

La música de cine en España: una revisión bibliográfica

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

Nombre: Sergio Sellés García
Tutor: Dr. Albert Díaz
Curso académico: 20/21
3ª convocatoria

Resumen

Con este trabajo se intenta demostrar el buen estado de salud que existe por la música de cine en el contexto de la musicología de nuestro país. Sin embargo, hasta la década de los 90, la situación era bien diferente, pues se trataba de una temática poco estudiada y desarrollada. Desde entonces, el recorrido hasta la actualidad ha dejado una cantidad ingente de trabajos de investigación, monografías, asignaturas reguladas, grupos científicos e, incluso, encuentros. Es posible asegurar que los estudios sobre música de cine siguen creciendo en nuestro país hasta convertirse, por méritos propios, en una materia de investigación con cierto peso.

Palabras clave: música, cine, publicaciones, funciones, características

Abstract

This work tries to demonstrate the good state of health that exists for film music in the context of the musicology of our country. However, until the 1990s, the situation was quite different, as it was a matter little studied and developed. Since then, the journey to the present has left a huge amount of research papers, monographs, regulated subjects, scientific groups and even encounters. It is possible to assure that the studies on film music continue to grow in our country until they become, on their own merits, a research subject with a certain depth.

Keywords: music, cinema, publications, functions, features.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. Introducción..... | 1 |
| 2. Marco teórico | 2 |
| 2.1 Los orígenes de la música en el cine..... | 2 |
| 2.1.1 La música en los rodajes..... | 3 |
| 2.1.2 La música en las salas de proyección | 3 |
| 2.1.3 Aparición del sonido en el cine..... | 5 |
| 2.2 Características de la música en el cine..... | 6 |
| 2.3 Las funciones y clasificación de la música en el cine | 17 |
| 2.2.1 Función estructural..... | 18 |
| 2.2.2 Función emocional..... | 20 |
| 2.2.3 Función significativa..... | 20 |
| 2.2.4 Función narrativa | 21 |
| 2.2.5 Función estética | 21 |
| 2.4 El compositor en el cine | 23 |
| 3. Metodología para la selección de artículos sobre los que se basará la conclusión. | 29 |
| 4. Resultados | 31 |
| 5. Discusión..... | 32 |
| 6. Conclusiones | 39 |
| 7. Bibliografía | 41 |

1. Introducción

Según Cousins¹, como medio de comunicación de masas, el cine se ha convertido en uno de los que más poder en la sociedad tiene debido a que, a parte de entretener al espectador, crea conciencia en él mediante mensajes ideológicos. Además, es también un medio transversal que aglutina a cualquier persona con independencia de su condición social, económica o cultural.

No hay duda de que la industria del cine genera millonarias inversiones en contratos a actores, directores, guionistas, productores y compositores. De esta manera, el cine se convierte en un poder y pilar económico empleado por las empresas multinacionales las cuales derivan una cantidad ingente de dinero con el que publicitar tanto productos como servicios. Alrededor de la industria cinematográfica se encuentran otros medios relacionados con ella que se nutren de la información del cine, como es el caso de revistas o *websites*².

En cuanto a la música que se compone para el cine, hace que despierte en el público todo un cúmulo de sensaciones y sentimientos, por lo que resulta un elemento clave en las producciones cinematográficas. La música es, además de la imagen, un elemento constitutivo del lenguaje del cine, pues fortalece, enfatiza y eleva la imagen, estando por encima de ésta en determinadas ocasiones. Diferentes expertos han señalado la importancia de la música en el cine y, en concreto, sus diferentes características y funciones que generan multitud de emociones y sentimientos en el espectador³.

El cine es un fenómeno del que forman parte diferentes lenguajes como la arquitectura, el lenguaje oral y escrito, la fotografía, entre otros, que no hace más

¹ Cousins, M. (2005). Historia del cine. Barcelona: Blume. Consultado el 31 de enero de 2021 a las 11.23. <https://issuu.com/editorialblume/docs/historia-del-cine>

² Lipovestky, G. y Serroy, J. (2009). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona: Anagrama. Consultado el 31 de enero de 2021 a las 10.30. <https://www.redalyc.org/pdf/1294/129412636021.pdf>

³ Xabalander, C. (2006). “Música de cine: una ilusión óptica”. Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

que potenciar el propio lenguaje cinematográfico. Temáticas como el amor o la tristeza se ven reforzadas y enfatizadas con la música. Ejemplo de ello son los temas principales de largometrajes como “Love Story” (1970) o “Ghost” (1990), entendidos como la quintaesencia de lo romántico, pues presenta una elevada carga emotiva gracias a la música. En el caso de otras películas como “El Exorcista” (1973), la música despierta en el espectador sentimientos de miedo o terror⁴.

La incorporación de la música al cine hizo posible que el público pudiera aproximarse a las grandes piezas de la historia de la música de los grandes compositores como Vivaldi, Bach, Beethoven, Mozart o Strauss. Asimismo, también posibilitar el acceso a las obras musicales creadas para cada película de manera concreta. Ejemplo de ello son Ennio Morricone, Nino Rota, Maurice Jarred y John Williams, los cuales, gracias a su dilatada trayectoria, se han convertido en los grandes referentes de la música creada para el cine al tiempo que sus obras son, en la actualidad, éxito de ventas⁵.

2. Marco teórico

2.1 Los orígenes de la música en el cine

Según la información que se tiene al respecto, es el historiador Kurt Landon uno de los primeros en afirmar que la introducción de la música en el cine se debió al deseo de minimizar el ruido realizado por el proyector en las primeras salas de proyección. Sin embargo, esta tesis tiene muchos detractores en la actualidad. No en vano, la aparición del cine es consecuencia de los espectáculos de variedades, donde aparecía como un elemento más, a finales del siglo XIX. El rol que desempeñaba la música en estos comienzos era de acompañamiento para las escenas propias de los cafés conciertos, teatros de variedades, cabaret y aquellas zonas improvisadas

⁴ Olarte, M. (ed.), (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca. Plaza Universitaria Ediciones. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 14.20. https://www.academia.edu/2171078/M%C3%BAsica_y_medios_audiovisuales_Planteamientos_did%C3%A1cticos_en_el_marco_de_la_educaci%C3%B3n_musical

⁵ Lack, R., (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 12.12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075303&orden=1&info=link>

en las que el público de cualquier clase se distraía mientras observaban los diferentes espectáculos⁶.

Es por ello por lo que no hay que tener dudas para afirmar que el cine siempre ha estado acompañado de música, o dicho de otra manera, siempre ha sido musical, pues a partir de sus propios inicios la proyección ha estado acompañado de una partitura. La banda sonora como tal, aparece en los años veinte del siglo pasado. Lo hizo de la mano del soporte visual, literalmente, pues era la única manera de que ambas se desarrollaran al mismo tiempo. Es por ello por lo que es posible referirse a este cine como cine mudo, pero no cine silente⁷.

2.1.1 La música en los rodajes

La presencia de la música en los rodajes tiene su origen en las *temporary tracks* que no eran más que segmentos musicales que acompañaban a los rodajes en la época del cine mudo. Se utilizaban para crear ambientación emocional de las diferentes escenas que, posteriormente, serían exhibidas sin el sonido original ni palabras. No son pocas las pruebas gráficas en las que aparecen, detrás del rodaje, diferentes músicos que acompañan a la filmación de la escena. Posteriormente, el fonógrafo (antes de la aparición de los sistemas de grabación de sonido) se utilizó con el objetivo de condicionar el desempeño actoral de actores y actrices⁸.

2.1.2 La música en las salas de proyección

Antes de la llegada del cine sonoro, las proyecciones cinematográficas estaban acompañadas de música, cuya interpretación se realizaba en directo, aunque, con frecuencia, también se utilizaba el fonógrafo. Era habitual la presencia de un

⁶ Moreno, C. (2000). "Los sonidos de la imagen", *Fábula*, N° 4, pp. 24-29. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 14.41. https://www.researchgate.net/publication/308928616_El_discurso_sobre_la_musica_para_cine_en_Colombia_una_aproximacion_bibliografica

⁷ Gilles, M. (2011). *La música en el cine*. Paidós. Consultado el 24 de febrero de 2021 a las 19.12. https://gredos.usal.es/bitstream/10366/108931/1/DDEMPC_Azzam_Gomez_M_ElCineDeIngmarBergman.pdf

⁸ Dickinson, K. (2003). *Movie Music. The "film" Reader*. London: Routledge. Consultado el 23 de febrero de 2021 a las 18.39. <https://core.ac.uk/download/pdf/40108516.pdf>

Wurlitzer, un tipo de órgano (antecedente del sintetizador) que podía reproducir notas musicales, así como efectos acústicos diversos⁹.

En esta época, se utilizaban diferentes tipos de música en las proyecciones, así como dentro de los mismos largometrajes. Determinadas producciones contaban con una partitura personal, creada, exclusivamente, para la ocasión. Entre los autores más importantes de aquel periodo, destacan: Camille Saint-Saëns, autor de la música para *L'assassinat du duc de Guise* (1908) y Arthur Honegger, autor de la partitura para la película *Napoleón de Abel Gance* (1927). En determinados momentos, como en el caso de la película de *Grace*, el dispositivo musical empleado para el estreno era espectacular. En el caso de la película *Napoleón*, ésta fue estrenada con la mayor de las solemnidades en la Ópera Garnier de París, incorporando a la orquesta que estaba compuesta por más de ochenta instrumentistas¹⁰.

Diez años después de incorporarse la música como banda sonora al mundo del cine, el productor norteamericano Jack Warner se refería al sinfonismo clásico de Hollywood como "La fantasía necesita música". Idéntico pensamiento compartían diferentes músicos y compositores que escribieron música para las películas de los 30 primeros años del siglo pasado¹¹.

Algo que llama la atención, es que esa música no se conserva en la actualidad, pues era pensamiento generalizado opinar que crear música para las películas era un trabajo de segunda categoría. Sin embargo, hoy día, y gracias a los adelantos técnicos, es posible restaurar a partir de las partituras originales de películas del cine mudo la música que acompañaba a éstas. Asimismo, músicos como Carl Davis

⁹ Adorno, Th. W.; Eisler, Hanns., (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos. Consultado el 14 de febrero de 2021 a las 18.40. https://www.academia.edu/12144695/Adorno_Theodor_W_El_cine_y_la_musica_con_Hanns_Eisler_

¹⁰ Burt, G., (1994). *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press. Consultado el 16 de febrero de 2021 a las 12.14. <https://web.csulb.edu/~landerse/ifms/stilwell.pdf>

¹¹ Burt, G., (1994). *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press. Consultado el 16 de febrero de 2021 a las 12.14. <https://web.csulb.edu/~landerse/ifms/stilwell.pdf>

se han esforzado en recrear determinadas obras o escribir nuevas a partir de las pautas de los primeros compositores¹².

2.1.3 Aparición del sonido en el cine

Pese a definir las primeras películas como mudas, es necesario indicar que el público que iba a verlas a la sala de proyecciones no se limitaba a ver unas imágenes. De acuerdo con Dickinson¹³, a lo largo de los primeros años del cine, era frecuente que tanto los propios productores como las salas de proyección mandaban, a parte de la cinta de la película, partituras para que fueran tocadas al mismo tiempo que se proyectaba la película.

En los veinte primeros años, se desarrollan tecnologías que hacen posible la sincronización del sonido y la imagen. De acuerdo con Hess¹⁴, en 1919, se realiza la banda sonora para un cortometraje de cine mudo de manos de Josef Engle, Joseph Massolle y Hans Vogt gracias a la invención del Tri-Ergon. Se trataba de una tecnología que se basaba en el *sound-on-film*, cuyo funcionamiento era la grabación de una pista de audio junto a la proyección con objeto de lograr una sincronización perfecta. En 1921, Orlando Kellum inventó el Photokinema, que basaba su funcionamiento en el *sound-on-disk*, el cual conectaba un plato fonográfico a un proyector a través de un sistema mecánico, haciendo posible la sincronización.

Es posible afirmar que tanto una como otra tecnología se hicieron competencia Mutua a lo largo de los primeros años. El sistema *sound-on-disk* tenía un menor coste, además de una mejor calidad de sonido. En cuanto al *sound-on-film*, éste tenía una mejor sincronización y era más resistente al desgaste. De los dos sistemas el *sound-on-film* se impuso y permaneció al tiempo que la tecnología avanzaba.

¹² Burt, G., (1994). *The art of film music*. Boston: Northeastern University Press. Consultado el 16 de febrero de 2021 a las 12.14. <https://web.csulb.edu/~landerse/ifms/stilwell.pdf>

¹³ Dickinson, K. (2003). *Movie Music*. *The "film" Reader*. London: Routledge. Consultado el 23 de febrero de 2021 a las 18.39. <https://core.ac.uk/download/pdf/40108516.pdf>

¹⁴ Hess, J. (2014). *The History of Sound at the Movies* [archivo de video]. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 13.45. <https://vimeo.com/103099450>

En opinión de Hess¹⁵, en 1925, se crea el sistema Vitaphone, gracias a las compañías Western Electric y Bell Telephone Labs. Este nuevo sistema se basaba en el ya referido *sound-on-film* ayudado de un vinilo para la reproducción del sonido sincronizado. Sin embargo, en la industria de Hollywood no se tenía mucha fe en el éxito del cine sonoro. No fue hasta 1926 cuando la compañía Warner Bros tomó la importante decisión de arriesgarse por este sistema comprando la licencia del invento.

Continuando con Hess¹⁶, Warner Bros se mostraba reticente a utilizar el invento para crear películas habladas, y sí para que acompañara a sus películas. También en 1926, se estrena *Don Juan* (Alan Crosland), que fue la primera película en utilizar este sistema, y que contaba, además, con sonido y efectos sincronizados, aunque los diálogos todavía no se incorporaron. A pesar de que la película resultó un éxito para el público, las grandes compañías hollywoodienses continuaban con sus dudas, pues había que realizar una enorme inversión, aparte de una importante remodelación para la adaptación de las salas de proyección, estudios, reeducación de actores y actrices, además, la formación de trabajadores para que tuvieran conocimiento del funcionamiento de esta tecnología. Pese a las reticencias iniciales, la compañía Warner comenzó a dar los primeros pasos del cambio, creando el primer estudio sonoro del mundo, donde se gestaría la que se considera como primera película sonora de la historia, *El Cantor de Jazz* (1927). Esta película es la primera que contiene un diálogo sincronizado. Es necesario indicar que la compañía no contemplaba la posibilidad de incorporar diálogos, sin embargo, el actor Al Jolson decidió improvisar unas líneas del guión lo que hizo que fuera la primera película sonora. Esta tuvo un rotundo éxito a nivel mundial llegando a recaudar 3,5 millones de dólares en todo el planeta.

2.2 Características de la música en el cine

Tal y como ocurre con las imágenes, la música que es empleada en el cine se hace como recurso narrativo que ayuda al relato audiovisual. De hecho, se considera

¹⁵ Hess, J. (2014). The History of Sound at the Movies [archivo de video]. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 13.45. <https://vimeo.com/103099450>

¹⁶ Hess, J. (2014). The History of Sound at the Movies [archivo de video]. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 13.45. <https://vimeo.com/103099450>

como una parte fundamental de cualquier producción donde imagen y sonido son mezclados con objeto de dar vida a la película en la que la continuidad del plano sonoro está complementada con la imagen consiguiendo que el público mezcle en su pensamiento los dos elementos para establecer un único cuerpo audiovisual. La música en el cine es tan importante que es un elemento fundamental en las producciones y hace posible que estas puedan tener y mantener el ritmo, cobre vida y realismo y puedan impactar en el público que las ve¹⁷.

Parece evidente que la música adecuada incorporada a una película ayuda a que esta mejore, pues hace posible que el público entienda contextos que, presentados de otra forma, es decir, solo con imágenes, sería mucho más complejo entender. Ejemplo de ello es una secuencia que pertenece a la película de *La lista de Schindler* (1993), en la que se muestra el sentimiento de culpa del protagonista y que se ve reforzada cuando escucha la música triste que presenta a una niña pequeña vestida con un abrigo rojo que, además, es la única nota de color de toda la película, justo cuando los soldados nazis empiezan a matar a la población judía¹⁸.

Superman (1978) constituye otro ejemplo de película que emplea la composición para poner de manifiesto las características heroicas del personaje principal; en *Belleza Americana* (1999) se emplea una melodía para fomentar el deseo sexual que el protagonista manifiesta hacia un joven; otro ejemplo de ello es *El Padrino* (1972) en la que se utilizan partituras que recuerdan el contexto criminal propio de los de una película de esta temática. La música que se emplea para describir ejemplos como estos los percibe el público gracias a los tonos agudos o graves que un instrumento interpreta y que es complementado con el plano visual, haciendo posible que el propio público tome parte de las mismas emociones y sentimientos que expresan los personajes. Gracias a esto, es posible observar el poder dramático y evocador que tiene la música que hace que la película se refuerce y que el

¹⁷ Colón, C., Infante, F. y Lombardo; M. L., (1997). Historia y teoría de la música en el cine. Sevilla: Alfar. Consultado el 20 de febrero de 2021 a las 14.01. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAstica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

¹⁸ Dickinson, K. (2003). *Movie Music. The "film" Reader*. London: Routledge. Consultado el 23 de febrero de 2021 a las 18.39. <https://core.ac.uk/download/pdf/40108516.pdf>

espectador disponga de percepciones ilimitadas de la película, pues la música como complemento tiene la habilidad de ofrecer diferentes sensaciones como felicidad, tristeza, violencia, etc¹⁹.

Con independencia del periodo en el que se realiza la película, la música que se emplea es la consecuencia de una tarea que se encarga, generalmente, a un compositor que es el responsable de llevar a cabo la banda musical para la película. En opinión de Lumet, esta tarea es bien complicada: *“Si exceptuamos al guionista, acaso sean los compositores las personas cuyo trabajo sufre más alteraciones al hacer un filme (...) Si el compositor presenta algo demasiado original puede que la música sea desechada. He conocido productores que encargan a un editor musical limitar fragmentos, arreglos, eliminar determinados segmentos, romper aquí y allá hasta volver la partitura irreconocible”*²⁰. De acuerdo con el autor, sean cuales sean los recursos presentes de una película, han de adaptarse a lo que ésta necesita, en consecuencia, también la música, al tratarse de un recurso, no puede escapar de esta necesaria adaptación. Así, es frecuente que tanto director como compositor lleve a cabo diferentes reuniones en las que acuerden el momento en el que comienza y termina la música, determinando la finalidad que está tendrá en la película: *“Me gusta asegurarme de que cada entrada de un tema musical goza del tiempo suficiente para decir y transmitir lo que se supone que tiene que decir y transmitir. Hemos decidido en qué pasajes queremos que la música aporte algo a la película. Y cada tema musical debe disfrutar del tiempo suficiente para funcionar”*²¹.

También resulta frecuente confrontar tanto música como película para observar las entradas del recurso musical en las diferentes partes de la producción de la película. Lumet (2000) indica que la fluidez y el entendimiento que están presentes en las reuniones director-productor con objeto de determinar el momento en el que

¹⁹ Cousins, M. (2005). Historia del cine. Barcelona: Blume. Consultado el 31 de enero de 2021 a las 11.23. <https://issuu.com/editorialblume/docs/historia-del-cine>

²⁰ Lumet, S. (1999). “Así se hacen las películas”. Editorial, Rialp. Madrid, España. Consultado el 12 de febrero de 2021 a las 13.21. <https://es.scribd.com/document/442311471/70015576-Asi-Se-Hacen-Las-Peliculas-Sidney-Lumet-pdf>

²¹ Lumet, S. (1999). “Así se hacen las películas”. Editorial, Rialp. Madrid, España. Consultado el 12 de febrero de 2021 a las 13.21. <https://es.scribd.com/document/442311471/70015576-Asi-Se-Hacen-Las-Peliculas-Sidney-Lumet-pdf>

insertar la música, estará en función de que, tanto uno como otro, dispongan de una idea parecida en cuanto al valor de este recurso en una película.

Resulta fundamental que cuando se decida insertar música en la película, ésta se configure de acuerdo con los rasgos propios de la primera. En este sentido, es posible utilizar composiciones ya existentes o contratar a músicos o bandas para que realicen una música que esté relacionada con lo que se ve en la película: *“Una de las cosas que hace que mi trabajo no agote nunca su interés, es que cada película requiere su propia y específicas aproximación”*²².

Dentro de la banda sonora, la música es un elemento más que acompaña a la palabra, el silencio o los ruidos. Tienen que sobresalir en conjunto para dotar de recursos suficientes que hagan posible entender la película, posibilitando que el filme se enriquezca. Centrando la atención en la música, Xalabarder²³ señala que la música puede figurar dentro de la película como un registro alto generando la comprensión de diferentes elementos reforzando el dramatismo presente en una escena concreta. Mientras, en el nivel bajo, la música es utilizada para hacer posible que se pongan en marcha los diálogos presentes en los filmes. Tanto uno como otro nivel tendrán que guardar consonancia con los otros elementos de la banda sonora: *“Lo cierto es que tanto la música en nivel sonoro alto como en el bajo deben estar específicamente ubicadas en sus lugares necesarios: nada hay peor que una música que suene innecesariamente alta u otra que tenga una sonoridad insuficiente, puesto que deja insatisfecha la secuencia”*²⁴.

La música se conforma por cuatro categorías como parte del relato audiovisual: sonora, argumental, espacial y dramática.

²² Lumet, S. (1999). “Así se hacen las películas”. Editorial, Rialp. Madrid, España. Consultado el 12 de febrero de 2021 a las 13.21. <https://es.scribd.com/document/442311471/70015576-Asi-Se-Hacen-Las-Peliculas-Sidney-Lumet-pdf>

²³ Xabalander, C. (2006). “Música de cine: una ilusión óptica”. Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

²⁴ Xabalander, C. (2006). “Música de cine: una ilusión óptica”. Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

Respecto a la primera, resulta frecuente que los realizadores discutan de manera acalorada en referencia al nivel de importancia que debe tener la música en un filme. Varios de ellos entienden que el empleo de la música no hace más que reforzar la comprensión de las imágenes por el público.

La categoría argumental se convierte en un refuerzo para el argumento, pues asiste a la presentación de la trama central que justifica el desarrollo de las escenas en la película. Una película puede estar formada de diferentes subhistorias, que giran en torno al argumento principal, que pueden acompañarse como un recurso sonoro concreto, siendo un claro ejemplo de ello el *leitmotiv*, de modo que la música establece diferencias entre las diversas acciones que se desarrollan en una película: *“El Compositor puede también remarcar las diferencias entre esos estratos o no hacerlo o, simplemente, en el caso de que no existan distintos estratos, situarse en la linealidad marcada por la película”*²⁵.

El lugar del acompañamiento sonoro en las secuencias de una película explica algunas de las funciones inherentes de la música. Es por ello por lo que el director ha de conocer el momento exacto en el que insertar las partituras que el compositor ha creado²⁶.

La categoría espacial ayuda a reforzar o contradecir la acción de un filme. Esta categoría adopta el rol que el director pretende mostrar, en la línea que la música se presenta como complemento de la acción, una sensación o referencia colocándose en los diferentes espacios contenidos en la película²⁷.

Hay que señalar que la categoría espacial se relaciona con la información que viene de la mano de las imágenes, en otras palabras, la música debe guardar relación con

²⁵ Xabalander, C. (2006). “Música de cine: una ilusión óptica”. Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07.
<https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

²⁶ Xabalander, C. (2006). “Música de cine: una ilusión óptica”. Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07.
<https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

²⁷ Xabalander, C. (2006). “Música de cine: una ilusión óptica”. Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07.
<https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

los elementos musicales presentes en el filme. No obstante, hay producciones donde la secuencia de una película emplea un acompañamiento musical sin relación con lo que la escena muestra puntualmente, si bien el valor musical aparecerá de acuerdo con el devenir del argumento fílmico²⁸.

Asimismo, la dimensión espacial sugiere que el acompañamiento musical ayuda a que se refuerce la psicología de los personajes, es decir, de acuerdo con la aparición del protagonista en la película, se pone en marcha la música que se ha escrito para él. La música que acompaña a un personaje también estará en función del curso que tome la película, pues variará de acuerdo con el argumento de ésta²⁹.

En la categoría dramática, la música es la encargada de realizar la descripción del aporte que puede disponer este elemento dentro de la banda sonora en el devenir de un filme³⁰.

Una cuestión interesante a tener en cuenta es la cantidad de música que debe estar presente en un filme. Todo dependerá de las necesidades de este. Hay películas en las que es posible no contar con música con objeto de alcanzar sus metas cinematográficas, y hay otras que únicamente serán entendidas con su presencia³¹.

De manera regular, se genera una partitura exclusiva para una película llegando a ser un clásico de éxito de ventas como el caso de *El Padrino* (1972); *Los puentes de Madison* (1995); *La Misión* (1986) o *Titanic* (1997). Los ejemplos citados sirven de muestra para observar que la música empleada en una película está caracterizada

²⁸ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

²⁹ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

³⁰ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

³¹ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

por disponer de un tema principal susceptible de padecer transformaciones melódicas durante la producción de acuerdo con la acción a la que acompañe.

Si se presta atención, la música aparece en cualquier parte de la película, incluso antes de que ésta empiece, como es el caso de los créditos iniciales. Esta primera aparición musical dará pistas de lo que, más tarde, se desarrollará en la película a modo de melodías que harán posible definir y explicar el estilo del filme. Hay casos en los que el propio tema principal aparece ya en los créditos iniciales, aunque también es posible que un largometraje no disponga de tema inicial³².

La música que se utiliza al principio puede estar relacionada con la misma que aparece en los créditos finales. Como consecuencia de la duración de la pieza musical, el compositor se encarga de organizar diferentes temas empleados en una para desarrollarlos libremente, ya que, aunque cuando termina la película no se tienen en consideración cuestiones traumáticas, el comienzo de esta ayuda a definir el desarrollo de las escenas³³.

De igual modo que es una película cuenta con un tema principal, dispone, también, de otros secundarios. Estos temas se emplean, especialmente, para ambientar o acompañar. Destaca por su falta de potencial dramático, algo que sí posee el principal, presenta una construcción simple³⁴.

Por otro lado, la música de cine cuenta con el contratema, concepto que se define como el enfrentamiento de un tema con otro a través del cual pueda identificarse

³² Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07.
<https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

³³ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07.
<https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

³⁴ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07.
<https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

con determinados personajes como cuando ocurre al aparecer conceptos antagónicos en una escena como el bien y el mal³⁵.

Es posible que una de las formas de mayor relevancia en cuanto a la utilización de la música en el cine es lo que se denomina *Leitmotiv*, entendido como segmentos musicales a partir de los cuales se busca concretar la personalidad de un personaje o, también, adelantar situaciones que aparecerán. Estos segmentos pueden aparecer de manera independiente o dentro de otros temas, pues no constituyen piezas musicales de complejidad sino pequeños motivos como pueden ser los acordes de una guitarra, efecto sonoro de un instrumento determinado, etc³⁶.

Cuando el público escucha música dentro de la película, ésta ha podido ser creada en el proceso de preproducción, rodaje o postproducción. Sea como fuere, es en esta última etapa en la que el complemento musical ya debe estar preparado, pues es el momento en que tiene que ser encajada en la banda sonora con las imágenes.

Ejemplo de ello es que en el género musical las partituras tienen que estar preparadas con anterioridad al propio rodaje, pues los personajes tienen que efectuar sus diálogos cantados en acompañamiento con la música que corresponda a cada escena. El resultado de integrar la palabra con la música dota de sentido a la historia contada mediante el canto.

Una melodía de amor tiene la capacidad de exponer multitud de sentimientos, sin embargo, una canción, gracias a sus letras, tiene la capacidad de determinar dichos sentimientos por su capacidad explicativa³⁷.

³⁵ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

³⁶ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

³⁷ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

Resulta frecuente que, a lo largo del rodaje del filme, el compositor forme parte de éste con objeto de visualizar los diversos elementos musicales que empleará. Gracias a ello, el compositor puede reescribir o trabajar de manera paralela al resto del trabajo cinematográfico, ya que posee información de una fuente directa, así como tiempo suficiente para trabajar y, lo que resulta de mayor relevancia, indicar posibles cambios al director³⁸.

No es raro que, después de que la película se monte, el director solicite al compositor que este realice una partitura adecuada, por lo que el ajuste musical a la imagen tiene que ser de una precisión absoluta. Sin embargo, esto no implica o supone que el compositor forme parte exclusivamente al final de la producción, ya que el momento en el que tiene que componerse una partitura concreta dependerá de los rasgos de la película. Cuando se trate de un musical o una película que cuente con escenas musicales, será básico disponer de la música con anterioridad al rodaje, en otras palabras, a lo largo de la preproducción. En caso de tratarse de una película en la que el director no está interesado en la sincronización de las imágenes con la música, ésta dispondrá de un rol más conceptual, en la que el compositor tendrá la oportunidad de crear música a lo largo de la fase de producción de acuerdo con el guión escrito. Si lo que se pretende es dar con la máxima cantidad de puntos de sincronización con acciones e intenciones, resulta más apropiado que el compositor disponga de una copia de la película ya editada, en otras palabras, a lo largo de la posproducción, que será la etapa en el que el compositor crea una partitura que pueda ser sincronizado de manera correcta con las escenas de mayor importancia de la película. En consecuencia, un compositor tiene la libertad de llevar a cabo su trabajo de acuerdo con la metodología que entienda como más efectiva, ya que al final la meta es, únicamente, dotar a la película con la música más adecuada.

En la actualidad, se disponen de diferentes métodos para adaptar una partitura para sincronizar música e imagen con los que, además, el compositor tiene libertad absoluta para decidir qué procedimiento es el más adecuado cuando compone. Generalmente, hay que realizar una visualización de la misma escena numerosas

³⁸ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

veces para concretar un tiempo y estudiar todas las posibilidades para llegar a los puntos de sincronización. Más tarde, gracias a la ayuda que ofrece las notas de *Spotting* (entendido como una descripción global de una pieza musical con las correspondientes indicaciones del director), quedan definidas las cualidades inherentes de la música en Tales puntos, así como la función (dramática, técnica o psicológica) que pretende lograrse. Asimismo, resulta fundamental que el *Cue* (concepto que se refiere a cada pieza musical insertada en la película), conserve su sentido al llegar una sincronización, en otras palabras, que suene como tiene que sonar sin que parezca un parche de la imagen.

En este sentido, se aprecia una relación directa entre música y diálogo en el cine, pues la música da fuerza a lo que se narra, porque una partitura tiene la capacidad de influir en las emociones y sentimientos de la persona que lo ve, como en el caso de una melodía de amor que acompaña a unas imágenes de una pareja paseando por un parque. Gracias a ello, se da información mínima para que el público, de manera intuitiva, identifica la imagen con un momento romántico que sucede o va a suceder próximamente³⁹.

En caso de aplicar una música a una escena donde los protagonistas manifiestan un sentimiento concreto, solo se necesitará repetir dicha música en un fragmento diferente de la película con objeto de que no haya que volver a escuchar las palabras narradas con anterioridad, ya que la música ha tenido una referencia específica que, posteriormente, toma una característica de conexión intelectual, pues relaciona al espectador con la escena anterior donde la melodía ya apareció, evitando, de esta manera, los diálogos redundantes⁴⁰.

Hay películas en las que no es posible separar la música de la escena, aunque la música no tenga que aparecer obligatoriamente en toda la secuencia, pues hay que mantener la coherencia con objeto de que no altere ni el ritmo ni la comprensión en

³⁹ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

⁴⁰ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

el público. Es por ello por lo que el autor que se cita indica cuatro supuestos de la relación existente entre música y diálogos. El primero aparece en el momento en el que la música da soporte a los diálogos sin intervención alguna. En cierto modo, se trata de un acompañamiento que da posibilidad a la verbalización de las palabras con comodidad para que se escuche y entienda⁴¹.

Otro posible método es que en una escena la música aplicada no pueda interferir durante una conversación o cuando el personaje diga unas palabras, aunque, en caso de producirse una ausencia de palabras, se elevará el nivel sonoro con objeto de ocupar un lugar de mayor importancia que desaparecerá cuando la palabra haga acto de presencia de nuevo. Se trata de un método que otorga una gran relevancia a la música convirtiéndola en más protagónica. En este caso se produce una alternancia entre la utilidad funcional y la dramática⁴².

Otro método se da cuando en una escena aparecen interrupciones para cortar diálogos o conversaciones, si bien la música continúa con su nivel sonoro siguiendo con un tono parecido a lo largo de toda la secuencia.

Finalmente, el último de los supuestos se da en el momento en el que aparece una interferencia premeditada en la conversación o diálogos sin que se observe coordinación alguna. Constituye el único de los cuatro supuestos expuestos que posee interfaz debido a que supone un problema a la hora de comprender lo que los personajes dicen.

Hay que indicar que la música puede ser más que un simple extra en los diálogos o conversaciones, dotándolos de una dimensión y contexto que sin ella no sería posible alcanzar. Ejemplo de ello es una confesión de amor acompañada por una

⁴¹ Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

⁴² Xabalander, C. (2006). "Música de cine: una ilusión óptica". Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>

melodía romántica que no hace más que enfatizar lo expresado por los personajes de la película.

2.3 Las funciones y clasificación de la música en el cine

La música no solo es un recurso para el cine, pues desempeña una serie de funciones, que llegan a participar más de una al mismo tiempo. No obstante, y a pesar de que queda clara esta idea, no existe un consenso general sobre cuáles son esas funciones en la literatura existente ni entre los expertos en el tema. En este sentido, Aaron Copland dio un conjunto de pistas al respecto a través de un famoso artículo que se publicó el 6 de noviembre de 1949 en el New York Times. En dicho artículo, Copland, de acuerdo con su propio criterio, clasificaba las cinco funciones de la música en el cine: generar una impresión creíble de momento y lugar; resaltar los estados psicológicos, pensamientos e implicaciones no visibles en un personaje o contexto; valer como aprovechamiento de fondo; hacer posible la construcción del sentido de continuidad en la película y, finalmente, ser la base para la construcción teatral de una secuencia⁴³.

Parece claro que la música en el cine ayuda a prolongar sentimientos, acciones o emociones y a reforzar la naturaleza en apariencia objetiva de una escena.

En este sentido, es necesario identificar que durante la historia ha habido dos tendencias claras en este asunto: esencialistas y funcionalistas. Los esencialistas estaban formados por los detractores iniciales del sonoro (entre ellos, Chaplin) y por los teóricos que defendían la consustancialidad del cine como arte "musical" en sí mismo (Béla Balázs, Edgar Mueran, que decía que el cine es tan musical como la ópera o Gilles Deleuze).

En cualquier formato individual, la música cumplirá funciones de tipo emocional expresivo, significativo, narrativo y estético, con las que ayudará a crear estructuras

⁴³ Colón, C., Infante, F. y Lombardo; M. L., (1997). Historia y teoría de la música en el cine. Sevilla: Alfar. Consultado el 20 de febrero de 2021 a las 14.01. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

del discurso sonoro, a la que acompañan, con frecuencia, palabras, sonido ambiente o ruidos en la fase de posproducción⁴⁴.

En el mundo cinematográfico, las funciones de la música resultan fundamentales hasta el punto de que se han relacionado a ciertas partituras con imágenes que se ven en las películas. Es de esta manera que hay piezas originalmente no creadas para la pantalla se identifican, de manera inexorable, con ella por su utilización, generando estereotipos más allá del cine. Ejemplo de ello es el poema sinfónico *Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss que, desde su uso por parte de Stanley Kubrick para la película *2001: Una odisea en el espacio* se relacionó con imágenes del universo y homínidos. Ejemplos como este ponen de manifiesto la interrelación entre el sonido y la imagen, si bien, la música seguirá siendo un arte con autonomía propia, aunque pierde esto en el momento en el que se aplica a las imágenes del cine⁴⁵.

2.2.1 Función estructural

La música constituye un arte el cual se mueve en una dimensión únicamente temporal. Es por ello por lo que ayuda a contemporaneizar el tiempo, en su representación fílmica, de modo que la falta de música, es decir, el “silencio musical”, colabore a moderar el "tempo" visual.

La función estructural, a diferencia de la significativa, resulta más episódica, dotando de una equivalencia de ritmo entre aquello lo escuchado y visto. Ese efecto episódico es tan fuerte que hace posible la alteración de la percepción del paso del tiempo a ojos del público: una imagen acompañada de una música concreta cambia

⁴⁴ Cueto, R., (2003). El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español. 33 Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid. Consultado el 25 de febrero de 2021 a las 12.44.
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76052/4.%20Garc%EDA%20Soriano.pdf?sequence=1>

⁴⁵ García-Berrío, A. (2007) “Música, la emoción del cine”, Revista de occidente, N° 308, pp. 92-112. Consultado el 28 de febrero de 2021 a las 10.47.
https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/7146/4/0658514_00000_0000.pdf

el ritmo de las imágenes añadiendo la idea de lentitud o velocidad en lo que se ve, esencialmente, debido a lo que se escucha⁴⁶.

Es por ello por lo que la falta de música genera la idea de película o secuencia de escasa velocidad, gracias al efecto contemporizador: da la sensación de que el tiempo (lento) que transcurre en pantalla parezca mayor del que existe realmente. Ejemplo de ello es la película de Ingmar Bergman, *Gritos y Susurros* de 1972. En caso de que la partitura forme parte, existe una abundancia de células musicales episódicas, además de una estructura altamente marcada, generando el efecto de que lo que pasa a los ojos del público como veloz y trepidante, al tiempo que la presentación de una linealidad continua de cierto segmento musical, menos episódico, hará posible disponer de una percepción de una velocidad inferior.

De entre las diferentes funciones más importantes de la música en el cine es su habilidad para dar continuidad a un segmento visual. Dicho efecto entre dos escenas diferentes llega a ser elíptico. En este sentido, Alejandro Pachón argumenta que la música llega a ser, por momentos, un ilusionista. Ejemplo de esta ilusión es la película *El Resplandor* de Stanley Kubrick (1980). La música que aparece en los créditos da continuidad a los segmentos discontinuos mediante los cuales se observa el movimiento del coche por una serie de curvas en carreteras de montaña⁴⁷.

Asimismo, la música también puede presentar una función discontinua. Esto se observa, especialmente, en las secuencias de terror, donde la música va de la mano del personaje hasta que se interrumpe. La acción, por el contrario, continúa, cuando no hay música, siendo el momento en el que la emoción del público aumenta ante la falta de un referente que hasta ese momento le ha acompañado, que no es otro que el musical. Con frecuencia, a este recurso se le añade una irrupción brusca del

⁴⁶ Olarte, M. (ed.), (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca. Plaza Universitaria Ediciones. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 14.20. https://www.academia.edu/2171078/M%C3%BAsica_y_medios_audiovisuales_Planteamientos_did%C3%A1cticos_en_el_marco_de_la_educaci%C3%B3n_musical

⁴⁷ Moreno, C. (2000). “Los sonidos de la imagen”, *Fábula*, Nº 4, pp. 24-29. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 14.41. https://www.researchgate.net/publication/308928616_El_discurso_sobre_la_musica_para_cine_en_Colombia_una_aproximacion_bibliografica

sonido como si fuera un golpe musical, sincrónico mediante el surgimiento de un elemento visual que produce un sobresalto en el público⁴⁸.

2.2.2 Función emocional

La música tiene la capacidad de señalar una expresión, así como incidir en la emotividad de una escena de cine identificando elementos dramáticos, cómicos o terroríficos. Por lo tanto, tiene la capacidad de llevar al público a una emoción relacionada con lo melodramático del contexto, o ayudar a llevarla a los confines de la emoción generando sonrisas o miedo. No hay que olvidar que los cánones fijados (modos, timbres, efectos orquestales) favorecen a estas emociones, aunque con un impacto claro e inmediato debido a la empatía establecida entre música e imagen⁴⁹.

2.2.3 Función significativa

Tal y como se ha referido en la función anterior, la música en sí misma no tiene significado, si bien es posible relacionarla de manera metafórica a unos significados reales: los himnos estatales, de un equipo deportivo, etc., no quieren decir nada, no aportan nada, pese a que la música estará relacionada con su contexto de acuerdo con el empleo que se quiera dar de ella. Continuando con esta idea, el recurso del Leit Motiv puede ayudar a que una música concreta disponga de una función significativa. No obstante, dentro del significado que puede serle atribuido, es posible diferenciar dos subfunciones: la descriptiva (música que utiliza elementos que pretenden evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente) y la metatextual (la música más allá de la música)⁵⁰.

⁴⁸ Olarte, M. (ed.), (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca. Plaza Universitaria Ediciones. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 14.20. https://www.academia.edu/2171078/M%C3%BAsica_y_medios_audiovisuales_Planteamientos_did%C3%A1cticos_en_el_marco_de_la_educaci%C3%B3n_musical

⁴⁹ Radigales, J., (2002). *Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual*. Barcelona: Trípod. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁵⁰ Schön, D., Akiva-Kabiri, L., y Vecchi, T. (2019). *Psicología de la música*. Alianza Editorial. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 15.52. https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-

2.2.4 Función narrativa

Esta función presenta los mismos elementos que la llamada Música no incidental propia del teatro romántico, en otras palabras, se trata de una música empleada en el acompañamiento de una acción dramática. En cierto modo, esta clase de composición hace posible determinada percepción de continuidad que presenta un estilo compositivo apenas fragmentado y que es utilizado para ir de la mano de la imagen, incluso estando en un plano objetivo⁵¹.

Como función puede relacionarse con la metatextualidad, con frecuencia mediante el empleo de música ya existente. Un ejemplo de esto se encuentra en la secuencia del burdel de la película *Muerte en Venecia* de Lucchino Visconti (1971), donde una prostituta toca en el piano el famoso Para Elisa de Beethoven. Años más tarde, el contexto se repite cuando Aschenbach escucha como Tadzio toca en el piano del hotel de Venecia la misma pieza. El empleo de la música tiene una función narrativa con el Flashback, si bien, de manera paralela, metatextualmente expone el contexto en el que se desarrolla la vida del protagonista frente al dilema que le genera su amor hacia Tadzio, el joven de Polonia que se hospeda en el Hôtel des Bains del Lido de Venecia⁵².

2.2.5 Función estética

Mediante esta función se lleva a cabo el reflejo o recreación del contexto sonoro de la secuencia o escena de acuerdo con elementos históricos, ideológicos o artísticos. Si una película se ambienta en la segunda mitad del siglo XVIII, es posible que

[_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-Psicologia_Della_Musica.pdf](#)

⁵¹ Schön, D., Akiva-Kabiri, L., y Vecchi, T. (2019). *Psicología de la música*. Alianza Editorial. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 15.52. [https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-Psicologia_Della_Musica.pdf](https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-Psicologia_Della_Musica.pdf)

⁵² Schön, D., Akiva-Kabiri, L., y Vecchi, T. (2019). *Psicología de la música*. Alianza Editorial. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 15.52. [https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-Psicologia_Della_Musica.pdf](https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-
_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-Psicologia_Della_Musica.pdf)

emplee música de Haydn o Mozart, aunque puede incorporar música escrita estrictamente para dicha película que rememore, con cierto aire manierista, sonidos y ambientes de un periodo pasado. Ejemplo de ello es lo que llevó a cabo George Fenton mediante la partitura de *Las Amistades Peligrosas* de Stephen Frears de 1989⁵³.

Sin embargo, existen otros casos que resultan curiosos desde el punto de vista musical. Por ejemplo, la película *María Antonieta* de Sofía Coppola de 2006. Con objeto de reforzar la fotografía de una mujer adelantada a su tiempo y moderna que se encuentra limitada en la corte de Versalles, la directora elige música pop (*The Strokes, The Cure, Siouxsie & The Banshees*) lo que supone un evidente contraste estético con la música propia de la época, es decir, el siglo XVIII.

Esta función puede ayudar a que se perpetúen ciertos estereotipos. Un claro ejemplo de esto aparece en las películas que recrean épocas en las que resulta muy complejo adivinar el tipo de música propio. Entonces, ¿de qué manera puede reproducirse música para el periodo de la Roma imperial? ¿Es una elección acertada la partitura de *Ben Hur* de Miklós Rózsa? ¿O de carácter hebreo? Rózsa, considerado uno de los principales sinfonistas posrománticos del siglo XX, tiene en la música nacional de su natal Hungría el orientalismo de sus composiciones. Dicho orientalismo, como exótico, encaja perfectamente en la plasmación de los contextos y periodos que se desarrollan en las películas en las que puso la música. Ejemplo de ello son: *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, 1940), *El libro de la selva* (*Jungle Book*, 1942), *Quo vadis* (1951), *El Cid* (*The Cid*, 1961), entre otras⁵⁴.

⁵³ Schön, D., Akiva-Kabiri, L., y Vecchi, T. (2019). *Psicología de la música*. Alianza Editorial. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 15.52. https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf

⁵⁴ Schön, D., Akiva-Kabiri, L., y Vecchi, T. (2019). *Psicología de la música*. Alianza Editorial. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 15.52. https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf

2.4 El compositor en el cine

El compositor de cine une dos artes; la música que es tan antigua como la propia historia y el cine que tiene poco más de cien años de vida. Sin embargo, y pese a esta diferencia, estas dos representaciones artísticas han hecho posible su encuentro manifestando una relación que ha tenido y seguirá teniendo éxito. A lo largo de esta relación la música hecha para el cine se ha convertido en una especialización propia, si bien no todos los compositores reciben en los diferentes centros como conservatorios, universidades y escuelas de música, una formación mínima con la que aprender y disponer de técnicas concretas de escritura para la imagen. En este sentido, en Estados Unidos existen departamentos musicales en universidades que ofrecen especializaciones en este campo, incluyendo manuales de composición para el cine. Este es un ejemplo de la escasez de centros dedicados al aprendizaje de la composición de música de cine. Es por ello por lo que es posible hablar de una formación autodidacta que no supone un impedimento para escribir con un estilo personal a muchos compositores, famosos, precisamente, por la música que han creado para el cine⁵⁵.

A parte de esto, es necesario destacar el desprestigio que, con frecuencia, ha padecido la música creada para el cine en ciertos ámbitos que han infravalorado esta tarea al entender que la música se encuentra al servicio de la imagen. De hecho, no son pocos los autores y compositores que se han negado a conservar o editar la música que han compuesto para el cine. Xavier Montsalvatge es ejemplo de ello, pues se deshizo de todo el material que escribió para el cine, a sabiendas de que ese trabajo era colateral a su carrera y que se trataba de un corpus menor, que utilizaba de manera ocasional en momentos en los que se encontraba en una situación económica delicada⁵⁶.

⁵⁵ Lumet, S. (1999). “Así se hacen las películas”. Editorial, Rialp. Madrid, España. Consultado el 12 de febrero de 2021 a las 13.21. <https://es.scribd.com/document/442311471/70015576-Asi-Se-Hacen-Las-Peliculas-Sidney-Lumet-pdf>

⁵⁶ Nieto, J., (1996). Música para la imagen. La influencia secreta. Madrid: SGAE. Consultado el 28 de febrero de 2021 a las 21.02. <http://665535691.autoridadestxt.xyz/isbnfile.php?q=MUSICA%20PARA%20LA%20IMAGEN:%20LA%20INFLUENCIA%20SECRETA>

Este menosprecio parece desmedido, pues la música desempeña un rol fundamental en su disposición fílmica y porque la mayor parte de la música escrita a lo largo de tres cuartas partes del siglo pasado no puede separarse de su relación con el cine. Resulta fundamental mostrar que en la historia de la música contemporánea el Corpus musical cinematográfico tiene su lugar.

Debido a la falta de un estilo compositivo propio para el cine, el compositor ha de buscar la objetividad sin recurrir a su propia opinión. Entre las diferentes tareas por las que un compositor deambula mientras compone la música para el cine se encuentra incluso el collage, pues llega a escribir con diferentes estilos para ser empleada durante la misma película. Es por ello por lo que la música compuesta para el cine constituye un desafío al concepto de partitura tradicional, que se entiende como un todo unitario desde el punto de vista estilístico⁵⁷.

Hay que señalar también que no toda la música creada para el cine es obra de un compositor. Es posible encontrar música para cine creada por artistas sin conocimientos musicales. Ejemplo de ello es lo que se conoce como Hummer, concepto por el cual se designa a la persona que entiende los tecnicismos y, con frecuencia, los más básicos rudimentos del lenguaje musical, aunque no tiene la capacidad de crear melodías y ritmos que, posteriormente, serán la base parcial o total de la banda sonora musical de una película.

En la actualidad, directores de cine como Alejandro Amenábar aparecen como los creadores de las partituras de sus películas. No obstante, aunque la música se orquesta y se arregla por músicos profesionales que transcriben el material que, con anterioridad, ha sido posible registrar a través de soportes musicales o informáticos. Esto, sin embargo, resultaba más complejo cuando se carecía de la tecnología. Ejemplo de ello es Charles Chaplin, considerado como el Hummer más famoso de la historia del cine. Las películas de Chaplin muestran en sus créditos finales a éste

⁵⁷ Padrol, J., (2006). Conversaciones con músicos de cine. Festival Ibérico. Diputación de Badajoz. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 17.21. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

como autor de la música, si bien éste tenía conocimientos musicales que le permitía tocar diferentes instrumentos musicales como el piano, el violín y el violonchelo⁵⁸.

Alfred Newman o David Raksin, asistentes y colaboradores de Chaplin, llevaron a cabo la transcripción de las diferentes melodías que el actor tecleaba en el piano, para ser plasmadas en un pentagrama y, finalmente, ser interpretado por auténticos músicos, que, como particularidad, aparecían a duras penas en los créditos de las películas de Chaplin.

Además del *Hummer*, destaca la del escritor fantasma o *Ghostwriter*, encargado de asistir al primero que, generalmente, desempeña el rol de orquestador o arreglista. No es raro que músicos profesionales, como Hans Zimmer, deleguen su trabajo en estos escritores fantasmas con objeto de que estos terminen lo que el compositor ha diseñado.

En general, cuando termina el rodaje de la película se escribe la música para su montaje. Rara vez el realizador fija las pautas de una película o guión, según la inspiración que le genera cierta partitura ya existente. Es más, hay directores como Peter Greenaway han acudido a compositores como Michael Nyman para que escriban música que sirva de inspiración de una película que solo es una idea en la mente del director. Esto, no obstante, suele darse en muy pocas ocasiones⁵⁹.

Por consiguiente, el compositor añade su trabajo una vez está terminada la película, algo que supone una dificultad en la calidad del producto final, debido, principalmente, por las prisas que se imponen desde producción que se interesan más por no perder dinero que por la calidad del trabajo⁶⁰.

⁵⁸ Padrol, J., (2006). Conversaciones con músicos de cine. Festival Ibérico. Diputación de Badajoz. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 17.21.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁵⁹ Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodas. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁶⁰ Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodas. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56.

Hay directores que muestran un gran respeto por los compositores, llegando, incluso, a que estos puedan leer los guiones para que puedan señalar, acordando con el realizador, los segmentos de la película que tienen que ir acompañados de música y el estilo que deberá tener la partitura. No obstante, hay casos en los que los compositores no se fijan en imágenes para tomar inspiración, siendo ejemplo de ello el compositor catalán Carles Cases, afirmando que su inspiración viene del guión sin que necesite tener las imágenes concretas⁶¹.

Parece evidente que el compositor sabrá que, cuando se termine la partitura, llevará a cabo una sincronización de la música que vaya de la mano de la duración de un segmento visual concreto. Es por ello por lo que no resulta raro que, a veces, se realicen cortes en la música y no en el montaje visual.

A priori, la mejor manera en la que la música pueda encajar en la película es el entendimiento y colaboración entre compositor y director. No obstante, aparece una paradoja a la que hay que tener en cuenta: el director de cine tiene cierto conocimiento de la totalidad de lenguajes visuales que forman parte de la película, si bien tiene una falta absoluta de conocimiento respecto al oficio del músico. La comunicación, por tanto, resulta compleja, ya que tanto uno como otro no hablan en los mismos términos. No es raro que el compositor tenga que hacer un ejercicio de pedagogía para comprender lo que el director quiere al no disponer éste de los tecnicismos propios de la música⁶².

Sin embargo, y a pesar de esta falta de comunicación entre ambos, se dan casos de binomios célebres donde director y compositor van de la mano y no son reconocibles el uno sin el otro. Ejemplos de estos binomios son, por ejemplo,

<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁶¹ Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodos. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁶² Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodos. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

Alexander Nevski (1938) y las dos partes de Iván el Terrible (Ivan Groznyy, 1944-46). En estas dos películas el realizador soviético Sergei M. Eisenstein y el compositor Sergei Prokofiev trabajaron codo con codo para diseñar la música en ciertas secuencias incluso antes del rodaje. Otros ejemplos son los binomios formados por Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann, Blake Edwards y Henry Mancini, Federico Fellini y Nino Rota, Steven Spielberg y John Williams, etc.

Sea como fuere, el compositor que trabaja para el cine ha de ceñirse a los diferentes géneros cinematográficos que presentan formatos que hacen posible la alteración del estilo del músico, que, de manera ocasional, abandona su identidad o su formación para ponerse al servicio de la película. Ejemplo de ello es el cine de terror donde el miedo, asociado con aquello que no se conoce, hará que el compositor escriba música con un marcado carácter ambiguo, tal y como señalan los cánones del propio género⁶³.

El propio desarrollo tanto del cine como de la percepción audiovisualizada de los diferentes formatos, supone que la música se desarrolle, también, con estos, si bien, con objeto de afianzar estados de ánimo que están irremediamente a caracterizaciones musicales. En este sentido, diferentes tratadistas y teóricos se han encargado de llevar a cabo inventarios de estados anímicos relacionados con sus equivalentes musicales a través de la instrumentación, timbre o tonalidad⁶⁴.

Algo que es muy frecuente es que una vez que la música ya está lista y escrita, el director de cine no puede tocarla, si bien, tiene la posibilidad de cambiarla de lugar. Ejemplo de ello es el tema de Lara en *Doctor Zhivago* de David Lean (1965). Aunque también puede eliminarla, como ocurre en *2001, Una Odisea en el espacio*, donde el director hace que la música desaparezca de la película. Kubrick, a través

⁶³ Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodos. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁶⁴ Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodos. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

del premontaje, incorporó música de manera provisional con objeto de observar el impacto que ésta tenía en ciertas secuencias.

Sea como fuere, a pesar del acierto del director, es necesario hacer mención que la decisión tomada por Kubrick no se la comunicara a Alex North, el cual no tuvo otra opción que reservar la partitura ya escrita. Algo similar ocurrió en el filme *Troya* de Wolfgang Petersen (2004), cuya partitura escrita por Gabriel Yared fue descartada en favor de la de James Horner, de corte más convencional y previsible⁶⁵.

Aunque pueda parecer lo contrario, no es habitual que el compositor vea la película antes para que le ayude a tener una primera idea del diseño sonoro (*spotting*). Tanto éste como el director deben ser conscientes de las necesidades musicales de la película para poder dar soluciones eficaces⁶⁶.

Pese a que se trata de un papel relacionado con la televisión más que con el cine, esta figura dispone de conocimientos visuales, tecnológicos y, por supuesto, musicales que tiene a su servicio la partitura dentro del montaje visual. Con frecuencia, su relación con el compositor es estrecha, y es la persona responsable de la distribución de los demás elementos que forman parte de la banda sonora de una película como los diálogos, las diferentes músicas, incluso los ruidos, de acuerdo con su importancia. El compositor Manuel Balboa, como muchos otros, ve el montaje un proceso de disminución de ciertos planos o matices que no hacen posible la toma, desde el punto de vista de la escucha, de los diferentes matices presentes en la partitura a través de cambios melódicos, modulaciones tonales, etc⁶⁷.

⁶⁵ Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodos. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAstica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁶⁶ Padrol, J., (2006). Conversaciones con músicos de cine. Festival Ibérico. Diputación de Badajoz. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 17.21.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAstica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

⁶⁷ Radigales, J., (2002). Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual. Barcelona: Trípodos. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56.
<http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAstica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

Asimismo, su trabajo va más allá, teniendo que escribir ciertas músicas consideradas como secundarias o *inserts* (separadoras entre escenas) o eligiendo las principales. Además, también se encarga de establecer los silencios musicales, los límites de los sonidos originales, el ajuste, mezcla e integración de las músicas correspondientes, etc. (Olarde, 2005).

3. Metodología para la selección de artículos sobre los que se basará la conclusión.

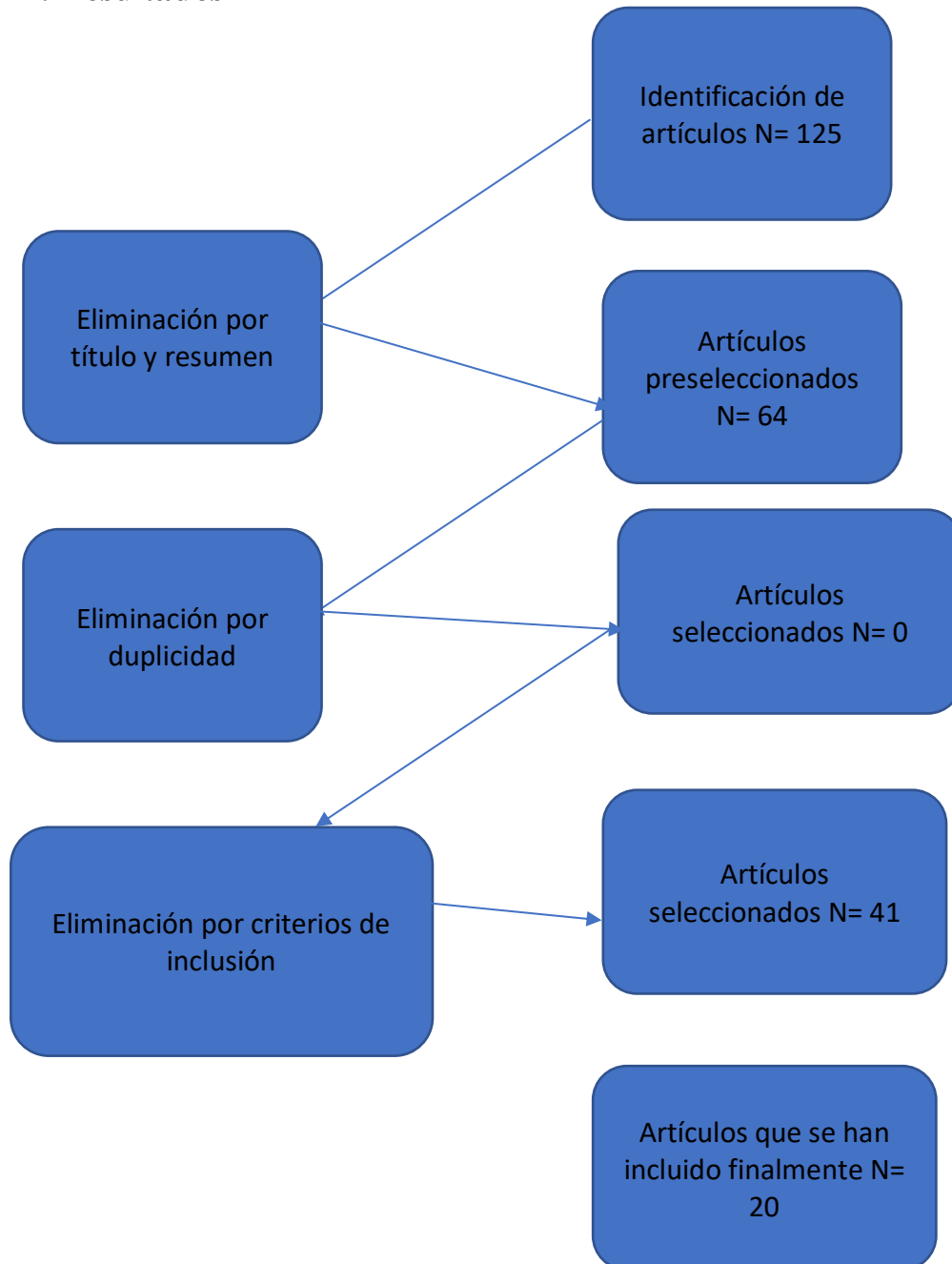
La revisión bibliográfica que se presenta a continuación tiene en cuenta a todos los documentos y artículos publicados entre los años 2000 y 2021. Realizada una lectura pausada y crítica se pasa a una siguiente fase en la que exponer cuáles de esos artículos y documentos hacen referencia al estudio de la música en el cine. Para lograrlo, fue necesario realizar una búsqueda bibliográfica profunda en bases de datos tales como HighBeam Research, Redalyc, SCielo, Dialnet, Academia.edu y ResearchGate. Lo que se intenta en este apartado es encontrar el mayor número de publicaciones posibles relacionados con el tema de la música en el cine, pues, el interés va más allá de las ya existentes compilaciones sobre obras musicales compuestas para cine. En otras palabras, es la búsqueda de la relación existente entre música y cine, sin que un arte esté subordinado al otro.

El periodo de búsqueda en la que se ha realizado dicha revisión ha sido entre marzo y abril de 2021 empleando, para ello, palabras clave combinados con operadores booleanos “AND” y “OR”, además del empleo de una serie de filtros adicionales que hicieran posible acceder a los textos completos en el año de su publicación. Consecuencia directa de dicha búsqueda fue la comprobación de las pocas publicaciones en español sobre esta temática, teniendo en cuenta que uno de los criterios de exclusión hacía que el número de documentos descendiera notablemente.

Precisamente, en cuanto a los criterios de inclusión y exclusión, las publicaciones tenían que cumplir una primera condición temporal que no era otra que estar publicadas entre el año 2000 y el 2020, tal y como se mencionó anteriormente. En este sentido, los criterios de inclusión empleados fueron: que fueran en español, que

trataran sobre el cine español, que se refirieran a músicos españoles y las que tuvieran relación con el ámbito académico. Mientras que los criterios de exclusión fueron que las publicaciones no fueran anteriores al año 2000, que no fueran en español, aquellas que incluyeran otro ámbito artístico o las que se refirieran a otro país.

4. Resultados



Con los criterios de inclusión y exclusión, se encontraron un total de 125 publicaciones. De dicha cantidad, se eliminaron por título o resumen 61, resultando 64 los que sí cumplían los requisitos de inclusión, es decir, los descartados no tenían a la música como ente principal de la publicación o, en su caso, estaba subordinada al estudio del cine u otras artes. También entran dentro de estos 61, aquellos que estuvieran fuera del periodo de búsqueda y los que no estuvieran escritos en español, no por no aportar información interesante, sino porque se pretendía hacer

un compendio de las obras escritas en nuestro idioma con objeto de dar más importancia a lo realizado aquí. A continuación, por cuestión de duplicidad, no se descartó a ninguna de las publicaciones que habían pasado el filtro anterior. Respecto a este filtro hay que mencionar que, no solo en este trabajo, sino como en cualquier otro, existe la posibilidad de encontrar publicaciones con el mismo título, si bien, pueden tener enfoques diferentes, interesando uno y descartando el otro.. En este caso, no se ha dado ese “problema”.

Atendiendo, únicamente, a los criterios de inclusión, se seleccionaron un total de 20 publicaciones sobre las que se ha realizado la discusión. En este sentido, las publicaciones seleccionadas están formadas por artículos de investigación, libros especializados, actas de congresos, tesis doctorales, etc., que dan buena muestra de que este ámbito de estudio goza de muy buena salud.

A pesar de que los criterios de exclusión han dejado fuera de este estudio una cantidad importante de publicaciones, es necesario señalar que no por ello no puedan servir para otro tipo de investigación.

5. Discusión

De los resultados obtenidos se demuestra que existe bibliografía relacionada con músicos españoles para cine. Destacan diferentes artículos y entrevistas a compositores, así como la publicación de libros. Aunque dada su antigüedad, también se han encontrado publicaciones anteriores al periodo de búsqueda, que son importante tener en cuenta, pues muestran una importante confrontación entre los conceptos de músico de cine y de concierto. En este sentido, destacan las publicaciones de Javier Hernández y Pablo Pérez⁶⁸ y de Joaquín López⁶⁹, obras de un marcado rigor científico y musicológico que, además, manifiesta una labor patrimonial del trabajo con el epistolario del músico.

⁶⁸ Hernández, J. y Pérez, P. (2003). Música en la imagen. Antón García Abril: el cine y la televisión. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
https://es.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3n_Garc%C3%ADa_Abril

⁶⁹ López, J. (2007). Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa. Granada: Editorial Universidad de Granada. https://www.jstor.org/stable/20794680?read-now=1&refreqid=excelsior%3Aad1524f19348185898fb86f66d6b20d2&seq=1#page_scan_tab_contents

A pesar de la escasez de publicaciones centradas en compositores regionales o compositores españoles concretos, es reseñable el caso de Compositores Vascos de Cine, donde diferentes autores se enfrentan a llevar a cabo una tarea divulgativa, en ciertos casos, de investigación en cuanto a elementos globales y un recorrido a través de la historia por los compositores vascos⁷⁰. Sempere⁷¹ fue el encargado de realizar una monografía sobre compositores más actuales.

Las entrevistas son otras de las fuentes a partir de las cuales se han obtenido resultados interesantes. En este sentido, lo reseñable de estas entrevistas es que permiten aproximarse al carácter y personalidad del compositor y a su concepción. Una de las últimas entrevistas publicadas se titula Conversaciones con músicos de cine, del año 2006, la cual recoge los métodos y recursos utilizados por diferentes compositores⁷². Sin embargo, la publicación que destaca por encima del resto y que, además, se ha convertido en un documento de indudable importancia para todos aquellos investigadores que deseen estudiar a los compositores españoles contemporáneos es “El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español”⁷³. Esta obra va más allá de lo anecdótico, profundizando en el universo creativo de los compositores entrevistados, destacando sus inquietudes estéticas, así como la concepción musical en el audiovisual de todos ellos.

Asimismo, destacan los trabajos con un marcado carácter cultural relacionado con alguna clase particular de música o aquellos que presentan repertorios específicos. Dentro de este grupo de trabajos se integran las obras centradas en la música popular presente en el cine. En este sentido, aparece un interesante debate relacionado con la utilización de la música popular en el cine, señalando las posibilidades de un empleo creativo y la articulación de significados extra fílmicos que es capaz de fusionarse con estas músicas. Destacan, entre otros trabajos, los realizados por

⁷⁰ Sojo, K. (2007). Compositores vascos de cine. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2007. Zinemastea Bilduma.

⁷¹ Sempere, A. (2002). Roque Baños. Pasión por la música. Ocho y Medio/ 15 Semana de Cine de Medina del Campo, 2002. <http://www.bsospirit.com/comentarios/roque.php>

⁷² Padrol, J. (2006). Conversaciones con músicos de cine. Diputación de Badajoz. <https://1bibliotek.com/book?isbn=5630813&lang=oes&source=sites.google.com4>
https://www.dip-badajoz.es/publicaciones/lvirtual/info_libro.php?&idlibro=506

⁷³ Cueto, R. (2003). El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español. Madrid: Festival de Alcalá de Henares/ Comunidad de Madrid. <https://alcine.org/publicacion/2/el-lenguaje-invisible/>

Sánchez “El pop en el cine”⁷⁴, “Ni rebeldes ni sin causa: El rock’n’roll en el cine”⁷⁵, de Del Bosque, así como la recopilación de ensayos. La obra más completa hasta la fecha lleva por título “¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular”⁷⁶. Dentro de esta categoría, se incluiría un estudio específico del estilo de la música electrónica titulado “*El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*”⁷⁷.

En la actualidad, existen tres libros sobre música de cine en nuestro país que exponen la madurez en la que se encuentra esta disciplina, pues son obras que se dedican a llevar a cabo un estudio pormenorizado de temáticas específicas. El primero es obra de Viejo, fruto de su tesis doctoral, *Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Project*⁷⁸. En cuanto al segundo, “El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta”⁷⁹, el cual se consagra a una etapa concreta de la historia del cine español. Otra de las publicaciones interesantes es la tesis de De Arcos, que trata el tema concreto del experimentalismo que constituye una aproximación a los estilos musicales experimentales tan inusitadamente empleados en el mundo del cine⁸⁰.

En cuanto a las publicaciones, es posible encontrar bibliografía muy próxima al contexto académico o universitario, si bien, existen diferentes volúmenes y espacios

⁷⁴ Sánchez, F. (2003). El pop en el cine (1956-2002). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-650561163-el-pop-en-el-cine-musica-francesc-sanchez-barba-woodstock-_JM

⁷⁵ Del Bosque, A. (2011). Ni rebeldes ni sin causa: El rock’n’roll en el cine (1956-1959). Quarentena Ediciones.

⁷⁶ Guillot, E. (2008). ¡Rock, Acción!: Ensayos sobre cine y música popular. AvantPress <https://www.elargonauta.com/libros/rock-accion-ensayos-sobre-cine-y-musica-popular/978-84-95898-08-1/>

⁷⁷ Polite, P y Sánchez, S. (2005). El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica. Alpha Decay. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/37108/31438>

⁷⁸ Viejo, B. (2008). Música moderna para un nuevo cine. Eisler, Adorno y el Film Music Project. Madrid: Akal. https://www.academia.edu/20336758/M%C3%BAsica_moderna_para_un_nuevo_cine_Hanns_Eisler_Theodor_W_Adorno_y_el_Film_Music_Project_Madrid_Ediciones_Akal_2008

⁷⁹ Sevilla, G. (2007). El modelo cruzada. Música y narratividad en el cine español de los años cuarenta. Editorial: Biblioteca Nueva. <https://www.elargonauta.com/libros/el-modelo-cruzada-musica-y-narratividad-en-el-cine-espanol-de-los-anos-cuarenta/978-84-9742-674-9/>

⁸⁰ De Arcos, M. (2006). Experimentalismo en la música cinematográfica. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Fundación El Monte. http://www.sinfoniavirtual.com/libros/004_experimentalismo_musica_cinematografica.pdf

concretos que constituyen una imagen de la importancia que está cobrando este tema en el contexto de la investigación.

Hasta hace pocos años, las publicaciones académicas o de investigación eran más concretas que los libros desde el punto de vista de la investigación. Este contexto es altamente útil, ya que ofrece la posibilidad de observar más de cerca obras o elementos concretos (periodos históricos, estilos musicales, géneros cinematográficos), por lo que el grado de estudio es, generalmente, muy específico. De esta manera, por ejemplo, el análisis del funcionamiento musical en películas específicas, aunque se trata de uno de los estudios de mayor utilidad para entender el medio audiovisual, apenas tiene presencia en manuales, si bien, su presencia es mayor en artículos.

Existen diferentes artículos académicos de los más importantes autores en la temática. Es el caso de Olarte, considerada como la primera en introducir esta temática en planes de estudios de la educación superior o de la historia del cine como Josep Lluís i Falcó, cuya producción sería imposible comentar debido a la cantidad de artículos relacionados con la composición para el cine español, sus autores y sus circunstancias de composición. La aportación más importante de este autor la realiza como investigador de la música de nuestro cine como investigador que más información, material (discografía, bibliografía, partituras) y estudios ha aportado.

Asimismo, hay que indicar diferentes capítulos relacionados con la música de cine en publicaciones de carácter musicológico y, especialmente, la difusión de los cierres de revistas y libros grupales. En esta línea, el desarrollo y afianzamiento de la música en el cine se manifiesta en los volúmenes y publicaciones derivadas de los encuentros relacionados con esta temática, especialmente, el Simposio Internacional La Creación Musical en la Banda Sonora. Consecuencia de dichos encuentros es la edición de cuatro recopilaciones: La música en los medios audiovisuales (Olarte, 2005) y Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española (Olarte, 2009), La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática (Fraile, 2012) y Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales (Fraile, 2015).

Más allá del atractivo de estas compilaciones, éstas se convierten en un termómetro adecuado respecto al momento en el que se encuentra esta temática, ya que los diferentes bloques que componen cada libro llevan acabo un resumen de las diversas tendencias de investigación que sobre esta temática tienen mayor difusión en España. Ejemplo de ello es que nos faltan estudios concretos de repertorios específicos de la historia musical en el cine de nuestro país, teniendo en cuenta que ya hay una base fuerte asociada con lo audiovisual español. Asimismo, se recogen diferentes cuestiones metodológicas de estudio de la música o investigaciones sobre géneros musicales y cinematográficos determinados. De igual modo, se antoja como fundamentales los recientes artículos relacionados con las músicas populares y su presencia en el cine, como las aplicaciones pedagógicas.

Además de estas publicaciones, los únicos volúmenes generales con un marcado carácter de investigación, hay que sumar otros de naturaleza científica. Ejemplo de ello es el libro electrónico *Sonidos en la retina*, y su segundo volumen *Fronteras reales, fronteras imaginadas*⁸¹. Esta publicación comprende un compendio de textos de investigación, algunos de ellos relacionados con elementos específicos de la música de cine en español o elementos creativos del sonido en el cine.

A pesar de no cumplir con uno de los criterios de inclusión como el de estar publicado en español, es necesario señalar, como consecuencia del Congreso de Música y Cultura Audiovisual de Murcia, la publicación de un libro en lengua inglesa, *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*⁸² cuya autoría es española. Dicho libro supone una recopilación de diferentes textos en el que sobresalen artículos sobre música en nuevos espacios comunicativos además del cine. Se trata de una tendencia que, indudablemente, se convierte en un contexto de investigación, yendo de la mano de fenómenos nuevos con los crear música, tal y

⁸¹ Vera, J., Bornay, J. A., Ruiz, V. J. y Romero, F. (2015). *Sonidos en la retina*. Vol I y II. Ediciones Letra de Palo. https://www.researchgate.net/publication/277987400_Alonso-Sanz_A_Romero-Naranjo_F_J_Pons-Terres_J_Carretero-Martinez_A_Crespo-Colomino_N_2015_La_cultura_visual_desde_el_analisis_multidisciplinar_Spot_de_Coca-Cola_al_limon_de_Mayumana_En_J_Bornay_F_J_R

⁸² Encabo, E. (2015). *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*. Cambridge Scholars Publishing. https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=447&ref_id=fdbfde83fa460aee0b988211a0514rD7_2a5500e6_c28f910b&sub1=2a5500e6&keyword=Reinventing%20Sound%20By%20Enrique%20Encabo&sub8=Reinventing%20Sound%20By%20Enrique%20Encabo&m=Reinventing%20Sound%20By%20Enrique%20Encabo

como ocurre con las creaciones y montajes musicales llevados a cabo por usuarios, conocidos en la actualidad como prosumidores, de contenidos en la red y los productos transmedia aparecidos en el ámbito audiovisual de nuestros días.

Hay que mencionar también los proyectos bibliográficos derivados de trabajos de investigación en educación superior. Ejemplo de ello es *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*, un compendio de artículos recopilados de trabajos de fin de carrera sobre composición para medios audiovisuales llevadas a cabo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁸³. De igual modo, la Universidad de Barcelona ha llevado a cabo un compendio de diferentes artículos sobre música y sonido en los audiovisuales y música y audición en los géneros musicales, que se caracterizan por la interdisciplinariedad de unas aportaciones cuyo origen se encuentra en la comunicación audiovisual, la musicología, la psicología o la acústica⁸⁴.

La importancia de la música en el cine se manifiesta en el elevado número de tesis doctorales que se han leído en departamentos de Musicología. En este sentido, las primeras tesis tienen su origen en los años 90 del siglo pasado, aunque también las hay más recientes, como la titulada *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*, de marcado carácter musicológico⁸⁵.

Los departamentos de Musicología de las universidades de nuestro país fueron los encargados de recoger una primera tesis doctoral a finales de la década del año 2000 cuyo autor fue Eduardo Varela⁸⁶, la cual realizaba una promoción comercial, analizaba el mercado audiovisual desde el punto de vista de la musicología. Otra de

⁸³ Román, A. (Coord.). (2014). *C.I.N.E.M.A. Composición e investigación en la música audiovisual*. Visión Libros.

https://www.academia.edu/9840916/C_I_N_E_M_A_Composici%C3%B3n_e_Investigaci%C3%B3n_en_la_M%C3%BAstica_Audiovisual

⁸⁴ Gustems, J. (2012). *Música y sonido en los audiovisuales*. Universidad de Barcelona; Gustems, J. (2014). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Universidad de Barcelona. <http://www.publicacions.ub.edu/refs/indices/08026.pdf>

<http://www.llupiy.com/wp-content/uploads/2016/04/Musica-y-sonido-en-los-audiovis-JOSE-GUSTEMS-CARNICER.pdf>

⁸⁵ De Arcos, M. J. (2003). *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. Sevilla. Universidad de Sevilla. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=111130>

⁸⁶ Viñuela, E. (2008). *El videoclip en España (1980-1995)*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220947022.pdf>

las tesis doctorales fue la leída por Teresa Fraile, *La creación musical en el cine español contemporáneo*, defendida en 2009 en la Universidad de Salamanca. A estas tesis hay que sumar la defendida por Joaquín López González, *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)* en la Universidad de Granada.

Todas estas tesis sirvieron de impulso para la redacción y lectura de otras tantas años más tarde, lo que ponía de manifiesto el buen estado en el que se encontraba esta temática. En este sentido, el área de música de la Universidad de Salamanca sigue siendo un importante núcleo de investigación y esto es debido a que dicha área se encuentra bajo la dirección de Matilde Olarte quien ha dirigido tesis doctorales como las de Juan Carlos Montoya Rubio (*Música y medios audiovisuales. Planteamientos didácticos en el marco de la educación musical*) en 2010, la de Marcos Azzam Gómez (*La música en el cine de Ingmar Bergman*) en 2011, la de Virginia Sánchez Rodríguez (*La Banda Sonora Musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años 60*) en 2013 y la tesis de Sergio de Andrés Baylón (*El cine musical clásico en Estados Unidos (1927-1960) y su repercusión en los medios audiovisuales posteriores a este periodo*) también en 2013. A esta se suma el interesante estudio de Sofía López Hernández *Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró: Análisis musical y estilo compositivo* leída en la Facultad de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid en 2012.

Además de los trabajos mencionados, hay que tener en cuenta otros títulos como *Análisis Musivisual*, una aproximación metodológica al estudio de la música cinematográfica presentada por Alejandro López Román en el Departamento de Filosofía de la UNED en 2014. En el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense recientemente Esther García Soriano ha obtenido el grado de doctora por *La música en el cine español de la posguerra (1939-1950)* y Catalina Vesga Naranjo por *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Ramón Sanjuán, por su parte, se doctoró en el año 2013 en la

Universidad Politécnica de Valencia, con una magnífica tesis sobre La música en el primer cine de los hermanos Marx.

6. Conclusiones

Respondiendo al objetivo principal de esta revisión bibliográfica, que era saber si en nuestro país existía una relación adecuada de obras que hicieran referencia a la música en el cine, es posible afirmar que se cumplido, habida cuenta de la cantidad de material encontrado sobre el tema principal de la revisión. Es más, en una primera aproximación se temía la posibilidad de encontrar publicaciones subordinadas al contexto cinematográfica sin tener espacio o personalidad propia, sin embargo, los resultados obtenidos hablan de algo muy diferente; las publicaciones consultadas y estudiadas dejan a las claras que la música lleva disfrutando de un lugar propio en el panorama científico e investigador. Nuestro país no ha hecho más que ponerse al nivel de otros (Estados Unidos, principalmente) cuya industria cinematográfica ya había legado un papel principal a la música y llevaban varias décadas realizando publicaciones sobre la música en el cine. En este sentido, la proliferación de compositores que han trabajado fuera de nuestras fronteras, ha ayudado a poner la música española de cine a la altura de la industria cinematográfica de nuestro país.

La década de los 90 del siglo pasado supuso un antes y un después en el desarrollo experimentado por la banda sonora española, gracias al aumento en la cantidad de compositores y las mejoras técnicas. Hay que indicar que la música de cine en nuestro país de esta década vio a músicos y profesionales de la música de diferentes orígenes, abarcando a quienes se formaron en conservatorios hasta los autodidactas. Fruto de ello fue la elevada variedad de estilos a lo que hay que añadir la capacidad de adaptación de estos músicos, ya que, a pesar de no haber demasiada experimentación, si existe tanto maleabilidad como versatilidad. Esto ofrece a los profesionales de la música la posibilidad de la respuesta al carácter diverso de los producciones cinematográficas.

De acuerdo con lo visto en este trabajo, la música de cine en nuestro país está ganando importancia y prestigio más allá de su propio espacio disfrutando de un lugar importante en las tendencias de estudio en la actualidad. 30 años de

investigación han dado como resultado un incuestionable incremento y afianzamiento de la disciplina. Esto puede deberse a la intrínseca interdisciplinariedad de la materia que ha contribuido a su progresiva normalización en aquellos estudios no relacionados con la música, pues la comunicación audiovisual, estudios culturales, la sociología antropología han visto la importancia en el análisis desde una óptica cultural y narrativa.

Otra de las conclusiones extraídas es que la cuestión bibliográfica manifiesta un cambio pasando de mera exposición divulgativa a un incremento de estudios específicos que tienen su origen en un planteamiento académico, si bien estos trabajos se dirigen a los admiradores de la música de cine. No es de extrañar, por tanto, los encuentros y congresos, publicaciones grupales, asignaturas en los planes de estudio formen parte de un paisaje en el que la música de cine tiene un profundo afianzamiento en la musicología de nuestro país.

7. Bibliografía

- Adorno, Th. W.; Eisler, Hanns., (1981). El cine y la música. Madrid: Fundamentos. Consultado el 14 de febrero de 2021 a las 18.40. https://www.academia.edu/12144695/Adorno_Theodor_W_El_cine_y_la_musica_con_Hanns_Eisler_
- Burt, G., (1994). The art of film music. Boston: Northeastern University Press. Consultado el 16 de febrero de 2021 a las 12.14. <https://web.csulb.edu/~landerse/ifms/stilwell.pdf>
- Colón, C., Infante, F. y Lombardo; M. L., (1997). Historia y teoría de la música en el cine. Sevilla: Alfar. Consultado el 20 de febrero de 2021 a las 14.01. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>
- Cousins, M. (2005). Historia del cine. Barcelona: Blume. Consultado el 31 de enero de 2021 a las 11.23. <https://issuu.com/editorialblume/docs/historia-del-cine>
- Cueto, R., (2003). El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español. 33 Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid. Consultado el 25 de febrero de 2021 a las 12.44. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76052/4.%20Garc%EDA%20Soriano.pdf?sequence=1>
- Dickinson, K. (2003). Movie Music. The "film" Reader. London: Routledge. Consultado el 23 de febrero de 2021 a las 18.39. <https://core.ac.uk/download/pdf/40108516.pdf>
- García-Berrío, A. (2007) “Música, la emoción del cine”, Revista de occidente, N° 308, pp. 92-112. Consultado el 28 de febrero de 2021 a las 10.47. https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/7146/4/0658514_00000_0000.pdf
- Gilles, M. (2011). La música en el cine. Paidós. Consultado el 24 de febrero de 2021 a las 19.12.

https://gredos.usal.es/bitstream/10366/108931/1/DDEMPC_Azzam_Gomez_M_ElCineDeIngmarBergman.pdf

Hess, J. (2014). The History of Sound at the Movies [archivo de video]. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 13.45. <https://vimeo.com/103099450>

Lack, R., (1999). La música en el cine. Madrid: Cátedra. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 12.12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075303&orden=1&info=link>

Lipovestky, G. y Serroy, J. (2009). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona: Anagrama. Consultado el 31 de enero de 2021 a las 10.30. <https://www.redalyc.org/pdf/1294/129412636021.pdf>

Lumet, S. (1999). “Así se hacen las películas”. Editorial, Rialp. Madrid, España. Consultado el 12 de febrero de 2021 a las 13.21. <https://es.scribd.com/document/442311471/70015576-Asi-Se-Hacen-Las-Peliculas-Sidney-Lumet-pdf>

Moreno, C. (2000). “Los sonidos de la imagen”, Fábula, N° 4, pp. 24-29. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 14.41. https://www.researchgate.net/publication/308928616_El_discurso_sobre_la_musica_para_cine_en_Colombia_una_aproximacion_bibliografica

Nieto, J., (1996). Música para la imagen. La influencia secreta. Madrid: SGAE. Consultado el 28 de febrero de 2021 a las 21.02. <http://665535691.autoridadestxt.xyz/isbnfile.php?q=MUSICA%20PARA%20LA%20IMAGEN:%20LA%20INFLUENCIA%20SECRETA>

Padrol, J., (2006). Conversaciones con músicos de cine. Festival Ibérico. Diputación de Badajoz. Consultado el 1 de marzo de 2021 a las 17.21. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>

- Olarte, M. (ed.), (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca. Plaza Universitaria Ediciones. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 14.20. https://www.academia.edu/2171078/M%C3%BAsica_y_medios_audiovisuales_Planteamientos_did%C3%A1cticos_en_el_marco_de_la_educaci%C3%B3n_musical
- Radigales, J., (2002). *Sobre la música. Reflexiones en torno a la música y el audiovisual*. Barcelona: Trípod. Consultado el 18 de febrero de 2021 a las 20.56. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/111967/6/La%20m%C3%BAsica%20en%20el%20cine%20CAST.pdf>
- Schön, D., Akiva-Kabiri, L., y Vecchi, T. (2019). *Psicología de la música*. Alianza Editorial. Consultado el 27 de febrero de 2021 a las 15.52. https://download-pdfs.com/v6/preview/?pid=6&offer_id=525&ref_id=2f6fb0fb226c18caed219c9e4b5ZrgE2_1953480f_c28f910b&sub1=1953480f&keyword=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf&sub8=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf&m=Sch%C3%B6n,_Daniele._-_Psicologia_Della_Musica.pdf
- Xabalander, C. (2006). “Música de cine: una ilusión óptica”. Editorial, Libros en Red. Barcelona, España. Consultado el 1 de febrero de 2021 a las 13.07. <https://www.librosenred.com/libros/musicadecineunailusionoptica.html>