

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La música en los filmes de Yasujiro Ozu

Autor/es:
Padrol, Joan

Citar como:
Padrol, J. (1997). La música en los filmes de Yasujiro Ozu. Nosferatu. Revista de cine. (25):69-73.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41056>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





El comienzo del verano

La música en los filmes de Yasujiro Ozu

Joan Padrol

Yasujiro Ozuren filmeetan azaltzen den musika oso antzekoa da guztietan, ia berdina. Zenbait konpositorek lan egin zuen zuzendariarekin bere karreraren zehar, baina bere laguntzaile nagusia Kojun Saito izan zen, berrogeita hamarreko hamarkadako filmerik ospetsuenetakoa soinu-banden egilea. Guztietan ere, funtsezko eta behar-beharrezko eginkizuna betetzen du musikak zuzendariaren unibertso poetikoa indartzeko garaian.

Cualquier análisis serio y riguroso que quiera practicarse de la obra del director japonés topa, en principio, con el inconveniente grave de que ninguno de sus filmes se ha estrenado normalmente en España ni han podido visionarse en sesiones de filmoteca. La televisión sería como siempre el último recurso, pero en este caso las películas de este autor siguen siendo malditas, ya que sólo

Cuento de Tokio (1953) -que yo recuerde-, en versión doblada, y **La paz de un día de otoño** (1960), en una sesión de "Cine Club", cuando aún las películas se proyectaban en su versión original, se han ofrecido al público, y son, por tanto, las únicas posibles de conocer. Queda afortunadamente el vídeo, y en ese caso la accesibilidad ha sido posible mediante un lote de cinco películas disponibles en su versión original

con subtítulos en francés -**El fin de la primavera** (1949), **Las hermanas Munakata** (1950), **El comienzo del verano** (1951), **El comienzo de la primavera** (1956) y **Flores de equinoccio** (1958)-, que sumadas a **La paz de un día de otoño** pueden formar un conjunto bastante representativo de la obra del director. La palabra "bastante" no es aleatoria, ya que su filmografía es inmensa, fértil, fructífera y se re-

monta a la época del mudo, pero teniendo en cuenta la preocupación básica de su obra, el polo hacia el que gravitan todos sus filmes, la constante sempiterna de su trayectoria, podríamos decir que ese muestreo de seis títulos puede ser suficiente para establecer características generales y parámetros básicos de la obsesión sobre la que ha girado siempre su obra. Incluso nos atreveríamos a decir que Ozu, a lo largo de su filmografía, ha hecho siempre la misma película desgarnada en diversos títulos como meros pasos o peldaños para su discurso: una crónica de costumbres de la familia japonesa actual, un análisis meticuloso de las relaciones entre padres e hijos, un problema obsesivo y por lo visto -en el Japón de los años 50- básico, sobre el matrimonio, la elección del consorte, la decisión de los padres sobre la pareja ideal, tímidos apuntes -en **Flores de equinoccio**- sobre la rebeldía de los hijos al no aceptar el cónyuge designado por los padres, un cuestionamiento sobre el principio de autoridad paterna y, un aspecto muy importante y que coincide básicamente en **El fin de la primavera** y **La paz de un día de otoño**, la renuncia al matrimonio para no dejar abandonados a un posible padre o madre viudos que han estado hasta entonces al cuidado de la hija casadera.

Los reparos que argumentaba al principio sobre la dificultad de conocer su obra se incrementan al querer estudiar o conocer las bandas sonoras de sus filmes, ya que por sus propias características deben verse en versión original si queremos olvidar el fantasma de la banda sonora manipulada. Por ese motivo queda rechazada **Cuento de Tokio**, pero los problemas no terminan aquí. Normalmente se establece que el músico japonés Kojun Saito ha formado una asociación indisoluble con Yasujiro Ozu, tan compenetrada que puede ser equiparable a las tan clásicas y conocidas en el mundo occidental como las de

Rota-Fellini, Sarde-Sautet, Trovati-Scola o Piccioni-Rosi, pero ante la carencia de libros o tratados rigurosos sobre la música cinematográfica japonesa, los historiadores y musicólogos debemos recurrir a diccionarios más o menos válidos, como *Colonna sonora*, de Ermanno Comuzio (Ente dello Spettacolo. Roma, 1992), o *La Musique du film*, de Alain Lacombe y Claude Rocle (Editions Francis Van de Velde. París, 1979), que establecen que:

Kojun Saito fue el colaborador privilegiado de Yasujiro Ozu en sus filmes más famosos de los años 50, como **El comienzo del verano**, **Cuento de Tokio**, **El comienzo de la primavera**, **El color del crepúsculo en Tokio** (1957), **Flores de equinoccio**, **La hierba errante** (1959), **La paz de un día de otoño** y **El sabor del pescado de otoño** (1962).

Kojun Saito sólo trabajó en el cine con el director Yasujiro Ozu.

Yasujiro Ozu colaboró también con otros compositores cinematográficos.

Kojun Saito es conocido también como Takanori Saito.

Sin embargo, consultando los títulos de crédito de los seis filmes que he tenido disponibles en su traducción francesa, resulta que el músico de **El comienzo del verano** (1951) es Senji Ito y no Kojun Saito.

Takanobu Saito es el músico de **El comienzo de la primavera**.

El que firma la música de **Flores de equinoccio** es Takayori Saito.

Kojun Saito es el autor de la música de **La paz de un día de otoño**.

Y, retrocediendo a las dos primeras películas, la música de **El fin de la primavera** es de Yoshiji Ito, que podría ser el mismo Senji

Ito de **El comienzo del verano**, aspecto que afirmaríam rotundamente dadas las características similares, básicamente orientales, de su partitura musical.

Y la música de **Las hermanas Munakata** es de Ichiro Saito, que, contra lo que podríamos deducir, en este caso sí es un músico diferente a Kojun Saito. Ichiro Saito es un músico japonés nacido en Chiba el 23 de agosto de 1909 que colaboró en el cine, la radio y el teatro, de vena delicada, carácter intimista y con especial predilección por los personajes femeninos y las historias familiares, con una técnica que se nutre de las estructuras occidentales y frecuentes incursiones a la tradición japonesa oriental.

Ante esas divergencias, la solución final era establecer paralelismos entre los diferentes estilos musicales, y dado que Ito utiliza la música oriental en sus dos partituras y Kojun Saito compone siempre en un estilo clásico occidental, he establecido por fin como método la presencia de tres compositores. Por un lado, Ichiro Saito como autor de **Las hermanas Munakata**; Yoshiji o Senji Ito como músico de **El fin de la primavera** y **El comienzo del verano**; y finalmente Kojun Saito, el más famoso de los tres, como el colaborador privilegiado de Ozu en **El comienzo de la primavera**, **Flores de equinoccio** y **La paz de un día de otoño**.

Si en el aspecto teórico he querido establecer esas disquisiciones que considero necesarias, en el campo práctico se revelan totalmente inútiles, ya que las músicas en las películas de Ozu son -al igual que sus películas- casi idénticas. Idénticas en el sentido de cómo están situadas en el film y cuál es su función dentro del film. En una época marcada por el clasicismo en el cine americano y con la irrupción del jazz como gran novedad en la banda sonora,

las intervenciones musicales en los filmes de Ozu se revelan en primer lugar como estrictamente necesarias para potenciar el universo poético del director, la belleza de sus imágenes y planos, los sentimientos y reflexiones de sus personajes y, sobre todo, como un elemento de primer orden de cara al montaje del film y como instrumento perfecto para unir secuencias. En todas ellas la música aparece casi siempre al final de una secuencia y en los planos de "aproximación" a la siguiente secuencia, es decir, en esos planos famosísimos de un monte, un jardín, una calle, las ventanas de un edificio, una oficina vacía y una habitación o un pasillo desierto, antes de que veamos esa misma habitación o esa oficina en la próxima escena con los personajes ya instalados en ella y dialogando. En esos momentos la música es la reina de la situación, en esos planos exteriores, en esos momentos al aire libre, vacíos si se quiere, ya que no pasa nada trascendental -y de hecho denota como si el director recurriese a ella para conseguir que nuestra atención no decaiga-, pero que consigue unir la intensidad de la escena anterior con la próxima a venir. A menudo son intervenciones musicales de breves, intensos y bellísimos segundos, resueltos con orquesta sinfónica y que pueden prolongarse con las primeras palabras de los protagonistas o durante toda esa secuencia si es realmente importante de cara a sus sentimientos y pensamientos. En esos momentos la música baja de volumen, pero sigue como sustrato musical, como tema de amor, como tema afectivo. En las películas de Ozu nunca habrá música descriptiva, su música siempre es emotiva, aunque ello pueda inducir al error de que el compositor no domine la técnica de la banda sonora al aparecer porque sí al final de una secuencia, en todos esos planos de exteriores y al principio de la escena siguiente. Aunque en algu-



nas películas ese esquema no se cumple siempre -por ejemplo, después de los créditos de **El comienzo de la primavera** vemos los consabidos planos de los postes de un tren, un tren que pasa, y ya en el interior de una casa la gente que se levanta después de oír el despertador, sin música; ésta aparece cuando vemos a todos los oficinistas en formación con sus camisas inmaculadas para coger el tren-, y en otras la música no aparece al final de una secuencia, sino que irrumpe con el primer plano que inaugura la cadena de planos exteriores, la norma general es la expuesta más arriba.

Una cuestión interesante sería considerar la dicotomía de la música oriental versus la occidental. Aunque algo más arriba ya hemos expuesto que Ito utiliza siempre como música incidental la música oriental y que Saito prefiere en cambio la occidental, creo que la postura de Saito es la más adecuada teniendo en cuenta el argumento prácticamente único sobre el que gira la obra de Ozu. Si los problemas que nos presenta en sus filmes son los de la gente actual, de su tiempo, en una crónica de costumbres meticulosa y despiadada, creo que tienen más sentido las cadencias y el *tempo* de la

música occidental, porque así conecta más con los problemas universales que se dan en Occidente. Es como si quisiese decir que ya han superado la época de los *samurais* y que, como sus angustias son las del mundo, por eso utiliza la música el estilo de la música clásica occidental que se oye normalmente en ese mundo. Y que cuando recurran folclóricamente a las viejas leyendas y tradiciones niponas debe ser terreno abonado para su música popular y tradicional al estilo clásico oriental, propuesta seguida al pie de la letra en las partituras de Fumio Hayasaka para los filmes más famosos de Kenji Mizoguchi. En ese sentido ha sido una pena que en España se nos haya escatimado esa otra propuesta del cine japonés actual con personajes de carne y hueso del tiempo presente en beneficio de ese otro cine más folclórico que profundiza en el rico pasado cultural del país del Sol Naciente.

Antes de terminar esas notas de urgencia me gustaría profundizar en algunas características de las partituras escuchadas al visionar esos seis filmes.

Los créditos de **El fin de la primavera** nos presentan un tema melódico con orquesta clásica,

sinfónica y la escala típica oriental. En la película hay temas orientales y sinfónicos, muy bellos y delicados. En los consabidos planos del principio con flores y jardines, la música subraya la poesía de la imagen. Hay varios *scherzos* musicales cuando Noriko va en tren a Tokio; después, en el *travelling* en que vemos el mar y a las dos jóvenes en bicicleta, cuya música se vuelve más reposada (casi irlandesa) cuando ambas se sientan y hablan en la arena de la playa, y finalmente cuando vemos a unos niños japoneses jugando al *baseball*. Un fragmento muy interesante es la música diegética que se escucha cuando padre e hija asisten al espectáculo teatral de *kabuki*, que impide que el bello y larguísimo plano subjetivo de ella de dos minutos de duración mirando a su padre y a su posible futura novia tenga música de carácter introspectivo. El paseo de ellos dos a la salida en *travelling* y vistos de espaldas -otra constante cuando Ozu filma paseos- tiene música muy delicada, igual que en la escena en que el padre le dice a Noriko que es la última vez que están juntos, ya que ella mañana debe casarse, aunque la música se interrumpa de golpe cuando la hija le dice que no quiere irse ni casarse y que es feliz con él, a su lado. Una versión muy triste de la marcha nupcial de Wagner se oye, seguida de un adagio posterior, cuando ella

se va y vemos planos de las habitaciones vacías.

El comienzo del verano tiene también unos créditos muy líricos, melódicos y sinfónicos, y como gran novedad unas voces corales que se repiten con un volumen bajísimo cuando los dos novios van al bar y él le dice que de joven había estado allí, y en el plano final en *travelling* del paisaje campestre. La música en general tiene aquí un aire muy solemne y ceremonioso, es como un adagio triste, sereno y clásico, con un estilo que hace pensar en John Barry (y nos hace reflexionar sobre la posible influencia oriental de su música). La detalladísima escena del desayuno familiar que abre el film tiene como fondo musical una caja de música. A destacar que los planos previos introductorios de las olas marinas, con el perro en la playa, el jardín con canarios y las habitaciones con pájaros, no tienen música. En cambio sí la hay en toda la escena del abuelo con su nieto en el Dai-butsu de Kamakura, el gran Buda en meditación de Nara. Escuchamos una cuerda con *pizzicato* cuando la novia y su amiga van a espiar a los hombres jugando a las cartas (y en ese sentido es de los pocos momentos en que se subraya la acción en términos estrictamente musicales).

También absolutamente sinfóni-

cos y clásicos, con arpas y una melodía que recuerda a Leigh Harline, son los créditos de **Las hermanas Munakata**. El tema se repite en la escena inicial, con bosques, árboles y la universidad de Kioto. Aquí la música es occidental y clásica, aunque sigue las constantes de siempre antes de presentar a los personajes. Un bloque interesante es la secuencia de planos con templos de Kioto y los jardines del templo, presentados poéticamente y con música sinfónica, que enlaza con la música urbana que nos presenta los rascacielos de la ciudad y el pretendido frenesí occidental, aunque esa música sea ¡un tango! Ese tango lo oiremos después en el interior de un bar. Un tema de amor se escucha en un paseo nocturno, y después de una fallida declaración de amor un tema al piano enlaza los planos de las habitaciones vacías con el personaje femenino, Setsuko, pensando. Cuando la otra hermana, Mariko, prepara el encuentro en el parque de Hiroshi y Setsuko, hace signo de que el violín tocará música romántica; así sucede cuando vemos después los planos del parque y ellos paseando, con un tema sinfónico muy hermoso. Finalmente, cuando el marido, Mímura, ha muerto, la música continúa cuando los enamorados siguen hablando, ya que al fin son libres para amarse. El final, *in crescendo*, con las dos hermanas paseando por los parques, se presenta con un tema occidental bellissimo.

El comienzo de la primavera es la que presenta intervenciones musicales más breves y discretas, es la más ascética. El tema principal tiene una melodía muy clara y determinada, un *leit-motiv* muy clásico y occidental con violín y pequeña orquesta que casi recuerda al sonido de las mandolinas italianas. El argumento del film, un adulterio entre dos compañeros de oficina, se presenta con la música en los consabidos planos que enlazan secuencias, aunque podemos destacar también la escena de la



El comienzo del verano

excursión, en que se escucha una armónica -la que lleva uno de los chicos- tocando una marcha alegre; cánticos muy lejanos y bajos de volumen cuando el jefe le propone cambiar de residencia; silencio musical cuando la esposa le dice al marido que está al tanto de su aventura; temas más dodecafónicos en los planos de la casa vacía cuando llega el marido; un arreglo orquestal del "Vals de las Velas" y repetición del bellissimo tema de los créditos en la escena final cuando regresa al hogar.



Flores de equinoccio tiene unos títulos de crédito absolutamente sinfónicos, que se unen al final con los planos iniciales de la casa, del tren, de los horarios y las vías de los trenes. Respecto al film anterior, Saito se muestra aquí mucho más extrovertido y exuberante, ya que junto a la música -como siempre delicada y hermosa, por ejemplo al verse los planos interiores de la casa, con un ramo de flores y una mujer preparando la cama- de los consabidos planos intersecuencias, la partitura musical se extiende a muchas escenas básicas dialogadas en toda su extensión. Curiosamente hay también una extraña presencia coral en los planos del hospital, ventanas, pasillos, salas y en la habitación de la madre de Yukiko, mientras habla con la enfermera, aunque esté en un volumen muy bajo. El tema de los créditos se repite en la escena del lago con los padres de Setsuko (como podemos apreciar los nombres de los protagonistas se repiten de un film a otro e incluso el de un punto de encuentro como el Bar Luna) y hay un bellissimo tema de amor cuando Setsuko va a la habitación de su novio que acompaña toda la conversación entre ambos. El *jazz* aparece cuando vemos un cartel del Bar Luna, la calle donde está, el padre que entra en él y sus intentos de averiguar detalles del novio, Taniguchi; después se oye como una *tarantella* italiana cuando el padre habla con

la hija de su mejor amigo. El *jazz* se repetirá cuando divisamos una vista nocturna del edificio de la RCA Victor, la calle del Bar Luna y su interior. Una música muy poética y de breves segundos aparece cuando la madre le dice a su marido que ella sí irá a la boda y la hija le pide perdón por las molestias causadas. Los últimos fragmentos musicales ocurren cuando divisamos el puente sobre el mar mientras los dos padres miran y reflexionan, y sube el volumen cuando vemos la imagen de un templo, el monte y una calle. Posteriormente, con el plano de la madre feliz cuando el padre telefona a su hija recién casada para decirle que irá a visitarles, que enlaza con un plano de la ropa tendida, un tren y una música final cuando el tren que ha tomado el padre llega a la estación.

Con **La paz de un día de otoño** volvemos a los esquemas de **El comienzo de la primavera**: música menos exhaustiva que sigue los esquemas habituales, sin predilección por extenderse a toda una secuencia dialogada. Créditos como siempre sinfónicos, de amplia y característica melodía e intervenciones musicales de breves segundos extraordinariamente compenetradas con la cadena de planos intersecuencias, ya que el músico trabaja con las imágenes delante. Como particularidades destaquemos que el tema principal se repite cuando la

hija, Ayako, le dice a su madre, Akiko, que aún no quiere casarse y que ambas seguirán juntas: la música se inicia con el plano de la alegría de la madre y sigue con los sucesivos planos de la calle, las ventanas del edificio y el interior de la academia de costura donde Akiko imparte clases. Ese mismo tema de los créditos vuelve a oírse cuando Ayako llega a casa y medita, y su madre le dice que ella sí volverá a casarse. También aparece un fragmento coral cuando vemos las imágenes de varias montañas con imágenes sucesivas de los chicos de excursión y dentro del refugio. Un tema curioso, ágil, casi bailable, aparece cuando un hijo autoriza a su padre viudo a que vuelva a casarse, como medio de expresar su alegría. Otro fragmento interesante es el de Ayako pensando en todos esos acontecimientos en la terraza de la oficina, que empieza con música muy lenta mientras mira la calle y termina con un tema italiano muy rítmico. Después de la música en los planos de la boda, con la mesa vacía, la foto de boda, etc., la última secuencia nos presenta a Akiko sola, ya que al fin no ha decidido casarse igual que el padre de **El fin de la primavera** -aunque éste lo hace para quedarse al fin solo y libre de su hija-; apaga la luz, se va a su habitación y piensa en su marido muerto, con la imagen de la casa vacía mientras oímos *in crescendo* la misma música de los créditos iniciales.