

**“Señales del Futuro”,
de Alex Proyas
música de Marco Beltrami
(del bloque: L. V. Beethoven)**

Nº DE BLOQUE

01

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Señales del Futuro / Knowing

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Regreso a casa

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:46:29

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Todd Black, Alex Proyas, Jason Blumenthal, Steve Tisch,

DIRECTOR

Alex Proyas

GUIÓN

Ryne D. Pearson, Stiles White, Juliet Snowden

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Simon Duggan

MONTADOR

Richard Learoyd

DISEÑO DE SONIDO

Michael McMenomy

INTÉRPRETES

Nicolas Cage, Chandler Canterbury, Rose Byrne, D.G. Maloney, Lara Robinson, Nadia Townsend, Alan Hopgood, Adrienne Pickering, Joshua Long, Danielle Carter, etc.

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

2009

COMPOSITOR

Marco Beltrami (del bloque: L. V. Beethoven)

ORQUESTADOR / ES

William Boston, Rossano Galante, Dana Niu

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Varios: Thriller, Ciencia-Ficción

NACIONALIDAD

Australia

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Año 1959: durante la inauguración de un nuevo colegio, los estudiantes guardan en una cápsula del tiempo varios objetos. Lucinda, una de las niñas, guarda un papel en el que ha escrito extraños números. Cincuenta años después, la cápsula del tiempo es desenterrada y Caleb (Chandler Canterbury), el hijo de John Koestler (Nicolas Cage), un profesor de astronomía viudo, recibe la misteriosa nota de Lucinda. John descubrirá enseguida que esos números esconden predicciones escalofrantes, algunas de las cuales ya han sucedido mientras que otras aún no. Poco a poco, empezará a darse cuenta de que el descubrimiento no es casual y que él y su familia juegan un papel fundamental en los importantes acontecimientos que están a punto de producirse...

b) Del bloque analizado

Tras haber dejado atrás a su hijo en manos de extraterrestres quienes lo salvarán de la inminente destrucción de La Tierra y lo llevaran a un nuevo planeta, John vuelve a la civilización y desde el interior de su coche observa el sentimiento de pánico que reina en las calles con el único fondo sonoro de la "Séptima Sinfonía" de Beethoven que suena desde el reproductor de su coche. El protagonista llega a su destino, la casa de sus padres sano y salvo.

TÍTULO

SEÑALES DEL FUTURO (REGRESO A CASA)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

- Plano detalle de la radio
- Plano general del coche
- Plano general de la calle
- Medio plano de John
- Plano general de edificio con gente
- Plano americano de Phill y su mujer
- Plano americano de gente en movimiento
- Plano general de tanque en la calle
- Plano general de puente-ciudad
- Plano general de John en la puerta de casa

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

En esta secuencia predomina el movimiento travelling de la cámara, siempre con un ángulo picado de esta que camina hacia delante excepto en un plano general del puente que retrocede hasta abarcar toda la ciudad derruida.

Cabe destacar el continuo efecto en las imágenes de la cámara lenta.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

No se trata de una música que refuerce la imagen ni haga hincapié en momentos de la escena, su misión es envolver al espectador con su melodía y causar mayor dramatismo sólo mostrando las imágenes a cámara lenta con la música como primer plano sonoro.

Se puede mencionar que la secuencia comienza con el protagonista pulsando un botón, en primer lugar el de la radio del coche y al final el timbre de casa.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

- Radio con interferencias antes de comenzar la sinfonía
- CD como único plano sonoro durante un minuto
- Ruido en el cielo, aviones quizá.
- Coche aparcando
- Viento
- Pasos de John
- Timbre de la casa

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Diegética

6.1.2. Procedencia de la música

Preexistente (Culta)

6.1.3. Tipo de música

Neutra o Decorativa

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Oposición (música anempática)

TÍTULO

SEÑALES DEL FUTURO (REGRESO A CASA)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

a) Funciones físicas o externas:

- Función elíptico temporal: no destaca el paso del tiempo sino todo lo contrario, lo congela.

b) Funciones psicológicas:

- Función emocional
- Función prosopopéyica descriptiva: John decide poner el CD, denota el estado de ánimo del protagonista; abatimiento, aceptación, rendición.

c) Funciones técnicas:

- Función transitiva: continuidad de planos.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Motivo melódico sujeto por un ostinato de negra y dos corcheas que repite continuamente. Cuando la melodía pasa a los violines el bajo deja de lado el ostinato que persiste en la cuerda, y se convierte en silencio de corchea y tres corcheas que promueven una mayor fuerza y soporte armónico.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Aparece la melodía principal como tema y dos motivos rítmicos; ostinato y desarrollo de este (silencio de corchea y tres corcheas).

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El compás (2/4) se mantiene durante todo el bloque, en el comienzo es mas estático puesto que esta disposición del primer ostinato pero en el compás 27 la música camina hacia adelante ayudada también por un crescendo.

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

- Inicio: coche en la autopista
- Compás 3: primer plano de la ciudad con gente en la calle.
- Compás 9: John conduciendo su coche
- Compás 11: Edificio de la universidad
- Compás 19: John dentro del coche
- Compás 27: Calle abarrotada
- Compases 32 y 34: John en el coche y puente respectivamente, aquí las dos imágenes coinciden con una apoyatura.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Tonal

6.5.2. Tipos de acordes

Triadas

6.5.3. Análisis armónico musical

Se trata de un tema con variaciones, Beethoven inicia el movimiento con un acorde en vientos que da paso al tema principal interpretado por violas y posteriormente por violines y violonchelos que juntos, con el apoyo de vientos conseguirán llegar a un fortísimo.

6.5.4. Análisis armónico-visual

Este segundo movimiento está compuesto en un modo menor, la menor, sustentado sobre un ostinato rítmico propio casi de una marcha fúnebre pero más liviano al no tener el puntillo propio. De esta forma camina hacia delante y nos da otra perspectiva sobre las imágenes. Sitúa al protagonista en una posición de aceptación, de rendición tras haber podido salvar a su hijo aunque conlleve el no poder huir con él.

TÍTULO

SEÑALES DEL FUTURO (REGRESO A CASA)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta sinfónica

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Las violas comenzando el motivo se asemejan a la voz humana, y suenan solas, sin más apoyo que el abatimiento del ostinato proporcionado por los graves de la orquesta.

6.8.4. Estructura temática

Tema circunstancial

6.8.5. Características de la forma musical

Sólo encontramos un fragmento de la obra en esta película, no es posible examinar la forma del movimiento entero. En el bloque el tema es presentado por las violas y repetido por los violines con una variación en el ostinato. Por tanto se trata de dos secciones repetidas con variación: A-A'

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

El protagonista se encuentra solo en su coche, marcha sin rumbo pero no para el coche en ningún momento, sólo cuando llega a su destino, podría identificarse con la melodía en las violas que camina, hasta encontrar el apoyo de los distintos instrumentos de la orquesta. Finalmente John, en la película llega a la casa donde su familia espera verle.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Romanticismo

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No es una obra adaptada, lo que demuestra que las grandes composiciones de la historia además de escucharse en una sala de concierto pueden acompañar a imágenes en la gran pantalla.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Forma musical

Clásica

6.8.3. Tipo de forma musical

A A'

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Se ha escogido esta obra de Beethoven para conseguir un contraste con el verdadero sentimiento de pánico de la película. Las imágenes se muestran a cámara lenta y con un "allegretto" de fondo pero realmente estas imágenes son conmovedoras, inquietantes y devastadoras. Esta sensación es la que siente John, es su serenidad la que marca la diferencia: el amor a su hijo, a quien ha puesto a salvo, supera cualquier debilidad humana.

7.2. Análisis realizado por:

Natalia Lázaro Lozano

TITULO

SEÑALES DEL FUTURO (REGRESO A CASA)

A

1



2



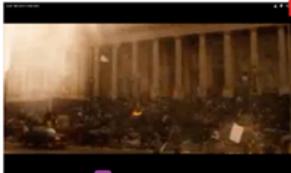
3



Primera imagen de la catástrofe

musical score with annotations: "melodia de las violas" (blue line), "ostinato presente en todo el movimiento" (red box), and "Primer a imagen de la catástrofe" (green circle).

4



ostinato presente en todo el movimiento

musical score with a purple arrow pointing to a specific note.

5



6



7



8



musical score with three purple arrows pointing to specific notes.

9



10



11



musical score with annotations: "melodia pasa a violines" (blue line), "p cresc. poco a poco" (red box), and "cambia el acompañamiento, más envolvente" (red text).

cambia el acompañamiento, más envolvente

TITULO

SEÑALES DEL FUTURO (REGRESO A CASA)

12



la cámara retroceda hasta alcanzar un plano más general
primeros sonidos que aparecen quitando protagonismo al primer plano sonoro; gritos

13 14

asciende la cámara, también el
sonido; pertenece al cielo



15



**“2001, Una Odisea en el Espacio”,
de Stanley Kubrick
música del bloque de
Richard Strauss**

Nº DE BLOQUE

01

TÍTULO DE LA PELÍCULA

2001: Una odisea del espacio / 2001: A space odyssey

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

El amanecer del hombre

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:06:15:00 – 00:08:00:00

DERIVACIÓN DEL TEMA

No hay derivaciones del tema. Única aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Stanley Kubrick Productions

DIRECTOR

Stanley Kubrick

GUIÓN

Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Geoffrey Unsworth

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Winston Ryder

INTÉRPRETES

Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Laonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1968

COMPOSITOR

Richard Strauss

ORQUESTADOR / ES

Richard Strauss

GÉNERO CINEMATográfico

Ciencia-Ficción

NACIONALIDAD

EEUU / Reino Unido

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa:

Una visión futurista de la relación del hombre con la máquina y sus consecuencias.

b) Del fragmento a analizar:

Un simio está buscando entre los huesos de un esqueleto de otro animal. Coge uno de sus huesos, y con él, enfurecido, empieza a romper el resto del esqueleto. Con ello se representa el origen de la herramienta y la tecnología y con ello un cambio radical en el devenir del ser humano y de su evolución, incluido el uso de esa tecnología a menudo con fines violentos, como es el caso de esta escena.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

- Plano general, simio y entorno.
- Primer plano monolito.
- Plano general simio y entorno.
- Primer plano de brazo de simio con herramienta alzada al cielo
- Contrapicado plano medio simio destrozando.
- Primer plano de animal cayendo.
- Primer plano de la cabeza del simio.
- Primer plano de brazo de simio con herramienta alzada al cielo.
- Primer plano de cabeza de hueso siendo destrozada.
- Primer plano de brazo de simio con herramienta alzada al cielo.
- Primer plano de cabeza de hueso siendo destrozada.
- Primeros planos de huesos rompiéndose.
- Primer plano de animal cayendo.
- Final contrapicado brazos en alto con cielo tras él.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

Es un movimiento producido por los constantes cambios de encuadre y planos, sin movimientos de cámara.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

Principio estático, al ritmo del inicio de la música, que despliega un acorde en do (menor que se transforma en mayor), a medida que la música se complica y aumenta su ritmo armónico y de densidad, aumenta el ritmo de montaje a su vez con más sucesión de planos muy distintos y contrastantes.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Ruidos diegéticos del simio alrededor de los huesos.

Música: El comienzo de "Así habló Zaratustra" de Richard Strauss.

Ruidos del simio golpeando con el hueso, en el cambio de plano la música toma todo el espacio sonoro, en un primer plano. Se sitúa en el centro de la acción, con el sonido del hueso golpeando, tras ello la música toma todo el espacio, expandiéndose con un clímax en muy poco tiempo.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Preexistente (Culta)

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

a) Funciones físicas o externas:

- Función cinemática: subrayar la acción física, en este caso los golpes del hombre-mono sobre los huesos

b) Funciones psicológicas:

- Función conceptual: representar un concepto o pensamiento filosófico, el origen de la tecnología humana y su uso violento.

c) Funciones técnicas:

- Función estética: otorgar entidad artística al film, mediante el uso de la música preexistente de Richard Strauss

- Función sonora: evitar el agujero de sonido por la ausencia de otros elementos sonoros

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

En un principio es un despliegue tonal de un acorde que se transforma en "melodía", pero su intención es más armónica y tímbrica que melódica. Tras el acorde, la melodía continúa por grados conjuntos.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Motivo rítmico con un elemento rápido que le da su característica. Tres notas largas y puntillo.

No aparecen "leitmotivs".

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El compás es de 4/4, tiempo lento. Negra =69.

Con comienzo estático y va acrecentando el ritmo, tanto armónico como agógico y dinámico.

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Al ser una obra escrita con anterioridad y no para este fin, el montaje coincide a veces con puntos de sincronía, y otras veces no, aunque al ver la escena da sensación de mayor sincronía entre las imágenes y la música, por la fuerza que tienen ambas.

- Comienzo de la música: imagen del monolito.
- Compás 14: brazo alzado del simio.
- Compás 15: simio golpeando los huesos.
- Compás 16: simio golpeando los huesos.
- Comp.16, cuarta parte: simio golpeando los huesos.
- Compás 17, cuarta parte: simio golpeando un cráneo, y cuando lo golpea, imagen de animal que cae
- Diminuendo final: subida de brazos del simio, soltando los huesos.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Tonal (Tonalidad funcional)

6.5.2. Tipos de acordes

Triadas

6.5.3. Análisis armónico musical

La armonía es muy tonal, en la tonalidad de Do Mayor, basada en los grados tonales I, IV y V, aunque con colores de acordes de intercambio modal prestados del modo paralelo, Do menor:

C Cm C F D^o/F G Am G C
I Im I IV II^o V VIm V I

6.5.4. Análisis armónico-visual

Tónica: primer plano general

Cambios armónicos: mayor número de planos visuales y mayor ritmo de montaje.

Tónica final Mayor: contrapicado

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta sinfónica

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Orquesta sinfónica con órgano.

(flauta, oboe, requinto, clarinete, fagot, contrafagot, trompa, trompeta, trombón, tuba, timbales, bombo, plato chocado, órgano, violín, viola, cello y contrabajo)

El timbre se despliega sumando cada vez mas instrumentos y termina con el órgano (calidez). Un sonido de frecuencias graves (contrabajos, contrafagotes y órgano) DO....y unas trompetas desplegando la relación tónica-dominante-tónica y mostrando el motivo melódico y rítmico.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Homofonía

6.7.2. Asociaciones por textura

Principio: textura estática, casi homófona.

Desarrollo: armónicamente sencilla, con tres acordes básicos y desarrollo del timbre, color y cantidad sonora con un gran crescendo en muy poco tiempo, y un descenso sonoro brusco con el órgano de fondo como base.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Forma musical

Clásica

6.8.3. Tipo de forma musical

Preludio

6.8.4. Estructura temática

Tema inicial

6.8.5. Características de la forma musical

"Así habló Zarathustra" op.30 (en alemán Also Sprach Zarathustra), es un poema sinfónico, es decir, una forma musical derivada de una fuente ajena a la música, generalmente una obra literaria o un relato por tradición oral. Pertenece a la llamada música programática, es decir, responde a un programa, a modo de rapsodia. En este caso, la forma es libre y todos los parámetros subrayan su cualidad narrativa. Esta obra fue compuesta por Strauss en 1896 inspirándose libremente en la obra de Nietzsche. Expresa de manera poética una idea filosófica: el desarrollo de la raza humana desde su origen, pasando por sus etapas religiosas y científicas, hasta culminar en la idea del superhombre. Strauss la dividió en una introducción y ocho partes, Comienza con esta majestuosa y popular fanfarria de invocación al alba.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Postromanticismo

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No hay influencias previas cinematográficas en esta forma de uso de la música preexistente.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Al ser una música preexistente y no original para este fragmento de película, la sincronía no es muy clara, pero se adapta absolutamente. Se observa también que la elección de Kubrick hace que la secuencia tenga muchísima fuerza, ya que música e imagen se complementan a la perfección. Cabe destacar el avance que pudo suponer esta película en la historia del cine, ya que está muy adelantada para su época. La imagen se acopla perfectamente a la velocidad y la gramática del fragmento musical, llegando a una unión perfecta. Los golpes de timbales acercan a ese momento de los albores de la humanidad y se acoplan a la imagen de los golpes del simio con el hueso. A medida que la música acelera su tensión el montaje se acopla a su ritmo llegando al clímax con un contrapicado muy simbólico.

7.2. Análisis realizado por:

Eva Arranz Fernández

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO (EL AMANECER DEL HOMBRE)



The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: 3 gr. Fl., 3 Oboen., Clar. (Es), 2 Clar. (B), 3 Fag., Contrafag., 6 Hörner (I, II, III, IV, V, VI), 4 Tromp. (C), 3 Pos., 2 Basstüb., Pauken., gr. Trommel., Becken., Orgel., Violinen (I, II), Bratschen., Violonc., and Contrab. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *cresc.*, and *ff*. There are also performance instructions like *a 3.*, *1. 2.*, and *immer breiter.* Blue arrows originate from three video frames at the top and point to specific musical passages in the woodwind and brass sections. Two other video frames are placed within the score, one in the string section and one in the percussion section.

1

kl. Fl.

3 gr. Fl.

3 Oboen.

Clar. (Es)

2 Clar. (B)

3 Fag.

Contrafag.

6 Hörner. I. II. III. IV. V. VI.

4 Tromp. (C) *cresc.* *ff*

3 Pos.

2 Basstub.

Pauken.

gr. Trommel.

Becken.

Triangel.

Orgel. *volles Werk.*

I. Violinen.

II. Violinen.

Bratschen.

Violonc.

Contrab.

dim.

dim.



VII. ANEXOS

Anexo I: Artículo.
Enseñanza de la música cinematográfica ^I

^I En *Música y Educación*, nº 78 : págs. 22-28, Madrid, Junio de 2009

Enseñanza de la música cinematográfica

RESUMEN: En este artículo se analiza el estado actual de la enseñanza de la composición aplicada a los medios audiovisuales en España. Partiendo de diferentes ámbitos de la enseñanza y el aprendizaje de esta especialidad de la composición (autodidactismo, cursos, seminarios, conferencias, *symposiums*, congresos, etc.) se pone especial énfasis en las programaciones académicas de la enseñanza reglada oficial que se encuentran a día de hoy en España. Por último es presentada la programación de la asignatura "Composición para Medios Audiovisuales" que se imparte actualmente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Palabras clave: Composición musical, medios audiovisuales, cine, bandas sonoras, cortometrajes, planes de estudios, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Enseñanza de la música cinematográfica

ABSTRACT: This article discusses the current state of teaching composition applied to the media in Spain. Starting from different fields of teaching and learning of this specialty of the composition (self-taught courses, seminars, lectures, *symposiums*, conferences, etc.), the author puts special emphasis on the academic programs of education official who are regulated at this moment in Spain. Lastly is presented scheduling of the subject "Composition for Audiovisual" who currently teaches at the Madrid Conservatory.

Keywords: Composition musical, medias audiovisuales, cine, bandas sonoras, cortometrajes, planes de estudios, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Alejandro Román¹

1. Introducción

Es indiscutible el auge que la apreciación y el estudio de la música cinematográfica están teniendo lugar en España desde los últimos cinco años. Este hecho, constatable a todos los niveles, desde el fenómeno "fan" a la investigación musical aplicada a los medios audiovisuales, se refleja del mismo modo en su enseñanza, la cual ha experimentado un impulso considerable durante este periodo de tiempo.

¹ Alejandro Román es compositor y profesor de Composición para Medios Audiovisuales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El artículo fue recibido el día 16.07.08 y aceptado el 05.08.09.

do al compositor iniciar un contacto con el medio audiovisual que sería más complejo en otros casos, a la vez que constituye un campo fértil para el aprendizaje y la experimentación, dado que se desarrolla en un contexto de mayor creatividad al no estar tan sometido a las imposiciones comerciales o de producción. Hace años, cuando el compositor español no tenía acceso a la enseñanza específica de la composición aplicada, la única forma de aprender consistía en la lectura de los pocos libros que llegaban a sus manos, la escucha atenta y crítica de la banda sonora de las películas famosas por su música y, como decimos, la aplicación de los conocimientos así adquiridos en la realización de la música para cortometrajes, en una búsqueda de un lenguaje adecuado a través del ensayo "prueba-error".

2.2. Cursos, seminarios y conferencias

Otro modo de acceder a información y enseñanzas sobre música cinematográfica se encuentra en los cursos privados, algunos de los cuales son ya clásicos en nuestro país². La enseñanza privada, no reglada, se ha impartido aproximadamente durante los últimos quince años a través de cursos concretos en diferentes escuelas de música moderna. Estos cursos son de duración breve dado que por razones prácticas, no suelen durar más de tres meses. La mayoría se centran en el verano, o en varios fines de semana; en algún caso muy específico se desarrolla durante todo un curso lectivo. En la mayoría de los casos este tipo de cursos cuenta con una parte teórica y otra práctica, cuyo alumnado activo cuenta con la posibilidad de grabar el trabajo que han realizado durante el curso en sincronía con las imágenes propuestas. Sin embargo, en casi todos los casos no suponemos más que un acceso a una información muy concreta que no suele colmar todas las expectativas del alumno que

y conservatorios europeos especialidades dentro de las carreras de composición orientadas al conocimiento de las diferentes técnicas de escritura musical para los medios audiovisuales. En España varios conservatorios superiores cuentan con asignaturas y líneas específicas para la enseñanza de la composición e investigación en los medios audiovisuales, como complemento o, incluso, como una verdadera especialización a partir de los conocimientos obtenidos desde el aprendizaje de la composición sinfónica autónoma. En el resto de países europeos la situación ha sido hasta hace unos años muy similar a la de España, aunque en lugares concretos como es el caso de Holanda o Alemania, algunas universidades contemplaban desde hace algunos años en sus planes de estudios la formación técnica musical específica aplicada a los medios audiovisuales. Actualmente la mayoría de países europeos contemplan la enseñanza específica de la composición audiovisual en los planes de estudio de universidades y conservatorios.

2. Diferentes accesos a la formación musical específica cinematográfica

2.1. Autodidactismo: el mundo del cortometraje

Hasta hace muy poco tiempo, la única forma que el compositor tenía de iniciarse en el mundo del cine, si no tenía la circunstancia especial de entrar directamente en el mundo del largometraje, era escribiendo música para cortometrajes. El cortometraje constituye un género esencial a la hora de practicar y aprender el lenguaje cinematográfico, que no por su formato de breve duración, es más sencillo de abordar musicalmente que el del largometraje. El corto ha permitido y sigue permitien-

² Hay cursos permanentes en casi todas las grandes ciudades (Madrid, Barcelona, Valencia, La Coruña, etc.).

constatación de este hecho, con sus ventajas e inconvenientes. La mayoría de las veces no son más que plataformas en las que se ensalzan valores más allá de los estrictamente musicales y donde se mitifican las figuras de los músicos prevaleciendo, en muchos casos, la idea de una estandarización de los estilos que valorizando la originalidad y la novedad. En sí mismo constituye una "estilización", por un lado, que da lugar a una "estilización", donde aparece como más relevante toda la parafernalia mediática y periférica de los asuntos comercial-cinematográficos por encima de los aspectos puramente musicales, que serían los que realmente interesarían a los asistentes de estos eventos.

2.3. Festivales, simposiums y congresos

Cada vez mayor número de universidades contemplan en sus planes de formación la música audiovisual. No sólo en las carreras de "Comunicación Audiovisual", también en las de "Musicología" o "Historia del Arte". Y cada vez son más las facultades que organizan congresos o simposiums que tratan específicamente la música cinematográfica.

El coleccionismo de bandas sonoras ha llevado a un nuevo fenómeno en el que los fans yano son seguidores de estrellas del pop, sino verdaderos "devoradores" de música de películas. Las nuevas estrellas a seguir son los compositores cinematográficos y las sagas de filmes como *Star Wars*, *El Señor de los Anillos* o *Sydney*, un fenómeno alimentado por revistas especializadas, sitios web en Internet, conciertos, libros y documentales específicos. La música de cine en el siglo XXI está de moda y lo último son los congresos, festivales y encuentros de música de cine, donde los aficionados pueden escuchar conferencias y conciertos de sus compositores favoritos. Firmas de discos, autógrafos y toda la parafernalia habitual en este tipo de eventos hacen de ellos una cita imprescindible año a año para las legiones de aficionados.

En España existen al menos ya cuatro congresos internacionales de música de cine no académicos: el "Encuentro Internacional de Música de Cine de Sevilla" (desde 1986), "Sonicmad" en Madrid, el "Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife" y el "Congreso Internacional de Música de Cine Ciudad de Úbeda". No hay duda de que la música de cine actualmente tiene mayor peso que hace una década, y estos congresos son la

- Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), Barcelona.
- Conservatorio Superior del País Vasco (MUSIKENE), San Sebastián.
- Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.
- Conservatorio Superior de Música de Las Palmas.
- Conservatorio Superior de Música "Mamuel Castillo" de Sevilla.
- Conservatorio Superior de Música de Málaga.
- Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante.
- Conservatorio Superior de Música de Salamanca.
- Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada.
- Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" de Oviedo.
- Conservatorio Superior de Música de Mallorca.

3. Composición para Medios Audiovisuales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (años 2003-2005)

La asignatura establecida en los planes de estudio LOGSE de los conservatorios superiores se denomina "Composición para Medios Audiovisuales", y fuimos nosotros los encargados de ponerla en marcha por vez primera yendo el presente curso el sexto desde que comenzamos nuestro trabajo. En el caso del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la especialidad de Audiovisuales se desarrolla durante tres cursos lectivos, con una carga semanal de tres horas semanales de clase más otras tres de trabajo individual del alumno en el laboratorio del centro.

Actualmente los estudios superiores de composición en el Conservatorio de Madrid

se desarrollan en cinco cursos lectivos, y los alumnos aprenden las diversas técnicas de composición general: armonía, contrapunto, orquestación, análisis, formas musicales, etc. Los tres primeros años son comunes para todos los estudiantes, pero al finalizar el tercer año han de decidir la línea de estudios que más se adapta a sus gustos y preferencias de cara al futuro. Estas tres líneas son: "Composición general", "Composición electroacústica" y "Composición para Medios Audiovisuales".

3.1. Desarrollo de la programación de la asignatura

Una vez han completado el primer curso de la carrera de Composición, en el segundo curso los estudiantes tienen un primer acercamiento a los medios informáticos en la asignatura "Composición electroacústica", donde aprenden el uso del ordenador, los samplers, etc. aplicando estos conocimientos en la realización de trabajos de composición electrónica. Es en el tercer año cuando acceden a nuestras enseñanzas. "Composición para Medios Audiovisuales" es una asignatura troncal dentro de los estudios de Composición, lo cual significa que todos los alumnos cursan esta materia al menos un año. Para ellos supone un primer acercamiento al mundo de la composición para cine, televisión y multimedia tanto desde la teoría como desde la práctica.

Después de este primer acceso al mundo de la música audiovisual los alumnos acceden al cuarto curso de composición, donde deben elegir una de las tres especialidades: "Composición general", "Composición electroacústica" y "Composición para Medios Audiovisuales". A continuación vamos a hablar del plan de estudios que han de realizar los alumnos que optan por nuestra especialidad. Nosotros trabajamos la composición para los diversos medios audiovisuales (cine, televisión, vídeo y multimedia) y sus diferentes géneros: ficción

(largometrajes, cortometrajes), documental, animación, video-arte, video-danza, publicidad (spots), video-juegos, etc.

Los alumnos pueden emplear el estilo musical que quieran siempre que se adapte bien a la imagen. Es la película la que determina el estilo que requiere, sin existir ninguna limitación al respecto, por lo que las obras pueden ser escritas en cualquier estilo: clásico, contemporáneo, vanguardista, pop, rock, jazz, minimalismo, etc.

La asignatura de "Composición para Medios Audiovisuales", durante el primer curso, está dividida en tres partes fundamentales: teoría y técnica cinematográfica, análisis de aspectos cinematográficos y compositivos y técnicas informáticas de grabación y sincronización con la imagen.

Como trabajo práctico de composición los alumnos deben escribir, grabar y sincronizar la música de dos trabajos audiovisuales: para el primero de ellos (durante la primera parte del curso) han de elegir uno de entre los siguientes géneros: video-arte, publicidad, documental, animación, video-juego. Es decir, aquellos trabajos audiovisuales que explotan más los aspectos puramente visuales o "plásticos".

Para la segunda parte del curso deben escoger entre un cortometraje de ficción o un trozo de un largometraje. Se trata, en este caso, de un trabajo no sólo visual, sino también dramático. Los alumnos han de escribir una música teniendo en cuenta el resto de elementos de la banda sonora (diálogos y ruidos) y las implicaciones psicológicas y emocionales que presentan el guión y la interpretación.

Toda la música ha de ser grabada, editada y sincronizada con la imagen a través de los medios informáticos exclusivamente y empleando instrumentos virtuales. El objetivo principal consiste en que los alumnos aprendan el uso del secuenciador como herramienta para la sincronización con las imágenes.

Los alumnos que han decidido seguir los estudios por la especialidad de "Composición

A final de curso cada composición es grabada. Los grandes grupos del Conservatorio (Orquesta, Banda, etc.) interpretan la música en una sesión de grabación a la cual asisten todos los alumnos. Posteriormente, en nuestro estudio, editamos, mezclamos y sincronizamos la música con las imágenes, y más tarde diseñamos uno o varios DVD con todos los trabajos del curso.

3.2. Recursos técnicos: aula CINEMA

El trabajo de los alumnos se realiza en el laboratorio, al cual hemos denominado "CINEMA" (Composición e Investigación En los Medios Audiovisuales). Cada uno de ellos dispone de un tiempo semanal de tres horas para el trabajo directo con los ordenadores. Para realizar los trabajos de composición encargados individualmente, los alumnos cuentan con un equipo informático compuesto por ordenadores, dobles pantallas, programas secuenciadores, teclados MIDI, samplers, librerías de samples, sintetizadores e instrumentos software, discos duros para el almacenaje de los proyectos, reproductores de DVD, mesa de mezclas, monitores de estudio, auriculares de estudio, proyector y pantalla de proyecciones.

3.3. Trabajos de investigación sobre la composición cinematográfica

Hasta el momento doce alumnos se han graduado en la especialidad de "Composición para Medios Audiovisuales". Los trabajos de investigación que hemos dirigido personalmente hasta el presente curso son los siguientes:

1. "Música en el cine mudo", por Jorge Larrañaso / Film: *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* (Fritz Lang, 1924).
2. "La música en el cine de terror", por Cristina Pascual / Film: *The birds* (Alfred Hitchcock, 1963).
3. "La aparente contradicción entre música e imagen", por Juan Antonio César Benavides / Film: *Bullitt* (Peter Yates, 1968).

4. "La voz como instrumento en la música de cine", por Juan Manuel Conejo / Film: *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1953).

5. "La forma musical y su articulación con el discurso narrativo", por Pablo Berlanga / Film: *Cops* (Buster Keaton, 1922).

6. "Música de cine y su influencia psicológica", por Carlos Martínez de Ibarreta / Film: *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959).

7. "La música en el cine de ciencia-ficción", por Miguel Ángel Prida / Film: *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972).

8. "La música de cine de Roque Baños", por Purificación de Echanove / Film: *Danger Days* (Adrián Fernández, 2006).

9. "La composición en la segunda mitad del Siglo XX y su influencia en la música de cine", por José Luis Centeno / Film: *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999).

10. "El clarinete en la música de cine", por Jesús Aranda.

11. "Morricone: Misión a Marte, análisis de la partitura", por Carlos Criado / Film: *Mission to Mars* (Brian de Palma, 2000).

Todos estos trabajos de investigación consisten en una tesina, CD o DVD de ejemplos (si los hubiere), partitura de la obra realizada relacionada con el trabajo teórico, análisis de la obra compuesta, DVD con el montaje de la película y la música compuesta, maqueta previa de audio y/o vídeo de la obra realizada en el estudio y CD con la música grabada. Todo este material se deposita en la Biblioteca del Conservatorio para su archivo y catalogación para futuras consultas.

4. Actividades complementarias

Durante el curso, en el Auditorio del Conservatorio, realizamos varias proyecciones públicas de los trabajos que han compuesto los alumnos.

Por el momento no tenemos ningún contacto oficial con otras escuelas de formación artística (escuelas de cine, danza o teatro), por

lo que los trabajos audiovisuales que sirven de base para las composiciones de los alumnos, todos distintos año a año, se los proponemos nosotros, o son elegidos por los propios alumnos. De modo extraoficial se les pone en contacto con escuelas de cine privadas y a veces los alumnos trabajan directamente con los directores, aunque no es lo más habitual de momento. Una vez seleccionados los trabajos por su calidad y posibilidades técnicas, ellos comienzan su trabajo en el laboratorio "CINEMA"

Durante el curso 2006-07 realizamos una nueva experiencia al ofrecer un concierto de música en directo compuesta por los alumnos de la especialidad en sincronía con imágenes proyectadas en una pantalla en el Auditorio del Conservatorio. Había obras para trío (clarinete, violonchelo y piano), cuarteto de cuerda y quinteto de viento compuestas para diferentes formatos audiovisuales (vídeoarte, videodanza, documental, cortometraje). A pesar de las dificultades técnicas y organizativas, el concierto fue todo un éxito. Los intérpretes eran dirigidos por alumnos de dirección de orquesta que seguían una referencia de metrónomo a través de auriculares.

Otra de las experiencias que realizamos durante este curso tuvo lugar en colaboración con profesores de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de He-

nales. El ejercicio consistía en comprobar si la música cinematográfica podía mostrar características que el oyente (alumno de arquitectura) fuera capaz de relacionar con determinado espacio arquitectónico. Para ello preparamos una serie de secuencias cinematográficas en las que aparecían determinadas configuraciones espaciales con la música que les correspondía en cada una de las películas. Los alumnos de arquitectura debían dibujar lo que les sugería la música y describir con palabras el espacio arquitectónico que creían les correspondía. Los resultados estadísticos fueron muy significativos³.

Como complemento a las clases de composición, el departamento organiza todos los años una serie de conferencias para los alumnos impartidas por reconocidos compositores tanto españoles como extranjeros. Hemos contado con la presencia de Leonardo Balada, Samuel Adler, Fabián Panisello, etc. En cuanto a las conferencias específicas sobre música de cine hemos podido contar con compositores cinematográficos como Ramón Paus, Lucio Godoy, Alejandro Amenábar y Roque Baños, y con la investigadora María de Arcos. También hemos realizado visitas a museos, filмотecas, exposiciones y estudios de grabación, actividades todas ellas destinadas a complementar una formación integral en el Medio Audiovisual.

Para saber más...

COORDINADA: Roberto Martín, José Julio Román, Alejandro Martínez de Barroeta, Carlos Ota. *Música. Análisis. Estructura. Evolución. Interpretación de programas de la asignatura y memoria audiológica. II Encuentro sobre Innovación en Docencia Universitaria*, Universidad de Alcalá de Henares, 2007.

QUARTE MARTÍNEZ, Matilde (editora): *La música en los*

Medios Audiovisuales. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.

Román, Alejandro: *El Lenguaje Musical, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008.

SALINAS, Thomas: *Manifiesto entre la música y el audiovisual. ¿Estetismo u oportunismo de la música en un mundo desorganizado? Días Nuevos Preliminares*, núm. 15, págs. 9-16, Madrid, 2005.

3. GOYCOLEA, Roberto; MARTÍN, José Julio; ROMÁN, Alejandro y MARTÍNEZ DE BARROETA, Carlos, 2007.

Anexo II: Artículo.
Estética de la música cinematográfica:
Aspectos diferenciadores ^{II}

^{II} En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (editora), *La música en los Medios Audiovisuales*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2005

ESTÉTICA DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA: ASPECTOS DIFERENCIADORES

ALEJANDRO ROMÁN, Compositor

*Profesor de Composición para Medios Audiovisuales,
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) 1*

¿Podemos hablar de que la música cinematográfica consta de un estilo propio? ¿Es posible determinar aspectos estéticos diferenciadores del resto de manifestaciones de la música comúnmente llamada “autónoma”?

Para la realización de este trabajo nos marcamos inicialmente un objetivo primordial: determinar los parámetros que nos permitan pensar en que la música audiovisual consta de un lenguaje propio (el “*lenguaje musivisual*”²), definir las características únicas y diferenciadoras del mismo y, a partir de ese punto constatar la existencia de una estética específica de la música aplicada a la imagen. Por este motivo proponemos la existencia de una estética propia de la música audiovisual y su posible funcionamiento autónomo, aunque también planteamos las dificultades a las que se somete debido a los convencionalismos y a una posible “estetización” de sus contenidos artísticos.

Así por tanto, en este artículo defendemos que cierto tipo de “música de cine”, teniendo en cuenta que se trata de música aplicada, es música que cuenta con un contenido estético específico y diferenciador de otros tipos de música, en general de la música autónoma o de concierto.

Nos referiremos a aquel tipo de música escrita ex profeso para la pantalla, música “de compositor cinematográfico”, por tanto con una función específica en relación con las imágenes o el argumento del film. De este modo descartaremos otros tipos de música de cine, que no constan de las características propias de la música aplicada o funcional. Así, no entran en nuestro estudio:

¹ Extracto del trabajo de Investigación de Doctorado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, titulado “*El Lenguaje Musivisual, Semiótica y Estética de la Música Audiovisual*”, dirigido por el Catedrático de Estética del Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política D. Simón Marchán. Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.). Curso 2006-2007

² El “*Lenguaje Musivisual*” es un lenguaje específico de la música situado *en* el cine y *desde* el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento (A. Román, 2008: 84)

- a) *Toda música diegética (sea o no compuesta expresamente para el film, dado que tiene características propias de la música autónoma)*
- b) *Toda música diegética preexistente, ya sean canciones populares o composiciones de la música autónoma*

Es decir, se trata de música “de cine” no específica y, por tanto, de una música aplicada al cine, pero no “para el cine”. Es necesario establecer esta radical distinción para poder clarificar las cosas y no mezclar conceptos.

Formará parte de nuestro estudio cualquier música con una finalidad eminentemente práctica dentro del film (música cinematográfica “musivisual”):

- a) *Toda la música extradiegética no preexistente*
- b) *Partituras originales con función delimitadora (títulos de crédito y créditos finales)*

La música que cumple las anteriores características (música extradiegética no preexistente y partituras con función delimitadora), sobre todo aquella música extradiegética no preexistente, consta de un lenguaje musical propio (“el lenguaje musivisual”) que, en contacto con las imágenes y el argumento del film produce un contenido semántico descifráble por parte del receptor, por tanto, consta de una estética también propia y distintiva. Creemos que ambos aspectos (semiótica y estética) no pueden ser desgajados completamente, por lo que planteamos nuestro estudio en términos de “semioestética”.

Lo primero es definir qué entendemos por “estética”, y de qué modo aplicamos este concepto a la música específicamente cinematográfica:

La Estética tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza, estudia las razones y las emociones estéticas, así como las diferentes formas del arte. La Estética, por tanto, estudia el arte y sus cualidades.

Las diferentes manifestaciones artísticas constan de rasgos particulares que delimitan, a través de sus cualidades características, unas “formas” peculiares que somos capaces de percibir como diferenciadoras del resto de formas o manifestaciones del arte. Estos rasgos específicos conforman una “estética” concreta que es posible analizar y estudiar en sus diferentes aspectos. Aquí nos referiremos a los rasgos propios y caracterizadores de cierto tipo de música cinematográfica que ya hemos delimitado anteriormente (que consta de un lenguaje “musivisual”).

Hablar de estética es, por tanto, hablar de multitud de aspectos que se refieren a una forma artística concreta. Por lo tanto enfocaremos nuestro estudio a través de diferentes frentes para poder entender mejor la problemática de la estética de la música cinematográfica “musivisual”. Estos puntos de estudio serán los siguientes:

1. Existencia de una estética específica de la música cinematográfica “musivisual”
2. Convencionalismos y acomodamientos estéticos
3. Grados de autonomía de la música cinematográfica “musivisual”. Posibilidades de funcionamiento autónomo de una música que, en origen, es aplicada

1. Existencia de una estética específica de la música audiovisual

Podemos preguntarnos acerca de la especificidad de la música de cine, es decir, de su cualidad específica para acompañar a las imágenes. Sólo descubriendo que, efectivamente, existe una música que, funcional y estructuralmente es capaz de acompañar a las imágenes, y que ha sido escrita con este fin, podremos empezar a pensar en la existencia de un lenguaje propio de la música audiovisual. Sin embargo, ciertos teóricos de la música cinematográfica no se han puesto aún de acuerdo a la hora de definir y delimitar qué se considera música de cine. En los últimos tiempos hay quien, como Michel Chion, defiende la posibilidad de considerar música cinematográfica a cualquiera que, independientemente de su procedencia, origen, función, autonomía o servidumbre de las imágenes, se adapte a las premisas que la propia imagen ofrece. Pero el problema persiste, dado que se insiste en obviar cuestiones mucho más cercanas a la realidad y al día a día que surgen de la propia actividad de la composición cinematográfica. Es decir, el dilema consiste en dilucidar de una vez por todas si el trabajo del compositor cinematográfico es realmente específico, especializado, si la música que escriben los compositores está o no sujeta a una serie de consideraciones más allá de las puramente musicales, si existe un lenguaje musical cinematográfico propiamente dicho, y si es de dominio únicamente de los artistas de este medio, y no de otros. Si esto es así, quizá podríamos empezar a hablar seriamente de un lenguaje de la música particular que procede del cine y desde el cine, un lenguaje músico-cinematográfico específico que únicamente podría alcanzarse generando un estilo propio, no basado únicamente en conceptos musicales anteriores.

Si reconocemos la existencia de un *lenguaje audiovisual*, con sus propias formulaciones y reglas comunicativas, y, si, por otro lado, también somos conscientes desde hace ya algunos siglos de la existencia de un *lenguaje musical*, que consta de contenidos ricos y complejos, pero igualmente válidos como pertenecientes a una teoría de la comunicación, nosotros nos planteamos en este momento la existencia de un nuevo lenguaje visual-musical mixto con sus propias reglas y formulaciones, que hemos dado en denominar “*Lenguaje Musivisual*”.

Durante la relativamente corta historia de la música de cine sincronizada con la imagen, que cuenta con apenas 80 años, se han ido

sucediendo multitud de tendencias estéticas. Pero, todas ellas, todas músicas cinematográficas, tienen en común algo que podríamos denominar como un *estilo propio*, una serie de características comunes que definen la esencia de este lenguaje, y que puede ser reconocible y distinguible de otras músicas a través de su escucha o de su análisis.

Ha habido multitud de tendencias estilísticas: el *sinfonismo postromántico* de los años 30 y 40, el jazz y las músicas pop de los 50 y 60, el *neosinfonismo* de los 70, el auge de la canción integrada en la película de los años 80, el *minimalismo*, la música electrónica, étnica, etcétera. Sin embargo, ¿existe alguna característica o algún rasgo en común a todas estas músicas que determine realmente que se trata de música audiovisual?. ¿Es posible, entonces, hablar de un lenguaje estrictamente “*musivisual*”? ¿Existe realmente una estética propia de la música de cine?. ¿Seríamos capaces de averiguar que determinada música que se nos hace sonar sin referencia visual, es en concreto música aplicada a la imagen? Todas estas preguntas nos llevan a una primera y radical distinción: las músicas “de pantalla” (según Michel Chion) o diegéticas, aún perteneciendo a la imagen a la que complementan o acompañan, no van a ser consideradas por nosotros funcionando dentro de un lenguaje “*musivisual*”, ya que, dentro de la acción cinematográfica tienen una función autónoma. Consideraremos todas aquellas músicas escritas expresamente para la imagen, las músicas incidentales o *extradiegéticas*, en definitiva, músicas funcionales, prácticas, al servicio del texto audiovisual.

Aspectos como la forma musical, la funcionalidad con respecto a la imagen y el sonido del film, son determinantes a la hora de definir una música que es distinta de la música autónoma. Así, hay muchos elementos que hacen diferente a la música de cine de otros tipos de música. Y es distinta porque su origen, su medio y finalidad no tienen nada que ver con los de la música autónoma.

Es cierto que no existe un solo “estilo” de música cinematográfica: hay muchos estilos diferentes, pero esto no quiere decir que la música cinematográfica no tenga aspectos diferenciadores del resto de músicas que funcionan autónomamente. Es posible hablar de *música audiovisual* del mismo modo en que hablamos de música de concierto o de *música autónoma*. No debemos confundir categorías con estilos, las dos categorías son *aplicada* y *autónoma*, dentro de cada una de las cuales aparecen diferentes géneros o estilos (clásico, romántico, pop, etc.) con sus correspondientes formaciones instrumentales (cuarteto de cuerda, orquesta, trío, etc.)

Pero, volviendo a la pregunta antes formulada: ¿existe una estética propia de la música audiovisual?. ¿Se puede hablar, por tanto, de un lenguaje específico, como hemos planteado anteriormente, un *lenguaje “musivisual”* propio que, como resultado, dé una estética específica? Si existe, ¿a qué se debe esta estética propia, este lenguaje único?. ¿A la forma? ¿A la armonía? Si es así, también cabría plantearse su existencia

como música autónoma, en una “vida” más allá de la pantalla, y si, de este modo, también muestra diferencias con una música planteada inicialmente como música autónoma.

1.1. Enseñanza de la composición de música cinematográfica

Por otro lado, la composición para música audiovisual actualmente se enseña, una prueba más acerca de su especificidad. Si la música cinematográfica no tuviera características propias no sería necesaria su enseñanza, lo cual es un elemento más a tener en cuenta en la consideración de lo específico y distintivo del lenguaje “musivisual”.

En Estados Unidos la enseñanza de la música para cine comenzó hace varias décadas en diferentes instituciones (escuelas, universidades), aunque aquí, en Europa, el aprendizaje se ha seguido generalmente de un modo autodidacta y basado en la experiencia directa de la composición sobre la imagen. Sin embargo, al menos desde hace unos veinte años, han ido proliferando cada vez mayor número de cursos, seminarios y conferencias impartidos por profesionales de la composición audiovisual. Actualmente existen en los planes de estudios de diversas universidades y conservatorios europeos especialidades dentro de las carreras de composición orientadas al conocimiento de las diferentes técnicas de escritura musical para los medios audiovisuales. En España varios conservatorios superiores cuentan con asignaturas y líneas específicas para la composición e investigación en los medios audiovisuales, como complemento o, incluso, como una verdadera especialización a partir de los conocimientos obtenidos desde el aprendizaje de la composición sinfónica autónoma.

1.2. La investigación musical cinematográfica

Otro aspecto a tener en cuenta es la proliferación de libros teóricos sobre la materia, entre los que se encuentran algunos tratados técnicos específicos de la Composición Cinematográfica: Fred Karlin y Rayburn Wright, *On the track*, Routledge, New York, 1990; Richard Davis, *Complete guide to film scoring*, Boston, Berklee Press, 1999; y en España, el interesante libro de José Nieto, *Música para la imagen. La influencia secreta*. SGAE, Madrid, 1996

1.3. Semioestética musical y audiovisual

El significado en otros lenguajes de comunicación no implica necesariamente que en ellos se dé un contenido estético. Sin embargo, el significado musical siempre denota un contenido puramente estético. Por tanto, nosotros planteamos un nuevo término, “*semioestética*”, que une el estudio de los signos y su significado con el de su contenido propiamente artístico, estético. Ya Herman Parret abogaba por la apertura de la semiótica hacia la estética, lo cual no es sino una nueva “estetización”, en este caso de la semiótica, pero que define muy claramente el espíritu de pensamiento que subyace en las artes, muy en especial en la música. Todo

arte es lenguaje de comunicación, pero, asimismo consta de un mensaje estético. Este modo de pensar enriquece nuestro acercamiento al arte, posibilitando un análisis tanto puramente intelectual como emocional y afectivo, así, *aisthesis* y *semiosis* se enriquecen mutuamente: “*La semiosis no es una proyección intelectual sino un universo de pasiones; el interpretante no es únicamente cognitivo sino, de entrada, emocional y sentimental*” (Parret, 1995:6)

Es evidente la complejidad de análisis de los elementos semióticos musicales, por lo que no es válido aplicar el concepto de “lenguaje” de la teoría semiótica “standard” a la música (Parret, 1995: 100). El texto musical puede funcionar en términos “narrativos”, de relato o “discursivos”, pero también como pura sustancia sonora, como constitutiva de una experiencia afectiva o como descripción *sinestésica* de aspectos plásticos, motores o de otros sentidos, así, el significado musical con respecto a la imagen viene determinado por multitud de aspectos que atañen tanto al contenido semántico como al puramente estético. Por tanto, hemos abordado el estudio del *Lenguaje “Musivisual”* desde este planteamiento complejo, desde la “*semioestética*”, dado que, quizás es en el mundo audiovisual donde tiene más sentido hablar de significados a través de las emociones, y de emociones a través de los significados. El resultado de la comunicación “*musivisual*” presenta un contenido estético, además de significativo, por lo cual es necesario abordar este complejo problema comunicativo desde la “*semioestética*”.

2. Convencionalismos y acomodamientos del mensaje “musivisual”

2.1. Las dos tendencias estéticas: la americana y la europea

En el proceso de desarrollo de la música cinematográfica encontramos dos tendencias casi opuestas de comprender el acercamiento de lo sonoro-musical a la imagen: lo americano-hollywoodiense frente a lo europeo. Los diferentes criterios estético-cinematográficos surgidos a ambos lados del océano han dado lugar también a dos pensamientos distintos en materia musical. Adorno y Eisler fueron los primeros en realizar una crítica drástica a la estética de la música en el cine norteamericano en los comienzos del sonoro. Por un lado, el sinfonismo clásico de Hollywood estéticamente estaba anclado en las melodías y armonías románticas y postrománticas, sin presentar una música acorde con la contemporaneidad del momento ³. Por otro lado, eran músicas que no aportaban nada al film, duplicando en muchos casos lo ya presentado por la imagen, de forma parafrástica ⁴. En tercer lugar, las músicas fuera del sinfonismo clásico tenían origen en lo popular, el musical y el *vodevil*, en definitiva, músicas

³ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1981, pág. 18-23

⁴ Op. Cit., pág. 27-29

de poca calidad musical, algo que estéticamente iría en contra de la consideración de cine como un nuevo arte ⁵.

En general, la música de cine europea tiende más a la pluralidad estilística, a una elaboración más artesanal, menos industrial, por lo que el resultado está menos estandarizado, dando lugar a músicas que, técnicamente pueden tener más carencias, pero que resultan más originales. Las posibilidades técnicas han llevado a la música norteamericana hacia un mayor sincronismo y a que su función esté más centrada en el comentario de la imagen desde un punto de vista melodramático. La europea ha tendido más a emplear la música de forma decorativa, con mayor autonomía con respecto a la imagen, buscando la mirada crítica del espectador hacia el contenido del film.

En el trasfondo de las diferencias existentes entre estas dos se encuentra el diferente acceso a recursos materiales determinado principalmente por la amplia diferencia entre presupuestos. Mientras que en Hollywood ha sido siempre posible acceder a grandes estudios para grabar en perfecta sincronía orquestas sinfónicas, en Europa todo el sistema de producción ha sido, por lo general, más precario, exceptuando determinadas superproducciones. Sin embargo, últimamente parece que en Estados Unidos se da un cierto fenómeno de búsqueda de mayor originalidad, intentando encontrar un sonido más cercano al europeo, acercándose al “*European touch*” y, por otra parte, aunque siempre ha habido un intento en Europa de seguir los cánones establecidos por la música de Hollywood, curiosamente, se da una tendencia cada vez mayor entre los compositores europeos de escribir una música “a la americana”, quizá por razones que marca la industria, más que por razones de estilo.

2.2. Convencionalismos y acomodamientos: el “*burgerscore*”

La denominación *burgerscore* es un término empleado para aquellas “bandas sonoras” compuestas casi exclusivamente por temas de la música pop o rock, generalmente éxitos del presente o del pasado de este estilo de música popular ⁶. Las productoras cinematográficas, con el fin de rentabilizar al máximo los beneficios generados por las películas, optaron a partir de los años 80, por llenar de superventas las partituras de ciertas películas comerciales, con el fin de, posteriormente, editar el disco compacto con la banda sonora plagada de canciones. Muchas veces los temas incluidos han aparecido eventualmente como música diegética que casi nunca se escuchan bien en la película. Incluso se ha llegado a tal punto en que, en ocasiones, el disco con la banda sonora del film incluye temas que no han sonado siquiera en el transcurso de la película. Algunos ejemplos de esta práctica son las bandas sonoras de “*Born on the 4th of July*”, “*Pretty Woman*”, “*In the name of the father*” o “*Forrest Gump*”.

⁵ Op. Cit., pág. 65-81

⁶ RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Diputación Provincial de Badajoz, 2001, pág. 110-111

2.3. Congresos y Festivales de música de cine: el fenómeno fan

El coleccionismo de bandas sonoras ha llevado a un nuevo fenómeno en el que los fans ya no son seguidores de estrellas del *pop*, sino verdaderos “devoradores” de música de películas. Las nuevas estrellas a seguir son los compositores cinematográficos y las sagas de films como “*Star Wars*”, “*El Señor de los Anillos*” o “*Spiderman*”, un fenómeno alimentado por revistas especializadas, sitios web en Internet, conciertos, libros y documentales específicos. La música de cine en el siglo XXI está de moda y lo último son los Congresos, Festivales y Encuentros de Música de Cine, donde los fans pueden escuchar conferencias y conciertos de sus compositores favoritos. Firmas de discos, autógrafos y toda la parafernalia habitual en este tipo de eventos hacen de ellos una cita imprescindible año a año para las legiones de aficionados.

En España existen, al menos hasta el momento, cuatro Festivales Internacionales de Música de Cine: el “Encuentro Internacional de Música de Cine de Sevilla” (desde 1986), “*Soncinemad*” en Madrid, el “Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife” y el “Congreso Internacional de Música de Cine Ciudad de Úbeda”. No hay duda de que la música de cine actualmente tiene mayor peso que hace una década, y estos congresos son la constatación de este hecho, con sus ventajas e inconvenientes. La mayoría de las veces no son más que plataformas en las que se ensalzan valores más allá de los estrictamente musicales y donde se mitifican las figuras de los músicos prevaleciendo, en muchos casos, la idea de una estandarización de los estilos que valorizando la originalidad y la novedad. En sí mismo constituye una “estilización”, por un lado, que da lugar a una “estetización”, donde aparece como más relevante toda la parafernalia mediática y periférica de los asuntos comercial-cinematográficos por encima de los aspectos puramente musicales, que serían los realmente interesantes para los asistentes a estos eventos.

Sin embargo, es de remarcar la importancia que están teniendo y el poder de convocatoria que hace que la música de cine tenga una mayor relevancia y se sitúe cada vez con mayor presencia fuera del marco que la originó, el cine. Este fenómeno es consecuencia de la relevancia que va tomando la música cinematográfica actualmente, cuyos primeros síntomas se traducen en la creación de nuevos premios a la música en los festivales de cine, y la convocatoria de concursos de música de cine para jóvenes compositores.

2.4. “Estetización” y estandarización de la música audiovisual

Para evitar la estandarización y “estetización” ⁷ de la música dedicada a la imagen es esencial salir de las rutinas y los estereotipos, buscando

⁷ La “estetización” es el fenómeno que se produce cuando el componente estético se convierte en absoluto y los valores estéticos ocultan o disfrazan los valores artísticos, dando lugar a una “desartisticidad”, y abandonando así el concepto de capacidad artística

una continua renovación que pase por la búsqueda de músicas personales, originales, aunque, por supuesto, siempre en relación íntima con la imagen. El cine comercial de los últimos años carece de un mínimo de experimentación que, en ciertos momentos, hizo avanzar y desarrollar el lenguaje musical cinematográfico.

El uso de *clichés* es un arma de doble filo, ya que, por un lado, permite la comunicación rápida y eficaz con el espectador, pero por otro, subyace, en muchos casos, una forma de acomodamiento y una falta de originalidad que algunos autores justifican amparándose en criterios del lenguaje de los géneros cinematográficos ⁸. Así, se produce un fenómeno de “*estetización*”, donde prevalecen razones comerciales sustentadas por argumentos en contra de la pérdida de audiencia, que buscan la novedad en la repetición de fórmulas que funcionaron en otros momentos, o en el enmascaramiento de estereotipos clásicos empleando estéticas musicales circunstanciales o “de moda”. En la composición de música audiovisual, dado su carácter funcional, es necesario encontrar un equilibrio entre calidad y practicidad-utilidad. El ideal está en encontrar una música de la mayor calidad musical y cinematográfica, es decir, que cumplimente las necesidades de la imagen y musicalmente pueda funcionar de modo autónomo sin necesidad de recurrir necesariamente a los estereotipos. Evidentemente lo contrario no es deseable, pero sí es posible una música de baja calidad si es útil a los requerimientos de la película ⁹. Tampoco es recomendable una música de calidad si no funciona correctamente con el film o si, en lugar de servir de apoyo a las situaciones dramáticas entorpece el flujo argumental desviando la atención del espectador.

3. Autonomía de la música cinematográfica

Otro aspecto determinante a la hora de plantear una estética específica de la música audiovisual se encuentra en el problema de su funcionamiento fuera del film, es decir, si es posible una vida autónoma más allá de la película, además de su función práctica como música aplicada dentro del film. Para llegar a ese punto es necesario entender el tema de la autonomía desde dos prismas distintos. Así, la autonomía de la música cinematográfica puede estudiarse en relación a dos aspectos íntimamente ligados:

a) Autonomía con respecto de la imagen

En primer lugar se da la tendencia a comprender la música de cine como acompañamiento paralelo a lo propuesto por las imágenes, según los cánones del cine clásico de Hollywood, y en segundo lugar la idea sobre la *autonomía*, donde la música ha de tener vida propia y nunca duplicar lo ya mostrado en la pantalla, sino enriquecer el film a través del “contrapunto” de los sonidos musicales oponiéndose a la imagen-argumento. Esta

(“técnica”) a través de la incorporación de elementos que se encuentran “fuera” del arte (ruidos en música o imágenes de archivo en las artes plásticas, por ejemplo)

⁸ ADORNO y EISLER, Op. Cit. pág. 31-34

⁹ CHION, Op. Cit. pág. 24

independencia de la música con respecto a la imagen comienza en los años cincuenta con *“El Tercer Hombre”*. El director de cine francés Robert Bresson pretende huir de la estilización estética al considerar que la música, más que una imagen de los afectos y los sentimientos, ha de ser un documento sonoro neutral acerca de éstos. En *“Pickpocket”* (1959) la música dieciochesca de Jean-Baptiste Lully camina impávida e ineluctablemente sobre la historia conmovedora del protagonista, haciendo que aún parezca más sórdida y desesperanzada, dado que se trata de una música “cortesana” insertada en una historia urbana de necesidades y frustraciones: el mundo de un carterista. En estos casos, la música provoca en el espectador una respuesta intelectual, más que emotividad o afectividad, algo que reclaman todos los teóricos y críticos defensores de esta postura estética.

Los teóricos favorables a la idea de la autonomía aducen que el “contrapunto” o contraste proporciona más profundidad y riqueza, y hace que el espectador requiera de un esfuerzo mayor para interpretar el contenido del mensaje presente en el texto audiovisual, haciendo que participe más activamente. Por otra parte, critican la estética cercana al melodrama de la música que permanentemente comenta la acción, dado que se trata de una práctica procedente de la vieja tradición musical de la ópera y la opereta del siglo XIX, estética tomada por el cine clásico norteamericano desde sus inicios, pudiéndonos incluso remontar a tiempos del cine “mudo” de Griffith. El sinfonismo clásico hollywoodiense se basa precisamente en este pensamiento estético centrado en el melodrama, una concepción narrativa lineal, descendiente del teatro decimonónico y una música dramática basada en el romanticismo, cercana al sentimentalismo pobre y yermo ¹⁰. La crítica al sinfonismo de Hollywood expone un distinto acercamiento de la música a la imagen que pretende basar su esencia en la “desdramatización” de la música, en buscar sus valores puramente materiales y sonoros, fuera de toda subjetividad y, aunque en consonancia con la imagen, se plantea que la música debiera estar al margen del comentario del contenido dramático y expresivo, y más en contacto con el ritmo y la estructura de la propia imagen.

b) Posibilidad de funcionamiento autónomo fuera de la asociación establecida con la imagen

La vida autónoma de la música audiovisual puede darse en dos frentes principalmente: a) *Música audiovisual en concierto*; b) *Música audiovisual en disco*. La *autonomía* de la música cinematográfica también tiene sus seguidores y detractores. Hay quien defiende la posibilidad de una carrera autónoma fuera de la película, mientras que los teóricos defensores de la especificidad de la música de cine creen que no es posible ni adecuada

¹⁰ FRAILE PRIETO, Teresa, *Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen*, en *La música en los Medios Audiovisuales*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2005, pág. 298-299

dicha autonomía para la música cinematográfica. Ciertos autores no son favorables a la independencia de la música audiovisual de su marco originario que es, precisamente, el film, porque encuentran numerosos elementos en contra como para que sea posible su autonomía y una vida independiente de la película ¹¹. Los argumentos que esgrimen no tienen falta de base argumental lógica, dado que una música que funciona estructuralmente bajo los dictámenes de la imagen no puede tener una forma musical propia sino, como hemos visto, moldeada por el montaje. Sólo los defensores de una música desligada de la acción dramática, de una música verdaderamente autónoma, aunque, en contacto con el film, plantean la posibilidad de una vida paralela desde el concierto.

3.1. Posibilidades de funcionamiento autónomo en concierto

Es cada vez más frecuente encontrar en los programas de los conciertos sinfónicos partituras procedentes del mundo cinematográfico. El problema se plantea en torno a lo específico del lenguaje “musivisual”, ya que, en numerosas ocasiones, esta especificidad plantea una funcionalidad estructural que, en principio, no permite su puesta en marcha como música autónoma para el concierto. Sin embargo, es posible la adaptación de ciertas partituras para su interpretación en conciertos en vivo, lo cual es inevitable en la mayoría de los casos. La música cinematográfica, cuando se lleva al concierto necesita ser adaptada en la mayoría de los casos, porque pierde un elemento fundamental, la imagen, ya que tiene que sostenerse por sí sola. En muchos casos son necesarios ciertos cambios y en otros funciona prácticamente alterar la música creada originalmente para la película.

Frecuentemente se encarga la adaptación al propio compositor, aunque también hay casos en que son requeridos los servicios de un orquestador para la selección de los bloques, su ordenación y posterior “reorquestación”. Esta “reorquestación” casi siempre es necesaria, dado que las plantillas instrumentales para las que fueron compuestos los bloques para la película suelen ser completamente heterogéneas, ya que los requerimientos de la imagen son distintos de los del concierto. Además, las posibilidades de la grabación en estudio, incluyen el tratamiento sonoro, la incorporación de instrumentos virtuales o sintéticos y también la grabación de instrumentos no convencionales dentro de la orquesta sinfónica (folklóricos, inusuales, etc.), lo que obliga a adaptar estas partes no convencionales para ser interpretadas por instrumentos orquestales. Las plantillas orquestales empleadas por los músicos cinematográficos son muy variables, por lo que el orquestador para el concierto ha de escribir para plantillas estándar, con el fin de que sea posible su interpretación en vivo.

El marco en que tienen lugar este tipo de conciertos puede llegar a ser muy variado, de forma que existen diversas posibilidades donde

11 CHION, Michel, *La música en el cine*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1997, pág. 253

intervienen también otras músicas no procedentes directamente del cine. Estos son los más comunes actualmente:

- a) *Conciertos de música de películas*
- b) *Improvisaciones al piano en festivales de cine mudo*
- c) *Encargos de entidades públicas o privadas de la composición de música para acompañar la proyección de películas clásicas del cine mudo*
- d) *Estrenos de música de compositores contemporáneos con proyección de imágenes.*
- e) *Grupos de cámara que interpretan en sus programas de concierto obras de repertorio acompañadas de proyección de imágenes*
- f) *Conciertos de música para multimedia (video-juegos). Conciertos orquestales en Japón, y en Festivales y Congresos acerca del mundo del vídeo-juego*

Carl Davis (Nueva York, 1950) ha escrito la música de numerosas bandas sonoras para el cine mudo. Por ejemplo, *“El gran desfile”* de King Vidor, *“Napoleón”*, de Abel Gance, *“El ladrón de Bagdad”*, de Raoul Walsh. El lenguaje empleado por este compositor es completamente tonal, hasta el punto de que en numerosas ocasiones emplea incluso temas originales clásicos (de Rimsky Korsakov, por ejemplo), o canciones populares (Chion, 1997: 180-182).

Los festivales de cine mudo cuentan a menudo con pianistas que improvisan sobre las imágenes o que tocan piezas especialmente compuestas para ellas. Es el caso del “Festival de Piano sobre cine mudo” de Anères, en los Pirineos, apoyado por François Zygel y Thierry Escaich, o las proyecciones en la Filmoteca Nacional de Madrid, acompañadas por el pianista Javier Pérez de Azpeitia.

Cada vez más a menudo algunas entidades públicas o privadas encargan a ciertos compositores de renombre la composición de música para acompañar la proyección, en una sala de cine, de películas clásicas del cine mudo. En Francia es ya habitual, y en España comienza a tener periodicidad. Hay ejemplos como el de la película de King Vidor *“... Y el mundo marcha”* (*“The Crowd”*, 1928), para la que compuso música Carmelo Bernaola. En el año 1999, el anteriormente mencionado Thierry Escaich estrenó con el Ensemble Phénix la música para el film *“La hora suprema”* de Frank Borzage (1927) en el Auditorio del Louvre. El compositor francés Martin Matalon ha recibido encargos del IRCAM a través del Ensemble Intercontemporain para componer la música para la trilogía de Luis Buñuel formada por las películas *“Un perro andaluz”*, *“La edad de oro”* y *“Las Hurdes”*. Por otro lado, el compositor norteamericano Bruno Mantovani ha compuesto la música para la película muda *“East*

Side, West Side”, de Allan Dwan (1927), estrenado en el Lincoln Center de Nueva York. ¹²

En Madrid, el Teatro de la Zarzuela encarga anualmente una composición de estas características para ser interpretada junto a la proyección de la película.

3.2. Posibilidades de funcionamiento autónomo en disco

La puesta a la venta de discos con la música de las películas permite a las productoras cinematográficas rentabilizar aún más los beneficios obtenidos con las exhibiciones. En la actualidad se pueden encontrar diferentes formas de comercialización de la música cinematográfica en función de la música contenida en los discos. Estas son las posibilidades más frecuentes:

- a) *Discos que recogen todos los bloques musicales de la película*
- b) *Discos con los bloques musicales más relevantes*
- c) *Discos con versiones especiales de los bloques de la película arregladas para el disco*
- d) *Discos con parte o toda la música compuesta para el film, más las canciones o música diegética que aparecen en él.*
- e) *Discos que contienen sólo las canciones que aparecen en la película*
- f) *Discos que sustituyen la música extradiegética de la película por canciones de éxito para vender mejor el disco*

El funcionamiento autónomo a través del disco ha permitido focalizar la atención del espectador de cine aún más en la propia música, llegando a generar verdaderos fenómenos de afición a la música cinematográfica.

4. Conclusiones

Todos los aspectos estudiados anteriormente no hacen sino incidir en la cuestión planteada en el comienzo de este artículo: 1) la música de cine es específica, ya que consta de un lenguaje propio, 2) consta de un medio distinto al de la música autónoma (el cine), y 3) de un contexto particular, el de los canales artísticos cinematográficos, que nada tienen que ver con el de los canales de difusión de la música de concierto.

Así, podemos concluir que la música cinematográfica mantiene un lenguaje específico y una estética propia que es diferenciadora del resto de estéticas musicales propias de la música autónoma.

¹² Para conocer más datos acerca de estas experiencias se pueden consultar las entrevistas realizadas a Matalon y Mantovani en el nº 15 de la revista *Doce Notas Preliminares*, Madrid, 2005

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1981

CHION, Michel, *La música en el cine*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1997

COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Ediciones Alfar, Sevilla, 1997

GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Ediciones del Laberinto, S.L., Madrid, 2003

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (editora), *La música en los Medios Audiovisuales*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2005

PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Diputación Provincial de Badajoz, 1998

PARRET, Herman. *De la semiótica a la estética*. Edicial, Buenos Aires, 1995

PRENDERGAST, Roy M., *Film music, a neglected art*. W.W. Norton & Company, London, 1992

RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Diputación Provincial de Badajoz, 2001

ROMÁN, Alejandro, *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Editorial Visión Libros, Madrid, 2008

ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1990

SYLVAND, Thomas, *Afinidades entre la música y el audiovisual: ¿Esteticismo u oportunismo de la música culta en un mundo desorganizado?*. Doce Notas Preliminares, n°15: pp. 9-18, Madrid, 2005

XALABARDER, Conrado. *Música de Cine. Una ilusión óptica*. Editorial Libros en Red, Buenos Aires, 2006

Anexo III: Artículo.
*Análisis Musivisual: una propuesta
metodológica para el estudio
de la música en Los Otros, de
Alejandro Amenábar* ^{III}

^{III} En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (editora), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2009

ANÁLISIS MUSIVISUAL: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN *LOS OTROS*, DE ALEJANDRO AMENÁBAR

Alejandro Román¹

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Resumen

El análisis musical ha dado lugar a diferentes aproximaciones metodológicas, sin embargo, apenas existen formas de análisis que aborden música e imagen con una cierta profundidad. Nuestra propuesta basa el estudio de la música cinematográfica desde el cine, a partir de las interacciones semióticas que se establecen entre los sonidos musicales, la imagen y su argumento narrativo, partiendo desde el análisis musical de la partitura. Presentamos aquí una propuesta de análisis (*análisis musivisual*) de cada uno de los bloques musivisuales de la película de Alejandro Amenábar *Los Otros* (2001), para llegar a reflexiones relativas a los modos de organización melódica, rítmica, formal, estructural, armónica, tímbrica, textural, etc. en relación con el significado que aportan a la secuencia cinematográfica.

Objeto del análisis. El análisis musivisual

¿Para qué nos sirve el análisis? Podríamos enumerar una larga lista de razones por las cuales puede sernos útil analizar la interacción musical-visual que tiene lugar en las películas, pero quizá la que nos ha interesado especialmente (y que es fundamento de este trabajo), ha sido la de obtener una mayor comprensión de los mecanismos que tienen lugar en dicha interacción, de modo que podamos extraer conclusiones en torno a las formas de significación que se suceden y que dan lugar a significado en la suma de música, sonido e imágenes presentes en el cine.

¹ Este artículo presenta parte de la investigación que se está llevando a cabo para la tesis doctoral titulada "*Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*", dirigida por el Catedrático de Estética del Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política D. Simón Marchán. Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.).

Partiendo de diferentes enfoques teóricos acerca de las relaciones semánticas fruto de la interacción música-imagen, hemos podido constatar que el significado final, producto de la “suma semiótica” de elementos, viene determinado por los diferentes significados aportados por los eventos de sonido más los de la imagen, que interrelacionados, interaccionan produciendo significaciones nuevas.

Dado que se trata de un proceso de comunicación de un mensaje elaborado mediante un código complejo, el resultado no es sino fruto de una codificación a través de un sistema semiótico que nosotros hemos denominado “Lenguaje Musivisual”².

El “Lenguaje Musivisual” constituye un elaborado Lenguaje (“código semiótico estructurado, para el que existe un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales”³), que posibilita la comunicación del mensaje audiovisual y su comprensión por parte del espectador.

Para emprender nuestra investigación nos hemos hecho las siguientes preguntas: ¿constituye la música un lenguaje? Si es así, ¿existe un lenguaje propio y único de la música cinematográfica? Durante más de un siglo, el cine y otros medios audiovisuales (la televisión, el vídeo o el multimedia) han ido desarrollando un lenguaje de comunicación que paralelamente ha incluido el de la música específica aplicada a estos medios expresivos. Durante todo este tiempo la música audiovisual ha elaborado un sistema de códigos propios en relación con la imagen que dan un producto nuevo, fruto de esta interacción multidisciplinar.

Cuando nos sentamos en el cine a ver una nueva película, lo hacemos, entre otras cosas, para recibir nueva información, y la información es contenido que se muestra en forma de datos, pero también de nuevas sensaciones y experiencias. Gran parte de ese contenido informativo es aportado por la música de la película que, en sincronía con las imágenes y en relación con el argumento forma un complejo comunicativo que tiene un sentido y un significado concreto. De algún modo, la música de cine, en esta “simbiosis” con la imagen, muestra una forma nueva de lenguaje que nosotros hemos dado en denominar “Lenguaje Musivisual”.

2 El “*Lenguaje Musivisual*” es un lenguaje específico de la música situado *en* el cine y *desde* el cine, entendido no sólo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento. ROMAN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008, p. 84.

3 Wikipedia <<http://es.wikipedia.org/wiki/Lenguaje>> [Consulta: 29 de noviembre de 2010].

La música cinematográfica tiene su propia especificidad cuyos usos y significados no son los mismos que los de la música autónoma, por lo que podemos constatar una gran variedad de funciones (hemos descrito un número de hasta treinta) que tienen que ver con el cometido que desempeña la música en relación con el film. Todo este elaborado lenguaje se muestra en relación con las estructuras musicales a diferentes niveles: melodía, ritmo, armonía, forma, timbre, textura, articulación, matiz, etc.

En nuestra investigación acerca de los mecanismos que la música cinematográfica despliega en el film, hemos encontrado una diferenciación en cuanto a la forma en que la música interactúa con la película. Así, por tanto, podemos diferenciar músicas que describen elementos visuales (“música plástica”), música que interacciona a nivel narrativo (“música narrativa o dramática”) o música que simplemente acompaña y aporta un elemento estético al film (“música decorativa”)⁴. La música forma parte del cine desde su invención: la música de cine “es cine” en estado puro.

Propuesta de un nuevo acercamiento de estudio analítico: análisis musivisual

Presentamos aquí, por vez primera, el resultado de nuestra investigación consistente en la elaboración de un acercamiento a la metodología del análisis fundamentada en el estudio de los elementos que integran las composiciones musicales (compuestas expresamente para una película) y los elementos propios de la imagen y otros elementos sonoros (diálogos, ruidos, etc...). Nuestra propuesta se basa en un estudio exhaustivo de cada uno de los aspectos integrantes del medio audiovisual separadamente, con el fin de identificar sus contenidos de significación para, posteriormente, extraer conclusiones acerca de la interrelación semántica que se produce entre los distintos elementos para producir un significado final. De este modo, nuestro análisis busca conocer los procesos de significado contenidos en la “imagen” a través del estudio de la “fotografía” (planos, color, movimiento de la cámara, etc...), el estudio del “montaje” y su sintaxis (secuencias, partes, etc...); los procesos significativos presentes en el sonido (diálogos, efectos *foley*, ruidos...) y los procesos de significación que tienen lugar en el desarrollo de la propia “música”.

Se trata, por tanto, de un estudio “inductivo” con el que se pretende extraer conclusiones generales a partir de datos particulares. Puede aplicarse para el estudio de una única secuencia, el conjunto de secuencias de un

4 ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual*, op. cit., pp. 71-73

film, o el de toda una filmografía, ya sea de un director en concreto o de un compositor, cuya trayectoria compositiva puede indagarse a través de los usos musicales concretos que desarrolle en diversas películas de distintos géneros cinematográficos.

El “análisis musivisual” tiene como base la partitura musical (*score*) en relación con la imagen-sonido⁵, así pues el proceso de estudio se centra en el enfoque de cada uno de los elementos de la partitura (melodía, ritmo, armonía, instrumentación, etc.) en relación con la sincronía que se establece con la imagen. Para ello, previamente es necesario realizar un estudio analítico de los elementos integrantes de la imagen en cuanto a sus posibilidades como signos con un significado descifrable dentro del contexto de la propia película (altura, ángulo, tamaño, color, composición, movimiento, diégesis...)

La confrontación de eventos musicales en sincronía con las imágenes permite constatar las relaciones de significado y las interacciones que se establecen en la pantalla-altavoz⁶, por lo que en nuestro análisis es fundamental realizar un esquema que parta del *score* y que relacione los eventos musicales con determinados eventos presentados en pantalla (por medio de fotogramas). Este esquema de análisis permite obtener en un sólo golpe de vista gran cantidad de información acerca del funcionamiento significativo de la interacción imagen-música, el cual es ampliado con más información a través de una ficha que explora las cuestiones más importantes relativas a cada uno de los aspectos a analizar⁷.

Ficha de análisis. Tratamiento de datos

Cada bloque musical es analizado por separado, por lo cual a cada uno de ellos se le hace corresponder una ficha con todos los datos y apuntes realizados con respecto a los diferentes parámetros de estudio.

En primer lugar se anotan los “datos generales del bloque” (número del bloque, título de la película, nombre del bloque, código de tiempo de inicio y tipo de derivación del tema musical empleado). A partir de aquí dividimos en grandes grupos los parámetros a analizar: 1) Ficha técnico-artística; 2) Argumento; 3) Códigos visuales; 4) Códigos sintácticos; 5) Códigos sonoros; 6) Códigos musicales y 7) Conclusiones.

5 Empleamos este término ya que nos parece más adecuado al integrar lo sonoro en lo visual.

6 Del mismo modo que empleamos el término “imagen-sonido”, por analogía usamos el término “pantalla-altavoz”.

7 Ver apartado *Análisis de una secuencia de la película, “Wakey wakey”*, de este mismo artículo

El estudio de los “códigos visuales” se basa en la disección de los elementos fotográficos (encuadre, escala, luz, color y movimiento). Los “códigos sintácticos” hacen referencia al montaje en cuanto a su forma, ritmo y tipo. El montaje constituye la sintaxis cinematográfica, la ordenación de los elementos filmicos en unidades de significación por medio de su articulación formal.

El desglose de los “códigos sonoros” permite fijar la atención en aquellos elementos que interaccionan con la música a este nivel: qué tipo de ruidos o efectos están presentes, y a qué nivel.

Una vez se ha prestado atención a todos los parámetros de la imagen-sonido, y se ha descifrado su significado, el análisis se centra en los “códigos musicales” empleados. En primer lugar se caracteriza la música según su diégesis, procedencia, tipo, relación música-imagen y forma de interacción. Más tarde se delimitan sus “funciones musivisuales”⁸, las cuales aportan abundante información acerca de la relación que la música establece con la imagen-sonido.

Una vez se han expuesto los rasgos generales del bloque, pasamos a analizar los elementos musicales por separado, de forma exhaustiva; primero centrando la atención en la partitura únicamente, y en un segundo paso estudiando el significado que aporta al sincronizarse con las imágenes. Se estudian así los “códigos melódicos” (morfología, motivos, temas), los “códigos rítmicos” (compás, tempo, tipo de sincronía y puntos de sincronía), los “códigos armónicos” (sistema de organización armónica, tipos de acordes, análisis funcional y armónico-visual), los “códigos tímbricos” (instrumentación, análisis tímbrico-visual, efectos, matices), los “códigos texturales” (tipo de textura, asociaciones por textura), los “códigos formales” (tipo de bloque, forma musical, estructura temática, características) y, finalmente, los “códigos estilísticos” (estilo musical, influencias...).

Un último apartado se dedica a las “conclusiones” extraídas a través de todo el análisis del bloque. Pensamos que este panorama multi-perspectiva acerca al analista al funcionamiento de las relaciones e interacciones semánticas que se producen entre los distintos elementos que confluyen en el medio audiovisual, constituyéndose en una metodología útil que ayuda a concretar los planteamientos según criterios basados en el “método inductivo”.

8 ROMÁN, *op. cit.*, p. 111.

Los Otros: contexto analítico

Conocimos personalmente a Alejandro Amenábar en el año 2004, momento en que la Fundación Autor, a través de Musimagen⁹, encargó a diversos compositores la realización de las versiones orquestales de diferentes músicas de películas españolas de la última década para ser interpretadas en concierto. En nuestro caso trabajamos la orquestación de una suite sinfónica de *Los Otros*.

Alejandro Amenábar, director de cine, es un caso interesante que puede considerarse heredero de los clásicos “silbadores” cinematográficos, como Charles Chaplin. Sin embargo creemos que la intuición de Amenábar no tiene parangón, porque puede situarse en los dos lados del proceso: la música, de considerable complejidad, dado que se trata de un sinfonismo orquestal efectista, y el cine, ya que su aplicación está siempre en perfecta relación con la imagen-argumento.

Tratándose Amenábar de un caso especial, ya que se trata de un “músico intuitivo” sin formación musical alguna, lógicamente ha de contar con el trabajo minucioso de un equipo de orquestadores, músicos de profesión, que doten a sus ideas (planteadas siempre desde el ordenador) de una realidad efectiva en la partitura para poder ser grabadas por una orquesta sinfónica y posteriormente sincronizadas con la película. Aún así, el uso de la melodía, armonía, instrumentación y forma en su música escrita en el ordenador, denotan una especial sensibilidad en el tratamiento de los significados denotativos y connotativos de la propia música¹⁰.

Nuestra investigación sobre el significado de la música de *Los Otros* se ha basado en el análisis minucioso y pormenorizado de todos y cada uno de los bloques musicales de la película. El resultado de este estudio puede consultarse en cada una de las fichas empleadas para este fin y se expone gráficamente en la partitura de análisis musivisual, donde se aprecia la interacción música-imagen por medio del uso de la notación musical confrontada con los fotogramas de la película¹¹. Este proceso cualitativo puede dar lugar a otras perspectivas de estudio cuantitativas que proporcionen datos interesantes en el sentido del uso de determinados patrones que pueden haber sido empleados con asiduidad por el compositor.

9 Musimagen es la Asociación de Compositores para Audiovisual española, constituida en el año 2000. La Fundación Autor, dependiente de SGAE, se crea en 1997 para proteger, promover y difundir la creación artística y el patrimonio musical, teatral, coreográfico, etc.

10 En este sentido consultar FRAILE, Teresa. *Música de Cine en España*. Badajoz: Colección Cine, Festival Ibérico, Diputación de Badajoz, 2010, p. 127.

11 Ver análisis del bloque “Wakey-wakey” al final del artículo.

De esta forma, hemos realizado un estudio general acerca de los usos y características de la música de esta película basado en parámetros concretos que pueden ser cuantificados de un modo riguroso. Los resultados obtenidos pueden observarse en el apartado *Características generales de la música de Los Otros*, en este mismo artículo.

Los Otros: análisis general de la música

Estructura temática general de la música

La música está estructurada fundamentalmente en torno a tres “temas centrales” (ver partituras a continuación). Los dos primeros aparecen en el “tema inicial” de “títulos de crédito” (temas 1A y 1B). El 1A está basado en una escala lidia b7, b13, lo que le confiere al tema un carácter muy exótico. El 1 B es una canción infantil cantada por un niño y retomada por la celesta. El tercer tema central es el más importante de los tres, el tema principal, que representa a Grace, la madre de los dos niños¹². Estos tres temas centrales son variados y repercutidos durante toda la película, adaptándose a las diferentes situaciones y desarrollando su material melódico siempre en relación a lo que muestra la imagen en cada momento del film. Por ello, ninguno de ellos es repetido o presentado de nuevo en forma completa, a excepción del tema de Grace, que aparece al final de la película cerrando la música antes de los créditos finales. Suelen aparecer con frecuencia las cabezas de los temas centrales de tal forma que posteriormente se desarrollan siguiendo los avatares de la historia. Amenábar emplea todo tipo de técnicas para el desarrollo motivico: fragmentación (“Wakey-wakey”), aumentación (“Reunión”, “Se fue”), variación rítmica (“Reunión”, “Dame las llaves”), variación melódica (“Reunión”, “Cambios”, “El vestido de comunión”), etc.

El resto de bloques son de menor entidad: tema secundario es el tema de “Charles”, que es una marcha fúnebre; cierto motivo rítmico-melódico en corcheas tremoladas, como el que aparece en “Dame las llaves” y “Sábanas y cadenas” puede ser considerado también como tema secundario. En el caso de “Sí que pasó”, “El Rosario” o “La casa y la familia”, al ser pequeños bloques circunstanciales son considerados fragmentos.

12 ROMÁN, *op. cit.*, p. 168

Temas musicales de Los Otros

A) Temas centrales:

13. "Viejos Tiempos": Tema principal (tema de Grace: 4 A)¹³1. *Los Otros* (Títulos). Temas 1A y 1B

Consta de dos temas *centrales* (1A y 1B): 1A, tema "mágico" y 1B, canción infantil

B) Derivaciones de los Temas centrales:

Los motivos o cabezas de los temas *centrales* aparecen también en¹⁴:



2. "Wakey-wakey"



18. "Reunión"



20. "El vestido de comunión"

13 También aparece en 19. "Cambios", 23. "¿Recuerdas?", 24. "Se ha ido", 31. "Una buena madre" y 32. "Créditos finales"

14 Y también en 3. "Ideas extrañas", 4. "Si que pasó", 6. "La casa y la familia", 7. "Victor", 11. "Fotografías", 16. "Yo sí creo", 17. "Charles", 19. "Cambios", 21. "El Secreto 1", 22. "El Secreto 2"



26. "Déme las llaves"



27. "El Ático"



32. "Créditos finales"

C) Temas secundarios:

11. "Fotografías", 17. "Charles", 19. "Cambios"

D) Temas secundarios circunstanciales:

3. "Ideas Extrañas", 7. "Víctor", 8. "Ruidos", 9. "Por todas partes", 10. "Intrusos", 12. "El libro de los muertos", 14. "Sala de Música A", 15. "Sala de Música B", 16. "Yo sí creo", 20. "Vestido de comunión", 25. "Sin cortinas", 28. "Sábanas y cadenas" y 29. "Venid con nosotros", 30. "La verdad"

E) Fragmentos:

4. "Sí que pasó", 5. "El Rosario", 6. "La casa y la familia", 21. "El secreto 1".

Así, por tanto, la "estructura temática general" es la siguiente:

- Uso de dos temas centrales en los "títulos": 1A y 1B
- Un solo tema principal ("tema de Grace"): 4A
- Empleo de gran cantidad de temas secundarios y circunstanciales para los momentos de suspense y terror.
- Como recurso motivico, uso de los motivos de los temas 1A y 1B y motivos del "tema de Grace" para el desarrollo de los bloques.
- Pocos fragmentos y en algún caso con referencia a los motivos principales.

Características generales de la música de Los Otros

Hemos estudiado todos los bloques musicales de la película, en total 36 bloques¹⁵, cuyo análisis arroja los siguientes datos generales:

1) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

1a) Extradiegética. Sólo la canción infantil es diegética, cantada por los niños (aparece en dos ocasiones). Además hay dos bloques de música instrumental diegéticos (la canción “I only have eyes for you”, de Warren y Dubin, y el Vals Op. 69 nº1 de Chopin). En total, 32 bloques no diegéticos frente a 4 diegéticos.

1b) Original. Todos los bloques son originales excepto las dos músicas instrumentales diegéticas, que son preexistentes (34 bloques originales de 36).

1c) Narrativa o Dramática. Sólo es decorativa en “Títulos” y “Créditos”.

1d) Relación de Síncresis. 29 bloques en síncresis, 2 en ósmosis, y 1 sin relación alguna (bloque de créditos finales).

1e) Interacción por Paralelismo. En algún caso por adición (3 bloques de 32).

1f) Funciones Musivisuales: en su mayoría son funciones psicológicas, aunque también aparecen funciones físicas (representar la hora del día o la oscuridad) y técnicas (delimitadoras, estéticas o decorativas).

2) CÓDIGOS MELÓDICOS

2a) Morfología melódica. Cuando hay melodías suelen ser o modales (exóticas), como la canción infantil, o muy cromáticas (otorgan misterio)

2b) Empleo de los motivos melódicos de 1A y 1B y del “tema de Grace” (4A).

3) CÓDIGOS RÍTMICOS

3a) Compás. Uso frecuente de 3/4 y 4/4. Frecuentes cambios de compás para sincronizar la música con la imagen.

3b) Tempo. Mucho contraste en los *tempi*. Suele ser muy lento en los momentos de misterio y muy rápido en los de terror.

3c) Tipo de sincronía. Gran cantidad de puntos de sincronía, generalmente de tipo dura o semi-dura: 6 bloques en sincronía “blanda”, 8 en sincronía “dura”, 7 en sincronía “semi-dura” y 11 “sin sincronía”.

15 Nos hemos centrado especialmente en el análisis de los bloques extradiegéticos por lo que, en general, los datos se refieren a éstos en concreto.

4) CÓDIGOS ARMÓNICOS

4a) Sistema de organización armónica. Abunda la atonalidad y la tonalidad difusa para los temas circunstanciales. Los temas de títulos y créditos son modales, aunque no se definen claramente. 19 bloques presentan atonalidad, 8 bloques son tonales, y 5 bloques presentan una tonalidad difusa.

4b) Tipos de acordes. Uso de acordes triádicos, pero también de recursos atonales (*clusters*, acordes de construcción dispar, acordes de dos notas...). 9 bloques emplean triadas, 1 bloque con cuatriadas, 12 emplean acordes por segundas / *clusters*, 6 bloques emplean acordes de construcción dispar, 1 bloque emplea varios tipos de construcción de acordes y 3 bloques no tienen acordes.

5) CÓDIGOS TÍMBRICOS

5a) Instrumentación. Empleo de la orquesta sinfónica relacionada con lo sobrenatural y subrayado por el uso de instrumentos exóticos (*zymbalon*), o que se relacionan con la idea de infancia (voz infantil, coro, celesta...). 17 bloques emplean la orquesta sinfónica, 12 bloques utilizan la combinación de la orquesta con electroacústica, 2 bloques únicamente la flauta en sol, y 1 bloque sólo con la orquesta de cuerda.

5b) Efectos / Matices. Uso de gran cantidad de efectos tímbricos orquestales en los bloques circunstanciales de terror. Mucho contraste en los matices (de *pianísimo* a *fortísimo*).

6) CÓDIGOS TEXTURALES

6a) Tipo de textura. También el contraste se presenta por el uso de texturas muy densas (orquesta al completo) frente a texturas de instrumentos solistas (flauta en sol). 16 bloques con melodía acompañada, 11 bloques con textura variada con efectos sonoros, 2 bloques con acompañamiento sin melodía, 2 bloques con melodía sola y 1 bloque en heterofonía.

6b) Asociaciones por textura. La gran orquesta se relaciona con los momentos de angustia y terror, los instrumentos solistas o la música más camerística con momentos de intimidad o soledad.

7) CÓDIGOS FORMALES

7a) Tipo de bloque. La gran mayoría son bloques secuencia (totales o parciales). Hay algún bloque de transición y los bloques genéricos de entrada y de salida. 27 bloques secuencia (totales, parciales o que ocupan dos o más secuencias), 3 bloques de transición, y 2 bloques genéricos (uno de entrada y uno de salida).

7b) Forma musical. Exceptuando los bloques genéricos (de entrada y salida), el resto de bloques usan una forma “musivisual” que se adecúa a los requerimientos de la imagen.

7c) Estructura temática. Un tema principal, dos temas centrales y muchos temas secundarios y circunstanciales. Los bloques donde aparecen se encuentran así repartidos: 1 bloque con el tema inicial, 5 bloques con el tema principal, 5 bloques con los temas centrales, 3 bloques secundarios, 14 bloques circunstanciales, 1 motivo, 3 fragmentos.

8) CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

8a) Caracterización del estilo musical. Podemos caracterizar el estilo de la música como “cinematográfico moderno”, con empleo de mezcla de músicas modales y atonales que proceden de la tradición de la música culta del siglo XX.

8b) Influencias de otros estilos / compositores. Podemos encontrar tintes mágicos en un estilo similar al de Danny Elfman, compositor de las películas de Tim Burton. La música circunstancial de terror tiene un aire a la de James Newton Howard (*El Sexto Sentido*)

Análisis de una secuencia de la película: “Wakey wakey”

Formulario de análisis

Nº de bloque: 02

Título de la película: *Los Otros / The Others*

Nombre / descripción del bloque / es: “Wakey wakey”

Código de tiempo del bloque / es: 00:06:54

Derivación del tema: Variación de motivos de 1A y 1B

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Producción: Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Sunmin Park

Director: Alejandro Amenábar

Guión: Alejandro Amenábar

Director de fotografía: Javier Aguirresarobe

Montador: Nacho Ruiz Capillas

Diseño de sonido: Goldstein & Steimberg

Año de producción: 2001

Compositor: Alejandro Amenábar

Orquestador / es: Xavier Capellas, Lucio Godoy, Claudio Ianni

Género cinematográfico: Terror – Fantástico

Nacionalidad: EEUU / España / Francia / Italia

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Isla de Jersey, 1945. La II Guerra Mundial ha terminado, pero el marido de Grace no vuelve. Sola en un aislado caserón victoriano, educa a sus hijos bajo estrictas normas religiosas. Los niños sufren una extraña enfermedad: no pueden recibir directamente la luz del día. Los tres nuevos sirvientes deben aprender una regla vital: la casa estará siempre en penumbra; nunca se abrirá una puerta si no se ha cerrado la anterior. El estricto orden que Grace ha impuesto hasta entonces será desafiado: comienzan a ocurrir sucesos extraños; Grace se pregunta si hay alguien más en la casa.

b) Del bloque analizado

Grace recibe a los nuevos sirvientes y les explica los quehaceres que han de realizar en la mansión. Luego recorren la casa y les presenta a los dos niños tras cerrar todas las cortinas, ya que sufren una enfermedad por la que no pueden recibir la luz del día.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

La película está rodada en color, acentuando el contraste luz-oscuridad.

- Plano general del salón de la mansión
- Planos generales de las sirvientas cerrando las cortinas
- Primeros planos de Grace y de las sirvientas
- Plano medio de los niños

Cuando se cierran las cortinas la iluminación es de mucho contraste: pueden verse claramente los rostros por el efecto de la luz del quinqué, pero el resto del cuadro queda totalmente en oscuridad, lo cual es remarcado por la música.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento de la cámara se produce de derecha a izquierda o de arriba a abajo siguiendo el movimiento de los personajes mientras cierran las cortinas. La cámara sigue a Grace mientras sube las escaleras.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El título del bloque, "*Wakey wakey*" es una exclamación inglesa que significa "despierta", en alusión a que los niños van a ser despertados para que las sirvientas de la casa puedan conocerlos.

La secuencia está estructurada en tres partes:

- Llegada al salón y cierre de las cortinas

- Subida al piso superior en busca de la habitación de los niños
- Presentación de los niños

A esta estructura formal se le hace corresponder la estructura formal de la música, asimismo dividida en tres partes.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE: No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

- Aparte de la música, que se sitúa en un segundo plano sonoro, los efectos sonoros y la voz de Grace son los elementos que aparecen.
- Ruidos de cortinas cerrándose, pasos en la escalera de madera y ruidos de llaves aportan cierto suspense a la secuencia.
- Las voces de los niños (en *off*) recitando al unísono una oración previamente a su presentación, suenan de un modo casi “mágico”.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): Segundo plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD: Dolby Digital (Surround)

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis: Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música: Original

6.1.3. Tipo de música: Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música - imagen: Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música - imagen: Adición (música empática)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

A) *Funciones físicas*

a) Función plástica-descriptiva: representar elementos visuales (la oscuridad)

B) *Funciones psicológicas*

b) Función pronominal: caracterizar a un personaje (los niños, mediante el motivo de la canción infantil)

c) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista (la presentación de los niños)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Las melodías que aparecen en el bloque están muy fragmentadas, sólo se hace sonar motivos de tres o cuatro notas. La única melodía más claramente presentada aparece al final, llevada por la celesta y representando a los niños, como si de una caja de música se tratara.

6.3.2. Motivos y temas. *Leitmotivs*.

Aparecen dos motivos ya presentados en el bloque de títulos:

a) Motivo de dos semicorcheas (tercera descendente y segunda ascendente) del tema 1A (motivo “exótico”)

b) Motivo inicial del tema 1B (cuatro corcheas seguidas de cuatro semicorcheas). Canción infantil

Ambos motivos están ligeramente variados.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico - visual. Compás. Tempo

El bloque es lento, de modo que crea una atmósfera de cierto suspense (negra igual a 60). Todo él está en 2/4, aunque al final aparece un 3/4 para ajustar la sincronía final con la aparición de los niños.

6.4.2. Tipo de sincronía: Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Hay seis puntos de sincronía, donde la sincronía es blanda:

1 - Inicio del bloque: Grace y los sirvientes entran al salón

2 - Compás 18: Grace enciende el quinqué

3 - Compás 21: Grace sube las escaleras hacia la habitación de los niños

4 - Compás 28: Grace conduce a las sirvientas a la habitación

5 - Compás 38: los niños comienzan a rezar mientras las sirvientas escuchan asombradas

6 - Compás 46: los niños aparecen en la imagen

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica: Atonal (con centros)

6.5.2. Tipos de acordes: Sin acordes

6.5.3. Análisis armónico musical

El planteamiento armónico no es tonal ni está basado en acordes de tres sonidos o más. Más bien se trata de un uso interválico de los motivos. Hay acordes de dos sonidos en intervalos de tritono y sexta menor fundamentalmente.

La armonía surge de la superposición de sonidos o melodías, pero no está planteada de modo claro. Se trata más bien de un bloque basado en sonoridades instrumentales, en motivos o en el uso de ciertos efectos orquestales. Sólo al final parece definirse algo un centro (¿G-?), con la aparición de una dominante (D-7, D7) en los compases anteriores (a partir del 36) que resuelve en el c. 46 de forma poco ortodoxa.

6.5.4. Análisis armónico – visual

El uso del tritono otorga a la imagen un cierto suspense. Las notas largas también apoyan esta idea.

La vaguedad armónica o poca claridad remite a la idea de lo desconocido (los niños, aún no presentados). Cuando se acerca el momento de su presentación, la armonía se va tomando algo menos sugerida y con algo más de claridad.

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación: Orquesta sinfónica

6.6.2. Análisis tímbrico – visual. Efectos. Matices

Los instrumentos empleados se asocian a la idea de “exotismo” y de cuento o mito que se quiere transmitir:

Flauta: dulzura, feminidad, infancia...; *Arpa*: fantasía, delicadeza, infancia...; *Celesta*: fantasía, infancia...; *Cymbalon*: exotismo...

Amenábar emplea aquí los *trémolos* en la cuerda como forma de crear una cierta sonoridad de suspense. El coro infantil que aparece en la última parte del bloque se asocia con los niños, al igual que el timbre de la celesta. La cuerda grave y el fagot, clarinete bajo y timbales son asociados a la idea de oscuridad.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura: Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

Los motivos que aparecen quedan como pinceladas seguidas de notas largas, creando una sonoridad de cierto suspense. La única melodía de mayor recorrido es la que aparece en la celesta al final, representando a los dos niños.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje): Bloque secuencia (parcial)

6.8.2. Forma musical: Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical: Musivisual (A B C ...)

6.8.4. Estructura temática: Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

La forma musical (A – B - Coda) se adapta a la de la secuencia:

A: cierre de las cortinas del salón

B: Grace acompaña a las sirvientas a la habitación de los niños

Coda: los niños aparecen ante las sirvientas

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical: Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

La música recuerda por momentos a la de James Newton Howard (*El Sexto Sentido*)

7) CONCLUSIONES

El empleo de determinados clichés (asociando instrumentos como la flauta o la celesta al mundo infantil, o instrumentos graves a la oscuridad), permite establecer asociaciones música – imagen muy sólidas. Éste es uno de los bloques donde este tipo de relaciones se establece a la vez que se realizan asociaciones psicológicas concretas para la película con la utilización de motivos asociados a determinadas situaciones o personajes (motivo 1 A: lo exótico, lo fantástico, motivo 1 B: canción infantil de los niños).

TITULO
LOS OTROS (WAKEY WAKEY)

1
A

2. Wakey wakey

motivo del Tema 1 A

Flauta I
Flauta en Sol
Clarinete Bajo
Fagot I
Bombo
Percusión II
Vibráfono
Violonchelo
Contrabajo

12
B

4

3

variación del motivo

Bibliografía

FRAILE PRIETO, Teresa. *Música de Cine en España*. Badajoz: Colección Cine, Festival Ibérico, Diputación de Badajoz, 2010

ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Visión Libros, 2008

Películas

Los Otros. 2001. Dir. Alejandro Amenábar. DVD. Un País de Cine 2, nº2

Discos

Alejandro Amenábar. 2001. *Los Otros (Soundtrack)*. Sony Music.

Anexo IV:
Score de la música de la película
“El Perfecto Desconocido”
de Alejandro Román ^{IV}

IV “*El Perfecto Desconocido*”, película de Toni Bestard, con guión de Arturo Ruiz Serrano y producida por Singular Audiovisual (2012). B.S.O. editada por Karonte (2012)

EL PERFECTO DESCONOCIDO

B.S.O. SCORE

ALEJANDRO ROMÁN

E.P.D.,
UNA PELÍCULA DE TONI BESTARD



EL PERFECTO DESCONOCIDO

B.S.O. SCORE

ALEJANDRO ROMÁN



EL PERFECTO DESCONOCIDO

PLANTILLA INSTRUMENTAL

CLARINETE EN LA

PERCUSIÓN

PIANO

SINTETIZADORES

DOBRO

GUITARRA

ARPA

FIDDLE (VIOLÍN IRLANDÉS)

VIOLINES I

VIOLINES II

VIOLAS

VIOLONCELLOS

CONTRABAJOS

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

1. El Perfecto Desconocido (Títulos)

Alejandro Román

♩ = 82

A

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Arpa, Piano, Guitarra, Violoncellos (two staves), Duduk, Dobro, Glockenspiel, Crótalos, Plato suspendido, Propanium, Burning Piano, and Apariciones en el piano. The score begins in 4/4 time with a tempo of 82. At the first measure of the second system, the time signature changes to 3/4, marked with a box containing the letter 'A'. The guitar part features a melodic line starting at this point. The piano part has a dynamic marking of *mf*. The burning piano part has a long, sustained chord. The score concludes with a final 4/4 time signature.

- 1. El Perfecto Desconocido (Títulos) -

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 7, features a piano (Pno.) with a complex texture of chords and sustained notes, a guitar (Gtr.) with a rhythmic pattern, a double bass (Dbr.) with a melodic line, a glockenspiel (Glock.) with sparse notes, and a percussion (Prop.) with a steady beat. The second system, starting at measure 11, introduces an arpeggiator (Arp.) and an oboe (Ob.) with a melodic line. The piano (Pno.) continues with its complex texture, the guitar (Gtr.) maintains its rhythmic pattern, the glockenspiel (Glock.) has more active parts, the percussion (Prop.) continues its beat, and an auxiliary piano (Ap. pno.) is added with sustained chords. The score uses various time signatures including 4/4, 3/4, and 2/4, and includes musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

- 1. El Perfecto Desconocido (Títulos) -

16

Arp.

Pno.

Gtr.

Ob.

Dbr.

Glock.

Plt. susp.

Prop.

Ap. pno.

- 1. El Perfecto Desconocido (Títulos) -

21

Arp.

Pno.

Gtr.

Vc.

Bajo

Ob.

Dbr.

Glock.

Crt.

Plt. susp.

Prop.

Ap. pno.

mf

8va

- 1. El Perfecto Desconocido (Títulos) -

27

32

36

6

- 1. El Perfecto Desconocido (Títulos) -

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 44. The instruments are: Pno. (Piano), Gtr. (Guitar), Vc. (Violin), Bajo (Bass), Ob. (Oboe), Dbr. (Drum), Glock. (Glockenspiel), Prop. (Percussion), and Ap. pno. (Acoustic Piano). The score features complex rhythmic patterns, including 3/4 and 4/4 time signatures, and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A double bar line is present at the beginning of the second system. The score concludes with a time signature of 1'49".

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

2. La tienda abandonada

♩ = 60 Alejandro Román

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) is in 4/4 time with a tempo of 60. It features an Arpa part with a *mp* dynamic, playing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The other instruments (Guitarra, Violín, Dobro, Crótalos, and The Lost Wave) are mostly silent, with some activity in the final measures. The second system (measures 6-10) is marked with a double bar line and a repeat sign. It features a complex rhythmic structure with time signatures changing from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The Arpa part is more active, playing chords and moving lines. The Guitarra part has a dense, rhythmic accompaniment. The Violín part has a melodic line. The Dobro part has a melodic line. The Crótalos part has a rhythmic pattern. The Lost Wave part has a melodic line.

© Alejandro Román, 2011

8

- 2. La tienda abandonada -

13

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Arp. (Arpeggiator), the second for Gtr. (Guitar), the third for Vln. (Violin), the fourth for Dbr. (Drum), the fifth for Crit. (Cymbal), and the sixth for The L. W. (Theater Organ). The score is divided into measures with time signatures of 2/4, 3/4, and 5/4. The Arp. and Vln. parts feature melodic lines with slurs and accents. The Gtr. part is highly rhythmic and complex, with many notes and accidentals. The Dbr., Crit., and The L. W. parts are mostly rests, with some rhythmic notation in the Crit. part.

1'08"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

3. Mapa vital

Alejandro Román

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and tracks are as follows:

- Clarinete en A:** Treble clef, 3/4 time signature.
- Arpa:** Treble and Bass clefs, 3/4 time signature.
- Piano:** Treble and Bass clefs, 3/4 time signature. Includes a *mp* dynamic marking.
- Guitarra:** Treble clef, 3/4 time signature.
- Violines I:** Treble clef, 3/4 time signature. Includes a *mp* dynamic marking.
- Violines II:** Treble clef, 3/4 time signature. Includes a *mp* dynamic marking.
- Violas:** Alto clef, 3/4 time signature. Includes a *mp* dynamic marking.
- Violoncellos:** Bass clef, 3/4 time signature. Includes a *mp* dynamic marking.
- Propanium:** Bass clef, 3/4 time signature.
- Duduk:** Treble clef, 3/4 time signature.
- Eternal Evolution:** Treble clef, 3/4 time signature.
- Apariciones en el piano:** Treble clef, 3/4 time signature.
- Dancing on a Memory:** Treble clef, 3/4 time signature.
- Efecto grave:** Bass clef, 3/4 time signature.

The score consists of 12 measures, with time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. The *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is used for several instruments.

- 3. Mapa vital -

9

Cl.

Arp.

Pno.

Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Prop.

Dudk.

Etern. Ev.

Ap. pno.

Danc. on a Mem.

Ef. Gr.

div.

- 3. Mapa vital -

11

16

The musical score is for a 3/4 time piece. It begins at measure 16. The Clarinet (Cl.) part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long slur. The Arpeggiator (Arp.) provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The Piano (Pno.) part is mostly silent. The Guitar (Gtr.) has a rhythmic pattern in the first two measures. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have sustained notes. The Viola (Vla.) part is marked *unis.* and has sustained notes. The Violoncello (Vc.) part has sustained notes. The Percussion (Prop.) part is silent. The Dudk. part is silent. The Etern. Ev. part has sustained notes. The Ap. pno. part is silent. The Danc. on a Mem. part has sustained notes. The Ef. Gr. part is silent.

42"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

4. Encuentro

♩ = 48

Alejandro Román

The musical score is written for a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 48. The score includes parts for Clarinete en A, Piano (with a *p* dynamic marking), Guitarra, Violines I, Violines II, Violoncellos, Dobro, and Crótalos. Two vocal tracks, 'Eternal Evolution' and 'Dancing on a Memory', are also present, featuring long, sustained notes with phrasing slurs. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The guitar and other instruments are currently silent.

- 4. Encuentro -

13

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 8 to 14, and the second system covers measures 15 to 16. The instruments are arranged as follows:

- Cl. (Clarinet):** Measures 8-14: Melodic line with slurs and dynamics *p*. Measure 15: Continuation of the melodic line.
- Pno. (Piano):** Measures 8-14: Accompanying figures in both hands, including chords and arpeggios.
- Gtr. (Guitar):** Measures 8-14: Rhythmic accompaniment with a *lento* marking. Measure 15: Continuation of the accompaniment.
- Vln. I & II (Violins):** Measures 8-14: Melodic lines with slurs and dynamics *p*.
- Dbr. (Drum):** Measures 8-14: Percussive accompaniment. Measure 15: Continuation.
- Crt. (Cymbal):** Measures 8-14: Percussive accompaniment. Measure 15: Continuation.
- Et. Ev. (Electric Violoncello):** Measures 8-14: Melodic line with slurs.
- Danc.on a Mem. (Dance on a Memory):** Measures 8-14: Melodic line with slurs.
- Vc. (Violoncello):** Measures 15-16: Melodic line with dynamics *p* and *pp*.

1'37"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

5. Where is it?

♩ = 82

Alejandro Román

The musical score is arranged in a vertical format with 14 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Arpa:** Treble and bass clefs, showing a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Piano:** Treble and bass clefs. Includes a dynamic marking of *mf*. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Guitarra:** Treble clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Violoncellos:** Bass clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Glockenspiel:** Treble clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Crótalos:** Percussion staff with a vertical bar line. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Plato suspendido:** Percussion staff with a vertical bar line. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Propanium:** Bass clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Dobro:** Treble clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Duduk:** Treble clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Acople de Guitarra:** Treble clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Burning Piano:** Treble clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Apariciones en el piano:** Treble clef. Shows a sequence of time signatures: 4/4, 6/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.

- 5. Where is it? -

8

Arp.

Pno.

Gtr.

Vc.

Glock.

Crt.

Prop.

Dbr.

Dudk.

A. Gtr.

Ap.pno.

mf

V

- 5. Where is it? -

14

Arp.

Pno.

Gtr.

Glock.

Plt. susp.

Prop.

Dbr.

Dudk.

A. Gtr.

Ap.pno.

p

- 5. Where is it? -

20

Arp.

Pno.

Gtr.

Glock.

Dbr.

Dudk.

Ap.pno.

Detailed description: This page contains a musical score for the piece '5. Where is it?'. The score is written for seven instruments: Arpeggiator (Arp.), Piano (Pno.), Guitar (Gtr.), Glockenspiel (Glock.), Drums (Dbr.), Double Bass (Dudk.), and Ap. piano (Ap.pno.). The music is in 2/4 time and consists of 20 measures. The Arpeggiator part features a series of chords in the right hand and sustained notes in the left hand. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Guitar part plays a rhythmic pattern in the right hand and chords in the left hand. The Glockenspiel part plays a rhythmic pattern in the right hand. The Drums part has a simple drum line. The Double Bass part has a simple bass line. The Ap. piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

18

- 5. Where is it? -

25

Pno.

Gtr.

Vc.

Glock.

Prop.

Dbr.



30

Gtr.

Vc.

Glock.

Prop.

Dbr.

1'28"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

6. Avenc

Alejandro Román

♩ = 45

The musical score is arranged in a system with 14 staves. The top two staves are for Clarinete en Bb and Clarinete en A, both in 4/4 time. The Arpa and Piano staves are grouped together. The string section consists of Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, and Contrabajos. The bottom section includes Duduk, Dancing on a Memory, Eternal Evolution, Whistlers, and Efecto Grave. The score begins with a 4/4 time signature, changes to 3/4 at the second measure, and returns to 4/4 at the fifth measure. Dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The tempo is marked as ♩ = 45.

20

- 6. Avenc -

poco rit..

7

Cl. Bb

Cl. A

Arp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ddk.

D. M.

Et. Ev.

Whst.

Ef. Gr.

mf

mf

poco rit. .

56''

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

21

7. La tienda de los deseos

♩ = 162 Alejandro Román

The musical score is written for a 3/4 time signature with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as ♩ = 162. The score is divided into three systems of staves, each starting with a double bar line and a measure number (7, 13, and 19). The instruments are: Guitarra 1, Guitarra 2, Violín, Bajo, Maracas, and Guiro. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals. A section labeled 'A' is indicated in the first system of the second system.

22

-7. La tienda de los deseos -

Musical score for measures 25-30. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: Gtr. 1 (Guitar 1), Guit. 2 (Guitar 2), and Bajo (Bass). Measure 25 is marked with a box containing the letter 'B'. The Gtr. 1 part consists of eighth-note patterns with ties. Guit. 2 plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Bajo part features a simple bass line with eighth notes.

Musical score for measures 31-36. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Gtr. 1, Guit. 2, Bajo, and Mrcs. (Maracas). Measure 31 is marked with the number '31'. The Gtr. 1 part continues with eighth-note patterns. Guit. 2 plays a rhythmic accompaniment. The Bajo part continues with a simple bass line. The Mrcs. part plays a consistent eighth-note rhythm.

Musical score for measures 37-42. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features six staves: Gtr. 1, Guit. 2, Vln. (Violin), Bajo, Mrcs. (Maracas), and Gro. (Drums). Measure 37 is marked with the number '37'. Measure 40 is marked with a box containing the letter 'C'. The Gtr. 1 part continues with eighth-note patterns. Guit. 2 plays a rhythmic accompaniment. The Vln. part enters in measure 40 with a melodic line. The Bajo part continues with a simple bass line. The Mrcs. part plays a consistent eighth-note rhythm. The Gro. part plays a simple drum pattern.

-7. La tienda de los deseos -

Musical score for measures 43-48. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: Gtr. 1, Guit. 2, Vln., Bajo, and Mrcs. Gro. The Gtr. 1 part starts with a measure rest and then plays a melodic line with triplets. Guit. 2 provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Vln. has a few notes in the first two measures before resting. Bajo plays a steady bass line. Mrcs. and Gro. play a consistent rhythmic pattern.

Musical score for measures 49-54. The score continues from the previous system. A double bar line is followed by a repeat sign. Measure 49 is marked with a 'D' in a box, indicating a key signature change to D major (two sharps). The Gtr. 1 part continues with melodic lines. Guit. 2 maintains its accompaniment. Vln. has a few notes in the last two measures. Bajo and Mrcs. continue with their respective parts.

-7. La tienda de los deseos -

55 **E**

Gtr. 1
Guit. 2
Vln.
Bajo
Mrcs.

61

Gtr. 1
Guit. 2
Bajo
Mrcs.

66

Guit. 2
Bajo
Mrcs.

1'16"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

8. Careful!

Alejandro Román

♩ = 45

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Clarinete I en Bb and Clarinete II en A, both marked *p*. The third staff is for Arpa, marked *mp* with a D \flat chord. The fourth staff is for Piano, marked *p*. The fifth through eighth staves are for Violines I, Violines II, Violas, and Violoncellos, all marked *mf*. The ninth staff is for Duduk. The tenth staff is for Whistlers. The score includes various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

9. Clasificando fotos

Alejandro Román

♩ = 45

Guitarra

mp

Violoncello
(eliminado
en la película)

solo

mp

21"

Detailed description: The image shows a musical score for two instruments. The top staff is for Guitarra (Guitar) in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 45. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a half note chord (F2, A2, C3) with a dynamic marking of *mp*. The second measure contains a half note chord (B-flat2, D3, F3). The third measure contains a half note chord (G2, B-flat2, D3). The fourth measure contains a half note chord (A2, C3, E3) with a fermata. The bottom staff is for Violoncello (Cello), noted as '(eliminado en la película)'. It is in 4/4 time and starts with a treble clef. The first measure contains a half note (F2) with a dynamic marking of *mp*. The second measure contains a half note (A2). The third measure contains a half note (C3). The fourth measure contains a half note (E3) with a fermata. The name 'Alejandro Román' is written in the upper right corner of the score area. The number '21"' is written at the bottom right of the score area.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

10. Dos entradas para el teatro

♩ = 65 Alejandro Román

Guitarra *p*

Piano

Arpa *p*

Violín (eliminado en la película)

Guit.

Pno.

Vln. *p* non vib.

28

- 10. Dos entradas para el teatro -

15

Guit.

Pno.

Vln.

mp



21

Pno.

Vln.

pp *pp* 1'06"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

11. Cambios

Alejandro Román

$\text{♩} = 99$

The musical score is for the piece "11. Cambios" by Alejandro Román, in 4/4 time with a tempo of 99 beats per minute. The score includes the following parts:

- Guitarra 1:** Remains silent throughout the piece.
- Guitarra 2:** Remains silent until the final measure, where it plays a chord with the instruction "siempre arpegiados" (always arpeggiated).
- Piano:** Remains silent throughout the piece.
- Violín solo:** Enters in the final measure with a half note G4 (marked *mf*), followed by a half note A4 (marked *p*).
- Violines I & II:** Play a sustained half note G4 (marked *p*) in the first four measures.
- Violas:** Play a sustained half note G3 (marked *p*) in the first four measures.
- Violoncellos:** Remains silent until the final measure, where it plays a sustained half note G2 (marked *p*).
- Contrabajos:** Remains silent until the final measure, where it plays a sustained half note G1 (marked *p*).
- Bajo:** Remains silent throughout the piece.
- Tambores de la India 1:** Remains silent until the final measure, where it plays a rhythmic pattern marked with an 'x'.
- Tambores de la India 2:** Remains silent throughout the piece.
- Canteen Rain:** Plays a sustained half note G4 (marked *p*) in the first four measures.
- Dark Glass Organ:** Plays a sustained half note G4 (marked *p*) in the first four measures.

- 11. Cambios -

6

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Gtr. 1:** Treble clef, mostly rests with a few notes.
- Gtr. 2:** Treble clef, playing complex chordal textures with many notes.
- Vln.:** Treble clef, starting with a glissando and then playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vln. I:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- Vln. II:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- Vla.:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- Vc.:** Bass clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cb.:** Bass clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Bajo:** Bass clef, playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Tamb. de la Ind. 1:** Percussion, playing a complex rhythmic pattern with triplets and accents.
- Tamb. de la Ind. 2:** Percussion, playing a rhythmic pattern with triplets.
- Cant. Rain:** Treble clef, playing a complex chordal texture.
- Dark Gl. Org.:** Treble clef, playing a complex chordal texture.

- 11. Cambios -

The musical score is for a piece titled "11. Cambios". It begins at measure 12. The instrumentation includes two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2), violin (Vln. I and Vln. II), viola (Vla.), cello (Vc.), double bass (Cb.), and a double bass line (Bajo). There are also two tracks for "Tamb. de la Ind." (Tambourine of the Indian), "Cant. Rain", and "Dark Gl. Org.". The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first guitar part (Gtr. 1) has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The second guitar part (Gtr. 2) features a complex, multi-layered texture with many notes beamed together, some with slurs. The violin parts (Vln. I and Vln. II) play a similar melodic line to the first guitar, starting with a half note G4 and a quarter note A4. The viola part (Vla.) plays a similar line to the violin parts. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts play a similar line to the violin parts. The double bass line (Bajo) plays a similar line to the cello part. The first tambourine part (Tamb. de la Ind. 1) has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The second tambourine part (Tamb. de la Ind. 2) has a similar rhythmic pattern. The "Cant. Rain" part has a similar rhythmic pattern. The "Dark Gl. Org." part has a similar rhythmic pattern. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the violin parts.

- 11. Cambios -

18

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Gtr. 1 (Guitar 1), Gtr. 2 (Guitar 2), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), Cb. (Double Bass), Bajo (Double Bass), Tamb. de la Ind. 1 (Tambourine 1), Tamb. de la Ind. 2 (Tambourine 2), Cant. Rain (Rain Chorus), and Dark Gl. Org. (Dark Grand Organ). The score begins at measure 18. Gtr. 2 and Pno. play a complex, layered texture of chords and arpeggios. Vln. I and II play sustained, melodic lines. Vc. and Cb. provide a rhythmic and harmonic foundation. Tamb. de la Ind. 1 and 2 play a driving, syncopated rhythm. Cant. Rain and Dark Gl. Org. provide atmospheric background textures. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout the score.

- 11. Cambios -

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the number '30' is written above the first staff. The instruments are labeled on the left side of each staff: Gtr. 1, Gtr. 2, Pno., Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., Bajo, Tamb. de la Ind. 1, Tamb. de la Ind. 2, Cant. Rain, and Dark Gl. Org. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features complex chordal textures with many beamed notes. The string section consists of sustained notes with some tremolos. The percussion parts include complex rhythmic patterns with triplets and accents. The 'Cant. Rain' part has a dense, layered texture of notes. The 'Dark Gl. Org.' part is mostly silent.

- 11. Cambios -

36

Gtr. 1

Gtr. 2

Pno.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Bajo

Tamb. de la Ind. 1

Cant. Rain

Dark Gl. Org.

1'39"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

12. Dos días, 48 horas, 2880 minutos

Alejandro Román

The musical score is for the track "12. Dos días, 48 horas, 2880 minutos" by Alejandro Román. It is in 4/4 time and features a tempo change from 69 to 50. The score includes parts for Clarinete en A, Piano, Guitarra, Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, Duduk 1, Duduk 2, Eternal Evolution, Dancing on a Memory, Efectos cuerda, Propanium, and Propanium random. The Violines I and II parts are marked *pp* and feature a melodic line with slurs. The Violoncellos part is also marked *pp* and features a melodic line with slurs. The Efectos cuerda part features a rhythmic pattern. The Propanium parts feature a rhythmic pattern. The score is written in 4/4 time and includes a tempo change from 69 to 50. The score is written in 4/4 time and includes a tempo change from 69 to 50.

- 12. Dos días, 48 horas, 2880 minutos -

37

14

Vln. I *pp*

Vln. II *pp non div.*

Vla. *p* div.

Vc. *ppp*

Ddk. 2

Danc. on a Mem.

23 $\text{♩} = 57$

Pno. *p*

Vln. I *p* div.

Vln. II *p* div.

Vla. *p* div.

Vc. *p* unis.

Ddk. 1

Ddk. 2

Et. Ev.

31

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Et. Ev.

40

Cl.

A. Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Et. Ev.

mp

unis.

poco rit.

2'51"

Detailed description: The image shows a musical score for measures 31 to 40. The score is divided into two systems. The first system (measures 31-39) includes parts for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (Et. Ev.). The piano part features complex chords and arpeggios. The string parts consist of sustained notes with a 'V' marking. The electric guitar part is a simple bass line. The second system (measures 40-41) includes parts for Clarinet (Cl.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Electric Guitar (Et. Ev.). The clarinet part has a melodic line starting with a 'mp' dynamic. The acoustic guitar part has a rhythmic pattern with 'unis.' and 'poco rit.' markings. The string parts continue with sustained notes. The electric guitar part has a simple bass line. A double bar line is present at the start of the second system. A time signature change from 5/4 to 4/4 is indicated in the second system. A '2'51"' marking is at the bottom right of the second system.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

13. La pieza que falta

♩ = 69 Alejandro Román

The score is for the piece "La pieza que falta" from the B.S.O. of the movie "El Perfecto Desconocido". It is composed by Alejandro Román and has a tempo of 69 beats per minute. The score is written for a variety of instruments and includes a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 4/4, which changes to 2/4 in the fourth measure. The instruments listed are Clarinete en A, Piano, Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos, Piano Preparado, Eternal Evolution, Propanium ambiente, Propanium finger, and Crystal Waves. The Violoncellos part features a dynamic marking of *p* (piano) at the end of the piece. The score is presented in a multi-staff format with a brace on the left side.

- 13. La pieza que falta -

6

Cl. *p*

Pno. *p*

Vln. I *p* div.

Vln. II *p* div.

Vla. *p*

Vc. div. unis.

Et. Ev.

Prop. amb.

Prop. fing.

Cryst. Wvs.

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is in 5/4 time, with a 4/4 section in the middle. The dynamics are primarily *p* (piano). The woodwinds (Cl.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play melodic lines, while the piano (Pno.) provides harmonic support. The percussion (Prop. amb., Prop. fing.) and crystal wubs (Cryst. Wvs.) add texture. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

- 13. La pieza que falta -

12

The musical score is for a piece titled "La pieza que falta". It features seven staves: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Euphonium/E tuba (Et. Ev.). The score begins at measure 12 and spans 15 measures. The time signature changes frequently: 5/4, 4/4, 2/4, 5/4, and 3/4. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part consists of chords and arpeggiated figures. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Et. Ev.) play a melodic line with long, sweeping phrases, often using slurs and ties across the time signature changes. The clarinet part is mostly rests, with a few notes in the final measures.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

14. Sombras chinas

♩ = 42 Alejandro Román

Clarinete en A

Arpa

Piano

22"

The musical score is for the piece "Sombras chinas" from the soundtrack of the movie "El Perfecto Desconocido". It is composed by Alejandro Román and is in 4/4 time with a tempo of 42 beats per minute. The score is written for three instruments: Clarinet in A, Harp, and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Clarinet part begins with a rest for two measures, then plays a melodic line starting on a whole note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, ending with a quarter rest. The Harp part plays a sequence of chords: a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5; a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5; a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5; and a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5. The Piano part plays a sequence of chords: a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5; a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5; a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5; and a whole note chord of G4, B4, D5, and F#5. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

15. El lugar exacto

Alejandro Román

$\text{♩} = 53$

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Piano, with a treble clef and a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with a tempo marking of $\text{♩} = 53$ and a key signature of one flat. The subsequent staves are for Violines I, Violines II, Violas, and Violoncellos, all with dynamic markings of *p*. The bottom two staves are for Cuerdas con sordina and Dancing on a Memory, also with dynamic markings of *p*. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end of the fourth measure. The time signatures are 4/4, 2/4, and 4/4.

15"

© Alejandro Román, 2011

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

16. Huida (bloque descartado)

$\text{♩} = 57$ Alejandro Román

Violoncellos
Piano Preparado
Duduk
Dancing on a Memory
Propanium ambiente
Propanium finger
Crystal Waves

p



4

Vc.
Pno. Prep.
Ddk.
Danc. on a Mem.
Prop. amb.
Prop. fing.
Cryst. Wav.

25"

© Alejandro Román, 2011

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

17. Batida en el bosque

♩ = 48 Alejandro Román

The score is for the piece "Batida en el bosque" from the B.S.O. of the movie "El Perfecto Desconocido". It is composed by Alejandro Román and has a tempo of 48 beats per minute. The score is written for a variety of instruments, including Clarinet in A, Piano, Violins I and II, Violas, Violoncellos, Contrabass, Duduk, Shakuhachi, Propanium, and Antimatter. The music is in a key of B-flat major (two flats) and starts in 3/4 time, which changes to 4/4 time at the beginning of the second measure. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The score shows the first few measures of the piece, with the Clarinet in A and Piano parts having melodic lines, while the strings and other instruments provide harmonic support.

46

- 17. Batida en el bosque -

Musical score for the piece "Batida en el bosque", starting at measure 7. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Double Bass (Vc.), Double Bassoon (Ddk.), Shakuhachi (Shak.), and Antiphony (Antim.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 7 through 11, and the second system covers measures 12 through 16. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The score features various musical notations, including rests, notes, slurs, and dynamic markings such as "div." (divisi) for the double bass. The Antiphony part consists of complex chordal structures. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning of the second system.

- 17. Batida en el bosque -

17

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc. pizz.

Cb.

Cb. pizz.

Ddk.

Shak.

Prop.

Antim.

- 17. Batida en el bosque -

22

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc. pizz.

Cb. pizz.

Shak.

Prop. amb.

Antim.

8^{va}

1'40"

Detailed description: This is a page of a musical score for a film. It contains 11 staves of music. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Violoncello pizzicato (Vc. pizz.), Contrabajo pizzicato (Cb. pizz.), Shakuhachi (Shak.), Propaganda ambient (Prop. amb.), and Antim. The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The first staff (Cl.) starts at measure 22. The piano part (Pno.) has a dynamic marking of 8^{va} (fortissimo) and a fermata. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play sustained notes with long slurs. The percussion parts (Vc. pizz., Cb. pizz.) play short, rhythmic patterns. The Shakuhachi part (Shak.) has a melodic line. The Prop. amb. part (Prop. amb.) has a rhythmic pattern. The Antim. part (Antim.) has a complex, multi-layered texture. The score ends with a double bar line and a time signature of 1'40".

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

18. El rescate

♩ = 48

Alejandro Román

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a 4/4 time signature and a tempo of 48 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several systems:

- Clarinete en A:** Remains silent throughout the piece.
- Piano:** Features a melodic line starting in the second measure with a *mp* dynamic. A *8va* marking indicates an octave shift in the final measure.
- Violines I & II:** Violins I and II play a sustained melodic line starting in the fourth measure with a *mp* dynamic.
- Violas:** Play a sustained melodic line starting in the fourth measure with a *mp* dynamic.
- Violoncellos (a) & (b):** Violoncello (a) plays a melodic line starting in the second measure with a *mf* dynamic and *pizz.* (pizzicato) marking. Violoncello (b) plays a sustained melodic line starting in the second measure with a *pizz.* marking.
- Contrabajos:** Play a sustained melodic line starting in the second measure with a *pizz.* marking.
- Shakuhachi:** Enters in the final measure with a melodic phrase.
- Duduk, Antimatter, Crystal Waves, and Propanium finger:** Remain silent throughout the piece.

- 18. El rescate -

8

Cl.

Pno. *p*

Vln. I *div.*

Vln. II *div.*

Vla.

Vc.(a)

Vc.(b)

Cb.

Shak.

Ddk.

Ant.

Cryst. Wav.

Prop. Fing.

- 18. El rescate -

15

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.(a)

Vc.(b)

Cb.

Shak.

Ddk.

Ant.

Cryst. Wav.

Prop. Fing.

unis.

mf

mp

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Cl. (Clarinet), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc.(a) (Violoncello a), Vc.(b) (Violoncello b), Cb. (Contrabajo), Shak. (Shakuhachi), Ddk. (Dulzaina), Ant. (Antena), Cryst. Wav. (Cristal Wav.), and Prop. Fing. (Propaganda Fing.). The score begins at measure 15. The time signature changes from 4/4 to 2/4 and back to 4/4. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The word 'unis.' (unison) is written above the Vln. I and Vln. II staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

52

- 18. El rescate -

Musical score for measures 21-24 of 'El rescate'. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Clarinete (Cl.), Violines I y II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violonchelos (Vc. (a), Vc. (b)), Contrabajo (Cb.), and Antofona (Ant.). Measure 21 starts with a piano (*p*) dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and antofona have melodic lines with slurs and accents.

Musical score for measures 26-28 of 'El rescate'. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The instruments are Violines I y II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violonchelos (Vc. (a), Vc. (b)), Contrabajo (Cb.), and Antofona (Ant.). Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds and antofona have melodic lines with slurs and accents.

2'05"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

19. The rope!

Alejandro Román

♩ = 55

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violines I**: Treble clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure with a *mf* dynamic.
- Violines II**: Treble clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure with a *mf* dynamic.
- Violas**: Alto clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure with a *mf* dynamic.
- Violoncellos**: Bass clef, 4/4 time signature. Rested for all four measures.
- Plato suspendido**: Percussion staff with a 4/4 time signature. Rested for all four measures.
- Gong**: Percussion staff with a 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure.
- Efectos cuerda**: Treble clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure.
- Shakuhachi**: Treble clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure.
- Propanium**: Bass clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure.
- Propanium ambiente**: Bass clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure.
- The Abyss**: Bass clef, 4/4 time signature. Rested for the first three measures, then plays a half note G4 in the fourth measure.

All string parts (Violines I, Violines II, Violas, Violoncellos) have a *mf* dynamic marking in the fourth measure. The time signature changes from 4/4 to 3/4 at the end of the fourth measure for all parts.

- 19. The rope! -

The musical score is for a 4/4 time signature piece. It features the following instruments and parts:

- Vln. I:** Treble clef, starting with a sixteenth note followed by a long slur over the next two measures.
- Vln. II:** Treble clef, starting with a sixteenth note followed by a long slur over the next two measures.
- Vla.:** Bass clef, starting with a sixteenth note followed by a long slur over the next two measures.
- Vc.:** Bass clef, starting with a dotted quarter note followed by a long slur over the next two measures. Dynamics: *mf*.
- Plto. susp.:** Percussion, starting with a long rest followed by a half note in the second measure.
- Gong:** Percussion, starting with a long rest followed by a half note in the second measure.
- Ef. cuerda:** Treble clef, starting with a quarter note followed by a long rest.
- Shak:** Treble clef, starting with a quarter note followed by a long rest.
- Prop:** Bass clef, starting with a quarter note followed by a long rest.
- Prop. amb.:** Treble clef, starting with a quarter note followed by a triplet of eighth notes in the second measure.
- The Abyss:** Bass clef, starting with a long rest followed by a half note in the second measure.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

20. The perfect redemption

Alejandro Román

♩ = 58

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinete en A:** Rests throughout the piece.
- Piano:** Rests throughout the piece.
- Violín solo:** Rests throughout the piece.
- Violines I:** Melodic line starting in 5/4, moving to 4/4, then 2/4 and 3/4. Dynamics: *mp* to *mf*.
- Violines II:** Melodic line starting in 5/4, moving to 4/4, then 2/4 and 3/4. Dynamics: *mp* to *mf*.
- Violas:** Melodic line starting in 5/4, moving to 4/4, then 2/4 and 3/4. Includes a *div.* (divisió) marking. Dynamics: *mp* to *mf*.
- Violoncellos:** Melodic line starting in 5/4, moving to 4/4, then 2/4 and 3/4. Dynamics: *mp* to *mf*.
- Bajo:** Rests throughout the piece.
- Duduk 1, 2, 3:** Rests throughout the piece.
- Eternal Evolution:** Chordal accompaniment in 5/4, moving to 4/4, then 2/4 and 3/4.
- Dancing on a Memory:** Chordal accompaniment in 5/4, moving to 4/4, then 2/4 and 3/4.
- Apoyo Cuerdas:** Rests throughout the piece.

- 20. The perfect redemption -

17

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin solo (Vln. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II) with a 'div.' (divisi) marking, Viola (Vla.), Violoncello (Vc.) with a 'unis.' (unison) marking, Bass (Bajo), three Drums (Ddk. 1, 2, 3), Electric Violin (Et. Ev.), Dance on a Membrane (Danc. on a Mem.), and Applauding Strings (Ap. Cuerd.). The score is in 5/4 time and begins at measure 17. The piano part features complex chordal textures, while the strings play sustained, melodic lines. The percussion parts are mostly rests, with some activity in the electric violin and dance on a membrane parts.

- 20. The perfect redemption -

25

The musical score is arranged in a system with ten staves. The instruments and parts are: Cl. (Clarinet), Pno. (Piano), Vln. solo (Violin solo), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Bajo (Bass), Ddk. 1 (Drum 1), Ddk. 2 (Drum 2), Ddk. 3 (Drum 3), Et. Ev. (Euphonium/Euphonium), Danc. on a Mem. (Dance on a Membrane), and Ap. Cuerd. (Applauding Strings). The score begins at measure 25. The Cl. part features a melodic line with a slur and a fermata. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mp*. The Vln. solo part is marked *div.* and *unis.*. The Vln. I and Vln. II parts are marked *mf*. The Vla. part is marked *mf*. The Vc. part is marked *mf*. The Bajo part is marked *mf*. The Ddk. 1, 2, and 3 parts are marked *mf*. The Et. Ev. part is marked *mf*. The Danc. on a Mem. part is marked *mf*. The Ap. Cuerd. part is marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

- 20. The perfect redemption -

33

Cl.

Pno.

Vln. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Bajo

Ddk. 1

Ddk. 2

Ddk. 3

Et. Ev.

Danc. on a Mem.

Ap. Cuerd.

mf

The musical score is written for a full orchestra and includes a solo violin part. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The instrumentation includes Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin solo (Vln. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bass (Bajo), three Drums (Ddk. 1, 2, 3), Euphonium/Electric Valve (Et. Ev.), Dance on a Memory (Danc. on a Mem.), and Percussion (Ap. Cuerd.). The score begins at measure 33. The piano part features a complex texture with many chords and sustained notes. The violin solo part starts in measure 33 with a *mf* dynamic and features a melodic line with a slur. The strings play a rhythmic accompaniment with sustained notes. The percussion parts are mostly silent.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

21. Smile! (bloque descartado)

♩ = 48

Alejandro Román

Musical score for measures 1-5. The score is for four instruments: Clarinete en A, Guitarra, Eternal Evolution, and Warm and Scratchy. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 48. The score shows five measures of music, with the fifth measure ending with a 5/4 time signature change.



Musical score for measures 6-9. The score is for four instruments: Cl. (Clarinete en A), Gtr. (Guitarra), Etern. Ev. (Eternal Evolution), and Warm and Scratt. (Warm and Scratchy). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 5/4. The tempo is marked as ♩ = 80. The score shows four measures of music, with the first measure starting at measure 6. The dynamic marking *mp* is present in the Clarinet part.



Musical score for measures 10-13. The score is for three instruments: Cl. (Clarinete en A), Gtr. (Guitarra), and Warm and Scratt. (Warm and Scratchy). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 5/4. The score shows four measures of music, starting at measure 10.

- 21. Smile! -

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 14 and the second at measure 19. Each system contains three staves: Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), and Warm and Scratching (Warm and Scrat.).

System 1 (Measures 14-18):

- Cl.:** Treble clef, key signature of two flats. Measures 14-18 feature a melodic line with a long slur over measures 15-18.
- Gtr.:** Treble clef. Measures 14-18 feature a rhythmic accompaniment with chords and single notes.
- Warm and Scrat.:** Treble clef. Measures 14-18 feature a complex, layered texture of notes and rests.

System 2 (Measures 19-23):

- Cl.:** Treble clef, key signature of two flats. Measure 19 has a whole note. Measure 20 has a half note. Measure 21 has a quarter note. Measures 22-23 are whole rests.
- Gtr.:** Treble clef. Measure 19 has a quarter note. Measure 20 has a half note. Measure 21 has a quarter note. Measures 22-23 are whole rests.
- Warm and Scrat.:** Treble clef. Measures 19-23 feature a complex, layered texture of notes and rests.

A double bar line is present at the end of measure 23. The time signature changes from 4/4 to 5/4 at measure 19 and back to 4/4 at measure 21. A duration of 1'23" is indicated at the bottom right of the score.

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

22. The Perfect Stranger (Créditos)

♩ = 70 Alejandro Román

Piano

9

17

25

33

rit.

1'48"

© Alejandro Román, 2011

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

Impromptu en La menor (bloque diegético)

Violín

$\text{♩} = 50$

Alejandro Román

mf

4

9

43"

B.S.O. de la película "El Perfecto Desconocido"

The perfect redemption

(versión 2)

Alejandro Román

♩ = 58

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top staff is for Clarinete en A, followed by Piano (treble and bass clefs), Violines I and II, Violas, Violoncellos, and three Duduk parts. The score begins with a tempo marking of ♩ = 58. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature changes from 5/4 to 4/4 in the second measure, then to 2/4 in the sixth measure, and finally to 3/4 in the seventh measure. The string parts (Violines I & II, Violas, Violoncellos) play a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Viola part includes a 'div.' marking. The Duduk parts are mostly silent, with some notes in the final measure. The score is written for a full orchestra with a string quartet and three Duduks.

- The perfect redemption (versión 2) -

13

Cl.

mp

Pno.

Vln. I unis.

Vln. II div.

Vla.

Vc.

Etern. Evol.

Danc. on a mem.

Ddk. 1

Ddk. 2

Ddk. 3

- The perfect redemption (versión 2) -

19

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Etem. Evol.

unis.

25

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Etem. Evol.

unis.

div.

div.

- The perfect redemption (versión 2) -

29

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Etern. Evol.

unis.

p

unis.

34

Cl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

2'26"

VI. ÍNDICES

Índices

Índice de figuras

Fig. 1 Analogía entre sonidos musicales y su representación gráfico-visual por medio de puntos.....	43
Fig. 2 Representación de la altura del sonido y de las duraciones musicales por medio de puntos	44
Fig. 3 Representación de la simultaneidad de sonidos (acordes)	44
Fig. 4 Diferente forma de representación de los sonidos detaché (separados) y los sonidos en legato (ligados).....	45
Fig. 5 Diferentes ritmos producidos por la distinta separación de líneas verticales	47
Fig. 6 Representación gráfica de los sonidos vocales “ <i>poooooooooo-o</i> ”, “ <i>tackety</i> ” y “ <i>goloomb</i> ” por “Chuck” Jones	50
Fig. 7 Representación gráfica de un crescendo, el sonido de un fagot y de un arpa por “Chuck” Jones	50
Fig. 8 Correspondencia entre el movimiento de una bola botando a diferentes alturas y velocidades y su representación musical	56
Fig. 9 Representación musical de un movimiento rectilíneo (A1-V1) y uno circular (A2-V2), donde los acentos marcan los cambios de dirección	57
Fig. 10 La espiral de los títulos de “Vértigo”	58
Fig. 11 Ostinato “circular” representando la espiral –	59
Fig. 12 Representación del movimiento de la espiral de “vértigo” en el ojo	59
Fig. 13 Procesos de significación en la audición musical y en la “musivisión”	100
Fig. 14 Análisis de motivos de “Los Otros” (Alejandro Amenábar, 2003)	233
Fig. 15 Guión musical realizado por el autor para el análisis del bloque “Doe Eyes” de la película “ <i>Los Puentes de Madison</i> ” (Clint Eastwood, 1995).	258

Índice de cuadros

Cuadro 1 Correspondencias sonoro-gráficas según los parámetros establecidos por Kandinsky en <i>“Punto y línea sobre el plano”</i>	48
Cuadro 2 Significado de los diferentes parámetros sonoros	68
Cuadro 3 Clasificación de los tipos de sincronía	77
Cuadro 4 Categorías de Géneros Cinematográficos	128
Cuadro 5 Categorías de las formas cinematográficas de inserción del bloque musical	132
Cuadro 6 Categorías de los tipos de montaje	134
Cuadro 7 Categorías de los planos auditivos	136
Cuadro 8 Categorías de espacialidad sonora	138
Cuadro 9 Categorías de diégesis y sus “formas de paso”	143
Cuadro 10 Categorías de procedencia de la música	145
Cuadro 11 Categorías de los tipos de música cinematográfica	155
Cuadro 12 Categorías de los tipos de relación música-imagen	157
Cuadro 13 Categorías de los tipos de interacción música-imagen	160
Cuadro 14 Categorías de los grados de autonomía música-imagen	162
Cuadro 15 Funciones semióticas del “Lenguaje Musivisual”	185
Cuadro 16 Categorías de los tipos de melodía	191
Cuadro 17 Categorías de los tipos de sincronía	198
Cuadro 18 Sistemas de organización armónica	200
Cuadro 19 Clasificación de los tipos de acorde por su luminosidad	206
Cuadro 20 Clasificación de los modos griegos por su luminosidad	207
Cuadro 21 Categorías de los tipos de acordes	209

Cuadro 22 Categorías de los tipos de textura musical	222
Cuadro 23 Tabla comparativa de las estructuras musicales, literarias y cinematográficas	227
Cuadro 24 Categorías de los tipos de bloque en cuanto a su ubicación en el montaje	229
Cuadro 25 Categorías de los tipos de estructura temática	232
Cuadro 26 Categorías de los tipos de forma musical	245
Cuadro 27 Categorías de los tipos de forma musical	245
Cuadro 28 Categorías de los estilos musicales	251
Cuadro 29 Ficha de “Análisis Musivisual”	255-258

Índice de películas citadas

“ <i>Abre los ojos</i> ” (Alejandro Amenábar, 1997, música de Alejandro Amenábar y Mariano Marín)	173
“ <i>Algo para recordar</i> ” (“ <i>Sleepless in Seattle</i> ”, Nora Ephron, 1993, música de Marc Shaiman)	237
“ <i>Amantes</i> ” (Vicente Aranda, 1991, música de José Nieto)	179, 234
“ <i>American Beauty</i> ”, (Sam Mendes, 1999, música de Thomas Newman)	212
“ <i>Amor Inmortal</i> ” (“ <i>Inmortal Beloved</i> ”, Bernard Rose, 1994)	218
“ <i>Azul</i> ” (“ <i>Trois Couleurs: Blue</i> ”, Krzysztof Kieslowski, 1993, música de Zbigniew Preisner)	238
“ <i>Barry Lindon</i> ” (Stanley Kubrick, 1975, música adaptada por Leonard Rosenman)	144
“ <i>Born on the 4th of July</i> ” (Oliver Stone, 1989, música de John Williams)	113
“ <i>Buscando a Nemo</i> ”, (“ <i>Finding Nemo</i> ”, Andrew Stanton y Lee Unkrich, 2003, música de Thomas Newman)	226
“ <i>Cadena de Favores</i> ” (“ <i>Pay it Forward</i> ”, Mimi Leder, 2000, música de Thomas Newman)	212
“ <i>Camino a la perdición</i> ” (“ <i>Road to perdition</i> ”, Sam Mendes, 2002, música de Thomas Newman)	178
“ <i>Canon</i> ” (Norman McLaren, 1964) –	169
“ <i>Castillos en la arena</i> ” (“ <i>The Sandpiper</i> ”, Vincente Minnelli, 1965, música de Johnny Mandel)	165
“ <i>Chocolat</i> ” (Lasse Hallström, 2000, música de Rachel Portman)	217
“ <i>Ciudadano Kane</i> ” (“ <i>Citizen Kane</i> ”, Orson Welles, 1941, música de Bernard Herrmann)	181-182, 234
“ <i>Colgadas</i> ” (“ <i>Hanging Up</i> ”, Diane Keaton, 2000, música de David Hirschfelder)	236

“ <i>Con la muerte en los talones</i> ” (“ <i>North by Northwest</i> ”, Alfred Hitchcock, 1959, música de Bernard Herrmann)	66, 176
“ <i>Delicatessen</i> ” (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991, música de Carlos D’Alessio)	236
“ <i>East Side, West Side</i> ” (Allan Dwan, 1927)	122
“ <i>El Capitán Blood</i> ” (“ <i>Captain Blood</i> ”, Michael Curtiz, 1935, música de Erich Wolfgang Korngold)	167
“ <i>El contrato del dibujante</i> ” (“ <i>The Draughtsman’s Contract</i> ”, Peter Greenaway, 1982, música de Michael Nyman)	210
“ <i>El Golpe</i> ” (“ <i>The Sting</i> ”, George Roy Hill, 1973, música adaptada por Marvin Hamlisch)	182
“ <i>El descanso del guerrero</i> ” (“ <i>Le repos du guerrier</i> ”, Roger Vadim, 1962, música de Michel Magne).....	238
“ <i>El gran desfile</i> ” (“ <i>The Big Parade</i> ”, King Vidor, 1925)	121
“ <i>El ladrón de Bagdad</i> ” (“ <i>The Thief of Bagdad</i> ”, Raoul Walsh, 1924)	121
“ <i>El León en Invierno</i> ” (“ <i>The Lion in Winter</i> ”, Anthony Harvey, 1968, música de John Barry).....	238
“ <i>El Paciente Inglés</i> ” (“ <i>The English Patient</i> ”, Anthony Minghella, 1996, música de Gabriel Yared)	146
“ <i>El Perfecto Desconocido</i> ” (Toni Bestard, 2012, música de Alejandro Román)	210
“ <i>El Planeta de los Simios</i> ” (“ <i>Planet of the Apes</i> ”, Franklin J. Schaffner, 1968, música de Jerry Goldsmith)	147, 166, 235
“ <i>El Señor de los Anillos</i> ” (“ <i>The Lord of the Rings</i> ”, Peter Jackson, 2001-2003, música de Howard Shore)	114, 237
“ <i>El Sexto Sentido</i> ” (“ <i>The Sixth Sense</i> ”, M. Night Shyamalan, 1999, música de James Newton Howard)	86, 174

“ <i>El sueño del mono loco</i> ” (Fernando Trueba, 1989, música de Antoine Duhamel)	179
“ <i>El Tercer Hombre</i> ” (“ <i>The Third Man</i> ”, Carol Reed, 1949, música de Anton Karas)	117, 152, 153
“ <i>El violín rojo</i> ” (“ <i>The Red Violin</i> ”, François Girard, 1998, música de John Corigliano)	166, 234
“ <i>Encadenados</i> ” (“ <i>Notorious</i> ”, Alfred Hitchcock, 1946, música de Roy Webb)	171
“ <i>En el Nombre del Padre</i> ” (“ <i>In the name of the father</i> ”, Jim Sheridan, 1993, música de Trevor Jones)	113
“ <i>E.T. el extraterrestre</i> ” (“ <i>E.T. the Extra-Terrestrial</i> ”, Steven Spielberg, 1982, música de John Williams)	237
“ <i>Fantasia</i> ” (“ <i>Fantasia</i> ”, Walt Disney, 1940)	102
“ <i>Fascinación</i> ” (“ <i>Obsession</i> ”, Brian de Palma, 1976, música de Bernard Herrmann)	236
“ <i>Forrest Gump</i> ” (Robert Zemeckis, 1994, música de Alan Silvestri)	113
“ <i>Gladiator</i> ” (Ridley Scott, 2000, música de Hans Zimmer)	47
“ <i>Harry Potter y el cáliz de fuego</i> ” (“ <i>Harry Potter and the goblet of fire</i> ”, Mike Newell, 2005, música de Patrick Doyle)	143
“ <i>Hiroshima mon amour</i> ”, (Alan Resnais, 1959, música de Georges Delerue y Giovanni Fusco)	117
“ <i>Imágenes</i> ” (“ <i>Images</i> ”, Robert Altman, 1972, música de John Williams)	174
“ <i>Indiana Jones y el Templo Maldito</i> ” (“ <i>Indiana Jones and the Temple of Doom</i> ”, Steven Spielberg, 1984, música de John Williams)	168, 237
“ <i>Indiana Jones y la última cruzada</i> ” (“ <i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> ”, Steven Spielberg, 1989, música de John Williams)	167, 235, 237
“ <i>Juegos prohibidos</i> ” (“ <i>Jeux Interdits</i> ”, René Clement, 1952, música de Narciso Yepes)	117, 153

“ <i>King Kong</i> ” (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933, música de Max Steiner).....	168
“ <i>La edad de oro</i> ” (“ <i>L’âge d’or</i> ”, Luis Buñuel, 1930)	122
“ <i>La galfa</i> ” (“ <i>La Chienne</i> ”, Jean Renoir, 1931).....	183
“ <i>La hora suprema</i> ” (“ <i>The Seventh Heaven</i> ”, Frank Borzage, 1927).....	122
“ <i>La lista de Schindler</i> ” (“ <i>Schindler list</i> ”, Steven Spielberg, 1993, música de John Williams).....	142
“ <i>La Profecía</i> ” (“ <i>The Omen</i> ”, Richard Donner, 1976, música de Jerry Goldsmith)	238
“ <i>La tormenta perfecta</i> ” (“ <i>The Perfect Storm</i> ”, Wolfgang Petersen, 2000, música de James Horner).....	237
“ <i>Las horas</i> ” (“ <i>The hours</i> ”, Stephen Daldry, 2002, música de Philip Glass)	179
“ <i>Las Hurdes</i> ” (Luis Buñuel, 1933, música de Darius Milhaud).....	122
“ <i>Las nieves del Kilimanjaro</i> ” (“ <i>The Snows of Kilimanjaro</i> ”, Henry King, 1952, música de Bernard Herrmann)	236
“ <i>Las siete vidas del gato</i> ” (Pedro Lazaga, 1970, música de Antón García Abril)	103
“ <i>Laura</i> ” (Otto Preminger, 1944, música de David Raksin)	173
“ <i>Lines: Horizontal</i> ” (Norman McLaren, 1962)	169
“ <i>Lines: Vertical</i> ” (Norman McLaren, 1960)	169
“ <i>Los Otros</i> ” (“ <i>The Others</i> ”, Alejandro Amenábar, 2001, música de Alejandro Amenábar).....	229-232
“ <i>Los puentes de Madison</i> ” (“ <i>The Bridges of Madison County</i> ”, Clint Eastwood, 1995, música de Lennie Niehaus)	172, 260
“ <i>Los Siete Magníficos</i> ” (“ <i>The Magnificent Seven</i> ”, John Sturges, 1960, música de Elmer Bernstein)	181

“ <i>Los verdugos también mueren</i> ” (“ <i>Hangmen also die</i> ”, Fritz Lang, 1943, música de Hans Eisler)	176
“ <i>Luces de la Ciudad</i> ” (“ <i>City Lights</i> ”, Charles Chaplin, 1931, música de Charles Chaplin)	85, 168
“ <i>Matrix</i> ” (Andy y Lana Wachowski, 1999, música de Don Davis).....	236
“ <i>Memorias de África</i> ” (“ <i>Out of Africa</i> ”, Sydney Pollack, 1985, música de John Barry)	181
“ <i>Mosaic</i> ” (Norman McLaren, 1966)	169
“ <i>Muerte en Venecia</i> ” (“ <i>Morte a Venezia</i> ”, Luchino Visconti, 1971, música de Gustav Mahler).....	131, 144
“ <i>Napoleón</i> ” (“ <i>Napoleon</i> ”, Abel Gance, 1927, música de Arthur Honegger)...	121
“ <i>No tocar la pasta</i> ” (“ <i>Touchez pas au Grisbi</i> ”, Jacques Becker, 1954, música de Jean Wiener).....	153
“ <i>Partir, revenir</i> ” (Claude Lelouch, 1985, música de Michel Legrand)	238
“ <i>Pickpocket</i> ” (Robert Bresson, 1959, música de Jean Baptiste Lully)	117, 144
“ <i>Platoon</i> ” (Oliver Stone, 1986, música de Georges Delerue).....	141, 177, 236
“ <i>Pretty Woman</i> ” (Garry Marshall, 1990, música de James Hewton Howard)...	113
“ <i>Psicosis</i> ” (“ <i>Psycho</i> ”, Alfred Hitchcock, 1960, música de Bernard Herrmann)	78, 121, 167, 169, 171, 191, 203, 206, 207
“ <i>Rebeca</i> ” (“ <i>Rebecca</i> ”, Alfred Hitchcock, 1940, música de Franz Waxman)...	147
“ <i>Sola en la oscuridad</i> ” (“ <i>Wait until Dark</i> ”, Terence Young, 1967, música de Henri Mancini)	170
“ <i>Spheres</i> ” (Norman McLaren, 1969)	169
“ <i>Spiderman</i> ” (Sam Raimi, 2002, música de Danny Elfman)	114
“ <i>Star Wars</i> ” (George Lucas, 1977, música de John Williams)	114, 234, 237
“ <i>Superman</i> ” (Richard Donner, 1978-1983, música de John Williams)	237
“ <i>Suspense</i> ” (“ <i>The Innocents</i> ”, Jack Clayton, 1961, música de Georges Auric) 175	

“ <i>Tiburón</i> ” (“ <i>Jaws</i> ”, Steven Spielberg, 1975, música de John Williams)..	147, 173
“ <i>Tierra</i> ” (Julio Medem, 1996, música de Alberto Iglesias)	73
“ <i>Titanic</i> ” (James Cameron, 1997, música de James Horner).....	147
“ <i>Titus</i> ” (Julie Taymor, 1999, música de Elliot Goldenthal)	238
“ <i>Todo sobre mi madre</i> ” (Pedro Almodóvar, 1999, música de Alberto Iglesias) ..	74
“ <i>Tres colores: Azul</i> ” (“ <i>Trois couleurs: Bleu</i> ”, Krzysztof Kieslowski, 1993, música de Zbigniew Preisner)	236
“ <i>Un hombre llamado caballo</i> ” (“ <i>A man called horse</i> ”, Elliot Silverstein, 1970, música de Leonard Rosenman)	167
“ <i>Un perro andaluz</i> ” (“ <i>Un chien andalou</i> ”, Luis Buñuel, 1929)	122
“ <i>Una vida de mujer</i> ” (“ <i>Une histoire simple</i> ”, Claude Sautet, 1978, música de Philippe Sarde).....	144
“ <i>Vértigo. De entre los muertos</i> ” (“ <i>Vertigo</i> ”, Alfred Hitchcock, 1958, música de Bernard Herrmann)	58, 169, 233, 244
“ <i>¿Victor o Victoria?</i> ” (“ <i>Victor Victoria</i> ”, Blake Edwards, 1982, música de Henri Mancini)	85
“ <i>...Y el mundo marcha</i> ” (“ <i>The Crowd</i> ”, King Vidor, 1928)	121
“ <i>2001, una odisea en el espacio</i> ” (“ <i>2001, a Space Odyssey</i> ”, Stanley Kubrick, 1968)	140, 236
“ <i>800 balas</i> ” (Alex de la Iglesia, 2002, música de Roque Baños)	235

Índice onomástico

- Adorno, Theodor W., 22, 24, 52, 71, 98, 102, 109, 111, 115-116, 160
Alcalde, Jesús, 89
Aleksandrov, Grigori, 91, 116
Allen, Woody, 144
Almodóvar, Pedro, 74
Altman, Robert, 174
Amenábar, Alejandro, 173, 231
Aranda, Vicente, 179, 236
Arkin, Alan, 170
Arnheim, Rudolf, 22-23
Auric, Georges, 175
Babbitt, Milton, 19
Bach, Johann Sebastian, 63-64, 144, 238
Balázs, Bela, 22-23, 38, 118, 169
Baños, Roque, 237, 250
Baranof-Rossiné, Vladimir, 69
Barber, Samuel, 141, 238
Barthes, Roland, 29, 31
Barry, John, 240
Bartok, Bela, 199-200, 202
Bazin, André, 24
Beethoven, Ludwig Van, 43, 64, 144, 220
Beltrán, Rafael, 28, 50, 72-73, 198
Benjamin, Walter, 98, 110
Bent, Ian, 15
Berg, Alban, 199, 203
Bergman, Ingmar, 144
Berlioz, Hector, 70
Bernaola, Carmelo, 121
Bernstein, Elmer, 181

Berry, Wallace, 19
Bestard, Toni, 212
Bettetini, Gianfranco, 24
Borzage, Frank, 122
Boulez, Pierre, 200, 204
Brahms, Johannes, 64
Brecht, Bertold, 35, 52, 116, 152
Bresson, Robert, 117, 144
Bruckner, Anton, 200, 201
Buñuel, Luis, 122
Burch, Noël, 25
Cage, John, 200, 204
Caro, Marc, 238
Catalán, Teresa, 203
Cavalcanti, Alberto, 90
Chaplin, Charles, 85, 168
Chattah, Juan, 29, 32, 53, 57, 83, 236
Chion, Michel, 9, 22, 26-27, 35, 38, 55, 75, 89, 93, 95, 99, 101, 103-104,
117,119, 125, 137, 157-159, 161, 164, 170, 180-181
Clayton, Jack, 175
Clement, René, 117
Cogan Robert, 19
Cohen, Annabel, 22, 27, 56, 145, 147-148, 150
Colpi, Henri, 22, 25
Coltrane, John, 200, 202
Cook, Nicholas, 19, 29, 34
Cooke, Deryck, 19
Cooper, David, 249
Cooper, Merian C., 168
Copland, Aaron, 200, 249
Coppola, Francis Ford, 144
Corigliano, John, 166, 236

Curtiz, Michael, 167
Daldry, Stephen, 179
D'Alessio, Carlos, 238
Davis, Carl, 121
Davis, Don, 238
Davis, Miles, 202
Davis, Richard, 28
Debussy, Claude, 200, 202
Delerue, Georges, 117
Deleuze, Gilles, 22, 25, 116
Delius, Frederick, 249
De Palma, Brian, 238
Disney, Walt, 102, 133, 168, 212
Donatoni, Franco, 204
Donner, Richard, 239, 240
Doyle, Patrick, 143
Duhamel, Antoine, 179
Dulac, Germaine, 22
Dwan, Allan, 122
Eastwood, Clint, 172, 260
Eco, Umberto, 24, 47
Edwards, Blake, 85
Eisler, Hanns, 22, 24, 52, 71, 98, 102, 109, 111, 115-116, 160, 176-177
Eisenstein, Sergei, 22-23, 91-92, 116, 118, 145, 161
Elfman, Danny, 250
Ephron, Nora, 239
Erdödy, Anne Marie, 220
Escaich, Thierry, 121-122
Escot, Pozzi, 19
Falcó, Josep Lluís, 103
Falla, Manuel de, 200, 203
Fauré, Gabriel, 202

Fernández Vidal, Carme, 201
Fiennes, Ralph, 147
Flynn, Caryl, 22, 27, 89
Foley, Jack, 54
Forte, Allen, 19
Fraile, Teresa, 145
Frears, Stephen, 144
Fusco, Giovanni, 117
Gance, Abel, 22, 121
García Abril, Antón, 103
Gértrudix, Manuel, 103
Girard, François, 166, 236
Glass, Philip, 154, 179
Goldenthal, Elliot, 240
Goldsmith, Jerry, 166, 237, 240
Goodwin, Andrew, 37
Gorbmann, Claudia, 22, 27, 29, 89, 109, 152
Grant, Cary, 66, 176
Greenaway, Peter, 212
Griffith, David Wark, 118
Hába, Alois, 200, 204
Hackard, Jacques, 22, 25
Hallström, Lasse, 219
Händel, George Friedrich, 144
Hartley, David, 148
Harvey, Anthony, 240
Hauptman, Moritz, 18
Haydn, Joseph, 239
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 110
Hepburn, Audrey, 170
Herrmann, Bernard, 59, 66, 119, 173, 176, 182, 207, 235, 236, 238, 249, 250
Hindemith, Paul, 199-200, 202

Hirschfelder, David, 238
Hitchcock, Alfred, 58, 66, 78, 167, 169, 171, 173, 176, 191, 206, 207, 219,
235, 249
Hobbes, Thomas, 148
Honegger, Arthur, 203
Hume, David, 148
Hung, Kineta, 22, 27
Husserl, Edmund, 35
Iglesia, Alex de la, 237
Iglesias, Alberto, 73-74
Jackendoff, Ray, 19
Jackson, Peter, 239
Jacob, Max, 151
Jansen, Pierre, 116
Jaubert, Maurice, 90, 116
Jeunet, Jean-Pierre, 238
Jones, Charles Martin "Chuck", 49-50
Jones, Trevor, 113
Kalinak, Kathryn, 27, 89
Kandinsky, Vasili Vasilievich, 42-48, 50, 69-70, 72
Karas, Anton, 152
Karlin, Fred, 27
Keaton, Diane, 238
Keller, Hans, 19
Kieslowski, Krzysztof, 240
King, Henry, 238
Koch, Heinrich Christoph, 18
Koper, Bronislau, 105
Korngold, Erich Wolfgang, 167, 250
Kracauer, Siegfried, 24, 116, 118, 161
Kubrick, Stanley, 141, 144, 238
Landry, Lionel, 146

Lang, Fritz, 176
Lazaga, Pedro, 103
Legrand, Michel, 240
Lelouch, Claude, 240
Lerdhal, Fred, 19
Lester, Joel, 19
Lévi-Strauss, Claude, 35
Ligeti, György, 63, 140, 200, 204, 217
Lipscomb, Scott David, 22, 27, 57
Lissa, Zofia, 171
Locke, John, 148
Logier, Johann Bernhard, 18
London, Kurt, 22-23, 25, 32, 109
Lucas, George, 236, 239
Lully, Jean-Baptiste, 117, 144
Maderna, Bruno, 204
Magne, Michel, 240
Mahler, Gustav, 132, 144, 201, 250
Mancini, Henry, 85, 170
Mandel, Johnny, 165
Mannino, Franco, 144
Mantovani, Bruno, 121-122
Marchán Fiz, Simón, 89
Marshall, Garry, 113
Martín Sánchez, Gonzalo, 79
Martin, Marcel, 22, 24, 116, 118
Marx, Adolf Bernhard, 18
Matalon, Martin, 121-122
McLaren, Norman, 49, 169
Meaney, Colm, 212
Medem, Julio, 77
Mendelsshon, Felix, 144

Mendes, Sam, 178
Merleau-Ponty, Maurice, 35, 82
Messiaen, Olivier, 200, 202
Metz, Christian, 22, 25
Meyer, Leonard B., 18, 99, 149, 226, 248
Middleton, Richard, 35, 52
Milhaud, Darius, 151, 200, 203
Minghella, Anthony, 146
Minnelli, Vincente, 165
Mitry, Jean, 22, 24, 161
Moles, Abraham, 108
Momigny, Jérôme-Joseph de, 18
Morin, Edgar, 22, 24, 38, 91, 94, 118, 153
Mozart, Wolfgang Amadeus, 64, 144, 204, 258
Nattiez, Jean-Jacques, 20, 248
Navajas, Trinidad, 208
Newell, Mike, 143
Newman, Alfred, 250
Newman, Thomas, 178, 214, 228, 250
Newton, Isaac, 37
Newton Howard, James, 86, 113
Niehaus, Lennie, 172
Nieto, José, 28, 96, 180, 236
Nietzsche, Friedrich, 211
Notario, Antonio, 115
Nyman, Michael, 154, 212
Oldman, Gary, 220
Orff, Carl, 240
Pablo, Luis de, 204
Pachón, Alejandro, 130, 238
Pasolini, Pier Paolo, 31
Patel, Anniruddh D., 22, 27

Penderecki, Krzysztof, 63
Pierce, Charles Sanders, 30
Piston, Walter, 4
Pliego de Andrés, Víctor, 64
Parret, Herman, 107
Pasolini, Pier Paolo, 24
Penderecki, Krzysztof, 200
Petersen, Wolfgang, 239
Pollack, Sydney, 181
Porcile, François, 38
Portman, Rachel, 219
Prendergast, Roy M., 49, 105
Preisner, Zbigniew, 240
Prokofiev, Sergei, 144
Puccini, Giacomo, 144, 249
Pudovkin, Vsévolod, 91, 116
Raksin, David, 105, 173
Ravel, Maurice, 202
Reed, Carol, 117, 152
Reich, Steve, 200
Reicha, Anton, 18
Reisz, Karel, 93
Renoir, Jean, 183
Resnais, Alan, 117
Réti, Rudolph, 19, 199
Rimington, Alexander Wallace, 69
Rimsky Korsakov, Nicolái, 121, 144
Román, Alejandro, 212
Rose, Bernard, 220
Rosellini, Isabella, 220
Rosenman, Leonard, 167
Rousseau, Jean-Jacques, 199

Roy Hill, George, 182
Sánchez Noriega, José Luis, 139
Sarde, Philippe, 144
Satie, Erik, 144, 151, 179, 200, 202
Saussure, Ferdinand de, 30
Sautet, Claude, 144
Schaeffer, Pierre, 19, 26, 31
Schenker, Heinrich, 18
Schoedsack, Ernest B., 168
Schönberg, Arnold, 24, 69, 190, 200, 203, 249
Schubert, Franz, 64, 144
Scorsese, Martin, 144
Scott, Ridley, 144
Scriabin, Alexander, 69
Sechter, Simon, 18
Schaffner, Franklin J., 147, 166, 237
Sheridan, Jim, 113
Shering, Arnold, 18
Shore, Howard, 239
Shyamalan, M. Night, 86, 174
Silverstein, Elliot, 167
Silvestri, Alan, 113
Slonimsky, Nicolas, 203
Souris, André, 90
Spielberg, Steven, 142, 167-168, 173, 237, 239
Stanton, Andrew, 228
Steiner, Max, 109, 168, 172, 249, 250
Stockhausen, Karlheinz, 200, 204
Stokowski, Leopold., 69, 71
Stone, Oliver, 113, 141, 144, 177, 238
Storr, Anthony, 250
Strauss, Johann, 238

Strauss, Richard, 200, 201
Stravinsky, Igor, 52, 161, 199-200, 203, 249
Sturges, John, 181
Tagg, Philip, 22, 26, 89
Takemitsu, Toru, 200, 204
Taymor, Julie, 240
Trueba, Fernando, 179
Unkrich, Lee, 228
Vadin, Roger, 240
Varèse, Edgar, 69
Vidor, King, 121
Villa-Lobos, Heitor, 105
Visconti, Luchino, 131, 144
Wachowski, Andy y Lana, 238
Wagner, Richard, 144, 172, 200, 201
Walsh, Raoul, 121
Waxman, Franz, 250
Weber, G., 18
Webern, Anton, 203
Welles, Orson, 182, 236
Williams, John, 113, 142, 167, 173-174, 237, 239, 249, 250
Worringer, Wilhelm, 24
Wright, Rayburn, 27
Xalabarder, Conrado, 121, 156
Xenakis, Iannis, 19, 200, 204
Yepes, Narciso, 117
York, Susannah, 174
Young, Terence, 170
Zemeckis, Robert, 113
Zygel, François, 121

