie de consecuencias, como el aprovechamiento de la situación de la música de la Escuela de Viena en algunas Bandas Sonoras para generar ciertos ambientes que las convierten en música no justificada. Del mismo modo, se pretende hacer aquí una lectura ejemplificativa de los códigos que surgen fundamentalmente en el atonalismo y dodecafonismo en cine, y, para establecer una cierta relación con el medio cinematográfico, en las mismas estrategias compositivas dentro del ámbito operístico.

Pretendemos cimentar el tema a estudiar desde la base de la consideración y valoración del aspecto musical dentro del medio cinematográfico, y mostrar algunos aspectos concretos como la influencia de la película como producto comercial en la transcendencia de la música cinematográfica, o la conveniencia del uso de la música contemporánea en cine, para plantear el tema que estudiaremos aquí desde una visión tan completa como sea posible.

Queremos también comentar la pérdida de la comunicación que la música contemporánea ha generado con el público, elevando el planteamiento del conflicto al cine, y teniendo en cuenta la música contemporánea y concretamente atonal. Trataremos de ofrecer respuestas poniendo en común los planteamientos de diferentes investigadores. En esta línea habrá que considerar el desfase temporal producido entre la introducción del atonalismo y el dodecafonismo en la ópera de la primera mitad del Siglo XX y el cine de la segunda parte de la centuria como justificación del desconocimiento de ambas estrategias compositivas por parte de generaciones posteriores que consumen el producto fílmico. Así podrá comprobarse el efecto que genera una música que por lo general no gozó de gran popularidad entre el

público. Se tendrá en cuenta la percepción de la música en el cine como uno de los elementos constituyentes de una obra general cuyo éxito se le atribuye a la figura del director, no tanto en la crítica sino por parte del público. Sería conveniente recaudar información sobre noticiarios en hemerotecas digitales para conocer los matices del éxito o fracaso de las películas que aquí se comentarán y analizarán en sus respectivos países de origen, así como las críticas sobre la Banda Sonora, el montaje o el argumento.

Otro aspecto fundamental que ha de reflejar nuestro trabajo es la proposición de una visión innovadora sobre el cine al incluir la ópera en el uso de la música atonal y dodecafónica como dos cuestiones, si bien ampliamente diferenciadas, de necesaria comparación. Relacionar el uso de la música en la ópera con el del cine constituirá un gran apartado de nuestra investigación, y con ello incluiremos una pequeña parte en la que se efectuará una comparación del uso del atonalismo y dodecafonismo en diferentes películas y óperas, con el fin de encontrar puntos en común y diferencias en cuanto a empleo de estéticas musicales y cuestiones escénicas.

Queremos mostrar la realidad del cliché en el cine como recurso que enriquece el relieve significativo de la música y de la misma forma genera un componente de reiteración en el film que con frecuencia convierte la trama en algo predecible, señalando que no deja de ser un lenguaje para el público mediante el que se recupera el sentido de comunicación entre compositor y consumidor, con la ayuda del componente visual, que funciona como intermediario. También es necesario aclarar que el cliché como factor de comprensión basado en la reiteración tiene algunos precedentes o símiles, como son las bibliotecas de sonidos para escenas de acción, terror o emotividad en cine o la teoría de los afectos barroca en ópera.

La elaboración de un análisis del uso de la música atonal y dodecafónica en la película *The Mephisto waltz* servirá como ejemplo de lo que aquí queremos mostrar, e incluirá una ficha técnica de cara al análisis de los usos de la música en la Banda Sonora. Del mismo modo será necesario crear un listado o catalogación de usos musicales posterior al proceso analítico. Es importante buscar un ejemplar de la



partitura de la película a analizar, para poder revelar con total precisión la presencia del dodecafonismo y el atonalismo en la Banda Sonora.

Será conveniente acudir a los archivos cibernéticos de algunos compositores al mismo tiempo que se revisan los escritos de autores de Bandas Sonoras en las producciones cinematográficas que hacen uso de música atonal, así como los textos de los compositores de la escuela de Viena; escritos sobre su pensamiento estético de cara a la creación musical y correspondencia.

En esta investigación se pretende también la generación de una bibliografía precisa de cara a la investigación, y el desarrollo de un estado de la cuestión amplio sobre la temática poco conocida del cambio de significados de la música autónoma -y especialmente programática- en el cine.

El fin último de nuestro estudio es centrar nuestra visión en una parte de la historia de la música y el cine, aportando nuevas informaciones y visiones sobre el tema que abordamos. De esta forma se busca comprender y dar a conocer a otros investigadores o interesados en la materia el uso de la música atonal y dodecafónica en el cine, exponiendo así la distinción entre los códigos culturales de origen de estas músicas en su propio contexto y en otros como el cine de la segunda mitad del Siglo XX o la ópera de la primera mitad de la centuria.

## **1.2 METODO**

Para llevar a cabo este trabajo se ha recurrido en primer lugar a la contrastación de datos bibliográficos sobre la música del Siglo XX -y especialmente todo lo relacionado con la composición musical de la Escuela de Viena- junto a las aportaciones científicas referentes a la utilización de la música en el cine.

También es importante la obtención de algunos datos cinematográficos de escasa accesibilidad, amén del visionado de distintas películas a analizar, para lo cual

se recurrirá a los fondos documentales del archivo cinematográfico de Valencia, contando de la misma forma con las películas o documentos que facilita el director de la tesina, el profesor David Roldán del departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, que ha realizado una gran aportación al trabajo en la parte correspondiente a la bibliografía.

La búsqueda bibliográfica ha sido realizada en las bibliotecas de la Universidad Politécnica de Valencia, la biblioteca Clara Santiró i Font, la biblioteca del edificio de la Rambleta, la biblioteca de la Facultad de Humanidades del Campus de Milán en Oviedo, la biblioteca del Conservatorio Jesús de Monasterio de Santander y la biblioteca de la Universidad de Sevilla.

Como buscadores cibernéticos se ha hecho uso principalmente de Dialnet, además de las plataformas Jstore, Scopus, Latindex y Google Scholar. Se han utilizado los servidores online de la Base de Datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, IMDb y Filmaffinity. Además hemos realizado búsquedas y solicitado monografías, revistas y películas en la sede de Benimaclet-Universidades del Centro de Documentación CulturArts de Valencia.

De cara a la investigación, como decíamos, hemos comparado las características y el uso de la música en el melodrama con el de la Banda Sonora en el cine buscando las distintas relaciones entre ambos y proponiendo el melodrama como un precedente muy cercano al film en cuanto a la adaptación de la música a la escena.

Como ejemplos metodológicos y analíticos a nivel audiovisual y musicológico hemos propuesto el comentario de varias películas y el análisis detallado del contenido audiovisual y musical de la película *The Mephisto waltz*. En el análisis se extraerá el contenido discursivo y simbólico resultante de la colaboración entre la imagen y la música desde el uso, adaptación y arreglos de la música pianística de Liszt hasta la utilización del atonalismo y dodecafonismo en relación con la temática satánica del film. De esta forma podrá comprobarse la relación entre determinadas atmósferas, estados anímicos, evolución de los personajes o situaciones concretas con las

características musicales y estilísticas de la Banda Sonora, en un análisis cualitativo y no cuantitativo, ya que los parámetros a medir no son exactos (comprobaremos la influencia de las cuestiones mencionadas en las fluctuaciones melódicas, distancia interválica, dinámicas, densidad instrumental, presencia de los ruidos, *glissandi* y manejo de las intensidades en las apariciones de los leitmotiven principales). Tras este análisis retomaremos el uso de la música programática en la ópera de la primera mitad del Siglo XX para establecer relaciones y diferencias con respecto al cine.

### **1.3 ESTADO DE LA CUESTION**

En lo referente al tema que aquí tratamos, algunos investigadores han propuesto ideas relacionadas con nuestro planteamiento. María de Arcos en sus trabajos investigativos (2003 y 2006) se centra en el uso del atonalismo en cine como una de las formas más útiles de conexión con la imagen, dada la naturaleza de su estructura y su modo de empleo. Respecto a las funciones de crear una atmosfera conveniente de tiempo y lugar, subrayar refinamientos psicológicos y dar sentido de continuidad, las propone como parte más práctica del uso del atonalismo en el cine, y señala que en cierto modo se ha caído en el uso de esta música en películas de terror casi de forma exclusiva, convirtiéndose en un cliché que transforma la dinámica argumental en una trama ciertamente predecible. Como defensora del uso del atonalismo en cine, De Arcos comenta la posible versatilidad de lo atonal en el medio fílmico, refiriéndose a géneros como la comedia o el cine de aventuras, en los que la música encajaría aportando nuevos significados al largometraje, como comentaremos más adelante.

La investigadora explica las funciones del atonalismo en cine, entre las cuales está la enfatización de detalles psicológicos como los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones de una determinada situación que no han sido mostradas de forma explícita, o la aportación del sentido de continuidad. Según comenta, uno de los resultados del uso del atonalismo en cine es la creación de efectos de angustia o tensión. De hecho, la atonalidad y la tonalidad se han constituido

en films como *La mujer infiel* (1968) en una dicotomía, siendo usado la primera para representar factores negativos -en este caso el sentimiento del marido ultrajado ante la infidelidad de su mujer -y la segunda para señalar elementos positivos o de normalidad en la ficción –la aventura amorosa de la esposa-.

Victor Arranz Esteban (2011) comenta la música cinematográfica como parte de un todo que acude al sesgo cultural de los consumidores para compartir códigos ya conocidos, manejando de nuevo el concepto “cliché”, así como “pastiche”, “autorreferencialidad”, “ironía” o “parodia”, como rasgos principales del posmodernismo en cine, además de la mezcla entre la cultura popular y la alta cultura de finales del Siglo XX.

Alejandro Román (2008), muestra un modelo analítico estrechamente relacionado con el tema del presente trabajo; el hilo conductor de su investigación es la música como creadora de un sentido subjetivo en la imagen, si bien hace un acercamiento a la música académica del Siglo XX proponiéndola como una creación que evoluciona hacia un discurso de objetividad. En cualquier caso, propone que al ser aplicada al cine, la música pierde el sentido abstracto y gana en contenido subjetivo. El atonalismo se percibe como música abierta a interpretaciones variadas, debido a su naturaleza extensible a gran cantidad de significados. Según lo que muestra en su libro, la música pierde gran parte de su subjetividad cuando es “confrontada” con la imagen, y en el caso de la música atonal esto ha generado ciertos significados en torno a su uso, especialmente –y así como indica De Arcos- en el cine de terror. Con respecto a la música autónoma anterior al atonalismo afirma que las frases musicales suelen contener un número concreto de compases, y los motivos y temas son presentados de forma clara. Pero en cine la música atonal, por su forma normalmente breve, es más adecuada para adaptarse a lo visual.

De cara al establecimiento de una relación entre cine y melodrama, ha de ser mencionada la investigadora Blanca Muñoz y debemos tener en consideración su estudio (1998) si bien no involucra al cine en el mismo, centrándose en cambio en el

dodecafonismo como técnica nacida en un contexto de entreguerras, en el cual el panorama cambiante de la economía y el consumo transformaron la forma y el contenido armónico de la música. De este modo, las óperas *Wozzeck* y *Lulu* de Alban Berg representan el paradigma de una sociedad decadente, respectivamente en la piel de un modelo de vida de hombre y otro de mujer como ciudadanos que lidian con los problemas de una sociedad alterada por los sucesos históricos.

## **2. ATONALISMO Y DODECAFONISMO EN CINE**

### **2.1. EL PAPEL DE LA MÚSICA EN EL CINE**

Antes de comenzar a tratar las funciones de la música en el film es importante explicar que nuestro estudio depende por entero del concepto de autenticidad, término sin duda complejo y de significado variable. En el caso del uso de la música de la Escuela de Viena la autenticidad podría entenderse como la labor del compositor de la Banda Sonora de ceñirse a la estética de una música que es el resultado de la progresiva evolución hacia la ruptura con la tonalidad; una estética que culmina en una técnica que concede nuevas libertades, y que desde su surgimiento adquiere dos formas principales en las que coincide con la creación musical tonal: la música autónoma y la música programática. Para resumir, podría decirse que la música atonal y dodecafónica como música autónoma son estrategias compositivas que sugieren cierta reflexión, sentido crítico, análisis musical... y que finalmente constituyen una música abstracta. En el caso de la música programática, al complementar una realidad ajena a la misma nacen de ella asociaciones significativas, normalmente relacionados con la temática de la ópera expresionista en el caso de la música atonal (lo oscuro del ser humano), y con tipologías más variadas en la música dodecafónica (temática historicista, bíblica...). Pues bien, de estas relaciones conducidas a través de la música extraemos de nuevo la expresión “música justificada”, para hablar más adelante sobre el uso de la música vanguardista de la Escuela de Viena en diversos films.

Dado que el tema que abordamos aquí es tan complejo como delicado, parece conveniente comenzar planteando algunas cuestiones básicas sobre la música y el cine. Russell Lack, que muestra en su trabajo las funciones narrativas y estructurales de la música en las producciones cinematográficas, propone una visión que coincide con la de la mayor parte de los teóricos, siendo también una premisa sobre la que partiremos aquí: “la música por si misma carece de contenido, de implicaciones. Su fuerza en el cine deriva de sus poderosos efectos de connotación; genera cadenas de significados secundarios sin tener necesariamente ningún significado o connotación

primarios” (Lack, 1999: 92). Si esta idea es fundamental, otra de las más importantes que propone el autor está relacionada con la aparente versatilidad de los significantes de la música cinematográfica: “la música de cine, con sus marcos de referencia estrictamente codificados, parece abierta a ciertos tipos de interpretaciones arquetípicas. No obstante, es una impresión ilusoria, ya que la música en sí carece de contenido absoluto” (Lack, 1999: 235). Michael Chion (1997), sostiene que no existe un estilo de música cinematográfico propiamente dicho, y como él algunos autores como Josep Lluís i Falcó (2005), mientras otros como Alejandro Román (2008) defienden la idea contraria, sosteniendo que la música posee significados intrínsecos. Si algo parece quedar claro es que, más allá de ser un conjunto de frecuencias e intensidades, la música es un estímulo que, dada su abstracción, conecta a la perfección con las emociones humanas -siguiendo con los planteamientos de Alejandro Román- debido a asociaciones culturales que permanecen en la conciencia colectiva como códigos interpretados por los consumidores. Hans Eisler (1947, citado por Lack, R. 1999: 108) se centra en la composición para cine, puntualizando que la música no puede ser una ley universal debido a que en el cine se originan múltiples casos en el uso de la música, y por lo tanto tiene que usarse cada código musical adaptado a los diferentes casos. También conocemos, a través de los escritos de Josep Lluís i Falcó (2009) la opinión de algunos sociólogos y teóricos de cine extranjeros de renombre como Sigfried Kracauer, Bela Balazs o Robert Bresson (extraído de Román, A. 2008: 265), que coinciden en su posición sobre la música en el cine, planteándola como un elemento que ha de tener el protagonismo de un mero fondo, en contraste con la visión de Edgar Morin que propone que su función ha de ser la aportación de información afectiva a las imágenes, formando parte de un todo. Estas ideas implican un cierto debate por parte de algunos de los estudiosos más importantes de la materia.

Por otro lado, también son conocidos los casos en los que la música parece resistirse a la coordinación con respecto a las características del film porque no consigue el resultado que el director busca o no está bien elegida, cosa que sucede en casos que involucran a algunos de los directores más valorados de la historia, como Stanley Kubrick en *El resplandor* (1980), película en la que suena el *Concierto para*

*cuerdas, percusión y celesta* de Bartok (1937), que posee un ritmo cambiante, en un principio pensado para que funcionara y tuviera coherencia con el ritmo de las imágenes, aunque finalmente se comprueba como “la finura de Bartok no encaja con la asepsia de Kubrik” (CHION:1997:359).

Centrándonos en el lenguaje atonal y el dodecafonismo, la mayoría de los investigadores que defienden el uso de estas estrategias compositivas en el cine aducen que son adecuadas para estructurar las películas por su forma y ritmo flexibles, en comparación con el neosinfonismo de los 50, de procedencias románticas, que al tener relación con la música autónoma y debido a su estructura y ritmo tan cerrados no encaja con la misma eficacia. Theodor Adorno y Hans Eisler (2005) recuerdan que lo característico de la música culta de los Siglos XVIII Y XIX era la forma, y que a partir del Siglo XX se tiende a la irregularidad formal, que resulta más conveniente para el cine. Lack (1999) propone una idea similar comentando la llegada de la disonancia y los nuevos lenguajes, que al eliminar el aspecto estático del sonido eliminan también la sensación de resolución, y ello encaja con lo inestable de las tramas y el manejo de tensiones de las películas. Además comenta, sobre el tema de la forma y la estructura, que los pasajes atonales aportan al cine la posibilidad de estructurar y enfocar la acción dramática musicalmente, muy lejos de las estrictas divisiones formales propias de la música tonal, que son un desafío para la distribución de los tiempos en las producciones cinematográficas. Sobre esto también habla Gilles Mouëllic (2011), que sostiene que en la escucha de música atonal ocurren una serie de sucesos en relación con el oyente (se pierden de puntos de referencia, se rompe la sensación de temporalidad, la música resulta poco predecible...), de forma que no es capaz de intuir las fluctuaciones de la tensión generada. Esto explica la sensación de misterio y de suspensión temporal en algunos films con música atonal. Noël Burch (1973, citado por: Lack, R., 1999: 101) en su texto *Theory of film practice* propone el atonalismo y el serialismo como músicas que actúan en beneficio del film, aludiendo de nuevo a las libertades rítmicas tanto de la música como del cine, y destacando que mediante su uso, todos los elementos que intervienen en la composición cinematográfica adquieren el mismo valor. Volviendo a los escritos de Blanca Muñoz (1998), comenta



que el dodecafonismo surgió en una Europa de entreguerras en la cual germinaban muchas transformaciones sociales, reflejo de la lucha de clases y la política, y con ello la forma y armonía de la música culta del momento se adaptaron rápidamente a la economía y las formas de consumo. Esto sitúa al dodecafonismo como una exteriorización de las contradicciones de la sociedad, con lo que su naturaleza es, al menos en el caso de la ópera de Alban Berg, una expresión de las vicisitudes sociales de la Austria de la primera mitad del Siglo XX. A esto se añade en nuestra investigación el desfase temporal que se produce en la composición musical cinematográfica entre la música que se emplea en las películas posteriores a la escuela de Viena y la música que compusieron Schoenberg o algunos de sus discípulos en la época de los orígenes del atonalismo, lo que supone para el compositor, como comentábamos antes, la ventaja u oportunidad de manejar una música actualmente poco conocida para condicionar su naturaleza a través su uso como música programática en el film, cuestión en la que más adelante nos centraremos detalladamente.

En cuanto a los compositores pioneros en atonalismo y dodecafonismo en Europa, ha sido ampliamente comentada la efímera relación de Schoenberg con la composición cinematográfica, que también describiremos en referencia a los significados de las estéticas generadas en la escuela de Viena. Schoenberg compuso la opera *Die glückliche hand* 1924 en la época de los primeros largometrajes con sonido, y es probable que si la producción de la versión fílmica se hubiese llevado a cabo habría constituido una obra de música absoluta (Lack: 1999), de lo que se extrae que la mentalidad compositiva con la que ello estaba planteado era cercana a la de Wagner en el drama. Pero sin embargo, la realidad actual, como propone María de Arcos (2006) es diferente, siendo el concepto de *gesamtkunstwerk*<sup>1</sup> prácticamente imposible de realizar, ya que la evolución cinematográfica ha concedido un mayor protagonismo a lo visual en comparación con lo sonoro.

En este punto de la exposición, y retrocediendo al tema general de la trascendencia de la música en el formato fílmico, formulamos una pregunta tan

---

<sup>1</sup> La obra de arte total que propugnaba Wagner. Una obra integrada por música, teatro y aspectos visuales con una valoración ecuaníme entre todos ellos.

delicada como compleja: ¿influye en el uso y valoración de la música en el cine el hecho de que el film sea un producto comercial? Es decir, ¿hasta qué punto puede cambiar en este caso el valor de una obra de arte por constituirse o agregarse como parte de un producto nacido en el seno de la sociedad de consumo? Lack dice: "Eisler parece haber descubierto a principios de los cincuenta lo difícil que es, de hecho, crear música popular que además tenga validez artística" (1999: 155). Esta idea manifiesta tanto la ideología de Eisler como la del propio Lack, que en cierto modo establecen una categorización apuntando a las fronteras del arte. Kurt London (1936, citado por: Lack, R., 1999) ya hacía mención a esta circunstancia a principios del cine sonoro exponiendo que los trabajadores del propio gremio cinematográfico toman la música como algo carente de relevancia, y los músicos recurren a ella por el salario y no con intenciones de crear un producto artístico, y eso en parte se ve reflejado en su escaso interés por la música culta del momento (1936).

Finalmente, podemos afirmar que la valoración del aspecto musical en el cine es variable según las inclinaciones del director, el compositor, el arreglista y sus acuerdos con el anterior, u otras cuestiones, lo que hace que haya una casuística amplia en lo referente al pensamiento sobre el papel de la música en el cine. Además hace visible la discusión entre estudiosos, compositores -tanto de cine como externos al medio- y directores entre otros referentes, lo cual parece lógico por el hecho de que cada cargo creativo en el cine genera propuestas en torno a sus propios intereses, y de ellos se deriva su pensamiento respecto a la cinematografía. También, y como queda descrito por algunos investigadores aquí tratados (Chion: 1977, Arcos: 2006), comprobamos que realmente en las películas, la música se ciñe a la necesidad de generar continuidad o discontinuidad en el tiempo y en la estructura de largometraje y ficción, acompañando a la imagen y ciñéndose a ella, además de influir o modificar al ritmo a las escenas, crear un ambiente emocional determinado, etc. Es decir, su uso aporta posibilidades que le confieren una gran versatilidad como generadora de descripciones y ambientes diversos.

Mediante el empleo en cine de la música del Siglo XX en general, y especialmente en lo concerniente a las técnicas compositivas derivadas del

atonalismo, podemos comprobar cómo se ha creado con el transcurso histórico un sistema de códigos de comunicación audiovisual según los cuales el público es capaz de comprender ciertas informaciones que la música aporta, suceso que acaba normalizándose y convirtiéndose en algo cultural. Esta comprensión del código audiovisual en el que intervienen los aspectos de la imagen y el sonido, siendo parte del mundo moderno, surge de manera distinta a como sucede con respecto a los códigos de algunas músicas más antiguas –como podría ocurrir con el ejemplo de la marcha fúnebre- en las que el público comprendía su código antes de la creación del medio cinematográfico y lo reconocen desde el momento en el que lo perciben en las Bandas Sonoras.

## **2.2. CINE: MANEJO DE LOS SIGNIFICADOS Y RELACIÓN CON LA ÓPERA**

Lo más importante en este capítulo es la necesidad reflejar la variedad de pensamientos en materia de música, cine e implicaciones significativas o sentimentales. Ernest Ansermet (2000) pone en duda la relación de la percepción de intervalos del oído humano con los sentimientos, proponiendo que Schoenberg creó el dodecafonismo para eliminar la asociación de la música tonal con el terreno sentimental. Algunos compositores que trabajaron para el cine en el Siglo XX mostraron discordias sobre este tema, proponiendo Copland (1939) lo contrario que el anterior. Si Copland creía en las facultades expresivas de la música, Miklos Rozsa (Laborada: 2004) apoyaba la idea de la música como transmisora de emociones, pero sin embargo negaba la posibilidad descriptiva de realidades concretas mediante sus cualidades sonoras. Lo que sí parece claro es que la música, aunque no exprese nada por sí misma, es un importante vehículo de expresión; esta es la raíz de la confusión y el debate en cuanto a sentimientos y música. Remontándonos de nuevo a la Escuela de Viena, se sabe que en las enseñanzas de Schoenberg sobre la técnica dodecafónica, el maestro concedía cierta libertad para que sus discípulos creasen siendo coherentes con las peculiaridades y necesidades de sus propios modos de expresión (Laborada: 2004). Por su parte, Griffith (1978) habla del atonalismo como música de una

sentimentalidad extrema, propensa a expresar especialmente los sentimientos más molestos.

Sobre las dos vías artísticas que aquí quedan reunidas en una, proponemos un interrogante fundamental para nuestra investigación: ¿en qué aspectos coinciden o divergen el cine y la música? Lack plantea el cine como un arte efímero, igual que la obra musical, solo que a la segunda la sentimos de forma inmediata y, debido a su contenido abstracto, profundizamos en sus significados con nuestro pensamiento subjetivo de forma retardada, cosa que no sucede con el cine debido a que la alianza entre la imagen y la música resulta explícita por sí misma. Según Alejandro Román (2008), en materia de Banda Sonora, cine y significantes están los formalistas o absolutistas, que proponen que el significado de la música está en la forma de la misma, y los referencialistas, que conciben una relación de la música con aspectos extramusicales como afectos, emociones, conceptos, objetos y otras realidades.

Si nos centramos en las implicaciones de la música culta, en la génesis de la obra musical (con o sin texto cantado), los fines políticos, religiosos, sociales, etc., le aportan distintos significados desde el primer paso en la creación musical. Si pensamos en *Treno a las víctimas de Hiroshima* (1960) de Penderecki, que imita los sonidos de los misiles cayendo, o *Arrano beltza* (1977) de Acilú, cuyo texto en lengua vasca comenta las dificultades políticas que atravesó su tierra natal, nos percatamos de que son dos de los muchos ejemplos que podrían proponerse como parte del reflejo de los acontecimientos sociales en la música. Por lo tanto, en los usos musicales del cine ocurre algo similar; desde el momento en que decide usarse un tipo concreto de estrategia compositiva en un film (como es el atonalismo en las producciones cinematográficas posteriores al surgimiento de la composición atonal), se asume un cambio de la estética original para hacer que la música se corresponda de alguna manera con la imagen, de forma que se crea una riqueza de significados que aportan novedad, y con ello no nos referimos a recursos exclusivos del cine en la utilización de música para ambientar ciertas escenas, como pueden ser la anempatía o el contraste, sino a una transformación de los discursos estéticos de los que provienen las distintas corrientes y vanguardias musicales del Siglo XX.

En relación con el atonalismo como parte integrante del contexto histórico de la primera mitad del Siglo XX, podemos plantearnos el interrogante de si se trata de una música creada para la incitación a la reflexión. Aunque no es un rasgo diferenciador de la música del Siglo XX en general, es evidente en el dodecafonismo, que tratándose de una música cuyo disfrute y deleite artístico depende en gran parte del análisis y la comprensión de la deriva melódica y armónica, tiene un cierto componente de reflexión. Partiendo de esto, podría establecerse un símil entre la música dodecafónica -como música autónoma- con el uso de la misma en la gran pantalla, ya que en cierto modo su inclusión en las películas parece una proposición de meditación crítica sobre las escenas en las que aparece, y en algunos casos concretos parece reflejar el pensamiento de los propios personajes de las películas, como ocurre en *The Mephisto waltz*, en la que la música dodecafónica ambienta los pensamientos de uno de los personajes principales sobre crimen y satanismo. En cualquier caso es insoslayable el hecho de que al hacerse uso de la música dodecafónica en el cine hay que entenderla como música programática, ya que tiene que adaptarse a realidades ajenas a su naturaleza, como son los argumentos a los que acompaña.

Esta última es una de las principales cuestiones que queremos tratar cuando hablamos de músicas no justificadas; uno de los aspectos que intervienen en este planteamiento es que el traspaso al medio cinematográfico de una técnica compositiva tan relacionada con la música autónoma, las informaciones que podría darnos su propia estética adquieren nuevos relieves de forma instantánea, y los significados creados a través de la mezcla de música e imagen son los que recibe el público en las salas de cine. En este sentido, comenta Jean-Paul Olive (2013) la relación de Litz y Shoënbërg, explicando sobre este segundo que consiguió unir la música programática y la pura en su visión de la composición, aludiendo en relación a ello a los estilos, respectivamente, de Liszt y de Wagner (en este caso se refiere a sus propuestas operísticas). Pero, si bien Schoënbërg creó repertorio de música autónoma así como programática sabiendo aplicar ambas a su lenguaje, la música del cine usa la técnica dodecafónica de forma totalmente distinta, fundamentalmente debido a que en el medio cinematográfico la música -aunque programática- no acompaña a una melodía

mayor o menormente lírica en la voz, como sucede en el melodrama. Es por esto que el cine utiliza el dodecafonismo como música autónoma, dándole una función programática, si bien no lo hace en sentido estricto. A nivel general, Alejandro Román propone como primordiales en música cinematográfica las funciones narrativa y abstracta, pudiendo considerarse programática y de hecho justificada la primera de ellas (recordemos que no hablamos de música atonal en concreto); pues bien, esta última, comenta Román, no tiene referente, siendo entonces música pura. Además explica: “[...] hablamos de la existencia de un lenguaje de los sonidos musicales en relación con las imágenes, por lo que nos referimos a un *lenguaje musivisual* que no es exactamente el mismo al que hacemos referencia cuando hablamos de la música autónoma, que tiene otros significantes” (2008:85).

El mismo Schoenberg se acercó al cine, componiendo su *Begleitmusik zu einer Lichtpielszene (Música para una escena imaginaria, 1930)*. Los títulos de las piezas que forman esta música son programáticos: *Peligro amenazante, Miedo y Catástrofe*. Pero sin embargo la música es, debido a su independencia y forma, de tipo autónoma, y de hecho Schoenberg nunca llegó a crear música programática para cine, ya que una de sus excesivas reclamaciones como compositor fue que se creasen películas adaptadas a sus composiciones cinematográficas. En la correspondencia entre Schoenberg y su discípulo Berg, pueden leerse las palabras de este segundo en referencia a las piezas para el cine de su maestro, indicando que la música es una obra de arte completa sin necesidad de aparecer en un film (Lack: 1999: 100). Heinrichschofen (2009) publicó en la página web del Arnold Schoenberg Center un texto en el que aparece la reflexión:

Como resultado de esta experiencia la obra podría ser definida como música programática, pero no se trata de una música que describa situaciones concretas, y ni siquiera define a gente. Tampoco deben aparecer los leitmotiven tan útiles a nivel cinematográfico. No hay una relación demasiado férrea entre las tres secciones y su significado literal, lo que nos sugiere que la intención de Schoenberg fue precisamente que las relaciones entre los efectos sonoros y cada acción concreta sea de libre interpretación, que es con lo que se establece la idea de Música para una escena imaginaria.

Y, a pesar de que en este caso el autor compuso la música con el sistema dodecafónico, la composición se ciñe a los rasgos expresivos y de gran carga dramática del expresionismo germánico, ya que a la hora de componer música dodecafónica realmente programática –como veremos más adelante– el compositor austriaco creía en la posibilidad de adherirlo a una rica gama de posibilidades expresivas en cuanto al ámbito del teatro lírico, si nos remontamos a sus óperas dodecafónicas comenzadas unos años antes de que se estrenase su *Begleitmusik zu einer Lichtpielszene*. Según Adorno y Eisler la música de Schoenberg para este film imaginario creó la base para la introducción de los nuevos recursos musicales en el cine:

Es evidente que la ampliación de las posibilidades de expresión no se limita en forma alguna al ámbito del miedo y de la catástrofe, sino que también se abren nuevos horizontes en la dirección opuesta de la mayor ternura, el dolor desgarrado, la espera vacía y también la fuerza indomable. Dominios que están vedados a los medios tradicionales, porque estos se presentan como algo ya conocido, motivo por el cual les resulta imposible alcanzar lo extraño y lo desconocido. (Adorno, T. Eisler, H.: 2005: 56)

Entonces, ¿por qué uno de los usos más extendidos del atonalismo en cine es la inestabilidad emocional de los personajes? La respuesta más oportuna parece residir en la armonía de la música dodecafónica como una creación caracterizada por una estructura armónica prácticamente impredecible debido a la ausencia de cadencias, lo que se traduce en una cierta sensación de inestabilidad para el oído humano. Pero también hay otras posibles justificaciones, como la propia visión social de las personas emocionalmente inestables o con problemas psicológicos, en ocasiones tenidas como poco comunes o raras, lo cual se corresponde con una música también considerada poco común y desconocida para muchos, recibida con extrañeza en la percepción auditiva. Tomás Marco (2002) comenta que el dodecafonismo ha tenido siempre “cierto tufillo esotérico para los no iniciados y una apariencia criptológica”. No obstante es evidente que Schoenberg no pretendió que su música fuese entendida como tal. Paul Griffith (1978) propone el atonalismo de Schoenberg como aparente resultado de un procedimiento psicoanalítico realizado sobre sí mismo. Si su hipótesis

fuese cierta podría decirse que la música atonal utilizada en películas como *El loco del pelo rojo* para simbolizar la locura de Van Gogh (o mismamente en el personaje de Paula en *The Mephisto waltz*) está en cierto modo justificada, pero el problema es esta otra recurrencia de la psicología inestable de un personaje encarnado con música atonal, que también constituye un cliché cinematográfico (Valdellos: 2004). En la música atonal que compuso Schoenberg antes de realizar sus primeras incursiones en el dodecafonismo, su música programática se apoyaba en diferentes temáticas, como sucede con el texto del poeta Peter Jacobsen en los *Gurrelieder* (1951), que trata sobre el renacimiento del héroe.

Y yéndonos a un plano más general, ¿por qué se usa la música atonal en representación de lo negativo? Irwin Bazelon (1975, citado por: De Arcos, M., 2006) afirma que la disonancia en la música ha sido usada en el cine con la intención de representar aspectos como la agonía o el dolor, amén de otros aspectos negativos del ser humano, cuando la música tonal ha tenido más relación con la pureza del propio producto cinematográfico. Sergio Micelli (1997) le da otro significado al atonalismo, si bien comenta su visión sobre la música de Maderna o Berio, indicando que puede llegar a transmitir reacciones positivas o placenteras, siendo ello un resultado más justo en relación con las intenciones de la creación musical del Siglo XX, que eran principalmente el deleite intelectual.

Alejandro Román (2008) habla de la autónoma como una música más abstracta que aquella que acompaña a los textos, y mencionando a Umberto Eco, explica la división de la música de Schoenberg en unidades combinatorias carentes de significado, siendo manejadas por la propia expresión y estando abiertas por tanto a cualquier tipo de interpretación. Bajo esta premisa deberíamos considerar la música del Siglo XX en cine como un arte que pierde lo abstracto de su naturaleza, con ello dando explicación a la manipulación de las premisas estéticas del atonalismo. En otras palabras, al colaborar la música con la imagen pierde gran parte de su subjetividad, y de ello se extrae que el uso de la música atonal en cine haya generado ciertos clichés, como su uso para determinadas escenas o secuencias de cine de terror, de forma que queda en cierto modo estancada en cuanto a significantes. Sin embargo, tal y como



defiende María de Arcos (2006), la música atonal podría encajar con géneros diversos –como decíamos antes- que pueden ser la comedia o el cine de aventuras, abarcando nuevos significados semánticos y constituyendo una realidad distinta al cliché. En *El planeta de los simios* por ejemplo (1968), los fragmentos atonales implican el desconocimiento del destino de los personajes y la desubicación en el tiempo cósmico. Se usa una estética musical generalmente desconocida para representar el propio desconocimiento dentro de la ficción. Si bien las causas por las que se usa esta música aquí están muy lejos de lo que pretendía el compositor austriaco en relación a su música autónoma o su ópera, se hace un correcto uso de lo atonal en el film. Otro Ejemplo de música justificada sería *La mujer infiel* (Claude Chabrol 1968), en la que el compositor Pierre Jansen utiliza atonalidad mezclada con tonalidad en la banda sonora, comprendiendo ciertos tipos de disonancias como plácidas para el oído, que llegan a ser líricas según explica De Arcos (2006). Comenta la investigadora que se debe a una asociación del atonalismo como sentimiento de traición por parte de un hombre que se siente ultrajado debido a la infidelidad de su mujer. La tonalidad se utiliza para ambientar las escenas de amor que esta vive con su amante.

Teresa Fraile (2005:305) dice:

Uno de los problemas fundamentales de la música en el cine reside en el carácter abstracto de la composición musical, y el carácter concreto de la obra cinematográfica, lo que separa cine y música. Este punto puede resultar un impedimento cuando el creador pretende mostrar con la música significados concretos, mientras que el uso de una música autónoma soluciona el problema, aunque limite las posibilidades de interacción narrativa con los acontecimientos anecdóticos de la diégesis.

La investigadora lleva su idea hasta un punto en el que de nuevo presenta la música como un arte sin la capacidad de implicar significados por sí misma, pero plantea que en cambio sí puede acercarse a realidades universales, como las escenas cinematográficas y sus atributos en el caso de la música para el film, y el mero hecho de ser el reflejo de la sociedad de una época concreta en el caso de la música absoluta.

A todo lo anteriormente expuesto hay que añadir que la música dodecafónica empleada en cine es ciertamente innovadora porque resulta desconocida para el público de cine, y los directores –y aún más los compositores- se toman ciertas libertades a la hora de añadir significados nuevos a la música, demostrando una vez más la versatilidad del arte, aunque es fácil caer en el cliché por sus propiedades sonoras. Como decíamos anteriormente, usar una marcha fúnebre para definir la muerte es una cuestión cultural, pero la música dodecafónica en cine usada –por ejemplo- para simbolizar el desorden mental de un personaje es algo en cierto modo carente de precedentes, porque el dodecafonismo, siendo conocido tan solo por una pequeña parte de quienes consumen cine, no tiene una trayectoria suficientemente densa en el medio. Recordemos que el atonalismo figura como una de las músicas de vanguardia del XX que más controversia generaron en su surgimiento, y su caso es el de una música marginada desde los primeros estrenos en varios aspectos (como arte degenerado, como ruptura definitiva de compositor y público...). Como decimos, en las producciones cinematográficas parece aprovecharse este desconocimiento general para establecer cambios en los significantes de su estética más temprana, lo cual procede de una lógica claramente funcional, ya que la mezcla de imagen y música enriquece y regenera a ambas, dándole frescura al producto fílmico de tal forma que capacita al cine para ofrecer nuevas alternativas.

Hay que tener en cuenta que la adquisición de los nuevos códigos culturales impartidos por esta mezcla de música e imagen llega a todo el mundo debido al protagonismo social del cine como género de masas. También conviene señalar que, si bien la música autónoma del Siglo XX evolucionó en relación a los sucesos históricos y el avance de la filosofía, cuando se produce la colaboración de imagen y música la segunda se adapta con frecuencia a tramas distópicas, anacrónicas o descontextualizadas en general. Este es otro de los factores más importantes que intervienen a la hora de definir músicas no justificadas, ya que con frecuencia el público de cine está desinformado sobre los desfases temporales producidos entre los contextos en los que se crearon las músicas que se muestran en el largometraje y aquellos en los que se crea el film, o mismamente el contexto histórico que puede

abordarse en el argumento de una película empleando música de una época en la que el arte fue influido por sucesos históricos totalmente diferentes, adaptándose a ellos. ¿Son conscientes quienes eligen o componen la música de sus producciones, de las premisas estéticas de las que provenía dicha música? O, reduciendo la pregunta al atonalismo, ¿se tiene en cuenta el origen y contexto de la vanguardia germana cuando se introducen fragmentos de música atonal en las películas? Si bien es difícil conocer la respuesta a estas preguntas, sí se conocen algunos trabajos fílmicos en los que se hace un uso de música dodecafónica que no parece fiel a sus proveniencias –como comentaremos más adelante–, ya que no parece corresponderse con la música autónoma ni la programática del teatro lírico. En otros ejemplos la música mantiene cierta relación con la evolución de la etapa histórica y artística de la que surgió, o bien con el pensamiento estético a raíz del cual nacieron sus significantes originales.

Encontramos casos en los cuales el uso del atonalismo se adecúa a la imagen, como el de la película *On the beach* de Stanley Kramer (*La hora final*, 1959), en la cual se usa la música atonal y dodecafónica de Ernest Gold (nominada al Oscar a la mejor banda sonora) se adapta a una serie de sucesos relacionados con el holocausto nuclear. Noel Burch habla del uso de la música atonal en este trabajo como algo que encaja a la perfección, y efectivamente se ajusta a los orígenes estéticos de la música, siendo el atonalismo una estrategia compositiva surgida en el seno del movimiento expresionista, especialmente en la música programática. Recordando el planteamiento de la ópera no solo como un antecedente del cine sino como una vía artística claramente emparentada con el mismo en tanto que constituyen dos vertientes de la dramaturgia, podemos establecer algunas coincidencias entre el uso del atonalismo en esta película y la ópera *Erwartung* de Schoenberg, por ejemplo. Por lo general, el expresionismo en la ópera surge como una forma de resaltar las cualidades más oscuras u horribles del ser humano en situaciones especialmente tensas, las cuales lo llevan a la corrupción de sus propios valores. Sin embargo resulta interesante que en esta película de Stanley Kramer los personajes esperan la muerte por la radiación derivada de la guerra nuclear (tras la enorme devastación y la muerte de parte de sus seres queridos) afrontando la dura situación con gran positividad, sin apenas mostrar

signos de sufrimiento; los amantes mueren juntos, y los soldados viajan por mar en el submarino. Puede considerarse un final feliz, comprobando de esta forma que la temática del film no se asemeja a las expectativas propias del imaginario expresionista, ya que en los dramas no se aprecian signos de felicidad o paz en relación con la muerte, sino más bien un ambiente general de pesimismo y dolor. Si bien se observa en la parte final de esta película un resquicio de plenitud o serenidad en los personajes, que no aparentan temor, angustia o ansiedad a la espera de una muerte por radiación, en la ópera de Schoenberg aparece la muerte como algo desolador, en un paisaje oscuro en el que la mujer desaparece misteriosamente entre la neblina. En la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, que comentaremos más adelante, el niño acaba jugando, ajeno a la noticia de la muerte de su madre, y el final no es feliz ni desolador, deja una parte abierta a la interpretación; el niño puede estar protegiéndose contra un trauma, evitando ser consciente de lo que pasa, o simplemente jugando distraído y feliz, pero la obra no lo desvela. Puede sugerir algunas dudas la melodía de su canto inocente, que parece esbozar la tercera mayor que fundamenta el acorde de triada mayor, pero la melodía que suena de fondo no es en absoluto tonal. Esto simboliza un suceso desalentador que envuelve a un niño que permanece aislado en su infancia. En todo caso siempre se mantiene la muerte como un suceso real y horrible a ojos del ser humano. Sin embargo, en el final de *On the beach* no se usa música atonal sino plenamente tonal, por lo que la propia música, que es la misma que sonaba en las escenas cercanas a la guerra sugiriendo aspectos como la dignidad del soldado, el orgullo de la milicia, el orden funcional del ejército, la defensa militar, el esfuerzo y la puesta en marcha para la guerra. Manda mensajes al consumidor de cine, ya que los personajes del film mueren con dignidad. Además, y al contrario de lo que sucede en el drama -en el que se ve la muerte de la mujer de Wozzeck- en la película no se ve el fallecimiento de nadie, si bien finaliza con un extraño panorama de positividad general a pesar de la muerte, la cual no acaba aconteciendo antes del término del largometraje, demostrando la intencionalidad del director de mostrar un final que deje una cierta sensación positiva, y, a diferencia de lo que puede percibirse en *wozzeck*, la música final es indiscutiblemente tonal.



**Imagen 1: Final del tercer acto de *Woozeck*.**

En cualquier caso, el uso de la tonalidad y la atonalidad es muy interesante en esta película. Haciendo un ligero repaso sobre el minutaje y la Banda Sonora se observa que a partir del minuto 64 comienza a aparecer música dodecafónica, con la apreciación de un ambiente bélico en un *travelling* efectuado sobre el paisaje de la Antártida. El dodecafonismo de las trompetas parece efectuar un papel narrativo que indica guerra, peligro o muerte. En el minuto 80 se produce una situación complicada en la que el comandante le pregunta al capitán cuánto tiempo le queda de vida, al haber salido hacia San Francisco en busca de sus parientes –todos muertos en la ciudad, que está llena de radiación a consecuencia de la guerra-, y se escucha música atonal. Cuando el capitán le explica lo que ocurrirá con su cuerpo la música se transforma en tonal, figurando como enlace narrativo en la conversación. La música atonal no refleja fluctuaciones de intensidad, transmitiendo la misma pasividad que parece sentir el moribundo con respecto al final de su vida. En el minuto 88 un soldado sale del submarino a buscar restos de vida humana con un traje anti-radiación, y cuando está nadando hacia la civilización vuelve a aparecer música atonal, de nuevo representando el peligro. En el minuto 92:30 cuando el soldado encargado de comprobar la posibilidad de vida humana en tierra llega hasta el aparato de código

morse les manda una señal implicando que no hay nadie, y aparece una música cuya orquestación recuerda a Stravinsky en su etapa rusa. Este cambio de estética tan preciso tiene relación con la imagen, en la que la tensión de la incertidumbre desaparece al mismo tiempo que el atonalismo se convierte en una música tal vez más familiar para el público, que implica una cierta distensión. En el minuto 114 el capitán y el soldado observan los índices de radiación, comprobando mucho que son mayores que en pruebas anteriores. La música alterna motivos presumiblemente tonales con atonalidad, quizá expresando un pensamiento de abnegación por parte de los personajes; van a morir, pero realmente saben a lo que se enfrentan.



Imagen 2: On the beach . [Fotograma]

En la película *Rey de reyes* (Nicholas Ray, 1961) el único momento en el que aparece música atonal es en el minuto 34, en el que el diablo tienta a Jesucristo en el desierto, y este le contesta rechazando sus ofrendas; entonces, y con la negación del mesías, aparece música tonal. Cuando Jesucristo termina de hablar y se aprecia el silencio regresa la atonalidad. Hay que tener en cuenta, ciñéndonos a la biblia, que este pasaje de San Mateo en el nuevo testamento es uno de los más misteriosos de la biblia, y es probable que el compositor Miklos Rozsa tuviera en cuenta este detalle a la hora de componer la Banda Sonora de la película.

Si bien todo lo hasta ahora comentado puede considerarse enriquecedor, también hay un componente reiterativo en el cine, y es que –como indicábamos anteriormente- existe una cierta tendencia a la generación de clichés en la simbología

cinematográfica de la música atonal que, tal y como explica María de Arcos (2006), hace que se perciban determinadas películas como productos predecibles, lo cual resta cierto interés al film. Pero la investigadora también propone una mirada positiva sobre esto último, señalando que los clichés favorecen el avance de la acción en el film. Pensándolo de este modo, puede definirse el cliché como algo muy similar con respecto a un recurso muy común en la música cinematográfica. Teniendo en cuenta la función estructural y narrativa del cliché atonal, los *Cue sheets* o bibliotecas de motivos musicales compuestos en las primeras etapas del cine mudo para corresponderse con ciertos tipos de escenas, ambientes y sentimientos recuerdan al atonalismo como una evolución de estos recursos en el acompañamiento para el terror o la locura. Lo mismo sucede con las anteriormente mencionadas *Gymnopédies* entendidas en ocasiones como sinónimo de nostalgia o soledad. Según esta propuesta, los clichés de los que habla María de Arcos son un suceso lógico que tiene su explicación en el natural devenir de la música de cine del Siglo XX. Realmente, estas tipificaciones son una nueva forma de crear bibliotecas de atmósferas musicales para acompañar a la imagen, por su puesto sin estar su uso establecido de forma oficial, lo cual se debe a la diferencia del cine sonoro y el cine mudo, sin olvidar las diferentes ideas y necesidades de cada cineasta con respecto a la música. En este punto retomamos el tema de la ópera como precedente del uso de la música en cine para incidir en el parecido de estas bibliotecas de sonidos, tipificaciones musicales y clichés con la teoría de los afectos barroca, proposición teórica creada con fines muy parecidos a los de estos recursos cinematográficos: la asociación de determinados movimientos melódicos – tanto en la voz humana como en la instrumentación del melodrama- a afectos y sentimientos humanos.

Respecto al código en la música de cine, nos referimos de nuevo al desfase temporal entre la creación y aparición de atonalismo y dodecafonismo en la ópera *Wozzeck* –que servirá más adelante como ejemplo principal del uso del atonalismo en la ópera- y el cine, ya que las representaciones operísticas con utilización de música atonal y dodecafónica comenzaron en la primera mitad de Siglo XX, pero el uso del atonalismo y el dodecafonismo en cine comenzó a conocerse en la segunda mitad de la

centuria. Mucha gente pudo conocer *Woozeck* durante la primera y segunda mitad de siglo. Sin embargo, títulos como *Von heute auf morgen* o *Moses und Aron* no gozaron de tanta popularidad, ya que a pesar de que la última se representó y de hecho sigue representándose más que la anterior, ninguna implica al público como sociedad, en el caso de *Moses und Aron* debido a lo religioso de su temática, y en el de *Von heute auf morgen* por su historia, de tipo amorosa y familiar, que es entre las tres que aquí tratamos la que menos frecuencia ha tenido en sus representaciones. En *Wozzeck*, cuyo argumento se ha mantenido en cierto modo vigente como presentación de una historia que se asemeja a la realidad de un grupo social amplio, puede entenderse el uso del atonalismo ceñido a una estética expresionista, lo cual se emplea de forma muy similar en cine, solo que no necesariamente bajo el propósito de presentar una temática que defina la realidad social. En un caso como el de *Von heute auf morgen* y el dodecafonismo, la ópera no define una realidad necesariamente cercana al público, y al no gozar de tantas representaciones desde su estreno el desconocimiento del uso del dodecafonismo en lo teatral fue algo generalizado. Esta puede ser una posibilidad a la hora de explicar la diferencia de los significados entre la aportación de la música del cine y la ópera de Schoenberg, ya que el expresionismo atonal se ciñe en el medio cinematográfico a temáticas que guardan cierta similitud con las características musicales y argumentales de óperas como *Woozeck*.

Podemos concluir estas últimas ideas redundando en lo ya comentado sobre el uso de la música atonal y dodecafónica en el cine, que como pude comprobarse añade una capa de significado a la imagen, capa en principio crítica para el público, si bien mediante el reconocimiento de los clichés generados en torno a esta música los consumidores decodifican los símbolos que se pretenden transmitir a través de los estrenos de sucesivos largometrajes en los cuales se hace uso de la música de la Escuela de Viena. Aprovechamos para introducir en esta última parte las palabras de Alejandro Román sobre la evolución de la tonalidad y la emancipación de la disonancia:



La aparición y el desarrollo del sistema tonal constituyó un hecho fundamental de alejamiento mayor de los factores puramente naturales, que culmina con su destrucción tras la aparición del dodecafonismo en el Siglo XX. Lewis Rowell (1990:74) efectúa una clara distinción entre la "vieja música", basada en estos principios naturales, y la "nueva música" alejada de ellos y constituyendo una música intelectual, basada más en la razón que en los sentimientos o la expresión afectiva. Estas características diferenciadoras de la "vieja" y la "nueva" música se han construido en estereotipos empleados en la música cinematográfica. (2008, 147)

### **2.3. LA RUPTURA COMUNICATIVA EN EL CINE**

En este apartado nos centraremos en la música contemporánea en general y en el atonalismo y dodecafonismo en particular, además de proponer sus usos en la banda sonora como creaciones auxiliares en cine, que en algunos casos pierden su función como música autónoma al complementarse con la imagen y en otros cambian las adecuaciones con respecto a la realidad a la que acompañan como música programática. Una película es un proyecto en el que intervienen múltiples cuestiones: escenografía, fotografía, vestuario... varios factores en una sola creación, siendo todo ello percibido como trabajo de un único autor (el director). Si bien la música es una de estas cuestiones que intervienen en la producción fílmica, puede afirmarse que como parte del todo del que forma parte, rompe -especialmente en el caso de la música autónoma- con su natural incitación a la reflexión estética, a la comunicación y al empleo del sentido crítico. En la música autónoma la comprensión de valores culturales inmanentes a la misma es esencial para la emoción, y especialmente en el caso de la música atonal ya que resulta apenas predecible, factor que dificulta la comprensión de ciertas asociaciones culturales presentes en su lenguaje. Por ello decimos que se crea una ruptura comunicativa entre compositor y público, porque quien se sienta en las butacas de la sala de cine ya no es un mero auditor, sino un consumidor de todos los elementos que integran el producto audiovisual. La gran audiencia del medio cinematográfico no acude al cine con la intención de comprender o reflexionar sobre la música por entero; la búsqueda reside más bien en la comprensión de la trama, y la extracción de mensajes de la misma a distintos niveles, en cuyo éxito interviene enormemente la música. Los consumidores de cine en este caso no tienen la intención de reflexionar exclusivamente sobre las cualidades de la música o la interpretación musical, porque no buscan los mismos fines que el diminuto e intelectual público de la música erudita. Por otro lado, el cine comparte con la música, aparte del hecho de ser un arte temporal, su naturaleza abstracta; al igual que las obras musicales, las películas tienen significados explícitos y cerrados en su contenido principal, pero a un nivel crítico pueden percibirse ideas más abiertas que conceden al espectador la posibilidad de someterlas a la discusión.

El cine no es el origen de esta ruptura; el problema tiene su raíz en la música autónoma de comienzos del Siglo XX y especialmente en la Escuela de Viena, donde se acentuó la distancia entre creador y consumidor en la música culta. Alejandro Román se refiere a Darmstat como principal núcleo de conflicto, señalando que:

[...] en toda expresión artística innovadora con vocación e intención comunicativa no pueden perderse nunca ciertos elementos comunes que pertenecen tanto al bagaje cultural del emisor como del receptor, algo que fue norma habitual en las corrientes más vanguardistas del pasado Siglo XX, Darmstat y el serialismo integral, lo cual ha provocado una ruptura casi insalvable entre compositor y público. Es una ruptura que aún padecemos, dados determinados pensamientos absolutistas basados en la negación más rotunda del valor de la comunicación musical.(2008, 104)

En este tema también hay cierta discordia. Volvemos a Lack (1999) cuando comenta que la música atonal no ha sido tan usada como otras en el cine probablemente por el temor a la consecuencia más presumible, que sería en este caso el distanciamiento de la mayor parte de los espectadores con respecto al medio cinematográfico. Además, es probable que el compositor se negase a seguir un camino diferente a la “herencia del dramatismo y emoción” que normalmente garantizaba el éxito del producto fílmico.

Pero, ¿cuál de las dos partes –compositor y público- se distanció de la otra? Sobre esto también hay varias ideas. María de Arcos (2006) propone que el rechazo fue una cuestión probablemente mutua: los compositores y los intérpretes despreciaron el desconocimiento intelectual del público y este despreció las composiciones vanguardistas. De la misma forma, expone que en la sociedad privada de audiciones musicales que se creó en la Escuela de Viena el aforo estaba reservado a auditores muy selectos con amplios conocimientos musicales, siendo la austeridad tan profunda que no se daban aplausos entre las interpretaciones musicales. Sin embargo, la música de cine es para un público copioso, por lo cual no hay ningún tipo de selectividad o filtro. Lack (1999) señala que la música contemporánea es aceptada con

menos trabas en el cine que en las salas de concierto por el hecho de ir ligada a la imagen, y gracias a su estructura armónica aporta la sensación de algo inacabado que puede resultar lícito en el film, pero en los conciertos la suerte es diferente con respecto a los oyentes.

Pero, ¿y la música? A pesar de que la ruptura puede deberse tanto al compositor como al público, esta última también interviene. Román (2008) habla de dos tipos de asociaciones: por un lado las naturales, que serían el tempo, la altura y el timbre, y por otro las culturales, entre las que estarían las cadencias, la armonía, el cromatismo... de ello se extrae que la música atonal y dodecafónica produzca en el oyente sensaciones chocantes. Chion (1997) propone que el compositor en la mayoría de películas es poco conocido y no se le concede mérito a su creación. Son incluso menos conocidos por causa de sus migraciones, ya que al trabajar en otros países no son apreciados en sus naciones de origen.

Como explica Jesús Alcalde (2007 b) a diferencia de lo que sucede en el cine más popular del Siglo XX, en la música autónoma los compositores querían eliminar la impronta romántica de la composición, formada por secciones, y utilizar otras posibilidades más allá del sinfonismo procedente del Siglo XIX, que se consideraba agotado. Alcalde alude al carácter comunicativo de la música como algo lejano a los compositores del Siglo XX, si bien se evitaba la inserción de la música en todo lo comercial, sin pretensiones de popularidad por parte de los creadores:

A partir de este enfoque no podemos decir que la música del Siglo XX sea realmente no comunicativa. No lo es en cuanto que el compositor no pretende transmitir sentimientos propios ni mover los afectos del público, como una representación de algo que está ahí, ni pretende valerse de un vocabulario y una gramática conocidos. Para el músico de la vanguardia no son solo las emociones el objeto de comunicación, también lo son las propuestas de una nueva percepción. Comunicar es también enseñar a percibir. Hacer música es también hacer un discurso sobre la música. No interesa la música como algo

transitivo, ni la emoción como el objeto de un lenguaje de sonidos; el centro de atención es el propio sonido. (2007, 181)

Fernando Lopez Graça (2004) define un estado de la composición musical muy concreto, proponiendo sobre la creación musical portuguesa del Siglo XX la idea de que el compositor y el público no se relacionaban, moviéndose el compositor entre su diminuto círculo formado por músicos que tenían una visión conjunta de la composición, sin dirigirse ninguno hacia los mismos fines estéticos. Esta definición encaja de lleno con la exclusividad que caracterizaba a los compositores de la Escuela de Viena.

Otro de los factores de separación de compositor y público puede ser el juicio sobre la música dodecafónica como algo muy complejo, con lo que se explica el rechazo inmediato que recibió en sus albores. Tomas Marco muestra su visión sobre este tema:

Es rigurosamente verdadero que la técnica dodecafónica no es ni más ni menos compleja ni de mayor o menor contenido matemático traducido a música que el sistema armónico tonal funcional. Sin embargo, es cierto que el dodecafonismo ha tenido siempre un cierto tufillo esotérico para los no iniciados y una apariencia criptológica. (2002, 182)

María de arcos (2006) comenta la existencia de "una tendencia generalizada en la música contemporánea a intelectualizar su proceso compositivo, de manera que se juzga a veces la obra musical como fruto de una excesiva especulación." Esto que comenta ha conducido al público a la incomprensión y en consecuencia al rechazo. Sin embargo, también comenta que "el empleo de estos medios no trata en realidad de racionalizar la escucha, sino de obtener un resultado paradójicamente abstracto y expresivo." Respecto al cine señala que en el uso de la música contemporánea hay una expresividad poco definida, y una falta de asociación de la música con sensaciones concretas en la codificación de significados, pudiéndose extrapolar esto al ámbito de la música atonal. Asimismo comenta:

A tenor de las características expuestas (amelodismo, atematismo, ausencia de direccionalidad), el oyente, habituado a realizar asociaciones de tipo expresivo durante la audición musical se halla bloqueado. Incluso el título de la obra - elemento muy orientador- deja de poseer la acostumbrada codificación semántica con respecto a la música, durante largos años tácticamente aprobada: por ejemplo, la pieza nº 4 de las Seis piezas para orquesta Op. 6 de Anton Webern se denomina Marcha fúnebre, a pesar de lo cual no ostenta un carácter lúgubre, melancólico o triste. (De Arcos, M., 2006, 91)

Muchas veces el problema no solo está en el término del diálogo entre el compositor y el público; hay que contar con el añadido de la escasa comunicación entre el propio compositor y la dirección del film, que suele implicar muchas veces un dibujo general de las características que ha de tener la Banda Sonora. El compositor tiene que generar una composición muy detallada en poco tiempo y no está realmente integrado en el proceso de creación de la imagen, sino que más bien tiene que adaptarse al mismo. Por tanto ya no es solo la prioridad de la imagen con respecto a la música, sino la fragmentación de la dirección y la música en el proceso de producción cinematográfica.

No obstante debe tenerse en cuenta que la música en ningún momento de la historia ha dejado de ser compartida como fruto de la intención comunicativa de sus creadores, así como sucede con el resto de las vías artísticas; el hecho de que la música no sea un lenguaje como tal no quiere decir que no pueda fundamentar un tipo de comunicación fuera del lenguaje hablado. Así precisamente lo comenta Ulrich Dibelius (2004), refiriéndose a los comienzos del Siglo XX, si bien señala que la música ha de contribuir, de hecho, al entendimiento entre las personas, ya que en una sociedad nueva es apropiado el aprovechamiento de los principales medios de comunicación para permitir que la música adopte nuevas funciones.

También son interesantes las palabras de Marco (2002), que denuncia, desde el ámbito teórico y el conocimiento de la composición musical –las dos partes fundamentales de su vocación- la mala gestión cultural con respecto a la música

contemporánea, indicando que, por lo general, estamos comenzando a darnos cuenta poco a poco de la insuficiente difusión y uso del arte contemporáneo en la sociedad actual, problema cuya responsabilidad recae en las deficiencias de los hábitos comunicativos de la era posmoderna. No cabe duda de que la no aceptación de ciertas categorías del arte es un reflejo de una actualidad en la que se ha generado sobre el mismo una escasa valoración como vehículo de comunicación.

Ha de comprenderse también que el cine como producto comercial, surgido en el seno del capitalismo y la sociedad de masas, tiene una doble función: por un lado promueve la música contemporánea, y por otro genera discusiones sobre lo dañino del comercio en la música culta. Hay una curiosa reflexión de Cristóbal Halffter, que en cierto modo critica el capitalismo proponiendo la viralidad de la música popular como antítesis de la evidente escasez de difusión de la música culta (laborada: 2004); sin embargo es el mismo capitalismo en el que se enmarca la creación cinematográfica el factor que ha propiciado que la música menos popular de los Siglos XX y XXI haya llegado a tantos oídos.

Si hay algo a todas luces coherente con la función principal del arte en este tema, está en la parte que corresponde a los usos de la música en el film. La ruptura comunicativa de la que hablamos es después de todo una ruptura parcial, porque respecto a los significados sí se gana comunicación, como puede comprobarse en los análisis de las películas, y especialmente en el capítulo que más adelante dedicaremos por entero al análisis del largometraje *The Mephisto waltz*. Realmente, la comunicación entre los autores de las Bandas Sonoras –o los directores que eligen música autónoma para adaptarla a la imagen- y el público se transforma porque, si bien la creación cinematográfica es similar a la música autónoma en cuanto a exhibición de la obra artística, el medio y las pretensiones del mismo son distintas en una sala con butacas, proyector, pantalla y equipo de *stereo*. Y sin embargo la música sigue comunicando, solo que lo hace de otra forma, formando en este caso una alianza con la imagen, a la cual reviste de un relieve simbólico que resulta mucho más explícito de este modo que si solo se apreciaran las imágenes de la película. De hecho, la maestría de una producción cinematográfica que usa una música cuya estética resulta

poco conocida es generar nuevos significados y conseguir que hagan mella en la conciencia colectiva, surgidos de la comprensión de los simbolismos de la propia película y de las técnicas relacionadas con el uso de la música (anempatía, elipsis...), y no procedentes de codificaciones culturales externas a la ficción.

Es conveniente centrar la atención en los espectadores y la crítica cinematográfica, ya que de su criterio depende la valoración general del producto cinematográfico. Si se diera más importancia al uso de la música en cine desde una perspectiva crítica –especialmente cuando la banda sonora contiene técnicas o estrategias compositivas poco comunes- probablemente se generarían posturas más abiertas a una cierta variedad de usos musicales en el cine, ya que la comprensión es la que consigue desencadenar un cierto interés, tanto en este caso como en el de la música autónoma. En este capítulo, así como se ha tratado de definir el resultado del uso de la música contemporánea en el medio cinematográfico, se ha plasmado una visión sintetizadora de todo lo hasta ahora encaminado a encontrar respuestas concretas a algunos interrogantes de la música autónoma como puede ser el del progreso de la mentalidad general, que en general no parece avanzar a la misma velocidad que el arte.

Como cierre para el presente capítulo proponemos la música erudita del Siglo XX como un recurso creativo surgido de necesidades comunicativas, si bien de hecho ha sido históricamente un medio de comunicación en cierto modo; una cuestión diferente es que el dialogo con el público se haya deshecho poco a poco debido a la marginación de las opiniones y pensamientos mayoritarios en esta comunicación. En este sentido, puede decirse que se ha tomado como prioridad en la composición el pensamiento musical y la crítica de pequeños grupos intelectuales. Traspasado al cine, esto da a una mayor aceptación de la música como código cuyo fin último es expresar algo, siendo las implicaciones significativas una serie de definiciones que no suelen evolucionar demasiado, quedando como cliché. Por tanto, el cambio de significados en la música de cine da a códigos que el público entiende en la banda sonora, de forma que tiene una funcionalidad muy clara, especialmente en el cliché.



## 2.4. ATONALISMO Y DODECAFONISMO: CINE Y ÓPERA

En este capítulo ponemos la sala de concierto junto a los bastidores del teatro lírico y el escenario cinematográfico. Sirva esto como muestra de las similitudes entre el cine y la ópera, y sus mutuas influencias. Uno de los objetivos de nuestra investigación, como hemos comentado, es demostrar las relaciones entre melodrama y cine, situando al primero como un precedente del segundo, especialmente en el uso de la composición musical. Es evidente que hay grandes distancias entre ambos, ya que son géneros totalmente distintos y la música tiene diferentes protagonismos en ellos, estando más integrada en el aspecto lírico de la ópera. El compositor José Nieto (2003) muestra su forma de ver las diferencias entre el uso de la música en el cine comparándolo con el de otros tipos de creación artística y situando la ópera como un producto escénico menos diferenciado del medio fílmico frente a otros como el ballet. Por tanto y en definitiva, este capítulo es un acercamiento a las formas en las que varía la asociación de significados musicales partiendo del cine y en relación con la ópera, tratando de reflejar así la versatilidad de la conjunción que forman la música atonal y las artes escénicas.

Como indicábamos anteriormente, una parte de los compositores de música de principios del Siglo XX rechazaba la implicación lingüística y significativa de la música, y por tanto la manifestación de sentimientos concretos, salvando algunas excepciones, como Béla Bartók en el caso de la música autónoma (Marco: 2002) y Kurt Weill, más encaminado hacia la música programática de la ópera (Laborada: 2004). Lo que no se negaba en ningún caso es la posibilidad de la representación teatral acompañada con música. La creación operística evidencia el uso de la acentuación de ciertas palabras en la línea melódica del canto (Chion: 1997), enfocado ello desde las vicisitudes y tensiones del drama, con lo que puede afirmarse que se sigue haciendo uso de la asociación sentimental de la música en la ópera. ¿Casaba toda la música contemporánea con lo escénico, o solo la programática? Y en la línea de lo expuesto en el capítulo *Cine: manejo de los significados y relación con la ópera*, ¿se crearon clichés

musicales en la ópera atonal y dodecafónica de la Escuela de Viena?, ¿y qué hay de la interposición de la estética expresionista en el atonalismo de las primeras óperas de la escuela de Schoenberg?, ¿pudo influir en dichos clichés? Si estas preguntas tienen difícil respuesta, la investigación sobre la música atonal y dodecafónica en el cine ha demostrado algunas cuestiones sobre lo que se ha ido comentando a lo largo de nuestro estudio. La música que tratamos ha sido usada para terror, la tensión, lo extraño o lo excepcional, cuando el dodecafonismo es en origen una técnica compositiva nacida en un panorama artístico en el que la intención bajo la que los compositores creaban iba más encaminada a hacer aflorar la reflexión y la valoración de la armonía, el contrapunto y la forma de las composiciones. Pero, ¿qué sucede con la ópera de Berg y Schoenberg?, ¿puede afirmarse que el uso del atonalismo y dodecafonismo en cine es herencia de los dos grandes compositores de ópera de la vanguardia vienesa? Tanto Schoenberg como Berg usaron atonalismo en sus dos grandes obras, respectivamente *Erwartung* y *Wozzeck*. En ambas la música y el progreso del drama reflejan el lado oscuro de la psicología humana.

Ferruccio Busoni (1906), considerado uno de los más importantes teóricos de la música atonal, dijo que la importancia del sentimentalismo no había desaparecido con la llegada del atonalismo, ya que únicamente se había transformado la forma de expresarlo a través de la música (Laborada: 2004), lo cual encaja con el pensamiento de Joan Padrol (2009) sobre la aplicación de lo emocional del expresionismo cuando comenta que al tratarse de una música directamente heredera del romanticismo, el resultado del mismo en el drama es la aportación de una enorme carga emocional con grandes tensiones. Estas procedencias convierten el expresionismo en el contenido perfecto para el cine, aunque ello no siempre justifica ciertos usos.

#### **2.4.1. El atonalismo: *Wozzeck***

La ópera *Wozzeck*, con música y texto de Alban Berg (estrenada en 1925) es, junto a otras como *Peter Grimes* de Benjamin Britten (1945), uno de los ejemplos más

representativos del uso de la música atonal, usado en un contexto histórico coherente con la época en la que vivían las figuras más emblemáticas de la vanguardia musical vienesa. De hecho, es la primera ópera en la que los héroes son personajes inspirados en personas del mundo real del momento, que sufren la situación de la ciudadanía y el contexto, perdedores de una guerra con la sensación de estar desubicados en una existencia llena de dificultades económicas. Es una ópera basada en *Woyzeck* de Gorg Büchner, obra teatral publicada en 1879 que, así como la ópera, trata sobre el soldado Franz Woyzeck, un hombre ingenuo al que todos engañan, tanto su mujer como su doctor y su capitán. La obra es una crítica social que tiene su hilo conductor en la ansiedad con la que el personaje principal, un hombre tan observador como excéntrico, va poco a poco destapando la conspiración. En el personaje de Woyzeck está concentrada la representación de toda la clase trabajadora de Austria, metáfora de los duros tiempos que se vivían. Bajo los significados primarios se observa que la miseria del protagonista descende de la coyuntura de la política y la economía vienesas. De hecho, podría entenderse el despertar de la conciencia de Woyzeck como una alusión al fulgor de la filosofía Marxista en una etapa de muchas complicaciones sociales. ¿Por qué se piensa en el drama de Büchner para una ópera de música atonal y dodecafónica?, ¿por qué acompañar a una Viena envuelta por el caos de una guerra y los desequilibrios económicos y políticos con este tipo de estrategias compositivas? Según comenta Beatriz Muñoz (1998), “la disonancia tonal se corresponde con el desequilibrio de la primera formación de la sociedad de masas.” La autora explica mediante esta obra el final de la ópera dirigida a la aristocracia y la llegada de las masas a los teatros como público. De hecho, la diferenciación de las clases se evidencia en los gustos y preferencias musicales de las mismas, que también divergen. Este fenómeno convierte a la ópera en una creación con más semejanzas respecto al cine que los tipos de melodrama que le preceden. La temática de la ópera *Woyzeck* cambia y se dirige a un público más amplio, pero sin embargo usa técnicas compositivas de vanguardia, que en la música autónoma no suelen experimentar el agrado o sencillamente el interés de las masas, y sin embargo la ópera tuvo una muy buena crítica.

La creación operística se acerca en este caso al modelo de consumo de la industria cinematográfica, de manera que ya no solo comparten el uso de la música – del que más tarde hablaremos- y el concepto teatral. La diferencia con respecto a este tipo de ópera está en la variedad de argumentos del cine, donde no se necesita involucrar o reclamar la atención de las clases más desfavorecidas para que asistan a las salas debido al precio más asequible de las entradas y al atractivo de la edición y presentación del film. Prueba de estas similitudes entre ópera y cine son otras óperas de la época y posteriores, con lo que puede comprobarse que se estaba gestando algo que se adaptaba a la clase más empobrecida y abundante, además del parecido de cine y ópera en temática y música. En *Lulu* (1937), de nuevo con Berg como compositor y esta vez también libretista, la referencia social es parecida, pero esta vez está destinada a la vida de la mujer, tratando el tema del acceso a nuevos espacios sociales y las estrategias de control estatal basadas en el terror a los asesinos nocturnos. Esta ópera, con la composición musical propia del drama Berguiano obtuvo de nuevo el éxito que garantizaba una ópera fresca y al mismo tiempo alusiva. Según explica Muñoz (1998), “la disonancia musical y la repetición expresionista se hacen crítica ideológica y, sobre todo, crítica del estado de alienación al que conduce irremisiblemente una sociedad desintegrada.” Y como estas dos creaciones operísticas con las que el compositor austriaco abrió la veda, surgen otras similares más tarde, como *Intolleranza* (1960) de Luigi Nono estrenada en 1961, que también trata con crudeza el aspecto duro de la realidad social. La configuración del movimiento dodecafonista avanza al mismo ritmo que la formación de la sociología crítica, que define las estrategias artísticas en relación con el consumo y la economía, en un panorama de decadencia de la sociedad europea, ya avanzada la década de los 20. Del mismo modo, esta decadencia genera una nueva sensibilidad y subjetividad artísticas ante la llegada próxima de la guerra. Desde la teoría crítica, Adorno (2003: 20) propone que la atonalidad es un orden justo y de mayorías, metáfora de la realidad social en la que la clase obrera es marginada cuando paradójicamente constituye una mayoría social. Esto implica que no solo la temática que trata la ópera de Berg es reflejo de una sociedad en crisis, sino también su forma de componer. De esta forma, la música trata

de ofrecer nuevas visiones sobre la existencia humana, evolucionando mediante el drama dodecafónico.

En este punto en el que hablamos sobre el empleo del atonalismo y el dodecafonismo resulta interesante la reflexión de Magda Polo sobre los escritos de Adorno en los que comenta la técnica compositiva como música autónoma: "se ha pasado a la atomización y la fragmentación de la expresión musical, como también se experimenta esta estratificación y fragmentación atomizada en el sujeto psicológico y en la sociedad capitalista" (2008: 90). El dodecafonismo es esa fragmentación de la expresión musical que parece responder a la estratificación del sujeto psicológico y la sociedad capitalista. Por lo tanto, frente a la abstracción de la música autónoma, la música programática no solo puede implicar significaciones en el cine, sino que también puede representar los cambios sociales en la ópera, ya que puede comprobarse que el melodrama dodecafónico plasma el sufrimiento del sujeto con la intensidad de una guerra.

*Wozzeck* muestra una mezcla de expresionismo y dodecafonismo, es decir, el autor considera las enseñanzas de su maestro tanto en lo atonal como en lo dodecafónico aptas para usarse en un drama de temática expresionista de principio a fin (Triana: 2001). Aquí mostramos una posible respuesta al uso del dodecafonismo en la película *The Mephisto waltz*. Es posible que Jerry Goldsmith compusiera la banda sonora de la película influido por el uso de la música en el drama de Berg, ya que el norteamericano acude a los mismos recursos; música atonal y dodecafónica usadas en distintas partes de la película y a veces mezcladas, además de los arreglos sobre la famosa obra de Liszt. Según su forma de usar la música en el drama, Schoenberg, sin ser contrario a la forma de ver el atonalismo y dodecafonismo en el drama de Berg, tal vez habría podido ver más adecuadas otras estrategias compositivas en la película. De ahí el sentido que daremos en el análisis a la no justificación de la música dodecafónica con respecto a las ideas estéticas de origen.

En otra dirección, Chion, que compara la música expresionista con el impresionismo en el ámbito cinematográfico, dice:

En tanto que la música expresionista germánica, como la de Berg o del primer Schönberg, está agitada por paroxismos continuos, que no se prestarían más que a ciertos tipos de filmes en estado de sobreexcitación constante, el estilo de Debussy conviene particularmente a las escenas de espera, de amenaza difusa que -cabe recordárselo a aquellos que no frecuentan el cine de horror o tienen de él una idea estereotipada- ocupan lo esencial de la duración de muchos de estos filmes, y constituyen su encanto. (1997: 262)

El investigador habla del uso del estilo musical expresionista –guardando las distancias de la variabilidad de los estilos de cada autor- ofrece en el cine menos versatilidad que el impresionismo a la hora de ambientar distintos tipos de escenas. De la misma manera sostiene que en cine es un fallo situar los valores de ritmo y altura como una ley universal, como les sucedió a Messiaen y Schoenberg con sus respectivos sistemas compositivos, si bien estaban condicionados por la altura y la duración entre otros parámetros sonoros. Según Chion, los cineastas cometieron el error de introducir la música en el film como sinónimo de un orden alterable.

#### **2.4.2. El dodecafonismo: *Moses und Aron***

En esta parte del capítulo tratamos de ofrecer un acercamiento a la forma en la que el uso de música dodecafónica en la ópera muestra su faceta polivalente en cuanto a tipos de drama, como reflejan los escritos del mismo Schoenberg (1948, citado por: BLACK: 1975) y *María de Arcos* (2006, citado por Román: 2008). Como ya mencionamos, en el cine se tiende a convertir el dodecafonismo en un cliché similar a los usos repetitivos tan característicos del expresionismo de la ópera atonal. Las dos óperas dodecafónicas que compuso Schoenberg demuestran que el dodecafonismo es perfecto para ambientar distintos tipos de drama, ya sea una historia bíblica como *Moses und Aron* o una comedia amorosa como *Von heute auf morgen*, es decir, se

puede usar el dodecafonismo en el drama como una música programática versátil y que se adapta a las tensiones del drama. Con estas operas Schoenberg dejó dos ejemplos sobre la composición operística estrictamente dodecafónica ajustándose a las necesidades expresivas que demanda el melodrama, con un pensamiento musical distinto al de su discípulo Berg que creía en una ópera caracterizada por el uso de la tonalidad de cara a la aportación de matices expresivos. Si bien el atonalismo en la ópera de Schoenberg, Berg o Strauss tiende a ceñirse a la temática generalizada de las tramas relacionadas con la muerte, en la ópera dodecafónica no se observa el mismo fenómeno, debido a las posibilidades surgidas de la naturaleza de la técnica, que la convierte en una creación diferenciada –en sus principales características- de las peculiaridades de otros estilos compositivos. Como compositor de música programática, Schoenberg tuvo la maestría de modificar las cualidades de su creación sin salirse de la técnica, convirtiéndola en propicia para dramas que nada tienen que ver con la temática expresionista. Sin embargo, de vuelta a las producciones cinematográficas, se ve –como se comprobará más adelante- que el uso del dodecafonismo tiende a retomar la adhesión a historias que se corresponden con el expresionismo literario, refiriéndonos en este caso al culto al satanismo, el asesinato, la locura o la paranoia, todas ellas temáticas sobreexplotadas en el medio fílmico.

Tomamos como ejemplo *Moses und Aron*, primera ópera dodecafónica que comenzó a componer el autor austriaco, y que versa sobre la vida de Moisés, y concretamente sobre la llamada de dios, que le encomienda que libere a su pueblo. A pesar de que el tercer acto, por otra parte inacabado, tiene como final la muerte de Aarón, se trata aquí de la representación de un castigo divino que es ciertamente fiel al suceso que retrata la biblia, cuando Jehová ordenó a Moisés que subiera junto a Aarón al monte Hor para quitarle sus vestiduras y hacerlo morir por sus actos rebeldes. Frente a otras ideas que propusieron otros compositores de la época, Schoenberg propuso un drama que se liberaba por completo de la tonalidad, de modo que generaba la sensación del amago de una resolución melódico-armónica permanente (Parker: 1998). Mientras que la ópera expresionista -a pesar de no tener centros tonales- comparte con las anteriores versiones del melodrama el manejo de las

tensiones mediante los ascensos y descensos melódicos de la voz y la instrumentación o las dinámicas, en este caso las tensiones se consiguen –sin mencionar características más generales- mediante la acumulación de los timbres de los instrumentos orquestales, que se superponen unos a otros. Y con sus características expresivas la música consigue adaptarse a la acción dramática.

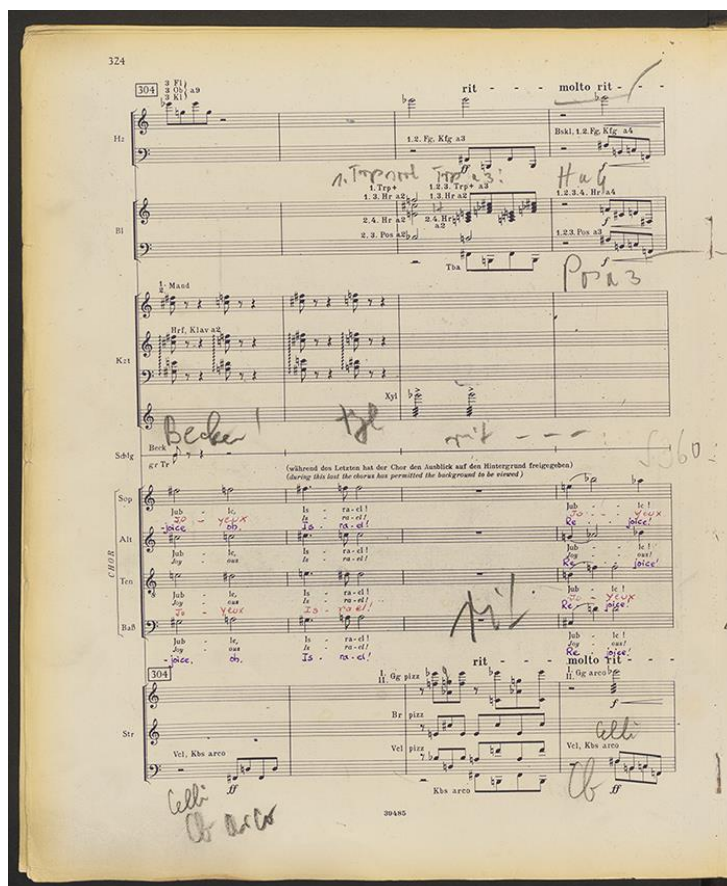


Imagen 3: Partitura original de Schoenberg. Moses und Aron.

Schoenberg creyó en la versatilidad y validez de la música dodecafónica para su empleo en el ámbito operístico con este trabajo, ya que fue él mismo quien compuso el libreto en lugar de buscar un texto determinado o trabajar con un libretista. *Moses und Aron* fue un éxito, pero como toda apuesta por la innovación también fue un riesgo. Retomando las distancias entre la ópera y el cine, puede derivarse de lo anterior que el cliché es un recurso comercial relacionado con lo repetitivo de la música. Sucede algo similar al fenómeno de la música de masas, que tiene unas



características basadas en la repetición de fórmulas armónicas –no siempre- y de aspectos estilísticos concretos; pues bien, el cliché cinematográfico, generado dentro de un producto comercial y dirigido también al consumo de masas, tiene propiedades similares en tanto que música y reiteración, en este caso de asociaciones significativas. En la ópera dodecafónica, al contrario que en el drama atonal expresionista no se puede hablar de un cliché operístico, si proponemos *Wozzeck* o *Lulú* como óperas vinculadas a las masas, porque el expresionismo está regulado por una temática muy definida. En cualquier caso la renovación formal y armónica del dodecafonismo constituye una transformación de la anterior jerarquía musical desde el comienzo de la era moderna, reflejando la técnica una superación de barreras en la historia al discurrir contra las propuestas tonales, y esto comenzó con el drama de Berg y se acentuó con la creación operística de Schoenberg.

### 3. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA THE MEPHISTO WALTZ

En este capítulo mostramos un análisis detallado del empleo de la música en la película *The Mephisto waltz* (*Satan, mon amour*, 1971), compuesta por Jerry Goldsmith. En *The Mephisto waltz* se hace uso de música atonal y dodecafónica por un lado, y también se usa el *Mephisto waltz* n.1, de la serie formada por cuatro valeses compuestos por Franz Liszt entre los años 60 y 80 del SXIX. En el caso de la música atonal y dodecafónica, el uso que se le da a estas estrategias compositivas las convierte en música programática adaptada al funcionamiento de la imagen. Respecto a la música romántica de Liszt se extrae una obra concreta de tipo música autónoma para usarla como programática. Este film es un interesante ejemplo que sirve como modelo para comprobar hasta qué punto puede articular la música de la Escuela de Viena los múltiples significados que se hallan en un producto cinematográfico, lo cual se hace de forma distinta a la ópera, ya que en los usos musicales cinematográficos la instrumentación no acompaña ni adorna la voz humana tal y como lo hace en la ópera, sino que la música está más dirigida a ambientar algunas escenas. Por tanto, en este análisis se verá reflejada la forma en que la película presenta la acción dramática mediante la conexión entre música e imagen generando una serie de signos que funcionan como mediadores entre la pantalla y el espectador.

### 3.1. FICHA TECNICA THE MEPHISTO WALTZ

**Año del estreno:** 1971

**Lugar del estreno:** Estados Unidos

**Director:** Paul Wendkos

**Productores:** Arthur Fellows, Quinn Martin

**Guionistas:** Ben Maddow, Fred Mustard Stewart

**Actores principales:** Alan Alda, Barbara Parkins, Bradford Dillman, William Windom, Kathleen Widdoes, Pamelyn Ferdin

**Compositor:** Jerry Goldsmith

**Edición:** Richard Y. Haman

**Género:** terror

**Sinopsis:** Myles es un joven pianista que ha abandonado sus esperanzas de tener una carrera profesional como instrumentista y comienza a trabajar como periodista musical. Cuando entrevista a Duncan Ely, uno de los mejores pianistas del momento, el viejo instrumentista se fija en sus manos, que parecen perfectas para tocar el piano. A Paula, la mujer de Myles, le transmiten malas vibraciones Duncan y su hija Roxanne, pero Myles se hace amigo del viejo pianista, que es en realidad un adorador de Satán que consigue hacer un ritual por el cual al morir, su alma transmigraría al cuerpo joven del periodista. Tras ello Myles se convierte en un virtuoso pianista con una personalidad fuerte que agrada a Paula, aunque también le resulta inquietante. Paula comienza a tener pesadillas, y sueña con la muerte de su hija Abby a manos de Myles, quien al conocer el sueño de su mujer le comenta que la niña era parte del trato con Satán. Al morir su hija, Paula investiga a Roxanne y conoce a su exmarido Bill, con el que tiene una aventura amorosa, pero este muere en un accidente al poco tiempo de comenzar a intimar con Paula, quien sospechó que el accidente fue provocado por Duncan y Roxanne, y que la siguiente en morir sería ella. Paula, por amor al alma de Duncan en el cuerpo de Myles, se convierte al satanismo, y hace un ritual por el cual su alma pasa al cuerpo de Roxanne, dejando en la bañera su cadáver con heridas que

simulaban un suicidio. En el cuerpo de Roxanne, Paula vuelve a casa para encontrarse con Duncan en el cuerpo de Myles, y le habla de su supuesto suicidio, comenzando así su relación, incestuosa para Duncan, que no sabe que el cuerpo de su hija lo habita otro alma.

### **3.2. INTRODUCCION AL ANALISIS**

*The Mephisto waltz* puede considerarse una obra maestra en cuanto al manejo del drama y a la simbología e interacción entre música e imagen. La música aporta significados sin los cuales la película no se entendería de la misma forma. Jerry Goldsmith la convierte en algo fundamental para que el espectador encaje las piezas de la trama. Además, en una película como la presente, que forma parte del cine de terror, el cliché en la música es un rasgo bastante común. Por su puesto esto no quiere decir que el uso del dodecafonismo se corresponda con los ideales de usos musicales que pudo prever Schoenberg para la música programática dodecafónica.

En este análisis revisaremos los usos de la música dodecafónica y los leitmotiven principales con el minutaje y la descripción de los acontecimientos de las escenas y secuencias de la película en las que la Banda Sonora contribuye a crear distintos tipos de significados. De esta manera se mostrará la forma en la que el protagonismo y las apariciones de la música en determinados momentos de la película generan significados que acompañan y definen aspectos que puede representar o no la imagen. Respecto a la posibilidad evidente de un análisis con ejemplos en pentagrama, es necesario aclarar que finalmente no hemos dado con un ejemplar de la partitura original de la Banda Sonora, por lo que no podemos mostrar en imágenes las partes de música atonal y dodecafónica que acompañan a las melodías líricas de la obra de Liszt o aparecen como ambientación única en algunas escenas, con lo que no podemos marcar con exactitud las apariciones de dodecafonismo no estricto o atonalismo, pero sí se mostrarán las imágenes de las melodías del Mephisto waltz empleadas para fundamentar los dos leitmotiven principales de la película además del fondo de piano que suena cuando Duncan resucita en el cuerpo de Myles.

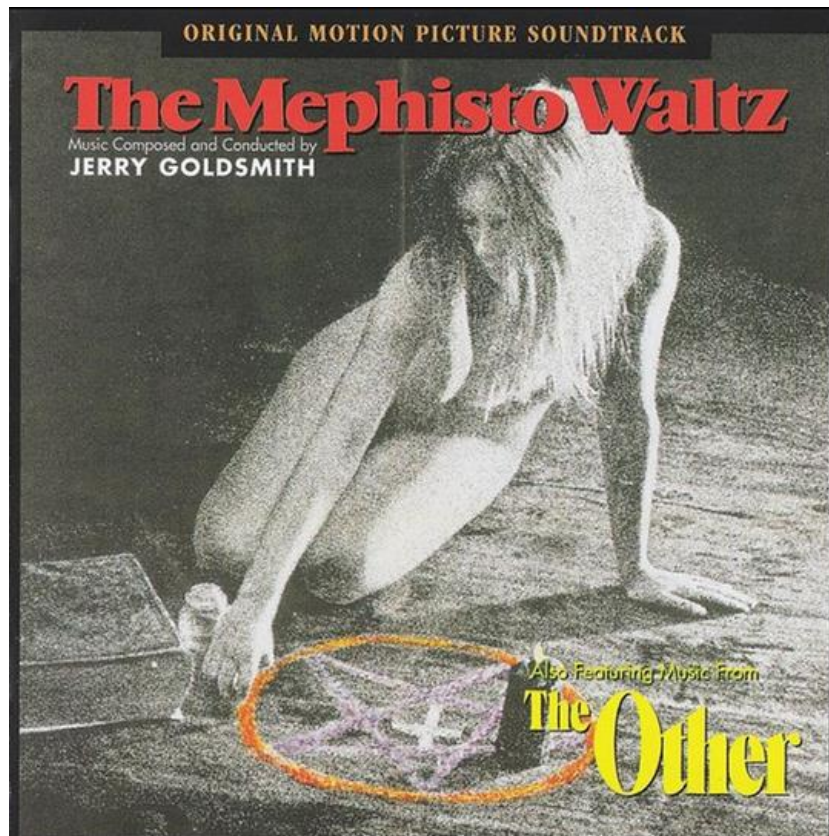


Imagen 4: The Mephisto waltz, [Portada CD BSO 1997].

### 3.3. ANALISIS DE LOS USOS MUSICALES

Min 18:40 El empleo del aspecto musical comienza a incluir en esta película el atonalismo como acompañamiento descriptivo de algunas de las situaciones anteriormente descritas. Poco antes de este momento del minutaje puede verse una fiesta en casa de Duncan a la que están invitados Myles y Paula, y entonces se escucha música diegética. Se trata de una fiesta llena de libertinaje en la que se consume alcohol y drogas, y los invitados llevan la cara cubierta por máscaras y maquillaje.

Min 21:24 Cuando Paula sube al piso superior de la casa se oyen motivos dodecafónicos en los violines con *vibrato*, siendo la presentación de la música dodecafónica la más usual con la aparición de la serie de doce notas cromática en un orden determinado. Se trata de una escena oscura y nocturna, en la que Paula ve una

serie de moldes de caras humanas y objetos que la inquietan. Aparece el perro de Duncan, un animal rabioso, presagio del mal que poco a poco va percibiendo Paula. Viene Roxanne y calma a la bestia, y entonces reaparece la música diegética de la fiesta.

Min 30:35 De nuevo se escucha música dodecafónica con *vibrato* en los violines cuando Duncan está a punto de morir y Roxanne se despide de Myles, consciente de que su alma va a ser reemplazada por la de su padre. El ritual satánico se realiza en un ambiente oscuro, tenebroso y nocturno.

Min 31:00 Cuando Roxanne vuelve a la sala donde reposa Myles y coge un bote que contiene tinta azul para usarla como ingrediente en el ritual, se percibe la presencia de los ruidos en la música, que parecen simbolizar las presencias malignas.

Min 31:50 Roxanne dibuja un punto de tinta azul en la frente de Myles y suena una variación rítmica de las quintas superpuestas del *Mephisto waltz* de Liszt en los violines. Acto seguido se escucha música atonal, esta vez con menos presencia de los violines, ya que Duncan está recitando unas palabras en francés para rendir culto a Satán antes de viajar al cuerpo de Myles.



Pentagrama 1: Leitmotiv de quintas [Mephisto waltz n.1 de Liszt]

Min 33:48 El sonido de la campanada con la muerte de Duncan es un símbolo fácilmente comprensible para el público de cine. El ritual sigue, ya que para acelerar el proceso de la muerte Roxanne le introduce una especie de veneno. Seguidamente coge el molde que anteriormente hizo de la cara del Myles y lo pone sobre la cara de Duncan.

Min 35:45 Se escuchan pasajes del *Mephisto waltz* de fondo con efecto de eco en la música mientras el joven se levanta y acto seguido se desvanece, fruto de la transmigración del alma de Duncan, que aparece encarnado por la música pianística romántica en esta escena.

Min 36:28 Comienza la parte final del *Mephisto waltz* (*Più mosso*), en tonalidad mayor, y al ser una nueva sección de la obra empleada en el largometraje da la sensación de que hay en este punto un nuevo comienzo, cuando el alma de Duncan está despertando en un cuerpo joven. Debido a ello, este es el único momento del film en el que se usa este pasaje de la obra.



Pentagrama 2: fragmento del pasaje *Più mosso*, [Mephisto waltz n.1 de Liszt]

Min 40:32 Es el funeral de Duncan. Se mezcla lo tonal con lo atonal, y se reintroducen las quintas del *Mephisto waltz*, que aparecen mientras llevan el difunto cuerpo del adorador de Satán metido en su féretro. Goldsmith alarga el motivo de las quintas en el minuto 42:00, transponiendo los intervalos a un registro más agudo, y se escuchan esta vez en forma de quintas y sextas menores en las que el intervalo se realiza desde el mismo tono (muy similar al empleo de estos intervalos en Liszt). Puede apreciarse como en los momentos de normalidad o exaltación emocional (normalmente en escenas de sexo) aparece música romántica, y cuando se hace alusión a Satán o a la oscuridad, aparece el dodecafonismo o la atonalidad acompañando a los leitmotiven

principales, así como en los momentos de situaciones cotidianas, estando ya Duncan en el cuerpo de Myles.

Min 45:40 Paula le dice a Myles que antes era educado y que su personalidad ha cambiado, y él le contesta con humor e ironía, indicando que eso era antes, cuando era pobre. Ella se tumba esperando tener relaciones sexuales con él, y la voluntad de Duncan consiente en cumplir sus demandas. Es aquí cuando suena el motivo del pasaje *Un poco meno mosso* en el piano, mezclado con un fondo instrumental atonal. El sexo es mejor con Duncan, y cuando comienzan a hacerlo suena un motivo del vals de Liszt con más intensidad en los violines, y esta vez los sonidos que hacen de bajo implican tonalidad. Acto seguido la música lírica termina y pueden escucharse las quintas del comienzo del vals en los violines.



Pentagrama 3: fragmento del pasaje *Un poco meno mosso (come prima)* [Mephisto waltz n.1 de Liszt]

Min 55:16 Paula y Myles duermen; suena la melodía del *Un poco mosso* del vals con sonido de campanas, y Paula comienza a soñar. Se introduce el dodecafonismo en pleno sueño. Paula puede ver en su fantasía cómo el perro que vio en la fiesta mordía un muñeco encima de la alcoba. Se escuchan descensos microtonales en la cuerda. El decorado es blanco, incluido el camisón de Paula, pero es de noche y hay cierto ambiente tenebroso. El blanco implica la pureza de Paula en el contexto del rito



satánico, y el perro oscuro la noche, la muerte, lo malo. La ausencia de Myles implica cierta desprotección. Aparece la figura de Duncan con un traje negro, y suenan las quintas del vals en los violines. Duncan es Satán en el cuerpo de un humano envejecido y experimentado, y le dice que va a ir a donde está su hija, y que no quiere herirla pero tiene que hacerlo; le habla del pacto satánico.

Min 57:20 De nuevo música dodecafónica cuando Duncan entra en el cuarto y pone el punto azul en la frente de su hija Abby, mientras ella llama a su madre en sueños. La música acumula toda la tensión dramática cuando Duncan pone el punto en la frente de la niña. Se aporta énfasis en las partes tensas de la historia mediante la intensidad y las relaciones interválicas de cercanía en el movimiento armónico. La simbología del color es similar al de la anterior pesadilla de Paula; las sábanas y el camisón de la niña son de colores claros, y Duncan lleva el traje negro. De repente Paula despierta y se da cuenta de que tanto ella como su hija habían tenido una pesadilla.

Min 60:00 Paula le levanta el flequillo a su hija y se percata de que tiene la marca azul. La sorpresa se ambienta una vez más con ruidos y música atonal.

Min 60:15 El doctor le da el diagnóstico de la niña, que es positivo, y la música es dodecafónica. Se percibe un cierto ambiente de misterio, porque aunque la niña está bien, Paula no deja de preguntarse qué está ocurriendo. El dodecafonismo sigue presente cuando entra a la sala de espera con Myles, usado aquí para ambientar la situación de misterio y desconcierto.

Min 61:51 Paula dialoga con Myles sobre si los sueños cuentan la verdad, y cuando terminan de hablar, las quintas del vals unen esta escena con la siguiente en la que amanecen en el hospital esperando noticias sobre su hija.

Min 64:40 Vuelve el dodecafonismo cuando Paula ve en el periódico la noticia de un perro negro matado a manos de unos ciudadanos suizos.

Min 65:00 Paula va extrayendo conclusiones y dirigiéndose a investigar a Roxanne y a su exmarido y vuelve a escucharse música atonal, esta vez con el leitmotiv *del Un poco meno mosso* de fondo en el piano.

Min 76:49 Bill, exmarido de Roxanne con quien Paula está cerca de intimar, le cuenta que Duncan mató a su hija. Aparece música atonal mezclada con ruidos. Le explica a Paula que no cree en el demonio pero sí cree en la maldad de quienes tienen fe en él. Aquí comienza a hacerse notar la asociación de la música a la inocencia o a la maldad, ya que Paula y Bill están hablando de la familia del segundo y no suena el vals, porque no hablan de Duncan o del pacto con el diablo en el cuerpo del joven Myles. Cuando Bill sale, el plano se centra en la cara de paula y se oye el motivo del *Mephisto waltz* en el piano, porque ella se queda meditando, y probablemente el tema sobre el que está reflexionando es el posible cambio de alma de Duncan con su marido, después de las explicaciones que Bill le ha dado sobre el caso de su familia. El motivo del vals en el piano explicita la persona en la que está pensando Paula. En la escena siguiente ya es de día, y Bill no está. La música es dodecafónica, y esta vez no aparece el motivo del vals. Paula busca a Bill en la terraza de la casa, y el ambiente general es de misterio.

Min 78:35 Paula encuentra a Bill muerto sobre las rocas de la playa; continúa la música con la serie dodecafónica. El joven tiene el punto azul en la frente, y cuando el plano de la cámara –que simula la mirada de Paula- lo detecta surgen las quintas del vals en los violines. Puede comprobarse que las quintas son el leitmotiv de Satán y de la huella de su ritual. Justo después de ello suena música dodecafónica. La música acaba con el cambio de secuencia, y todo se queda en silencio cuando Paula comienza a dar explicaciones a los policías. Cuando expone sus sospechas sobre el asesinato de Bill a manos de Duncan y el hecho de que su marido no es realmente quien parece ser, la música dodecafónica vuelve a surgir, y sigue escuchándose en el cambio de secuencia, funcionando de forma estructural y semántica. De este modo, otro de los usos del dodecafonismo en la película implica la reflexión del propio personaje de Paula.

Min 80:10 Un taxi lleva a Paula a casa, y aparece el leitmotiv del *Un poco meno mosso* junto con música dodecafónica ornamentando de fondo la melodía lírica de Liszt. Paula entra en la casa y sigue pensando en lo ocurrido; en este momento vuelve a sonar el último leitmotiv, que se desarrolla esta vez con una armonización e instrumentación diferentes.

Min 81:42 Paula sueña que Myles y Roxanne entran de la mano y vestidos de negro en su cuarto; suenan las quintas en el piano debido a la manifestación del alma de Duncan en el sueño de Paula. El leitmotiv en el piano viene del reconocimiento de la figura de Duncan en el cuerpo de Myles, ya que Paula ha comenzado a destapar todo lo que había ocurrido. De nuevo la somnolienta aparece vestida de blanco, en un ambiente de música asociada al mal. Es el segundo sueño, esta vez más directo, fruto de la especulación de la joven. Su subconsciente le dice que quieren matarla después de haber matado a todos los demás, y Paula tiene miedo de que los sueños realmente digan la verdad, ya que se están comprobando todas sus anteriores reflexiones. Roxanne coge una vez más el color azul para ponerlo en la frente de Paula.

Min 83:00 Paula puede ver como Duncan y Roxanne comienzan a besarse, y la carga romántica de la forma en que lo hacen se corresponde con el leitmotiv del *Un poco meno mosso* de Liszt, que ahora suena transformado en un arreglo tonal en el piano con algunas notas añadidas a modo de ornamento. De esta manera florece el amor satánico entre los adoradores de Mefistófeles, al haber acabado con todos aquellos que formaban parte del pacto. El motivo tonal del vals suena en el piano y en los violines esta vez sin el fondo instrumental atonal.

Min 83:54 Se escuchan campanas –de nuevo a modo de simbolismo sobre la muerte– cuando Paula despierta atemorizada de su pesadilla.

Min 84:23 Tras unos segundos de música dodecafónica, Paula se toca la frente y mira su mano manchada de azul, momento de mayor tensión de la película. Goldsmith recurre a dos motivos canónicos del cine. En primer lugar se escuchan tres sonidos disonantes y chirriantes en los violines, que recuerdan a la música de la escena de la ducha en *Psicosis*, compuesta por Bernard Herrmann. Y acto seguido, cuando Paula se levanta para ir al baño a quitarse la mancha, aparecen dos notas en intervalo de medio tono, que, reiteradas durante su huida, constituyen la base para la línea melódica de los demás instrumentos, interrumpida en ocasiones por los golpes de un idiófono similar al xilófono, que contribuyen a narrar el shock de Paula. En este caso, Goldsmith hace alusión a la escena del peligro en *Tiburón*, película con música de John Williams.

La música refuerza su ritmo binario para darle tensión a la música atonal, y aparecen tres notas que hacen reconocible el leitmotiv del *Un poco meno mosso* dentro del fondo atonal, mientras la joven busca la llave del coche en el armario. Quiere escapar de Duncan, cuya intención es asesinarla.

Min 86:10 Paula descubre el molde de Duncan y suena música atonal con el protagonismo reducido al leitmotiv del *Un poco meno mosso*.

Min 87:00 El perro negro de Duncan ve a Paula y trata de morderla; suena música atonal y, tras tres golpes de arco en el registro agudo que de nuevo guardan similitudes con la escena de la ducha de *Psicosis*, *glissandi* descendentes y ascendentes en violines.

Min 87:35 Paula da muerte al perro con un abrecartas y suena el leitmotiv de las quintas en los violines, pero suenan *pianissimo* y con una reducción del tempo, como sugiriendo los momentos de debilidad de la bestia moribunda.

Min 88:48 Paula escapa de la casa en su coche y no puede evitar recordar su forcejeo con el canino, por lo que termina estrellándose. Una de las imágenes que aparecen en su mente es la de la fiesta, y se escucha la música que en la escena funcionaba como diegética. La música atonal en la cuerda funde esta escena con la siguiente mediante fugaces visiones de Paula en las que el médico la analiza. El doctor le comenta que lo que ha causado el accidente es aquello que sucede dentro de su cabeza. Paula se mantiene firme a pesar de que la visión de quienes la ven en el hospital es la de su posible enfermedad y delirios.

Min 91:37 Paula dice que quiere volver a ver a Myles, a pesar de lo que ahora sabe de él. Cuando acaba de hablar suena el leitmotiv del *Un poco meno mosso*.

Min 92:20 La joven decide acercarse a Myles recurriendo al ritual satánico, y se quita su camisón blanco frente a la vela negra. Suenan campanas, volviendo a implicar la muerte.

Min 94:38 Tras hacer el ritual, aparece una figura misteriosa a la que ella, llena de excitación, llama su maestro. Música dodecafónica y leitmotiv de las quintas del

*Mephisto waltz* en la cuerda al acabar el ritual. El sonido del leitmotiven hace que pueda identificarse a Duncan como el diablo en esta figura misteriosa, a pesar de que no se le ve el rostro en ningún momento.

Min 97:00 Aparece Roxanne en la casa de Duncan, vestida de blanco. Paula aparece por allí y le dice que ha hecho un pacto con el diablo encomendado a él su alma, y que él está de su parte ahora. Roxanne llama a su mayordomo, pero Paula la golpea con un objeto contundente en la cabeza y la deja inconsciente. Roxanne, vestida de blanco y agredida por Paula parece representar ahora la inocencia. La joven convertida al satanismo le saca sangre con una jeringuilla y se escucha el sonido de campanas afinadas en diferentes frecuencias, efectuando una melodía y acompañadas por las quintas en la cuerda, asociadas esta vez a Paula, quien rápidamente coge el molde de la cara de Roxanne para que su alma pueda emigrar al de la joven.

Min 98:08 En su desesperación, Paula se acerca al balcón mirando al cielo y pide ayuda a Myles; sigue apoyándose en su marido. Aparece el leitmotiv del *Un poco meno mosso* en el piano, la cuerda y la flauta travesera, con pequeñas variaciones en la melodía, y el bajo es una melodía atonal en *ostinato*.

Min 101:00 Paula aparece muerta en la bañera con el molde encima de la cara.

Min 101:40 Roxanne está fumando en casa de Duncan, y suena el leitmotiv del *Un poco meno mosso* en el violoncelo, con un bajo atonal que funciona con cierta independencia, implicando la aparición del mal en el rostro de Roxanne con el alma de Paula en su cuerpo. Acto seguido, en el 101:56 Myles llega en coche y se escucha el leitmotiv de las quintas. Los dos leitmotiven se reencuentran junto con los personajes principales.

Min 102:35 Escena final. Se observa como el leitmotiv del *Un poco meno mosso* se desarrolla y cambia al final; ahora es más elaborado porque es un final feliz en cierto modo, con la noticia de la muerte de Paula. El leitmotiv evoluciona a música atonal antes del beso, hasta el momento en el que Duncan pregunta a Roxanne qué es lo que tiene en las manos y ella le explica que ha cambiado su perfume. Duncan no parece darse cuenta de lo que ha sucedido y se besan. Reaparece entonces el ya mencionado

leitmotiv, esta vez en forma de arreglo tonal con variaciones sobre la melodía original en el piano. En esta escena la melodía del leitmotiv se convierte en un fraseo sobre la obra de Liszt y continúa con la música que compuso el autor. La imagen se paraliza y entra en el piano el leitmotiv de las quintas, también ceñido a la partitura en cuanto a la forma en la que continúa de la obra original. Aparece el color y el elemento asociados al satanismo; los colores de la imagen pasan gradualmente a un tono rojo general y aparece fuego sobre la imagen, representando la descripción del infierno, limbo en el que los personajes principales se han visto irremediadamente involucrados. Y una vez más suenan las campanas.

### **3.4 EL USO DE LA MUSICA EN *THE MEPHISTO WALTZ***

En esta película encontramos varios leitmotiven, pero nos centraremos en dos de ellos, que resultan fundamentales dadas sus continuas apariciones: el primero es el de las quintas superpuestas con las que da inicio el *Mephisto waltz* adaptado a las cuerdas excepto en la música diegética, cuando Duncan toca la obra al piano. Sobre este pasaje, es posible que al componer el comienzo de la obra pensara el húngaro las quintas justas como los cinco ángulos del pentagrama satánico, y, lo que parece más evidente, que manejase la disonancia con cierta intencionalidad, ya que la quinta es consonante, pero al superponer otra quinta surge una disonancia de 2ª mayor, y si se añaden más quintas aparecen nuevas disonancias y consonancias. Por lo tanto encontramos la disonancia relacionada con Satán dentro de una obra autónoma con ciertas sugerencias programáticas derivadas del interés de Liszt por lo diabólico. De hecho, debe considerarse a Liszt como uno de los precursores fundamentales de la música atonal, en obras como esta en la que las quintas superpuestas no reflejan el dominio de una tonalidad concreta, pero también en obras más experimentales de su etapa madura como *Bagatelle sans tonalité* (*Bagatela sin tonalidad*, 1885) o *Nuages gris* (*Nubes grises*, 1881).

Jerry Goldsmith pareció comprender el discurso del *Mephisto waltz* a la perfección, a juzgar por el uso que se hace de él en esta película. Otra característica

que convierte esta música en un discurso relacionado con el satanismo es la presencia de los violines en este leitmotiv, si bien en el romanticismo el virtuosismo fue mitificado como un pacto con el diablo, y ligado a grandes virtuosos que imitaban las técnicas del violín en Paganini, como el propio Liszt. El segundo Leitmotiv es un pasaje concreto del vals en el que el cromatismo en la melodía lírica que haría el piano suena también en la cuerda la mayor parte de las veces. En la partitura original de Liszt es el *Un poco meno mosso*. Estos dos leitmotiven sufren una evolución en sus sucesivas apariciones a lo largo del film, y aparecen con frecuencia –especialmente este último– acompañados por la música dodecafónica y los ruidos que contiene la Banda Sonora, que contribuyen a condicionar aspectos como el miedo, lo oscuro y las cavilaciones de Paula sobre los sucesivos crímenes como parte del pacto satánico.

En el film se usa música atonal, dodecafónica, ruidos y *glissandi*. Si bien los leitmotiven, el atonalismo y los ruidos funcionan a la perfección en este film aportando una expresividad que complementa lo que define la imagen, el dodecafonismo definitivamente no es la mejor elección. Se hace uso de una técnica compositiva que ofrece muchas posibilidades de innovación en su uso programático para corresponderse con la imagen de una película de misterio y el terror, cuando la temática encajaría más con la enconstrada tendencia general del expresionismo. Pero Goldsmith decide introducir el dodecafonismo en escenas de oscuridad y misterio. Además, una gran parte del argumento de la película queda reducido a Paula, una mujer que acaba sacando su lado más oscuro para acercarse a quien ama. Roxanne y Paula son dos mujeres que concentran gran parte de la relación de este film con el expresionismo literario y compositivo.

Volviendo una vez más a la ópera expresionista, mencionaremos las óperas *Elektra* (1909) y *Salomé* (1905), las dos producciones que constatan la ópera negra de Richard Strauss, de temática expresionista, repletas de vivencias inquietantes y atmósferas de horror, especialmente en *Elektra*. Paula, como le sucede al personaje principal de esta última ópera, entra en shock perdiendo la cordura, y acaba cometiendo malos actos, como también sucede con Salomé. Por lo tanto aquí puede

verse un parecido a la temática de la locura femenina en la joven. Roxanne, por su parte, es una mujer fría y excéntrica, servidora de su padre. La relación de la mujer con su progenitor en esta película es tan fundamental como la de Elektra con su padre, aunque los argumentos corren en distintos sentidos. El uso del dodecafonismo solo puede aproximarse a una elección adecuada si se tienen en cuenta las relaciones de la música atonal expresionista con la música dodecafónica, que recaen en la disonancia, pero en cualquier caso las dos formas de entender la disonancia están relacionadas con significados estéticos diferenciados, si bien uno es la evolución de otro. ¿Por qué se usa el dodecafonismo para expresar sensaciones y sentimientos negativos?, ¿sucumbió Goldsmith a la comprensibilidad que aporta el cliché al elegir la técnica de la Escuela de Viena para ambientar la película?

Como se ha podido comprobar, el uso del atonalismo está justificado por su correspondencia con el lado oscuro de los sentimientos humanos, pero el dodecafonismo funciona como un cliché heredado del thriller psicológico. A continuación mostramos un pequeño catálogo de los dos empleos de la composición musical de la Escuela de Viena y las interacciones con la obra romántica para piano y otros elementos sonoros en *The Mephisto waltz*.

#### **Empleo de música dodecafónica**

- Para ambientar escenas oscuras relacionadas con el ritual satánico. Implica la maldad (en figuras como el perro negro)
- Para la narración de momentos de misterio y sensación de desconcierto
- Como recurso para ambientar las reflexiones de Paula sobre los asesinatos y el pacto satánico

#### **Empleo de música atonal**

- En los momentos de impresión o sorpresa
- Cuando un personaje lee los textos del ritual satánico
- En los diálogos sobre los asesinatos y el presunto ritual satánico por parte de los personajes inocentes o buenos (Paula y Bill). No aparecen elementos



musicales relacionados con el *Mephisto waltz*: la inocencia o bondad está relacionada con la no utilización de vals. El atonalismo se usa como referencia a conversaciones sobre cuestiones negativas

### **Empleo de música atonal y tonal**

- Como símbolo del amor carnal entre figuras malignas (Duncan y Roxanne en el sueño de Paula, y Duncan y Paula tras la conversión de la última al satanismo). Aparecen las quintas y el leitmotiv del pasaje *Un poco meno mosso* justificados junto al atonalismo, porque implican un amor en el que interviene Satán
- En eventos sociales de normalidad y presencia de la figura maligna, como el entierro de Duncan
- En referencia a Paula en el cuerpo de Roxanne (el bajo atonal parece adquirir cierta independencia con respecto al motivo del *Mephisto waltz*, por lo que denota una dualidad de caracterizaciones)

### ***Mephisto waltz n.1***

- Los motivos de la obra en el piano ayudan a reconocer la figura de Duncan
- Las quintas superpuestas de los violines ayudan a reconocer la figura del diablo en Duncan. En algunas ocasiones, también implican la huella de muerte que deja su pacto

### **Ruidos**

- Sugieren presencias malignas y el mundo de los muertos

### ***Glissandi***

- Se emplea en ocasiones en el cine de terror, sirve para subrayar escenas de miedo u horror

Además del misterio, el miedo, la confusión y la sensación de desconcierto, uno de los usos del dodecafonismo en la película –como se ha visto- está dirigido a las implicaciones reflexivas del propio personaje de Paula, ya que la música aporta cierto énfasis en las conspiraciones de la joven sobre el pacto satánico de Duncan. Volvemos

a lo anteriormente mencionado, ya que a pesar de que pueda resultar interesante el hecho de que la música acompañe el pensamiento de Paula, sus reflexiones circulan en torno a sucesos que le producen miedo.

Si establecemos una pequeña comparación con las demás películas que comentamos en este trabajo, podemos comprobar como el uso de la música atonal en *On the beach* se hace notar en momentos como la explicación por parte del capitán sobre la muerte cercana del soldado que entró en la ciudad para saber si algunos de sus familiares seguían vivos, y la tonalidad aparece cuando el moribundo contesta con serenidad que acepta su destino a morir y que es consciente de lo que va a suceder. De este modo, la conjunción de la música atonal y la tonal se forma de manera similar a *The Mephisto waltz*, ya que se usa la música tonal para cuestiones positivas como el amor o en este caso la abnegación, y la atonal para cuestiones negativas como la maldad en *The Mephisto waltz* y el holocausto en *On the beach*. Con los usos musicales de *Rey de reyes* ocurre algo parecido al caso de *On the beach*, sobretodo en el dialogo entre Satán y Jesucristo. Aquí la música tonal es usada para enfatizar las palabras de Cristo como figura del bien y la música atonal se utiliza para definir el mal del demonio.

Sobre las posibles intenciones depositadas en la Banda Sonora de *The Mephisto waltz*, cabe la posibilidad de que Goldsmith -en cierto modo, y así como pudieron hacer otros compositores de música atonal en cine- se aprovechara de los discursos musicales propagados por la iglesia cristiana desde los tiempos de la Europa medieval -cuya comprensión ha sido heredada por la sociedad actual- para componer la banda sonora de esta película, con respecto a la disonancia en la música y las prohibiciones que impartían las normas de los códigos, entre las que figuraban los intervalos de segunda menor y el tritono asociado al diablo (*diabolus in música*), que era típico en los manuscritos, códigos y facsímiles de algunas órdenes monásticas. Y es que en el dodecafonismo estos usos suponen la emancipación de la disonancia de la que hablaba Schoenberg, por lo que con frecuencia se producen este tipo de intervalos. Por otro lado, en términos generales, ¿se aprovecharon los compositores de cine del enigma que supone el dodecafonismo para el público de cine? Definitivamente no

podemos saber si su propio creador creyó en la música dodecafónica en cine como un arte versátil en el que pudieran involucrarse muchos géneros cinematográficos, ya que su *Música para una escena imaginaria* presenta características similares, que no las mismas que esta película, pero sí que sabemos por testimonios suyos que en el terreno operístico fue partidario de usar el dodecafonismo como música programática de amplias posibilidades.

Un aspecto interesante de esta película que parece corresponderse con las influencias de Schoenberg es la aparición de los sueños; se hace notar la presencia de los mensajes del subconsciente en relación con Freud y el psicoanálisis. En las escenas en las que Paula tiene pesadillas se hace uso del atonalismo, que guarda cierta relación con el contexto histórico de la Escuela de Viena, cuando el psicoanálisis y las investigaciones de Freud ahondaban en el lenguaje de los sueños. Schoenberg tuvo una cierta influencia de las teorías de Freud, por lo que la música de esta escena guarda cierta coherencia con el contexto en el que vivió el compositor. Paula escapa de la Casa de Duncan y se ven imágenes subliminales, y se aprecia también la sensación de paranoia cuando en el hospital tanto su amiga como el doctor le explican que su mente la está traicionando. Pero a pesar de que puede resultar lícito el encuentro con el subconsciente asociado a la música de Schoenberg, ello no deja de constituir uno de los clichés más frecuentes en el cine de terror.

Podemos concluir redundando en el dodecafonismo como una técnica que podría ofrecer nuevas posibilidades fuera del cliché del terror, como mostramos a través del testimonio de Schoenberg y las afirmaciones de María de Arcos que hemos comentado ampliamente, y los escritos de Sergio Miceli, a quien mencionamos en el apartado 2.2. Si se hubiera hecho un uso del atonalismo para *The Mephisto waltz* en todo momento, habría resultado más adecuado, ya que el uso de la música programática quedaría justificado con respecto a las proposiciones estéticas surgidas con el advenimiento del atonalismo, pero el dodecafonismo por su forma, estructura y armonía merece un uso variado, y más tratándose del dominio de la composición dodecafónica en Goldsmith.

## 4. CONCLUSIONES

Según las labores investigativas realizadas, la bibliografía y los contenidos audiovisuales que hemos analizado han contribuido a ofrecer nuevas visiones sobre la investigación del uso de la música en cine. Tal y como proponíamos en nuestro apartado de objetivos, hemos aportado una pequeña revisión del cambio de significados discursivos y estéticos del atonalismo y la técnica dodecafónica en las producciones cinematográficas, comprobando cómo funciona la música originalmente autónoma o programática. De la misma forma, hemos hecho una lectura sobre la integración del cliché en el cine de género como un factor de reiteración en el film, además de constituir un elemento generador de nuevas formas de comprensión de las implicaciones musicales en el cine, que por otro lado no dejan de introducirse en el medio a modo de aprendizaje para el público, ya que la evolución de los lenguajes compositivos de la Escuela de Viena en el cine es, tal y como sucede en todo lo referente al aprendizaje humano, una cuestión dependiente de la reiteración. También han podido esbozarse las consecuencias que surgen con el uso de la música atonal y dodecafónica en el cine como término intermedio entre los usos de la música autónoma y la música programática concretamente operística.

Por el momento, tanto por los límites de la propia investigación como por otras dificultades, no ha quedado aquí demostrada pero sí planteada de forma extensa la posibilidad de usos más variados con respecto a la música dodecafónica en el cine. Queda mucho por investigar en este tema y hemos dejado algunas cuestiones abiertas para que puedan ser abordadas por aquellos investigadores que acudan al presente trabajo para profundizar en sus estudios.

Se ha estudiado la música en el cine comenzando por la valoración de la misma dentro y fuera del medio cinematográfico, sintetizando las reflexiones de compositores, directores y estudiosos sobre la relevancia del aspecto musical del cine. Esta síntesis ha aportado información sobre la función de la música ya no en el film, sino como parte del proceso de montaje del mismo, lo cual interviene en el resultado

final del producto y el la importancia que se le atribuye a la música en la elaboración de los largometrajes.

El comentario de la pérdida de la comunicación entre compositor y público ha sido importante para comparar los efectos que genera la música contemporánea, tanto en el formato de música de concierto como dentro del largometraje, que son claramente distintos. De hecho puede comprobarse cómo el conocimiento de la música del Siglo XX por parte de las masas ha sido posible en gran parte gracias a la presencia de la misma en los medios de comunicación. El desfase temporal entre la Escuela de Viena y la presencia de su creación musical en el cine de la segunda parte de la centuria generó un margen de desconocimiento que permitió redefinir y adaptar los significados estéticos de la música atonal y dodecafónica al cine. Por lo tanto, la ruptura comunicativa fue aprovechada para su posterior recuperación mediante recursos como el cliché o la consecución de la comprensibilidad del código en las Bandas Sonoras. La valoración por parte del público del producto cinematográfico como trabajo exclusivo del director es en cierto modo otra forma de ruptura comunicativa, pero en este caso no se deriva de la composición musical, sino del cine, ya que la Banda Sonora tiene la principal función de adaptarse a lo visual. Sobre la búsqueda de información de noticiarios en hemerotecas digitales extranjeras, no se ha podido encontrar ningún dato sobre los estrenos de las películas que aquí tratamos, por lo que no hemos podido comprobar cuestiones como el éxito o no de las películas, la crítica de las Bandas Sonoras, las entrevistas a directores o compositores, las cuestiones sobre el montaje, argumento, etc. Se ha realizado una búsqueda en los periódicos estadounidenses que abarcan información sobre todas las naciones de Norteamérica y sus hemerotecas (New York Times, The Wall Street Journal, The Washington Post y New York Daily News) con la intención de encontrar información referida al estreno de *The Mephisto Waltz*, pero la mayoría no conservan publicaciones de tal fecha ni de otras inmediatamente posteriores, ya que no se tiene acceso online desde España a noticias que no sean recientes o destacables.

La relación del cine y la ópera se ha introducido en el estudio como una matización ejemplificativa sobre el uso de la música atonal y dodecafónica en el teatro

lírigo de la Escuela de Viena en comparación con la utilización de dichos recursos en el cine de la segunda mitad del Siglo XX. El pequeño estudio comparativo sobre el uso de las estrategias compositivas de la Escuela de Viena en diferentes películas y óperas ha revelado convergencias y divergencias en este sentido.

Hemos comentado el cliché en el cine como un recurso cinematográfico dotado de una funcionalidad clara, encaminada a la comprensión de sensaciones, sentimientos, ambientes o estados psicológicos del largometraje. Sus resultados son por un lado enriquecedores, en el sentido de la aportación de nuevos componentes significativos y de la recuperación de la comunicación a través de la música, pero del mismo modo crean sensación de reiteración y convierten la trama de las películas en algo predecible. Una de las aportaciones de nuestro estudio es el planteamiento del cliché como un código reiterativo muy similar en su uso a los *Cue sheets* o los componentes afectivos en la música de la ópera barroca, que pueden considerarse precedentes del recurso cinematográfico aquí comentado.

El análisis del uso de la música atonal y dodecafónica en la película *The Mephisto waltz*, ha servido para comprender qué usos se le dan a la música que aquí estudiamos en el largometraje. La elaboración de la ficha técnica y del listado de usos musicales en el film han sido dos aspectos fundamentales realizados aquí, pero sin embargo no ha sido posible escudriñar un ejemplar en partitura de la Banda Sonora con el fin de analizar la presencia de atonalismo y dodecafonismo con mayor precisión. No hemos encontrado ningún ejemplar de la partitura de *The Mephisto waltz* disponible

El contenido bibliográfico de nuestra investigación es una de las partes más importantes que se han logrado aquí. La citación de varios autores en los distintos apartados del trabajo constituye una revisión sintética del estado de la cuestión sobre el cambio de significados de la música en el cine.

En general, hemos procesado una conjunción de informaciones y visiones sobre la música y el cine ofreciendo aportaciones propias para hacer un acercamiento a la

investigación. Hemos tratado el tema elegido como una búsqueda en profundidad de cara a la comprensión del diálogo que mantienen el arte y la conciencia colectiva.

## 5. REFERENCIAS

### 5.1 REFERENCIAS DE TEXTO

ALCALDE DE ISLA, J. (2007 a). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. *Área abierta*, núm 16, p. 1-9. ISSN-e 1578-8393.

—(2007 b) *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos*. Madrid: Fraqua.

ANSERMET, E. (2000). *Escritos sobre la música*. Barcelona: Idea books.

ARES YEBRA, J. (2012). El encuentro entre música y comunicación. *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*. Vigo: Universidad de Vigo, p. 33-46. ISBN 978-84-616-4124-6.

ARRANZ ESTEBAN, V. (2011) El papel del sonido audiovisual en el discurso cinematográfico posmoderno. *III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Madrid: Universidad CEU San Pablo, p. 1-21. ISBN 978-84-939337-5-3.

CALES OTERO, F. (2000) *Tratado de contrapunto, II..* Madrid: FALTA EDITORIAL

CHION, M. (1997) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

— (1999) *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.

DE ARCOS, M. (2003). *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica* [tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.

— (2006) *El experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fundación el monte.



- DEL PORTILLO GARCIA, A. (2012). Timeline y música audiovisual. *Icono14*, vol. 1, núm. 10, p. 164-181. ISSN 1697-8293.
- DIAZ YERRO, G. (2011) *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. [tesis doctoral]. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- DIBELIUS, U. (2004) *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Ediciones Akal.
- ANDREANI, E.. (1994). Debussy y el simbolismo. *ADE Teatro*, num. 37-38, p. 43-48. ISSN 1133-8792.
- FACCIO PELAEZ, J.J. (2013). *Proyecto Delta: interrelación entre intérprete, obra y público en la música contemporánea*. [Proyecto Final de Carrera]. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.
- FONTCUBERTA LLAVATA, C. (2014). *“Preludio a Boris”, “Aquarelle” y “Liebestod”*. *La evocación de la música del pasado desde de una síntesis de corrientes compositivas actuales*. [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- FRAILE PRIETO, T. (2010) *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- (2010). La música en el cine español hoy. Nuevos protagonistas y sistemas de producción. *Trípodos*, núm. 26, p.67-80. ISSN-e 1138-3305.
- GARBOCZ, M. La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música. *Pensamiento, palabra y obra*. 2003, núm. 25, p. 113-139. ISSN 2011-804X.
- (2008) El renacimiento de la forma enumerativa, bajo la influencia del modelo épico, en la obra pianística de Franz Liszt: factores del análisis

estructural y semántico. *Pensamiento, palabra y obra*. núm 0, p. 122-135. ISSN 2011-804X.

GARCIA LABORADA, J.M<sup>a</sup>. (2004) *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Editorial Doble J.

GONZALEZ MENENDEZ, A.M. (2006). *Expresionismo musical y teoría crítica como elementos de ruptura ante el orden existente*. [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.

KAROLYI, O. (2000) *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

LARRAÑAGA, P.J. (2011) Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea. *Musiker: cuadernos de música*. núm. 18, p. 47-81. ISSN 1137-4470.

LOPEZ GOMEZ, L (2014). La música en los *trailers* cinematográficos. *Sineris*, núm 17, p. 1-18. ISSN-e 2254-3643.

LOPEZ GONZALEZ, J. (2010). Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión. *Trípodos*, núm. 26, p. 53-66. ISSN-e 1138-3305.

MARCO, T. (1970). *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.

— (2002) *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor.

-MARISTANY CARRERAS, X. (2013). *Léstètica del silenci a la música contemporània*. [Trabajo de Fin de Grado]. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

MARTIN ALONSO, M. (2012). *Música de ciencia ficción: una propuesta didáctica*. [Tesina]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

MOUËLLIC, G. (2011) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

- MUÑOZ, B. (1998) Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. núm. 84, p. 259-274. ISSN 0210-5233.
- NIETO, J. (2003). *Música para la imagen, la influencia secreta*. Madrid: Equipo Nagual S.L.
- OLARTE, M. (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- OLIVE, J.P. (2013) De Liszt a Schönberg. Concentración de la forma e intensidad poética. *Azafea revista filosófica*. núm. 15, p.127-138. ISSN 0213-3563.
- ORENSTEIN, A. (1989). *Maurice Ravel: lettres, écrits et entretiens*. París: Harmoniques. Flammarion.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial.
- PACHON, A. (1993). La música en el cine bélico: el sonido de la guerra. *Filmhistoria*, vol. 3, núm. 1-2, p.113-119. ISSN-e 2014-668X.
- PARKER, R. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- PENDERGAST, R.M. (1977) *Film music*. New York: W. W. Norton&company.
- PEREZ, P. y PEREZ, J.P. (2009). Estrategias narrativas en la música de cine: el caso concreto de 2001: una odisea en el espacio de Kubrick. *Razón y palabra*, núm70, p. 1-16. ISSN-e 1605-4806.
- POLO, M. (2008) *La estética de la música*. Barcelona: Editorial UOC.
- RODRIGUEZ, J. (2003). Nuestro estudio: la función ambiental de la música de cine. *Filmhistoria*. vol. 13, núm. 3, p. 46-55. ISSN-e 2014-668X.

- ROLDAN GARROTE, D. (2004). *Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español de los años 40*. [tesis doctoral]. Valencia: Universidad de Valencia.
- ROMAN, A. (2008) *El lenguaje musivisual*. Madrid: Visión libros.
- L-SALAZAR, A. (1939). *Música y sociedad en el siglo XX/ Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social*. México: La Casa de España en México
- SEDEÑO VALDELLOS, A.M. (2004) La música contemporánea en el cine. *Historia y comunicación social*, núm. 9, p. 155-162. ISSN 1137-0734.
- SEROFF, V.I. (1953). *Maurice Ravel*. Nueva York: Henry Holt and Company.
- STEIN, L.; BLACK, L. (1975). *Style and idea*. United States: Faber and Faber limited.
- TANNENBAUM, M. (1985) *Stockhausen/ Entrevista sobre el genio musical*. Madrid: Turner.
- TRAVER-NAVARRO, P. (2011) *El ruido como recurso expresivo en la composición musical*. Valencia: Piles.
- TRIANA, J.M. (2001). *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza.
- VIÑUELA, E. (2010). Del texto escrito al lenguaje audiovisual: la construcción de la Historia a través de historias en *Smoke*. *Revista Faro*, núm. 12, p. 1-11. ISSN-e 0718-4018.
- SCHOENBERG, A.; *Arnold Schönberg Center*. [Base de datos]. [consulta: 2016/05/25]  
<http://www.schoenberg.at/index.php/en/>
- SEDEÑO VALDELLOS, A.M. (2004) La música contemporánea y el cine: evolución, funciones y características. *Portal Educativo Contraclave*. Murcia. 08-02-2006. [Consulta: 22-01-2016]. Disponible en: <https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKewiMpbv>

194vLAhWHbRQKHXCocSUQFggdMAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FHICS%2Farticle%2Fview%2F20206&usg=AFQjCNGvAdzF9S6j1XSUA0zTjihE-PW5qA&sig2=upb6mMINAH8Qh1SdGR5vVg

## 5.2. REFERENCIAS AUDIOVISUALES

KRAMER, S. (Dir.); (1959). *On the beach*. USA: Stanley Kramer Productions. 134 min.

RAY, N. (Dir); (1961). *King of kings*. USA. Metro-Goldwyn-Mayer/ Samuel Bronston Productions. 168 Min.

WENDKOS, P (Dir.); (1971). *The Mephisto waltz*. USA: Quinn Martin productions. 109 min.

## 5.3 REFERENCIAS MUSICALES

BERG, Alban. (1970). *Woozeck*. (Orquesta Estatal Filarmónica de Hamburgo, dir. por Bruno Maderna). *You Tube*, San Bruno (US): You Tube, [consulta: 2016-05-15]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=uUkbjO8dkDI> > 104 min.

## 6. FIGURAS

Imagen 1: Final del tercer acto de Woozeck. ....	29
Imagen 2: On the beach . [Fotograma] .....	30
Imagen 3: Partitura original de Schoenberg. Moses und Aron. ....	48
Imagen 4: The Mephisto waltz, [Portada CD BSO 1997]. ....	53
Pentagrama 1: Leitmotiv de quintas [Mephisto waltz n.1 de Liszt] .....	54
Pentagrama 2: fragmento del pasaje Più mosso, [Mephisto waltz n.1 de Liszt] .....	55
Pentagrama 3: fragmento del pasaje Un poco meno mosso (come prima) [Mephisto waltz n.1 de Liszt] .....	56