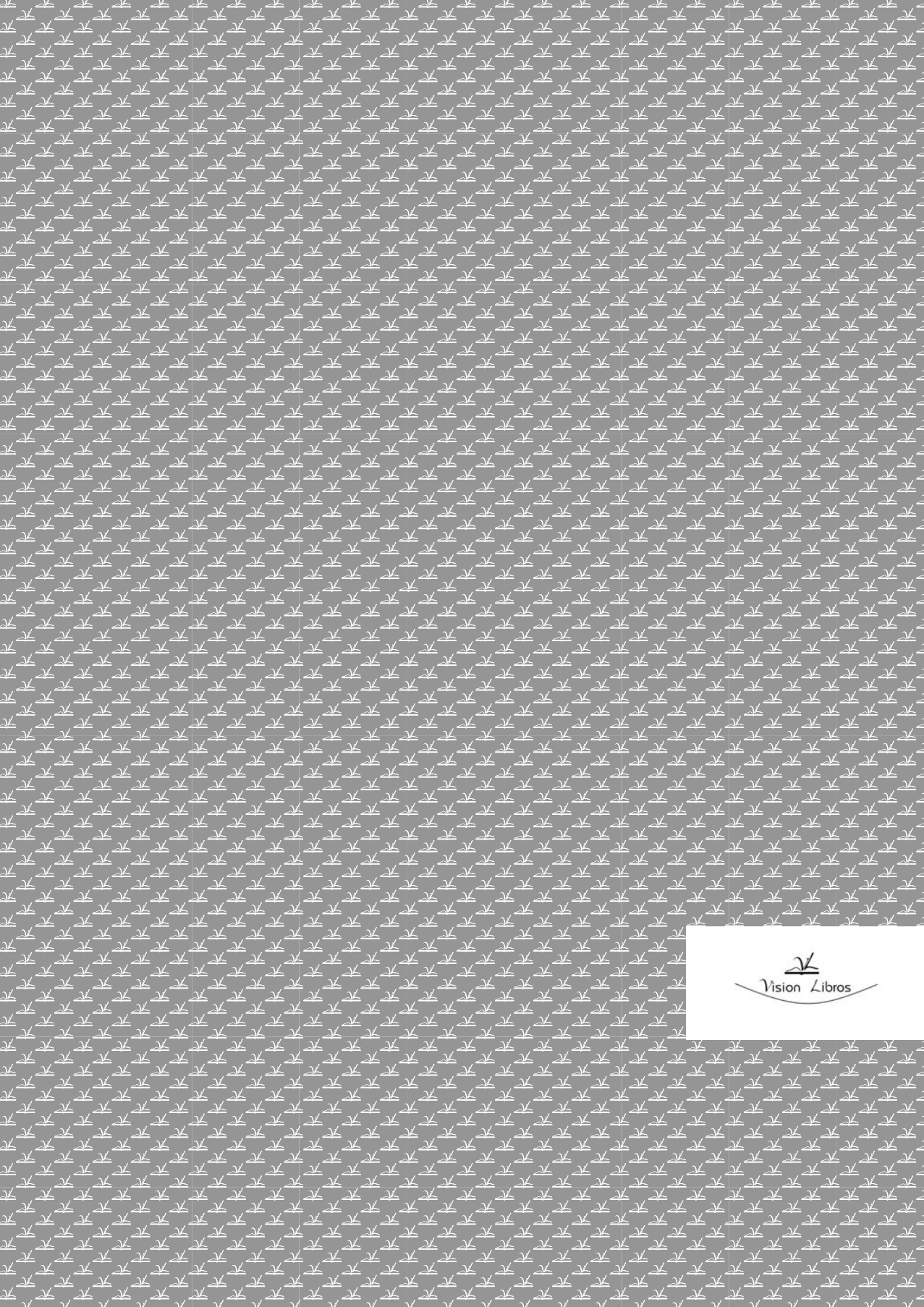
ALEJANDRO ROMÁN

ANÁLISIS MUSIVISUAL

GUÍA DE AUDICIÓN Y ESTUDIO DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA



Vision Libros


Vision Libros

ANÁLISIS MUSIVISUAL

GUÍA DE AUDICIÓN Y ESTUDIO DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

Alejandro Román

ANÁLISIS MUSIVISUAL

GUÍA DE AUDICIÓN Y ESTUDIO DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

Vision Libros

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas de las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra -incluido el diseño tipográfico y de portada- por cualquier medio o procedimiento incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

Primera edición, 2017

Edición y texto © Alejandro Román, 2017
Todos los derechos reservados
www.alejandroroman.com
1ª Edición
Diseño de portada: Chiara Ceresa

© 2017 ANÁLISIS MUSIVISUAL
Guía de audición y estudio de la Música cinematográfica
© Alejandro Román
© 2017 Editorial: Vision Libros
C./ San Ildefonso nº 17 28012 Madrid. España
Web: www.visionlibros.com Tel: 0034 91 3117696

ISBN: 978-84-9011-944-0
Descargado de: www.visionlibros.com

Con ayuda de:



A mis alumnos

Agradecimientos

En estos últimos años, de forma directa o indirecta, muchos son quienes me han ayudado a dar forma a la investigación que presentamos en este volumen. En primer lugar, mi agradecimiento a todos mis alumnos, que me han mostrado diferentes puntos de vista enriqueciendo esta aportación, y haciendo que mi esfuerzo se renovara día a día en la búsqueda de nuevo material para las clases. Tanto a los excelentes alumnos, muchos de ellos ya profesionales, de las clases de *"Composición para Medios Audiovisuales"* del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, compositores formados en profundidad en las diferentes técnicas compositivas, tanto instrumentales, como electroacústicas y aplicadas, como a todos aquellos alumnos que han pasado por mis cursos de creación de música para cine y los asistentes a conferencias y ponencias en universidades acerca del significado de la música cinematográfica, así como a mis alumnos de la asignatura de *"Sonido y Música para Cine"* del RCSMM, que han empleado en sus análisis el enfoque de estudio que se presenta en este trabajo de investigación. También quiero manifestar mi agradecimiento a aquellos compañeros del Claustro de profesores del Real Conservatorio madrileño a los que he pedido opinión al respecto de determinadas cuestiones, todos ellos por sus aportaciones en cuanto a la determinación y aclaración en cuanto al complejo tema de los sistemas de organización armónica.

Especialmente he de agradecer al Doctor y Catedrático de Estética de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Simón Marchán Fiz, director de mi tesis doctoral, a partir de la cual se ha escrito este volumen [1], su cercanía y su sabiduría, su humanidad, y su interés por acercar a la universidad el estudio de la Música, que tradicionalmente ha estado ligada a los conservatorios, pero no tanto al del entorno universitario. Poco a poco, en España, el estudio de la música está siendo abordado en estos ámbitos cada vez con mayor interés, y los músicos prácticos nos acercamos cada vez con mayor intensidad a pensar la música y a escribir sobre ella. Le debemos pues, a Simón Marchán la confianza depositada en nosotros, los músicos, para la investigación musicológica desde puntos de vista de la investigación y en ámbitos distintos de los historiográficos o archivísticos. He de mencionar también al doctor Jordi Claramonte y a los profesores de los cursos de doctorado de la UNED, José María Hernández Losada, Javier San Martín

[1] ROMÁN, Alejandro, *Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, 2014

Sala y José Lasaga Medina, quienes supieron acercarme a la filosofía y, lo más importante, a vivirla y amarla.

Mi agradecimiento también a Matilde Olarte, Teresa Fraile, Jaume Radigales, Josep Lluis i Falcó y a todo el Comité Científico del Simposio Internacional *"La Creación Musical en la Banda Sonora"* por su confianza y apoyo en la presentación de comunicaciones para las diferentes ediciones del Congreso, materializadas en la edición de actas que forman parte de los últimos logros de la investigación universitaria española en cuanto a música de cine se refiere, así como a Roberto Cueto, profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, miembro del Comité de Selección del Festival de Cine de San Sebastián y autor del prólogo de este libro, por su apoyo constante al cine español y a su música.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Prólogo 17

I. ANTECEDENTES TEÓRICOS DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

1. Introducción 21

1.1. El análisis musical cinematográfico en la actualidad 22
1.2. Objetivos y metodología de la investigación. Problemática de la adquisición de fuentes 24

2. Sistemas analíticos musicales y cinematográficos 29

2.1. Análisis: definiciones 29
2.2. Objetivos del análisis 30
2.3. Aproximación al análisis musical: estructura y expresividad 31
2.4. Metodologías para el análisis musical 31
2.5. Procedimientos para el análisis de la imagen. Complejidad de análisis del medio cinematográfico 34
2.6. Tendencias de análisis musical cinematográfico. Corrientes teóricas clásicas y líneas actuales de investigación 35

3. Modelos para el análisis de la música audiovisual 41

3.1. Semiótica musical: contenidos de significación. Icono, índice y símbolo 42
3.2. Pragmática. Metáfora y otras figuras retóricas en la música audiovisual 44
3.3. Hermenéutica del sonido 46
3.4. Relaciones físico-dinámicas (por el movimiento) 47
3.5. Relaciones sinestésicas 48
3.6. Los modelos ontológico y formalista en el estudio de la música cinematográfica 49

II. IMAGEN-MÚSICA: RELACIONES E INTERACCIONES ENTRE ELEMENTOS VISUALES Y MUSICALES

4. Elementos visuales y su asociación musical. Formas geométricas 53

4.1. Representación musical del color, la forma y el movimiento 53
4.2. Asociaciones entre sonidos musicales y formas geométricas 54

5. El movimiento y el gesto en la música 57

5.1. El movimiento en música. Representatividad del gesto 57
5.2. Representación del movimiento en la imagen. Asociaciones música-movimiento 59

6. Espacialidad. Asociaciones entre espacio y música 63

6.1. Representatividad del espacio. Espacialidad en la música 63
6.2. El silencio musical y su uso como representación del espacio y el drama 65
6.3. Diseño sonoro y representación espacial 67

7. El color en la imagen y el timbre instrumental 69

7.1. Aportaciones del color en la imagen. Significado del color 69
7.2. Correspondencias entre colores y timbres instrumentales 71
7.3. Onomatopeyas musicales: correspondencias tímbricas 73

8. Sincronismo. Coincidencia de eventos visuales y musicales 75

8.1. Sincronismo y "síncresis" 75
8.2. Tipos de sincronía 76
8.3. Aporte de significado a través del sincronismo sonido – imagen 78

9. Música y narración. Contenido psicológico y dramático en el film 79

9.1. El relato cinematográfico y lo narrativo en la música cinematográfica 79
9.2. Usos de la música para enfatizar el drama. Música narrativa o dramática 82
9.3. Formas de interacción musical con la narración cinematográfica 84

10. El *Análisis Musivisual: un* nuevo enfoque de estudio de la interacción musical y visual 87

10.1. El Lenguaje Musivisual: definición 87
10.2. La "Musivisión" como proceso de creación del significado audiovisual 88
10.3. El Análisis Musivisual: punto de partida para el estudio de la música cinematográfica 90

III. PROCEDIMIENTOS PARA EL ANÁLISIS MUSIVISUAL

11. Elementos de análisis cinematográfico 95

11.1. Géneros audiovisuales 95
Análisis cinematográfico 98
11.2. Códigos visuales: encuadre, luz, color, movimiento, etc. 98
11.3. Códigos sintácticos. Montaje: forma y ritmo 99
11.4. Forma cinematográfica (de inserción del bloque) 100
11.5. Tipo de montaje 102
11.6. Análisis narrativo-formal 103
Análisis sonoro 104
11.7. Presencia sonora / elementos sonoros 104
11.8. Nivel sonoro musical (plano auditivo) 104
11.9. Espacialidad 106

12. Caracterización de la música 109

12.1. Diégesis 109
12.2. Procedencia de la música 113
12.3. Tipos de música cinematográfica 114
12.4. Justificación de la música 118
12.5. Tipo de relación música-imagen 118
12.6. Asociación música-imagen 121
12.6.1. Formas de interacción música-imagen 121
12.6.2. Grados de autonomía música-imagen 124

13. Funciones musivisuales 127

13.1. Estudio y caracterización de funciones 127
13.2. Análisis de Funciones Físicas (o Funciones Externas) 128
13.3. Análisis de Funciones Psicológicas (o Funciones Internas) 132
13.4. Análisis de Funciones Técnicas (o Funciones Cinematográficas) 138

14. Análisis de la melodía y de sus interacciones con la imagen 147

14.1. Relevancia de la melodía como expresión musical 147
14.2. Morfología melódica: tipos de melodías. Connotaciones melódicas 147
14.3. Motivos y temas. "Leitmotivs" 151

15. Ritmo musical y ritmo visual 153

15.1. Connotaciones rítmicas 153
15.2. Características del ritmo en el cine 155
15.3. Sincronía y ritmo cinematográfico 156
15.4. Cambios de compás y adaptación rítmico-visual 156

16. Armonía y sistemas de organización armónica. Contenidos de significación 159

16.1. Sistemas de organización armónica 159
16.2. Connotaciones armónicas 165

17. El timbre o color musical. Connotaciones con la imagen 173

17.1. Códigos tímbricos: instrumentación, orquestación y connotaciones instrumentales 173
17.2. Análisis tímbrico-visual 176
17.3. Efectos, matices y articulaciones: Connotaciones por la *dinámica* 178

18. Análisis textural-visual 179

18.1. Códigos texturales: tipos de *textura* musical 179
18.2. Significados y connotaciones de la textura en la imagen. Asociaciones por *textura* 180
18.3. Asociaciones debidas a la agrupación de diferentes elementos musicales 184

19. Forma musical audiovisual generadora de sentido. Signos de puntuación en el mensaje *"musivisual"* 187

19.1. La forma musical y su adaptación a la película 187
19.2. Ubicación de la música en el montaje: tipos de bloque 188
19.3. Estructura temática en la música de cine 190
19.4. Formas de desarrollo temático y motívico en la música de cine. Derivaciones de los temas centrales 194
19.5. Formas musicales tradicionales adaptadas al discurso cinematográfico 198
19.6. Montaje cinematográfico y forma musical cinematográfica. La forma *"musivisual"* 205

20. Caracterización del estilo musical cinematográfico 209

20.1. Estilo musical 209
20.2. Determinación del estilo musical 210
20.3. Influencias de otros estilos o compositores 211
20.4. Originalidad de la propuesta musical 212

21. Análisis Musivisual: guía para el análisis 215

21.1. Procedimientos para el análisis 215
21.2. Ficha de Análisis Musivisual 216
21.3. Análisis sobre la partitura musical 221
21.4. Análisis estadístico de datos 223

22. Conclusiones: utilidad y aplicación del *"Análisis Musivisual"* 225

IV. PARTE PRÁCTICA: ANÁLISIS MUSIVISUAL DE SECUENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

"Psicosis" (A. Hitchcock, 1960, mús. B. Herrmann) 231
"Los Otros" (A. Amenábar, 2001, mús. A. Amenábar) 255
"Muerte en Venecia" (L. Visconti, 1971, mús. G. Mahler) 299
"Antes que Anochezca" (J. Schnabel, 2000, mús. G. Mahler) 329
"El Contrato del Dibujante" (P. Greenaway, 1982, mús. M. Nyman) 337
"Vértigo" (A.Hitchcock, 1958, mús. B. Herrmann) 345
"Lucía y el Sexo" (J. Medem, 2001, mús. A. Iglesias) 351
"El Perfecto Desconocido" (T. Bestard, 2011, mús. A. Román) 359

V. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía 367

Referencias bibliográficas 369
Referencias fonográficas 379
Referencias en la red 380

VI. ÍNDICES

Índices 381

Índice de figuras 383
Índice de cuadros 384
Índice de películas citadas 385
Índice onomástico 389

Prólogo

No deja de resultar llamativo el hecho de que, mientras música y cine caminaron juntos desde sus comienzos con aquellos pianistas que tocaban en las primeras proyecciones del cinematógrafo, los estudios sobre música aplicada a la imagen hayan disociado en muchas ocasiones esa relación que surgió de manera natural. En parte quizá se deba al tardío reconocimiento que la música cinematográfica y audiovisual ha tenido en ambas disciplinas: si la musicología consideraba como un arte menor esa nueva vertiente de la música programática que hizo su aparición en el siglo XX, los textos críticos e históricos sobre cine tradicionalmente han centrado más su atención en los aspectos visuales y dramáticos del arte fílmico; incluso cuando la crítica cinematográfica francesa acuña el concepto de "puesta en escena" nace toda una metodología de análisis que pone el acento en todo aquello que puede verse en una película (montaje, planificación, iluminación, etc.) en detrimento de aquello que también puede escucharse. Si música y cine se fundieron pronto en una espontánea praxis, la teoría sobre ambas artes en conjunción necesitó más tiempo para consolidarse.

Cuando desde ambos campos se despertó el interés por la música de cine, esa falta de diálogo entre ellos seguía siendo evidente en muchos casos. Los análisis musicales de partituras compuestas para la pantalla olvidaban los aspectos cinematográficos que estaban en la base de la creación de tales piezas musicales: cómo esas notas musicales interactuaban con el ritmo del montaje, la composición del plano o la propia estructura narrativa de una película. Por otra parte, muchos textos sobre música para la pantalla escritos desde el ámbito de la música cinematográfica, o incluso desde una entusiasta e irreflexiva cinefilia, sí tenían en cuenta tales aspectos, pero, en cambio, carecían de una base teórica musical que pudiera explicar cómo un lenguaje se imbrica en el otro.

Afortunadamente, cada vez son más los ensayos sobre música audiovisual que se publican en España, y en los últimos años la bibliografía sobre el tema se ha enriquecido con variados enfoques, ya sean históricos, críticos o teóricos. Pero el caso de Alejandro Román y de un libro como éste que el lector tiene entre las manos es algo especial. El autor escribe desde esa doble educación que no es fácil de encontrar en este tipo de trabajos: por un lado, su labor como docente musical, compositor e intérprete; por otro, su formación teórica en el campo del audiovisual. Esto le ha permitido acuñar el concepto "musivisual", que contempla el fenómeno de la música aplicada a la

imagen como algo más que la simple suma de las partes. En su realización más plena, más ideal, supone el encuentro entre dos disciplinas artísticas con plena autonomía, que entablan un enriquecedor diálogo, que se condicionan y modifican recíprocamente, que colaboran en la creación de una experiencia estética que no sería la misma si careciera de una de las partes implicadas.

Lejos de abstractas disquisiciones teóricas, Román se encarga de aclarar que su texto es, ante todo, una "guía". A su erudición se suma esa clara voluntad didáctica y divulgativa, gran virtud de un libro que repasa de manera clara las principales teorías musicales y cinematográficas que han reflexionado sobre la naturaleza de ambas disciplinas; que sistematiza las diferentes metodologías para afrontar el análisis de los dos lenguajes; que se preocupa de estudiar cómo pueden interactuar música e imagen teniendo en cuenta las posibles asociaciones de lo musical con lo plástico, lo espacial, lo cromático o lo dramático. Con un lenguaje preciso y una estructura organizativa que permite avanzar de manera segura en un territorio que se va volviendo cada vez más intrincado, *Análisis Musivisual* es un manual –término de necesaria reivindicación en estos tiempos en los que parece más importante el narcisismo del ensayista que su función formativa– con un claro fin, el de agudizar la percepción del lector. No importa que éste sea un estudiante de composición de música audiovisual, un crítico que necesite afilar sus herramientas de análisis o un simple lector que quiera comprender mejor los instrumentos retóricos (musicales y visuales) que entran en juego a la hora de construir ese fenómeno "musivisual" que tiene una cualidad propia, específica. Es de esperar que, gracias a trabajos tan minuciosos y documentados como éste, los compositores no sólo escriban música, sino que reflexionen sobre cómo opera unida a una imagen o una narración; que los críticos puedan basar sus argumentaciones en bases más sólidas; y que, en definitiva, cualquier persona que perciba una experiencia audiovisual tenga una conciencia más clara de por qué disfruta con ella.

Roberto Cueto, Madrid, Junio de 2017

I. ANTECEDENTES TEÓRICOS DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA

1. Introducción

En los últimos años el interés por el estudio de la música cinematográfica se ha extendido al ámbito de la universidad y los conservatorios superiores, de modo que, más allá de los estudios y escritos realizados por profesionales del ámbito audiovisual, comienza a haber un corpus de obras (artículos, tesinas, trabajos de investigación y tesis doctorales) que se preocupan del estudio desde diversos ámbitos de la música audiovisual. Los estudios de Musicología comienzan a introducir en sus planes de estudio cursos, conferencias y "masters" en torno a este tema (véase el ejemplo de la Universidad de Salamanca, que organiza desde hace varios años ya un simposio sobre música audiovisual) [2].

Este nuevo interés despertado en los estudiosos e investigadores se debe en parte a dos motivos principalmente: primero, el establecimiento y asentamiento de una práctica musical cinematográfica en un periodo que dura ya más de un siglo y, en segundo lugar, el auge mediático del que la música fílmica está siendo objeto, propiciado por el desarrollo de nuevos conciertos más allá de la pantalla, desbordando su funcionalidad primigenia, la difusión realizada gracias a congresos, simposios y cursos, etc.

En gran medida, la génesis de este trabajo se debe a la experiencia docente del autor en esta última década. En el curso 2003-2004 se pusieron en marcha por vez primera en España unos estudios específicos de composición aplicada a la imagen en los conservatorios superiores españoles [3]. El primer centro educativo que implantó estos estudios fue el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de los cuales el autor de este texto fue el encargado en poner en marcha. Las materias de la asignatura troncal *"Composición para Medios Audiovisuales"* forman parte del actual plan de estudios superiores conducentes a la obtención del Título Superior de Composición, constando

---

[2] El Simposio Internacional *"La Creación Musical en la Banda Sonora"* se realiza desde el año 2002 de forma bianual en la Facultad de Ciencias e Historia de la Música de la Universidad de Salamanca, y desde el año 2012 en la Universidad de Oviedo. La última edición tuvo lugar en la Universidad Complutense de Madrid en Abril de 2014.

[3] ROMÁN, Alejandro, *Enseñanza de la música cinematográfica.* Música y Educación, nº 78, Madrid, Junio de 2009, págs. 25-28

de dos cursos completos (en el anterior plan de estudios contaba incluso de tres). Plantear una metodología para el acercamiento y la enseñanza de la composición aplicada a los medios audiovisuales nos llevó a indagar en métodos de análisis para establecer pautas generales de actuación dependiendo de casos concretos presentes en la imagen, de tal forma que el análisis de los trabajos realizados por los alumnos partiera de rasgos que, de algún modo, estaban ya establecidos por la *práctica común* [4] de los compositores cinematográficos. El programa de la asignatura abarca no sólo el cine de ficción, sino también el acercamiento a otras formas de expresión audiovisual, tales como la publicidad, el documental, el videoarte, la videodanza o la animación, cubriendo un amplio abanico de posibilidades de acercamiento sonoro al mundo de la imagen, desde planteamientos puramente visuales hacia aspectos relacionados con la trama argumental o la psicología de los personajes.

Así, la necesidad de una metodología para la enseñanza de las herramientas y usos de la música aplicada a la imagen nos hizo investigar las diferentes formas de acercamiento al significado de los elementos audiovisuales puestos en juego, con el fin de presentar a los alumnos pautas y herramientas de análisis que les sirvieran para poner en práctica sus trabajos de creación musical aplicada a la imagen.

En los últimos tiempos la enseñanza de la composición para medios audiovisuales se ha extendido cada vez con mayor profusión, de modo que pueden encontrarse actualmente en algunas universidades españolas y europeas cursos de "master" que profundizan en este asunto [5] .

1.1. El análisis musical cinematográfico en la actualidad

Paulatinamente, la música cinematográfica ha ido alcanzando un *status* mayor dentro del ámbito fílmico, permitiendo un mayor y más preciso enfoque desde el estudio teórico, tanto a nivel divulgativo, como en contextos de investigación académica. Año a año van apareciendo en diferentes países estudios que se acercan a la música audiovisual desde disciplinas cada vez más

---

4 Empleamos aquí la denominación "práctica común" reseñada por Walter Piston en su *"Tratado de Armonía"*, en un sentido similar al que usó para denominar el período de la historia de la música (siglos XVII-XIX) en la cual los compositores utilizaron elementos con características comunes en la construcción de sus obras, fundamentalmente referidas a los usos armónicos. (PISTON, Walter. *Armonía.* Editorial Span Press Universitaria, Madrid, 2000)

5 Véase como ejemplo el "Master universitario de Composición musical cinematográfica" que ofrece la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid.

diversas (psicología experimental, neurología, musicología, semiología, estética, etc.), abriendo un abanico de posibilidades de enfoque anteriormente inéditas. Sin embargo, estos diversos enfoques han seguido caminos diferentes, sin posibilidad de relación entre sí, no ofreciendo la posibilidad de un análisis que relacione aspectos de diferentes disciplinas, debido a la especificidad que han mostrado estos estudios.

El devenir histórico tras más de un siglo de música cinematográfica ha dado una cantidad no desdeñable de estudios, que han ido desarrollando diferentes teorías acerca de la conveniencia y el origen de la interacción música-imagen desde diferentes ámbitos: la crítica, la historia del arte, la estética o el cine. No ha habido, sin embargo, apenas aproximaciones musicológicas, lo cual hace que dichos estudios aborden el problema desde enfoques dialécticos, por lo que sólo en contados casos lo hacen desde el mismo fenómeno musical, es decir, desde la partitura y el análisis propiamente musical: muy pocos tratados abordan la problemática de la música cinematográfica desde un punto de vista que tome como punto de referencia la partitura musical. Si el conocimiento que actualmente se tiene acerca de la psicología de la percepción musical y de los procesos de significado, codificación y decodificación de los códigos musicales es todavía limitado, en el caso de la música audiovisual los trabajos existentes que estudian esta compleja materia suelen tener una acercamiento un tanto superficial al tema, dado que gran parte de ellos son encarados desde un punto de vista más cinematográfico que musical, por lo que su planteamiento, necesariamente, evita una aproximación técnica, estructural e incluso interpretativa de los procesos musicales en relación con la imagen. De hecho, son pocos los trabajos de investigación que se han dedicado a explicar en profundidad cómo se produce la comunicación en la música audiovisual. Los primeros estudios que encontramos aparecieron en el periodo de transición del cine mudo al sonoro. Sin embargo, en cuanto al tratamiento de la música cinematográfica desde un punto de vista puramente analítico no existen muchos antecedentes [6]. Algunos teóricos comienzan a denunciar la falta de trabajos analíticos en música de cine [7]: existen muchos trabajos especializados, pero pocos de análisis interdisciplinar [8]. Por otra parte, el análisis de la música

---

6 *"Raras veces se ha intentado realizar el análisis de la banda musical de un film, y cuando se ha hecho siempre ha sido a partir de filmes excepcionales"* , AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del Film*, pág. 209

7 CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*. The Florida State University Collage of Music, 2006, pág. 158

8 I FALCÓ, Josep Lluis, *Análisis musical vs. análisis audiovisual, el dedo en la llaga"*, en OLARTE,

cinematográfica no puede pasar por alto el estudio de los componentes cinematográficos, dado que la interacción que se establece entre música e imagen hace necesario un estudio en profundidad de todos los elementos puestos en juego [9].

1.2. Objetivos y metodología de la investigación. Problemática de la adquisición de fuentes

El objetivo principal del presente trabajo consistió en la obtención de un acercamiento a una posible metodología de análisis fundamentada en la observación de los diferentes elementos que conforman la partitura cinematográfica en relación con la imagen, con el fin de extraer información acerca de la interacción que establecen música y película en términos de significación final.

El trabajo se ha encarado desde un punto de vista musicológico, entendida la *musicología* como una ciencia empírica, no sólo historicista, en la que toman parte para su estudio diferentes campos del conocimiento: la *psicología*, la *fenomenología*, la *teoría musical*, el *cine*, la *estética*, la *semiología*, etc. Desde los años sesenta algunos estudios musicológicos sobre música audiovisual se han perfilado desde el punto de vista que otorga la metodología de la semiótica musical, tomando como punto de partida el hecho de que se trata de una comunicación no lingüística que comparte los requisitos de la comunicación del lenguaje. Este planteamiento es la base de este estudio, que pretende ir más allá de la semiología indagando en el *lenguaje "musivisual"* [10] aportando elementos del análisis psicológico, estético, etc.

El análisis de los múltiples parámetros que configuran el film es la base sobre la cual proponemos una metodología de trabajo, enfocando el punto de vista tanto en la "partitura fílmica" como en la partitura musical. Dicho análisis está fundamentado en la interacción que establecen imagen y sonido en términos de significación, y el significado que aporta la imagen-argumento es el punto de partida para nuestro estudio, desde el cual la música apoya, subraya, matiza dicho significado o añade nuevas significaciones a lo ya

---

Matilde (ed.), *"La Música en los Medios Audiovisuales",* Universidad de Salamanca, 2005, pág. 143

[9] *"[…] las conclusiones o resultados a los que llegan* (los análisis) *permiten discernir qué tipo de música se utiliza, cómo es esta música… e incluso relacionarla con el carácter del film […] pero no siempre cómo se utiliza la misma en su relación con los demás elementos: montaje, diégesis, acción dramática, etc."* (I FALCÓ, Josep Lluis, Op. Cit., pág. 147)

[10] ROMÁN, Alejandro, *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*, Visión Libros, Madrid, 2008

aportado por la película. Se parte fundamentalmente de las ideas estructuralistas y semiológicas de Michel Chion, sin dejar de lado aproximaciones desde otros terrenos, como la *fenomenología*, la *psicología*, la *pragmática* o la *hermenéutica*. De hecho, el término que hemos acuñado, "musivisual", es deudor de la noción de "audiovisión" ideada por Michel Chion [11], quien plantea que en la experiencia audiovisual, el sonido aporta un "valor añadido" de significación que, generalmente, es adjudicado a la imagen. Nosotros proponemos que, más específicamente, la música aporta su "valor añadido", generando un lenguaje propio (el *lenguaje musivisual*), fruto de la interacción de música e imagen.

Para llegar a establecer una dirección al estudio de la música de cine nos proponemos recoger las diferentes perspectivas teóricas que han ido surgiendo a lo largo de un siglo de música audiovisual. Por otra parte, el análisis de la música cinematográfica se topa con un problema de complicada resolución: la escasez de material musical escrito, dado que la mayor parte de la música compuesta para el género se ha perdido o ha sido desechada [12]. Sólo una muy pequeña parte se edita y está al alcance del público, pero incluso en este caso se trata casi siempre de arreglos, adaptaciones u orquestaciones realizadas para su interpretación en el concierto. Así, nos encontramos con que las fuentes musicales escritas, o faltan, o han sido modificadas, quedando en su mayor parte, o en el mejor de los casos, ocultas en los cajones de los compositores en su versión original, que es la que ha sido empleada como acompañamiento de la película.

Si no hay ocasión de acceder a la partitura fílmica original, el analista no tiene más opciones que las dos siguientes: una, utilizar los arreglos orquestales como guía para el análisis, dado que en muchos casos se ha respetado casi completamente la estructura formal del original; dos, transcribir al oído la música realizando un guión que refleje los aspectos musicales esenciales (melodía, armonía, instrumentación, etc.). En estos casos puede ser de ayuda el trabajar conjuntamente con las grabaciones editadas de la música de la banda sonora original, dado que facilitan la escucha para poder transcribir más fielmente los elementos musicales que, generalmente, en la película suelen estar acompañados de efectos sonoros, ruidos y diálogos. Aunque no se trata de lo más deseable, no queda otra opción al analista más que ésta y, aún teniendo en cuenta que puedan haber pequeñas incorrecciones en la

---

11 CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993

12 I FALCÓ, Josep Lluis, Op. cit., págs. 152-153

transcripción sonora, no existen alternativas mejores si se desea realizar un análisis en profundidad de las relaciones entre música y texto audiovisual.

El enfoque del presente trabajo ha sido éste, precisamente, consistente en tomar como punto de partida el análisis de un buen número de secuencias cinematográficas, e incluso, de películas completas, desde el estudio de la partitura y de la secuencia visual, para llegar a conclusiones en términos de significación global y de los aportes significativos concretos de los aspectos musicales a la imagen. Algunos de los análisis que nos han llevado a realizar este estudio se encuentran recogidos en el anexo correspondiente a este volumen, reseñado en el punto IV como "Parte Práctica". Como justificación de cada uno de los aspectos sonoros-visuales que presentamos en nuestro trabajo, nos referiremos habitualmente a dichos análisis, ya que ilustran con exactitud la aproximación al estudio de la música cinematográfica que se presenta en estas páginas, además de servir de demostración empírica de los temas tratados.

La secuenciación de contenidos de este volumen se articula en torno a cuatro puntos que desarrollan los aspectos fundamentales que se han estudiado. La primera parte indaga acerca de los estudios realizados hasta el momento y las metodologías de análisis, tanto musical como cinematográfico, que se han aproximado a la comprensión del funcionamiento del medio audiovisual; también se exponen los diferentes modelos basados en la *hermenéutica*, la *pragmática* o la *semiótica* que tratan de explicar desde diferentes puntos de vista las funciones de la música aplicada a la pantalla.

La segunda parte trata con detalle las relaciones que tienen lugar entre elementos visuales y elementos musicales, y su interacción productora de significado: música y elementos visuales, el espacio, el gesto, sincronismo, color, movimiento y forma visual, y por último, el contenido psicológico y dramático de la narrativa fílmica. De este modo, se estudian los mecanismos presentes en toda "comunicación audiovisual" en relación con los aspectos musicales, se abordan las diferentes situaciones que dan como resultado una semiótica propia de la música audiovisual, y las diferentes formas que adopta la música a la hora de representar diversos contenidos extra-musicales, como son los aspectos puramente externos o visuales-denotativos (el color, las formas, el espacio o el movimiento) o los aspectos internos o psicológicos-connotativos (la propia narración o la caracterización psicológica o dramática). A continuación se presentan las características básicas del lenguaje musical aplicado a la imagen, al cual denominamos en nuestro previo trabajo, *"lenguaje musivisual"*.

El tercer y último apartado de este volumen aborda un nuevo planteamiento de análisis basado en el estudio de los diferentes aspectos que toman parte en una secuencia cinematográfica musicalizada: aspectos visuales, narrativos, la caracterización de la música, funciones que cumple, además de todos aquellos elementos de construcción musical en relación con la interacción que establecen con la imagen para crear significado (melodía, armonía, ritmo, forma, textura, timbre, articulaciones…). Finalmente se extraen conclusiones que abordan las posibilidades y efectividad de la propuesta de análisis planteada y las perspectivas futuras que puede sugerir el estudio de la música cinematográfica. Como ilustración de las posibilidades que la metodología analítica propuesta plantea, en la última sección se presentan algunos *análisis musivisuales* sobre secuencias de diferentes películas.

2. Sistemas analíticos musicales y cinematográficos

2.1. Análisis: definiciones

El *análisis* consiste en la distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios, elementos, etc. [13] Constituye la segunda regla del *método cartesiano*; en suma, es el estudio minucioso de una obra, de un escrito o de cualquier otro objeto de estudio intelectual [14]. En el análisis se da el acto de separar las partes de un elemento para estudiar su naturaleza, su función y/o su significado, y comprende diversos tipos de acciones con distintas características y en diferentes ámbitos, pero en definitiva es todo acto que se realiza con el propósito de estudiar, ponderar, valorar y concluir respecto de un objeto, persona o condición [15].

Desde un punto de vista cinematográfico, el análisis es un "*conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento.*" [16]

En relación con la música, Ian Bent definía el análisis musical como *"la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral"*. [17]

En definitiva, el análisis consiste en el estudio de los elementos y partes de una obra artística, el estudio de su estructura, de su significado, las

---

[13] RAE (Real Academia Española) http://lema.rae.es/drae/?val=análisis. Consulta: 28 de Febrero de 2014

[14] www.wordreference.com/definicion/análisis. Consulta: 28 de Febrero de 2014

[15] www.definicionabc.com/ciencia/analisis.php. Consulta: 28 de Febrero de 2014

[16] CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007

[17] BENT, Ian, *"Analysis", The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, London: MacMillan, vol. I, pág. 340

motivaciones del artista al crearla, las relaciones constructivas con otras obras del mismo autor o de autores coetáneos o de otras épocas, etc.

2.2. Objetivos del análisis

En toda disciplina artística los procedimientos de análisis se han ido desarrollando como modos de acceso al pensamiento técnico y estético de los autores; el análisis permite al analista descubrir los mecanismos y procesos llevados a cabo para materializar la obra artística. Más allá de la simple especulación, ya que el llegar a conclusiones acerca de estos procesos de pensamiento puede ser problemático e incluso controvertido, el análisis tiene siempre un carácter funcional, que podríamos dividir en tres grandes ámbitos: el de la *crítica estética*, el *historicista* y el de la *pedagogía* y el aprendizaje.

Por un lado, el análisis puede tener como objetivo el de la *crítica estética*. En este caso, el estudio minucioso de la obra de arte se plantea como un acercamiento a la calidad del producto artístico, en términos contextuales de equilibrio entre tradición e innovación de la propuesta. El analista estudia la construcción de la obra artística, la "deconstruye" para comprender su génesis y motivación estética, establece relaciones de comparación con otras obras de características similares y emite un juicio estético.

Por otra parte el análisis de la obra artística puede tener otras motivaciones, como son las de los planteamientos *historicistas*. En este caso el analista busca en el producto artístico relaciones en función de su ubicación temporal en una determinada corriente, estilo o época histórica. Su afán consiste meramente en la categorización, catalogación y denominación de la obra sin entrar en el juicio crítico. Se trata, en este caso, de un análisis puramente descriptivo y comparativo, con el objeto de su clasificación temporal y estética.

Por último, el análisis puede tener motivaciones *pedagógicas*. Comprender la construcción de una obra artística pasa por el estudio minucioso de cada uno de los aspectos técnicos y estéticos que la conforman, por lo que el análisis permite el acercamiento a los diferentes niveles arquitectónicos de su composición. Esta aproximación lleva al analista al mejor entendimiento de la obra, y su fin último, además de la mejor comprensión de su significado, conlleva el aprendizaje de técnicas, procedimientos y procesos de pensamiento que le permitirán en un futuro su aplicación en la realización de nuevas obras artísticas, tanto a nivel compositivo como interpretativo.

2.3. Aproximación al análisis musical: estructura y expresividad

A la hora de explicar e intentar acercarse para comprender la obra musical, los teóricos musicales han tendido a analizar las obras musicales a partir de elementos objetivos basados en el estudio de la estructura sonora de las composiciones, más que a partir de sus elementos expresivos, pero según Storr, *"cualquier intento de entender la naturaleza de la música debe emprenderse teniendo en cuenta los aspectos expresivos de este arte y el hecho de que las partes del cerebro relacionadas con los efectos emocionales de la música son diferentes de aquellas relativas a la apreciación de su estructura. […] Worringer afirmaba que la estética moderna estaba basada en el comportamiento del sujeto pensador. La apreciación estética también implica el descubrimiento de la forma y el orden, lo que requiere distanciarse de la obra estudiada. […] En comparación, un punto de vista exclusivamente intelectual y distante puede dificultar la apreciación del significado emocional de la música."* [18]. Es pues, necesario enfrentarse a la obra musical desde la expresividad, desde los elementos que producen comunicación, y no sólo desde sus aspectos meramente estructurales.

Sin embargo, a partir de un análisis estructuralista también pueden extraerse conclusiones que van más allá de la mera construcción, siempre que se atienda a aspectos estéticos y teniendo en cuenta el contexto en que la obra ha visto la luz. Paulatinamente, durante la evolución del pensamiento musical han ido desarrollándose diferentes teorías de análisis exponemos a continuación.

2.4. Metodologías para el análisis musical

A lo largo del desarrollo del estudio musical han ido planteándose diferentes aproximaciones al análisis; las primeras que fueron apareciendo se basaron en elementos formales, pero posteriormente han ido surgiendo otros tipos de pensamiento centrados en otros aspectos, ya sean la psicología, la fenomenología de la percepción, la semiología, etc. A continuación reseñamos los tipos fundamentales de análisis musical que ha ido desarrollando la teoría musical.

Los primeros acercamientos al análisis musical, que podemos denominar, *métodos tradicionales*, se basan en el estudio de los elementos básicos constituyentes de la música, como son la melodía, el ritmo, la armonía o el

---

18 STORR, Anthony. *La música y la mente*, pág. 63

análisis motívico y formal, como en el caso de los trabajos desarrollados en el siglo XIX por teóricos como H. C. Koch, A. Reicha, J.J. de Momigny, J. B. Logier, G. Weber, S. Sechter, A.B. Marx, M. Hauptman, H. Riemann, etc. Este tipo de acercamiento no dejó de ser un tipo de análisis descriptivo, en el sentido de que, siendo necesario, no despejaba dudas acerca del funcionamiento en profundidad del propio fenómeno musical.

Otro tipo de aproximación al análisis, ya en los albores del siglo XX, coincide con los inicios de la nueva ciencia de la Psicología y los estudios de la *Gestalt* [19]. El primer uso amplio de esta teoría en la música fue realizado por Arnold Shering, quien habló de "núcleo melódico" o "células" al analizar la melodía. El análisis estructural que propuso Heinrich Schenker, denominado comúnmente *análisis schenkeriano*, fue más allá, tratando de dilucidar los mecanismos de construcción comunes a todos los tipos de música que partían de la tonalidad, con el fin de revelar una elaborada "práctica común" en los compositores de los siglos XVII a XIX [20].

Leonard B. Meyer plantea un análisis musical desde la teoría de la percepción, muy influenciada por la fenomenología de Husserl y las relaciones *gestálticas*. Su libro *Emotion and Meaning in Music* (1957) [21] se apoya en la "teoría de la información" para el estudio de los estilos como sistemas de expectativas en el oyente culturalmente condicionados, y del significado musical como un producto de la estimulación, frustración o satisfacción de dichas expectativas.

Rudolph Réti propone en *The Thematic Process in Music* (1951) un nuevo enfoque del análisis motívico orgánico, mediante la reducción del material temático a una serie de "células" que forman un "modelo temático". Hans Keller presenta los principios del análisis funcional, y Deryck Cooke expone su teoría hermenéutica en *The Language of Music* (1959) sosteniendo que los

---

19 La Psicología de la Gestalt (también denominada Psicología de la Forma) es una corriente de la psicología moderna que surgió en Alemania a principios del siglo XX. El término Gestalt se entiende generalmente como "forma", aunque también puede traducirse como "figura" o "estructura". La mente configura, a través de ciertas leyes, los elementos que llegan a ella por medio de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria. Algunos analistas musicales se han basado en estas teorías para el estudio de los procesos musicales.

20 Schenker sólo dejó escritos algunos apuntes sobre su método, que enseñaba a sus alumnos, además de su célebre *Tratado de Armonía* (1906), y fueron precisamente estos quienes articularon y desarrollaron sus ideas, como es el caso de Félix Salzer en *Audición Estructural* (1952).

21 MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001

materiales musicales constituyen un vocabulario específico de contornos interválicos con connotaciones en forma de estados emocionales.

Otros estudios se basan en probabilidades matemáticas y la estocástica, como es el caso de *Musiques formelles* (1963) de Iannis Xenakis, así como la lingüística o el material sonoro, como es el caso del libro *Tratado de los objetos musicales* (1966) de Pierre Schaeffer.

Nuevas aproximaciones tienen como punto de partida las estructuras formales basadas en la "teoría de conjuntos", principalmente el *set-theoretical analysis* propuesto por Allen Forte en *The Structure of Atonal Music* (1973), el cual extrapola a partir de la teoría de series ("set theory") de Milton Babbitt, proponiendo un análisis musical partiendo de los "pitch-class-set" de modo análogo a la teoría matemática de conjuntos con la intención de proporcionar un método para el análisis de la música no-serial atonal. Joel Lester seguiría la teoría de "pitch-class-set" en su trabajo *Analytical approaches to 20th Century Music* (1989)

Otras técnicas de análisis más recientes se basan en estudios comparativos, ya sea la "gramática de la música", como muestra el libro de W. Berry, *Structural Functions of Music* (1976), el análisis fonológico (R. Cogan y P. Escot), o la lingüística de nuevo, como en el caso de *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) de F. Lerdhal y R. Jackendoff. Nicholas Cook proporciona una visión general de los métodos analíticos más importantes en su libro *A Guide to Musical Analysis* (1994), donde explora los factores que dan unidad y coherencia a las obras musicales [22]. En los últimos tiempos el desarrollo de la informática musical ha permitido realizar investigaciones sobre diferentes formas de análisis del sonido (análisis espectrográficos)[23] que reflejan multitud de aspectos relacionados con la evolución de música grabada digitalmente, ya sean los cambios dinámicos, de frecuencia, textura granular, así como reflejan la forma musical y otros parámetros a través de gráficas denominadas *espectrogramas*.

También la lingüística o la semiótica han constituido un punto de partida para los trabajos de Jean-Jacques Nattiez, sobre todo en su libro *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (1987). En sus *Fondements d´une Semiologie de la Musique* (1975) distingue tres niveles del análisis (en cualquier arte, música por ejemplo) : en primer lugar un *nivel poético*, referido al proceso creativo, en

---

22 COOK, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, 1994

23 MEDINA, Juan, *La tecnología digital y su influencia en los compositores españoles nacidos a partir del año 1971*, tesis doctoral, IE Universidad, Madrid, 2015

segundo lugar un *nivel neutral*, que hace alusión a la partitura musical o al sonido en sí mismo, y por último, un *nivel estético*, que se relaciona con la percepción e interpretación de la obra. Para Nattiez es el *nivel neutral* el que debe usarse para el análisis, ya que éste es el que permite una aproximación más objetiva a la obra artística [24].

El presente trabajo enfoca el análisis desde este *nivel neutral*, es decir, el estudio de la propia obra audiovisual será el punto de partida, enfocando el análisis de la música en la partitura musical para descubrir a partir de ahí otros enfoques analíticos de la obra artística. Para ello se tomarán en cuenta tres puntos de vista del análisis: a) Un *análisis estructuralista y semiológico* que concibe la obra audiovisual como "artefacto" u "objeto" y que expresa su contenido de significación en base a su construcción, b) un *análisis contextual y hermenéutico*, que toma la obra como un "proceso" o "ente histórico", como algo cambiante, entrando en relación con otras obras de diferentes autores o épocas, y c) un *análisis fenomenológico, cognitivo y psicológico*, basado en la recepción y la percepción [25].

2.5. Procedimientos para el análisis de la imagen. Complejidad de análisis del medio cinematográfico

El estudio de las obras cinematográficas requiere de un conocimiento profundo de materias muy distintas: la narrativa, la fotografía, el sonido, la música, la articulación formal del montaje, los aspectos de interpretación actoral, etc., las cuales convergen todas ellas en un único punto. Es por este motivo que el conocimiento integral que se puede extraer del análisis cinematográfico generalmente exige del estudioso de un trabajo arduo para recoger el máximo de elementos y conclusiones acerca de su interrelación para proporcionar un producto unitario audiovisual [26].

Generalmente, los trabajos teóricos cinematográficos han volcado sus principales esfuerzos en el estudio de los elementos constitutivos relativos a la sintaxis narrativa o visual. De hecho, los planes de estudio universitarios de las carreras que tienen relación con el mundo audiovisual suelen mostrar un

---

24 Cit. en CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*. The Florida State University Collage of Music, 2006, pág. 155

25 NAGORE, María, *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica.* Revista Músicas al Sur, nº1, Universidad Complutense de Madrid, Enero 2004

26 Se han escrito algunos libros interesantes de análisis cinematográfico como el CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007

relativo "descuido" por los aspectos sonoros, volcando la mayor parte del esfuerzo y los recursos en la materia visual. Tampoco el espacio dedicado al análisis de los elementos sonoros ha sido objeto de un trato acorde con la relevancia que en las películas, tanto sonido como música, ostentan interrelacionándose con la propia imagen. Sin embargo, el medio cinematográfico es un medio complejo, donde interaccionan multitud de elementos de significación, diferentes lenguajes que, de algún modo, hacen más complejo el análisis global del espacio fílmico. En él se ponen en juego sistemas semióticos de imagen, texto, sonido, música, gestuales, etc., que interaccionan entre sí proporcionando el significado final a la película. En este sentido se hace más complejo el estudio cinematográfico, por lo que frecuentemente los trabajos analíticos se dedican en la mayoría de los casos a aspectos concretos (ya sea el guión, el montaje, el sonido o la música), más que a un análisis global como resultado del análisis de las interacciones que los diferentes elementos constitutivos presentan en el texto audiovisual.

2.6. Tendencias de análisis musical cinematográfico. Corrientes teóricas clásicas y líneas actuales de investigación

Podríamos enumerar una larga lista de razones por las cuales puede ser útil analizar la interacción musical-visual que tiene lugar en las películas, pero quizá la que nos ha interesado especialmente 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.

Es posible diferenciar cinco principales etapas en el análisis de la música cinematográfica: *a) Estudios clásicos. Primeros trabajos de la etapa del cine no sonoro.* (Germaine Dulac, Abel Gance); *b) Primeros teóricos del cine sonoro.* (Rudolf Arnheim, Bela Balàzs, Sergei Eisenstein, Adorno/Eisler, Kurt London, Edgar Morin); *c) Análisis semióticos y fenomenológicos.* (Jean Mitry, Marcel Martín, Jacques Hackard, Henri Colpi, Christian Metz, Gilles Deleuze)*; d) Semiología, fenomenología, hermenéutica* (Philip Tagg, Claudia Gorbmann, Michel Chion, Caryl Flynn); e) *Estudios contemporáneos. Psicología experimental, análisis sociológicos, neurociencia* (Annabel Cohen, Kineta Hung, Scott David Lipscomb, Anniruddh D. Patel)

Los *primeros trabajos teóricos* sobre la música cinematográfica tienen lugar en los inicios del desarrollo del nuevo arte, el cine, en la etapa no sonora, y

son los propios cineastas quienes se convertirán en los primeros teóricos clásicos. Intentan definir el nuevo arte del cine basándose en el arte que comparte más similitudes, la música: ambas, música y cine son artes del tiempo y hay autores que pretenden ver en el cine la plasmación casi directa de los conceptos musicales, incluso refiriéndose al cine como "la música de los ojos" (Germaine Dulac, Abel Gance) [27]. Estas comparaciones metafóricas revelan una subyacente necesidad de encontrar en el joven arte cinematográfico un reconocimiento que en estos inicios aún le es negado, pero, más allá de este motivo, el arte cinematográfico pretende basarse en la abstracción de conceptos presentada por las imágenes en movimiento y el ritmo del montaje, algo que entronca directamente con la esencia sonora que muestra la música, según algunos autores, representante máxima de lo abstracto.

Una *segunda etapa* en el estudio de la música en el cine se produce con el advenimiento del denominado "cine sonoro". El desarrollo de una técnica que permitía sincronizar y amplificar el sonido grabado junto a las imágenes abrió un amplio debate, con sus defensores y detractores, desplazando el interés de éste fundamentalmente a la necesidad o no del empleo de los diálogos y los ruidos, más que de la música, la cual era ya aceptada como elemento consustancial del propio arte cinematográfico. El arte del cine había de fundamentar su esencia en la necesidad de transformar la realidad, no de imitarla, y en este aspecto, los diálogos no eran considerados portadores de irrealidad, muy al contrario; sin embargo, la música era, por su propia esencia de abstracción, un elemento fundamental en la búsqueda de transformación de lo real. Tres son los autores que intervinieron principalmente en estos fundamentos teóricos: Rudolf Arnheim, Bela Balàzs y Sergei Eisenstein. Las teorías de Arnheim (1938), cuyas ideas son tomadas de la *Gestalt*, se centran en la percepción del producto artístico [28]. Eisenstein insiste en la relación que existe entre la arquitectura sonoro-musical (el contrapunto, la armonía, la forma, el ritmo) y la construcción cinematográfica. Sin embargo, Bela Balàzs (1945) no asume la posible relación de similitud entre música y cine, dado que el cine representa la realidad, mientras que la música es la materialización de lo abstracto [29]. Eisenstein es el primer autor que concibe el cine como arte audiovisual, es decir, asume la interacción que se establece entre imagen y sonido dando como resultado un nuevo producto significante.

---

27 FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2008, págs. 86-89

28 Ibíd., pág. 93

29 Ibíd., pág. 98

Kurt London, en su trabajo de 1936 [30], expone la que puede considerarse primera teoría musical cinematográfica. El libro, dedicado en exclusiva a la música de cine, aborda tanto la etapa de cine no sonoro, como la transición al sonoro y sus inicios. Es el primer tratado que pone las bases de la teoría musical cinematográfica en la que basarán sus estudios los teóricos posteriores. En contraposición a las ideas de Adorno y Eisler, para London la música atonal no es la más adecuada para adaptarse a la imagen.

El clásico libro de Adorno y Eisler, *"El cine y la música"* [31], escrito en 1944, efectúa una crítica de los estereotipos musicales usados con frecuencia en el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta, proponiendo como alternativa según estos autores, la más adecuada utilización de la "música moderna" basada en los principios del dodecafonismo promulgados por Schönberg y sus discípulos. Este breve ensayo se posiciona estéticamente de forma clara y aboga por una música más elaborada y surgida de la tradición culta, abominando de las músicas populares que acompañaban las películas de este periodo.

Otros tres autores, Siegfried Kracauer (1960), André Bazin (1959-1962) y Edgar Morin (1956) plantean sus teorías en torno a la aportación de realismo o irrealidad de la música al cine. Mientras que los dos primeros aceptan la música en el cine como la materialización de una abstracción que permite la aceptación del público del mecanismo audiovisual, Morin destaca las virtudes de la música como elemento que otorga verosimilitud al cine [32].

Una *tercera etapa*, se produce como resultado de la consolidación de las teorías musicales cinematográficas en los años sesenta. Algunas teorías cercanas a la crítica se acercan a las teorías procedentes de la semiótica o la fenomenología; la semiótica cinematográfica, procedente de la literaria, es el punto de partida para el análisis que realizan cineastas como Pier Paolo Pasolini, Gianfranco Bettetini [33] o el escritor Umberto Eco [34]. Jean Mitry (1963) concibe la imagen como signo, y establece una relación sinestésica entre imagen y música. Otro autor, Marcel Martin (1955) plantea la aparición de un tercer producto en la interacción de los dos elementos, música e

---

30 LONDON, Kurt, *Film Music.* Faber & Faber, Londres, 1944

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

32 FRAILE, Teresa, op. cit., pág. 109

33 BETTETINI, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica.* Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1984; BETTETINI, Gianfranco, *Producción significante y puesta en escena.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977

34 FRAILE, Teresa, op. cit., pág. 81

imagen, al yuxtaponerse, y expone dos tipos de uso sonido-imagen: como *metáfora* o como *símbolo* [35].

Jacques Hackard (1959) considera que hay que justificar siempre la inclusión de la música en la película, de tal modo que sea un producto al servicio de la imagen que no ha de percibirse y ha de pasar inadvertida [36]. El libro de Henri Colpi (1969), sin embargo, supone un avance significativo en relación con las teorías de Hackard. Defiende la grabación de formaciones más pequeñas sin desdeñar el sinfonismo, y plantea que la música ha de servir para reforzar lo mostrado por las imágenes [37]. Del mismo modo que Kurt London se posiciona en torno a la utilización de la música de forma práctica, ya que considera que ha de ser eminentemente funcional al servicio de la imagen y, en definitiva, de la película.

El autor que aplica más directamente el cine con las teorías procedentes de la semiología es Christian Metz (1964-1968), quien encuentra en el cine diferentes sistemas semióticos que se interrelacionan, entre ellos el de la música. Nöel Burch es otro de los autores que concibe el cine como un lenguaje audiovisual donde todos los elementos integrantes interaccionan entre sí. Expone lo antifílmico de la rigidez de la música tonal, basada en estructuras cerradas y compases fijos, y propone un uso de la música cinematográfica más cercana al atonalismo, libre de las imposiciones rítmicas de la tonalidad. Por último, Gilles Deleuze (1985) plantea la emancipación de la música cinematográfica a partir del cine sonoro, dado que la música no ha de describir o explicar necesariamente, a modo de subtítulo, lo que ocurre en la imagen. Así, distingue tres formas de relación música-imagen en cuanto a la diferente independencia que toma la música en cada caso, de tal forma que la música se opone de algún modo u otro a la imagen [38].

Todos estos autores plantean la necesidad de una música más cercana a lo experimental que, aún al servicio de la imagen, ha de separarse del sinfonismo y del cliché, siendo una música que ha de pasar inadvertida para el espectador, lo cual constata una separación entre teoría y práctica en la música realizada por los compositores del momento.

Una *cuarta etapa* podemos considerar que se da en la década de los ochenta, dado que supone un cambio notable en los estudios sobre música de

---

35 Ibíd., pág. 116-118

36 Ibíd., pág. 135

37 Ibíd., pág. 140

38 Ibíd., pág. 121-123