

ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL LENGUAJE MUSICAL CINEMATográfico DE JUAN DURÁN ALEMANY (1894-1970)

ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS
JOSE VICENTE GIMENO ROMERO
Universitat de València

Resumen:

Este trabajo pretende dar a conocer el lenguaje musical cinematográfico del compositor español Juan Durán Alemany. Para ello, se ha llevado a cabo un estudio de la música compuesta para la película *Han matado a un cadáver*, analizando los diferentes bloques musicales que configuran su banda sonora. Además, se ha establecido una distinción entre los bloques que corresponden a lo que consideramos música diegética y los que constituyen un tipo de música incidental, describiendo la función que desempeñan en cada caso. Resulta interesante el empleo que Durán hace de la música como un elemento estructurador del discurso cinematográfico, potenciando el ritmo interno de las distintas secuencias por medio de la adecuación del ritmo musical de cada bloque con el ritmo de la escena, así como la diversidad de los recursos musicales empleados a lo largo del film.

Palabras clave: música, película, lenguaje musical cinematográfico, Juan Durán Alemany.

This paper seeks to highlight the cinematic musical language of Spanish composer Juan Duran Alemany. For this we have carried out a study of the music composed for the film *They Killed a corpse*, analyzing the different musical blocks that make up the soundtrack. Furthermore, it has drawn a distinction between the blocks that correspond to what we consider diegetic music and constituting a type of incidental music, describing their role in each case. Interestingly enough Duran makes use of music as a structuring element of cinematic discourse, enhancing the internal rhythm of the different sequences by matching the musical rhythm of each block with the pace of the scene as well as the diversity of musical resources used throughout the film.

Keyword: music, film, musical language film, Juan Duran Alemany.

Introducción

En este trabajo estudiaremos el lenguaje musical utilizado por Juan Durán Alemany en la música escrita para el cine, centrándonos en la película *Han matado a un cadáver*, producida por Urania Films en 1960 y dirigida por Julio Salvador. Entre los motivos que nos han llevado a realizar dicha elección cabe destacar la calidad de la música escrita para la misma *per se*. No pretendemos, con esta afirmación, insinuar que la música de cine deba ser estudiada únicamente como si se tratara de una música autónoma, pues somos muy conscientes de que la valoración de la música de cine (independientemente de su calidad intrínseca como música) está forzosamente ligada a la plasmación en su medio natural, que no es otro que el audiovisual. Pero aún marcada por su carácter funcional, ésta sigue siendo ante todo música, y se sirve de los mismos elementos del lenguaje musical que la autónoma para desarrollar su discurso, siendo por tanto, susceptible de ser analizada como cualquier partitura escrita:

“Conformada a lo largo de un siglo de historia del cine y marcada por un carácter prioritariamente funcional, la música de cine no puede, sin embargo, desligarse de sus orígenes de adopción, la música autónoma, pues ambas – autónoma y aplicada - se sirven de idénticos elementos para desarrollar su discurso. Tal denominador común [...] investigar la banda sonora desde un punto de vista musicológico, ya que como género musical, por así decirlo, es susceptible – y debiera - de pasar por los cauces analíticos afines a toda partitura escrita, al margen de otros aspectos complementarios”¹.

Además, a lo largo de todo el proceso de documentación hemos podido constatar que es precisamente desde un punto de vista puramente compositivo (centrado en aspectos más técnico-musicales) donde se produce una mayor carencia en los tratados especializados en la música de cine, lo cual, sin duda, nos reafirma en nuestro objetivo.

Componer música para el cine en España

Cualquier aproximación a la figura de un compositor español de música de cine del momento, debe iniciarse partiendo del conocimiento del papel que éstos desempeñaron. Así, nos referiremos a la actividad que los músicos llegaron a realizar en la cadena de producción de la banda sonora, la naturaleza de la labor que llevaron a cabo y las limitaciones tecnológicas en la que ésta se desarrolló.

La labor del compositor de música de cine comenzaba antes de la realización del filme, ya que éste se reunía con el director que le proporcionaba el guión y una serie de indicaciones de los momentos en los que, según su parecer, debía haber presencia de

¹ DE ARCOS, M., 2006: 2

música, el tipo de música que quería etc., pero sobre todo, para conocer las fechas en las que se debía de concretar la colaboración compositor-director. Si había canciones en la película, éstas se componían habitualmente antes, con el fin de poder realizar los *playbacks* durante el rodaje (incluso aunque no fueran canciones, se solía hacer lo mismo con toda la música diegética), mientras que la música de fondo se dejaba para el final, una vez acabado el copión (un primer montaje provisional, sin sonido)². Así pues, tal y como afirma Roldán: “los compositores estaban inmersos en el proyecto desde el principio, aunque, evidentemente, ninguno componía nada antes de ver el copión, pero si iban creando y desarrollando el material temático, tímbrico y sonoro de la obra”³.

De tal manera que, en palabras de García podemos leer:

“Una vez concluido el rodaje y realizado el copión, éste se proyecta rollo por rollo, y al término de la proyección se proponen los fondos y subrayados musicales. Los directores discuten, en general, poco. Se llega en seguida a un acuerdo. [...] entonces, el mismo rollo se pasa por la moviola para medir con precisión matemática la duración de cada escena ó fracción de escena. Y entonces, ya no queda sino escribir. Luego, la partitura se registra mientras se proyecta la cinta, y con cuidado se logra que coincida en todo”⁴.

Para terminar con el proceso de trabajo que seguían los compositores, muchas veces para realizar la grabación con la orquesta una vez terminada la partitura, era el mismo compositor el que se encargaba de la contratación de los músicos y, como en el caso de Durán, dirigir la orquesta. Incluso en ocasiones, se ocupaba de buscar un lugar cuya acústica fuera la más adecuada para realizar la toma del registro sonoro, pues no debemos olvidar que durante mucho tiempo, el registro de la música se realizaba en cualquier parte de los estudios, sin que existiese un lugar creado para tal fin, por lo que, en ocasiones, se veían obligados a desplazarse a salas de concierto o incluso iglesias para grabar la música⁵. Finalmente, se realizaban las mezclas, donde se llevaban a cabo las combinaciones y ajustes de las distintas pistas de sonido obtenidas durante la realización del filme, con el fin de componer la banda sonora definitiva.

² Esta práctica explicaría, por ejemplo, lo ocurrido en la película *El difunto es un vivo*, en la cual la popular canción *Pu-pu-pi-du* fue compuesta por Durán en un primer momento, mientras que el responsable de toda la música de fondo fue Ruíz de Azagra. Sin embargo, prácticamente toda la música compuesta por éste, está basada en la idea temática de la canción de Durán.

³ ROLDÁN, D., 2003: 25.

⁴ GARCÍA, J., 1946: 12.

⁵ Como anécdota curiosa, sabemos que el propio hijo del maestro Durán, trabajó en muchas de estas sesiones de grabación como “jirafero” (término utilizado en la época para referirse a las personas que llevaban micrófonos en alto entre los músicos de la orquesta y que se posicionaban de distinta manera según las exigencias musicales de la partitura).

Compositores y orquestadores

Otra práctica habitual en la época, dada la gran demanda de trabajo que algunos compositores llegaron a tener, fue la participación en el proceso de composición de la música para una película de orquestadores. Éstos eran hombres en la sombra que trabajaban junto a los compositores y que normalmente realizaban tareas de orquestación y arreglos en función de las directrices recibidas por los compositores responsables. En algunos casos, llegaron a completar ellos mismos el trabajo, aunque la gloria se la llevaron otros.

La labor de estos hombres -a los que el director de cine José Antonio Nieves Conde, en una entrevista mantenida con el Dr. Roldán denomina los “prácticos”-, era de las más variada, pues como hemos mencionado anteriormente, lo mismo realizaban tareas de orquestación, como podían encargarse simplemente de transcribir las partituras del compositor a las particellas de los intérpretes. En este último caso su función se acercaría más a la del copista.

No obstante, sabemos que en muchas ocasiones, había compositores que no concebían realizar una obra y que la orquestase otro músico. Además, el hecho de aprovechar al máximo los recursos expresivos inherentes a la orquestación forma parte de la esencia del estilo compositivo del maestro Durán, quien en una entrevista que aparece publicada en *Radio-Cinema* en junio de 1943 decía así: “La música de cine [...] una buena instrumentación, sin tópicos ni giros zarzueleros. El cine requiere su música y debemos todos los compositores que nos dedicamos a él tener en cuenta eso y estudiar continuamente”⁶. Sí conocemos, sin embargo, que utilizó los servicios de uno de estos “prácticos” para realizar funciones de copista, tanto por los testimonios de los propios hijos, como por haber podido constatar en las partituras originales de que disponemos, diversas indicaciones al respecto.

Limitaciones para componer

Pero para obtener una visión completa del proceso de trabajo seguido por los compositores, hay que hacer mención a dos condicionantes que afectaron de manera directa al desarrollo de su labor. Por un lado, el escaso margen de tiempo del que disponían para componer la partitura, y por otro, la falta de recursos técnicos y espacios apropiados para desarrollar de forma adecuada su trabajo. Así, el tiempo que solían dar

⁶ DURÁN, J., 1943.

para componer, era tan limitado que según las palabras del compositor Juan Quintero, el principal problema de la música de cine: “[...] es la prisa con que hay que hacer las partituras. Cuando llega al compositor el copión para poder trabajar, siempre hay compromisos de estrenos tan próximos que tenemos que trabajar a marchas forzadas”⁷.

Posteriormente, en estas mismas declaraciones Quintero habla sobre otro de los grandes problemas con los que se encontraban: “[...] además se carece en los estudios de salas de registro de música acondicionadas especialmente, y los equipos de mezclas no son todo lo perfectos que nosotros desearíamos”⁸.

Con respecto a estas afirmaciones, sabemos que el sonido no era bueno, y que ha sido un problema en el cine español durante muchas décadas. Además, las mezclas solían convertirse en sesiones eternas y de intenso debate entre el director, el compositor, el ingeniero de sonido y el productor, siendo sin duda la parte más desagradecida del trabajo, pero en la que los compositores tenían mucho que perder si no estaban presentes y, de alguna manera, exigían respeto por su obra.

Tipologías musicales presentes en las películas

En los apartados anteriores nos hemos referido a canciones, música de fondo y otros conceptos que aluden a las diversas tipologías musicales que pueden estar presentes en una película. El modo de acercarse los compositores a la composición de música de cine fue de lo más variado, pues éstos podían encargarse de escribir solo las canciones para una película, de escribir la música de fondo, la música de fondo y las canciones, o simplemente colaborar con otro compositor en la labor de componer una banda sonora.

Otra faceta en la que intervinieron algunos músicos fue en la de dirección musical, siendo éste el encargado de dirigir a la orquesta durante las sesiones de grabación de la música para una película. Así pues, si tenemos en cuenta las diferentes maneras en que un compositor podía acercarse al ámbito de la música cinematográfica y lo aplicamos a la figura de Durán, obtendríamos los siguientes resultados:

- Hasta en sesenta y una ocasiones compuso la música de fondo⁹.

⁷ QUINTERO, J., 1946.

⁸ QUINTERO, J., *op. cit.*

⁹ *Alma de Dios y Legión de héroes* (1941), *Su excelencia el mayordomo*, *Se ha perdido un cadáver*, *La risa va por barrios* y *No te niegues a vivir* (1942), *Fin de curso* y *El hombre de los muñecos* (1943), *Tambor y cascabel* y *Ángela es así* (1944), *Se le fue el novio* (1945), *El misterioso viajero del Clipper*, *Estaba escrito* y *Un ladrón de guante blanco* (1945), *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Sinfonía del hogar*, *Héroes del 95*, *Cuando los ángeles duermen*, *El ángel gris* (1946), *Leyenda de Navidad*, *La gran*

- En al menos diecisiete ocasiones compuso la música y las canciones¹⁰.
- En una sola ocasión únicamente la canción principal de la película¹¹.

Juan Durán Alemany: recorrido por su vida

Juan Durán Alemany, hijo de Joan Durán i Bori (músico aficionado) y de Carmen Alemany i Barba, nace en la calle Urgells de Barcelona el 21 de septiembre del año 1894 (a pesar de que en todas las fuentes consultadas aparece como año de su nacimiento 1896, estamos en disposición de asegurar que nace en 1894, según conversaciones mantenidas con sus hijos), y fallece el 22 de abril del año 1970.

Sus inicios en el ámbito de la música fueron en la Escuela Municipal de Música de Barcelona (que actualmente es el Conservatorio Municipal de Música de dicha ciudad), donde estudió con los maestros Enric Morera i Viura (1858-1933)¹² y Antoni Nicolau i Parera (1865-1942)¹³. Ambos compositores, sin duda, influirán en el lenguaje musical del maestro Durán.

Fue un compositor de una sólida formación, que recorrió todos los caminos de la creación musical, pues compuso desde un método para clavecín o varias colecciones de sardanas hasta música para banda, orquesta sinfónica, e incluso una zarzuela. No obstante, según él mismo dijo en una entrevista publicada en *El noticiero universal* el 8

barrera, Alma baturra, Conflicto inesperado y Don Juan de Serrallonga (1947), Canción mortal, Ha entrado un ladrón (1948), La niña de Luzmela y El hijo de la noche (1949), Tiempos felices, El correo del rey y Ley del mar (1950), El fugitivo de Amberes, Torero tiene que ser y El cerco (1955), Los ojos en las manos, No estamos solos y Un heredero en apuros (1956), Sendas marcadas y Un tesoro en el cielo (1957), Ya tenemos coche (1958), Sueños de mujer, Sentencia contra una mujer, La mentira tiene cabellos rojos, La encrucijada y Tu marido nos engaña (1960), Vamos a contar mentiras (1961), Tierra de todos, Solteros de verano, Los castigadores y Al otro lado de la ciudad (1962), Carta a una mujer y Escuadrilla de vuelo (1963), Muerte en primavera (1965), Recuerdo de Bangkok y Breve visión de Tokio (1967), Después del gran robo (1967), Feria del campo y Elisabet (1968), Nuestro paso por Hong Kong (1969), España país de congresos y ¿Quién soy yo? (1970).

¹⁰ *Música muchachos (1941), canción: Fuiste tú. Boda accidentada (1942), canciones: Quimera y Barrabás. El cochero tirolés (1942), canción: El cochero tirolés. El pobre rico (1942), canción: Arrullo de amor. Melodías prohibidas (1942), canciones: Triunfar, gozar. Soñaré y Yo siempre te querré. Ritmo en las ondas (1942), canciones: Romance infantil y Madrugada. Vaya música (1942), canciones: Noche del palmar y Orquídeas de plata. Viviendo al revés (1943), canciones: No entre sin llamar y Muchacho tímido. Turbante blanco (1943), canción: Solamente. Yo no me caso (1944), canción: El placer de viajar. Mi enemigo el doctor (1945), Canción: El kurukú. Eres un caso (1946), canción. El triquitruco. Es peligroso asomarse al exterior (1946), canción: Tardes de Coimbra. Las tinieblas quedaron atrás (1947), Canción: “Una chica con imán. Han matado a un cadáver (1961), canciones: La música española y Noche en la ciudad”. ¡¡Arriba las mujeres!! (1965), canciones: Arriba las mujeres y Yo-yo-ye-ye. El baldiri de la costa (1968). canción: Llevantina (sardana).*

¹¹ *El difunto es un vivo (1941). Canción: Pu-pu-pi-du.*

¹² Compositor que amplía su formación en París, lo que influirá sin duda en la gran capacidad del maestro como orquestador, y que destacó como director de orquesta (dirigió en el Teatro Liceo de Barcelona y también para la Sociedad Catalana de conciertos).

¹³ Compositor adscrito a la estética neorromántica de las primeras décadas del siglo XX, con grandes dotes para la enseñanza, y de quien el maestro Durán absorberá el lenguaje musical neorromántico.

de julio de 1963, será en sus composiciones para películas donde encuentre sus mayores satisfacciones musicales.

Siendo joven, podemos encontrar un primer acercamiento a la música de cine, pues trabajó como pianista en varias salas en Barcelona, acompañando proyecciones de cine mudo. La facilidad improvisatoria de Durán al piano será una constante a lo largo de toda su vida, lo que le llevará a trabajar en muchas ocasiones como músico de orquesta; también como afinador de pianos para la casa de pianos *Cussóseha* de Barcelona -de donde aún conserva uno vertical su hijo Antoni-.

Contrae matrimonio con Ignacia Barba Poblador (nacida en Molins de Rei el 29 de enero de 1900), fruto del cual nacerán dos hijos: Carmen Durán i Barba nacida en Madrid el 4 de junio de 1922 y Antoni Durán i Barba, nacido en Oslo el 19 de julio de 1928.

Durán Alemany recorre gran parte de Europa con varios conjuntos de Jazz (como la *Nic Fussly's Band* y la *Nut Crackers*) trabajando como arreglista, compositor y pianista.

Si tuviéramos que trazar el itinerario realizado por el compositor, empezaríamos hablando de un primer viaje a Madrid, donde nacerá su hija Carmen (en 1922, cuando el maestro cuenta con 28 años de edad). Posteriormente se traslada con toda la familia a San Sebastián, donde se ganará la vida como pianista de la orquesta del casino de dicha ciudad. El siguiente destino será Montecarlo, desde donde se desplazará a Londres hasta en dos ocasiones (por un espacio de seis meses cada vez). De Montecarlo, viajará a la ciudad de Ostende, y de ésta, a Ginebra en 1926, para posteriormente volver a Bilbao por un corto espacio de tiempo, y estando su mujer embarazada, emprender viaje a Oslo, donde nacerá su hijo Antoni, en 1928. De Oslo viajará a Berlín, siendo allí donde tiene su primer contacto con la composición de música cinematográfica, al ser contratado como arreglista por la UFA¹⁴, que junto a Hollywood fueron los estudios de producción más potentes del periodo del cine mudo.

Por otra parte, a pesar de que hay una información que asegura que también trabajó en Francia como director musical de los estudios *Joinville* (situados cerca de París), según conversaciones con sus hijos, sabemos que de Berlín volverá a Barcelona donde se instalará de manera definitiva. Bien es cierto que, de forma esporádica, viajará

¹⁴ Aunque estos estudios fueron entrando en decadencia a partir de la década de los años cuarenta aproximadamente, en el momento en que el maestro Durán fue contratado (finales de la década de los años veinte), todavía gozaban de una posición de renombre en el mundo del cine, por lo que dicha contratación cobra mayor relevancia.

a diferentes ciudades españolas para trabajar como pianista de orquesta en varios casinos (como por ejemplo en el de Bilbao).

En la década de los treinta crea la “Editorial Grana”, con la que editará su propia música y otras obras que entendía que podían tener demanda.

Cuando estaba a punto de trasladarse nuevamente con toda su familia a Madrid en busca de mayores oportunidades, estalla la Guerra Civil, por lo que decide permanecer en Barcelona, trabajando como director artístico de la *Parlophon* (fundada en 1896 por el alemán Carl Lindström, que produjo tanto discos como películas).

Trabajó componiendo “Librerías musicales” para el NO-DO, con piezas como por ejemplo *Pasarela* (vals lento para desfiles de moda, cocktails etc.), *Paseo tranquilo* (escenas callejeras, caballos al trote etc.), *Patizambo* (escenas taurinas o de ambiente andaluz), *Bavarde* (escenas rápidas, carreras ciclistas etc.), y muchas otras.

Será a partir de la década de los cuarenta, cuando Durán adquiriera una cierta relevancia, sobre todo por sus piezas de baile como *Pu-pu-pi-du* o *Arrullo de amor*, escritas para las películas en las que colaborará desempeñando el papel de director musical¹⁵. Además, Durán Alemany trabajó habitualmente para unos pocos directores fijos, como es el caso de Ignacio F. Iquino (en 8 películas), Miquel Iglesias (hasta en 15), Ricardo Gascón (en 8 ocasiones) o Julio Salvador (director de la película que nos ocupa), manteniéndose en activo hasta el final de sus días.

Ocasionalmente, firmó algunas de sus obras con el pseudónimo “R. Hosca”, como por ejemplo en la década de 1962, *Saxos Rock*, *El cha del pachá*, un *cha-cha-cha* y *Archipiélago Calypso* escrito en 1964 etc. No obstante, no conocemos ni el motivo ni la procedencia de dicho pseudónimo; tampoco sus hijos nos han podido ayudar al respecto.

Análisis de la banda sonora de la película *Han matado a un cadáver* (1961)

Han matado a un cadáver cuya partitura es objeto de análisis fue dirigida en 1961 por Julio Salvador (nacido en Barcelona en 1906 y fallecido en la misma ciudad en 1974), siendo éste uno de los directores que mejor supo cultivar el género policíaco y de intriga en su momento.

Es una película de las denominadas como cine negro o de género policíaco, ambientada en la Barcelona del momento (de hecho, la totalidad de la película está

¹⁵ en este campo donde se puede observar la influencia del jazz y de otros aspectos de la música norteamericana, como por ejemplo su admiración por el compositor George Gershwin).

rodada en Barcelona y su provincia). El género cinematográfico conocido como cine negro español experimentó un cierto apogeo entre los años 1950 y 1965 aproximadamente. Además, en los años transcurridos entre 1940 y 1960, Barcelona vivió una etapa de esplendor por lo que respecta a la producción cinematográfica, siendo muchos los realizadores y las películas que surgieron de aquel momento de entusiasmo creativo (como Ignacio F. Iquino, Ricard Gascón, Juan Bosch, Miquel Iglesias o el mismo Julio Salvador entre otros).

En líneas generales, el denominado cine negro o policíaco, establece sus argumentos en torno a la lucha contra el crimen (en este caso, contra una banda internacional de falsificadores). Dentro de dicho ámbito, este tipo de películas han fijado una serie de estereotipos y convenciones de origen literario, inspirados en las novelas que, en torno a la misma temática, han venido escribiéndose desde los primeros años del siglo pasado. Entre los tópicos más frecuentes, figuran el detective sagaz pero de vida un tanto desordenada (como es el caso del comisario Rivera, quien, aunque no se puede decir que lleve una vida desordenada, sigue siendo un hombre soltero pese a ser un hombre de indudable atractivo físico), los mafiosos, que amenazan el orden establecido (que en este caso se ven reflejados en una banda internacional de falsificadores, encabezada por su jefe, el Sr. Furbanks, un “respetable” hombre de negocios), y sobre todo la mujer fatal, atractiva y seductora, aunque peligrosamente cercana al lado más turbio de la vida (como es el caso de nuestra protagonista asesinada, Teresa Montes, que será suplantada por su hermana gemela Margarita).

La colaboración entre Durán y Julio Salvador comenzaría muchos años antes de trabajar en la película que nos ocupa, concretamente en 1945, con *Se le fue el novio*, y no será hasta 1958, cuando vuelvan a trabajar juntos en *Ya tenemos coche* (una comedia destinada a glorificar el apoteósico boom del 600 en España), continuando en 1961 con *Han matado a un cadáver*, a continuación en 1962 con *La boda era a las doce* y finalizando en 1965 con otra comedia como fue ¡¡*Arriba las mujeres!!*.

El contrato para componer la partitura de *Han matado a un cadáver* fue firmado el 15 de septiembre de 1960, siendo finalizada el 5 de enero de 1961, apenas tres meses y medio después, en un momento en el que el maestro venía trabajando a un ritmo muy elevado. No obstante, eso no significa que él dispusiese de esos tres meses y medio para componer la música, pues sabemos que el tiempo real era bastante menos. El contrato

más bien servía para dejar atados los plazos de entrega del material musical y otros aspectos de fechas¹⁶.

Sinopsis

En la carretera de la costa de Barcelona, la policía descubre un coche despeñado y el cadáver de una hermosa joven en su interior presuntamente fallecida en accidente. Pero al efectuarse la autopsia, se descubre que la muchacha había muerto envenenada antes de producirse el accidente, por lo que el comisario de policía, de acuerdo con el forense, da una nota para la prensa, diciendo que la joven Teresa Montes no ha muerto y está en el hospital sin haber recobrado el conocimiento. Con esta estratagema pretenden que el asesino, ante el temor de que Teresa pueda hablar, cometa algún error que le delate. Después de múltiples pesquisas e indagaciones, el comisario Jorge Rivera y su ayudante, el inspector Antonio Martín, acaban por descubrir al autor del fingido accidente. Pero al preguntarle por qué había envenenado a Teresa antes de despeñarla, aquel asegura asombrado, que él no le había administrado ningún veneno. Aparece entonces Margarita, hermana gemela de Teresa. El comisario explica a Margarita que Teresa ha muerto asesinada, y le pide que la sustituya para confundir al criminal. Hará publicar en la prensa que Teresa Montes se ha restablecido, y que ha sido dada de alta en el hospital, por lo que pronto volverá a su actividad artística. Después de numerosas incidencias, durante las cuales ha peligrado la vida de Margarita, la policía descubre al fin al verdadero asesino de Teresa, que resulta ser el jefe de una banda de falsificadores, a la que la joven pertenecía.

Ficha técnica

Los datos con los que hemos configurado la ficha técnica de la película se han obtenido de los que figuran en los títulos de crédito de la misma, siendo éstos los siguientes:

País: España

Año: 1960

Producción: Urania Films.

Director General de Producción: Francisco Tejón (I.I.E.C.).

Productor ejecutivo: Alejandro Martí.

Género: Policíaca (cine negro)

¹⁶ Del contrato firmado por Durán y Urania Films podemos obtener información muy interesante, como por ejemplo la remuneración que Durán percibió por tal trabajo (35.000 pesetas), el reconocimiento de su autoría o los derechos de propiedad sobre la partitura.

Duración: 1: 39: 15

Argumento: Enrique del Río.

Adaptación y diálogos: Enrique del Río y Julio Salvador.

Guión técnico: Julio Salvador.

Director: Julio Salvador.

Música: Juan Durán Alemany¹⁷.

Estudios: IFI

Sonorización: Voz de España

Laboratorio: Cinefoto.

Intérpretes: Ángel Picazo (en el papel del Comisario Rivera), José Campos, Collete Ripert, Lina Yegros, María Mayer, Dionisio Macías, Marcel Portier, José María Armán, José Luis Barcelona, Mario Beut, Manuel Bronchud, José María Caffarel, Ramón Cazorla, Camino Delgado, Alejo del Peral, Gaspar González, Juan Lizárraga, Carlos Lloret, Antonio Miras, Luis Parellada, Manuel Pinillos, Jesús Puche y Ramón Quadreny.

Análisis musicológico

Generalidades sobre la partitura

Lo primero a destacar de la partitura, es la gran cantidad de música que escribió Durán y que finalmente, bien porque algunos bloques se cortan o porque son eliminados directamente, no se escucha en la misma. Así podemos comprobar cómo la partitura original consta de la portada, dos canciones (*La música española* y *Noche en la ciudad*), dos números bailables y un total de 38 bloques. Aunque el último bloque está numerado como 34, cuatro de ellos (los bloques 3, 6, 9 y 11) tienen dos versiones, la primera y la denominada “bis”. Y la música que se escucha realmente en la película consta de la portada, las dos canciones anteriormente mencionadas, los dos números bailables y un total de 30 bloques.

Por otra parte, se observa que el bloque musical empieza varios tiempos, e incluso a veces compases después de lo escrito en el original. Pero sobre todo, son muchos los bloques que se cortan en la película mucho antes de que finalice la música escrita por el compositor. No nos referimos a posibles retoques hechos en postproducción, ya que son muchos compases, e incluso en ocasiones secciones enteras, lo que nos hace pensar que se realizaron antes de grabar.

Además, llama la atención el hecho de que Durán utilizara dos plantillas orquestales distintas (denominadas partituras A y B). Esto demuestra la importancia que le concedía al color, es decir, al timbre instrumental, en función del tipo de escena para la que componía cada bloque musical. Además, escribió varias partes independientes o

¹⁷ Incluye los temas musicales: *La música española* y *Noche en la ciudad*, con letra de Josep Pal Latorre, ambos temas interpretados por el dúo Las Hermanas Serrano.

“partituras específicas”, cuya instrumentación no se corresponde ni con la partitura A ni con la B, como es el caso de las canciones o los números bailables. Probablemente, por el momento y el lugar en el que suenan, podría haber buscado una justificación visual de la misma, pues siempre tienen lugar en el interior del cabaret, mientras podemos ver la orquesta que actúa allí, al guitarrista etc. Este hecho confiere a la música una elevada funcionalidad estructural en el desarrollo de la película, pues la elección de utilizar la partitura A o la B no es aleatoria. Así, las plantillas orquestales utilizadas han sido las siguientes:

La música escrita como partitura A:

- 1er saxo (alto mib) y clarinete (sib)
- 3er saxo (alto mib) y clarinete bajo (sib)
- 2º saxo (tenor sib) y clarinete (sib)
- 4º saxo (tenor sib) y flauta
- 5º saxo (barítono mib)
- 1ª trompeta (sib)
- 2ª trompeta (sib)
- 3ª trompeta y vibraphono
- 1er trombón
- 2º trombón
- batería
- contrabajo
- acordeón
- guitarra
- piano y órgano electrónico

Mientras que la música escrita como partitura B:

- Flauta
- 1er saxo (alto mib) y clarinete (sib)
- 3er saxo (alto mib) y clarinete (sib)
- 2º saxo (tenor sib) y clarinete (sib)
- 1er violín (2)
- 2º violín (2)
- violonchelo
- contrabajo
- guitarra
- piano

La canción *La música española* es interpretada por dos guitarras y dos voces femeninas¹⁸. La canción *Noche en la ciudad* y los números bailables utilizan la “orquestación específica”, que igualmente tiene una justificación visual, pues estamos viendo la orquesta en el cabaret (o la intuimos) mientras suenan, siendo su composición:

¹⁸ El hecho de utilizar solo dos guitarras en este número que puede tener su justificación en la imagen, pues se supone que la canción la cantan las dos cantantes, Carmen Alegre y Teresa Montes, acompañadas de José, el guitarrista.

1er saxo alto mib (o clarinete sib)
3er saxo alto mib
2º saxo tenor sib
1ª trompeta sib
2ª trompeta sib
trombón
batería
bajo
piano

Esta orquestación parece estar basada en la plantilla de la partitura A, a la que el compositor le podría haber eliminado efectivos para reducirla y hacerla similar a una orquesta de cabaret de la época en la que se desarrolla la película. En cuanto a las instrumentaciones denominadas partituras A y B, cabe destacar como principales diferencias las siguientes:

a) La partitura B cuenta con una cuerda de 2 violines primeros y dos segundos, un violonchelo y un contrabajo, mientras que la presencia de la cuerda en la partitura A se limita al contrabajo. Esto dota a la primera de una mayor capacidad lírico-melódica respecto a la segunda, cercana a la idea melódica del sinfonismo clásico cinematográfico. Este aspecto se ve acentuado por el hecho de que, además, esta partitura no cuenta con ningún instrumento de viento metal, sino de viento madera, los cuales, por sus características sonoras, pueden simultanearse con las cuerdas compartiendo protagonismo melódico con mayor facilidad.

b) Otro detalle a aportar para apoyar esta idea es que, además, Durán decide prescindir deliberadamente de utilizar de manera muy acentuada el aspecto rítmico al no emplear la batería -instrumento que sí utiliza en la orquesta A-, con lo cual está, de nuevo, potenciando el aspecto melódico. Sin embargo, la partitura A, tiene el atractivo de poseer, -además de una mayor presencia rítmica y del timbre de los metales y un mayor número y variedad de maderas-, el timbre de instrumentos como el vibráfono, el acordeón o el órgano electrónico. Así, establece en la música ciertas asociaciones instrumentales, como por ejemplo la utilización de instrumentos solistas como el saxo alto o el acordeón para evocar ternura o simpatía hacia la protagonista, o la guitarra y el vibráfono, para obtener un efecto de misterio en algunas secuencias.

c) Por último, también son interesantes las combinaciones que hace en la partitura, como por ejemplo en las maderas, donde establece asociaciones entre los diferentes saxofones -utiliza dos altos, dos tenores y un barítono-, clarinetes -dos en sib y uno bajo-, y flauta de manera que potencia las diferentes tesituras. Otro ejemplo de

una asociación tímbrica utilizada es la de la 3ª trompeta y el vibraphono, siendo ésta una asociación bastante peculiar.

Descomposición de la Banda Sonora en bloques musicales

Con el fin de analizar cada uno de los bloques musicales que aparecen en el film por separado, hemos elaborado una tabla que muestra la información básica de cada uno de ellos. Así, en la primera columna indicaremos el número total de bloques musicales que suenan en el transcurso de la película, ordenados del primero al último. En la segunda indicaremos el tiempo, en horas, minutos y segundos de inicio del bloque musical¹⁹. En la tercera haremos lo mismo con el final de dicho bloque, de manera que podamos establecer la duración real de cada uno (y que en pocas ocasiones coincide con la duración estimada por el compositor), lo que indicaremos en la cuarta columna. Por último, en la quinta columna especificaremos la instrumentación empleada por Durá:

Portada	0:00:00	0:02:53	2:53 seg.	partitura A
Bloque 1	0:05:45	0:06:05	20 seg.	partitura B
Bloque 2	0:09:06	0:09:29	23 seg.	partitura A
Bloque 3	0:13:02	0:13:37	35 seg.	partitura B
Bloque 4	0:14:24	0:15:07	43 seg.	partitura B
Bailable 1º	0:15:23	0:17:41	2:18 seg.	orq. específica
Bloque 5	0:17:42	0:18:37	55 seg.	partitura A
Canción	0:18:38	0:20:16	1:38 seg.	orq. específica
Bloque 6	0:20:30	0:20:58	28 seg.	música de guitarra
Bailable 2º	0:22:56	0:24:39	1:43 seg.	orq. específica
Bloque 7	0:24:40	0:25:00	20 seg.	música de guitarra
Bloque 8	0:25:06	0:25:54	48 seg.	partitura B
Bloque 9	0:25:55	0:28:11	2:16 seg.	música de guitarra
Bloque 10	0:29:55	0:31:31	1:36 seg.	partitura A
Bloque 11	0:32:59	0:34:36	1:37 seg.	partitura B
Bloque 12	0:37:42	0:39:55	2:13 seg.	partitura B
Bloque 13	0:49:41	0:53:14	3:33 seg.	partitura A
Bloque 14	0:55:58	0:56:05	7 seg.	partitura A
Bloque 15	1:00:49	1:01:45	56 seg.	partitura B
Bloque 16	1:02:23	1:03:51	1:28 seg.	partitura B
Bloque 17	1:04:12	1:04:47	35 seg.	partitura B
Bloque 18	1:04:50	1:06:38	1:48 seg.	partitura B
Bloque 19	1:06:40	1:08:21	1:41 seg.	partitura A
Bloque 20	1:11:22	1:11:28	6 seg.	música de piano
Bloque 21	1:12:12	1:12:28	16 seg.	orq. específica
Canción	1:13:32	1:16:26	2:54 seg.	orq. específica
Bloque 22	1:17:10	1:18:41	1:31 seg.	orq. específica

¹⁹ Conviene aclarar que el punto de inicio 0.00.00 no siempre coincide con el inicio del primer bloque musical, sino que responde al inicio real del film.

Bloque 23	1:18:42	1:19:04	22 seg.	partitura B
Bloque 24	1:19:18	1:20:12	54 seg.	partitura A
Bloque 25	1:20:14	1:21:20	1:06 seg.	partitura A
Bloque 26	1:23:22	1:24:08	46 seg.	partitura A
Bloque 27	1:25:14	1:30:39	5:25 seg.	partitura A
Bloque 28	1:33:01	1:34:08	1:07 seg.	partitura A
Bloque 29	1:34:11	1:37:17	3:06 seg.	partitura A
Bloque 30	1:38:29	1:39:14	45 seg.	partitura A

Tabla 1. Bloques musicales

A continuación clasificaremos los bloques para poder obtener una rápida impresión de las características de la banda sonora en su conjunto. Así pues, según la plantilla orquestal empleada podemos observar que con la partitura A tenemos los siguientes bloques musicales²⁰:

- La portada (se corresponde con la portada de la partitura original).
- El Bloque 2 (se corresponde con el bloque 2 de la partitura original).
- El Bloque 5 (se corresponde con el bloque 5 de la partitura original).
- El Bloque 10 (se corresponde con los bloques 9 y 9 bis de la partitura original).
- El Bloque 13 (se corresponde con los bloques 12 y 13 de la partitura original).
- El Bloque 14 (se corresponde con el bloque 15 en la partitura original).
- El Bloque 19 (se corresponde con los bloques 19 y 9 de la partitura original).
- El Bloque 24 (se corresponde con el bloque 24 de la partitura original).
- El Bloque 25 (se corresponde con los bloques 25 y 26 de la partitura original).
- El Bloque 26 (se corresponde con el bloque 27 de la partitura original).
- El Bloque 27 (se corresponde con los bloques 28, 9 bis, 29, 30 y 31 de la partitura original).
- El Bloque 28 (se corresponde con el bloque 25 de la partitura original).
- El Bloque 29 (se corresponde con el bloque 33 de la partitura original).
- El Bloque 30 (se corresponde con el bloque 34 de la partitura original).

Y con la partitura B:

²⁰ Junto a la orquestación empleada, hemos indicado en cada bloque con qué bloque o bloques de la partitura original se corresponden, con el fin de poder localizar fácilmente la música en la partitura.

- El Bloque 1 (se corresponde con el bloque 1 de la partitura original).
- El Bloque 3 (se corresponde con el bloque 3 de la partitura original).
- El Bloque 4 (se corresponde con el bloque 6 de la partitura original).
- El Bloque 8 (se corresponde con el bloque 8 de la partitura original).
- El Bloque 11 (se corresponde con el bloque 10 de la partitura original).
- El Bloque 12 (se corresponde con los bloques 11 y 11 bis de la partitura original).
- El Bloque 15 (se corresponde con el bloque 16 de la partitura original).
- El Bloque 16 (se corresponde con los bloques 3 y 16 de la partitura original).
- El Bloque 17 (se corresponde con el bloque 3 de la partitura original).
- El Bloque 18 (se corresponde con los bloques 3 bis y 18 de la partitura original).
- El Bloque 23 (se corresponde con el bloque 6 de la partitura original).

Por lo que respecta al resto de bloques, éstos presentan las siguientes orquestaciones:

- El primer bailable, orquestación específica.
- La canción "La música española", orquestación específica.
- El Bloque 6, música de guitarra.
- El segundo bailable, orquestación específica.
- El Bloque 7, música de guitarra.
- El Bloque 9, música de guitarra.
- El Bloque 20, música de piano.
- El Bloque 21, orquestación específica.
- La canción "Noche en la ciudad", orquestación específica.
- El Bloque 22, orquestación específica.

En segundo lugar, haremos una distinción entre los bloques que corresponden a música diegética²¹ y los que corresponden a un tipo de música incidental (que comprenderían los temas identificativos, expresivos, ambientales etc.). Es por ello que, aunque en esta película hay fragmentos musicales cuya plantilla orquestal responde a la

²¹ Por música diegética nos referimos únicamente a aquella cuya fuente sonora aparece en pantalla, y es por tanto, una fuente sonora real desde el punto de vista óptico. Por música incidental entendemos justamente lo contrario, es decir, una música que proviene de la nada, música cuya presencia no tiene ninguna justificación física, ya que no hay ninguna fuente sonora en la pantalla que la produzca.

de una orquesta de cabaret -que hemos denominado “orquestación específica”- y que suenan precisamente dentro de un cabaret, tenemos que distinguir entre aquellos en los que no se ve en ningún momento la orquesta y entre los que sí, y solamente en el segundo caso los consideraremos como música diegética. Así pues, como música diegética destacan:

- La canción *La música española* interpretada por Teresa Montes y Carmen Alegre en el cabaret.
- El Bloque 20: Breve intervención de Margarita ensayando con el piano la melodía de la canción *Noche en la ciudad*.
- El Bloque 21: Fragmento que la orquesta del cabaret interpreta como bienvenida a la que creen que es Teresa cuando esta va a ensayar después del accidente.
- La canción *Noche en la ciudad* interpretada por Margarita en el casino suplantando a su hermana Teresa.
- El Bloque 22: Bailable que la orquesta del cabaret interpreta para que continúe la velada después de la canción interpretada por Margarita.

La portada, el resto de los bloques y los números bailables son música incidental²².

Por otra parte, con respecto a toda la música considerada incidental, cabría diferenciar entre los que son bloques identificadores, expresivos y ambientadores:

a) Bloques “identificadores”: aquellos que se identifican con un personaje, como por ejemplo el tema principal de la portada, (el cual suena en varias ocasiones más, además de ser el tema de la canción *Noche en la ciudad*, que se identifica con la protagonista).

b) Bloques “expresivos”: los que sin estar vinculados a un personaje, potencian la carga emocional de la escena, como por ejemplo el bloque 4, que suena cuando el inspector Martín se queda mirando el retrato que hay en la pared de la fallecida.

²² Queremos insistir en el hecho de que hay momentos en los que puede parecer que se trata de música diegética, ya que el espectador puede intuir la fuente sonora que produce la música, pero ésta no aparece en ningún momento en la pantalla (como por ejemplo ciertos fondos de guitarra mientras José habla con el comisario con la guitarra en la mano, pero sin tocar, o los números bailables que suenan cuando la escena tiene lugar dentro del cabaret pero la orquesta no aparece).

c) Bloques “ambientadores”: aquellos cuya función es la de crear la ambientación adecuada para la escena a la que acompañan, como por ejemplo el bloque 1 que suena a la entrada en “Pueblo español”.

Por lo tanto, los bloques considerados como música incidental se clasifican:

- Como bloques “identificadores”: 8, 12 y 13.
- Como bloques “expresivos”: 4, 5, 10, 11, 14, 19, 23, 24, 25, 26, 28, 29 y 30.
- Como “ambientadores”: 1, 2, 3, 6, 7, 9, 15, 16, 17, 18, 22 y 27, además de los dos números bailables.

Análisis de cada uno de los bloques

Portada

La música de la portada suena desde el inicio, con los títulos de crédito, y se mantiene hasta que aparece la fachada de la Jefatura Superior de Policía. Tiene una duración real de 2:53 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 3:07 segundos. Además, suena un fragmento que no está escrito en la misma, que pertenece al bloque 19 de la partitura original, y que aparece en varias ocasiones a lo largo de la película. En la partitura se indica un *Da Capo*, pero en lugar de hacerse, en la película se añadió el bloque indicado prácticamente en su totalidad.

Escrita para la orquesta A, la portada actúa a modo de obertura, estando estructurada en cinco secciones y presentándonos la mayoría de los temas principales que se van a escuchar a lo largo de la película. Sabemos de la importancia que el maestro Durán le concedía a la portada, tal como queda demostrado en la entrevista que concedió a *Radio-Cinema* titulada *¿Cómo influye la música en el éxito de una película?* en la que se expresa en los siguientes términos:

“Una de las cosas más importantes de la relación del éxito de una película con la música es la presentación, o sea la portada con los títulos, intérpretes, técnicos. Aquí es donde hay que volcar todo lo interesante que puedan tener los motivos musicales del film, si es musical, y si no lo es, componer una música dinámica y especialmente de sonoridades, que predispongan al público y le fijen la atención. Sobre todo, mucha variación de ritmos y abundancia de efectos instrumentales”²³.

Así, la primera sección que actúa como introducción, está formada por los primeros 16 compases, escritos en la tonalidad de Sol menor, en compás de 2/4 y con un *tempo allegro*, que nos presenta un motivo melódico que aparecerá de manera

²³ DURÁN, J., 1943.

recurrente lo largo de toda la música de esta película. Este motivo presenta un encabezamiento rítmico de alzar-dar que le conferirá al tema principal un ritmo anacrúsico muy sugerente y que escucharemos en muchas ocasiones sometido a diversas variaciones (además de ser el tema de la canción *Noche en la ciudad*, la cual, se compuso antes que la música de fondo).

Con un poco rit. llegamos a la segunda sección, donde se produce un cambio de compás (pasamos a 4/4), un cambio de *tempo* (pasamos a un *Lento Moderato*) y de tonalidad (a La menor). Como detalle del lenguaje musical armónico utilizado por Durán, se observa que en tan solo dos compases (cc. 14 y 15) éste realiza una modulación enarmónica que le lleva de Sol menor a La menor. Además, esos dos compases en los que se produce la modulación son de 2/4, por lo que en realidad suman cuatro tiempos, anticipando así el ritmo cuaternario al que se dirige:

Ejemplo n° 1



La segunda sección se inicia con el tema principal, el cual tiene una extensión de 8 compases, estando articulado en dos mitades de 4, que a su vez se podrían dividir en dos partes de 2. Así, el tema tiene una estructura completamente simétrica, siendo interpretados los primeros 4 compases a solo por el saxo alto, y los segundos a solo por la trompeta:

Ejemplo n° 2



Este tema presenta el motivo comentado anteriormente, el cual desde el punto de vista melódico se inicia con los sonidos del acorde de tónica (pero en primera inversión) que resuelve sobre la sensible y ésta, a su vez, desciende por semitonos (cuando por lo general, en la armonía tradicional, la sensible se resuelve ascendiendo por semitono).

Si se consideran de manera conjunta las características rítmicas expuestas y lo dicho sobre el dibujo melódico, obtenemos un tema que denota una cierta indefinición y ambigüedad, aspecto potenciado además por el tratamiento solístico que el compositor le confiere al mismo, así como por las relaciones tímbricas de los instrumentos que lo interpretan. Dicha ambigüedad se ve acentuada al finalizar con una cadencia de carácter suspensivo (formada por un acorde tríada en segunda inversión sobre el II grado, seguido de un acorde de séptima de dominante en estado fundamental) que se interrumpe con un corte (con lo cual efecto cadencial de dominante de la dominante queda sin resolverse):

Ejemplo n° 3

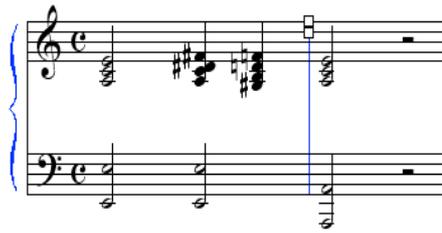


Tras el corte de 6 segundos de duración (en el cual se descubre el coche despeñado) vuelve a sonar el tema principal, pero esta vez a cargo del acordeón y el clarinete. Junto al cambio de color tímbrico, se producen algunos otros que acentúan más si cabe su carácter ambiguo, y le otorga cierto aire de.

Como ejemplo de lo dicho anteriormente, podemos citar el cambio de dirección del acompañamiento, que pasa a ser ahora ascendente, el sumar el timbre de la guitarra a dicho acompañamiento (justo ahora que el tema lo lleva el acordeón), el contrabajo que pasa de tocar con el arco a hacerlo en pizzicato, o las intervenciones de las trompetas cada 2 compases utilizando las sordinas de una manera cercana al lenguaje jazzístico.

También es diferente en esta ocasión la cadencia armónica, basada en una secuencia sobre los grados V-V-I, lo que le confiere un carácter más conclusivo (lógico, por otra parte, ya que vamos a cambiar de sección), pero que si observamos detenidamente, denota un uso muy avanzado del cromatismo (aunque resuelve de forma tonal con un acorde de novena de dominante sobre tónica):

Ejemplo n° 4



Y así pasamos a la tercera sección, escrita en 2/4 con un *tempo* de *Allegro non troppo* que se mantiene en la tonalidad de La menor. Se inicia con un diálogo entre los metales, en el cual los trombones interpretan una variación rítmica del motivo principal comentado anteriormente que es contestado por las trompetas. Este diálogo nos llevará a uno de los momentos de máxima tensión de la portada (cc. 41 a 44) que coincide con la aparición en pantalla del título de la película, mientras suenan en una dinámica de “ff” todos los vientos (tanto de madera como de metal). Tras un pequeño corte en una dinámica de *piano súbito* y empleando una textura muy ligera y transparente -ya que reduce el número de efectivos a tan solo cuatro instrumentos-, se va desvaneciendo poco a poco la tensión acumulada con un solo de clarinete. Éste consiste en una sucesión cromática de carácter descendente basada en una variación del motivo principal:

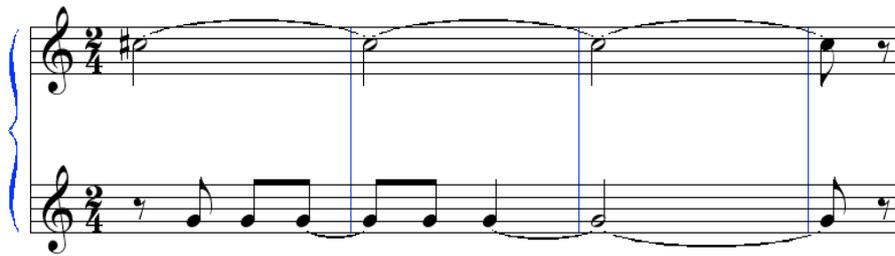
Ejemplo n° 5

Clarinete en Sib



Así, la tercera sección acaba con el solo de clarinete desembocando en una armonía altamente disonante, que se ve acentuada cuando interviene la trompeta interpretando un diseño rítmico que crea un intervalo de cuarta tritono con respecto a la nota tenida del final de la melodía:

Ejemplo n° 6



Y es aquí donde en lugar de escuchar el *Da Capo* indicado en la partitura original, se oye un fragmento que pertenece al bloque 19. Este fragmento añadido - interpretado por la misma plantilla orquestal-, constituye la cuarta sección de la portada. En ella podemos escuchar en un compás de 2/4, pero en la tonalidad de Do menor, un ritmo marcado de carácter intrigante que nos prepara para el tema a cargo de los trombones -otro de los temas característicos de la partitura que escucharemos varias veces a lo largo de la película-, el cual nos deja nuevamente un claro ejemplo del uso avanzado que Durán hace del cromatismo:

Ejemplo n° 7



Este tema desemboca en una intervención de todos los metales entrando de manera escalonada desde el más grave (2º trombón) al más agudo (1ª trompeta), y guardando la misma distancia de entrada en todas ellas, lo que demuestra el uso de procedimientos compositivos que provienen del contrapunto imitativo clásico. Además, es muy significativo el uso del acorde de séptima sobre la sensible para iniciar cada instrumento su intervención, que se completará con la 5ª justa ascendente:

Ejemplo n° 8

Y con esto llegamos a la quinta y última sección de la portada, que sigue estando en la tonalidad de Do menor y en compás de 2/4, donde se escucha dos veces el tema principal en una dinámica de “f”, al que Durá le ha aplicado una variación rítmica basada en la aumentación. Se observa una textura mucho más densa, pues intervienen todos los instrumentos de la orquesta, un ritmo más marcado y unos adornos melódicos, a cargo del clarinete y la flauta, que le imprime una sensación de final. Sin embargo, esta sensación se diluye al llegar a la Coda, donde nuevamente dando muestras del dominio que tiene del lenguaje armónico, Durá nos deja con la sensación de haber evitado resolver de forma tradicional y conclusiva la portada.

Bloque 1

La música del bloque 1 empieza a sonar con la entrada en el “Pueblo Español” para dirigirse a la tienda de antigüedades del Sr. Furbanks, y finaliza cuando van a entrar en el despacho de éste. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 20 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 26 segundos.

Este bloque presenta un tema totalmente distinto a los anteriores de carácter más *cantabile*²⁴, que en todo momento es interpretado por las cuerdas, prescindiendo de las combinaciones tímbricas que utiliza en el tema principal de la portada. Está escrito en

²⁴ El carácter *cantabile* del tema viene dado por el hecho de que la línea melódica es más diatónica.

2/4, en la tonalidad de Fa mayor y presenta una textura que nos recuerda a la melodía acompañada:

Ejemplo nº 9



Además, aunque el comienzo del tema es también anacrúsico, el final es masculino, y el lenguaje armónico utilizado completamente tonal, (utilizando el acorde triada sobre la tónica en estado fundamental), prescindiendo del recurso de las disonancias. Otro detalle que llama la atención es que el *tempo* indicado es *allegro*, y sin embargo da la impresión de sonar un poco más reposado.

Bloque 2

La música del bloque 2 empieza con la imagen de la carretera donde aparece el coche despeñado, en la cual la policía está haciendo sus pesquisas, y finaliza con la llegada del comisario Rivera y su ayudante, el inspector Martín al despacho del forense. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 23 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 47. Es una música incidental que podríamos definir como ambiental, por lo que no presenta un tema propiamente dicho con todas las connotaciones que el concepto de tema tiene en el lenguaje musical tonal:

Ejemplo nº 10

The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Saxo Tenor 1º, Saxo Tenor 2º, Tpta 1ª Sib, and Tpta 2ª Sib. The score is in 2/4 time and shows a rhythmic motif being imitated by different instruments across five measures. Vertical blue lines mark the start of each instrument's entry.

El bloque se inicia con un motivo rítmico de comienzo acéfalo que actúa como pregunta y que es imitado hasta en tres ocasiones. Estas imitaciones se producen en diferentes timbres -saxos tenores, trompetas y flauta- y alturas, -la segunda intervención está a una distancia de 2ª mayor descendente respecto de la primera, y la tercera a 5ª aumentada ascendente respecto de la segunda-, guardando una distancia de entrada de un compás. Es en la tercera aparición a cargo de la flauta donde ésta continúa con la respuesta.

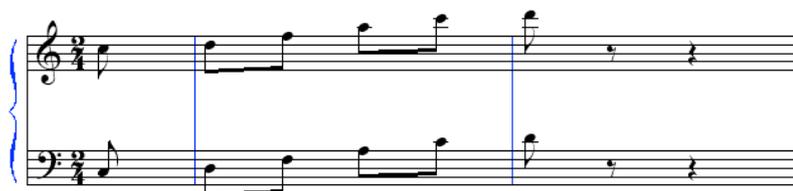
Llama la atención la constitución interna del motivo, siendo en los dos primeros casos igual (2ª mayor ascendente, 3ª mayor ascendente y 2ª mayor descendente), mientras que en la tercera aparición escuchamos una variación del motivo (2ª menor ascendente, 4ª justa ascendente y 2ª mayor descendente). Además, este tercer motivo viene precedido de un salto de 5ª aumentada, lo que le confiere a la música un carácter ciertamente misterioso. Este mismo diseño se repite nuevamente, y cuando se llega a un cambio de compás, donde empieza una nueva frase a cargo del saxo se corta la música.

Bloque 3

La música del bloque 3 suena cuando los dos policías van de camino al piso de la fallecida para investigar. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 35 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 2:50.

La música que suena en este bloque es exactamente la misma que aparece en el bloque 1, solo que esta vez sí que se hace la repetición. Únicamente varía un poco el final, al que se le añade un arpeggio en las cuerdas en *pizzicato*:

Ejemplo nº 11



Esto no significa que los bloques en su origen eran iguales, ya que este bloque 3 en la partitura original es de una extensión mucho mayor; basta con mirar la diferencia de tiempo entre la música escrita y la que suena realmente, pero esta música no se escucha en la película en este bloque. No obstante, adelantamos ya que parte de la música ahora silenciada sonará más adelante, en el que hemos identificado como bloque 18 de la película.

Bloque 4

La música del bloque 4 empieza a sonar una vez que los dos policías están dentro del piso de la fallecida y el inspector Martín se queda contemplando el retrato de la fallecida que hay colgado en la pared. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 43 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 51. La música empieza directamente con el tema interpretado por el piano, suprimiendo en la película una introducción de 4 compases que sí que aparece escrita en la partitura original.

Por el encabezamiento podríamos pensar que se trata del mismo tema que sonó en los bloques 1 y 3, pero rápidamente advertimos que éste cambia de dirección describiendo un dibujo melódico en forma de arco. Está escrito en la tonalidad de Do mayor, con un compás de 4/4, en una dinámica de “pp”, y con un *tempo lento* aunque en la partitura original no se indica nada. Durán nos deleita con un tema de 8 compases articulados de 4 en 4, y éstos a su vez de 2 en 2, de un carácter verdaderamente enternecedor:

Ejemplo nº 12



Este tema se presenta asociado a la mujer que aparece en el cuadro que no es otra que Teresa Montes, al igual que el tema principal de la portada, el de la canción *Noche en la ciudad*. Sin embargo, estos dos temas mencionados son de un carácter totalmente distinto; es como si se tratara de dos mujeres distintas y de dos perfiles psicológicos diferentes. La explicación a ambas asociaciones melódicas a una misma mujer nos vendrá dada por la posterior aparición en escena de Margarita, la hermana gemela de Teresa, quedando así asociado un tema a cada una de las hermanas.

El tema se escucha dos veces, estando interpretado la primera vez por el piano y las cuerdas, y la segunda por el saxo y nuevamente las cuerdas, finalizando con un arpeggio en la guitarra que reafirma la tonalidad. La claridad en la textura, el lenguaje armónico empleado -plenamente tonal, con el fin de evitar cualquier tensión armónica que pudiera ensombrecer el carácter del tema-, y la intuitiva direccionalidad de la línea melódica -que cumple con creces con las expectativas que se puedan crear, aún de forma inconsciente, a nivel de percepción musical en el espectador-, son algunos de los recursos empleados para crear el clima adecuado para la escena a la que acompaña que es de una fuerte carga emocional.

Bailable 1º

El primer bailable está sonando en el cabaret “El Flamenco” cuando el comisario Rivera y el inspector Martín entran para entrevistarse con Carmen Alegre, la cantante amiga de Teresa Montes. Escrito para una orquestación específica, tiene una duración real de 2:18 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 2:45. Se trata de un Fox lento escrito para una “orquestación específica”, con el característico 4/4 y en la tonalidad de Fa mayor, en el que los dos temas que aparecen, A y B y que constan ambos de 8 compases, articulados de 4 en 4, se van alternando entre el primer saxo alto y la primera trompeta indistintamente. Con una textura de melodía acompañada propia del género, y un lenguaje plenamente tonal, el bailable tiene una estructura en la partitura original de A-A-B-A. Dicha estructura se

repetirá dos veces, si bien al repetirse por segunda vez, cuando va a sonar el tema B, éste se corta y se enlaza sin solución de continuidad con el bloque siguiente. En un número de estas características, se observa el oficio del compositor, fruto de los muchos años de experiencia como pianista de orquesta en diversos lugares, además del conocimiento y manejo de las formas musicales.

Bloque 5

La música del bloque 5 suena mientras que los policías están hablando con la cantante y ésta recuerda situaciones vividas con su amiga Teresa, sin saber que esta ha fallecido. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 55 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 1:03.

Llama la atención que pese a haber elegido la orquesta A para este bloque, se prescinde de utilizar ciertos timbres instrumentales como por ejemplo el barítono, las dos primeras trompetas (solo suena la tercera que dobla con el vibraphono), los dos trombones y también de la batería, lo que le confiere un carácter más melódico y suave al fragmento, sin duda buscando una mayor implicación emocional, potenciada por la utilización de una textura de melodía acompañada clara y transparente.

Escrito en compás de 3/4 y en la tonalidad de Do mayor, presenta un tema de 16 compases articulado en dos frases de 8 cada una y que a su vez se articulan en dos semifrases de 4 compases, que se repite dos veces. Con un comienzo acéfalo, la melodía se caracteriza por estar formada por intervalos muy cortos, incluyendo una gran cantidad de grados conjuntos, dibujando una línea melódica casi plana la primera frase, mientras que la segunda es ligeramente ondulada:

Acordeón



Uno de los tractivos del bloque es la alternancia de timbres en la melodía, combinando el acordeón, el saxo alto y la guitarra para interpretarla. Y una vez acabado el bloque, le sucede inmediatamente (sin apenas pausa ninguna), la canción *La música española*.

Canción *La música española*.

Esta canción suena a continuación mientras Carmen Alegre sigue recordando escenas con su amiga Teresa Montes y José el guitarrista. Se trata de un claro ejemplo de música diegética de 1:38 segundos de duración, en el que vemos en pantalla al guitarrista y a las dos cantantes actuando en “La Calesa”.

Está estructurada con el esquema tradicional de una pieza de música ligera del momento, con una introducción instrumental de 4 cc, un tema A que tiene una extensión de 16 cc. que se repite, un tema B también de 16 y que también se repite, se intercala un fragmento que emula el ritmo típico del Rock and Roll, y que respeta la estructura de 16 cc, y de nuevo el tema B. La estructura final es: Introducción-A-A-B-B-interludio-B.

La canción está interpretada por dos guitarras y el dúo vocal femenino, y escrita en compás de 3/4, con un *tempo* de Ranchera tal y como se especifica en la partitura original. La tonalidad empleada es La mayor, modulando en el interludio del fragmento basado en el Rock and Roll a la tonalidad de Do mayor y cambiando al compás de C a la breve propio de dicho estilo²⁵.

Es interesante observar cómo en varias ocasiones, cuando se escuchan acordes de la guitarra, como por ejemplo en la modulación de La mayor a Do mayor, se nos

²⁵ De nuevo Durán demuestra lo cómodo que se siente componiendo este tipo de música, en el que evidentemente rehúsa utilizar recursos expresivos (timbricos, armónicos etc.), que si utiliza en otros bloques, pero que no se corresponden con este género musical.

muestra la imagen de la mano del guitarrista interpretando esos acordes de una manera real, y además con una sincronía total entre lo visual y lo sonoro.

Bloque 6

La música del bloque 6 consiste en un fondo de música de guitarra que suena inmediatamente después de la canción anterior, mientras José, el guitarrista, y las dos cantantes, Carmen Alegre y Teresa Montes se sientan a contar el dinero que han recaudado tras la actuación. Con una duración de 28 segundos, esta música no está escrita en partitura, pues se trata de una improvisación a la guitarra basada en el género flamenco.

Bailable 2º

Al igual que ocurrió con el primer bailable, el segundo bailable suena mientras estamos viendo en imagen a Carmen Alegre hablar con el comisario y con el inspector. De esta manera, la música nos ayuda a situarnos de nuevo en el cabaret “El Flamenco”, de volver a la realidad, tras las escenas anteriores en las que la cantante recordaba situaciones vividas con la fallecida. Tiene una duración real de 1:44 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 2:38.

Compuesto, al igual que el primer bailable, para lo que hemos denominado una orquestación específica, es un bolero escrito en la tonalidad de Sib mayor y en compás de C a la breve, cuya estructura formal responde al esquema de: Introducción-A-A-B-A-interludio-A-A-B-A.

Se observa que la estructura formal es similar a la del primer bailable, donde los dos temas A y B, tienen una extensión de 8 compases, y donde de nuevo Durán va combinando entre diferentes timbres instrumentales el protagonismo melódico, pasando por clarinete, saxos y trompetas. Además, utiliza una textura de melodía acompañada, así como un lenguaje armónico plenamente tonal. No obstante, esto no es en absoluto achacable a una falta de imaginación, pues como hemos comentado ya, este género musical no es el adecuado para las audacias armónicas que utiliza en otros bloques, ni las escenas a las que acompañan lo permiten. En este sentido, el empleo de disonancias o de una textura contrapuntística, por poner algunos ejemplos, serían una falta clamorosa de coherencia argumental.

Por último, tal como ocurre en el caso del bailable anterior, cuando va a empezar el tema B por segunda vez, se corta el número, enlazándose sin solución de continuidad con el bloque siguiente.

Bloque 7

La música de este bloque coincide con el cambio de secuencia, cuando el comisario Rivera y el inspector Martín pasan de estar en el cabaret “El Flamenco” hablando con Carmen Alegre a estar en el otro local al que ésta les ha remitido, “La Calesa”, hablando con José el guitarrista que las acompañó durante largo tiempo. Se trata, de nuevo, de una música de fondo de guitarra, cuya duración es de 20 segundos, que nos ayuda a situarnos en el local donde se está manteniendo la conversación, y que al igual que ocurre con el fondo de guitarra anterior, no está escrita en partitura, pues consiste en unas breves improvisaciones a la guitarra.

Bloque 8

La música del bloque 8 suena cuando José el guitarrista, cuenta al comisario Rivera y al inspector Martín su visita al piso de la fallecida, donde le pide matrimonio, y ésta le rechaza. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 48 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:39.

La música de este bloque está basada en el tema principal de la canción *Noche en la ciudad*, que ya fue analizado en la portada, el cual se escucha dos veces. Dicho tema va asociado al personaje de la mujer fatal que representa Teresa Montes, que unido a la variedad tímbrica empleada por Durán, le confiere al fragmento una carga emocional que enfatiza el perfil psicológico de la protagonista. De nuevo el tema nos lleva a una sucesión cromática en sentido descendente del motivo principal (al igual que ocurre en la portada con el clarinete) pero con una figuración rítmica distinta (pues se produce un cambio de compás, del C a un 6/8), lo cual, unido a un *tempo allegretto* da una sensación de ir acelerándose (al igual que el ritmo de la secuencia cinematográfica), y sin dejar que esta secuencia armónica llegue al final y resuelva, se corta el bloque.

Bloque 9

En este bloque suena el fondo de guitarra más largo de la película (2:16 seg), que nos devuelve a la realidad de la conversación, después de que José haya estado recordando la escena anterior.

Bloque 10

La música del bloque 10 suena cuando el inspector Martín va a casa de la fallecida porque reciben en comisaría una llamada que les alerta de que un individuo esta entrando en él. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 1:36 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 2:29 (resultado de la suma de los 71 segundos del bloque 9 y los 78 segundos del 9 bis de la partitura original). Así, en este bloque musical podemos distinguir claramente dos secciones, que vendrían a coincidir con lo que era en su origen el bloque 9 y el bloque 9 bis. Si bien ninguno de los dos suena en su totalidad, pues el primero empieza a sonar a partir del compás 15, mientras que el segundo suena desde el principio pero acaba treinta y un compases antes de que finalice en la partitura original²⁶.

El bloque está escrito en su totalidad en compás de 2/4, y también la textura empleada ayuda a mantener la unidad del bloque, pero mientras que la primera sección está en Fa mayor, la segunda cambia a Do mayor.

En lo que verdaderamente se diferencian ambas secciones es en la manera de articular el discurso musical, pues mientras la primera no presenta ningún tema propiamente dicho, la segunda sí que lo hace. La música de la primera sección está compuesta para potenciar la sensación de misterio y suspense, en la cual el discurso musical avanza a través de una serie de intervenciones por parte de diferentes instrumentos que van sucediéndose una tras otra, dándole prioridad a la horizontalidad sobre la verticalidad. En dichas intervenciones vuelve a predominar el cromatismo y la utilización del timbre de manera individual como elemento protagonista, evitando que estos se fusionen, de tal forma que podríamos considerar este procedimiento compositivo cercano a la manera de articular el discurso musical de algunos compositores impresionistas. Así, las intervenciones a solo del saxo alto, el clarinete bajo, el vibraphono, las trompetas con sordina etc., crean la atmósfera adecuada para una secuencia en la que el inspector Martín observa a un sospechoso sin que éste se percate de su presencia.

Justo cuando el sospechoso se dirige a un taxi y el inspector se dispone a seguirlo a una distancia prudencial con su coche, empieza lo que hemos considerado la

²⁶ Además de por la extensión de la que estamos hablando, la manera en que esto se ha llevado a cabo nos traslada la impresión de que no son cortes efectuados en posproducción, pues en los dos casos se ha llevado a cabo en momentos que la música lo permite, sin que de una sensación de “mutilación”).

segunda sección del bloque. El *tempo* pasa a ser más rápido y el ritmo más marcado, potenciado por una serie de acordes en los metales que, además, denotan ya una cierta verticalidad que contrasta con la horizontalidad de la sección anterior.

Y así llegamos al tema que presenta el clarinete, en el cual distinguimos dos partes claramente diferenciadas de la misma extensión, y por lo tanto simétricas, siendo la primera más diatónica y moviéndose por medio de intervalos cortos, mientras que la segunda es mucho más cromática, y contiene saltos interválicos hasta de novena. Este tema, se encadena con la serie cromática descendente que ya aparece en la portada y así se diluye la música. El bloque finaliza aprovechando los dos tiempos de silencio que hay antes de empezar una nueva sección.

Bloque 11

La música del bloque 11 suena cuando el comisario Rivera va a visitar a su amigo Juan Planas a su casa y al entrar en el salón se encuentra con el matrimonio Planas y el hijo de ambos. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 1:37 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 1:45 segundos.

El propio Durá escribió en la partitura “patético”, aludiendo al carácter que quería para esta música, creemos que para enfatizar la situación de Alicia, la mujer de su amigo Juan. Escrito en la tonalidad de Sol menor, con un *tempo Lentísimo* y en compás de C, el bloque se inicia directamente con un tema en “p” a cargo del violonchelo:

Ejemplo nº 14



El timbre elegido, siendo la primera vez que utiliza este instrumento como solista, denota el carácter que Durá quiere imprimirle al tema, con una extensión de 6 compases, el cual es repetido posteriormente por los violines.

En una textura completamente transparente, los primeros seis compases son interpretados por el violonchelo, mientras que el piano interpreta un motivo de carácter

contrapuntístico repetidas veces, y los segundos seis compases son interpretados por los violines. La línea melódica describe un dibujo ligeramente ondulado, siendo una melodía completamente diatónica, apoyada en una armonía plenamente tonal, la cual se escuchará un total de tres veces. La tercera vez el violonchelo es sustituido por la guitarra.

Bloque 12

La música del bloque 12 suena cuando Juan Planas, una vez que le reconoce a su amigo su relación con la fallecida, le cuenta lo ocurrido la noche en la que intenta romper su relación con ella y ésta le chantajea. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 2:13 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:52 (que son la suma de los 44 segundos del bloque 11 y los 1:48 segundos del bloque 11 bis), siendo este el único caso en el que la duración real es superior a la estimada por el compositor, seguramente debido al tempo utilizado en la interpretación.

Tal como ocurrió en el bloque 10 (al estar formado por lo que en su origen eran dos bloques distintos), en la música de este bloque podemos distinguir dos secciones muy claramente diferenciadas:

a) La primera sección está escrita en la tonalidad de Do mayor y en compás de C, y presenta un tema de 8 compases que se ya había sonado antes (con el mismo compás y en la misma tonalidad, pero con otra instrumentación), en el bloque 4.

b) La segunda sección consta de tres temas, pero tampoco ninguno es nuevo, pues el primero fue escrito para el bloque 3 bis, aunque en la película no aparece hasta el bloque 18, el segundo es de nuevo el tema principal de la canción *Noche en la ciudad* y el tercero es el tema de la primera sección. Esto dota al bloque de una clara unidad temática que viene a equilibrarse con una variedad tímbrica que demuestra la importancia que el compositor le concede a la orquestación. Además, corrobora que no suele repetir por repetir, pues el protagonismo melódico va pasando de unos instrumentos a otros, sin que se de una repetición exacta de las anteriores intervenciones. Y éste es un hecho que consideramos significativo, pues en este medio, y en estos momentos, la utilización del mismo material sonoro, sin ninguna variación, para varios bloques distintos no era nada inusual.

Bloque 13

La música del bloque 13 suena cuando Roberto, el hijo de Juan Planas, es llevado a comisaría y tras el interrogatorio al que es sometido, confiesa que se reunió esa noche con Teresa Montes para provocar el accidente. Escrita para la orquesta A, la música que suena pertenece a los bloques 12 y 13 de la partitura original -si bien el bloque 12 no suena completo-, y tiene una duración real de 3:33 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 3:45 que representan la suma de los dos bloques anteriormente mencionados.

El bloque empieza con un ritmo muy sugerente a cargo del piano, la guitarra y el barítono, formado a partir de la célula rítmica corchea con puntillo semicorchea, que se repite insistentemente, y que ya nos sitúa en la tonalidad de La menor. El *pizzicato* del contrabajo y la utilización de las escobillas en lugar de las baquetas tradicionales en la batería, contribuyen a crear el ambiente necesario para que el acordeón nos presente de nuevo el tema principal de la portada y de la canción *Noche en la ciudad*. Las constantes intervenciones de las trompetas con sordina, en un lenguaje cercano al jazzístico siguen en la línea buscada por el maestro para la música de esta escena.

A continuación se oye un tema del bloque 12, y que por su configuración rítmico-melódica, establece un cierto contraste con el escuchado anteriormente, y una vez finalizado éste, vuelve a sonar el tema principal con un poco más de *tempo*, sensación que se ve acentuada por el cambio en la figuración rítmica del contrabajo, y porque en el lugar donde antes intervenían las trompetas con sordina, ahora interviene un saxo alto con unas ornamentaciones melódicas en semicorcheas²⁷.

Así, después de la segunda aparición del tema principal, se cambia de compás, del 4/4 al 2/4. Con la secuencia cromática en sentido descendente que también hemos comentado en otras ocasiones, escuchamos una música de un marcado carácter rítmico de textura homorrítmica. Y es aquí donde se corta la música que pertenece al bloque 12, cuando aún faltan 32 compases, y sigue sin solución de continuidad con el bloque 13, que continúa con el mismo carácter rítmico, lo cual contribuye a darle unidad al bloque. El compositor va introduciendo disonancias que van acentuando la tensión, hasta llegar a una progresión cromática en sentido ascendente que se mueve de una dinámica en “p” a “ff”.

²⁷ Destacamos el hecho de que Durá es capaz de hacer sonar dos veces un tema que ya había aparecido anteriormente y en ninguna de las dos ocasiones suena igual (una pequeña variación rítmica, una variación tímbrica, una variación ornamental etc., pero nunca una repetición literal).

Esta música nos lleva al momento en el que Roberto Planas empuja el coche para despeñarlo por el acantilado, lo cual demuestra, una vez más, el conocimiento del maestro de los procedimientos compositivos clásicos, pues el hecho de utilizar el sentido ascendente acentúa la tensión, mientras que el sentido descendente la diluye.

Bloque 14

La música del bloque 14 suena cuando aparece Margarita, la hermana gemela de Teresa, en el despacho del comisario, ante la sorpresa de estos. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 7 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 9. En realidad se trata de una breve intervención que pretende potenciar el efecto de sorpresa que causa en el comisario y su ayudante la aparición de Margarita, pues éstos no conocían de la existencia de una hermana gemela de la mujer asesinada. Para ello, Durá recurre a un fragmento de carácter cromático en las maderas, con una intervención del vibraphon, cuyo timbre siempre aporta cierto aire de misterio, que ya había sonado anteriormente en el comienzo del bloque 10.

Bloque 15

La música del bloque 15 suena cuando el inspector Martín acompaña a Margarita a diversos sitios (peluquería etc.), con el fin de aleccionarla para que esta ocupe el lugar de su hermana Teresa. Escrita para la orquesta B, tiene una duración real de 56 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:02. Compuesta en la tonalidad de Sol mayor y en compás de 2/4 el compositor presenta una nueva melodía, completamente diatónica y de carácter más amable, interpretada por el clarinete y continuada por la flauta y los violines:

Ejemplo nº 15



Cuando que va a repetirse de hecho empieza de nuevo, Durá introduce una modulación a Mi b mayor, rentabilizando la modulación como recurso expresivo, y un cambio de compás a 4/4, aplicándole a la melodía una aumentación con alguna variación rítmica.

Bloque 16

La música del bloque 16 suena cuando el inspector Martín sale a enseñarle la ciudad a Margarita. Escrita para la orquesta B, y con una duración de 1:28 segundos, la música de este bloque es la repetición literal de los bloques 3 y 15, uno a continuación del otro, sin solución de continuidad.

Bloque 17

La música de este bloque suena cuando el inspector Martín y Margarita se dirigen en coche al “Pueblo Español” para que lo conozca. En este momento se advierte en las imágenes que un coche les sigue. Escrita para la orquesta B, y con una duración de 35 segundos, este bloque repite la música utilizada en el bloque 3.

Bloque 18

La música del bloque 18 suena cuando una vez que han llegado al “Pueblo Español”, bajan del coche y continúan el paseo a pie, mientras que el individuo que les seguía hace lo mismo. Escrita para la orquesta B y con una duración de 1:48 segundos, este bloque utiliza un fragmento del bloque 3 bis, que el maestro especificó en la partitura original que se utilizaría para el bloque 18, y que se enlaza con el propio bloque 18. La música que escuchamos está en la tonalidad de Sol mayor. El tema empieza con un arpeggio del acorde de séptima de dominante en estado fundamental de dicha tonalidad, y en el compás de 4/4. Este tema que en realidad es el tema B de la canción *Noche en la ciudad*, tiene una extensión de 8 compases, articulados de 4 en 4, donde se alterna el protagonismo melódico entre el saxo, 2 compases, y la guitarra, otros 2. A continuación entramos en un desarrollo temático basado en la cabeza de la melodía del bloque 3 anterior al fragmento utilizado en este bloque, de carácter ligeramente más cromático, al final del cual se enlaza con la música que el maestro compuso como bloque 18 propiamente dicho. Así, se produce una modulación a Do mayor que presenta, aunque con otra instrumentación y otro acompañamiento, la

melodía que sonó en el bloque 4, que en realidad también tiene un encabezamiento similar, con lo que se consigue darle unidad al bloque:

Ejemplo nº 16



Sin embargo, cuando el tema va a finalizar y se prepara la cadencia en el violonchelo y el contrabajo, el inspector Martín descubre que alguien les sigue, y Durá interrumpe bruscamente el proceso cadencial consiguiendo, en tan solo un compás en el último del bloque, crear la sensación de alerta que busca. A esto también ayuda la textura acordal empleada para toda la orquesta en ese compás.

Bloque 19

La música del bloque 19 empieza a sonar cuando el inspector Martín descubre que hay un individuo que los está siguiendo y sale corriendo tras él. Escrita para la orquesta A, y con una duración de 1:41 segundos, este bloque está formado por la música del propio bloque 19, y por música del bloque 10. Así el fragmento empieza con un ritmo trepidante, que acompaña a la escena de la persecución del inspector Martín al desconocido, en el que se van sucediendo diferentes intervenciones de los metales que desembocan en el tema a cargo de los trombones que ya analizamos en la portada. Esto se repite desde el principio, pero al llegar al tema anteriormente mencionado se corta el bloque y se enlaza con la música de la primera sección del bloque 10.

Bloque 20

La música del bloque 20 es una corta secuencia de 6 segundos de duración, que constituye otro claro ejemplo de música dietética, en la cual Margarita ensaya con el piano la canción que tendrá que cantar en el cabaret para sustituir a su hermana, siendo esta la melodía de la canción *Noche en la ciudad*.

Bloque 21

La música del bloque 21 suena cuando Margarita se dirige a ensayar con la orquesta del cabaret y los músicos le dedican una breve pieza de bienvenida por lo que nuevamente estamos ante una utilización diegética de la música. Con una duración de 16 segundos, y escrita para una orquestación específica, esta pieza consiste en una frase de 8 compases escritos en 4/4 y en la tonalidad de Do mayor, cantada por los propios músicos que componen la orquesta, con un carácter similar al *tempo* de marcha. La frase es totalmente simétrica, articulándose en dos semifrases de 4 compases, las cuales tienen dos partes de 2 compases cada una, y completamente diatónica:

Ejemplo n° 17



Canción Noche en la ciudad.

Esta canción es interpretada por Margarita en el cabaret, suplantando a su hermana Teresa, siguiendo el plan urdido por el comisario, por lo que estamos ante un nuevo caso de diégesis. Escrita para una orquestación específica, y con una duración de 2:54 segundos, la canción está estructurada con el siguiente esquema formal: Introducción-A-A-B-A-A-Coda.

La introducción es aprovechada para hacer un cambio de escena, es decir, empieza sonando cuando Margarita se dispone a ensayar, y, sin embargo, cuando ésta sale al escenario, nos presentan ya a la actuación en directo. El tema A es interpretado dos veces por la cantante, y después suena como contraste el tema B, que es el tema que suena en los bloques 3 bis y 18. Posteriormente suena de nuevo el tema A dos veces, la primera vez instrumental, alternando el protagonismo melódico el saxo, el clarinete y la trompeta, y la segunda vez y para acabar, de nuevo la vos solista. Con una coda, llegamos al final de la canción, que viene a coincidir con un apagón de luz que se produce en el cabaret.

Bloque 22

La música del bloque 22 suena después del apagón que se produce tras la intervención de Margarita para que continúe el baile, mientras que ésta baja a su camerino donde encuentra una nota. Escrita para una orquestación específica, es la última aparición de música dietética en la película. Tiene una duración real de 1:31 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:38.

Se trata de un bailable vivo escrito en la tonalidad de Lab mayor y en el compás de C a la breve, en el cual podemos observar una estructura que responde al esquema formal A-A-B-A-A pero que se repite tres veces. No obstante, a pesar de repetirse Durá le imprime al bailable un aspecto global de una estructura tripartita A-B-A, dándole una sonoridad diferente la segunda vez que se interpreta, realizando una modulación a la tonalidad de Sol mayor, un cambio muy significativo en la instrumentación etc., que establece el contraste necesario para no caer en la repetición excesiva. Así, vemos cómo el tema A está formado por una melodía prácticamente plana y de valores largos y regulares, mientras que el tema B utiliza intervalos más amplios en su configuración melódica, y sincopas en su configuración rítmica.

En cuanto al lenguaje armónico y tratándose de un bailable es completamente tonal, incluso la modulación es tradicional, basada en una secuencia descendente desde la tónica Lab hasta la subdominante Re, convirtiéndola en Dominante de la nueva tonalidad con un acorde de séptima de dominante en estado fundamental. Como detalle curioso a nivel de sincronía, podemos observar cómo cuando se cierra la puerta del camerino se oye la música más tenue y lejana, mientras que cuando se abre vuelve a escucharse más cercana.

Bloque 23

La música del bloque 23 suena cuando el inspector Martín acompaña a Margarita a su piso para retirarse a descansar. Escrita para la orquesta B, consiste en una breve intervención de 22 segundos de duración de la música que pertenece al bloque 4, aunque no desde el principio, sino la segunda vez que se interpreta el tema.

Bloque 24

La música del bloque 24 suena cuando Margarita se queda sola dentro del piso, siendo interrumpida por el ruido de un disparo. Escrita para la orquesta A, tiene una

duración real de 54 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:03.

Como el propio compositor indicó en la partitura original, es una música que busca una panorámica misteriosa, por lo que vuelve a recurrir a una escritura atemática y lineal, en la que las intervenciones se van sucediendo una tras otra utilizando una serie de recursos que como hemos comentado en otra ocasión, tiene ciertas similitudes con la escritura impresionista:

Ejemplo nº 18

The image displays a musical score for Example 18, consisting of two systems of staves. The first system includes three staves: Clarinete Bajo (Bass Clarinet), Acordeón (Accordion), and Guitarra Eléctrica (Electric Guitar). The second system includes three staves: Cl. B. (Bass Clarinet), Aco. (Accordion), and Str. E. (Electric Guitar). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Clarinete Bajo and Cl. B. parts feature a melodic line with triplets and a descending fifth interval. The Acordeón and Str. E. parts feature arpeggiated chords with a descending fifth interval. The guitar parts are mostly silent, with some arpeggiated chords in the second system.

En un *tempo* lento y una dinámica de “pp” van sucediéndose en un sentido lineal una serie de intervenciones breves del clarinete bajo, el acordeón, la guitarra, el vibraphono, los metales a tutti con sordinas etc. En este fragmento el protagonismo recae en el timbre del instrumento que interviene en cada momento, y en el dibujo del motivo que interpreta, en lo cual el maestro huye del diatonismo con el fin de crear tensión. Así, con una 5ª disminuida descendente y un arpeggio que alcanza un ámbito de una 9ª (por poner algún ejemplo), se escucha el ruido de un disparo.

Bloque 25

La música del bloque 25 empieza a sonar inmediatamente después del ruido del disparo, finalizando con el efecto que acompaña a la imagen del impacto de bala en el retrato de Teresa que hay colgado en la pared. Escrita para la orquesta A, la música de tiene una duración real de 1:06 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 1:12, es decir, la suma de los bloques 25 y 26 de la partitura original.

Con un acompañamiento similar al utilizado en el bloque 19 para el tema de los trombones, la música muestra un carácter agitado que se ve intensificado por un motivo que suena en el barítono con un diseño rítmico sincopado que se ve contestado por las trompetas sonando a contratiempo del contrabajo hasta en tres ocasiones. A continuación el clarinete interpreta una variación de la melodía utilizada en el bloque 9 compuesta con un ámbito melódico de 9ª, que se mueve por intervalos muy amplios y con un uso abundante del cromatismo. Dicha intervención es repetida por el saxo alto, al final de la cual el trombón interpreta la serie cromática descendente, la cual nos lleva al efecto a *tutti* que suena cuando se ve el impacto de bala en el retrato que hay de Teresa Montes colgado en la pared. Este efecto es en realidad una variación rítmica del motivo principal de la secuencia cromática a la que el maestro le aplica un procedimiento de aumentación.

Bloque 26

La música del bloque 26 suena cuando el inspector Martín se prepara para salir de la habitación contigua a la de Margarita en la que se encuentra, y al hacerlo es golpeado por los sicarios de la banda de falsificadores que quieren secuestrar a la que ellos creen que es Teresa. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 46 segundos, mientras que la duración por el compositor en la partitura era de 60.

La música empieza en la anacrusa del compás número doce de la partitura original con una sucesión de entradas que se imitan entre sí guardando la misma distancia de entrada a la manera del contrapunto imitativo. Este diseño se repite otra vez, pero un tono más bajo, y se ve interrumpido por un acorde a *tutti* en “ff” y a contratiempo que coincide con el momento en el que los delincuentes golpean al inspector Martín.

Para crear un momento de tensión importante, Durá recurre una vez más a la armonía, realizando una superposición de acordes propia del lenguaje armónico de algunos compositores neoclásicos digna de mención. Así, podemos escuchar un acorde de 3ª mayor y 5ª justa sobre el sol natural con una duplicación de la 8ª, y a la vez un acorde de 3ª mayor y 5ª justa sobre el re bemol sin duplicaciones. La posibilidad de considerar el re bemol como el segundo grado rebajado de Do mayor y el sol la dominante de dicha tonalidad es una interpretación nuestra, aunque también podríamos considerarlos simplemente como dos acordes disonantes superpuestos, pero la disposición de las voces y el entorno sonoro hace inclinarnos por la primera posibilidad.

La tensión creada por dicho acorde se va diluyendo, mientras permanece sonando la guitarra realizando un bajo y el vibraphono hace un par de intervenciones, que finalmente son imitadas, emulando el principio del bloque, y así acaba la música del mismo.

Bloque 27

Comienza a sonar mientras que los delincuentes se llevan a Margarita, y el comisario Rivera que está llegando en ese momento en coche al piso de esta para recogerla, al ver que se la llevan, inicia una persecución. Escrito para la orquesta A, el bloque 27 es el de mayor duración de toda la película, pues tiene una duración de 5:25 segundos, estando formado por partes de los bloques 28, 9 bis, 29, 30 y 31.

El bloque empieza con la música del que en la partitura original era el 28 que suena completo, al cual le sigue el 9 bis también desde el principio, pero éste se corta antes de acabar. No obstante suena en una mayor extensión que cuando se utilizó junto con el bloque 9 para constituir lo que en la película es el 10. A continuación suena la música del bloque 29, también desde el principio y prácticamente en su totalidad, se corta cuando apenas quedan unos compases, al cual le sigue el 30, que no empieza desde el principio, sino a partir de la segunda sección del mismo, c. 24 de la partitura original. Sin embargo, este bloque sí que se acaba, incluso se hace un *Da Capo*, dejándose la segunda vez incompleto, y pasando al 31 que suena completo de principio a fin.

Aunque en principio pueda parecer que el hecho de que el bloque esté constituido por hasta cinco bloques distintos de la partitura original vaya a ir en detrimento del sentido de unidad del mismo, lo cierto es que no se observa tal falta de unidad, dado el oficio de Durá y el hecho de que viene a versionar los temas más característicos de toda la música compuesta para la película. Además el hecho de que estaban escritos todos para la orquestación A, y que el compás utilizado en su origen era el de 2/4, hace que no se perciba ningún cambio de compás, ni un de *tempo* que pudiese alterar significativamente el sentido de unidad del bloque resultante.

Así, podemos observar cómo en un *tempo allegro* y en compás de 2/4 empieza la música con una serie ascendente de semicorcheas que ya había sonado en el bloque 9 bis de la partitura original, que nos lleva a la intervención del clarinete, la cual es puntualizada en repetidas ocasiones por un diseño rítmico a cargo de las trompetas que le confiere a la música un carácter ligero. A continuación, se escucha un cambio en el

ritmo armónico que unido a las intervenciones de carácter más acentuado todavía de los metales van dotando a la música del vigor necesario para lo que se adivina va a ser una persecución decisiva.

El recurso de utilizar el mismo compás, el mismo *tempo*, repetir algún diseño melódico, como el de la serie ascendente de semicorcheas en el clarinete, u otros ornamentos como los trinos en el saxo alto, así como seguir utilizando los metales con la misma finalidad aunque con un carácter más marcado, le confiere un sentido de continuidad a la música que hace que el hecho de pertenecer a dos bloques que en su origen eran distintos pase desapercibido al espectador. Y así van sucediéndose, una tras otra y sin solución de continuidad, diversas variaciones de todo tipo, sobre todo melódicas, rítmicas y tímbricas, de los temas más característicos escritos por el maestro para la película.

Bloque 28

La música del este bloque empieza a sonar cuando llega el inspector Martín a la tienda de antigüedades con el resto de policías. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 1:07 segundos, mientras que la duración por el compositor en la partitura era de 1:05. La explicación para esta diferencia de tiempo es, que en esta ocasión, se hace una repetición de la primera sección. La música que suena en este bloque es la del 25 de la partitura original que ya había sido utilizada junto con el 26 para el 25 de la película, que la primera vez que se interpreta no se hace. Durá dejó escritas instrucciones precisas en la partitura original para que esa repetición de la primera sección del bloque se hiciera en la utilización del mismo para esta ocasión.

Bloque 29

La música del bloque 29 suena una vez finalizado el tiroteo, cuando el comisario Rivera y el inspector Martín siguen a Furbanks que se ha llevado a Margarita. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 3:06 segundos, mientras que la duración estimada por el compositor en la partitura era de 2:10 segundos. Esto se debe a que hacia el final del mismo, después del acorde que interpreta toda la orquesta para acompañar el momento en que Furbanks cae del tejado, se sustituye un fragmento lento de 8 compases que hay en la partitura original por prácticamente toda la música del bloque 3 bis.

Por lo que respecta a la música escrita para el bloque en sí, se puede decir que continuamos con la práctica de los últimos bloques de versionar los temas que más han sonado a lo largo de la película. De hecho, tras una primera sección similar a las escritas para los bloques 27 y 29 de la partitura original pero con otras figuraciones rítmicas, llegamos a una versión del tema principal de la toda la banda sonora musical, pero en esta ocasión a cargo de las tres trompetas al unísono, siendo este *tutti* un recurso que todavía no había utilizado el maestro. Posteriormente el tema es repetido por los trombones, y volverá a ser repetido añadiendo otros instrumentos y enriqueciendo el acompañamiento, hasta llegar al punto de máxima tensión, siendo entonces cuando cae Furbanks desde el tejado abatido por la policía. En ese momento se produce un silencio general, enlazando con la música del bloque 3 bis y así finaliza el bloque.

Bloque 30

El bloque 30 suena al final de la película, cuando el inspector Martín y Margarita salen de comisaría para irse juntos a descansar unos días al pueblo de ésta. Escrita para la orquesta A, tiene una duración real de 45 segundos, mientras que la estimada por el compositor en la partitura era de 60.

En este último bloque podemos escuchar por última vez, pero en la tonalidad de Sib menor una variación del tema principal. Además, aunque en la partitura está escrito en su totalidad, en la película empieza en la segunda semifrase de la primera frase del tema, siendo esta parte interpretada por el acordeón cuyo timbre siempre nos sonará asociado a Teresa, que es contestado por el clarinete, el cual acaba dicho tema. Y así, de una manera natural y sencilla, se produce una modulación a Sib mayor con tan solo tres corcheas en una textura homorrítmica, que se mueven por semitono en sentido ascendente, para presentarnos el tema que sonó al piano en el bloque 4. Este tema siempre nos sonará asociado a la otra Teresa, es decir, a Margarita, pero esta vez, como final que es, aparece orquestado para todo el conjunto, lo que le confiere un carácter de brillante final:

Ejemplo nº 19



Para acabar, queremos destacar que el hecho de utilizar las dos modalidades de una misma tonalidad, Sib menor y mayor, como un recurso expresivo del modo en que lo hace el maestro Durán, corrobora que estamos ante un compositor de una sólida formación académica que sabe utilizar los procedimientos compositivos más variados.

Conclusiones

El principal objetivo de este trabajo ha sido acercarse al lenguaje musical cinematográfico utilizado por el compositor Juan Durán Alemany. En este sentido podemos afirmar que en su estilo compositivo se puede percibir una sólida formación académica, -adquirida en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, hoy Conservatorio de dicha ciudad-, que se fusiona con los giros melódicos jazzísticos y los ritmos nuevos procedentes de los distintos clubes de jazz y de las múltiples orquestas de música moderna que se crearon en la ciudad condal²⁸.

Es de destacar la perfecta adecuación del lenguaje musical utilizado al argumento de la película. Un lenguaje musical en el que la capacidad expresiva de la música se suma a la de los demás elementos utilizados por el director, con el fin de facilitar la comunicación con el espectador, demostrando una evolución del lenguaje musical cinematográfico propia de un compositor de una talla importante en el medio. Así, resulta interesante el empleo que Durá hace de la música como un elemento estructurador del discurso cinematográfico, potenciando el ritmo interno de las distintas secuencias por medio de la adecuación del ritmo musical de cada bloque con el ritmo de la escena, así como la diversidad de los patrones rítmicos empleados a lo largo del film. Esto le confiere credibilidad a la música de fondo, componiendo la música necesaria para cada escena, en palabras de Durá “ni mucha ni muy densa”.

²⁸ por los datos biográficos que conocemos del compositor, y dada la música que hemos escuchado y analizado del mismo, también se puede llegar a la conclusión de que éste estuvo en contacto directo con la *Gebrauchsmusik*.

También queremos destacar la utilización de diferentes plantillas instrumentales para acompañar escenas que se están produciendo en ese momento y escenas en *flash-back*, o para conseguir imprimir un carácter distinto a los distintos bloques, en función de la secuencia. Esto lleva implícito el reconocimiento a una evolución en el lenguaje musical utilizado en las comedias compuestas en las décadas anteriores, y la adecuación al sinfonismo más romántico e impresionista que se instauró en el ámbito de la composición musical cinematográfica posteriormente.

Las asociaciones tímbricas utilizadas con ciertos personajes y/o situaciones vienen a corroborar la importancia que la orquestación tenía para Durá, como por ejemplo la utilización del vibraphono o la guitarra eléctrica como instrumentos solistas para efectos un tanto misteriosos, o el tratamiento solístico de otros temas a cargo de instrumentos como el saxo o el acordeón para despertar ternura o simpatía hacia algún personaje. Pero el compositor va más allá de lo que sería una simple asociación timbre instrumental-personaje, pues emplea un lenguaje musical diferente para cada tipo de personaje o situación, lo que facilita un acercamiento psicológico del público a los personajes, con la implicación emocional que esto conlleva. Es por esto que podemos hablar de coherencia entre los lenguajes, es decir, coherencia entre el lenguaje hablado por el personaje y el lenguaje musical asociado a ese personaje.

El manejo que hace de las distintas líneas melódicas es sencillamente magistral, así, en unas ocasiones compone una melodía fácilmente perceptible por el público, con una clara direccionalidad y un carácter perfectamente definido, con lo que el espectador ve cumplidas sus expectativas en lo que sería el proceso de la percepción, mientras que en otras busca crear la tensión necesaria para la secuencia a través de una textura de tipo no-melódico donde el hilo conductor se basa en las distintas intervenciones instrumentales en las que el diseño interválico del motivo y el color constituyen su esencia.

El lenguaje armónico utilizado a lo largo de toda la película es básicamente tonal, aunque con una profusa utilización del cromatismo en algunos bloques, y sabiendo aprovechar el empleo de la modulación como un recurso expresivo de primer orden, apoyándose en un manejo magistral del ritmo armónico y en un sutil tratamiento de los procesos cadenciales.

Además, en la música compuesta para esta película, el color no depende solo de los timbres empleados por el compositor. Las diversas disposiciones de las notas de los acordes, los continuos cambios de posición, la cantidad de notas que contienen en cada

caso o las diferentes alturas a la que los escribe, influirán de manera decisiva en el resultado tímbrico final.

Por lo que respecta a las estructuras formales, es evidente que el manejo de las formas breves de piezas de salón no suponían ningún problema para un compositor acreditado como el pianista de orquesta que era, pero tampoco en el desarrollo de las formas más extensas encuentra éste el mas mínimo obstáculo, sin tener que recurrir a la repetición literal del contenido musical.

Vinculado al tratamiento formal de la música de cada bloque, la elección de distintos planos texturales siempre nos ha parecido acertada con respecto al contenido musical del bloque en cuestión; por ejemplo, para las canciones y los bailables, se ha empleado la melodía acompañada. Así hemos visto bloques musicales compuestos utilizando unas texturas densas, basadas en la polifonía contrapuntística, para escenas de cierta tensión, mientras que en otros casos hemos escuchado una música escrita con una disposición textural clara y transparente, a través de una textura monódica, o una heterofonía.

Por último, la utilización de los más variados procedimientos compositivos por no hacen sino corroborar que se trata de un compositor que supo aplicar a la música de cine los procedimientos y las técnicas procedentes del mundo de la música autónoma. Así, podemos comprobar como este utiliza las secuencias, tanto melódicas como armónicas, la aplicación de aumentaciones y disminuciones a algunos de los temas más característicos de la película o a sus motivos, el uso del contrapunto imitativo al más puro estilo de la polifonía clásica etc. Pero es en el tratamiento que hace de la variación donde nos demuestra que es un compositor de gran inspiración melódica, deleitándonos con variaciones de todo tipo sobre los principales temas de la película, variaciones de tipo ornamental, de tipo rítmico, de tipo tímbrico, de modo etc.

Así, aún a sabiendas de que el valor de la música de cine ha de estar en función de la imagen, y no en su calidad intrínseca, estamos convencidos de encontrarnos ante un compositor que conocía en profundidad el medio para el que componía y que supo aunar en su música calidad musical y calidad final como música de cine.

Referencias bibliográficas

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

DURÁN, Juan

1943 Radio-Cinema (entrevista junio) “¿Cómo influye la música en el éxito de una película?”

GARCÍA, Jesús

1946 “Como se hace una partitura para una película”, Revista Primer Plano, nº 315, p. 12.

QUINTERO, Juan

1946 Entrevista *Radio-Cinema* (entrevista), “La música en el cine para el año 1947”, VIII, 130.

ROLDÁN, David

2003 Fuentes documentales para el estudio de la música en el cine español en los años 40. Tesis doctoral inédita. Universitat Politècnica de València.