

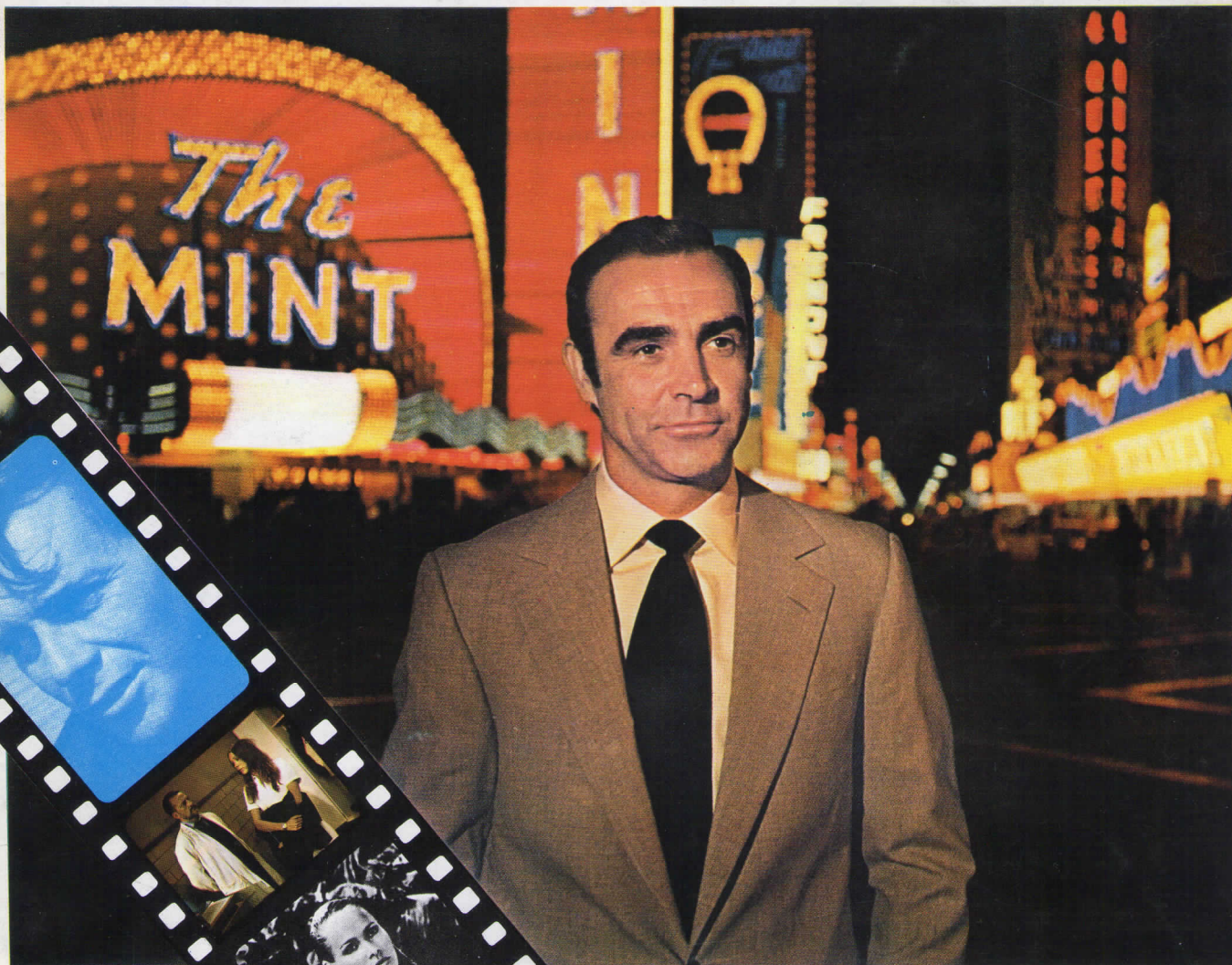
JULIO / AGOSTO 1974 - Nº 15 - 50 PTAS.

dirigido por..

MARCO
FERRERI



ENTREVISTA CON DIRK BOGARDE / FRANCO ZEFFIRELLI / JOHN BARRY





JOHN BARRY

La música en el cine ha ido evolucionando paralelamente a sus progresos técnicos y a sus más variados planteamientos temáticos. Pero esta evolución, no ha sido ajena a las influencias de las propias evoluciones de las distintas técnicas musicales que sobre todo en esta última década se han hecho ampliamente evidentes en los compositores cinematográficos.

La música moderna en sus aspectos técnico y artístico no se halla exenta de «tics» y modas que de una u otra forma se han incorporado en la formativa musical del arte cinematográfico.

Los recursos de grabación, cuyo abuso está fuera de toda duda, han tentado a toda una pléyade de compositores jóvenes que han visto en ellos, no sólo un magnífico campo para la experimentación sonora sino también una manera segura de servir unas imágenes que suelen mostrar toda una serie de posibilidades efectistas, siendo al propio tiempo testigos de excepción de una época vital, dura, agresiva y consumista.

A partir del año 1960, año en que John Barry, que pertenece de lleno a esta pléyade de compositores jóvenes, la música adquiere una especial entidad.

Ya no se trata de comentar, subrayar o ambientar determinadas imágenes o evocar distintos estados de ánimo, se trata de incorporar al cine la «vitalidad» musical del momento, de conferirle una nueva fuerza sonora que reuerze la banda de efectos y que demuestre asimismo la agresividad del medio ambiente y la potencia de una situación hasta culminarla con timbres vibrantes o conducirle al caos.

Barry, cuya serie James Bond le lanzó a la popularidad —sobre todo a partir del famoso Goldfinger— sabe atrapar a la imagen; y su música muy expresivamente dotada acorrala las secuencias hasta exprimirlas. La presencia «viva» de la música a la que antes hemos aludido, forma parte tan destacada yo diría que tan expresamente destacada de la materia filmica que es como si el sonido en forma musical «comentara» en muy alta voz los más escandalosos secretos de la acción y de sus personajes.

En *GOLDFINGER* —que confieso mi extrañeza ante la popularidad inmensa de su leiv-motiv que se me antoja muy discreto— los acordes del metal son protagonistas en muchas ocasiones y las pulsaciones rítmicas de las guitarras marcan un «tempo» muy del agrado de BARRY, que llega a imprimir en el ánimo del espectador, una acción que apenas se halla esbozada (a veces ni eso) en las imágenes.

En toda la serie *BOND*, destaca poderosamente la orquestación férrea y sin concesiones a los motivos sentimentaloides. Timbres agudos que constratan con los graves consiguiendo efectos de sonido que agradece la temática del aniquila o serás aniquilado y del maquinismo diabólico cada vez más angustiante. El hombre deshumanizado por la técnica que a su vez se «humaniza» en una especie de trastueque vital.

Es claro que las partituras, deban servir a todo este mundo y los elementos que utiliza BARRY han de estar orientados hacia un perfecto retrato de la época más que de cualquier situación.

Los instrumentos de percusión que han irrumpido en el campo musical de una manera dominante, tienen en estas películas su gran terreno abonado. El piano en su registro grave es otro elemento valiosísimo que BARRY maneja a la perfección mezclándolo en ocasiones con la sección rítmica, responsable de la creación de toda una serie de figuras rítmicas muy del gusto actual.

Sin embargo, de repente, una sorpresa. En 1969 e ilustrando una secuencia aparentemente sin importancia —el protagonista penetra en una estancia buscando por entre cajones y librerías—, BARRY se libera en cierto modo de la esclavitud Bond y la melodía surge como un aliento de aire fresco y sin despreciar ningún elemento musical del momento, va desgranando con una profundidad temática excepcional, toda una serie de hallazgos armónicos acompañados por si esto fuera poco por la envidiable musicalidad del gran LOUIS ARMSTRONG, que encajan extrañamente dentro de la temática filmica durante más de tres minutos sin que en la pantalla suceda más que una

mínima acción totalmente intrascendente. La perfección del logro debe ser tan absoluta que a pesar de estos tres minutos largos, ningún crítico que yo sepa ha sido capaz de comentar un caso que me parece en muchos aspectos insólito. Insólito y casi genial.

Ya pueden suponer que recomiendo a todo el mundo aficionado a la música de cine, que adquieran este pequeño trozo musical que dice mucho a favor de los responsables de la película. Título: «We have all the time in the world».

La influencia de la serie BOND, así como de otras de su misma especie, se nota grandemente en todas las portadas de presentación de innumerables y a menudo pesadas colecciones de películas de TV.

El propio BARRY, responsable de algunas de ellas, nos da claros ejemplos de lo que estamos comentando. «Los persuasores», cuyos elementos de percusión —otra vez en primer plano el piano en sus graves— son los dominadores de la composición musical y «Vendetta» film para la BBC, son claros exponentes de esta manera de hacer que ha llegado a límites de peligrosas reincidencias y, por tanto, de un cierto grado de despersonalización que no creo que llegue a ser aconsejable ni para el público ni para el compositor.

Las exigencias, tan ocultas como se quieran de la producción, se notan ampliamente y obligan casi al compositor a labores de imitación de éxitos anteriores que desmerecen o pueden desmerecer y deslucir su libertad creadora.

Por esto considero mucho más importante el análisis de JOHN BARRY, en su labor de los films más intimistas como pueden ser «MIDNIGHT COWBOY» y, sobre todo, en «THE KNACK... and how to get it».

En «Midnight Cowboy», BARRY echa mano a menudo de la armónica, pero tan exquisitamente manejada que, lejos de convertirse en un instrumento tópico como podía temerse, su timbre confiere al tema un «clímax» muy apropiado. El tema principal está construido sobre una base armónica muy sencilla pero moderna. Se trata de la supresión de la sensible, séptimo grado de la escala, para cimentar el acompañamiento a la distancia de un tono en lugar del semitono presumible de la tonalidad (1).

El aire cansino del ritmo viene reforzado por el especial tinte melancólico que la armonía le presta resultando en conjunto un **leit-motiv** lleno de intención y picardía.

Los violines acompañan a la armónica hasta que entran en el tema y entonces unas notas muy inteligentes de guitarra con unos graves preciosos acaban de redondear la obra.

En THE KNACK encontramos de nuevo al JOHN BARRY, poco efectista tal como yo lo prefiero, sirviendo al film desde el principio hasta el final.

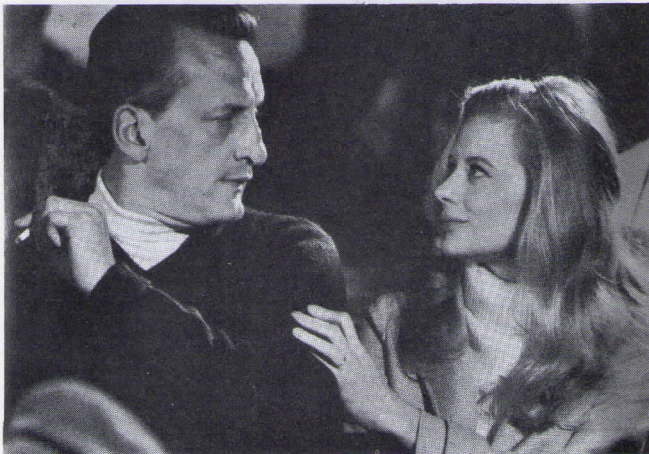
El motivo musical construido sobre el ritmo sencillo de un vals se halla apoyado por una base armónica con pocas complicaciones y con modulaciones bastante corrientes, y hasta me atrevería a decir que clásicas, dentro de las tendencias al uso (2).

Pero BARRY luce en toda la cinta sus especiales dotes de compositor con gran cantidad de recursos y sin apenas moverse del tema lo viste y adorna de las más variadas formas para engazarlo en las distintas fases del film, sin que en ningún momento de la sensación de reiteración y sin que en ningún momento tampoco se presente el cansancio de una temática demasiado explotada.

Baste recordar a este respecto la incomparable secuencia final de la persecución del protagonista en motocicleta cuyo aporte musical le confiere todavía más el efecto burlesco. Es el mismo motivo, interpretado con ligeras variantes, con otra instrumentación y a más velocidad; pero en cine, como se ha demostrado hasta el infinito, no cuenta la calidad de la música en sí misma, sino el sentido funcional de la misma, y JOHN BARRY creó para «THE KNACK» un tema con una inteligente dosis de



“Goldfinger”



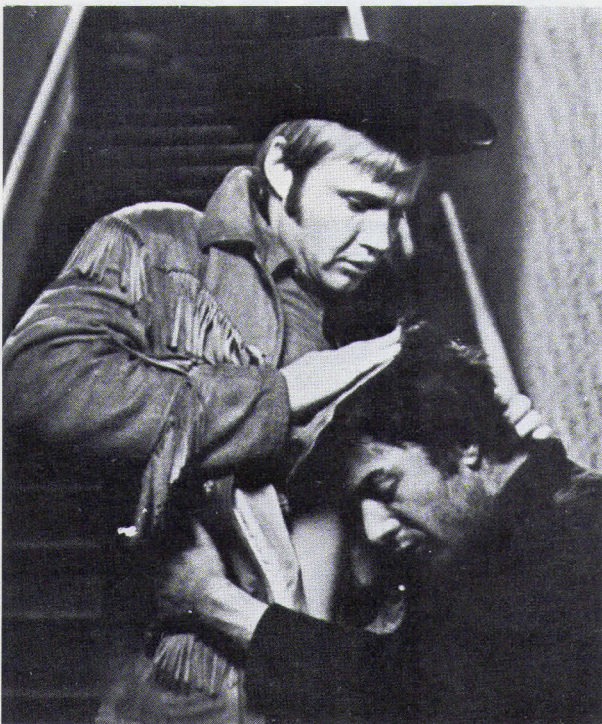
“Petulia”



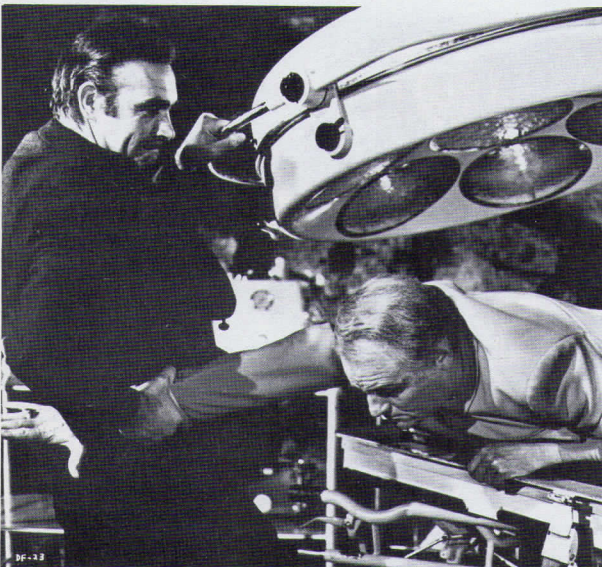
“Un león en invierno”

DATOS BIOGRAFICOS

Barry, nació en 1933 en Yorkshire (Inglaterra). Desde muy joven ayuda a su padre como proyccionista de un pequeño cine. A los 19 años actua de trompeta en el regimiento del cuerpo Cyprus, ello le vale aficionarse por la música. Estudia composición y ritmo con el Dr. Francis Jackson en la York Minster, y, a través de un curso de correspondencia musical con Bill Russo. En 1958, forma el conjunto musical "John Barry Seven", que cinco años después es disuelto. Posee el "Oscar 1965" por el tema "Nacida Libre" y el "Oscar 1968" al mejor tema original por el film "Un león en invierno". Estuvo casado con la actriz-cantante Jane Birkin.



"Midnight Cowboy"



"Diamantes para la eternidad"

sentimentalismo barato e irónico que le sirvió después para suministrar al resto de la película todas y cada una de sus estupendas posibilidades.

Evidentemente sería exhaustivo y me temo que pesado analizar una por una las cintas musicadas por BARRY, aparte de que en alguna de ellas no le acompañó la suer-te como por ejemplo en THE CHASE.

JOHN BARRY es un magnífico compositor que se sabe todos los resortes de las técnicas modernas como ha demostrado a lo largo de su maravillosa carrera, pero al que yo prefiero con la sinceridad y llaneza temática de la dulce melancolía de una humanidad fabulosa del «MID NIGH COWBOY» y con la suave ironía de la deliciosa partitura del «THE KNACK». Sin grandes estridencias, pero apuntando al fondo.

FILMOGRAFIA DE JOHN BARRY

- 1960: **BEAT GIRL**, de Edmond T. Greville.
- 1960: **NEVER LET GO**, de John Guillermin.
- 1962: **MIX ME A PERSON**, de Leslie Norman.
- 1962: **THE AMOROUS PRAWN**, de Anthony Kimmins.
- 1963: **THE MAN IN THE MIDDLE**, de Guy Hamilton.
- 1963: **THE PARTY'S OVER**, de Guy Hamilton.
- 1963: **THE L-SHAPED ROOM (La habitación en forma de L)**, de Bryan Forbes.
- 1963: **FROM RUSSIA WITH LOVE (Desde Rusia con amor)**, de Terence Young.
- 1964: **GOLDFINGER (Goldfinger)**, de Guy Hamilton.
- 1963: **ZULU (Zulú)**, de Cy Endfield.
- 1964: **SEANCE ON A WET AFTERNOON**, de Bryan Forbes.
- 1965: **THE IPCRESS FILE (Ipcress)**, de Sidney J. Furie.
- 1966: **KING RAT**, de Bryan Forbes.
- 1965: **THUNDERBALL (Operación Trueno)**, de Terence Young.
- 1965: **THE KNACK... and how to get it (The Knack)**, de Richard Lester.
- 1964: **MISTER MOSES**, de Ronald Neame.
- 1965: **FOUR IN THE MORNING (A las 4 de la madrugada)**, de Anthony Simmons.
- 1965: **BORN FREE (Nacida libre)**, de James Hill.
- 1966: **THE QUILLER MEMORANDUM**, de Michael Anderson.
- 1966: **THE CHASE (La jauría humana)**, de Arthur Penn.
- 1966: **THE WRONG BOX**, de Bryan Forbes.
- 1966: **THE WHISPERERS**, de Bryan Forbes.
- 1967: **YOU ONLY LIVE TWICE (Sólo se vive dos veces)**, de Lewis Gilbert.
- 1967: **DUTCHMAN**, de Anthony Harvey.
- 1968: **DEADFALL**, de Bryan Forbes.
- 1968: **PETULIA (Petulia)**, de Richard Lester.
- 1968: **BOOM! (La mujer maldita)**, de Joseph Losey.
- 1968: **THE LION IN WINTER (Un león en invierno)**, de Anthony Harvey.
- 1969: **THE APPOINTMENT (Una cita)**, de Sidney Lumet.
- 1970: **MIDNIGHT COWBOY**, de John Schlesinger.
- 1969: **ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE (Al servicio de su majestad)**, de Peter Hunt.
- 1970: **MONTE WALSH (Monte Walsh)**, de William Fraker.
- 1971: **THE LAST VALLEY (El último valle)**, de James Clavell.
- 1971: **WALKABOUT**, de Nicholas Roeg.
- 1971: **DIAMOND'S ARE FOREVER (Diamantes para la eternidad)**, de Guy Hamilton.
- 1971: **THE MURPHY'S WAR (La guerra de Murphy)**, de Peter Yates.
- 1971: **MARY, QUEEN OF SCOTS**, de Charles Jarrot.
- 1972: **THE PUBLIC EYE (Sígueme)**, de Carol Reed.
- 1972: **ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND**, de William Sterling.
- 1974: **THE TAMARIND SEED**, de Blake Edwards