

Panoràmica de la música de cinema a Catalunya



Joan Pineda i Sirvent
(primera part)
Joan Padrol i Escolies
(segona part)

Primera part

No hi ha dubte que donar un cop d'ull a la música de cinema al nostre país, resulta sempre una tasca feixuga per la manca de dades i estudis que sobre aquesta temàtica hi ha arreu del món, i resulta encara més dificultós quan això s'ha de fer dins el context de la nostra cinematografia on les dificultats d'investigació i de recerca són d'allò més frustrants.

Voldriem, com els antics còmics, demanar disculpes si en aquest primer intent d'anàlisi de la nostra música de cinema hi ha moltes mancances de tot tipus, però sí que hi ha una bona voluntat intencional i unes ganes de fer una mica d'estudi sobre l'element musical fílmic que sempre ha estat deixat de banda per la majoria d'estudiosos del setè art.

Abans, però, d'iniciar l'esmentat cop d'ull, voldria fer algunes consideracions, les quals crec que són vàlides, en general, per tota classe de música de cinema, que centressin la qüestió i repartissin culpabilitat de les comentades mancances dins l'àmbit universal de la cinematografia.

Resulta sorprenent, en primer lloc, que l'interès i el recolzament de la música de cinema hagi anat de més a menys.

Vull dir que, així com els orígens del cinema i al llarg de tota la seva història muda, la música va ser un element molt ben considerat i amb un alt grau de protagonisme, tant en els moments del *rodatge* com en les projeccions comercials de cara al públic, com més ha anat avançant l'invent, aquest *element* sonor ha restat cada vegada més i més distanciat.

Algú ha dit que la música podria ésser considerada l'ànima del cinema, i encara que aquest judici pot ser discutible no ho és el fet evident pel seu poder sobre les reaccions emotives de l'espectador i, fins i tot, per la capacitat de fer adquirir un sentit diferent a una determinada escena-sequència.

En un film, els nostres sentits corporals escolten i veuen imatges en moviment fent una funció molt concreta. En canvi, el sentit de l'oïda només seria un vehiculitzador de l'impacte anímic que en el cas de la música pot fer trontollar un *sentit* concretat per altres elements filmics de límits molt més definits.

I això és tant així que és quasi impossible explicar què és el que *sent* un espectador quan escolta la música que comenta i il·lustra algunes imatges. Encara en aquest cas és molta més veritat allò que «tothom veu el mateix i ningú *sent* el mateix».

Per tant, per què un element tan útil i a la vegada tan distint dels altres ha anat tenint cada vegada menys protagonisme dins d'una unitat filmica, i s'ha anat distanciant del propi context dramàtic de la cinta fins arribar a ser un element quasi independent amb el seu currículum comercial ben a part del film?

Hi ha hagut raons de tipus econòmic i altres de tipus gramatical dins el discurs de cada pel·lícula, però potser el que podria ser el factor més decisiu seria el fet de la pèrdua de narrativitat i també la manca, sobretot actualment, de marge que avui els autors d'una cinta deixen a la capacitat d'imaginació de l'espectador.

Segona consideració: la dificultat de diàleg entre realitzador i músic.

Després de cent anys de cinema i de ser la música un element quasi sempre present en les pel·lícules, mai ningú s'ha pres la molèstia d'emprar un sistema on ambdós tècnics es puguin entendre.

La música de cinema mai no ha estat reconeguda com una especialitat dins l'univers musical i encara molt menys com un treball de prestigi reconegut. Tot just ara es comencen a tenir en compte algunes partitures de caràcter simfònic escrites al llarg dels anys trenta i quaranta, malgrat que els seus autors tenien un crèdit ben provat.

Tampoc molts d'aquests autors han contribuït massa a fer creïble llur categoria dins el cinema perquè sempre han estat interessats en figurar com a capdavaners en programes de concert, volent presentar obres de més entitat. És veritat que un film pot condicionar la tasca del compositor, i la música del cinema cau dins la classificació de *música programàtica*, però és ben cert que, així i tot, les obres poden arribar a tenir una excel·lent qualitat intrínseca.

Quant al realitzador en general, la seva ignorància musical és molt important. Potser caldria que hi hagués un xic de cura en

atendre algunes senzilles qüestions musicals tal com s'està atenent a altres qüestions que formen part del film.

La música d'un film és un element distint i de distinta resposta per part dels altres. Element abstracte que es pot manejar de forma molt dúctil i que pot influir en el resultat segons com s'utilitzi. *Veure* un film però sobretot *sentir-lo*, tant des del punt de vista concret com dins el terreny de l'abstracció musical.

No val això de dir que la música és un component massa allunyat de la sempre volguda realitat fílmica. No és veritat que el temps fílmic no és el temps real? O les accions paral·leles que marquen una simultaneïtat no passen en un temps fílmic diferent? I els diàlegs acadèmics i per ordre de dialogants no es troben també ben allunyats del què és *real*?

Troblem naturals i acceptables els trucatges, les diferents velocitats de la càmera i molts i molts convencionalismes, i en canvi se sol tenir moltareticència a acceptar la música que pot moure tantes i tan variades emocions i proporcionar distints estats d'ànim en qualsevol personatge del públic.

Tercera consideració: el *mutisme crític*, un mutisme que s'ha fet actualment quasi hermètic.

Qui no recorda aquelles crítiques d'abans on hi havia comentaris per la fotografia, per l'escenografia, per l'ambientació, pel vestuari, pels actors, etc. i, en ocasions, també per la música en funció de la pel·lícula.

És ben cert que una bona partitura no pot convertir un film de «dolent» a «bo», però una inadequada adaptació musical pot malmetre en canvi un treball cinematogràfic excel·lent.

S'han escrit molts llibres a l'entorn dels realitzadors, guionistes, fotògrafs i s'han fet innumbrables monografies sobre moltes qüestions puntuals cinematogràfiques. Molt poca cosa s'ha escrit de la música de cinema i el poc que s'ha escrit s'ha fet amb gran quantitat de tecnicismes musicals que són poc vàlids per l'estudiós del cinema i ben poc vàlids per als professionals. Insistim un cop més en la conveniència d'establir un llenguatge que serveixi d'unió entre autor i compositor.

Si fem un petit repàs cap enrera en la història del cinema ens adonem que com a tot arreu de Catalunya s'hi dona el mateix pa. És a dir, tothom procura incloure en les pel·lícules personatges relacionats amb la música que facin brillar l'invent del so i al mateix temps facin dringar, per la seva popularitat, els diners dels empresaris. Així trobem dins el nostre cinema noms tan famosos com: Pedro Terol, Tino Folgar, Marcos Redondo, Charito Leonis i un llarg etcètera. Són noms que provenen del gènere líric. Fins i tot

Ricard de Baños fou el responsable d'un film, el títol del qual és *El Relicario*. És una adaptació del famós cuplet de José Padilla, feta pel mestre Ramon Ferrés.

No cal dir que aquesta llista es fa exhaustiva a la resta del nostre Estat, i així hi trobem: Imperio Argentina, Irusta, Fugazot i Demare, Miguel Fleta o el famós Angelillo. Tot un exponent del raquitisme imitatiu i mimètic que sempre ens ha il·luminat.

Un altre exemple: *Mercedes*. Un dels èxits de la nostra cinematografia, dirigit l'any 1933 per en Josep Maria Castellví. Musicalment fou famosa pel vals del mateix nom que va escriure Jaume Planas, compositor i director d'orquestra, que firmava la publicitat amb «Jaume Planas y sus Discos Vivientes».

En la confecció de la part musical d'aquest vals, també hi van col·laborar Francisco Betoret i Julio Murillo. L'autor de les paraules va ser Francisco de Val.

Tot això va construir un *duet* que deia així:

*Qué dulce es la vida / tan cerca de tí
sabiendo de cierto / que es mío ya tu amor
qué bella es la noche / mirándote así
mi vida / mi encanto de amor.*

Llavors hi havia una tornada o part principal que deia:

Mercedes: *Roberto, mi vida entera es para tí*
Roberto: *Mercedes, sin tí no podría vivir*
Mercedes: *Te juro por este amor que es ideal,
que fuiste la inspiración de este cantar*
Roberto: *Mercedes, mi palio azul tus ojos son*
Mercedes: *Roberto, te doy entero el corazón.*

I, finalment, ambdós cantant:

*Si un día lejos de tí / yo he de cantar
mis ojos pensando en tí / habrán de llorar.*

Ja veieu: res de nou. Més aviat «cursi», i tan deplorable com qualsevol melodia de gran repertori. Quant a la música, s'ha de reconèixer que té un cert «aire» melangiós i un ritme tendre i dolç de valset discret que el feien en aquell temps fins i tot «ètic».

En general, la música de cinema es nodria com hem dit de melodies provinents de camps populars, més o menys com a tot arreu salvant, és clar, distàncies de qualitats diverses.

Naturalment, quan el film era dramàtic o de gènere, el músic s'esforçava a imitar els models més coneguts, com veurem més endavant, però, en moltes ocasions i sempre que es podia, es trobava una excusa per enclastar-hi una pirueta folklòrica; (malauradament això encara dura).

Sovint, es demana ajut a mestres allunyats del fet filmic com ho podria ser el gran mestre Dotras Vila que fou emprat diverses vegades; fins i tot en una ocasió per musicar el film *Once pares de botas*, de Rovira-Beleta, ben lluny del seu estil i arrelat al tema futbolístic, que sempre és realment antimusical. O també s'havia demanat ajut al mestre Casas Augé, un meravellós músic, que havia fet carrera popular dins el camp comercial amb les cançons: *Es tarde de fútbol*, que va fer famosa a Rina Celi, i el cèlebre vals de Festa Major: *Ay María*.

Un dels grans músics bo i prolífic de cinema fou Duran i Alemany.

Duran i Alemany també havia fet molt de «soroll» com a compositor popular, sobretot arran d'*Arrullo de amor* que entonaven totes les minyones i nois de «colmado» durant una bona part dels anys quaranta.

Qui recordi la cançó, recordarà sens dubte aquells primers versos que deien:

Cuando escucho tu voz que parece un arrullo de amor y me dice cantando muy quedo tu inmenso querer...

i conclouia:

...Yo quisiera en aquellos momentos volver a nacer.

Durant els anys quaranta hi hagué un seguit de bones intencions i, fins i tot, alguns exemples de treballs prou interessants on s'utilitzava l'orquestra simfònica. Aquestes grans formacions donaren pas els anys cinquanta a petites formacions heretades de la música popular italiana amb frases musicals senzilles i directes que així entraven a formar part del film en un esforç de posar-se a la moda.

Els avenços tecnològics i les sofisticades formes d'enregistrament varen propiciar la construcció de bandes musicals més concises i menys discursives i l'adopció, tanmateix, dels instruments electrònics que tots hem patit de valent. Millor so i precisió de matís, però sens dubte pèrdua de sentit simfònic.

Ara, potser entrariem en un capítol que mereix molta atenció i uns quants llibres sencers. Per això la protesta *musical* s'ha de

cloure tot dient que s'arbitri un pressupost per la música quan el film encara és un projecte i així no ens trobarem al final amb tantes presses i amb tan poques «peles». Tot això fa que la «música entre nosaltres» sigui: raquítica d'inspiració, tènicament discutible, d'escassa profunditat temàtica, d'inqüestionables arrels folklòriques i costumistes —i per tant provinciana—, d'originalitat sospitosa i d'elaboració precipitada. Tot amanit amb arribisme i ignorància dels equips responsables del film.

Segona part

A les pàgines anteriors d'aquest mateix estudi ja hem senyalat la dificultat que comporta fer un estudi mínimament rigorós de la música de cinema en la postguerra espanyola. Si els músics del cinema produït i rodat a Madrid són només coneguts per pocs especialistes i aficionats, l'obscuritat s'incrementa quan intentem delimitar les fronteres sempre sinuoses del cinema català o, més ben dit, del cinema fet a Catalunya. Abans de començar l'estudi s'haurien d'establir unes consideracions generals. La primera pot ser la dificultat que té l'especialista en arribar a conèixer l'esmentat material sonor per poder analitzar-lo i prejutjar-lo. Lamentablement, la carència de discs del període —llevat de comptades excepcions com les «plaques» de la *Marijuana*— o de gravacions actuals d'aquella música fetes per orquestres nacionals o, en defecte seu, discs que recollien directament la pista musical del film, són a pesar dels bons propòsits d'editores i distribuïdores espanyoles especialitzades en la música cinematogràfica, fites inassolibles i vergonyoses si tenim en compte que en el cinema americà hi ha abundants gravacions d'aquesta mena que saturen el mercat i compleixen un paper cultural ineludible encara que sigui en discs que no sempre compleixen tots els requisits legals.

L'estudiós espanyol té més fàcil accés a la música de Max Steiner que a la de Juan Quintero, però aquest fet no seria del tot greu si aquestes pel·lícules clàssiques amb les seves bandes sonores es poguessin visionar fàcilment en els cicles de les televisions públiques o en les sessions de la filmoteca, però tampoc és així per raons diverses que oscil·len des de la identificació del cinema espanyol dels anys quaranta amb «l'espanyolada» o el franquisme, motius més que suficients per un ampli rebuig del públic que comporta un menyspreu olímpic a la nostra història cinematogràfica. Excepte el programa *La Noche del Cine Español* de la segona cadena de TVE, dirigit per Fernando Méndez-Leite i el llibre del seu pare *Historia*

del cine español,¹ on es citen en la majoria del casos àmplies referències als noms dels seus tècnics, músics, fotògrafs, etc. tenim ben poques oportunitats d'accés a aquest tema, tabú per les circumstàncies, del nostre cinema.

La segona consideració important consisteix a delimitar les fronteres vidrioses del cinema espanyol i català. Miquel Porter i Moix, en el seu llibre *Història del cinema català*², considera com a cinema català el que està dirigit per realitzadors de Barcelona, València o altres ciutats on es parli comunament el català, encara que no tots el parlin i molts d'ells treballin a Madrid. Tenim noms molt prestigiosos com Josep Maria Castellví, Ramon Quadreny, Lluís Marquina, Ricard Gascón, Juli Salvador, Miquel Iglesias, Ignasi F. Iquino, Gonzalo Delgrás, Francesc Rovira-Beleta, Juli Coll, Alexandre Cirici i Pellicer, Llorenç Llobet-Gràcia, Francesc Gibert, Enric Fité, Daniel Mañgrané, Antonio Isasi-Isasmendi, Antoni Momplet, Joan Bosch, Germán Lorente, Jordi Grau, Josep Maria Forn, Pere Balaña-Bonvehí, Jaime Camino, Antoni Ribas, Jordi Feliu, Josep Maria Font-Espina, Armand Moreno, Jacinto Esteva Grewe, Joaquim Jordà, José María Nunes, Vicente Aranda, Carles Duran i Pere Portabella, i encara que molts d'ells estan emmarcats com a històrics en el cinema català, moltes vegades han treballat a Madrid i en produccions madrilenyes, i es poden considerar més castellans que catalans. I els seus tècnics, és a dir, els seus compositors i directors de fotografia, segueixen, sens dubte, els seus passos i els de l'estudi de producció dels seus films.

Però també pot succeir a la inversa, i quan la permissibilitat ens permet de començar a parlar del cinema català, ens trobem que els seus títols més famosos poden estar rodats per directors madrilenys, com es el cas de *Verd madur* de Rafael Gil, o per tècnics d'aquell cinema com el músic Àngel Arteaga en dues pel·lícules tan catalanes com *Laia* i *Maria Rosa*.

Les fronteres, que en realitat mai han existit, estan més difoses que mai i enfront de la dicotomia de parlar de títols, de títols eminentment catalans, de tècnics catalans, de tècnics catalans treballant en pel·lícules produïdes a Madrid o de tècnics castellans en els crèdits de pel·lícules filmades a Catalunya, crec que el més pràctic és parlar principalment de les persones i de la seva obra filmica i, en un altre ordre, dels títols i de les persones que hi han col·laborat.

1. MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Rialp, SA, 1965, 2 vol. (Recentment reeditada en un únic volum.)

2. PORTER I MOIX, Miquel; ROS I VILELLA, Maria Teresa. *Història del cinema català (1895-1968)*, Barcelona: Editorial Tàber, 1969.

Delimitant aquest espai, l'estudi, objecte d'aquestes pàgines, ha de ser forçosament i involuntàriament incomplet, i una senzilla introducció a estudis complets de l'obra dels grans músics catalans dels anys quaranta, el descobriment dels quals i el seu nivell de qualitat han estat algunes de les condicions més joioses i valen per elles mateixes per començar el repte de realitzar projectes més ambiciosos sobre la seva obra.

En els anys quaranta la música de cinema espanyola arriba a un dels millors moments de la seva història. La postguerra propicia una sèrie de films que poden ser comèdies, exaltacions patriòtiques, trames detectivesques o adaptacions literàries. Una de les premisses més importants és que quan més important sigui el director i més diners hi hagi en la producció major nivell tindrà la seva banda sonora, entenent aquí el nivell com a qualitat, extensió de la partitura i dimensions de l'orquestra simfònica. Són els anys dels grans títols de José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil i Juan de Orduña, i també de les grans partitures simfòniques de Manuel Parada, Juan Quintero i Jesús García Leoz. És important considerar el fet de què a pesar de la qualitat d'aquestes obres musicals, la seva perfecció inusual, la seva depurada tècnica i la seva encertada recreació d'ambients, sensacions i accions dels personatges mitjançant *leitmotive* i música descriptiva, és un tipus de banda sonora molt propera als paràmetres imposats i delimitats per Max Steiner i Erich Wolfgang Korngold des dels anys trenta a la Warner. Són bandes sonores, encara que espanyoles, molt steinerianes i, per tant, abusivament impersonals fins al punt de no poder conèixer —potser per la mancança de mitjans de la qual parlàvem al principi— un estil personal o específic d'aquells compositors espanyols, com contràriament succeeix amb Max Steiner, Miklós Rozsa, Bernard Hermann, Pietro Piccioni, Hugo Erihofer, Andelo Francesco Lavagnino, etc. famosos i apreciats pel públic precisament perquè sap identificar-los en el moment de sentir les primeres notes dels seus temes musicals. En el nostre cas, haguéssim volgut dir el mateix de Parada, Quintero i García Leoz, o inclús de Duran i Alemany, Martínez-Tudó i Ramon Ferrés, els músics catalans més característics.

Hem entrat en els noms catalans dels anys quaranta. La seva qualitat, sobretot la dels dos primers, està fora de tot dubte i només admiració poden suggerir les seves partitures quan les escoltem. Les seves característiques són les mateixes que les dels músics de Madrid. Ells mateixos col·laboren en el cinema madrileny, però les premisses són les mateixes. Quan hi ha més diners a la producció més extensa és la partitura musical del film i més àmplia és l'orquestra simfònica. La música està adaptada a la imatge, amb *leit-*

motive per als personatges a la manera wagneriana, música descriptiva i ambiental, i un poderós entramat simfònic que embolica la pel·lícula com una cel·lofana de luxe.

Joan Duran i Alemany és el músic més important del cinema català i un dels millors del cinema espanyol, equiparable a Parada, Quintero i García Leoz, els tres grans. Va col·laborar sobretot amb Ricard Gascón, però la seva filmografia és amplíssima. N'extraiem:

- 1942 *El pobre rico*, d'Ignasi F. Iquino, juntament amb Ferrés i Azagra.
Melodías prohibidas, de Francesc Gibert.
Legión de héroes, de Armando Sevilla.
Su Excelencia el Mayordomo, de Miquel Iglesias.
- 1943 *Boda accidentada*, d'Ignasi F. Iquino.
El hombre de los muñecos, d'Ignasi F. Iquino.
- 1944 *Fin de curso*, d'Ignasi F. Iquino, amb Ramon Ferrés.
Viviendo al revés, d'Ignasi F. Iquino, amb Ramon Ferrés.
Turbante blanco, d'Ignasi F. Iquino, amb Ramon Ferrés.
Adversidad, de Miquel Iglesias.
- 1945 *No te niegues a vivir*, de Pedro Pujadas.
Tambor y Cascabel, de Alejandro Ulloa.
Angela es así, de Ramon Quadreny.
Estaba escrito, de Alejandro Ulloa.
- 1946 *Es peligroso asomarse al exterior*, de Alejandro Ulloa.
Eres un caso, de Ramon Quadreny.
- 1947 *Héroes del 95*, de Raúl Alfonso.
Un ladrón de guante blanco, de Ricard Gascón.
Los habitantes de la casa deshabitada, de Gonzalo Delgrás.
Sinfonía del hogar, d'Ignasi F. Iquino.
Cuando los ángeles duermen, de Ricard Gascón.
- 1948 *Conflicto inesperado*, de Ricard Gascón.
Las tinieblas quedaron atrás, de Miquel Iglesias.
- 1949 *Don Juan de Serrallonga*, de Ricard Gascón.
El misterioso viajero del «Clipper», de Gonzalo Delgrás.
La casa de las sonrisas, de Alejandro Ulloa, amb Augusto Algueró.

- 1950 *La niña de Luzmela*, de Ricard Gascón.
Ha entrado un ladrón, de Ricard Gascón.
- 1951 *El correo del rey*, de Ricard Gascón.
- 1952 *El hijo de la noche*, de Ricard Gascón.
- 1954 *Alma baturra*, de Antonio Sau.
- 1955 *El fugitivo de Amberes*, de Miquel Iglesias.
Leyenda de Navidad, de Manuel Tamayo.
- 1956 *Heredero en apuros*, de Miquel Iglesias.
- 1957 *Un tesoro en el cielo*, de Miquel Iglesias.
- 1958 *No estamos solos*, de Miquel Iglesias.
Ya tenemos coche, de Juli Salvador.
- 1959 *No te ofendas, Beatriz*, de Tulio Demicheli.
- 1960 *Tu marido nos engaña*, de Miquel Iglesias.
- 1962 *La mentira tiene cabellos rojos*, de Antonio Isasi- Isasmendi
Los castigadores, de Alfonso Balcázar.
Has matado un cadáver, de Juli Salvador.
Al otro lado de la ciudad, de Alfonso Balcázar.
- 1963 *Carta a una mujer*, de Miquel Iglesias.
Escuadrilla de vuelo, de Lluís Josep Comerón.
La boda era a las 12, de Juli Salvador.

Podem citar dues de les seves pel·lícules com a exemples de dues grans obres mestres de la història del cinema espanyol: *Don Juan de Serrallonga* i *La niña de Luzmela*.

En el cas de *Don Juan de Serrallonga* podem citar l'obertura èpica, d'aire marcial i percussió de campanes; el tema de *Les Guilleries*; les fanfàrries i la música descriptiva, ambiental i tètrica; el classicisme del ball a la sala veneciana; la magistral música descriptiva del duel amb espases; la utilització de melodies de cançons populars catalanes; el muntatge musical de les escenes èpiques com cavalcades, mentre veiem a la pantalla llegendes oferint recompenses; el *scherzo* amb els bandits i la seva marxa militar; els arpegis i acords tètrics a la muntanya.

La niña de Luzmela té una obertura amb gran orquestra simfònica; música descriptiva en la cavalcada a cavall; música romàntica com a substrat durant els diàlegs, a l'estil Korngold; la música que inicia el *flashback*; els temes poètics del *flashback*, amb ella de nena, durant la seva infantesa i durant el creixement, en un estil semblant també a *Cumbres borrascosas*, d'Alfred Newman; el bonic i obsessiu *leitmotiv* del tema de la protagonista; els acords dramàtics i tètrics que acompanyen l'entrada d'un personatge: la música que comenta sempre l'acció del *leitmotiv* i les variacions simfòniques.

Com a complement també podem citar les línies generals en què es desenvolupa la partitura de *La mentira tiene cabellos rojos* de 1962, amb una petita formació orquestral d'acord amb els gustos de l'època —i també per motius econòmics— amb una partitura bastant propera al jazz i unes variacions simfòniques de la cançó *Quiéreme siempre*, de Los Cinco Latinos. Això és conseqüència de què en els anys cinquanta el seu estil s'adaptava a les circumstàncies, a les petites formacions orquestrals i conjunts instrumentals rítmics, amb vibràfons i a la moda del jazz que inundava les pantalles de França i Amèrica.

Frederic Martínez-Tudó és el segon nom important del període. Com a compositor s'adapta com un guant als successius corrents del cinema català i espanyol, ja que la seva filmografia arriba fins als anys seixanta. Entre els seus títols figuren:

1942 *Sangre en la nieve*, de Ramon Quadreny, amb Casas Augé.

1943 *Mosquita de Palacio*, de Joan Parellada, amb Casas Augé.

1944 *Enemigos*, de Antonio Santillán, amb Casas Augé.

1945 *La llamada del mar*, de Josep Gaspar.

1947 *Una mujer en un taxi*, de José Fogués.

1954 *Hay un camino a la derecha*, de Francesc Rovira-Beleta.

1955 *Los ases buscan la paz*, de Arturo Ruíz-Castillo, amb Algueró.

1957 *Cuando el valle se cubra de nieve*, de José Luis Pérez de Rozas.

Historias de la Feria, de Francesc Rovira-Beleta.

Mañana, de José María Nunes.

1959 *Avenida de Roma, 66*, de Joan Xiol Marchal.
Un mundo para mí, de José Antonio de la Loma.

1961 *Cita imposible*, de Antonio Santillán.
Julia y el celacanto, de Antoni Momplet.

1962 *Los atracadores*, de Francesc Rovira-Beleta.
El azar se divierte, de Jesús Pascual.
Los culpables, de Josep Maria Forn.

1963 *Senda torcida*, de Antonio Santillán.
Trampa mortal, de Antonio Santillán.

Com anècdota, citem les referències que feien sempre del film *Mañana*, del portuguès establert a Barcelona, José María Nunes, i l'orgullós que es sentia del seu solo de clarinet, un instrument que estava molt d'acord amb l'època i el moment.

Ramon Ferrés, pare d'Ignasi F. Iquino, és un dels altres noms a considerar en els anys quaranta, ja que col·labora en alguns dels títols del seu fill produïts pels estudis de Barcelona.

Juntament amb els títols ja citats, escrits en col·laboració amb Joan Duran i Alemany, les seves partitures més famoses són:

1945 *¡Culpable!*, d'Ignasi F. Iquino.

1946 *Aquel viejo molino*, d'Ignasi F. Iquino.

1951 *Apartado de Correos 1001*, de Juli Salvador.

Un altre dels mestres del període és **Juan Ruíz de Azagra Sanz**, col·laborador d'alguns títols de Quadreny, Castellví i Delgrás.

1942 *Malvaloca*, de Lluís Marquina.

1943 *Siempre mujeres*, de Carlos Arévalo.

1944 *El 13-13*, de Luis Lucia.
Una chica de opereta, de Ramon Quadreny.
El hombre que las enamora, de Josep Maria Castellví.
El hombre de negocios, de Luis Lucia.

1946 *La gitana y el rey*, de Manuel Bengoa.

1955 *El Piyayo*, de Luis Lucia.

I el mestre **Dotras Vila**, director de sarsueles i compositor d'obres com *Romanza húngara*, el títol de la qual és més conegut al cinema com *Once pares de botas*, amb un curiós tema central per a la Farola de Canaletas, un xilòfon solista, himnes, una marxa semiesportiva, música molt localista, temes dramàtics i una seqüència alegre a ritme de polca.

Hem entrat ja en la música dels anys cinquanta. En el panorama internacional, el jazz entra al cinema americà amb força, i d'una manera oficial amb Alex North mitjançant *Un tranvía llamado Deseo*, a la qual seguirà Elmer Bernstein amb una sèrie de partitures iniciades amb *El hombre del brazo de oro*, però que tenen com denominador el seu caràcter nocturn i nebulós, les grans passions i temes forts que retrata el film, l'apologia del neó i el seu caràcter anticonvencional.

En el cinema francès aquest corrent prospera amb Miles Davis i *Ascensor para el cadalso*, on les constants es repeteixen: dos amants, un crim, un París nocturn, les llums de neó. Un altre film del mateix tipus i caràcter musical seria *Rififi*, de Philippe Gérard o *Touchez pas au grisbi*, de Jean Wiener, amb un robatori perfecte, un tema musical obsessiu tocat per una petita formació i la nit com a reina.

A Espanya, el jazz arriba tard de la mà de **Josep Solà**. *Un vaso de whisky*, amb un dels temes musicals que fan època a la història del cinema espanyol i català, pot ser el primer en esdevenir autènticament popular. Josep Solà col·laborà sobretot en films eminentment socials de Juli Coll, i també en la moda que arribà a partir dels anys seixanta dels films de platja, estius i bikinis, d'una certa sofisticació. Citem entre els seus títols més importants:

1958 *Un vaso de whisky*, de Juli Coll, amb Xavier Montsalvatge.

1960 *Altas variedades*, de Francesc Rovira-Beleta.

1961 *Regresa un desconocido*, de Joan Bosch.

El último verano, de Joan Bosch.

Los cuervos, de Juli Coll.

No dispares contra mí, de José María Nunes.

Cupido, contrabandista (només la cançó), d'Esteban Madruga.

1962 *Bahía de Palma*, de Joan Bosch.

Ensayo general para la muerte, de Juli Coll.

1963 *Los Tarantos* (diversos temes), de Francesc Rovira-Beleta.

Sol de verano, de Joan Bosch.

- 1963 *El mujeriego*, de Francesc Pérez-Dolz.
¡Fuego!, de Juli Coll.
Los muertos no perdonan, de Juli Coll.
Los elegidos, de Tulio Demichell.

- 1964 *Noches del universo*, de Germán Lorente.
Jandro, de Juli Coll.

Era de Mollet, tenia orquestra pròpia, tocava molts instruments, el piano entre d'altres, i gaudia d'un ampli prestigi com a autor de cançons populars.

Xavier Montsalvatge és pel seu prestigi de gran músic contemporani a la història de la música i pel seu caràcter eclèctic un altre dels grans noms. Col·laborà en films de Antonio Isasi-Isasmendi com *Rapsodia de sangre* i de Juli Coll com *La cárcel de cristal*, interessant en la seva partitura pel fet de què la seva protagonista sigui una actriu que progressivament es va tornant sorda. Però també li arribà la moda dels plagis, ja que una de les seves partitures més famoses, la de *Distrito V* té com a tema principal un curiós *pastiche* del George Gershwin de *Rapsodie in Blue* i el Victor Young de *Raíces profundas*.

Citem entre les seves obres més famoses:

- 1956 *La cárcel de cristal*, de Juli Coll.
El frente infinito, de Pedro Lazaga.
- 1957 *Rapsodia de sangre*, de Antonio Isasi-Isasmendi.
Distrito V, de Juli Coll.
- 1958 *Un vaso de whisky*, de Juli Coll, amb Josep Solà. Montsalvatge va escriure la partitura dramàtica i Solà els temes de jazz.
- 1959 *A sangre fría*, de Joan Bosch.
- 1960 *Gaudí*, de Josep Maria Argemí.
Verd madur (Siega verde), de Rafael Gil.
- 1961 *El amor de los amores*, de Juan de Orduña.
- 1962 *Dos años de vacaciones*, de Emilio Gómez Muriel.

I també els últims títols de Jaime Camino, el director més fidel dels anys seixanta com *Dragon Rapide* i *Llums i ombres (Luces i*

sombras). *Rapsodia de sangre* seria una de les seves pel·lícules emblemàtiques, ja que el protagonista és un pianista hongarès, raó per la qual utilitzava música nacionalista juntament amb vibrants blocs dramàtics i unes curioses *czardas* com a tema d'amor per a la parella formada per Vicente Parra i María Rosa Delgado.

Augusto Algeró, fill, seria un altre del grans músics catalans de la història del cinema espanyol, però la seva tasca es desenvoluparia preferentment a Madrid amb excel·lents bandes sonores per a comedietes intranscendents de parelles.

Entre els músics d'aquest període podem citar el mestre Lamotte de Grignon, director de l'orquestra del Gran Teatre del Liceu i adaptador musical de l'òpera de Wagner pel curiós *Parsifal* (1951) de Daniel Mangrané i Carlos Serrano de Osma; el ja esmentat Dotras Vila i també el mestre Casas Augé, ja actiu als anys quaranta com a col·laborador en la composició, que provenia de la música popular.

Els noms que figuren als títols més famosos dels primers anys de la dècada dels seixanta són els vells mestres dels anys quaranta i cinquanta encara en actiu com hem vist en les seves filmografies resumides. El fet més important que marca aquesta etapa és precisament la presència de l'Escola de Barcelona, que implica per una banda l'arribada inexcusable d'alguns dels músics més prestigiosos del cinema mesetari.

El ja citat Ángel Arteaga, natural de Campo de Criptana, a la Manxa, és un músic de gran reputació que col·laborà en dues esplèndides partitures simfòniques per a dos films de Núria Espert doblats al català: *Maria Rosa*, d'Armand Moreno i *Laia*, de Vicenç Lluch. El músic que col·laborà pròpiament amb l'Escola de Barcelona és Antonio Pérez Olea, un madrileny que estima el cinema per sobre de totes les coses i la seva aproximació s'ha concretat en les seves tasques de director de curts metratges, operador fotogràfic i compositor de la banda sonora. Fou també un dels primers en adquirir projecció internacional al treballar a *Joaquín Murrieta*, de George Sherman i editar-se la seva partitura en disc, un fet impensable en aquella època a casa nostra. És cèlebre l'anècdota que explica el moment que va ensenyar als gerents de vàries cases discogràfiques espanyoles el seu contracte amb la CAM italiana que li havia editat *Noche de verano (Il peccato)*, LP Cms 30-058), el film de Jordi Grau, crònica d'una revetlla de Sant Joan barcelonina i plena, per tant, de temes populars escrits per ell, per intentar motivar-los. Col·laborà també en els primers títols de Vicente Aranda, com *Fata Morgana*, on concebia una partitura molt diferent, en la qual el jazz i la música seriosa es donaven una cita anticonvencional, *La novia ensangrentada*, etcètera.

En el terreny de la música experimental ens obrim a una relativa modernitat en films tan «osés» en el seu moment com *No compteu amb els dits*, *Nocturno 29* i *Vampyr-Cuadecuc*, de Pere Portabella, on les partitures de Josep Maria Mestres-Quadreny troben el seu intèrpret més provocatiu en el piano de Carles Santos. Per tant, veiem aquesta doble directriu: per una banda el simfonisme classicista més acusat juntament amb l'avantguarda i noves tendències que connecten amb les experiències europees més *engagés*, encara que el temps hagi setenciat que només era la música que requeria aquell tipus de cinema i avui en dia quasi ningú ho recordi.