



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

**El análisis de la música cinematográfica
como modelo para la propia creación
musical en el entorno audiovisual**

Gonzalo Díaz Yerro

PROGRAMA DE DOCTORADO DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES

Las Palmas de Gran Canaria

Junio de 2011

1.	Introducción	6
2.	Objetivos	11
3.	Marco Teórico	13
3.1	Estado de la cuestión	13
3.2	Música de cine	20
3.2.1	Definición y concepto	20
3.2.2	Tipología	21
3.2.2.1	Según la procedencia	21
3.2.2.2	Según la fuente sonora y la justificación visual	22
3.2.2.3	Según la convergencia con el resto de elementos de la película.	24
3.2.3	Funciones	25
3.2.4	Breve historia de la música de cine	27
3.2.4.1	Los inicios de la música de cine	27
3.2.4.2	El modelo postromántico centroeuropeo	29
3.2.4.3	Bernard Herrmann	35
3.2.4.4	Hollywood pop y resurrección del sinfonismo en el cine.	36
3.2.4.5	La música de cine en la actualidad	38
3.2.5	El proceso de creación de la banda sonora musical.	39
3.2.5.1	Elección del compositor	39
3.2.5.2	Relación con el director y el productor	40
3.2.5.3	Componer para el guión vs. componer para el montaje	42
3.2.5.4	Temp-tracks	43
3.2.5.5	Spotting session	44
3.2.5.6	Music editor	45
3.2.5.7	Trabajo en equipo: colaboradores	46
3.2.5.8	Plazos	49
3.2.5.9	Presupuestos	50
3.2.5.10	Recording Session	52
3.2.5.11	Mezcla de la música	55
3.2.5.12	Dubbing	55
3.2.5.13	El mundo digital	56

3.3	Análisis de la música cinematográfica	60
3.3.1	El análisis en la música autónoma	60
3.3.2	El análisis en la música de cine	63
3.4	Referencias bibliográficas	72
4.	Diseño de la investigación	75
4.1	Metodología	75
4.2	Fases de la investigación	79
4.3	Criterios de selección de los modelos	80
4.4	Propuesta de método para el análisis de la música de cine	84
4.5	Aplicación creativo-performativa	88
4.6	Referencias bibliográficas	89
5.	Análisis de los modelos y de su aplicación en la creación propia	91
5.1	Análisis de los modelos	91
5.1.1	Análisis <i>Casablanca</i>	91
5.1.1.1	Material utilizado para el análisis	91
5.1.1.2	Sobre la producción de la película	91
5.1.1.3	Resumen del argumento	95
5.1.1.4	Sobre el compositor	95
5.1.1.5	Cue-sheet	95
5.1.1.6	Análisis de la cue 13c	108
5.1.1.7	El resto del la banda sonora musical	117
5.1.1.8	Conclusiones	120
5.1.2	Análisis de <i>Psicosis</i>	122
5.1.2.1	Material utilizado para el análisis	122
5.1.2.2	Sobre la producción de la película	122
5.1.2.3	Resumen del argumento	125
5.1.2.4	Sobre el compositor	125
5.1.2.5	Cue-sheet	125
5.1.2.6	Análisis de la cue 17, <i>The murder</i>	138
5.1.2.7	El resto del la banda sonora musical	146
5.1.2.8	Conclusiones	149

5.1.3	Análisis del <i>Baby Elepahnt Walk</i> de <i>¡Hatari!</i>	150
5.1.3.1	Material utilizado para el análisis	150
5.1.3.2	Sobre la producción de la película	150
5.1.3.3	Resumen del argumento	153
5.1.3.4	Sobre el compositor	153
5.1.3.5	Análisis de la cue	153
5.1.3.6	El resto del la banda sonora musical	163
5.1.3.7	Conclusiones	164
5.2	Análisis de la creación propia	165
5.2.1	Criterios de composición	165
5.2.2	Análisis de <i>Peliculeros</i>	167
5.2.2.1	Material utilizado para el análisis	167
5.2.2.2	Sobre la producción de la película	167
5.2.2.3	Método de trabajo y proceso compositivo	169
5.2.2.4	Resumen del argumento	173
5.2.2.5	Cue-sheet	173
5.2.2.6	Análisis de las cues	179
5.2.2.7	Análisis global de <i>Peliculeros</i>	312
5.2.2.8	Conclusiones	325
5.2.3	Análisis de <i>Vic</i>	329
5.2.3.1	Material utilizado para el análisis	329
5.2.3.2	Sobre la producción de la película	329
5.2.3.3	Método de trabajo y proceso compositivo	329
5.2.3.4	Resumen del argumento	331
5.2.3.5	Cue-sheet	331
5.2.3.6	Análisis de la música de <i>Vic</i>	331
5.2.3.7	Conclusiones	357
5.2.4	Análisis de <i>Clara. El mar</i>	360
5.2.4.1	Material utilizado para el análisis	360
5.2.4.2	Sobre la producción de la película	360
5.2.4.3	Método de trabajo y proceso compositivo	362

5.2.4.4	Resumen del argumento	364
5.2.4.5	Cue-sheet	364
5.2.4.6	Análisis de las cues	365
5.2.4.7	Análisis global de <i>Clara. El mar</i>	415
5.2.4.8	Conclusiones	421
5.3	Referencias bibliográficas	424
6.	Resultados	425
6.1	Resultados de los análisis	425
6.2	Discusión de resultados	437
7.	Conclusiones	440
8.	Bibliografía general	445
9.	Agradecimientos	461

1. Introducción

En esta investigación se profundiza en el papel del análisis de la música cinematográfica como modelo en el que basar la propia creación musical de bandas sonoras (este término lo utilizaremos en adelante en su acepción más extendida, como sinónimo de música de una película).

Para ello se ha llevado a cabo un estudio en el que se combinan diferentes metodologías: analítico-descriptiva, hermenéutica y creativo-performativa.

En este trabajo estudiaremos la importancia del análisis de la música de cine tanto a nivel teórico como por su potencial de herramienta para la creación. Para ello comenzaremos con un acercamiento previo al concepto de música de cine, sus clasificaciones tipológicas, las funciones que puede desempeñar como elemento activo de un film, la historia de esta disciplina artística y el complejo proceso de creación de una banda sonora musical, con los diferentes factores humanos y técnicos que intervienen.

Para poder entender el estado de la materia compararemos el desarrollo y evolución del análisis de la música de cine con el del análisis en la música autónoma, valorando también sus semejanzas y diferencias. Comentaremos las especificidades del análisis musical cinematográfico y la carencia de estudios serios y de metodologías estrictas hasta el momento, debido en gran medida a la ausencia de músicos cualificados y de compositores cinematográficos en activo entre los teóricos actuales de la materia.

Posteriormente y basándonos en todo lo anterior propondremos un método para el análisis de la música de cine, que parte de la combinación de diferentes enfoques, métodos, herramientas y técnicas, provenientes tanto de la música autónoma como de la música de cine y sin perder nunca de vista las características singulares del formato a analizar: la película.

Este método (analítico-descriptivo y hermenéutico) será aplicado en tres análisis de secuencias de diferentes películas con músicas estilísticamente muy diferenciadas: sinfonismo postromántico y empleo del *leitmotiv* en *Casablanca* (Max Steiner), atonalidad libre y aplicación de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX en *Psicosis* (Bernard Herrmann), y el jazz (y el blues) como *score* cinematográfico en la secuencia del *Baby Elephant Walk* de *¡Hatari!* (Henry Mancini). Si bien no es posible el análisis pormenorizado de todas las *cues* de cada película por razones de extensión, la música de las tres secuencias será estudiada y analizada al detalle, tanto individualmente como en su contexto dentro de cada largometraje. En el último análisis veremos

también como una *cue* puede ser analizada sin necesidad de su contextualización en el marco global de una película. El análisis parcial está también como comentaremos muy extendido en la música autónoma sin ir por ello en detrimento de la profundidad y el rigor.

Las conclusiones de estos tres análisis son posteriormente tomadas como modelos para la composición de las bandas sonoras de tres cortometrajes originales. Dichas composiciones surgen del encargo directo de tres directores de cine, siendo el diálogo con estos parte fundamental del proceso. La metodología seguida en esta parte de la investigación es creativo-performativa. Los cortometrajes son *Peliculeros* (2009) de José Lobillo, *Vic* (2011) de Diana Saavedra y *Clara. El mar* (2009) de Dany Campos.

Se aplican así en *Peliculeros* (cortometraje que homenajea visualmente a los clásicos del cine en un contexto de comedia romántica) herramientas heredadas del sinfonismo postromántico y la técnica del *leitmotiv* que Max Steiner desarrolla en *Casablanca*. En *Vic* (videocreación que se centra en el miedo como emoción generadora) se parte de la atonalidad libre, la experimentación tímbrica y la economía de medios de Herrmann en *Psicosis*. Y en *Clara. El mar* (tragicomedia romántica en tono de humor) se hace uso de elementos de la música pop-rock y jazz, así como de formas musicales autónomas a semejanza del *score* de Henry Mancini para la secuencia del *Baby Elephant Walk* en *¡Hatari!*. Todo ello en un lenguaje personal y actual, pues partir de modelos referenciales no implica realizar una copia de estilo o caer en el plagio.

El cortometraje es escogido como formato de aplicación en detrimento del largometraje, debido a la problemática y dificultad para acceder a encargos originales en este último formato. Además la presión económica menor en el ámbito de los cortometrajes permite una mayor libertad artística para el compositor, lo que para esta investigación es muy beneficioso. Por otra parte, la menor duración posibilita la aplicación de cada modelo en un cortometraje diferente (cada uno de ellos de un director distinto), algo inviable por razones de extensión en un formato de largometraje.

Se trata de películas con planteamientos estéticos y narrativos muy diferentes entre sí, pero que guardan cierta relación (género, estética, tipo de narración, etc.) con el respectivo largometraje que les sirve de modelo musical.

Una vez compuestas, las bandas sonoras propias son analizadas al detalle, siguiendo el mismo método que se aplicó en los modelos. Se señalan así las semejanzas

y diferencias con las bandas sonoras de los largometrajes, y se desgrena el proceso de aplicación creativo-performativa desde un enfoque analítico. Este análisis de la creación propia tiene por objeto evaluar la aplicación de los principios extraídos del análisis de los modelos, así como establecer mediante el análisis la estructura musical de las nuevas obras. En el capítulo 6 se muestran los resultados de los análisis y una comparativa entre cada modelo y la respectiva banda sonora propia y se discuten los resultados, comentando los factores que influyen en los mismos, así como las dificultades y limitaciones inherentes a la propia metodología.

En nuestro trabajo la investigación *desde* el arte (creación de las bandas sonoras) parte del análisis y del conocimiento de los clásicos (Steiner, Herrmann y Mancini) como sustrato para la producción artística del investigador, y retorna al análisis como herramienta de verificación, evaluación e introspección de dicha creación.

La teoría, extraída del análisis de la práctica de los compositores audiovisuales del pasado, se torna así praxis compositiva y es a su vez analizada a posteriori para fijar conclusiones teóricas. Todo este proceso de retroalimentación entre teoría (entendida como el compendio de conclusiones analíticas extraídas de la práctica anterior de otros compositores) y práctica propia, que documentamos y compartimos de modo detallado con la comunidad científica musical, constituye en nuestra propuesta el eje de la investigación centrada en la creación de bandas sonoras.

Somos conscientes de que en el ámbito musical las investigaciones creativo-performativas (cada vez más en boga) no tienen la misma trayectoria en nuestro país que las llevadas a cabo en las Bellas Artes (cfr. apartado 4.1). Consideramos sin embargo que la composición para cine y otros medios audiovisuales necesita de investigaciones realizadas por compositores activos en el medio, y que sirvan de acicate para la misma creación.

Ya que nadie conoce mejor las especificidades de una banda sonora que los mismos compositores de cine, consideramos un error muy extendido el hecho de que la investigación en torno a la música de cine recaiga casi exclusivamente en teóricos que rara vez poseen sólidos conocimientos musicales o componen ellos mismos para cine. Esto relega a dicha investigación a la perspectiva del espectador, que si bien no deja de ser interesante, necesita ser complementada con la visión de los mismos creadores.

En este sentido la aportación más significativa de este trabajo a nuestro juicio consiste en que está escrito por un compositor (y pedagogo) en activo de música para medios audiovisuales, cuyo enfoque no se limita a aspectos teóricos o estéticos más o

menos rigurosos, sino que considera el análisis de la música cinematográfica como una herramienta de vital importancia en la praxis compositiva.

Se aplica así el mismo criterio que durante siglos han seguido los compositores de música autónoma, que han analizado y siguen analizando las obras de los grandes maestros de todas las épocas en busca de herramientas técnicas y estéticas de las que nutrir el propio lenguaje compositivo.

Proponemos así el análisis de la música cinematográfica (y por extensión de las bandas sonoras para cualquier medio audiovisual) como medio indispensable para desarrollar el potencial creativo propio y ajeno (con las consiguientes implicaciones pedagógicas), en base al conocimiento profundo y detallado de la música de cine preexistente.

El análisis de las creaciones propias ayuda también a tomar conciencia y profundizar en el conocimiento del lenguaje y técnica personales, lo que conlleva capacidad autocrítica (técnica y artística), necesaria en cualquier actividad creativa.

El fin de esta investigación es compartir con la comunidad científica artística un enfoque para la composición de música original para medios audiovisuales y la innovación creativa y artística en este campo, basada en el estudio y el conocimiento analítico de la historia y tradición de la música de cine, así como de la propia obra.

Para ello se ha llevado a cabo un trabajo analítico (descriptivo y hermenéutico) y creativo-performativo (investigación artística), que combina teoría (fundamentada principalmente en el análisis de la música cinematográfica), análisis de modelos y praxis compositiva propia, analizada detalladamente para buscar conexiones con los modelos de los que se partió.

También trataremos con este trabajo de buscar las bases y sentar precedentes para que el análisis de la música cinematográfica encuentre poco a poco su lugar entre las disciplinas musicales tanto a nivel teórico como pedagógico.

El resultado de esta investigación conlleva la creación de tres bandas sonoras originales para cortometrajes (*Peliculeros*, *Vic* y *Clara. El mar*) que, aparte de haber sido muy bien acogidas por los tres directores que realizaron los encargos (José Lobillo, Diana Saavedra y Dany Campos), demuestran que el análisis de la música cinematográfica de los grandes maestros (de diferentes periodos y corrientes estéticas) permite extraer principios aplicables en la composición propia en un entorno audiovisual profesional, sin por ello mermar la personalidad artística de cada proyecto, sino más bien enriqueciéndola.

El análisis aporta así el conocimiento en profundidad de diversas técnicas (aplicadas con éxito en el pasado en contextos audiovisuales diferentes), lo que amplía la paleta de recursos del compositor en su actividad artística. Todo ello repercute en un incremento de los conocimientos conceptuales y procedimentales del compositor de música para medios audiovisuales, que se nutre del análisis de obras preexistentes para enriquecer sus capacidades técnicas y artísticas, y en definitiva sus experiencias creativas.

2. Objetivos

Los objetivos generales de esta investigación son:

- 1- Conocer los elementos configurativos de la música de tres largometrajes, cuyos compositores sean estilísticamente diferenciados, representativos e históricamente reconocidos.

Objetivos específicos relacionados:

- 1.1- Conocer los elementos estructurales (melódicos, armónicos, tímbricos, motivicos, formales) empleados en los distintos modelos seleccionados.
 - 1.2- Conocer los distintos recursos para la asociación entre música e imagen (fuente sonora, plano sonoro, convergencia, funciones, concepto sincrónico) empleados en los modelos seleccionados.
 - 1.3- Comprender los recursos estilísticos y estéticos empleados en los distintos modelos seleccionados.
- 2- Componer la banda sonora para tres cortometrajes basándose en las respectivas características de la música de cada uno de dichos largometrajes.

Objetivos específicos relacionados:

- 2.1- Comprender el proceso de creación de las bandas sonoras propias.
 - 2.2- Conocer la relación entre los directores de los cortometrajes y el compositor durante el proceso creativo.
 - 2.3- Conocer los elementos estructurales (melódicos, armónicos, tímbricos, motivicos, formales) empleados en las distintas bandas sonoras de creación propia y su relación con los modelos.
 - 2.4- Conocer los distintos recursos para la asociación entre música e imagen (fuente sonora, plano sonoro, convergencia, funciones, concepto sincrónico) empleados en las bandas sonoras de creación propia y su relación con los modelos.
 - 2.5- Comprender los recursos estilísticos y estéticos empleados en las bandas sonoras de creación propia y su relación con los modelos.
- 3- Comprender las concordancias y discrepancias entre los modelos y la creación propia.

Objetivos específicos relacionados:

- 3.1- Comprender las concordancias y discrepancias entre los modelos y las bandas sonoras de creación propia en relación a los elementos estructurales (melódicos, armónicos, tímbricos, motivicos, formales) empleados.

- 3.2- Comprender las concordancias y discrepancias entre los modelos y las bandas sonoras de creación propia en relación a los distintos recursos para la asociación entre música e imagen (fuente sonora, plano sonoro, convergencia, funciones, concepto sincrónico) empleados.
 - 3.3- Comprender las concordancias y discrepancias entre los modelos y las bandas sonoras de creación propia en relación a los recursos estilísticos y estéticos empleados.
- 4- Proponer y probar un método nuevo para el análisis de música cinematográfica.
- Objetivos específicos relacionados:
- 4.1- Proponer un método para el análisis de la música cinematográfica.
 - 4.2- Probar dicho método en los modelos.
 - 4.3- Probar dicho método en las bandas sonoras de creación propia.

3. Marco Teórico: conceptos previos

3.1 Estado de la cuestión

Nuestra investigación parte del análisis de la música cinematográfica como herramienta para establecer modelos en los que basar bandas sonoras musicales de creación propia, y como medio para posteriormente poder evaluar el proceso compositivo y comparar el resultado de las composiciones con los modelos de los que se partió. En este sentido se ha investigado sobre bibliografía relacionada con la música cinematográfica y que se acerca a ésta desde enfoques históricos, estilísticos, técnicos y estéticos.

El análisis de la música cinematográfica no es tratado en la mayoría de las publicaciones como un objeto en sí mismo, sino como una herramienta tangencial, para el estudio de las bandas sonoras cinematográficas.

A continuación comentaremos una parte de la bibliografía consultada, por su interés, en mayor o menor medida, para la gestación del marco teórico, la metodología y el desarrollo de la investigación. En el breve comentario que sigue a cada una de estas obras expondremos también las diferencias de enfoque entre estas publicaciones y la presente, que nos han ayudado tanto o más que sus convergencias para la concepción del presente trabajo.

Una de las investigaciones de mayor interés en relación directa con nuestro trabajo es *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica* (2003) de María de Arcos, que surge como tesis doctoral para la Universidad de Sevilla, y en la cual se basa la publicación *Experimentalismo en la música cinematográfica* (2006). En su tesis Arcos presenta una parte teórica (con aspectos históricos, estéticos y técnicos relacionados con la presencia de la música atonal en el cine), otra analítica en la que toma como modelos referenciales los largometrajes *La mujer de Arena* (1964), con música de Tōru Takemitsu y *El planeta de los simios* (1968), con música de Jerry Goldsmith, y una parte dedicada a una aplicación práctica, en la que sigue la metodología creativo-performativa para componer la banda sonora del cortometraje *Film* (dirigido por Alan Schneider en 1964). La autora recurre así a la composición de una banda sonora basada en el análisis previo de la música atonal de dos largometrajes que son tomados como modelos de referencia. A diferencia de nuestro trabajo, esta banda sonora no es sin embargo compuesta para un cortometraje original, como encargo del director, sino que la autora escoge un cortometraje preexistente, casi mudo (sólo se escucha un sonido *shhh* emitido por uno de los protagonistas), e ignora por tanto la

visión original de su realizador, lo que impide el diálogo creativo con este y el trabajo colaborativo, a nuestro juicio parte esencial del proceso de composición para cine. Además los análisis de los modelos no siguen una metodología concreta, y carecen de la profundidad deseada (seguramente por razones de extensión), tanto en lo que concierne a aspectos musicales estructurales como a su relación con el resto de elementos filmicos.

Otro ejemplo de trabajo que incorpora la composición como parte esencial de la investigación es el de Walter Körte: *Portfolio of Cross-Genre Compositions. Analysing textural composition* (2008), como conclusión de su *Ph.D.* para la Royal Holloway-University of London. El autor realiza un portfolio de composiciones en las que investiga (investigación basada directamente en la creación, a través de la metodología creativo-performativa) sobre la mezcla de géneros y el uso de la tecnología en combinación con instrumentos clásicos. Este portfolio incluye la composición de las bandas sonoras de cinco cortometrajes. Si bien el autor se centra en la creación misma como investigación, hay un breve marco teórico inicial (con reflexiones históricas, estéticas y técnicas) y cada una de las obras presenta un pequeño comentario analítico (aunque por las características del trabajo y por razones de extensión, el autor no llega a profundizar en el análisis).

El análisis de la música cinematográfica aparece como herramienta fundamental en *Bernard Herrmann's Vertigo. A film score handbook* (2001) de David Cooper. El autor, que tiene acceso a la partitura original, desarrolla un magnífico estudio acerca de una de las bandas sonoras más afamadas de la historia del cine. Si bien sus análisis resultan bastante completos, Cooper no concreta ni justifica tampoco la metodología seguida para los mismos.

En *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia* (2001), publicación surgida de una tesis doctoral, Javier Rodríguez Fraile se acerca a la figura del compositor Ennio Morricone en el contexto de la historia de la música de cine. El autor realiza un análisis superficial de una muestra de siete bandas sonoras para películas del maestro italiano. Aunque Rodríguez Fraile sí dedica un apartado de su libro a los *Criterios de análisis*, su metodología no es en absoluto rigurosa ni detallada, ni posee las características propias del análisis musical, pues obvia con frecuencia aspectos estructurales de la música (análisis melódico, armónico, rítmico, tímbrico, formal, motivico etc.), o los trata sin la profundidad deseada, así como aspectos técnicos de la relación música-imagen, reduciendo el análisis de cada corte de la banda sonora a un comentario de

carácter general de pocas líneas o párrafos. La extensión de la muestra le impide pues realizar análisis detallados de las bandas sonoras.

Una excepción, por su tratamiento *per se* del análisis de la música cinematográfica, la constituye el teórico Josep Lluís i Falcó con sus artículos *Método de análisis de la música cinematográfica* (1995) y *Análisis musical vs. análisis audiovisual* (2005), que aparecen citados habitualmente en las publicaciones de investigadores de la música cinematográfica en nuestro país. En ambos artículos el autor se adentra en las dificultades metodológicas que plantea el análisis de la música sincronizada con imagen y propone el estudio directo de la película (imagen, diálogo, efectos de sonido y música) para profundizar analíticamente en el rol y funciones de la banda sonora. El autor también hace referencia al análisis de las ediciones discográficas de bandas sonoras musicales. Si bien Lluís i Falcó se plantea con seriedad las diferencias entre el análisis de la música autónoma y el de la música para medios audiovisuales, y las especificidades de éste, no profundiza en cambio en el análisis estructural de la música (análisis melódico, armónico, contrapuntístico, rítmico, formal, tímbrico, motivico, etc.) en relación con la imagen, lo que a nuestro parecer empobrece su propuesta.

Analysing musical multimedia (2004), del autor Nicholas Cook, conocido por sus publicaciones sobre el análisis de la música autónoma (como *A guide to musical analysis* de 1994), contiene un compendio de ensayos de interés general en aspectos referidos a la unión entre música e imagen en las producciones audiovisuales. Sin embargo no será de gran utilidad para el investigador que busque un acercamiento metodológico riguroso y concreto a la cuestión del análisis de la música cinematográfica. Una de las tesis planteadas en el libro defiende que en el formato multimedia y audiovisual, la interacción de los distintos medios genera el resultado final (Cook, 2004:135), lo que también supone un punto de partida común para nuestro acercamiento al tema. En la segunda parte del libro Cook realiza análisis del videoclip de Madonna *Material girl*, de la secuencia del film *Fantasia* (1949) sincronizada con la parte I de *La consagración de la primavera* editada y del film *Aria* (1987), que consta de diez cortometrajes sincronizados con arias de ópera preexistentes. Estos análisis no desarrollan una metodología concreta ni se adentran especialmente en aspectos estrictamente musicales. Además el hecho de que no se analice ninguna banda sonora original hace que esta publicación no tenga un interés específico para el desarrollo de nuestra investigación basado en el análisis de la música compuesta (originalmente) para cine.

Mención aparte merecen autores como Fred Karlin, compositor de bandas sonoras, que en su libro *On the track. A guide to contemporary Film Scoring* (2004) ofrece una visión muy completa de los diversos aspectos que conforman, en la actualidad, el complejo proceso de creación de un *score* para cine. Si bien Karlin no trata el análisis de la música de cine como una cuestión en sí misma, muchos de los temas que aborda (dramaturgia, fuente sonora, géneros, uso de la melodía, armonía, ritmo y orquestación en función de la imagen, consideraciones prácticas sobre la relación con el director y el resto del equipo, presupuestos, plazos, cuestiones prácticas sobre la grabación y mezcla, etc.) aportan ideas de mucho valor no sólo para la composición, sino también para el análisis y el estudio en profundidad de la música cinematográfica. Imprescindible como guía para los compositores y aspirantes a compositores cinematográficos que quieran aprender el oficio en todas sus facetas, aunque sin olvidar que está enfocada a la industria norteamericana y más concretamente a Hollywood, con las diferencias que esto puede comportar frente a la producción cinematográfica y de bandas sonoras en Europa. El autor entrevistó además a numerosos compositores, orquestadores, editores musicales, directores de cine, productores, etc., para la realización del libro. Dichas entrevistas se encuentran fragmentadas y repartidas a modo de cita a lo largo del texto. Este tratado contiene además muchos extractos de diversas partituras para películas, algunas de ellas muy conocidas y recientes.

En la misma dirección encontramos el libro *Complete guide to film scoring* (1999) de Richard Davis, pedagogo en el *Berklee College of Music* y también compositor. Davis comienza con un apartado relativo a la historia de la música de cine, seguido de otro sobre el proceso de producción de una película, para después adentrarse en lo referente a la creación, grabación y mezcla de la música, sin olvidar un apartado relacionado con el negocio. La última parte del trabajo de Davis está reservada a entrevistas con compositores y profesionales de la música de cine. A diferencia de la obra de Karlin, Davis no ofrece apenas partituras. Este libro, al igual que el anterior es imprescindible para cualquier compositor o estudioso de la música para medios audiovisuales (ya que aunque centrado en el cine, se abordan otros formatos como la televisión, como también sucede en el libro de Karlin). Y aunque tampoco dedica ningún apartado al análisis de la música cinematográfica, ofrece multitud de informaciones que ayudan a entender el laborioso y complicado proceso que el compositor de una banda sonora tiene que afrontar, lo que indirectamente aporta

conceptos aplicables en el análisis. Uno de ellos es la categorización que ofrece de las funciones (que divide en físicas, psicológicas y técnicas) desempeñadas por la música en relación a la imagen (1999: 141-144). Tras su publicación en 1999, la producción musical para cine ha sufrido una revolución propiciada por el desarrollo y evolución de la tecnología digital, que si bien ya era incipiente en su época y queda reflejada como tal, hace que algunas afirmaciones relativas a las técnicas y tecnología empleadas hayan quedado un poco obsoletas.

En nuestro país José Nieto, reconocido compositor para cine, publicó *Música para la imagen: La influencia secreta* (2004). Nieto plasma su dilatada experiencia en la composición para cine (ficción y documental) y televisión, con reflexiones estéticas y técnicas muy interesantes y que nos dan también una visión de las diferencias entre la industria cinematográfica y la producción de bandas sonoras musicales en nuestro país y en Hollywood. El libro no tiene quizá el valor de tratado completo y especializado, como los de Karlin y Davis, aunque ofrece planteamientos interesantes de un compositor, que por generación (nacido en 1942), pertenece a la historia de la música cinematográfica en nuestro país. No cabe por tanto olvidar que se trata de un compositor que ha desarrollado la mayor parte de su carrera antes de la revolución de la tecnología musical.

Alejandro Román, compositor y pedagogo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, nos ofrece en *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica* (2008) el punto de vista de un compositor en activo acerca de los procesos asociativos entre música e imagen, y los códigos con los que aquella dota de significación a ésta. Su aportación es sin embargo más estética y filosófica que analítica o práctica.

Uno de los grandes teóricos en el campo de la música de cine es Michel Chion, que con sus obras *Le son au cinéma* (1985), *La audiovisión* (1993) y *La música en el cine* (1997) establece un sustrato teórico ampliamente reconocido por el resto de investigadores de la materia. Chion define por ejemplo conceptos como música *empática* y *anempática* y reflexiona sobre la esencia de la música en relación con el resto de elementos de la película.

En *La audiovisión* (1993) Chion realiza *análisis audiovisuales*, pero en ellos no estudia aspectos estructurales de la música (armonía, melodía, ritmo, timbre, motivo, forma, etc.) y su relación con el film, sino que se centra en la interacción de la banda sonora y el resto de elementos de la película desde un enfoque teórico, semántico y

simbólico.

Otro libro de referencia para cualquier investigador en la materia, por las reflexiones y posturas expresadas en una época temprana de la historia del cine (pues fue escrito en 1944) es *El cine y la música* (que hemos consultado en la traducción de 1981) de Theodor W. Adorno y Hans Eisler. Aunque muchos de sus planteamientos son claramente partidistas (en relación a la introducción del atonalismo y las vanguardias musicales en el cine) y se deben al trasfondo filosófico y al momento histórico en que fueron redactados, quedando superados por el paso de los años, la sólida formación musical de Eisler (compositor para cine) y Adorno se reflejan en sus reflexiones técnicas y estéticas.

En nuestro país el libro *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas* (1997), de Colón, Infante y Lombardo realiza un repaso a la historia de la música de cine, para después adentrarse en los diferentes paradigmas de relación entre música e imagen.

Conrado Xalabarder también indaga en las relaciones entre banda sonora e imagen en *Música de cine. Una ilusión óptica* (2006). En este libro el autor, que no es músico, propone un *método de análisis* que sin embargo deja de lado las especificidades del análisis musical, para atender sólo a aspectos generales, semánticos y simbólicos de la asociación música-imagen.

Como vemos, la ausencia de análisis de parámetros específicamente musicales (para después estudiar sus conexiones con el resto de elementos del film) es una constante en la mayor parte de la literatura específica relacionada con la música de cine. Por ello en el marco teórico haremos también referencia al estado de la cuestión en el análisis de la música autónoma, pues, como veremos, si bien existen diferencias esenciales entre la música de concierto y la música para cine, algunas de las herramientas del análisis de la música autónoma (desarrolladas durante siglos) también son aplicables en el análisis de bandas sonoras.

En este sentido el artículo *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica* (2004) de María Nagore, resume la evolución del análisis como disciplina musical y las diferentes tendencias y métodos analíticos surgidos en los últimos doscientos años, que si bien pueden resultar contradictorios, hoy en día encuentran cabida dentro de un enfoque multidisciplinar y plural.

Nicholas Cook sintetiza en la primera parte de *A guide to musical analysis* (1994), las principales escuelas analíticas (análisis tradicional, schenkeriano,

acercamiento psicológico, formal, estudio comparado, etc.) y en la segunda parte del libro ofrece ejemplos de análisis de movimientos y piezas en diversos estilos.

En cuanto a la metodología seguida en este trabajo y en especial en la que afecta a la parte de creación de tres bandas sonoras para cortometrajes, cabe destacar los artículos presentes en la publicación del Ministerio de Educación y Ciencia *Bases para un debate sobre investigación artística*. En el primero de sus artículos *Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes* (Hernández, 2006), Fernando Hernández Hernández, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, indaga en la cuestión de la investigación musical creativo-performativa, a desarrollar por compositores e intérpretes, con el referente de la investigación en Bellas Artes, con más de treinta años de experiencia en nuestro país. Destaca el enfoque plural y multidisciplinar que propone Hernández.

En otro artículo posterior, *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación* (2008), el mismo autor amplía su propuesta para el resto de las artes, y profundiza en los conceptos de indagación narrativa, performatividad e hibridación. Hernández apoya sus ideas en las tesis de Shaun McNiff, uno de los padres de la investigación basada en el arte, quién sentó las bases para dicha investigación y la metodología creativo-performativa en *Art-based research* (1998).

El segundo artículo de la citada publicación del MEC, *Investigación y práctica musical. El horizonte del doctorado de música en Europa*, está escrito por Héctor Julio Pérez-López, quien desde la Universidad Politécnica de Valencia propone "criterios básicos para la investigación artística musical" (Pérez-López, 2006).

Como veremos en el capítulo 4, otro autor interesante al respecto es Álvaro Zaldívar Gracia, Catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, quien reflexiona sobre la necesidad de la investigación musical creativa y performativa, dentro de la nueva regulación de las Enseñanzas Artísticas Superiores, en el marco de la entrada del Espacio Europeo de Educación Superior (Zaldívar, 2005).

Son muchas más las publicaciones consultadas (como se puede apreciar en la bibliografía final de nuestro trabajo) acerca de la teoría, técnica e historia de la música de cine y del cine mismo, el análisis musical, la metodología creativo-performativa, etc., sin embargo en este apartado hemos tratado de citar sólo las más significativas y representativas, por las ideas que aportan para nuestra investigación.

3.2 Música de cine

3.2.1 Definición y concepto

La *Música de Cine* se define como aquella que aparece sincronizada con la imagen en el transcurso de una producción audiovisual cinematográfica, sea ésta de ficción o documental, cortometraje o largometraje. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* aporta además que dicha música puede ser “compuesta y arreglada, recopilada o improvisada” y que “está grabada como una pista sobre la película y se reproduce en perfecta sincronía con la imagen proyectada”. (Cooke, 2001: vol. 8/ 797)

En sentido estricto el término *música de cine* o *música cinematográfica* no englobaría los productos concebidos para emisiones televisivas (*tv-movies*, series o programas de televisión, etc.). También quedarían fuera de esta denominación los videojuegos (cuya música cada vez se asemeja más a la de las producciones cinematográficas) y otros formatos más recientes ligados a internet, y en pleno desarrollo y auge en la actualidad, como las series online, los videoblogs, etc.

Si bien hoy en día mucha de estas producciones tienen música original de gran calidad técnica y artística, es históricamente en los largometrajes de ficción donde la música para medios audiovisuales ha experimentado un mayor grado de complejidad y extensión, posibilitando por tanto un mayor desarrollo técnico y estético.

A su vez el término *banda sonora* suele utilizarse como sinónimo del de *música de cine*, si bien en sentido estricto aquel se refiere no sólo a la música de un film, sino al resto de elementos sonoros presentes en él: diálogos y ruidos (de sonido directo y efectos de sonido). Josep Lluís i Falcó va aún más allá al delimitar el término *banda sonora* en musical o no musical: “creemos necesario diferenciar también entre banda sonora musical (a partir de ahora BSM) y banda sonora no musical (...), e intentar utilizar siempre con precisión ambos términos, de manera que no se confundan. Mencionar banda sonora no es mencionar la BSM, ya que la amplitud del primer término incluye también diálogos, ruidos e incluso silencios”. (Lluís i Falcó, 1995:2). En el presente trabajo haremos uso de los términos *banda sonora musical* y *banda sonora* como sinónimos indistintamente, cuando nos refiramos a la música que acompaña a una producción audiovisual, pues el segundo está también generalizado en la literatura especializada.

Otros autores como Alejandro Román prefieren emplear el término *música audiovisual* (Román, 2008:19) que englobaría tanto la música para producciones cinematográficas (rodadas en celuloide, o en vídeo analógico o digital), producciones

televisivas, videojuegos, series y producciones audiovisuales online, y cualquier formato emergente o futuro que, independientemente de su soporte técnico, acompañe con música las imágenes en movimiento.

Por otra parte, el estatuto artístico de la música de cine continúa hasta nuestros días en un túnel de luces y sombras, pues si no faltan detractores que se opongan a la música de cine como expresión artística tachándola de banal por el hecho de estar supeditada a una trama y un montaje y a fin de cuentas un proceso colectivo, cuenta entre sus defensores a conocidos compositores de la música autónoma como Dimitri Shostakovich, Sergei Prokofiev (ambos compusieron para cine) o Ralph Vaughan Williams, quién no sólo defiende su autonomía artística sino que ve en ella la culminación del proceso de búsqueda de la *Obra de Arte total* iniciado por Richard Wagner: "I still believe that the film contains potentialities for the combination of all the arts such as Wagner never dreamt of." (Vaughan Williams cit. por Mathieson, 1944:9). Vaughan Williams afirmó también que la música de cine aún manteniendo el estatus de arte aplicada llegaría a ser a un arte en sí misma: "I believe that film music is capable of becoming, and to a certain extent already is, a fine art, but it is applied art, and a specialized art at that." (cit. por Mathieson, 1944:7)

El mismo Muir Mathieson, que como director de orquesta para cine convenció a grandes compositores para que se dedicasen a este medio, abogaba también por el valor y la identidad propia de la música de cine: "film music was destined to become something more than a mere colourful background to a film. I felt that music written for the screen could not only become an integral part of the film-an integral part even in the development of the film-but would soon be valued as an entity in itself." (1944:7).

3.2.2 Tipología

3.2.2.1 Según la procedencia

Como ya hemos mencionado antes, la música de cine puede ser, según su procedencia, compuesta y arreglada, recopilada o improvisada. Pero sólo en el primero de los casos existe una intencionalidad original del compositor de que su música figure en una película como parte integrante de un hecho artístico colectivo. En el resto de los casos, es el director o productor quien decide incorporar una música preexistente a la producción cinematográfica, una música que por tanto no fue compuesta pensando en las especificidades del guión, los personajes o el montaje y ritmo visuales.

En el caso de incorporar una composición compuesta con anterioridad al film, puede darse el caso de que ésta se presente intacta, o bien modificada (arreglada). Dichos arreglos pueden darse sobre la partitura y afectar a su longitud (acortándola o alargándola, esto último por ejemplo a través de repeticiones seccionales), instrumentación, tempo, armonía (rearmonización), etc., teniendo por tanto que volverse a grabar la obra, o directamente sobre el soporte mecánico de la grabación (edición, *fade in* y *fade out*, etc.).

El hecho de conocer ya el material y poder montar directamente con él predispone a muchos directores a hacer uso de músicas preexistentes, aunque sólo sea como referencia (*temp-tracking*) para la banda sonora antes de que ésta sea compuesta. Un ejemplo de música preexistente es el de *2001: Una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick (1968), que utiliza música de György Ligeti, Richard Strauss, Johann Strauss hijo y Aram Khachaturian. En este caso se encargó una partitura original al conocido compositor cinematográfico Alex North, con el que Kubrick había colaborado en *Espartaco* (1960), pero el director rechazó la partitura compuesta para la película en favor de las *temp-tracks* (músicas de referencia empleadas en montaje).

La filmografía del realizador Quentin Tarantino constituye otro ejemplo significativo del empleo de músicas preexistentes de distintas procedencias; en la misma película pueden coexistir canciones rock de distintas bandas con fragmentos musicales que Ennio Morricone o Bernard Herrmann compusieran para otras películas, como es el caso de *Kill Bill: Vol.1* (2003) donde la famosa melodía del silbido fue compuesta por Herrmann muchos años antes para el film *Twisted nerve* (1968).

3.2.2.2 Según la fuente sonora y la justificación visual

Se entiende por música diegética (*diegetic music*) aquella que suena dentro de la imagen, y que por tanto los personajes pueden oír, como por ejemplo una orquesta que aparece tocando en escena, y cuya música escuchan tanto los personajes como el espectador. Uno de los casos más conocidos es el de la canción *As Times Goes By* tocada al piano por el personaje de "Sam" para "Ilsa" (Ingrid Bergman) en la película *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz. En inglés se denomina *source-music*, ya que proviene de una fuente presente en la escena, como también pudieran ser una radio, un televisor o equipo de música, o cualquier fuente, humana o no, capaz de emitir música.

Muchas veces la música diegética no hace necesario que veamos en escena a los músicos o la fuente que la emite, bien porque ha aparecido en un plano anterior, o bien

porque se sobreentiende, como por ejemplo una canción que suena en una discoteca mientras el protagonista se tome una copa, sin necesidad de ver el aparato de cds del que surge esa música.

Según *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, es “aquella música contenida dentro de la acción” y recibe también los nombres de “*source, on-screen, intrinsic or realistic music*” (Cooke, 2001: vol. 8/ 797).

La música incidental (*background music*) es por el contrario aquella que como dice Conrado Xalabarder “no es diegética: no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, el espectador no reconoce su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. En definitiva, es la música que suena “de fondo” en una película” (Xalabarder 2006:45). Es por tanto “irreal”, ya que es una construcción propia del cine, que hace uso de una recurso antinatural, pues su existencia no está justificada dentro de la historia que se nos cuenta. Paradójicamente el efecto buscado al emplear música incidental es hacer que dicha historia sea más creíble e inteligible para el espectador.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians aporta como sinónimos los términos: “*extra-diegetic or extrinsic music, or underscoring*”, y añade que la música digética “amplifica la emoción (*mood*) de la escena y/o explica el desarrollo dramático y aspectos del personaje” (Cooke, 2001: vol. 8/ 797).

Michel Chion hace uso de una terminología propia, llamando *música de pantalla* a la música diegética y *música de fondo* a la incidental (Chion, 1997: 193). A nuestro entender el último término puede llevar a equívocos, pues en no pocos casos la música incidental pasa a un primer plano omitiéndose por completo diálogos y efectos de sonido (como pasa por ejemplo en los títulos de crédito iniciales y finales de muchas películas, y en muchas secuencias interiores donde el peso narrativo y emocional recae en la música que se queda sola con las imágenes).

Por otra parte, si bien la música diegética puede también tener un papel narrativo dentro del largometraje y contribuir estructuralmente a contar la historia (como en el citado ejemplo de *Casablanca*), es la música incidental compuesta originalmente para una película la que permite mayores oportunidades de expresión, pues puede ajustarse como un traje hecho a medida a las necesidades emocionales y narrativas del film, así como al ritmo del montaje.

Por tanto la música cinematográfica, y de modo especial la incidental, complementa al resto de elementos de la película (trama, interpretación, fotografía, montaje, etc.), y puede incluso solventar, en cierta medida, carencias o problemas del

resto de la áreas.

Los directores serán desde muy pronto, ya desde el cine mudo, también conscientes del papel fundamental de la música incidental, llegando a decir D.W. Griffith que “la música establece el ambiente de lo que los ojos ven y guía las emociones. Es la parte más emocional de un filme”. (cit. por Karlin 1994: 152)

En ocasiones la música diegética evoluciona en una misma secuencia convirtiéndose en incidental, como sucede en *Casablanca* (1942), donde Max Steiner aprovecha el tema diegético que acaba de sonar en el piano (*As Times Goes By*) para ambientar el reencuentro entre “Rick” (Humphrey Bogart) e “Ilsa” (Ingrid Bergman) en el bar, esta vez como música incidental, arreglando la melodía para orquesta, rearmonizada y por aumentación.

Otras veces, como en el convite del castillo de *Robin de los bosques* (1938), con música de Erich Wolfgang Korngold, la música responde a lo que Xalabarder denomina "falsa diégesis" (Xalabarder, 2006:48), ya que pese a aparecer en pantalla una orquesta reducida con instrumentos medievales, nosotros escuchamos una orquesta de mayores dimensiones y con instrumentos modernos. La justificación diegética en la imagen sirve así de excusa para falsear, o maquillar, la realidad sonora.

3.2.2.3 Según la convergencia con el resto de elementos de la película.

Uno de los críticos y teóricos más reconocidos e influyentes de la música de cine, Michel Chion, distingue entre música empática y música anempática, según su convergencia con la película.

Esta calificación fue establecida en *Le son au cinéma* (Chion, 1985) y revisada posteriormente en *La música y el cine* (Chion, 1997) y hoy en día está extendida entre los estudiosos de la materia.

Chion denomina "efecto empático al efecto por el cual la música se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que supuestamente están experimentando determinados personajes: dolor, preocupación, emoción, alegría, amargura, felicidad, etc." (Chion, 1997: 232). El mismo Chion califica esta música como "redundante", y afirma que se basa en el "principio de valor añadido" (Chion, 1997: 233), ya que la música puede aportar una emoción determinada a una escena visualmente neutra, o por el contrario la banda sonora musical puede ser "coloreada de cierta manera por la escena a la que esté asociada. Así, imágenes y música exacerbaban recíprocamente su expresión" (Chion, 1997: 233)

La música *empática* reforzaría emocionalmente el sentimiento expresado o sugerido en la escena, por ejemplo música romántica para una escena amorosa de un beso.

En cambio la música *anempática* "en lugar de ocupar todo el campo con la emoción individual del personaje, nos muestra la indiferencia del mundo que le rodea. Desde esta perspectiva, la intensidad emocional no disminuye, al contrario, sino que se eleva a otro nivel" (Chion, 1985: 125). Esta indiferencia no es para Chion una anomalía, sino "el fondo sobre el que se destaca cualquier emoción" (ibid., 1985: 125).

La música expresa así un sentimiento no necesariamente opuesto al que se deriva de las imágenes, aunque sí indiferente. El ejemplo más extremo se da en la sincronización de música trivial, romántica, serena o alegre (sea diegética o incidental) en una escena de violencia y destrucción brutal, como por ejemplo un asesinato. Este contrapunto acentúa de un modo especial la imagen, ya que el espectador siente la oposición de términos como un medio de incrementar la tensión en la narración.

Lluís i Falcó propone como alternativa los términos *convergente* y *divergente* (Lluís i Falcó, 1995: 14), que a diferencia de *empática* y *anempática*, son antónimos y no dan lugar a equívoco lingüístico.

3.2.3 Funciones

La música de cine original no puede separarse de la imagen, ya que existe por ella y para ella, y sólo tiene sentido en relación a la película para la que fue compuesta. Como afirma Josep Lluís i Falcó (1995: 2), "es música funcional, música aplicada a una imagen, y este factor no puede ser obviado". Para entender entonces su funcionalidad habremos de analizarla con la imagen, pues ni la partitura sola, ni la grabación de la banda sonora musical nos aportan suficientes datos si se descontextualizan de la película y su montaje.

La música de cine tiene múltiples funciones, en relación a la imagen, que se desarrollan en ocasiones de modo simultáneo. En su libro *Complete guide to film scoring*, Richard Davis agrupa las distintas funciones dramáticas de la música en el cine en tres grandes categorías: funciones físicas, psicológicas y técnicas (1999: 141-144).

- Físicas:
 - la banda sonora musical puede acompañar el movimiento en la imagen (del protagonista, de un vehículo, etc., o incluso de la cámara). El *Mickeymousing* es

un caso extremo de lo anterior, y se suele usar en dibujos animados o con carácter cómico o paródico. Xalabarder cuenta que Carl Stalling, que compuso para la serie de *Bugs Bunny* de la Warner Bros de 1936 a 1958 (Cooke, 2001: vol. 8/ 800) “revolucionó el cine de animación por la precisa sincronización de su música con el movimiento de los personajes, dinamizando la acción. El método Stalling, conocido como mickey-mousing por haberlo aplicado en los cortos del ratón Mickey, acabaría por ser un referente.” (Xalabarder, 2006: 129)

- enmarcar la trama geográficamente (por ejemplo música con toques árabes para una película que se desarrolla en Marruecos), socialmente/culturalmente (por ej. música rap para un suburbio, música clásica para un personaje refinado), temporalmente/ históricamente (por ej. uso de instrumentos propios de la música antigua como el laúd y de armonías modales en una película medieval, etc.).
- crear una atmósfera que nos sitúe a una hora del día (mediodía, noche, etc.), o en un espacio concreto (el campo abierto, el mar, una gran ciudad, bajo el agua, interior de una habitación, ...), o recrear las condiciones atmosféricas (lluvia, sol, nieve, etc.).

- Psicológicas:

- la música puede dar el tono general (*mood*) para una historia.
- subrayar estados de ánimo de los protagonistas (evidentes u ocultos) o cambios emocionales (por ej. enfado repentino).
- crear un estado de ánimo en el espectador.
- dar información de lo que no vemos (por ej. personajes que se sitúan o esconden fuera del campo visual).
- preparar a la audiencia para un susto o shock (dando información muy poco a poco, o parando la música antes del susto).
- engañar al público.
- dar sensación conclusiva o de resolución al término del largometraje (lo cual no siempre sucede), etc.

- Técnicas:

- puede dar continuidad al montaje a pequeña escala, funcionando como transición entre dos planos o escenas distintas y dando unidad interna a una escena/ secuencia.

- crear continuidad a gran escala (película entera), por ejemplo a través del uso de temas, *leitmotifs*, timbres, combinaciones instrumentales o texturas, que se repiten y/o desarrollan a lo largo de todo el film asociados con determinados personajes, emociones, lugares, etc.

Esta clasificación resume a nuestro juicio de modo ideal la categorización de las funciones de la música en el cine y haremos uso de ella en el capítulo 5 del presente trabajo.

Por otra parte Rodríguez Fraile habla de función ambientadora (que puede ser contextual, de género o emocional), función expresiva y función narrativa (Rodríguez, 2001: 85-89). Dicha clasificación se correspondería en cierta medida con los tres tipos de funciones de la terminología de Davis, aunque con algunos matices.

El compositor Bernard Herrmann sintetiza en parte las funciones de la música de cine al afirmar que “la música debe suplantar lo que los actores no pueden decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar. Si entiendes que una película es una colección de segmentos de imágenes artificialmente unidos en el montaje, es entonces función de la música soldar esos fragmentos en uno solo para que el espectador crea que es una secuencia única y compacta” (cit. por Xalabarder 2006: 16).

3.2.4 Breve historia de la música de cine

3.2.4.1 Los inicios de la música de cine

Desde el nacimiento del Séptimo Arte, con las proyecciones parisinas de los hermanos Lumière en 1895, la música acompaña a la imagen, bien sea, como afirmaba Kurt London (1970: 27-28), como artificio disuasorio para disimular el ruido del proyector, o simplemente por la necesidad de dotar al nuevo medio de un elemento narrativo ya conocido y utilizado en otras artes desde hacía siglos (ópera, teatro, danza, etc.), que de algún modo ayudara también a hacer más asimilable por el público la artificialidad del montaje de las imágenes. A nivel puramente acústico, como afirma Michel Chion (1997: 82), la música ayudaba al público a centrar la atención en un entorno donde el ruido era protagonista (recordemos que hasta el estreno de *El cantor de jazz* en 1927, el cine era mudo), muchas veces debido a los mismos espectadores que gritaban, abucheaban, aplaudían, hablaban, etc., durante la proyección del film.

En esta época el cine era frecuentemente acompañado por un pianista, que combinaba melodías clásicas y populares conocidas por el público, con pequeñas improvisaciones. Cuando había más presupuesto en la sala de proyección el piano era sustituido por un órgano (*Wurlitzer* fabricó uno de los órganos más empleados, que además era capaz de emitir ruidos a modo de efectos de sonido), o por una agrupación de cámara (trío, cuarteto, quinteto, etc.), y en casos muy excepcionales, como el estreno de una película de gran presupuesto, por una orquesta.

Poco a poco las editoriales vieron negocio en la música que acompañaba el cine mudo, y comenzaron a crear bibliotecas de pequeñas piezas, algunas de ellas expresamente compuestas, a modo de catálogos musicales, de donde o bien el productor, o el mismo pianista escogía partituras para acompañar la película. La más popular de éstas fue la *Enzyklopädie der Filmmusik* de Ernö Rapée, siendo la más completa y original la *Kinobibliothek*, publicada en Berlín por el músico italiano Giuseppe Becce en 1919. En esta última coexistían fragmentos de los clásicos con composiciones originales del mismo Becce y otros compositores. La música era clasificada por epígrafes y subcategorías, como por ejemplo *Escenas dramáticas-tensión-misterio*. Estas bibliotecas de música de cine coexistieron con las primeras bandas sonoras musicales creadas expresamente para una película.

Las primeras partituras íntegras para el cine fueron de Romolo Bacchini en Italia, que en 1906 compuso para las películas *Gli incanto dell'oro* y *Pierrot innamorato*, y de Camille Saint-Saëns en Francia, quién escribió una partitura para cuerda, piano y órgano para la película *El asesinato del Duque de Guisa* en 1908 (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 33). Es interesante ver a un compositor de la talla de Saint-Saëns, escribiendo para el cine, que en aquella época era un medio artístico nuevo y en el que muy pocos confiaban, y aún más interesante constatar que el parisino se lo tomó tan en serio que incluyó la partitura en su catálogo de concierto como opus 128.

Saint-Saëns es el primer eslabón de una larga cadena de compositores (Arthur Honegger, Georges Auric, Darius Milhaud, Erik Satie, Sergei Prokofiev, Dimitri Shostakovich, Erich Wolfgang Korngold, Aaron Copland, Tōru Takemitsu, etc.) que compaginarán la música de concierto con la de cine. Y es que no deja de ser un hecho sintomático el que una de las primeras bandas sonoras originales surja de la mano de un compositor sinfónico de gran nombre como Saint-Saëns.

3.2.4.2 El modelo postromántico centroeuropeo

Tras la llegada del cine sonoro en 1927, será el modelo sinfónico centroeuropeo el que se instaurará durante dos décadas, entre 1930 y 1950, como el canon a seguir dentro de la composición para cine, llegando su influencia hasta nuestro días, sobre todo a partir del renacer del sinfonismo en el cine de la mano de John Williams, en los años 70 y 80 del pasado siglo.

Como dijimos antes, la música clásica estaba presente ya desde los inicios del cine, y esto ocurrió también por la necesidad de dignificar un arte naciente con lo mejor de la tradición secular de las artes clásicas: pintura y arquitectura (para los decorados), literatura y teatro (guión e interpretación), etc. La música, cuya fusión con el texto y la trama había dado muestras de eficacia absoluta en la ópera, pasó también a ser un elemento más del nuevo arte colectivo y multidisciplinar.

A todo esto se sumaron las guerras mundiales, un factor histórico que desencadenó movimientos migratorios de artistas e intelectuales, entre ellos también compositores, hacia Estados Unidos. Una vez agotado el entusiasmo francés inicial fue Norteamérica, y en concreto Hollywood, el lugar donde empezó a desarrollarse una industria cinematográfica basada en la estructura de los grandes estudios. Esto proporcionó trabajo a compositores y músicos, que huyendo de los horrores de la guerra en Centroeuropa y buscando un sustento para sus familias, se instalaron en Los Ángeles. Entre ellos hay que destacar, por su influencia posterior, las figuras de Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold.

Max Steiner (Viena 1888 - Hollywood 1971), cuenta en su haber con doscientas cuarenta y cinco bandas sonoras como compositor (según *Internet Movie Data Base*), entre ellas algunas tan espectaculares como *Lo que el viento se llevó*. Nacido en la capital del imperio austrohúngaro, tuvo entre sus maestros y mentores a figuras de la talla de Gustav Mahler, Johannes Brahms (del que recibió clases de piano siendo niño), Robert Fuchs, Felix Weingartner y Richard Strauss. Aún siendo discípulo de Mahler y por tanto heredero directo de la tradición romántica centroeuropea, Steiner se dedicará desde su adolescencia y por tradición familiar a la opereta, como director y compositor, dejando de lado la música de concierto. Años más tarde emigra a Londres, y con el inicio de la Gran Guerra cruza el océano en busca de seguridad en Norteamérica. En Broadway, y debido a su experiencia previa en Viena en el mundo de la opereta, trabaja durante quince años como director y orquestador labrándose un gran prestigio, lo cual le catapultó hacia Hollywood en 1930. Allí sus dotes no pasan desapercibidas, y tras una

etapa en los estudios de la RKO, donde llegaría a ser director musical durante seis años, pasó a la Warner en 1937, estudios en los que permaneció hasta su jubilación en 1965.

La importancia de Max Steiner en la historia de la música de cine es inmensa, y ello se debe a que en los años 30, recién estrenado el cine sonoro, sentó las bases de la mayoría de códigos y *clichés* que perviven hasta nuestros días en la música para imagen. Y si su paso por la opereta vienesa y Broadway le dotó de una gran habilidad para acompañar la dramaturgia, es el uso sistemático del *leitmotiv* en sus películas la característica que hace que su influjo se mantenga aún.

A Steiner, nacido en Viena, cuna de la música clásica y romántica por la que pasaron muchos de los grandes compositores del siglo XIX y comienzos del XX, y de sólida formación musical, no le fue difícil adaptar al cine el modelo wagneriano del *leitmotiv*. El mismo Richard Wagner (1813-1883) nunca lo llamó de esta manera, sino que hacía uso del término *Erinnerungsmotive*, motivos para recordar, mucho más significativo en el contexto del cine, donde por ejemplo el uso de tan sólo las primeras cuatro notas del tema de *Indiana Jones* de John Williams, basta para recordar al héroe y subrayar su presencia en la pantalla. La técnica de Williams hereda los planteamientos que desarrollara Max Steiner en obras tan tempranas como el *King Kong* de 1933, o la ya citada *Lo que el viento se llevó* de 1939.

Aparte del *leitmotiv*, Steiner hace uso de progresiones armónicas y melódicas, cambios en la instrumentación y orquestación, variaciones contrapuntísticas tales como la aumentación y la disminución, rearmonizaciones, etc. Todas estas técnicas para desarrollar el material motivico y dar cohesión a la partitura, presentes desde hace siglos en la música culta, le vienen de su exquisita formación musical vienesa.

Otro rasgo fundamental en Steiner es cierta tendencia a describir musicalmente lo que vemos en pantalla, de tal modo que si por ejemplo King Kong escala el *Empire State Building*, la música realizará una progresión melódicamente ascendente, y si en cambio un protagonista rueda escaleras abajo, también la música descenderá en su contorno melódico. Esta técnica, de sincronía *dura* entre imagen y música, será desarrollada y llevada a sus extremos años más tarde en el entorno de las películas y series de animación, y como ya hemos mencionado se conoce hoy en día como *mickeymousing*, y si bien su invención aplicada a dibujos animados se le atribuye a Carl Stalling (Xalabarder 2006: 129), tiene en Steiner a su precursor.

Sin embargo Max Steiner no inventó nada, su mérito está en haber hecho uso inteligente de los códigos ya presentes en ópera, opereta o música sinfónica

programática desde hacía muchas décadas, sino siglos, aplicándolos al cine de un modo sistemático y muy eficaz.

El otro compositor que marcará la historia de la música de cine de modo indeleble procedía musicalmente de la misma ciudad, Viena. Hablamos de Erich Wolfgang Korngold (Brno 1897 - Los Ángeles 1957). Nacido como Steiner en el seno del imperio austrohúngaro, fue niño prodigio y desarrolló su educación y primera labor musical en Viena. Y fue nada menos que Gustav Mahler quien recomendó a Alexander von Zemlinsky (reconocido compositor que a su vez daría clase a otras figuras como Arnold Schönberg) para que fuera el mentor musical del joven Erich Wolfgang, tras una breve etapa en la que este recibió clases de Robert Fuchs, también maestro de Steiner.

El adolescente Korngold estrenará en 1910 un ballet-pantomima, *Der Schneemann*, en la Hofoper de Viena, orquestado por su maestro Zemlinsky, lo que le supondrá, a tan corta edad, el reconocimiento y patrocinio de la aristocracia vienesa. Siendo posteriormente sus obras de juventud dirigidas por personalidades musicales de comienzos del siglo XX, como Bruno Walter, Artur Schnabel, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Felix Weingartner o Richard Strauss.

Y es en este clima donde se forma un joven Korngold, que seguirá aumentando su catálogo de obras como compositor de música de cámara, sinfónica y especialmente de ópera, un género que le traerá mucho reconocimiento por parte del público y la sociedad vienesa en los años 20 y 30 del siglo pasado. Entre estas óperas es *Die tote Stadt* (La ciudad muerta) la que le dará más prestigio y fama, y es todavía a día de hoy su obra más conocida.

Ya en sus años en la capital austriaca Korngold no tenía reparos a la hora de dirigir una opereta, ni hacía diferencias entre géneros como algunos de su colegas. Esto le llevó a colaborar con el conocido director escénico Max Reinhardt, quien le llamará a Hollywood en 1935, para realizar una adaptación de Mendelssohn en *El Sueño de una noche de verano*.

En Hollywood Korngold recibe un contrato privilegiado, comparado con el de los músicos de estudio de aquella época, ya que se le da flexibilidad para elegir película y posee libertad creativa para componer. Un contrato así se debía únicamente a su estatus de estrella en Europa. En contraste con la prolijidad de Steiner, Korngold sólo compuso diecinueve bandas sonoras, realizando además dos adaptaciones (la citada de Mendelssohn en *El sueño de una noche de verano*, y otra basada en música de Wagner para el film *Magic Fire*, que curiosamente fue su última película en el año 1955).

Durante sus primeros años de actividad cinematográfica Korngold vivió entre Viena (donde seguía componiendo para las salas de concierto y ópera, y dirigiendo) y Los Ángeles, ciudad a la que se trasladaría definitivamente en 1938, coincidiendo su presencia en la ciudad para el primer visionado de *Robin de los bosques* (*The adventures of Robin Hood*) con la anexión de Austria a la Alemania nazi. Korngold, que tras visionar la película, no se veía motivado ni inspirado para acompañar una película de aventuras con tanta acción, tuvo que quedarse en Estados Unidos debido a sus raíces judías. Este encargo, aceptado por las circunstancias, y que como él afirmaba, le salvó la vida, le supuso su segundo Oscar, y es una de las bandas sonoras más importantes e influyentes de la historia cinematográfica. Y esto se debe a que, en gran medida, los códigos y el estilo con los que Korngold acompaña la acción han perdurado como modelo musical a la hora de poner música a secuencias similares. Un estilo fragmentado pero elegante, que se caracteriza por su flexibilidad armónica (combinando resoluciones cromáticas excepcionales, con pasajes claramente tonales y otros donde los acordes son desligados de sus atracciones y funcionalidad, y empleados como mera *sonoridad*), con continuos cambios de orquestación, y que debe mucho a la música de uno de sus padrinos en Viena, Richard Strauss.

La otra gran aportación de Erich Wolfgang Korngold, aún mayor que la primera, radica en la profundidad emocional con la que dota a sus personajes, pues comenta la escena más que ilustrarla, y le añade una nueva dimensión. Por ejemplo en la escena en la que Robin, tras enseñarle su campamento, habla con Lady Marian de los horrores de la guerra, la música no va acorde con el contenido desagradable de la conversación de los protagonistas, sino que introduce un tema de amor al más puro estilo postromántico, lo que nos lleva a pensar que entre los dos está surgiendo, o surgirá, un sentimiento amoroso, algo que sin embargo no está aún explícito en la imagen.

Este contrapunto voluntario entre imagen y música, para dotar a aquella de un nivel de significación del que de otro modo carecería, hace de Korngold, a pesar de la poca extensión de su filmografía, uno de los grandes compositores de la historia del cine.

Otro aspecto interesante de la música de Korngold es la riqueza de las emociones que nos evoca, ya que en muchas ocasiones consigue crear en el espectador no sólo amor, ternura o confusión, sino una mezcla indefinible de todas ellas.

Si bien las similitudes entre Steiner y Korngold son evidentes (procedencia, formación, etc.), también lo son sus especificidades estilísticas, pues si Steiner se

caracteriza por el uso sistemático del *leitmotiv*, lo que hace que su música suene en ocasiones algo fragmentada, y por su capacidad descriptiva e ilustradora para con la imagen, Korngold (que provenía de la ópera) es por lo general (exceptuando las secuencias de acción ya mencionadas) más *lírico*, y sus temas son más cantables y expresivos, hasta el punto de convertir muchas veces sus partituras cinematográficas en auténticas *óperas sin palabras*, donde el compositor se preocupó hasta de buscar el tono en el que hablaban los actores para escribir la *cue* musical en la misma tonalidad.

Las grabaciones de la época impiden ver infinidad de detalles de calidad en la música de ambos autores, que hoy salen a la luz gracias a grabaciones efectuadas en las últimas dos décadas con avanzadas tecnologías y ensayos suficientes, ya que hemos de tener en cuenta que en los grandes estudios la presión económica impedía dedicar *demasiado* tiempo al ensayo orquestal de las partituras cinematográficas.

Basta leer las siguientes palabras de Korngold para hacerse una idea de la frustración que las limitaciones técnicas de la época ejercían en el ánimo de los compositores: “la inmortalidad de un compositor se pierde en el camino entre la sala de grabación y la de sonorización” (cit. por Xalabarder 2006: 148).

A pesar de estas dificultades Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold, considerados como los *padres de la música cinematográfica* en Hollywood (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 122), sentaron las bases para el modelo sinfónico de influencia postromántica (*leitmotiv*, armonía, orquestación, trabajo motivico, etc.), que perduraría en el Hollywood clásico hasta la caída del sistema de estudios (tras el fallo judicial aplicando la ley antimonopolio en 1948).

Esta crisis dará paso a la introducción de la música jazz, pop y rock en las bandas sonoras a partir de los años cincuenta, en gran medida con fines comerciales. Hasta ese momento, la música cinematográfica era compuesta como una sinfonía ceñida a la imagen y su trama, donde la película aportaba el *programa*, y la conversación realizaba las funciones del canto en la ópera.

Aparte de Korngold y Steiner, hubo otros compositores instalados en Hollywood, que, proviniendo también de Europa, contribuyeron activamente a afianzar ese modelo sinfónico postromántico. Entre ellos hay que destacar al ucraniano Dimitri Tiomkin (heredero de la tradición musical rusa, discípulo de Glazunov en San Petersburgo y también de Busoni en Berlín, y con un estilo inconfundible que mezcla elementos jazzísticos con la tradición postromántica e impresionista para orquesta, estructurando con frecuencia sus bandas sonoras en torno a un tema principal, que muchas veces es

cantado, como en *Sólo ante el peligro* de 1952), al alemán Franz Waxman (que sentó las bases del cine de terror con su partitura para *La novia de Frankenstein* en 1935, y colaboró posteriormente con grandes directores como Billy Wilder, Victor Fleming o Alfred Hitchcock), al británico Adolph Deutsch, o ya en los años cuarenta al húngaro Miklós Rózsa, con sus *scores* espectaculares para las grandes superproducciones históricas, donde despliega un documentado estilo pseudo-arcaico con escritura de órganos y armonías por cuartas (Cooke, 2001: vol. 8/ 800), como en *Quo Vadis*, *Julio César*, *Ben-Hur*, *Rey de reyes* o *El Cid*, esta última con toques españolistas y medievales.

Esto no significa que no trabajaran en Hollywood compositores estadounidenses, pues nombres como Alfred Newman (quien proveniente de Broadway realizó una extensa y magnífica labor componiendo para más de 200 películas, y como director musical de otras muchas) o Bernard Herrmann (del que hablaremos más tarde) no pueden ser desligados de la historia del cine.

Aún así, viendo los maestros de Steiner, Korngold o Tiomkin, no nos sería difícil establecer una línea de parentesco musical que llegara hasta Mozart y Haydn, por no citar a Bach, pasando por otros grandes compositores: Richard Strauss, Zemlinsky, Mahler, Brahms, Bruckner, Wagner, Schubert, Beethoven, y un largo etcétera, sin olvidarnos de que dichos maestros lo fueron también de Arnold Schönberg (discípulo de Zemlinsky) o Dmitri Shostakóvich (discípulo de Glazunov, quién a su vez había estudiado con Rimski-Kórsakov, que fue también mentor de Igor Stravinsky).

Como vemos las ramificaciones entre la música de cine y la denominada música *culta* son muy extensas, ya que aquella es una continuación natural de ésta, adaptándose al medio cinematográfico. No olvidemos que el intento de Wagner de convertir la ópera en una *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*), tiene para muchos compositores cinematográficos y teóricos una extensión natural en el cine, medio colaborativo por excelencia.

Por otra parte, que la música de cine no acogiera las vanguardias surgidas a partir de los años 20 en el viejo continente del mismo modo que lo hizo con el caduco romanticismo se debe también en cierta medida a que los emigrantes musicales llegados a Hollywood para componer se formaron en la estética y técnica postromántica, y son coetáneos y no discípulos de los compositores que idearon los nuevos y revolucionarios sistemas musicales.

Otro elemento decisivo fue la presión de los estudios por lograr resultados

comerciales, para lo cual el factor riesgo era eliminado y se prefería adoptar estéticas más conservadoras, y por tanto ya conocidas y asimiladas por el gran público.

3.2.4.3 Bernard Herrmann

Si bien le hemos nombrado antes, este compositor merece una mención especial por su marcada personalidad y la influencia que ejerce hasta nuestros días en los compositores audiovisuales, que siguen teniendo en él un punto de referencia, debido a la novedad de sus planteamientos.

Herrmann renuncia en sus partituras cinematográficas al *leitmotiv* en favor de la frase breve, afirmando que era más reconocible para el público: “No me gusta el sistema del *leitmotiv*. La frase breve es más fácil de seguir para la audiencia, que sólo escucha a medias” (cit. por Arcos, 2006: 35).

Sus armonías disonantes, y un tratamiento más ambiental que temático, así como el uso de *ostinatos*, la originalidad tímbrica en sus orquestaciones y la economía de medios (Cooke, 2001: vol. 8/ 800), le dotan de un carácter reconocible y poco convencional en la historia de la música de cine.

Herrmann (Nueva York, 1911 - Hollywood, 1975) tras formarse en la New York University y la Julliard School de su ciudad natal, y trabajar como director de orquesta y compositor en la radio (CBS), colaborando con Orson Welles, como director, arreglista y compositor en el *Mercury Theatre of the Air* (incluyendo la dirección musical de músicas preexistentes para la emisión de *La guerra de los mundos* el 30 de octubre de 1938), se inició en la música cinematográfica de la mano del mismo Welles con la genial *Ciudadano Kane* (1941).

Posteriormente estableció un matrimonio cinematográfico durante poco más de una década (1955-1966) con Alfred Hitchcock, del que nacieron obras maestras de la simbiosis entre imagen y música como *Vertigo*, (1958), *Con la muerte en los talones*, (1959), o *Psicosis* (1960). Trabajó además con realizadores de la talla de François Truffaut (*Fahrenheit 451*, de 1966), o Martin Scorsese en la que fuera su película póstuma, *Taxi Driver* (1976). Sin olvidar sus incursiones en el género fantástico como en *Viaje al centro de la tierra* (1959), *La isla misteriosa* (1961) o *Jasón y los argonautas* (1963), ni en la ciencia ficción como *Ultimatum a la tierra* (1951).

3.2.4.4 Hollywood pop y resurrección del sinfonismo en el cine.

Para desdicha de los grandes sinfonistas, a partir de los años cincuenta el panorama cambiará en la música cinematográfica, pues los estudios, que habían perdido el monopolio de la distribución, introducen éxitos comerciales en sus bandas sonoras para intentar ser más competitivos y recuperar de paso el terreno perdido por la implantación de la televisión en los hogares.

En todo este proceso influye también sin duda la aparición del LP (*long play*, o disco de larga duración), y la del Single, entre 1948 y 1949, que junto a la alta fidelidad (*Hi fi*) y la estereofonía revolucionarían la grabación y difusión musical. (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 139).

Es en este contexto donde los productores presionan para que se introduzcan canciones en las bandas sonoras de las películas, dichas canciones serían también comercializadas en disco y emitidas por radio, para lograr sacar partido comercial a la música de las películas.

La partitura que compuso Alex North en 1951 para *Un tranvía llamado deseo*, constituye un símbolo de la llegada del jazz al cine, pues aunque anteriormente abundan los coqueteos en forma de canciones insertadas, o de pequeños guiños en forma de giros jazzísticos en el *score* (recordemos que muchos de los compositores de los años treinta y cuarenta habían pasado por Broadway como arreglistas o directores), la banda sonora de North supone la sustitución del modelo sinfónico por otro donde instrumentación, armonía, melodía, ritmo y fraseo provienen del jazz.

En los años 50 y 60, y comienzos de los 70, abundará la inclusión de canciones de corte pop, rock y jazz en la banda sonora de las películas. El compositor cinematográfico Elmer Bernstein afirmaba que “la muerte de la partitura clásica para cine comenzó en 1952 con una canción pop inocua que fue utilizada en la secuencia de créditos del western de Gary Cooper *High Noon* (Sólo ante el peligro). La canción en sí, *Do not forsake me, oh my darling*, cantada por Tex Ritter, se convirtió en un gran éxito por derecho propio, y fue este primer éxito comercial [...] lo que hizo que todos los productores se pusieran a buscar a la carrera canciones para su siguiente película” (cit. por Lack, 1999: 266). Lo más curioso de todo es que la citada canción fue compuesta por Dimitri Tiomkin, uno de los compositores sinfónicos llegados del viejo continente.

Esta moda por el jazz y la música popular encontrará en Henry Mancini (*Desayuno con diamantes* de 1961, *¡Hatari!* de 1962, *La pantera rosa* de 1963, ...) y Lalo Schifrin (*Misión imposible* serie de 1966, *Bullit* de 1968, *Harry el sucio* de 1971,

etc.) a dos grandes aliados.

Si bien en estas décadas no se abandona del todo la composición orquestal, el sinfonismo se vuelve ecléctico e incorpora elementos de distintas tradiciones y también de las vanguardias y la música atonal. Esta generación de compositores, encabezada por Alex North, Elmer Bernstein y Jerry Goldsmith, se caracteriza por su extremada flexibilidad a la hora de enfocar la composición para un film, pudiendo cambiar de película a película radicalmente su planteamiento, en cuanto a estilo, estética y plantilla instrumental.

Por otra parte la música de cine seguirá teniendo en Europa una excelente cantera durante todos estos años, con compositores de la talla de los italianos Ennio Morricone (con sus inolvidables bandas sonoras para los spaghetti-western de su compatriota Sergio Leone, o su brillante score para *La Misión* de 1986) y Nino Rota (cuyo *Padrino* le vale la entrada en el olimpo de la música de cine, sin olvidar sus colaboraciones con Federico Fellini y Luchino Visconti), el británico John Barry (creador del sonido *Bond* fusionando jazz y orquesta sinfónica, e inolvidable melodista en *Memorias de África* de 1985), o el francés Maurice Jarre (quien con su trabajo a cargo de David Lean en *Lawrence de Arabia* de 1962, *Doctor Zhivago* de 1965, y *Pasaje a la India* de 1984, forma parte de la cultura musical popular).

De vuelta a los Estados Unidos, a finales de los años setenta la figura emergente de John Williams (1932) cobra protagonismo a raíz de sus colaboraciones con George Lucas (*Star Wars* de 1977), y Steven Spielberg (*Tiburón* de 1975, *Encuentros en la tercera fase* de 1977, *Superman* de 1978, *En busca del arca perdida* de 1981, *E.T. el extraterrestre* de 1982, etc.). Es en combinación con el cine autorreferencial de Spielberg y Lucas donde Williams rescata el modelo sinfónico postromántico, con influencias directas y conscientes de la música de Korngold y Steiner, haciendo uso de temas y *leitmotifs* (la referencia a Richard Wagner y Gustav Holst en *Star Wars* no se le escapa a nadie), e impregnando sus partituras de procedimientos postrománticos en armonía, melodía, ritmo, fraseo y orquestación. No en vano John Williams fue asistente en sus inicios de los compositores Franz Waxman y Alfred Newman, aprendiendo de ellos el oficio y la tradición de la música cinematográfica de Hollywood.

Si bien no son pocos los que reprochan a Williams su falta de originalidad para ofrecer nuevos planteamientos (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 172), el oficio y la técnica del compositor han quedado patentes a lo largo de su dilatada trayectoria. Su gran mérito ha consistido en rescatar del olvido la técnica de los maestros que

compusieron para el cine clásico, revitalizar el sinfonismo en las bandas sonoras y adaptar todo esto al cine de su tiempo con excelentes resultados.

3.2.4.5 La música de cine en la actualidad

Hoy en día el modelo que Steiner y Korngold contribuyeron a crear convive sin problemas con planteamientos más *pop*, presentes en el trabajo de una segunda generación de compositores eclécticos, muchos de ellos crecidos como músicos en la escena pop-rock. Hablamos de Hans Zimmer, Danny Elfman, Randy Newman y James Newton Howard entre otros. Mención aparte por su sólida formación y originalidad merece Thomas Newman, hijo del gran Alfred Newman.

Esta nueva generación no tiene reparos en escribir para orquesta, asimilando muchos de los planteamientos clásicos, pero añadiendo a su vez el uso de la tecnología y de pautas de trabajo más típicas de la música comercial (pop, rock, música étnica, música electrónica, etc.).

El mestizaje y la contaminación estilística es quizá la característica más significativa de estos creadores, que no dudan en acudir a la *world music* o a la electrónica para colorear sus partituras (Thomas Newman nos muestra un brillante ejemplo en su *score* para *American Beauty*, de 1999, en el que el folk y los sintetizadores conviven con la orquesta).

Sin embargo en la música de estos nuevos maestros resuenan aún los ecos del postromanticismo; basta escuchar fragmentos de la banda sonora de *Gladiator* (2000), compuesta por Hans Zimmer, o de la trilogía de *El Señor de los anillos* (2001-2003), de Howard Shore, para darnos cuenta de que Wagner sigue muy presente en la música cinematográfica de Hollywood.

En la actualidad y conviviendo con la citada generación una nueva hornada de compositores de cine emerge conservando ese eclecticismo y versatilidad, y muy consciente del peso de la historia de la música de cine, de la que se nutren con frecuencia en sus partituras (como ejemplo véase la semejanza con Herrmann de la alabada banda sonora para la serie televisiva *Perdidos*, estrenada en 2004, compuesta por Michael Giacchino, o de su partitura para el film *Los increíbles* de 2004, en el que recrea el *sonido Bond* de John Barry).

Aparte de Giacchino, destacan por su personalidad en la creación contemporánea de *scores* para cine el francés Alexandre Desplat, el italiano Dario Marianelli y el español Alberto Iglesias, curiosamente los tres europeos.

3.2.5 El proceso de creación de la banda sonora musical.

A continuación abordaremos las diferentes etapas del complejo recorrido al que se enfrenta el compositor desde el momento que recibe el encargo hasta que la música queda sincronizada definitivamente con la película.

Son muchas las variantes dentro de este proceso y hay grandes diferencias según el tipo de producción y que dependen fundamentalmente del presupuesto disponible para la producción musical.

3.2.5.1 Elección del compositor

El primer interrogante que se plantea es cuáles son los factores determinantes por los que un compositor es contratado para una producción, en detrimento de sus colegas. En muchos casos es la colaboración previa entre compositor y director la que inclina la balanza, ya que entre ambos existe una relación de confianza avalada por trabajos anteriores y que perdura durante años. Véase por ejemplo la colaboración de Bernard Herrmann con Alfred Hitchcock, o entre Henry Mancini y Blake Edwards, Maurice Jarre y David Lean, Ennio Morricone y Sergio Leone, John Williams y Steven Spielberg, el mismo Williams y George Lucas, Alberto Iglesias y Pedro Almodóvar, Michael Giacchino y J. J. Abrams, etc.

Otras veces el compositor es recomendado al director o productor por alguien con quien ha trabajado anteriormente, es sugerido por su agente o representante, o su música llega de modo casual al director o al productor (o a alguien que le recomienda) y se ve su idoneidad para el proyecto.

Sin embargo en algunas ocasiones, especialmente en grandes producciones donde hay mucho dinero en juego, se contrata al compositor según la habilidad mostrada en *scores* anteriores para acompañar el género concreto de la película. Esto conlleva que la industria, principalmente en Hollywood, tienda a encasillar a los compositores en géneros determinados, en función de los éxitos cosechados. De este modo si un compositor trabajó por ejemplo para una película épica que consiguió un gran éxito en taquilla, será llamado habitualmente para producciones similares.

En ocasiones los productores piden a varios compositores que compongan una *demo* para la película (que puede incluir uno o varios temas, compuestos específicamente para el film, o del trabajo anterior del compositor y que se adecúen al estilos y exigencias del proyecto), antes de decidir a quién contratar. Llama la atención, que incluso compositores muy consagrados dependen de las *demos* para ser contratados

en algunos proyectos. Este proceso de selección es gestionado en Hollywood muchas veces a través de agentes (y agencias) que representan al compositor, como cuenta Fred Karlin: "agencies frequently prepare (or help their clients prepare) demos specifically customized for each individual project for which they are submitted. They will take into account, as much as possible with the material available, what the film is about and what musical direction the filmmakers may have in mind: whether electronics or orchestra, scoring or song-oriented, light or heavy, dramatic or intimate." (2004: 461).

En Europa es sin embargo muy poco usual que un compositor de música cinematográfica tenga representante. Y sólo los compositores que han trabajado en películas que han triunfado en Estados Unidos, como Alberto Iglesias, con algunas de las películas de Pedro Almodóvar, son requeridos por agencias de representación en Los Ángeles.

Un factor decisivo en ocasiones para que un compositor sea contratado es el interés (o entusiasmo) que muestre por trabajar en el proyecto y cómo lo exprese. En esto el compositor Christopher Young es un ejemplo de entusiasmo y pasión contagiosa que logra convencer a realizadores y ejecutivos: "I know that you're thinking about using some composers that certainly have more credits than I do, but you've got to hire me. You've got to hire me because I want so badly to do a score that is just magnificent" (Christopher Young cit. por Karlin, 2004: 459).

No hay por tanto una única receta que asegure la contratación de un compositor para un proyecto concreto, sino un cúmulo de factores en los cuales la experiencia previa del candidato y las relaciones personales juegan un papel decisivo.

3.2.5.2 Relación con el director y el productor

El cine es en esencia un trabajo en equipo, en el cual las relaciones entre los distintos miembros influyen en el resultado final del film. Para ello es importante que el compositor sepa trabajar y colaborar con otras personas, ya que no puede componer basándose exclusivamente en su criterio, sino que ha de respetar y reflejar la visión emocional, técnica y estética del director de la película.

Al compositor de música cinematográfica se le presuponen habilidades sociales, sin las cuales es muy difícil que el proyecto llegue a buen puerto, ya que tan importante como proponer es saber escuchar, ceder y acatar otros criterios.

El compositor y orquestador Mark McKenzie afirma "If guys really want to be successful, the single biggest factor is being able to work well with people and having

people like you. It is not a matter of what you know about music as much as it is how well you work with people". (cit. por Karlin, 2004: xxi)

A diferencia del compositor de música para concierto, el músico de cine ha de ser consciente de que su trabajo sólo tiene sentido si contribuye a que la película funcione en su totalidad, por lo que ha de renunciar a su ego creativo en función del bien común del proyecto. La música ha de ayudar narrativa, emocional y técnicamente a que la película se entienda como un todo y a que la historia llegue al espectador.

Para ello el compositor tiene en muchas ocasiones que desechar ideas, renunciado a su orgullo, y modificar partes del *score* para ser fiel a las directrices del realizador.

Sin embargo no todo tiene connotaciones supuestamente negativas, ya que del proceso de trabajo conjunto surgen con frecuencia ideas muy interesantes, a las que el compositor por sí solo, sin el acicate creativo del director, nunca hubiese llegado. Como afirma el director Oliver Stone: "That's the fun part about movie collaboration. You work intensely with a lot of people who are different from you and you learn a lot from them" (cit. por Davis, 1999: 69).

La colaboración entre director y compositor puede durar de varias semanas a varios meses, y ese contacto continuado necesita de cierta empatía artística y personal. La comunicación entre ambos se realiza de muy diversos modos, ya que el músico no necesita que le hablen en un lenguaje técnico musical, ni que le concreten la instrumentación u otros parámetros musicales. Se trata más bien de que el compositor entienda la película y la historia hasta sus últimos detalles y consecuencias, y que sea capaz de interpretarla de un modo acorde a la visión del director, para materializarla musicalmente o complementarla. Para ello, se discuten con frecuencia aspectos narrativos, técnicos, psicológicos y estéticos del resto de elementos del film.

Muchas veces el compositor ha de saber interpretar las palabras del director, ya que éste no goza habitualmente de formación musical y puede hacer uso de términos confusos, contradictorios o equívocos. El músico ha de leer entre líneas y buscar la finalidad de lo que le propone el director. Si ambos se conocen desde hace tiempo y han trabajado ya juntos, este proceso resulta mucho más sencillo, pues cada uno sabrá (en cierta medida) cómo piensa el otro.

La relación con el director no siempre es fácil y depende mucho de persona a persona, ya que algunos tienen muy claro en qué momentos del film quieren la música y cómo ha de ser ésta, mientras que otros no dan apenas instrucciones. Con frecuencia los

directores se muestran inseguros e incluso cambian de opinión, ya que la música es (junto a la postproducción de sonido) el último elemento que se añade a la película y tienen miedo de que el film sea un fracaso.

Por otra parte, para que la colaboración sea fructífera, es necesario que el director confíe en el compositor y se muestre abierto a sus sugerencias y propuestas, ya que no hay nada más desagradable para un compositor que trabajar con un director impositivo y en exceso controlador que pretende abarcar y decidir sobre cada detalle del proceso de creación de la banda sonora musical. La confianza es por tanto decisiva para el resultado final de la banda sonora.

La figura del productor ha de ser también tenida en cuenta, ya que su poder de decisión en un largometraje está en algunos casos por encima del director. Con frecuencia los productores se quedan en un segundo plano y dan libertad para que director y compositor discutan los aspectos creativos. Sí intervienen en cambio en aspectos relacionados con presupuestos y gestión de recursos técnicos o humanos.

Excepcionalmente hay productores que toman el control creativo sobre la banda sonora musical, como parte de otras atribuciones en las que remplazan o ayudan al director, si bien esto es más frecuente en la televisión (series) que en el cine. En todo caso el compositor ha de tener claro quién es su interlocutor para los aspectos creativos, e intentar contentarle y adecuarse a su criterio.

3.2.5.3 Componer para el guión vs. componer para el montaje

En la mayoría de los casos el compositor trabaja sobre el montaje de la película, lo que le permite sincronizar de modo detallado la música al montaje y al movimiento interno de la imagen, ajustando también las duraciones.

Sin embargo, en ocasiones el compositor puede empezar a componer antes del rodaje, o durante éste. Esto puede suceder por cuestiones de plazos (si el compositor piensa que no va a tener tiempo suficiente para trabajar con el montaje) o por motivaciones más conceptuales o artísticas.

Este es el caso de algunas de las bandas sonoras musicales (en especial a partir de *La muerte tenía un precio*, 1965) que Ennio Morricone compuso para los spaghetti-western de Sergio Leone. Como cuenta Conrado Xalabarder "hubo dos razones básicas, ambas de importancia: en primer lugar, tener la música de antemano iba a permitir planificar escenas completas en función de esa música, de tal modo que pareciese que esas eran secuencias coreografiadas, de gran belleza. En segundo lugar, porque Leone

siempre entendió que la música era la extensión natural de los personajes, de modo que con ella los hacía más comprensibles y les daba una dimensión más amplia, etérea, incluso religiosa. Y si un actor debía conocer de antemano sus diálogos para entender el personaje, ¿cómo no debía conocer también qué música iba a ser el alma de su personaje? Por ello, Leone hacía escuchar a sus actores la música de Morricone." (Xalabarder, 2006: 143-144).

En ocasiones se combinan distintos métodos, conviviendo en una misma película música compuestas para el montaje e imágenes montadas sobre una música concreta, como sucede en *Gladiator* (2000). En este film Ridley Scott hizo ajustar el montaje de algunas secuencias de acción a piezas musicales compuestas originalmente por Hans Zimmer para otras escenas. Después Zimmer rearregló las piezas sobre la edición de imagen. En cambio en otras secuencias el compositor trabajó directamente sobre el montaje.

Otros compositores como Gabriel Yared (a quién tuvimos la suerte de escuchar en una conferencia en el congreso sobre música de cine *Soncinemad 2007*, que tuvo lugar en Madrid) prefieren componer los temas musicales con el guión y cuando reciben el montaje los ajustan a éste, realizando diversas variaciones.

Hay por tanto diversos enfoques acerca de cuándo se ha de empezar a componer para la película, algunos más centrados en la postproducción que otros, lo que no sólo depende de las preferencias del compositor sino también de las necesidades técnicas y estéticas del film, así como de las limitaciones del tiempo disponible para componer.

3.2.5.4 Temp-tracks

Una *temp-* o *temporary track* es una pieza musical preexistente que se sincroniza con el montaje a modo de referencia, antes de ser compuesta la banda sonora musical, para dar una idea al director, montador, productor, *music editor* y compositor de cómo quedará la imagen con música. Así mismo sirve como referencia estilística al compositor (estética, tempo, instrumentación, dinámica, etc.).

En algunos casos las *temp-tracks* se han mantenido en la banda sonora definitiva, rechazándose partituras compuestas para el film. El ejemplo más conocido es el de *2001: Una odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick, que le encargó a Alex North una partitura posteriormente rechazada en favor de las *temp-tracks* (*Así habló Zarathustra* de Richard Strauss, *Atmospheres*, *Lux Aeterna*, *Requiem* y *Adventures* de

György Ligeti, *Gayaneh Ballet Suite* de Aram Khachaturyany y *El Danubio azul* de Johann Strauss), que se convirtieron así en la banda sonora musical de la película.

Uno de los peligros patentes de las *temp-tracks* se deriva pues de que el director o productor se acostumbren tanto a escuchar las piezas de referencia en sincronía con la imagen, que la partitura nueva de encargo les resulte después insatisfactoria.

Las *temp-tracks* pueden ser músicas de todo tipo, como piezas de música clásica, temas de rock o pop, música de películas anteriores (incluso del mismo compositor al que se le encarga escribir la partitura del proyecto), etc.

A pesar de sus desventajas, las *temp-tracks* aportan mucha información al compositor, que por la presión de los plazos de entrega no tiene muchas veces tiempo suficiente para probar diversas ideas.

Si la *temp-track* es adecuada y el compositor suficientemente creativo el resultado final puede ser muy convincente, como en el caso de *La guerra de las galaxias* (1977), para el que John Williams tuvo como una de las referencias parte de *Los planetas*, op.32 de Gustav Holst. (Aschieri, 1999: 301)

Por otra parte, la proliferación del uso de *temp-tracks* es en gran medida responsable de la escasa evolución estilística de la música de cine en los últimos años en Hollywood, ya que en muchos casos se ha imitado (por no decir plagiado) la música de referencia sin aportar elementos significativos del estilo personal. La causa de esto hay que buscarla a menudo en la reticencia de los productores y directores a arriesgarse dando más libertad estética al compositor, por miedo al fracaso de la película.

3.2.5.5 Spotting session

La *spotting session* es la reunión en la que el compositor y el director de la película visionan juntos el film para decidir en qué momentos llevará música y cómo será esta (estética, carácter, instrumentación, etc.). También pueden encontrarse presentes y participar en la toma de decisiones el productor, el *music editor* (si lo hubiera), otros asistentes del compositor, el montador, etc.

Mientras que en Hollywood es una etapa reglada de todo el proceso, que tenía aún mayor importancia en el pasado, en la mayoría de producciones europeas esta reunión se produce de modo bastante informal. Como anécdota relataremos que la *spotting session* del largometraje español *Nevando voy* (de Maitena Muruzabal y Candela Figueira, 2008), tuvo lugar en la casa de la directora de *casting* (Diana Nava), amiga común de una de las directoras (Maitena Muruzabal) y el compositor (autor de

este trabajo), y apenas duró tres horas, pues no se vio la película entera sino que se comentaron momentos específicos y conceptos estéticos generales.

Hoy en día, la práctica de sincronizar *temp-tracks* con el montaje se ha hecho habitual en América, lo que ha reducido considerablemente el tiempo necesario para la *spotting session*, como contaba Jerry Goldsmith "spotting in the old days used to take two days. Now you can go through it in half a day, because it's temped." (cit. por Karlin, 2004: 33).

Otra consecuencia del uso de *temp-tracks* es que en los últimos años la *spotting session* ha pasado a ser prescindible, pues el compositor recibe una copia con música de referencia en la que tiene toda la información del inicio y final de cada cue, así como del estilo requerido y la intensidad dramática, etc. El trabajo de *spotting* y la elección de las *temp-tracks* es realizado entonces por el *music editor* y el montador de la película y/o el director.

En caso de darse como tal, con participación del compositor, la *spotting session* (en América) suele tener lugar en una sala de edición (antiguamente se daba en una sala de proyección) y si hay *temp-tracks* sincronizadas puede durar entre cuatro y seis horas, si bien algunas veces (por la ausencia de música de referencia o falta de conceptos claros por parte del director, o si se siguen los métodos de trabajo clásicos), se pueden extender más (Karlin, 2004: 33).

La *spotting session*, en sus diferentes variantes, se convierte así en un punto de partida para el trabajo del compositor sobre el montaje del film. Sin embargo las decisiones tomadas en esta fase no son inamovibles, ya que durante el proceso de composición pueden ser alteradas por el compositor si el director así lo consiente.

3.2.5.6 Music editor

La figura del editor musical (*music editor* en inglés) no es frecuente en el cine europeo, por no afirmar que es casi inexistente.

En América el *music editor* es un asistente del compositor que posee diversas atribuciones, como tomar notas acerca de lo acordado en la *spotting session* sobre cada *cue* (cada una de las intervenciones musicales) para después entregárselas al compositor, asistir al compositor en la preparación de *click-tracks* y marcas visuales (*streamers* y *punches*) en caso de ser necesarios para la sincronía en la sesión de grabación de los músicos, ayudar al director de orquesta en todo lo relacionado a la sincronía, estar presente y asistir al compositor en la sesión de grabación y mezcla de la

música, editar la música ya grabada, participar en la *dubbing session* (sesión de mezcla final) en la que en ocasiones representa al compositor, etc. También sirve de enlace entre el compositor y el director y/o el productor en momentos puntuales.

El trabajo del *music editor* puede llegar a ser muy creativo y de gran ayuda para el compositor como demuestra el caso de *Black Hawk derribado* (2001). En este film Hans Zimmer iba muy justo de tiempo, por retrasos en otras etapas de la producción de la película (que como es habitual, ya tenía fecha de estreno muchos meses antes) y decidió arriesgarse en el proceso de producción y creación musical, apoyándose en la labor de su editor musical Bob Badami. Zimmer compuso piezas de larga duración, grabando ideas e improvisaciones mientras veía sólo una parte del montaje (la única que le habían facilitado), pero sin buscar la sincronía con la imagen concreta sino su *mood*. Tras esto, según explica el propio Zimmer, le pidió al *music editor* que editase digitalmente esas piezas y las ajustase sincrónicamente a lo largo de todo el film: "I said to Bob and Marc Streitenfeld, 'Okay, we aren't just going to feed your guys music. We're going to give you these sometimes twenty minutes tracks. And use that technology, use Pro Tools, go and hack around in it', and we had made a very elaborate sort of grid of tempi and keys, etc. the half speed and the triplet value of it, so that the music could go from one to the other" (cit. por Karlin, 2004: 11).

Muchos compositores ven en los editores musicales a un inestimable colaborador, como Hans Zimmer refiriéndose a Bob Badami afirma: "I absolutely see him as my coproducer, in the record sense. Because, I mean, he brings a point of view to it. He steers me into directions I never would have gone in. He's completely inspiring. He isn't a guy that just cuts the stuff in, you know, there's a whole other artistry at work" (cit. por Karlin, 2004: 11).

En caso de no haber *music editor*, como en la mayoría de producciones españolas, es el compositor quien asume sus funciones.

3.2.5.7 Trabajo en equipo: colaboradores

Aparte del *music editor* el compositor puede rodearse de todo un equipo de colaboradores, si el presupuesto para la música en el film así lo permite. Desde los inicios del cine sonoro y debido a los plazos tan ajustados que impiden que el compositor pueda hacerse cargo de todo, aparece la figura del orquestador, que a partir de los bocetos del compositor escribe de modo completo la partitura orquestal para el director. Compositores que iniciaron su labor en los años treinta como Max Steiner, ya

contaban con la ayuda de uno o más orquestadores, con los que trabajaban codo con codo en el estudio.

Los compositores sin embargo no delegaban la elección tímbrica en el orquestador, sino que plasmaban en sus *sketches* los colores principales, dejando pequeños detalles a criterio del orquestador. Algunos compositores como Jerry Goldsmith o John Williams, tienen fama de escribir bocetos muy detallados en los que aparecen indicaciones muy precisas como el tipo de baquetas para la percusión, los pedales del arpa, técnicas como *col legno* en la cuerda, etc.

El orquestador pasa entonces el *sketch*, que suele tener de cuatro (como muchos de los bocetos de Steiner) a ocho pentagramas (como los de Williams y Goldsmith), al papel pautado con todos los pentagramas necesarios para la orquesta (que por ejemplo en el *Main Theme* de *Star Wars*, suman veintiocho). Y toma algunas decisiones que aún siendo menores condicionan el balance global de la orquesta, como pueden ser duplicaciones de instrumentos en los *tutti*, elección de los *divisi*, etc.

Compositor y orquestador suelen mantener una relación estable basada en la confianza y en el conocimiento mutuo que facilita el trabajo. Así Max Steiner trabajó durante años con Hugo Friedhofer (que también fue orquestador de E. W. Korngold) y Murray Cutter, John Williams con Herbert Spencer y Jerry Goldsmith con Arthur Morton.

Cuanto más sólida es la formación de los compositores, más concreta tiende a ser su orquestación e instrumentación en los sketches. Mientras que los compositores cinematográficos que carecen de formación clásica y conocimientos profundos en la materia suelen dejar más margen de acción al orquestador, que se convierte así en una pieza clave del resultado sonoro final.

Hoy en día la inmensa mayoría de compositores no trabaja ya al piano, como lo hacían Steiner, Goldsmith o Williams (este último todavía en activo), sino al ordenador lo que también influye en el *modus operandi* del orquestador, que no recibe ya bocetos en papel pautado, sino ficheros *midi* o archivos del secuenciador en el que trabaje el compositor. El orquestador se enfrenta entonces al reto de transformar una partitura *midi*, muchas veces amorfa y sin sentido en un *score* que pueda ser interpretado por una orquesta. Para ello, la mayoría de los orquestadores se basan especialmente en la escucha de las demos digitales (con *samplers* y sintetizadores) para descifrar la información en bruto contenida en el *midi*. En la actualidad los orquestadores ya no

trabajan tampoco con papel y lápiz, como antiguamente, sino que pasan sus orquestaciones a programas de edición de partitura como *Sibelius* o *Finale*.

Un compositor puede tener uno o varios orquestadores y también necesitar de arreglistas que trasladen una idea musical a un estilo diferente. En algunas ocasiones, debido a la falta de tiempo y/o la generosidad del compositor (que apadrina así a uno de sus asistentes), un colaborador puede llegar a componer alguna de las *cues* del film. En ese caso se le denomina compositor de la música adicional (*additional music*).

Una vez finalizada la labor de los orquestadores o arreglistas entran en juego los copistas (cuyo mérito era aún mayor en la época anterior a los ordenadores), que se encargan de dar formato a la partitura del director (*score*) y preparar cada una de las partichelas que tocarán los músicos de la orquesta.

Con la entrada de la tecnología musical algunos compositores recurren también a asistentes para la programación de *samplers* y sintetizadores de todo tipo, bien para las demos que escuchará el director antes de la costosa grabación orquestal, bien como parte del resultado sonoro final de la producción de la banda sonora musical.

Compositores como Hans Zimmer, se rodean así de un equipo de colaboradores muy especializados, como si de un taller se tratara, ampliando el concepto de trabajo en equipo a la producción de la banda sonora musical. El compositor delega en distintos profesionales, consciente de que la colaboración puede resultar enriquecedora para el resultado final, y ejerce al mismo tiempo la dirección, supervisión y control sobre todos los procesos. Este concepto de factoría ha sido duramente criticado, a pesar de sus excelentes resultados en algunas ocasiones, sin embargo no difiere mucho de la esencia del cine como arte colaborativo por excelencia, en el que el resultado final prima sobre la participación individual.

En cambio otros compositores de renombre, como Bernard Herrmann o Ennio Morricone, han asumido la orquestación por considerarla parte irrenunciable del proceso compositivo. Independientemente de cómo haya sido realizada la partitura, lo único que cuenta es el resultado sonoro final, en conjunción con el resto de elementos de la película.

Otro colaborador esencial es el director de orquesta de la *recording session*. Aunque algunos compositores, como Williams, Goldsmith o Morricone, han dirigido sus partituras cinematográficas, otros prefieren estar en el control de la sala de grabación escuchando a través de los monitores, pues son conscientes de que se trata de una grabación y de que hay diferencias sustanciales entre la audición directa de la

orquesta y la que tiene lugar tras ser captada por los micrófonos y premezclada en la sala de control. Estos últimos delegan muchas veces en el orquestador pues conoce a fondo la partitura, aunque también hay directores especializados en grabaciones para cine y que no participan antes en la fase de orquestación y arreglo.

El compositor puede producir musicalmente la grabación (con o sin ayuda de uno o varios co-productores musicales) o recurrir a otra persona especializada. Además, necesitará de uno o más ingenieros o técnicos de sonido, para la grabación y mezcla del *score*, un contratista para la orquesta (que busque a los músicos adecuados y los cite para la sesión de grabación), y de personal de gestión que facilite los aspectos administrativos y legales.

En muchas producciones europeas o producciones americanas de bajo presupuesto es el compositor quien asume la mayoría de estas funciones, contando con suerte con la ayuda de un único asistente, que ejercerá de copista también, debido a la falta de presupuesto para pagar a tantos asistentes.

3.2.5.8 Plazos

Una gran diferencia entre un compositor de música de concierto y un compositor de música cinematográfica es la presencia de plazos y *deadlines*, con frecuencia muy ajustados, que someten al compositor a una gran presión.

Si los compositores de cine han estado históricamente sometidos a un calendario muy exigente (que acumula los retrasos del resto de fases de la producción del film, cuya fecha de estreno está muchas veces cerrada), la llegada de la edición digital de la imagen en las últimas décadas ha traído como consecuencia que disponer del montaje final con suficiente antelación sea poco más que una quimera, rara vez al alcance del compositor. La facilidad para editar en los ordenadores ha provocado que el montaje sufra cambios casi hasta el último momento, obligando con frecuencia a los compositores a reestructurar la música de escenas ya compuestas y multiplicando así su ya ingente trabajo.

El poco tiempo disponible para la creación de la banda sonora musical hace que la inspiración resulte un lujo del que no se puede depender, y que el compositor haya de basarse en sus conocimientos, experiencia y oficio para avanzar día a día en la composición del *score*, independientemente de su estado físico, anímico o de concentración.

En relación al número de minutos de música que son compuestos diariamente, Karlin afirma que "Most composers say that to compose an average of 2 minutes of music per day is reasonable, averaging the slow days and the days with director's conferences and phone calls with the good days when things are going well" (Karlin, 2004: 59).

Para calcular el tiempo necesario para la composición de la música de una película (si el compositor es contratado directamente en la fase de postproducción) Jerry Goldsmith decía lo siguiente: "I figure 2 minutes per day and add 10 days to that for that first period of preparation. And those weeks are 7-day weeks, if I stop and lose the momentum, I'm lost" (cit. por Karlin, 2004: 59).

Hablando de John Williams, Davis dice que, siguiendo la media de dos minutos por día, para crear la banda sonora de una película como *Star Wars* o *Indiana Jones*, que tienen unos 80 o 90 minutos de música, se necesitarían unas ocho semanas de cinco días laborables. (Davis, 1999: 81-82). Sin embargo descansar los fines de semana es un lujo muy poco frecuente durante la creación de una partitura para cine.

Por otra parte, si el compositor empieza en la fase de preproducción, con la lectura del guión e intercambio de ideas con el director, los tiempos son mucho mayores, lo que no quita que posteriormente el músico tenga que ajustar su partitura a contrarreloj al montaje final.

3.2.5.9 Presupuestos

Al igual que el resto de elementos de la película la música se ve influenciada de modo directo por el presupuesto disponible para su producción. Este aspecto puede condicionar los honorarios del compositor, la configuración del equipo de asistentes que tiene a su disposición y la elección de la instrumentación-orquestación, pues la contratación de una orquesta sinfónica requiere de una cantidad sustanciosa.

Así dependiendo del presupuesto asignado escribirá para orquesta o ensemble, o llegará incluso a prescindir de la grabación en directo de músicos, que puede ser sustituida por música realizada exclusivamente mediante medios digitales. También puede combinar dichos medios con la grabación real de algún solista.

Ni que decir tiene que las cifras manejadas en la industria norteamericana no son comparables a las de la desestructurada industria europea, ni en el salario del compositor, ni en los medios económicos disponibles para la grabación de músicos en vivo.

Esta limitación, tan propia del cine, hace que ante la falta de medios el compositor desarrolle el ingenio para buscar soluciones, que de otro modo quizá nunca habrían surgido, generando un sonido particular y diferente. La falta de presupuesto para pagar una orquesta sinfónica completa es uno de los motivos que llevaron a Morricone a buscar una instrumentación tan especial en sus bandas sonoras para *spaghetti-western*.

También el número de ensayos se ve afectado por los bajos presupuestos, lo que a veces repercute en la calidad musical. El compositor ha de ser consciente de ello de antemano y escribir una música adecuada al tiempo disponible para ensayar y grabar, controlando la dificultad de ejecución de sus partituras para evitar sorpresas desagradables en la sesión de grabación.

Por otra parte la sencillez en la escritura para facilitar la lectura de los músicos, no tiene por qué ser un sinónimo de simpleza en el resultado sonoro. Bernard Herrmann es un gran ejemplo de cómo una escritura sencilla (que facilita la lectura del intérprete) puede derivar en un resultado sonoro orgánico y complejo. Los conocimientos sólidos de orquestación e instrumentación son por tanto esenciales para poderse ajustar a los límites de gasto impuestos por la producción de la película, ya que más tiempo de ensayo y grabación para que una partitura se ejecute de modo correcto es sinónimo de más dinero para los músicos de la orquesta, el director, los técnicos de sonido, el alquiler de la sala de grabación, etc., lo que puede arruinar al compositor según el tipo de contrato que haya firmado.

Pues si el compositor se encarga de la producción de la banda sonora musical recibe una cantidad de dinero (*package deal*) de la que tendrá que pagar a todos sus colaboradores, a la orquesta, el alquiler de los estudios de grabación y mezcla, etc. Mientras que si firma un contrato sólo por los honorarios de la composición (*composing fee*) la productora se hace cargo del resto de los gastos concernientes a la producción musical.

Por desgracia rara vez la educación de conservatorios y universidades de música incluye estos aspectos prosaicos (legales, administrativos, económicos, presupuestarios, etc.), que por otra parte influyen decisivamente en el resultado final de la música para cine, y es el compositor quien va aprendiendo de la propia experiencia, a costa a veces de cometer serios errores.

Como vemos dinero y aspectos musicales están estrechamente relacionados en la composición para cine, pues se influyen mutuamente y condicionan la producción de la

banda sonora musical. Como dice el compositor Mike Post: "There are two words to what we do: the music business. You've got to do the music and you've got to do the business" (cit. por Karlin, 2004: 459).

3.2.5.10 Recording Session

La sesión de grabación o *recording session* era, hasta la aparición de la tecnología digital musical, el momento de la verdad para el compositor de cine. Antes del *midi*, el compositor tocaba en el mejor de los casos algunos temas del *score* al piano para el director, y éste hacía un ejercicio de confianza casi ciega hasta el momento de la grabación de la orquesta, en el que por primera vez se escuchaba realmente la banda sonora musical. Durante la *recording session* se ponía pues de manifiesto si la música compuesta durante semanas y meses, con la consiguiente ansiedad del director por el miedo a que no se estuviera trabajando en el buen camino, podía o no funcionar con la película.

Hoy en día es muy raro que un productor otorgue los medios económicos para grabar la orquesta sin que él o el director hayan escuchado demos digitales (realizadas con *samplers* o sintetizadores) sincronizadas con la película y hayan discutido sobre los pormenores de la música escena a escena, con las consiguientes correcciones por parte del compositor.

Sin embargo en las bandas sonoras con gran protagonismo de la orquesta la sesión de grabación mantiene su importancia, pues de ella depende el resultado sonoro final, independientemente de que las demos hayan sido anteriormente aprobadas (lo que se da por sentado). Se trata de un momento muy esperado, pues a pesar de las virtudes de las *mockups* o demos (maquetas), generalmente la orquesta puede dotar de vida el film de un modo mucho más orgánico que el *midi*.

La *recording session* tiene lugar en el *scoring stage*, que recibe el nombre del escenario del estudio de cine (RKO, Warner, etc.) en el que se grababa la música a partir de 1931 (tras la llegada del cine sonoro) y que era diferente del que utilizaban los actores para rodar. La evolución de la tecnología permitió entonces poder mezclar diferentes pistas de sonido (*dubbing*) y poner así la música en el momento del film deseado, lo que hasta la fecha era imposible y obligaba a que los músicos tocaran en el escenario (set) durante el rodaje (Davis, 1999: 27). Hoy en día los *scoring stages* ya no se encuentran generalmente en el edificio de los estudios de cine, sino que son estudios de grabación independientes preparados para el registro de bandas sonoras.

A la hora de grabar, el material de partichelas ha de estar correctamente preparado por orquestadores y copistas, ya que cualquier errata puede ocasionar pérdidas de tiempo y por ende de dinero.

Para optimizar la sesión, o sesiones de grabación (ya que según la duración de la música pueden necesitarse varias sesiones y varios días) y no hacer perder el tiempo a los músicos (y por tanto no pagarles por estar sentados sin hacer nada) el *score* no se graba cronológicamente, sino que las *cues* de instrumentación similar se graban conjuntamente. Así por ejemplo las *cues* con *tuttis* (y presencia por tanto de todas las familias y secciones orquestales) se grabarán en sesiones distintas que las *cues* que sólo requieran orquesta de cuerda, independientemente de su orden en la película. (Davis, 1999: 122-123)

Los elevados costes de la sesión hacen que en Hollywood las orquestas que graban para cine estén formadas por músicos con una capacidad extraordinaria de lectura a primera vista, que reduce al mínimo la necesidad de ensayos. Basta ver los documentales de *scoring sessions* presentes en los extras de algunos dvds de largometrajes producidos en Hollywood, para percatarse del altísimo nivel de los músicos que tocan, que en muchas ocasiones sólo se dedican a eso.

En Europa, exceptuando Londres, no existe tanta tradición de grabación para cine. Sin embargo los bajos costes ofertados por orquestas de países del este (Chequia, Eslovaquia, Bulgaria, etc.) están ofreciendo alternativas de grabación para películas de presupuesto más modesto. El problema estriba a veces en que, independientemente de la calidad de la orquesta, muchos estudios no están preparados técnicamente para grabar en condiciones profesionales música de cine.

En la grabación orquestal se suele combinar la microfónica distante (grabación estéreo, que capta el sonido orquestal global) con la microfónica cercana (para apoyar detalles de secciones o instrumentos individuales).

Con la evolución de la tecnología musical, algunos compositores como Hans Zimmer entienden el proceso de grabación de la orquesta de un modo muy similar al de un disco de pop-rock, que se graba por pistas. Se realizan así sesiones diferentes para los metales, que por sus características acústicas (para evitar que su sonido se recoja en los micros de las otras familias orquestales perjudicando a la mezcla), se separan de la cuerda y la madera, reservando también sesiones distintas para la percusión y los solistas, a lo que se añaden las pistas pregrabadas con medios electrónicos, etc. El objeto de esta separación es gozar de más opciones a la hora de mezclar.

Otros compositores cinematográficos como Michael Giacchino prefieren sin embargo ser fieles al sonido orquestal clásico y graban a toda la orquesta simultáneamente (con la ayuda de paneles de aislamiento acústico entre las distintas familias que reducen en parte los problemas mencionados de la microfónica), ya que hay grandes diferencias interpretativas entre tocar por secciones y tocar la orquesta entera. El estilo y estética de la música puede ayudar a tomar esta decisión, ya que una partitura con influencias del repertorio sinfónico de la música autónoma siempre sonará más orgánica con toda la orquesta grabando a la vez, que por secciones.

La *recording session* no implica necesariamente la grabación de orquesta sinfónica, aunque sea lo más usual, sino que también abarca grabaciones de todo tipo de agrupaciones (big band, banda de rock, combo de jazz, etc.) o solistas.

Una de las especificidades de una sesión de grabación para cine es la necesidad de sincronía. Si bien en el pasado las marcas visuales, *streamers* y *punches*, sincronizadas por la película a modo de anacrusa y hit, o el cronómetro (*stopclock*), servían de gran ayuda y conferían además cierta flexibilidad a la música, hoy en día el *click track* (pista con metrónomo, generado actualmente por ordenador y que puede incluir todo tipo de variaciones de tempo como *ritardando* o *accelerando*) es el método más extendido y fiel a la sincronía.

El único inconveniente del *click track* es la rigidez que algunas veces confiere a la interpretación, lo que se puede solventar con una minuciosa preparación de la pista del metrónomo, que tenga en cuenta las variaciones del tempo en la interpretación orquestal. Algunos compositores combinan marcas visuales y *click track*, como medios complementarios. El *click track* puede ser escuchado mediante auriculares sólo por el director o también por los músicos, lo que para música muy rítmica puede ser de gran ayuda. En ocasiones, si la sincronía no es necesaria, se puede también grabar sin la ayuda de estos medios, lo que dota a la interpretación de mayor libertad.

No hay pues recetas universales, sino diversas opciones que el compositor habrá de valorar según el estilo de música que haya escrito (tipo de grabación y microfónica) y las necesidades de la película (medios para la sincronía).

La sesión de grabación requiere de un ingeniero de sonido presente en la sala de control, y de al menos un asistente que le ayude a colocar los micrófonos. Además si el compositor dirige la orquesta, un asistente suyo ha de estar en el control siguiendo la partitura para evitar errores. También es habitual que acudan el *music editor* (si lo hay) y con frecuencia el director y el productor de la película.

Hoy en día la grabación analógica a cinta ha sido en la mayoría de los casos sustituida por la grabación digital con hardware y software de *Pro Tools*, aunque algunos compositores siguen trabajando con máquinas analógicas por su calidez sonora.

3.2.5.11 Mezcla de la música

Una vez grabada la música se pasa a la fase de mezcla (*mix*) y masterizado (*mastering*) de la misma. El encargado es un ingeniero de sonido, muchas veces el mismo a cargo de la grabación, bajo la supervisión del compositor.

Si la grabación de la orquesta responde al modelo clásico, el proceso de mezcla es muy similar al que se lleva a cabo en un disco de música clásica, donde se procura reproducir la escucha ideal en un auditorio. Además hay que tener en cuenta los planos sonoros de los solos y las secciones en relación a la imagen y su sincronía.

Si el concepto de producción de la banda sonora se acerca al de un disco de pop-rock, el proceso de mezcla se torna más complejo y creativo, ya que se introducen innovaciones que no son fieles al proceso de escucha real en una sala de conciertos, y que por tanto generan una sónica nueva.

Como ya hemos comentado, la mezcla no es independiente de la sincronía con la película, pues en ambos casos se toman muchas decisiones en función del efecto buscado con la imagen.

En producciones de muy bajo presupuesto, puede darse el caso de que sea el compositor quien mezcle, sin la ayuda de un ingeniero, para ahorrar gastos, especialmente si el grueso de la banda sonora musical ha sido realizada con medios digitales o electrónicos.

En ocasiones es necesario retocar la música tras la grabación y mezcla, de lo que se encarga el *music editor*, que sobre la mezcla final modifica fragmentos mediante la edición de audio. En caso de no haber *music editor*, el compositor o alguno de sus asistentes habrán de asumir esta función.

3.2.5.12 Dubbing

El término *dubbing* responde al proceso de mezcla final de todos los elementos de la banda sonora: diálogos (y por extensión voz en *off* y monólogos), ruidos y música. Una vez acabada la música (composición, grabación y mezcla) y la postproducción de los diálogos y efectos de sonido, se procede a su integración en la banda sonora de la película. Para ello es necesario un proceso muy minucioso de mezcla, en el que se

toman decisiones que afectan al plano sonoro de la música en cada escena para la que fue compuesta. Se trata de sesiones tediosas en las que se ve y escucha la misma escena infinitud de veces hasta llegar a un consenso con el director e ingeniero encargado del *dubbing*.

La sesión de *dubbing* puede llegar a ser muy frustrante para un compositor, ya que en muchos momentos la música no tendrá el protagonismo deseado. Aunque también puede darse el caso de que el compositor pida que la música esté a un volumen más moderado para no interferir con otro elemento acústico de más peso narrativo en ese momento.

Para evitar sorpresas desagradables en el *dubbing* es recomendable que el compositor haya trabajado mano a mano con el técnico de postproducción de sonido durante la fase de composición, lo que le permite saber en cada escena qué elementos sonoros habrá y tomar decisiones que afecten al *score* pensando en el resultado final de la banda de audio.

Uno de los problemas para el compositor de las producciones de bajo presupuesto, se deriva del hecho de que el ingeniero de postproducción de sonido y el ingeniero que realiza el *dubbing* son con frecuencia la misma persona, lo que dificulta la objetividad en la mezcla final (ya que ante la duda sobre qué elemento ha de escucharse más, el técnico se inclinará por defender su trabajo anterior).

En Estados Unidos los compositores rara vez acuden al *dubbing*, del que se encarga el editor de sonido o un asistente de confianza. En Europa en cambio es habitual que el compositor dé su opinión en las mezclas de sonido. En última instancia será siempre el director (y/o el productor) quien tome la decisión final.

El *dubbing* puede durar desde un día (en producciones de muy bajo presupuesto) a varias semanas, dependiendo de la complejidad del audio (mucho más elaborado y con un papel narrativo clave en algunas películas como *Star Wars*, a diferencia de otro tipo de cine más intimista y con menos elementos acústicos) y del presupuesto de la película.

3.2.5.13 El mundo digital

Con la revolución en las últimas décadas de la tecnología digital, el *midi* y los ordenadores, son muchas las producciones actuales cuya música es realizada con ayuda de estos medios. En muchos casos se suprime la grabación de músicos en directo, mientras que en otros se combinan ambos procedimientos.

Surge así un nuevo modelo de producción de la banda sonora musical, que aparte de abaratar los costes otorga al compositor un control muy preciso sobre su obra, ya que el proceso de creación del *score* es realizado directamente en el ordenador, mediante un software secuenciador (como *Logic Pro*, *Digital Performer*, *Cubase* o *Nuendo*) que permite sincronizar la música a tiempo real con la imagen.

El trabajo de composición para cine pasa de ser un esfuerzo intelectual sobre el papel pautado, basado en las notas (*cue sheet*) de la *spotting session* y con el único referente acústico del piano, a convertirse en el modelado de una realidad sonora, que con ayuda de herramientas digitales (como *samplers* o *sintetizadores*) puede ser escuchada durante el proceso de composición en combinación con las imágenes.

Se pasa así de trabajar sobre una abstracción a forjar el sonido nota a nota. De esta manera los compositores imitan mediante la tecnología digital el sonido orquestal (muestreo) y crean nuevos sonidos (síntesis), mientras exploran nuevas posibilidades y combinaciones sonoras. Se trata de una revolución que afecta no sólo a la técnica y a los procedimientos y rutinas de trabajo sino también, y lo que es más importante, a la estética de la música de cine, que ha sufrido cambios muy significativos en las dos últimas décadas.

El estudio del compositor (muchas veces en su propia casa: *home studio*), se convierte así en un laboratorio de experimentación musical, que permite probar ideas hasta hace algunos años inusitadas, de un modo barato, sencillo y rápido. Este proceso conlleva la necesidad, por parte de los compositores, de conocer y dominar las nuevas tecnologías, pues el ordenador se ha convertido, desbancando al piano, en el instrumento por excelencia para la composición cinematográfica.

En la mayoría de planes de estudio relacionados con la composición para medios audiovisuales se hace hincapié hoy en día en la denominada "orquestación *midi*", ya que son muchas las producciones (películas, series, anuncios, videojuegos, etc.) cuya música es secuenciada de modo íntegro por el compositor en el ordenador.

El compositor graba y secuencia tocando pista a pista (por medio de su teclado *midi* maestro) el instrumento digital seleccionado, modifica y edita nota a nota en función de la sincronía con la imagen (presente en todo momento en una de sus pantallas de ordenador), y mezcla y automatiza diferentes parámetros para conseguir una interpretación con musicalidad.

El compositor se transforma así en director de toda una orquesta digital, ya que controla la interpretación compás a compás, fotograma a fotograma y en todos sus

matices, para que la música suene convincente y expresiva. Todo el proceso se produce además de modo orgánico y simultáneo, sin separar artificialmente las distintas fases (composición, grabación, mezcla).

En la actualidad es posible por tanto producir de principio a fin una banda sonora musical para un largometraje (o cualquier producción audiovisual) sin moverse de casa (o donde quiera que se encuentre el estudio). Si fuese necesario se podría también enviar el resultado final a través de internet, que ha ampliado y agilizado las vías de comunicación con el director y el productor. Lo que permite también que el compositor pueda trabajar a distancia.

Estas herramientas de composición y producción musical digital no excluyen necesariamente la grabación de instrumentos en vivo, cuyo resultado se puede combinar con la parte digital. Surge así un modelo mixto que amplía las posibilidades expresivas y tímbricas de la música, y que es aplicable en pequeño (grabación de uno o varios solistas) o gran formato (grabación de gran orquesta), ajustándose a distintos presupuestos.

También las grandes superproducciones de Hollywood combinan en ocasiones estos medios con la grabación de músicos, bien para crear texturas tímbricas novedosas (como las que Thomas Newman aporta en muchos films, como *American Beauty* de 1999, donde podemos escuchar sonidos sintetizados, junto a instrumentos contemporáneos del folk o la música étnica y secciones orquestales grabadas), o para darle más empaque a algunas familias de la orquesta, para lo cual doblan la grabación de los músicos con *samplers* como describe James Newton Howard: “Sometimes I will take sampled orchestral hits and double my orchestra hits and sample marcato strings from my library and double the orchestral marcato strings because people expect the strings to be louder than they are” (cit. por Karlin, 2004: 371).

Por otra parte, también se puede hacer uso de la tecnología para el proceso de composición y la elaboración de demos de una partitura que vaya a ser grabada íntegramente con orquesta. En la actualidad los directores de cine y productores exigen escuchar, antes de la costosa sesión de grabación, demos elaboradas y bien producidas de cada *cue* en sincronía con la imagen, sin las cuales ya no son capaces de imaginar el resultado conjunto.

De esta manera los directores han pasado en pocos años de la confianza ciega en el compositor antes de la ansiada *recording session*, a la incapacidad de imaginarse otros timbres más allá de lo escuchado en las maquetas digitales, lo que se traduce en la

necesidad de una gran inversión de tiempo (del compositor o sus colaboradores) para realizar *mokups* de alta calidad y que se asemejen al resultado final. En algunas ocasiones puede incluso suceder que la maqueta suene mejor que la mezcla final de la grabación orquestal, lo que no deja de ser paradójico.

Este nuevo modelo tecnológico ha propiciado además la llegada de un nuevo perfil de compositor para audiovisuales, como es el caso de Hans Zimmer, pionero en este campo desde finales de los años ochenta, que ya no procede necesariamente de una formación clásica y de la composición sinfónica, sino que sabe sacar partido de las nuevas tecnologías para plasmar sus ideas de un modo heterodoxo.

3.3 Análisis de la música cinematográfica

3.3.1 El análisis en la música autónoma

En el campo de la música autónoma el análisis es una práctica habitual para compositores, intérpretes y musicólogos, y hoy en día se utiliza cada vez más como herramienta pedagógica.

Este auge es relativamente reciente, pues es en el siglo XX cuando surgen nuevos métodos y teorías que dejan en entredicho el análisis tradicional decimonónico.

Si consultamos la vigésimo segunda edición del *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2001), encontramos para la voz *análisis* las siguientes acepciones en primer lugar:

“1. m. Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos.”

“2. m. Examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual.”

Si bien su aplicación al terreno de la música no es tan sencilla y entran en juego innumerables variables, que posteriormente detallaremos al hablar de las distintas corrientes, ambas acepciones han estado presentes desde el origen del análisis hasta nuestros días.

En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* encontramos una definición de análisis restringida al ámbito musical: “that part of the study of music that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements. In such a process the musical ‘structure’ may stand for part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition.” (Bent y Pople, 2001: 526). El análisis musical ha de partir pues de la música en sí misma, lo que conlleva una pluralidad metodológica, ya que no es la misma la percepción del compositor, que la del intérprete o la del oyente. Desde un enfoque puramente *estructuralista* el análisis trata, según Bent, de distinguir y separar las partes de dicha estructura musical, estudiando sus funciones, para lo cual es necesaria una interpretación de la obra, que si bien no es indispensable en su sentido literal (como ejecución instrumental o vocal), sí en el intelectual.

Para Eguilaz y Santos “analizar una obra musical significa estudiarla con

detenimiento, tratando de comprender su espíritu, valorando cómo el compositor ha expresado su pensamiento a través de determinados recursos técnicos y observando los resultados efectivos que ha conseguido con ellos” (2006: 6).

El análisis musical es una disciplina joven pues su establecimiento tiene lugar en el siglo XX, que como afirma Nagore (2004: 5) “podría ser considerado como el siglo del análisis musical”, ya que en él “el análisis cambia de estatus: pasa de ser considerado una herramienta al servicio de la teoría, la composición o la biografía, al rango de disciplina autónoma”. Sin embargo para algunos estudiosos como Dunsby y Whittall (1988:11), el análisis no es una disciplina en sí misma, sino una parte de la musicología.

Como afirma Nicholas Cook en su obra de referencia *A guide to musical analysis*, seguramente la música ha estado ligada en todas las épocas a cierta especulación intelectual (Cook, 1994: 7), pero es en los últimos doscientos años cuando el análisis musical deriva de ese germen especulativo en un campo definido de estudio. Cook denuncia como obsoleto el modelo del siglo XIX, ya que derivó hacia un evolucionismo musical a semejanza del desarrollado en las ciencias naturales a partir de Linneo (Cook, 1994: 8), y cuyas huellas aún perviven en nuestro sistema de enseñanza musical, al entender por ejemplo la armonía cromática como evolución de la diatónica, que a su vez se derivaría de la modal.

Por otra parte el auge de la enseñanza musical en centros reglados a partir del siglo XIX, recordemos que hasta ese momento los compositores e intérpretes aprendían los rudimentos y técnicas de este arte a través de clases particulares, exigió la búsqueda de modelos con los cuales poder enseñar el complejo oficio y arte de componer a los estudiantes. Esto influirá, según Cook, en que el método tradicional de análisis en esa época consista en distinguir y separar las partes de cualquier pieza musical para después equipararla a modelos preexistentes de la literatura musical como la sonata, el rondó, el aria *da capo*, el lied ternario, etc. (Cook, 1994: 9). Para ello el material musical es clasificado como temático, o en su ausencia *de transición*, siendo el primero el que nos ayuda a identificar si estamos en una forma binaria, ternaria, etc., y si ésta se estructura de un modo complejo a través de sus temas como sucede en la *forma sonata*, paradigma por excelencia del desarrollo y la confrontación temática.

El análisis es por tanto *formal* en esta época, aunque con ciertas derivaciones armónicas y contrapuntísticas. Pero la primera mitad de siglo XX traerá consigo una serie de corrientes nuevas, como explica Nagore: “El organicismo y formalismo

decimonónicos, unidos a la *gestalt-psicología*, conducen en la primera mitad del siglo XX a la búsqueda de la unidad y la coherencia, a través de teorías analíticas centradas en el *tematismo* (evolución de las teorías fraseológicas melódico-rítmicas), de la mano de autores como Schoenberg o Réti, o de la armonía, cuya propuesta más radical corresponde a Schenker.” (2004: 5)

En la segunda mitad del pasado siglo “emerge con fuerza el estructuralismo, que conduce a teorías rigurosas muy formalizadas aplicadas al análisis musical, como la semiología estructural, las gramáticas generativas, la teoría matemática de los conjuntos, la estadística o la informática” (Nagore, 2004: 5)

Y es en las últimas dos décadas del mismo siglo cuando se introducen otras perspectivas como reacción al dogmatismo estructuralista y excesivamente formalista, abriéndose paso enfoques que establecen nexos con otras disciplinas y campos de estudio, como la historia o la filosofía. Surge así el análisis para la interpretación (en su contexto histórico y estilístico), la semiótica musical, la perspectiva fenomenológica, etc., como corrientes que se adentran en el terreno del contexto, el significado y la percepción, en contraposición a una excesiva objetividad textual de la partitura.

Tanta proliferación ha llevado a los teóricos a hablar de crisis en el análisis musical (Nagore 2004: 1), pues muchas veces los métodos se oponen o contradicen. Ante esto, parece que el único remedio es la búsqueda de un enfoque plural y multidisciplinar, donde tengan cabida el análisis formal, el temático o motivico (derivado de Schönberg y su *lógica musical*) (Dunsby y Whittall, 1988:74), el armónico y contrapuntístico, y sus posibles síntesis y jerarquizaciones como las postuladas por Schenker y sus seguidores Katz y Salzer, el estructuralismo y sus categorizaciones matemáticas como la *set theory*, el acercamiento psicológico y perceptivo, el semiótico, el hermenéutico, el análisis comparativo, el auditivo, el enfocado a la interpretación, etc., haciendo uso de todos los medios que disponemos en la actualidad, ediciones de partituras y discográficas, programas informáticos, etc.

Todo ello sin olvidar la dimensión pedagógica que como hemos visto está presente en el análisis musical desde el siglo XIX. Hoy en día el análisis continua siendo una herramienta indispensable para la formación de futuros compositores, que encuentran su inspiración en el estudio de las obras compuestas por los grandes maestros de todos los tiempos. Y si su ausencia es también impensable en los planes de estudio de musicología, también se está revelando como fundamental en la formación de los intérpretes, pues como dicen Eguilaz y Santos “tocar una partitura sin

comprenderla es equivalente a recitar un texto en un idioma extranjero sin saber lo que significa. [...] Un intérprete musical puede compensar su desconocimiento con su intuición o con los consejos de los profesores, pero el análisis es el mejor apoyo para que su talento se desarrolle libremente en beneficio de la obra, potenciando su valor comunicativo y sacando partido a lo propuesto por el compositor”. (2006: 6).

El fin último del análisis va sin embargo más allá, pues independientemente del grado de profundización en el que se practique, y los objetivos planteados como compositor, musicólogo, intérprete o simplemente apasionado de este arte, el análisis musical ayuda a “vivir de una manera más profunda y sensible la música” (Eguilaz y Santos, 2006: 6).

3.3.2 El análisis en la música de cine

En contraposición al análisis de la música autónoma, el análisis de la música de cine no existe apenas como tal, pues no aparece sino de modo colateral, como herramienta, en muchas publicaciones sobre música de cine. Y si bien a la hora de tratar la música audiovisual de una película o compositor determinado los estudiosos sí se suelen adentrar en aspectos analíticos, la cuestión en sí de si tiene sentido el análisis de la música cinematográfica no suele tener cabida en dichas publicaciones de un modo extenso o deseable. Por otra parte la mayoría de los análisis de música audiovisual que se realizan no hacen un esfuerzo metodológico anterior para establecer el enfoque o enfoques con los que se estudiará la secuencia o película, sino que se asemejan más a comentarios y aproximaciones sin profundidad donde la cuestión metodológica se omite o se mutila sin justificación.

Al hilo de esta falta de rigor, Román afirma que “los trabajos existentes que estudian esta compleja materia suelen tener un acercamiento un tanto superficial al tema, dado que gran parte de ellos son encarados desde un punto de vista más cinematográfico que musical, por lo que su planteamiento, necesariamente, evita una aproximación técnica, estructural e incluso interpretativa de los procesos musicales en relación con la imagen.” (Román 2008: 16)

Esta superficialidad al abordar el análisis de la música de cine, se debe también a que con mucha frecuencia los estudiosos de la música de cine no son músicos (sino historiadores o críticos), ni tienen una sólida formación en materias ligadas a la composición, como son la armonía, el contrapunto, la instrumentación y la orquestación, el análisis musical, etc. Este perfil de estudioso tampoco posee

habitualmente conocimientos estéticos, técnicos y estilísticos en otros tipos de música utilizados en el mundo audiovisual, como el jazz, el pop-rock, la música electrónica, el folk, las músicas étnicas, etc.

Se da la paradoja de que los compositores audiovisuales, auténticas autoridades en la materia, rara vez se adentran en el campo de la investigación, pues se dedican en cuerpo y alma a su quehacer compositivo, siendo en nuestro país una excepción al respecto el citado joven compositor y teórico Alejandro Román (Madrid, 1971), que compagina su labor de músico de cine, con la de pedagogo (en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) e investigador, y fuera de nuestras fronteras, el también citado Michel Chion (Creil, Francia 1947), si bien este último es conocido, aparte de como teórico de las relaciones sonido e imagen, como compositor electroacústico.

En Estados Unidos Fred Karlin (Chicago, 1936- Culver City, California, 2004) y Richard Davis han compaginado durante años su actividad de compositores cinematográficos (especialmente Karlin) con la docencia de esta materia en universidades (Karlin impartió seminarios en la Universidad de California y en la Universidad del Sur de California, y Davis es *associate professor* en el prestigioso *Berklee College of Music*) y con la publicación de libros de referencia en el ámbito de la composición para cine.

Si establecemos una comparación con el análisis de la música autónoma el problema principal para el estudio analítico de la música de cine está en la ausencia de fuentes escritas disponibles, o lo que es lo mismo la extrema dificultad para conseguir partituras de música cinematográfica, pues son muy pocas las que se publican y en caso de hacerse suelen sufrir modificaciones significativas, como sucede por ejemplo en las ediciones destinadas a las salas de concierto (por ej. John Williams ha publicado *suites* orquestales de sus bandas sonoras más conocidas dirigiéndolas con frecuencia él mismo en conciertos), o en las reducciones para piano, donde la orquesta entera es reducida a dos pentagramas y la música facilitada para su disfrute personal al instrumento. Pero dichas ediciones son un fenómeno relativamente reciente y abarcan un espectro muy pobre dentro del vastísimo repertorio de bandas sonoras, pues rara vez encontramos ediciones en partitura de música cinematográfica que no provengan de grandes superproducciones de éxito comercial (*blockbusters*) o de musicales (muchos de ellos de animación, como los de la factoría Disney).

Con anterioridad las partituras para el cine “tenían una utilidad efímera por definición: nacían para ser grabadas en un estudio y formar parte así, de manera

indisoluble y permanente, de una banda sonora de un film que serviría de único vehículo para su consumo”, ya que “más allá de esa grabación, las partituras (y sus correspondientes *particelas*) no tenían ninguna utilidad” (Lluís i Falcó, 2005: 152). Por consiguiente, la falta de perspectiva histórica llevó a que muchas partituras de magníficas bandas sonoras hayan sido almacenadas en archivos de grandes estudios, e incluso desechadas después por falta de espacio, sin que muchos compositores hicieran nada para evitarlo. Hoy en día, el acceso a estos materiales (partituras orquestales de bandas sonoras, *sketches* de compositores, “guiones” para el director de orquesta, etc.) es prácticamente imposible y se limita a la buena voluntad de coleccionistas privados que comparten sus tesoros escaneando algunos fragmentos para foros especializados de Internet, como William Stromberg en su *Film music orchestration studies* (Stromberg, 2009).

Además en la actualidad son muchas las producciones audiovisuales que carecen de partitura por estar realizadas (*secuenciadas*) directamente con medios electrónicos como *samplers* y sintetizadores, y que en algunas ocasiones son combinados con grabaciones reales de instrumentos solistas, ensemble u orquesta. Como ya hemos comentado anteriormente muchas series de televisión, tv-movies, piezas de video-arte, cabeceras de programas, etc., y cada vez más películas de cine tienen música de estas características (auténticas orquestas digitales de gran calidad que combinan timbres creados electrónicamente para la ocasión con otros tradicionales emulados con la ayuda de complejos *softwares*). La evolución de las nuevas tecnologías y los medios digitales ha desbancado en muchos casos, también por razones de presupuesto (al ahorrarse gran parte de los costes de producción), a la grabación orquestal.

Por otra parte muchos son los compositores que, independientemente de si el *score* será grabado por músicos o secuenciado virtualmente vía *midi* en su totalidad, ya no trabajan al papel sino directamente a través de secuenciadores o *DAWs* (*Digital audio work stations*) como *Logic pro*, *Digital performer*, *Nuendo*, *Cubase*, etc., que permiten sincronizar en todo momento música e imagen durante el proceso compositivo. Afirma el compositor Christophe Beck acerca de su manera de trabajar: “I’m not writing anything on paper. So it’s basically a MIDI file” (Cit. por Karlin, 2004:174), pues como comenta el también compositor cinematográfico Edward Sheamur: “It’s much a compositional idea to sit down and be tampering with audio as it is to sit in front of a piano and be writing a melody” (ibid. , 2004: 174).

No obstante si la música necesita de sesiones de grabación con músicos reales, el

mismo compositor o un equipo de arreglistas y orquestadores (dependiendo del estilo, presupuesto y *timing* de la película, así como del *modus operandi* del compositor, y siempre bajo su supervisión) habrá de pasar esos *sketches midi* a partitura, con todo lo que ese proceso conlleva (orquestaciones, arreglos, copista, etc.).

Sin embargo ya no podemos considerar esta partitura como medio compositivo, sino como canal de comunicación para que la idea sonora del compositor (secuenciada inicialmente con *samplers* o sintetizadores al ordenador) cobre vida, o sea complementada tímbricamente, con una orquesta real. Por tanto la validez de la partitura queda en entredicho como medio escrito y origen de la música en estos casos, y si bien nos puede dar una información muy valiosa, no deja de ser un elemento más de la cadena de montaje de las bandas sonoras musicales, como pudieran serlo también las sesiones del programa informático secuenciador con el que trabaje el compositor. Además, el acceso a estas partituras, es tan difícil o más que en el pasado.

Esta falta del medio escrito, que también se da en ramas de la musicología cuyas fuentes son esencialmente orales como en la etnomusicología, hace que el *análisis auditivo* sea la mayoría de las veces el único método válido disponible, siempre en combinación con el visionado de las imágenes y la escucha del resto de los elementos de la banda sonora (diálogos, ruidos), constituyéndose por tanto en un análisis *audiovisual* o como lo denomina Román *musivisual* (Román 2008:13).

Una opción complementaria, en caso de no haber acceso a partitura, para poder emplear otros métodos del análisis de la música autónoma, y bastante usada en el estudio de las bandas sonoras, es la transcripción, desde el audio, de los principales motivos, temas, armonías, etc. Véanse por ejemplo las transcripciones presentes en el análisis a la música de Jerry Godsmith para *El planeta de los simios*, realizado por María de Arcos en su obra *Experimentalismo en la música cinematográfica* (2006), o en los análisis de la música para siete películas de Ennio Morricone que Javier Rodríguez Fraile realiza en su obra *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia* (2001), surgidas ambas como tesis doctorales.

También Alejandro Román afirma en su obra *El lenguaje musivisual* (2008) refiriéndose a sus análisis que “debido a la dificultad de encontrar material musical cinematográfico para el análisis de las partituras, dado que en raras ocasiones se publica, y, si se hace así, suele estar modificado con respecto a su origen, no nos quedó otra opción que la de transcribir de oído directamente desde la propia película la música” (2008:242), admitiendo la imperfección del método que puede ocasionar

“pequeñas inexactitudes” debido a que “la banda de ruidos y los diálogos tapan en numerosas ocasiones el contenido musical”. (2008: 242)

Otros autores como David Cooper en su obra *Bernard Herrmann's Vertigo. A film score handbook* (2001) han tenido la inmensa suerte de poder acceder directamente a la partitura de la obra y realizar extractos de ella. Si bien dicha posibilidad de acceso directo a los archivos suele ser extremadamente remota.

¿Qué formato se debe analizar entonces? Por un lado tenemos la película como compendio de imagen y sonido (dentro del cual está fijada la música junto a diálogos, sonido directo y efectos de sonido). Y con frecuencia se realizan también ediciones discográficas de dicha música. Sin embargo estas últimas están descontextualizadas, pues aparecen fuera del medio audiovisual para el que fueron escritas, y suelen ser además reestructuradas y editadas para facilitar la audición, ya que al depender de la imagen para la que fueron compuesta muchas veces no se sustentan formalmente sin el resto de la película. Aún así su audición puede resultar complementaria y de cierto interés para descubrir aspectos musicológicos difíciles de escuchar con el resto del audio de la película, como detalles en la instrumentación, líneas contrapuntísticas que se encuentran en segundo plano, desarrollo motivico, etc.

Es también irrelevante realizar un análisis comparativo de la interpretación (en el caso de contar con dos o más ediciones discográficas distintas), pues la única realización sonora válida, desde el punto de vista del análisis, es la que aparece en el film sincronizada con la imagen. Y si bien algunas partituras de cine son reinterpretadas en directo o re-grabadas, la posible comparación sólo tiene un valor anecdótico, pues la música queda fijada en su formato original junto a la imagen, y sólo en relación a ésta podemos darle significación y analizarla.

Estas re-ediciones discográficas pueden no obstante sacar a la luz aspectos intencionales y compositivos de la partitura que por distintas razones no quedaron explícitos en la banda sonora musical de la película, bien por ejemplo por deficiencias en la ejecución musical de la grabación primigenia, o por deficiencias técnicas en dicha grabación (tengamos en cuenta que en los inicios del cine sonoro y durante décadas la técnica microfónica era muy limitada lo cual impide percibir muchas de las sutilezas escritas por los compositores). Sin olvidar también que los ruidos y diálogos de la banda sonora en su mezcla final con la música (*dubbing*) tapan muchas veces elementos fundamentales de ésta, sucediendo no pocas veces que la música es mezclada muy baja en comparación con el resto del audio en secuencias enteras, o mutilada por cambios de

montaje de última hora, posteriores a la grabación de la música.

Parece por tanto que, como en el caso del análisis musical autónomo, el audiovisual también requiere de la suma de distintos enfoques, que puede incluir el análisis de los medios escritos o transcripciones, el de las ediciones discográficas, el histórico que nos ayude a contextualizar con datos la producción del documento audiovisual (siendo interesante conocer el equipo técnico y artístico, especialmente al director y productor por su influencia sobre la música y por supuesto al compositor, sin olvidar al editor musical, al director musical o productor, al director de la orquesta, a los orquestadores y arreglistas, etc., siempre y cuando los haya y el compositor haya delegado en estas áreas, lo cual no siempre sucede ya que él mismo asume todas o varias de estas funciones), el análisis del argumento para estudiar la relación de la música con la trama, el semiótico (para ver el significado de la música y sus símbolos en relación al resto de la película, y cómo la banda sonora musical aporta otro nivel de significación al contenido dramático y visual), el funcional (para determinar las distintas funciones que desempeña la música en cada momento), el análisis de los planos sonoros (por ej. estableciendo que la música está en el plano principal o en un plano ambiental), el de las fuentes sonoras (si la música es diegética o incidental) y su justificación visual, etc. Para todo ello es absolutamente necesario, y el núcleo de la cuestión, el análisis de la música con la imagen montada y en relación a ella (*análisis música-montaje*).

Uno de los pocos teóricos que trata el análisis de la música de cine como objeto de estudio en sí mismo es Josep Lluís i Falcó. Este estudioso distingue entre la banda sonora musical (BSM), haciendo alusión a la parte musical del audio sincronizado con la película, y la posible edición discográfica de dicha banda sonora (MDC), y establece en las siguientes tablas los parámetros a la hora de analizar cada una de ellas (Lluís i Falcó, 1995).

Parámetros para el análisis de la música de cine (MDC):

MDC	Método de selección	Composición expresa	Compositor profesional
			Compositor ajeno
		Composición preexistente	Inclusión sin variaciones
			Inclusión con variaciones
		Combinación de ambas opciones	

	Estructura temática	Bloque temático	Bloque monotemático
			Bloque politemático
		Bloque atemático	
	Carácter	Anímico	
		Físico	
		Cultural	Local
			Cronológico
			Conceptual

Parámetros para el análisis de la banda sonora musical (BSM):

BSM	Función articuladora	Protagónica		
		Secundaria		
	Justificación óptica o presencia en pantalla de la fuente sonora	Real	Dentro de campo (ON)	
			Fuera de campo (OFF)	
		Irreal		
		Formas de paso	Real a irreal	
			Irreal a real	
	Identificación (forma ambigua)			
	Coherencia argumental	Integrada		
		Ajena		
	Interacción Semántica	Convergencia	Anímica	
			Física	
			Cultural	Local
				Cronológica
		Conceptual		
Divergencia		Anímica		
		Física		
		Cultural	Local	
	Cronológica			
Conceptual				

Ubicación en el montaje	Bloque genérico	De entrada	
		De salida	
		De enlace	
	Bloque-secuencia	Total	
		Parcial	
	Bloque de transición		
	Bloque-plano		
	Bloque continuo		
	Ubicación en la narración (forma narrativa)	Tema circunstancial	
		<i>Leitmotiv</i>	
Elipse			
Irrupción musical		Prolongada	
		Acotada	
Interrupción musical		Conclusiva	
		Suspensiva	
"Secuencia de montaje"			
Número musical			
<i>Mickeymousing</i>			
Plano auditivo	Primer plano		
	Plano secundario		
	Plano de figuración		
Defectos	Producción	Bloque de recurso	
		Falso <i>leitmotiv</i>	
		Corte brusco	
		Disminución del volumen	
	Exhibición	Alteraciones del doblaje	
		Censura	

Si bien no compartimos todos los puntos de vista de Lluís i Falcó, lo que quedará palpable nuestra propuesta metodológica del apartado 4.4, su esfuerzo es muy loable en el campo de la relación con la imagen, ya que lleva a cabo (especialmente en el apartado dedicado a la BSM) una interesante categorización de los muchos parámetros que forman parte de la interacción entre elementos musicales, visuales y auditivos (del resto de la banda sonora). Sin embargo el autor omite entrar en aspectos estructurales fundamentales de la música cinematográfica (más allá de la presencia motivica o temática, que sí tiene en cuenta), como son la construcción melódica, armónica, contrapuntística, rítmica, tímbrica (de instrumentación y orquestación), estilística, etc. y su relación con la imagen.

Otro nombre de referencia es Fred Karlin con su tratado *On the track. A guide to contemporary Film Scoring* (2004), pues aunque en esta obra no pretenda en ningún momento establecer un método para el análisis de la música cinematográfica, indirectamente lo hace al ofrecernos la mejor guía disponible hasta la actualidad para el estudio del oficio de la composición de bandas sonoras. No en vano lleva un prefacio de John Williams, quien escribe: “I wish this book had been available when I started in the film industry in the 1950’s. It collects and presents so much painfully acquired knowledge that it is a signal advance in the study of our field” (2004:xiv)

Karlin establece indirectamente una categorización de parámetros muy válida, analizando con fines didácticos innumerables fragmentos y extractos de partituras cinematográficas, aunque sea de modo parcial y acorde al contenido de cada capítulo de su tratado. Dichos parámetros, relacionados con el acto mismo de componer para imagen, son: *playing the drama* (relación con la imagen y las funciones de la música), *genres and source music* (géneros, estilos, procedencia de la fuente, etc.) [...] uso de la melodía, armonía, ritmo y orquestación (2004: viii). Si bien los últimos elementos son comunes a la música autónoma, no lo es su justificación y contextualización, ya que Karlin explica el uso de la melodía, por ejemplo, según la imagen a acompañar y no según parámetros musicales puramente estructurales o histórico-estilísticos.

Y si hasta ahora hemos incidido en la justificación y los aspectos técnicos del análisis de la música de cine, no podemos olvidar la dimensión pedagógica que éste es capaz de ofrecernos. Al igual que sucede con el análisis en la música autónoma, el análisis de la música cinematográfica puede suponer una gran herramienta pedagógica para la formación de compositores y teóricos de la música audiovisual, algo que sin embargo hoy en día no tiene prácticamente cabida de un modo reglado en el sistema

educativo musical. Esto tiene diversas razones, entre ellas que la composición cinematográfica es un fenómeno musical reciente, aunque tenga más de cien años a sus espaldas, si se compara con la tradición secular de la música autónoma occidental, que al menos abarca los últimos cinco siglos, si bien se ramifica hasta la Grecia clásica. Por otra parte la ausencia, con muy pocas excepciones, de estudios serios en el campo del análisis musical de la música cinematográfica, no favorece a la inclusión de éste en los planes de estudio.

No obstante, aunque el análisis de la música audiovisual no constituya materia en sí, es para el docente prácticamente ineludible en el marco de la enseñanza de la composición de dicha música, pues omitir las obras de los grandes maestros como Steiner, Korngold, Newman, Rozsá, Herrmann, Mancini, Morricone, Williams, etc. supondría una grave carencia formativa en los futuros compositores o estudiosos de la materia, comparable a la supresión de los modelos y obras de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Debussy, Mahler, Stravinsky, Schönberg, etc., en la enseñanza de la música culta. Así, toda presentación y comentario de sus obras constituye de un modo u otro un tipo de análisis, o al menos un primer paso para éste.

Podemos por tanto concluir que, aunque el análisis de música de cine no exista como disciplina de estudio o materia compartimentada en la mayoría de los planes de estudio musicales en la actualidad, éste está presente, o ha de estarlo, de una manera tangencial a lo largo de las investigaciones y docencia relacionadas con la música cinematográfica.

3.4 Referencias bibliográficas

ARCOS, María de (2003). *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. Universidad de Sevilla.

ARCOS, María de (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.

ASCHIERI, Roberto (1999). *Over the moon: La música de John Williams para el Cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

BENT, Ian D. y POPLER, Anthony (2001). Analysis. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Second edition. New York: Oxford University Press.

CHION, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

CHION, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

- CHION, Michel (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- COOK, Nicholas (1994). *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- COOK, Nicholas (2001). *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press.
- COOKE, Mervyn (2001). Film music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8. Second Edition. New York: Oxford University Press.
- COOPER, David (2001). *Bernard Herrmann's Vertigo. A film score handbook*. Westport, Connecticut- London: Greenwood Press.
- DAVIS, Richard (1999). *Complete guide to film scoring*. Boston, MA: Berklee Press.
- DUNSBY, Jonathan y WHITTALL, Arnold (1988). *Music analysis in theory and practice*. London: Faber Music.
- EGUILAZ, Rafael y SANTOS, Alicia (2006). *Cuaderno de análisis. Introducción al análisis musical*. Segunda edición. Madrid: Enclave Creativa.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 9-50. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, n° 26, pp 85-118. Facultad de Educación. Universidad de Murcia.
- KARLIN, Fred (2004). *On the track. A guide to contemporary film scoring* (2ª ed.). New York- London: Routledge.
- KÖRTE, Walter (2008). *Ph.D. Portfolio of cross-genre compositions. Analysing textural compositions*. Royal Holloway- University of London.
- LACK, Russell (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep (2005). Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga. *La música en los medios audiovisuales*, pp. 143-154. Salamanca: Plaza universitaria ediciones.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep (1995). Método de análisis de la música cinematográfica. *D'Art*, n° 21 (1995). Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.
- LONDON, Kurt (1970). *Film Music*. New York: Arno Press y The New York Times.

- MATHIESON, Muir (1944). Aspects of film music. *Tempo*, N°9 (Dec., 1944), pp. 7-9. Cambridge University Place.
- MCNIFF, Shaun (1998). *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publishers Ltd.
- NAGORE, María (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, N° 1 (Enero 2004). Disponible (consultado en mayo de 2011): <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- NIETO, José (2004). *Música para la imagen: La influencia secreta*. Madrid: Fundación Autor.
- PÉREZ-LÓPEZ, Héctor Julio (2006). Investigación y práctica musical. El horizonte del doctorado de música en Europa. *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 51-72. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- RAE (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22.ª Edición. Disponible (consultado en mayo de 2011): <http://buscon.rae.es/draeI/>
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier (2001). *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Badajoz: Departamento de publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- ROMÁN, Alejandro (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Mousike.
- STROMBERG, William, MORGAN, John y otros (2009). *Film music orchestration studies*. Disponible (consultado en mayo de 2011): <http://www.filmscoremonthly.com/board/posts.cfm?forumID=1&pageID=8&threadID=62814&archive=0>
- XALABARDER, Conrado (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (1), pp. 95-122. Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza.

4. Diseño de la investigación

4.1 Metodología

Nuestra metodología combina una parte puramente analítica (descriptiva y hermenéutica) con otra creativo-performativa, que parte de las conclusiones del análisis de obras modélicas y a su vez es evaluable a través del análisis.

El análisis de la música cinematográfica es por tanto la herramienta para definir el modelo a seguir y para evaluar a posteriori su aplicación práctica en la composición propia. El objetivo de los análisis iniciales es revelar y definir principios teóricos, técnicos y estéticos subyacentes en la práctica artística del pasado. A partir de ahí recorreremos el camino inverso, por el cual dichos principios inspiran nuevas obras de creación musical en el entorno audiovisual, a través del desarrollo en un contexto actual de las técnicas estudiadas en las obras de los maestros.

Si bien el planteamiento de investigaciones creativo-performativas es relativamente reciente en la música y se está desarrollando con gran fuerza en la última década en nuestro país y por todo el mundo, no sucede lo mismo en el campo de las artes plásticas, donde la creación misma se potencia gracias a la investigación desde hace más de treinta años.

Shaun McNiff, artista, investigador y profesor de la Lesley University en Cambridge, Massachusetts (EEUU) es uno de los pioneros de la investigación basada en el arte. Tiene numerosas publicaciones (frecuentemente citadas en la bibliografía especializada sobre investigación *desde* el arte) en las que sienta las bases de este nuevo tipo de investigación y sus posibles derivaciones (como la terapia basada en el arte).

McNiff cita a Pablo Picasso, “I never made a painting as a work of art, it’s all research”, y establece la siguiente definición: “Art-based research can be defined as the systematic use of the artistic process, the actual making of artistic expressions in all of the different forms of the arts, as a primary way of understanding and examining experience”. (2008: 29).

En nuestro país Fernando Hernández Hernández, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y coordinador del *Libro Blanco sobre la investigación en la Facultad de Bellas Artes* (1998), es uno de los grandes propulsores de la metodología creativo-performativa. Esta metodología está extendida en las facultades de Bellas Artes desde mediados de los años ochenta (en 1985 se leen las primeras tesis), poco después de la incorporación de las artes visuales a la universidad española en 1978 (Hernández, 2006: 13). Hernández señala que “en toda actividad

artística hay un propósito investigador, al tiempo que una finalidad pedagógica” (Hernández, 2008: 92), y afirma que “el desafío de la IBA (investigación basada en el arte) es poder ver las experiencias y los fenómenos a los que dirige su atención desde otros puntos de vista y plantearnos cuestiones que otras maneras de hacer investigación no nos plantean. En cierta forma, lo que pretende la IBA es sugerir más preguntas que ofrecer respuestas.” (ibid., 2008: 94)

Este autor plantea que "la investigación debe ser accesible, transparente y transferible", lo que "nos ofrece puntos de referencia para algo tan necesario en este campo, como son los criterios de evaluación que se aplican a este tipo de investigación:

-Accesible: una actividad pública, abierta al escrutinio de los pares.

-Transparente: clara en su estructura, procesos y resultados.

-Transferible: útil más allá del proyecto específico de investigación, aplicable en los principios (aunque no lo sea en la especificidad) para otros investigadores y otros contextos de investigación." (Hernández, 2006: 20)

En el campo de la música el testigo de Hernández es tomado por Álvaro Zaldívar y Héctor Julio Pérez-López. Zaldívar es Catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, y ha trasladado en sus escritos las tesis de Hernández a la investigación musical. Este autor propone seguir "el precedente de las Facultades de Bellas Artes, pero respetando las particularidades propias" del ámbito de la música (Zaldívar, 2005: 121). La iniciativa trata también de adecuarse a la entrada en vigor del nuevo Espacio Europeo de Educación Superior, que afecta también a la música como parte de las Enseñanzas Artísticas Superiores. En la actualidad este autor propone además los términos *investigación artística* e *investigación desde la práctica artística* (Zaldívar, 2010: 125), para evitar el anglicismo (*performativa*) y la posible confusión derivada.

Héctor Julio Pérez-López, director del programa de doctorado en música de la Universidad Politécnica de Valencia, propone el concepto de *experimentalidad* para desarrollar una posible metodología adecuada a las necesidades de la investigación musical desde el arte (Pérez-López, 2010: 13). En su artículo *Investigación y práctica musical. El horizonte del doctorado de música en Europa* (2006), incluido en la publicación del MEC *Bases para un debate sobre investigación artística*, el autor propone tres criterios básicos en la investigación musical. "El criterio fundamental de un proyecto doctoral de investigación artística debe referirse a la existencia de un impacto de un conocimiento organizado y estructurado en una práctica artística" (Pérez-

López, 2006: 54). La práctica artística se convierte así en el núcleo de la investigación. "Un segundo criterio que garantiza la fisonomía de esta modalidad es el de rentabilidad de la cantidad de trabajo invertido en la actividad cognoscitiva a la luz de las dimensiones de su aplicabilidad artística" (ibid., 2006: 55), pues la justificación teórica en este tipo de investigación sólo tiene sentido en aras de la aplicación práctica artística. "El tercer criterio clave es la flexibilidad", teniendo en cuenta que "los resultados artísticos son el elemento orientador básico" (ibid., 2006: 55).

La mayoría de autores especializados señalan la falta de una metodología unitaria y las múltiples discrepancias entre investigadores debido a la corta trayectoria de este novedoso tipo de investigación, cuyo formato y metodología se irán definiendo en el transcurso de los años con el desarrollo y proliferación de investigaciones. En este sentido Zaldívar afirma que es necesario "delimitar progresivamente sus temas y metodología" y que "mientras no haya valiosas investigaciones *desde el arte* no habrá manera de convencer a la comunidad científica de lo valioso de estas nuevas perspectivas" (Zaldívar, 2008: 12). Sin embargo es relativamente común la propuesta de un corpus teórico del que se deriva una aplicación práctica en forma de interpretación (en el caso de los instrumentistas y directores) o creación de nuevas obras (en el caso de los compositores), que son posteriormente evaluadas a través de un "conjunto de análisis" en los que el investigador relaciona su obra con el proceso previo de documentación (Pérez-López, 2010:14-16).

En este tipo de estudios, comúnmente denominados creativo-performativos, la noción de sujeto cobra gran importancia y se establece "un tipo de narración que habla *a partir* de uno mismo y no *de* uno mismo. Esta posición se sitúa en relación con la investigación postmoderna (conectada con la fenomenología de la experiencia y la autoetnografía) que pone el énfasis en el hecho de comunicar una experiencia en la que el investigador está implicado, hasta el punto de que puede ser la experiencia del propio investigador." (Hernández, 2008: 105)

En este sentido Mar Gutiérrez, en su ponencia *Desafíos y oportunidades para la investigación musical en el horizonte del proceso de Bolonia* para el I Congreso de Educación e Investigación Musical celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid, afirma que este tipo de investigación "basada en la práctica unifica explícitamente praxis y reflexión, y conduce a nuevas oportunidades en el campo del desarrollo artístico y musical" (2008: 369-370).

Aunque el núcleo de nuestra investigación, que consta de una aplicación práctica

de la que surgen tres bandas sonoras para cortometrajes, sigue la metodología creativo-performativa, la herramienta de control es el análisis (metodología descriptiva y hermenéutica). Se parte del análisis de obras de grandes maestros, cuyas conclusiones son tomadas como modelo para la creación y la experiencia artística del investigador, y se retorna al análisis como medio para valorar cualitativamente los resultados de las obras compuestas, así como su adecuación al modelo analizado y a los objetivos propuestos.

Para evitar las dificultades metodológicas que este tipo de investigación puede encerrar, nos basamos así en un modelo mixto que combina análisis con creación, enraizando la experiencia creativo-performativa en un planteamiento teórico-analítico de corte descriptivo y hermenéutico, ampliamente utilizado en la investigación musical. Una vez realizadas, las composiciones serán analizadas siguiendo paso a paso el método que proponemos en el apartado 4.4, el mismo que será utilizado previamente para el estudio de la música de los largometrajes seleccionados.

A lo largo del proceso analítico de cada una de las obras nuevas (cfr. 5.2), así como en el capítulo de resultados y en la discusión de los mismos (cfr. 6.1 y 6.2), se prestará especial atención a la comparación y adecuación con el modelo del que se partió, señalando no sólo las semejanzas o puntos en común sino también las diferencias que se encuentren y su razón de ser.

Esta metodología, que resulta de la combinación de diferentes enfoques, es habitual en las tesis doctorales creativo-performativas relacionadas con la composición. María de Arcos, por ejemplo, la utiliza en su trabajo *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica* (Arcos, 2003) realizado en la Universidad de Sevilla y que da origen a la publicación *Experimentalismo en la música cinematográfica* (Arcos, 2006). La tesis parte, tras un marco teórico, del análisis de los siguientes modelos referenciales: *La mujer de Arena* (1964), con música de Tōru Takemitsu y *El planeta de los simios* (1968), con música de Jerry Goldsmith. Tras estos análisis la autora realiza una aplicación creativo-performativa titulada "IV- Aplicación experimental de la hipótesis: Análisis de una banda sonora compuesta por la autora con lenguaje atonal para *Film*, cortometraje de Samuel Beckett dirigido por Alan Schneider en 1964".

A diferencia de Arcos, para nuestra aplicación práctica no se recurre a un cortometraje del pasado, que imposibilita el contacto directo con el director y supone una reconstrucción artificial del proceso creativo. La música para los tres cortometrajes de nuestro trabajo (cfr. el apartado "5.2 Análisis de la creación propia") surge en cambio

como encargo directo de los directores de los films, lo que garantiza el diálogo entre director y compositor, como parte del trabajo en equipo en el medio audiovisual.

Fuera de nuestras fronteras Walter Körte, compositor de música para medios audiovisuales, realizó un *Ph.D.* para la Royal Holloway- University of London, con el título *Portfolio of Cross-Genre Compositions. Analysing textural composition* (2008), en el que tras una breve introducción teórica (en la que se adentra en aspectos estéticos, históricos, estilísticos y técnicos del uso de las nuevas tecnologías en la composición en géneros musicales híbridos) el autor aporta un breve análisis (que podría ser calificado como comentario) del proceso, la estructura y la tecnología empleada, en la composición de siete piezas originales para concierto (con mezcla de instrumentos tradicionales y medios electrónicos) y de la banda sonora para cinco cortometrajes.

El trabajo de Körte, no se basa en una fundamentación teórica extensa, ni aplica posteriormente un análisis riguroso de corte descriptivo o hermenéutico a las obras siguiendo una metodología específica, sino que centra su investigación en el acto mismo de creación de las piezas para concierto y las bandas sonoras para los cortometrajes, aplicando así casi exclusivamente la metodología creativo-performativa.

Si bien ambos trabajos nos parecen significativos y de interés en relación a nuestra investigación, cabe también subrayar las diferencias comentadas en cuanto a objetivos y metodología, especialmente en el caso de Körte.

La presente investigación combina por tanto diversos enfoques metodológicos, algunos como el analítico descriptivo y el hermenéutico, de gran raigambre en la investigación musicológica, y otros como la metodología creativo-performativa en creciente expansión en el panorama de la investigación musical actual. Cabe también destacar que la aplicación de los diferentes métodos guarda una estrecha relación con lo expuesto en el marco teórico de nuestro trabajo, del que se nutre en consecuencia durante el desarrollo de la investigación.

4.2 Fases de la investigación

- Fase 0: Propuesta de un nuevo método para el análisis de la música cinematográfica (cfr. apartado 4.4).

Objetivos relacionados: 4 y 4.1

Apartado de este trabajo donde figura: 4.4.

- Fase 1: Selección y análisis de los modelos.

Herramienta a emplear: análisis descriptivo-hermenéutico, siguiendo la propuesta del

apartado 4.4.

Metodología: descriptiva, hermenéutica.

Objetivos relacionados: 1, 1.1, 1.2, 1.3 y 4.2.

Apartados de este trabajo donde figura: 4.3 y 5.1.

- Fase 2: Composición de las bandas sonoras para tres cortometrajes en base a las conclusiones extraídas de los modelos.

Herramienta a emplear: creación.

Metodología: creativo-performativa (investigación desde los procesos artísticos).

Objetivos relacionados: 2.1, 2.2.

Apartados de este trabajo donde figura: 5.2.1, 5.2.2.3, 5.2.3.3 y 5.2.4.3.

- Fase 3: Análisis de la creación propia.

Herramienta a emplear: análisis descriptivo-hermenéutico (siguiendo la propuesta del apartado 4.4.)

Metodología: descriptiva, hermenéutica.

Objetivos relacionados: 2.3, 2.4, 2.5 y 4.3.

Apartado de este trabajo donde figura: 5.2.

- Fase 4: Comparativa entre modelos y bandas sonoras propias.

Herramienta a emplear: comparación entre las conclusiones de los respectivos análisis.

Metodología: comparativa.

Objetivos relacionados: 3, 3.1, 3.2, 3.3.

Apartados de este trabajo donde figura: 5.2.2.8, 5.2.3.7, 5.2.4.8 y 6 .

4.3 Criterios de selección de los modelos

La selección de modelos consta de tres largometrajes, pues por razones de extensión es inviable ampliar este número. Para realizarla nos hemos basado en criterios históricos y estilísticos. Hemos escogido películas cuyos compositores (muy reconocidos e influyentes hasta nuestros días) tienen estilos y formación muy dispares y diferenciados. Los tres pertenecen además a distintas generaciones, teniendo en cuenta cuando empiezan a componer para cine y el apogeo de sus carreras.

Los géneros de las películas escogidas son también diferentes. La primera de las películas seleccionadas, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), tiene como compositor a Max Steiner, uno de los padres de la música cinematográfica quién ayudó a establecer en Hollywood a partir de los años treinta el modelo postromántico (*leitmotiv* y

sinfonismo) de su Viena natal. La lista de posibles candidatos para esta selección es inmensa, pero hemos tratado de escoger aquellos que hayan tenido una influencia clave sobre sus colegas. Como ya hemos visto en el apartado 3.2.4, dedicado a la historia de la música de cine, Max Steiner sentó las bases de muchos de los códigos de la música de cine, al incorporar a este medio su sólida formación postromántica proveniente de su Viena natal. Le hemos preferido a otros inmigrantes como Korngold, Tiomkin o Waxman, que también importaron la música sinfónica centroeuropea en sus bandas sonoras y fueron pioneros musicales en el primer cine sonoro, porque el volumen de su producción (en *Internet Movie Data Base*, en adelante IMDB, figura como compositor en 245 películas) le otorga al respecto un papel privilegiado, además de ser el primero de ellos que trabaja en Hollywood, pues sus primeros scores para cine datan de finales de los años 20 (IMDB). Por otra parte, Steiner fue discípulo directo de Johannes Brahms (de quién recibió clases de piano) y de Gustav Mahler (Larsen, 2007: 87), siendo este dato relevante acerca de su formación y estética musical. Según Xalabarder (2006: 82) Max Steiner fue quien introdujo el *leitmotiv* en el cine, afirmación que también sostiene Román (2008: 123). La elección de *Casablanca*, se debe en primer lugar a la calidad y reconocimiento del film. Siguiendo este criterio podríamos haber escogido también *Lo que el viento se llevó*, que fue descartada por su excesiva duración. Steiner compuso para muchas películas, algunas de ellas bien conocidas, pero *Casablanca* (obra cumbre del cine clásico) destaca sobre el resto también como icono musical en el imaginario colectivo. Otro factor interesante para su elección es la particularidad de que el tema principal aparece por primera vez de modo diegético, transformándose posteriormente en incidental, lo que ofrecía una técnica interesante y digna de estudio.

La banda sonora musical del segundo film escogido, *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), es una de las obras maestras de Bernard Herrmann, compositor norteamericano y cuyo carácter y huella de autor han sido imitados por los compositores cinematográficos del último medio siglo (algunos de ellos tan significativos como Danny Elfman, Christopher Young o Michael Giacchino). Se trata pues de un compositor que ha creado escuela entre los compositores de cine hasta la actualidad. Su personalidad musical inclasificable transformó a partir de los años cuarenta la música de cine, replanteando el modelo sinfónico postromántico en aras de una experimentación que se concretaba film a film. Su concepto de la sincronía (más flexible que el de Steiner y otros compositores coetáneos), la profundidad psicológica de su música y la evocación de lo irracional

hacen de sus partituras para cine un campo de necesario estudio para cualquier investigador de la materia. Herrmann goza además de un reconocimiento irrefutable en toda la bibliografía especializada. Colón afirma que Bernard Herrmann es "tal vez el más creativo, original, riguroso y exigente compositor norteamericano que haya trabajado para el cine" (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 127). Su relación artística con Alfred Hitchcock (que duró más de diez años) fue especialmente fructífera, pues como afirma Larsen "his collaboration with Hitchcock is normally regarded as his most important musical contribution" (2007: 126). La elección de *Psicosis* en detrimento de otras obras clave de la filmografía compartida de estos dos genios, como *Vertigo* o *Con la muerte en los talones*, se debe a que en *Psicosis* Herrmann hace un uso mayor de la atonalidad y de otras técnicas procedentes de la vanguardia, mientras que en los otros dos títulos los ecos del postromanticismo (y en especial de Wagner) son evidentes. Se trata por tanto de escoger un film que presente además un estilo musical diferenciado de *Casablanca*. La banda sonora de *Psicosis* es en la actualidad un clásico del género de terror y suspense, y ha dejado su huella en innumerables bandas sonoras de otros compositores. Sullivan afirma que la música de la escena de la ducha, que analizaremos posteriormente, es "the most famous cue in movie history" y continúa "this is the cinema's primal scream, deeply imbedded in our moviegoing subconscious" (2006: 243).

La tercera es *¡Hatari!* (Howard Hawks, 1962), con una partitura jazzística (con elementos de *blues* y *boogie-woogie*) de Henry Mancini para la secuencia del *Baby Elephant Walk*. Mancini es en nuestra investigación el representante del furor que causó la música popular (jazz, pop, rock) en el cine a partir de 1950. Este compositor logró "situar la música ligera (variedades + jazz + pop) al nivel de la sinfónica como fondo dramáticamente significativo de las películas, y no ya sólo como adorno" (Colón, Infante y Lombardo, 1997: 149). Podríamos haber escogido a otros nombres como Lalo Schifrin o Quincy Jones, sin embargo Henry Mancini empezó a trabajar para el cine en 1952 (cinco años antes que Schifrin y casi diez que Jones, según IMDB), ha compuesto más películas (203, frente a 197 de Schifrin y 54 de Jones, según IMDB) y su música cinematográfica ha logrado mayor popularidad y éxito que la de ningún otro compositor de este estilo. Mancini es por tanto "el representante más destacado de esta corriente" (Colón, Infante y Lombardo, 1997:148). Este último factor, el de la popularidad, ha sido también clave para la elección de *¡Hatari!*, ya que el *Baby Elephant Walk* supone un icono de la historia de la música de cine. Como afirma Larsen "Instrumental music

could also make the charts. Mancini proved this with his melody *Baby Elephant Walk* from *Hatari* and with the title melody for *The Pink Panther*" (Larsen, 2007: 149). Siguiendo este criterio podríamos haber elegido también *La pantera rosa*, aunque fue la presencia del *blues* en el *Baby Elephant Walk*, lo que nos interesó desde un primer momento, por la repercusión que ha tenido esta forma musical en la historia de la música popular contemporánea. En el caso de *¡Hatari!* nos centraremos en la secuencia mencionada, sin contextualizarla en el resto de la banda sonora, pues sus características musicales poseen cierta singularidad y difieren del resto de bloques musicales del film (cfr. 5.1.3.6).

Lamentablemente hemos dejado fuera a compositores de mucha valía e interés, y que abren las puertas a futuras investigaciones. Nuestro espectro cubre bandas sonoras en estilos muy significativos e influyentes hasta 1962. Poco después irrumpía el inclasificable Ennio Morricone, por no citar a maestros de la talla de Nino Rota, John Barry o Jerry Goldsmith. En la década de los setenta compositores como John Williams resucitaron los códigos del sinfonismo postromántico de Steiner cosechando grandes éxitos. Posteriormente el auge de las nuevas tecnologías ha dejado también su huella en la música de cine a partir de finales de los años ochenta, de la mano de compositores como Hans Zimmer (nacido en 1957), sin embargo esta etapa de la historia de la música cinematográfica aún no está cerrada, por lo que incluirla en nuestra muestra adolecería de la necesaria objetividad que da el paso de los años.

Por razones de extensión (una sola película ya superaría el ámbito de este trabajo) no analizaremos todas las *cues* (bloques musicales) de cada largometraje. Se analizará sólo una *cue* por película, seleccionada por ser representativa de cada uno de los *scores* y los estilos de sus compositores. El hecho de no analizar películas completas es igual de cuestionable que el análisis de uno o varios movimientos aislados de una sonata o sinfonía (clásica o romántica), dejando los demás tiempos de lado, o por ejemplo que el análisis de un preludio del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach sin su correspondiente fuga, obviando además el resto de los preludios y fugas que componen la colección. Sin embargo en la música autónoma estas prácticas de análisis parcial son muy habituales, tanto en publicaciones especializadas como en el ámbito docente (donde las limitaciones de tiempo obligan) y no van por ello en detrimento de la calidad del análisis.

Si bien es cierto que al analizar tan sólo una o varias secuencias de un film se corre el peligro de ignorar detalles concretos del resto de la banda sonora, en los dos

primeros largometrajes de la muestra este análisis no pierde su validez, ya que está precedido por una *cue sheet* que establece la relación de todos los bloques musicales de la película de un modo resumido, y le sigue un apartado dedicado a mostrar las conexiones de lo analizado en la cue con el resto de la banda sonora musical. En el caso de *¡Hatari!*, las particularidades musicales del *Baby Elephant Walk*, no presentes en el resto de la banda sonora, permiten que esta secuencia pueda ser analizada de modo autónomo, por lo que sólo nos centraremos en ella.

Preferimos además analizar varias películas parcialmente a sólo una de modo global, pues intentamos mostrar la validez de nuestra propuesta metodológica (cfr. 4.4) en músicas cinematográficas de épocas, compositores y estilos distintos, que fueron además compuestas para películas de géneros muy diferenciados: drama romántico con influencias del cine negro (*Casablanca*), *thriller* psicológico y modelo del cine de terror (*Psicosis*), y la secuencia jazzística con toques de humor del *Baby Elephant Walk* (*¡Hatari!*). El análisis de la música de tres largometrajes tan diferentes, nos permitirá posteriormente una aplicación práctica (de las conclusiones de dichos análisis) más diferenciada, en la composición de la banda sonora musical para tres cortometrajes (cfr. apartado 5.2).

4.4 Propuesta de método para el análisis de la música de cine

Basándonos en lo estudiado en el marco teórico presentamos a continuación una propuesta de método de trabajo para el análisis de la música de cine, y que aplicaremos en el apartado 5 de este trabajo. El enfoque será plural y multidisciplinar, como se avanzaba en el capítulo 3.3.2, aunque sin olvidar en ningún momento que las músicas a analizar existen por y para el film para el que fueron escritas, y que por tanto su relación con todos los elementos de éste ha de constituir el núcleo de nuestro estudio.

El método descriptivo basado en el análisis audiovisual (análisis auditivo de la música en conjunción con el visionado del film) y en el análisis de la partitura (en caso de estar disponible) constituirá la base metodológica a la que se añadirán los distintos enfoques: hermenéutico, psicológico y perceptivo, semiótico, comparativo, estructuralista, etc. Todo ello en función del lenguaje compositivo de cada obra, pues no es lo mismo analizar un *blues*, que una pieza sinfónica postromántica o una obra con un lenguaje contemporáneo.

Un análisis de música audiovisual ha de contener los siguientes apartados:

- Material utilizado para el análisis: datos de la edición del dvd, blu-ray, etc., utilizado para el análisis: año y distribuidora, y datos de las ediciones discográficas consultadas como material de apoyo.
- Datos de producción de la película: ficha técnica del film donde figure el equipo técnico (sin olvidar el relacionado con la producción musical como arreglistas, orquestadores, director de la orquesta, editor de la música, etc.) y artístico, año de producción, etc. Para ello se recurrirá a los créditos de la película, a IMDB (*Internet Movie Data Base*) y a otras bases de datos fiables.
- Resumen del argumento del film.
- Datos sobre el compositor: breve biografía, música para otras películas, relación con el director del film, influencias, estilo/s presentes en su música de cine y en la película a analizar, detalles del proceso de producción de la partitura y anécdotas documentadas, etc.
- Elaboración de una *cue-sheet* donde figuren todos los bloques musicales de la película, o *cues*, con sus tiempos de entrada y salida (horas, minutos y segundos de comienzo y final de cada *cue* en la película), aclarando de qué fuente proceden (diegética o incidental), su relación con el resto de *cues* (motivos/ temas, etc.) y su instrumentación (por ej.: banda de jazz, orquesta, solo de oboe con acompañamiento de cuerdas, etc.). También se describirá brevemente la imagen.

Las *cues* habrán de tener numeración y en caso de que haya varias *cues* contiguas, sin pausa entre ellas, hay que especificarlo. Imaginemos por ejemplo una *cue* múltiple que aparece en segundo lugar en la película y que se subdivide en cuatro, para identificarla escribiríamos: 2a-2b-2c-2d. En ese caso será preciso diferenciar también los tiempos de entrada y salida de cada una de las *cues* sencillas que la componen. Si hay relación temática entre ellas habrá de especificarse al hacer alusión a temas o motivos.

Si fueran incluidas músicas o canciones de otros autores distintos al compositor principal de la banda sonora musical será necesario citarlos, bien en la *cue*, donde deberá aparecer siempre el nombre de la canción, o en un listado aparte de canciones.

La *cue sheet* no es necesaria para el análisis parcial de una o varias (pocas) secuencias de una película, aunque sí aconsejable cuanto mayor es el número de *cues* analizadas. Y es indispensable para el análisis de toda la música de un film.

En algunas películas, dependiendo de la complejidad formal de la banda sonora musical (especialmente cuando los temas son muy diferenciables y están claramente acotados temporalmente), en lugar de la *cue sheet* detallada anteriormente (con tiempos de entrada y de salida, instrumentación, motivos, etc.) es posible realizar otra más sintética que suponga una relación de *cues* por orden cronológico en el film, haciendo alusión al material temático, sin por ello ir en perjuicio del rigor analítico y la claridad para el lector, sino más bien facilitando esta última.

- Análisis cue a cue:

- Resumen argumental de la cue.
- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual: diegética, incidental.
- Análisis del plano sonoro: principal, secundario, ambiental.
- Análisis de la convergencia entre música e imagen: música empática, anempática.
- Análisis de las funciones de la música para con la imagen. Utilizaremos la terminología de Davis (1999: 141-144), que las clasifica como funciones físicas, psicológicas y técnicas, con todas sus modalidades (cfr. apartado 3.2.3 del presente trabajo).
- Análisis estructural: formal, melódico, armónico, contrapuntístico, tímbrico (de la instrumentación y orquestación), de registros, etc., en su relación con la película y su sincronía.

Para ello es necesario el estudio y análisis de las partituras disponibles, así como de transcripciones propias o ajenas y anotaciones basadas en el análisis auditivo, siempre en relación con el resto de elementos (visuales y sonoros) de la película.

Se aconseja además como material de apoyo, la escucha y estudio de la edición discográfica de la banda sonora, si la hubiera, pues puede ayudar a discernir detalles de la composición muy difíciles de reconocer en ocasiones, debido a la baja calidad de la grabación original sincronizada, que además puede estar oculta tras los diálogos o efectos sonoros.

Y en menor medida es aconsejable también el estudio de re-grabaciones posteriores, sin olvidar las posibles diferencias (de interpretación, tempo, dinámica,

producción de la grabación, etc.) entre éstas y la grabación original sincronizada con la imagen.

En el análisis estructural se aplica la metodología del análisis tradicional (de la música autónoma), que es esencialmente descriptivo-hermenéutica. Al tratarse de música de cine, no sólo se estudiarán aspectos musicales sino su relación y justificación con el resto de elementos (imagen y sonido) del film.

La redacción de este apartado está pensada para ser leída mientras se visiona la escena con el dvd del film. De otra manera el análisis de la música respecto a la imagen sería menos riguroso, comprensible y eficaz.

- Análisis motivico y/o temático.

Aunque es en realidad un apartado del análisis estructural, el análisis motivico-temático es considerado aparte por su especial relación con la unidad y coherencia global de la escena y en muchos casos de la película.

- Análisis de la letra (si la hubiera).
- Análisis de la sincronía con la imagen.

Si bien en el análisis estructural se darán detalles acerca de la sincronía entre los elementos musicales y los visuales o sonoros (diálogos y efectos de sonido), en este apartado se sintetizará y comentará el concepto sincrónico (duro, blando, etc.) presente en la cue.

- Relación con el resto de cues.

Se nombrarán las cues precedentes y posteriores que guarden relación motivico/temática o estructural (armónica, tímbrica, etc.) con el bloque musical analizado.

- Análisis global: realizando una síntesis entre los datos extraídos de la cue sheet y los procedentes del análisis detallado de la/s cue/s escogida/s, relacionándolos entre sí con el fin de extraer conclusiones para el conjunto de la película según los siguientes parámetros que ya hemos aplicado al análisis individual:

- Fuente sonora y su justificación visual. Indicando cuál predomina y por qué.
- Plano sonoro.

- Convergencia entre música e imagen.
 - Funciones generales de la música para con la película.
 - Análisis estructural: elementos formales, melódicos, armónicos, contrapuntísticos, tímbricos (de la instrumentación y orquestación), etc., en su relación con la película.
 - Relación motivico-temática de todas las cues.
 - Sincronía.
- Conclusiones.

Al final de cada análisis es necesaria la elaboración de unas conclusiones que resuman las principales características técnicas y estéticas de la banda sonora musical.

4.5 Aplicación creativo-performativa

Una vez analizada la muestra y extraídas las conclusiones de los tres análisis, procederemos a la aplicación de dichas conclusiones como modelo en la composición de tres bandas sonoras para cortometrajes. En el apartado 5.2.1 "Criterios de composición" se presentan las bases seguidas a la hora de aplicar las conclusiones del análisis de la muestra en los cortometrajes.

Se escogió el formato de cortometraje debido a las dificultades para acceder a largometrajes de encargo. Otra de las razones fue la mayor libertad creativa que de cara a la composición musical se otorga en el ámbito de los cortometrajes, derivada de la menor presión económica y de presupuestos. Este formato permite además por su extensión un análisis completo de toda la música compuesta.

La música de los tres cortometrajes es posteriormente analizada siguiendo el mismo método (cfr. 4.4) que en la muestra. Con el capítulo de resultados y su posterior discusión (cfr. 6.1 y 6.2) se evalúa todo el proceso.

4.6 Referencias bibliográficas

- ARCOS, María de (2003). *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. Universidad de Sevilla.
- COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- DAVIS, Richard (1999). *Complete guide to film scoring*. Boston, MA: Berklee Press.
- GUTIÉRREZ, Mar. (2008). Desafíos y oportunidades para la investigación musical en el horizonte del proceso de Bolonia. *Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical*, pp. 367-374. Universidad Autónoma de Madrid.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 9-50. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, n° 26, pp 85-118. Facultad de Educación. Universidad de Murcia.
- HERNÁNDEZ, Fernando (coord.) (1998). *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts*. Publicacions Universitat de Barcelona.
- INTERNET MOVIE DATA BASE. Disponible (consultado en mayo de 2011): <http://imdb.com>
- KÖRTE, Walter (2008). *Ph.D. Portfolio of cross-genre compositions. Analysing textural compositions*. Tesis doctoral no publicada, Royal Holloway- University of London. Inglaterra.
- LARSEN, Peter (2007). *Film music*. London: Reaktion Books.
- MCNIFF, Shaun (2008). Art-based reserach. *Handbook of the arts in qualitative inquiry: perspectives, methodologies, examples, and issues*, chapter 3, pp. 29-40. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- PÉREZ-LÓPEZ, Héctor Julio (2006). Investigación y práctica musical. El horizonte del doctorado de música en Europa. *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 51-72. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- PÉREZ-LÓPEZ, Héctor Julio (2010). Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística. *Actas del I Congrés Internacional "Investigació en Música"*, pp. 13-17. Valencia: Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana.
- ROMÁN, Alejandro (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Mousike.

- SULLIVAN, Jack (2006). *Hitchcock's music*. Yale University Press.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2008). Investigar desde el arte. *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Volumen 1-2008*. Santa Cruz de Tenerife.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2010). Investigar desde la práctica artística. *Actas del I Congreso Internacional "Investigación en Música"*, pp. 124-129. Valencia: Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (1), pp. 95-122. Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza.
- XALABARDER, Conrado (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red.

5. Desarrollo de la investigación

5.1 Análisis de los modelos

5.1.1 Análisis de *Casablanca*

5.1.1.1 Material utilizado para el análisis

Para este análisis hemos utilizado la edición en dvd de 2002 de *Warner Home Video* y como material de apoyo el CD *Casablanca: Original Motion Picture Soundtrack*, editado por Turner Entertainment Co. en 1997 y que contiene la grabación original remasterizada.

5.1.1.2 Sobre la producción de la película (datos extraídos de los títulos de crédito e IMDB)

- Título original: *Casablanca*.
- Título en castellano: *Casablanca*.
- Fecha de estreno: en Estados Unidos, 26 de noviembre de 1942. En España, 19 de diciembre de 1946.
- Duración: 102 minutos.
- País: Estados Unidos.
- Color: blanco y negro.
- Género: drama romántico/ cine negro.
- Director: Michael Curtiz.
- Productora: Warner Bros.
- Productor: Hal B. Wallis.
- Productor ejecutivo: Jack L. Warner.
- Reparto: Humphrey Bogart (*Rick Blaine*), Ingrid Bergman (*Ilsa Lund*), Paul Henreid (*Victor Laszlo*), Claude Rains (*Captain Renault*), Conrad Veidt (*Major Strasser*), Sydney Greenstreet (*Signor Ferrari*), Peter Lorre (*Ugarte*), S.Z. Sakall (*Carl*), Madeleine Lebeau (*Yvonne*), Dooley Wilson (*Sam*), Joy Page (*Annina Brandel*), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (*Sascha*), Curt Bois (*Pickpocket*).
- Guión: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch y Casey Robinson (este último no figura en los créditos). Basado en la obra de Murray Burnett y Joan Alison.
- Fotografía: Arthur Edeson.

- Dirección artística: Carl Jules Weyl.
- Decorados: George James Hopkins.
- Vestuario: Orry-Kelly.
- Maquillaje: Perc Westmore.
- Efectos especiales: Lawrence W. Butler y Willard Van Enger.
- Montaje: Owen Marks.
- Sonido: Francis J. Scheid.
- Música: Max Steiner.
- Canciones: M.K. Jerome y Jack Scholl (en los créditos).

Figura 1. Portada de la edición discográfica (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

Relación de canciones:

- *As Time Goes By* (1931) (no figura en los créditos). Del show de Broadway *Everybody's Welcome* de 1932. Escrita por Herman Hupfeld. Interpretada por Dooley Wilson (piano y voz). Piano doblado en la grabación de la música por Elliot Carpenter. Tarareada por Ingrid Bergman. Steiner realiza múltiples variaciones en su *score* utilizándola como *leitmotiv*.

- *La Marseillaise* (1792) (no figura en los créditos). Escrita por Claude Joseph Rouget de Lisle. Arreglos de Max Steiner. Suena en los títulos de crédito curiosamente al aparecer el nombre de Steiner y del productor y director. Y es cantada por Madeleine Lebeau y otros franceses en el Rick's. Steiner realiza múltiples variaciones en su *score* utilizándola como *leitmotiv*.

- *It Had to Be You* (1924) (no figura en los créditos). Música de Isham Jones y letra de Gus Kahn. Interpretada por Dooley Wilson (piano y voz). Piano doblado por Elliot Carpenter. Suena después sólo al piano.

- *Shine* (1910) (no figura en los créditos). Música de Ford Dabney y letra de Lew Brown y Cecil Mack. Interpretada por Dooley Wilson (piano y voz). Piano doblado por Elliot Carpenter.

- *Crazy Rhythm* (1928) (no figura en los créditos). Del musical de Broadway *Here's Howe!* de 1928. Música de Joseph Meyer y Roger Wolfe Kahn y letra de Irving Caesar. Interpretada fuera de plano al inicio de la conversación de Rick y Ugarte.
- *Knock on Wood* (1942) (no figura en los créditos). Música de M.K. Jerome y letra de Jack Scholl. Interpretada y cantada por Dooley Wilson y su banda. Piano doblado por Elliot Carpenter.
- *The Very Thought of You* (1934) (no figura en los créditos). Escrita por Ray Noble. Interpretada fuera de plano la primera vez con piano y banda, la segunda sólo al piano.
- *Baby Face* (1926) (no figura en los créditos). Música de Harry Akst y letra de Benny Davis. Interpretada y cantada por Dooley Wilson y la orquesta, esta última fuera de plano. Piano doblado por Elliot Carpenter.
- *I'm Just Wild About Harry* (1921). Letra de Noble Sissle y música de Eubie Blake, para el show de Broadway *Shuffle Along*.
- *Piano Improvisation* (sin créditos). Música de Frank Perkins. Intérprete desconocido.
- *Parlez-Moi D'Amour* (1930). De Jean Lenoir.
- *Love for sale* (1930). Música y letra de Cole Porter. Tocada al piano al entrar Ilsa y Laszlo en Rick's.
- *Tango Delle Rose* (1928) (no figura en los créditos). También llamada *The Song of the Rose*. Escrita por Filippo Schreier y Aldo Bottero. Interpretada por Corinna Mura (voz y guitarra).
- *Avalon* (1920) (no figura en los créditos). Música de Vincent Rose, basada en *E lucevan le stelle* de la ópera *Tosca* by Giacomo Puccini. Interpretada al piano por Dooley Wilson (doblado por Elliot Carpenter)
- *Perfidia* (1939) (no figura en los créditos). Música de Alberto Domínguez. Suena como música de baile en la secuencia en *flashback* de Paris.
- *If I Could Be with You* (1926) (no figura en los créditos). Música de James P. Johnson. Interpretada al piano con banda fuera de plano en Rick's.
- *You Must Have Been a Beautiful Baby* (1938) (no figura en los créditos). Música de Harry Warren. Interpretada al piano fuera de plano en Rick's.
- *Die Wacht Am Rhein* (1854) (no figura en los créditos). Música de Karl Wilhelm y letra de Max Schneckenburger (poema de 1840). Arreglos de Max

Steiner. Cantado a capella por los alemanes en Rick's. Steiner usa la frase inicial como *leitmotiv*.

- Himno alemán (1841) (no figura en los créditos). También llamado *Das Lied der Deutschen* y *Deutschland Über Alles*. Música de Joseph Haydn (1797) y letra de August Heinrich Hoffman von Fallersleben (1841). Arreglado por Max Steiner. Cantado a capella por los alemanes en Rick's. Steiner realiza múltiples variaciones en su score utilizándolo como *leitmotiv*.

- *Heaven Can Wait* (no figura en los créditos). Música de Jimmy Van Heusen. Suena cuando Rick es presentado al mayor Strasser.

- *Dat's What Noah Done* (1942) (no figura en los créditos). Música de M.K. Jerome y letra de Jack Scholl. Interpretada por Dooley Wilson con acompañamiento de piano.

- Director musical: Leo F. Forbstein
- Arreglos orquestales: Hugo Friedhofer
- Premios: ganó tres Oscar de la academia (mejor director, mejor película y mejor guión) en 1944, y estuvo nominado a otros cinco (actor, principal, actor secundario, fotografía en blanco y negro, montaje y *Best Music, Scoring of a Dramatic or Comedy Picture*, por la música de Max Steiner)
- Otros datos: la película surgió en su día como parte de la propaganda de guerra antinazi de Hollywood, y se ha convertido en un clásico de la historia del cine, que combina distintos géneros con maestría. Parece ser que a Steiner nunca le gustó *As Times Goes By*, y quiso incluso sustituirla por una canción propia.
- Método de trabajo de Max Steiner: Según cuenta Marks en su artículo *Music, Drama. Warner Brothers. The Cases of Casablanca and The Maltese Falcon*. (Marks, 2000: 163), Steiner trabajaba, como era práctica habitual de la época, con cue sheets que le proporcionaba el Music Editor (no figura en los créditos), y en las que figuraban los principales momentos de cada escena que debían ser tenidos en cuenta musicalmente. A partir de ahí realizaba sus sketches en cuatro pentagramas, de los cuales los dos primeros estaban destinados principalmente a las melodías, el tercero y el cuarto a los acompañamientos y armonía, teniendo este último también la línea del bajo. Max Steiner también escribía a lápiz sobre su sketch detalles de la instrumentación para Hugo

Friedhofer, su orquestador. La partitura está llena de términos convencionales de tiempo y expresividad como *slowly*, *molto espressivo*, *apassionato*, *tragic*, etc. que subrayan el carácter de la trama. Véase la figura 2.

Figura 2. Sketch manuscrito de Max Steiner para *Casablanca*, Reel 11, part 2 (Marks, 2000: 169) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

5.1.1.3 Resumen del argumento

En la ciudad de Casablanca, durante la segunda guerra mundial, vive en el exilio el estadounidense Rick Blaine, un mercenario retirado, dueño del local nocturno más popular de la ciudad. A manos del cínico y solitario Blaine llegan dos salvoconductos.

Cuando el comandante nazi Strasser aterriza en Casablanca, el adulator capitán de policía Renault hace lo que puede para complacerlo, incluyendo el detener al líder clandestino de la resistencia checa Victor Laszlo. Para sorpresa de Rick, Laszlo llega con Ilsa, su antiguo amor. Rick todavía está resentido con Ilsa por haberlo abandonarlo en París, pero al enterarse de sus motivos planea huir con ella usando los salvoconductos. Sin embargo su antiguo idealismo acabará pesando más y ayuda a Laszlo, que logra así escapar de Casablanca con Ilsa, matando además a Strasser. (IMDB)

5.1.1.4 Sobre el compositor

Max Steiner (Viena 1888-Hollywood 1971), uno de los padres de la música cinematográfica, ha sido tratado ya extensamente en el apartado 3.2.4.2 *Breve historia de la música de cine: El modelo postromántico centroeuropeo*.

5.1.1.5 Cue-sheet

Antes de empezar la relación de bloques musicales queremos aclarar que el análisis de la instrumentación en las partes con orquesta es puramente auditivo (al igual

que el de la armonía, melodía, ritmo, etc.), y debido a la mezcla de texturas así como a la antigüedad de la grabación, que satura con mucha frecuencia y dificulta mucho apreciar la tímbrica, es sólo aproximado y está sujeto a errores. Aún así trataremos de reseñar el color principal que se escucha en cada momento en la orquesta.

Sólo hemos podido encontrar tres páginas del sketch manuscrito del compositor cuyas anotaciones y acordes son en algunas partes difíciles de leer. De ellas sólo hemos podido identificar una, que se corresponde con el comienzo de la cue 13c (poco más de treinta segundos). Del resto del *score* no tenemos partitura alguna, siendo el análisis auditivo la única herramienta posible.

Por otra parte, en la grabación del dvd la música no suena afinada a 440 Hz sino entre 450 y 460 Hz, casi un semitono por encima, lo cual suponemos que se debe a algún procedimiento técnico de cambio de formato por el que la grabación ha aumentado su frecuencia, probablemente en su paso a dvd.

Cue 1a: 00:00:02-00:00:10. Incidental. Fanfarria de la Warner acompañando el logo de la productora, compuesta por Steiner en 1937 para el film *Tovaritch*, si bien la versión usada es de *Gold is where you find it* (1938). Gran Orquesta con predominio de metales.

Cue 1b (continúa): 00:00:10-00:00:16. Incidental. Transición. Metales y percusión, nota tenida en cuerdas. Aparece el mapa de África en imagen.

Cue 1c (continúa):00:00:16-00:00:22. Incidental. Aparece el título en pantalla. Intro al tema de 1d. Acorde introductorio en tutti seguido de ritmo ostinato en láminas, cuerdas y percusión.

Cue 1d (continúa):00:00:22-00:00:45. Incidental. Continúan créditos. Según Marks (2000: 163), Steiner recicló esta música de su *main title* para *The lost patrol* (1934). La escala empleada es *fa* menor armónica con su característica segunda aumentada, lo que le da un aire exótico (contextualización geográfica y cultural). Steiner cromatiza y mayoriza la escala al semicadenciar. Melodía en cuerda, doblada por trompetas, y maderas en la octava. Continúa el ostinato anterior como acompañamiento y la percusión es muy efectista.

Cue 1e (continúa):00:00:45-00:00:50. Incidental. Disolución del material anterior.

Cue 1f (continúa):00:00:50-00:00:53. Incidental. Intro a *La Marseillaise*, a través de la cabeza del motivo, en metal.

Cue 1g (continúa):00:00:53-00:01:03. Incidental. *La Marseillaise*, en *la* mayor. Orquestada en tutti, melodía en parte de metales y cuerdas, posiblemente doblada por parte de maderas en los agudos. Curiosamente aparece con el himno francés el nombre de Max Steiner en pantalla, seguido del productor y del director.

Cue 1h (continúa):00:01:02-00:01:08. Incidental. *La Marseillaise* acaba en cadencia rota, acorde tenido de *fa* aumentado que nos sirve de transición. Resonancia del acento de los metales en las maderas, la cuerda grave sigue con el diseño rítmico anterior sin cambiar de armonía.

Cue 1i (continúa):00:01:08-00:02:05. Incidental. Zoom de globo terráqueo girando (hasta 00:01:30) que funde con ruta de los refugiados sobre el mapa, con imágenes superpuestas de personas huyendo. Acorde pedal en metal, *re* disminuido, que contesta a la melodía en ostinato rítmico. La cuerda hace la melodía unísono por octavas en una escala de *re* menor con la cuarta aumentada algunas veces, apareciendo también la sexta mayor en varias ocasiones como giro dórico. En 00:01:39 modula y se cromatiza, también cambia en 00:01:39 el acorde de los metales (*mib* mayor primero y luego aumentado, cromatizándose después). La música suena exótica, y para el espectador occidental podría pasar por árabe, aunque con un componente dramático e incluso trágico. En 00:01:56 aparece un minarete de Casablanca con panorámica vertical descendente que nos llevará al mercadillo con la siguiente cue.

Cue 1j (continúa):00:02:05-00:02:17. Incidental, aunque podría estar pensada como diegética, a pesar de que no vemos los músicos. Aparece calle y mercadillo de Casablanca. Música pseudo árabe. Sobre pedal ritmizada de *la* menor con pizzicatos en los graves y percusión, melodía de maderas (oboe doblado por otros instrumentos) en escala *Magiar* (Húngara) menor de *la* (*la-si-do-re#-mi-fa-sol#-la*), con figuraciones rítmicas, generando un carácter exótico (contextualización cultural y geográfica).

Cue 1k (continúa):00:02:17-00:02:20. Incidental. Llegada del telegrama. Himno alemán: *Deutschland über alles*. Aparece en menor, y sólo la cabeza del motivo. Predominio de metales en la instrumentación.

Cue 1L (continúa):00:02:20-00:02:36. Incidental. Al verse al militar, y empezar a hablar. Acento que pone fin al tema anterior, y se queda sólo un redoble de timbal en dinámica piano (*p*), probablemente apoyado por trémolo de la cuerda en los graves, aunque la grabación no permite percibirlo.

Cue 1m (continúa):00:02:36-00:03:37. Incidental. Policía y persecución en mercadillo. *Underscoring*, acompaña en cada momento a la acción en pantalla

(corriendo, tensión en los diálogos con acompañamiento reducido a los graves en *p*, caída tras el disparo, etc.) figuraciones rápidas, contrastes bruscos y parones, con cambios en la instrumentación (recurre de nuevo en varios momentos al trémolo de timbal y cuerda grave), gran fragmentación melódica y modulaciones armónicas. Alto grado de sincronía entre imagen y música. Como curiosidad, Steiner deja una pausa musical para que se escuche el disparo, como si éste fuera un efecto instrumental más, parte de su elaborada orquestación.

Cue 1n (continúa):00:03:37-00:03:47. Incidental. Se ven los panfletos de *free France* que sujeta el muerto, y funde con la prefectura francesa. *La Marseillaise*, en *la* menor, acabando en un acorde disminuido sobre *fa*#.

Cue 1ñ (continúa):00:03:47-00:04:41. Incidental. Diálogo de emigrantes en café con robo de papeles. Tras una transición suena *La Marseillaise*, en *la* menor por aumentación y en *mib* menor al verse a los detenidos. Aprovecha una frase cadencial del oboe o corno inglés como transición (00:04:09), que se repite. En 00:04:24 apoya el robo con un giro pentatónico, para acentuarlo en 00:04:36, al darse cuenta la víctima con un giro cromático en un instrumento de metal.

Cue 1o (continúa):00:04:41-00:05:23. Incidental. Avión alemán aterrizando, que trae al mayor Strasser. Empieza con acento y reaparece el material de la *cueli*, de un modo muy similar pero transportado una quinta más agudo, la melodía está en *la* menor (cromatizando la cuarta y la sexta), y más corta. Acaba con trémolo en el grave *diminuendo* (cuerdas y timbales) al aterrizar el avión. Final de la cue.

Cue 2a: 00:06:14-00:06:59. Diegética. Al corte, exterior Café Rick's, pasa a interior. La banda (pequeña big band de swing: batería, piano, acordeón, bajo, trompetas, trombones, saxos/clarinetes, etc.), que está situada en la zona del bar, toca *It Had to Be You* con *Sam* al piano y cantando. Los músicos aparecen en imagen. Estilísticamente es swing.

Cue 2b: 00:06:59-00:07:56. Diegética. Con el plano medio de *Sam* tocando y cantando tras un travelling, empieza otra canción, *Shine*, que enlaza con la anterior sin pausa alguna. El estilo es swing. Mientras suena hay diálogos entre personajes. La música deja de oírse cuando pasan a la parte del casino.

Cue 3: 00:08:49-00:09:33. Diegética. Presentación de Rick en el casino; discute con un cliente y habla con Ugarte. *Crazy Rhythm*, un fox trot energético, suena fuera de plano. Instrumental, primero al piano y luego entra la banda. Cuando cierran la puerta de la parte del casino deja de oírse.

Cue 4: 00:12:11-00:13:20. Diegética. Al corte, plano de la banda y Sam; aparece Rick y esconde los salvoconductos en el piano, entra *Ferrari*. No hay diálogos. Suena *Knock on Wood*, cantada por Sam al piano acompañado por la banda. Músicos y público golpean el suelo o las mesas en momentos determinados como gesto supersticioso parte de la letra de la canción.

Cue 5: 00:13:25-00:16:25. Diegética. *The Very Thought of You*. Diálogos de Rick y Ferrari, Rick e Yvonne, Rick y Renault, este último en el exterior. Instrumental, balada. Sam y banda. Lo tapa unos segundos el ruido de un avión despegando en 00:15:41.

Cue 6: 00:16:38-00:17:33. Diegética. Al corte, plano de Sam tocando en el interior, entra Rick, y sigue hablando con *Renault*. *Baby Face* suena instrumental, primero una intro del piano, luego se une la banda. Al cerrar Rick la puerta de su despacho dejamos de oír la música.

Cue 7: 00:19:42-00:20:43. Diegética. Al abrirse la puerta del despacho y entrar un agente francés comienza la música, sigue con los preparativos de la detención de Ugarte. Fuera de plano. Acaba con la detención de Ugarte, en la parte del casino. Suena: *I'm just wild about Harry*. La música tiene carácter swing como las anteriores, y empieza también con una intro del piano a la que se suma la banda después.

Cue 8: 00:21:04-00:21:21. Diegética. Al abrirse la puerta que comunica el casino con el bar se oye. Es la continuación de la música anterior. Acaba con los disparos de Ugarte.

Cue 9: 00:21:50-00:22:59. Diegética. Rick le pide a Sam que continúe tras el tiroteo, y es presentado al mayor Strasser. Sam toca con la banda una balada swing, *Heaven Can Wait*. En plano al principio. La canción suena entera.

Cue 10: 00:24:17-00:26:52. Diegética. Entran Ilsa y Laszlo en Rick's. Música de piano, Sam aparecerá al poco de empezar. En la edición discográfica figura como *Love for sale*, en realidad suenan dos piezas y sólo la segunda, que empieza en 00:25:27, corresponde al standard de Cole Porter. La primera es *Parlez-Moi D'Amour*. El carácter de ambas es de balada romántica y tranquila. Acaba cuando Strasser se presenta a Laszlo e Ilsa.

Cue 11: 00:27:49-00:29:34. Diegética. *Tango Delle Rose* interpretado por Corina Mura (voz y guitarra) acompañada por el acordeón y el piano, en plano. Mientras suena continúan las conversaciones de Laszlo con el enlace de la Resistencia.

Cue 12: 00:30:18-00:30:49. Diegética. *Avalon*. La toca Sam al piano para Ilsa.

Balada suave.

Cue 13a: 00:31:12-00:31:18. Diegética. *As Time Goes By*. Ilsa tararea un fragmento de la primera parte de la canción en *fa* mayor, aunque sustituye la tercera inicial por la tónica, ya que cambia varios intervalos al inicio.

Cue 13b (continúa): 00:31:18-00:32:08. Diegética. *As Time Goes By*. Sam la toca y canta (la primera parte entera AA) en *reb* mayor. Rick interrumpe a Sam.

Cue 13c (continúa): 00:32:11-00:34:40. Incidental. Si bien hay una pausa de casi tres segundos con la anterior cue, se percibe como una continuación de ésta y por ello la nombramos como tal. *As Time Goes By* (sólo la primera parte del standard, los primeros ocho compases, sin la parte B), se convierte en el motivo 3 (tras los himnos francés y alemán aparecidos antes) y tema principal de la música incidental. Esta cue será analizada con detalle posteriormente. Fin de la cue.

Cue 14: 00:35:50-00:36:33. Diegética. Sam improvisa al piano para Rick borracho, que habla de Ilsa. Cuando Rick le pregunta Sam afirma que está tocando “*a little something of my own*”, por lo que suponemos que se trata de una improvisación del pianista que le dobló, Elliot Carpenter, o de la *Piano Improvisation* de Frank Perkins. Es interrumpido por Rick que le pide *As Times Goes By*.

Cue 15a (continúa): 00:36:45-00:37:05. Diegética. *As Time Goes By* en *mib* mayor. Sam la toca para Rick. Zoom de la cámara que se acerca a Rick.

Cue 15b (continúa): 00:37:05-00:37:20. Diegética e incidental, ya que parte proviene de Sam que sigue tocando, y la orquesta del estudio, que nunca se ve, se le suma. *As Time Goes By*. Entra la cuerda en la repetición del tema y hace una variación del motivo que nos lleva a la siguiente cue, el piano se mantiene. La cámara se sigue acercando a Rick: primer plano.

Cue 15c (continúa): 00:37:20-00:37:26. Incidental. Funde el primer plano de Rick con el Arco del triunfo en París, empieza el flashback. Suena *La Marseillaise* en *solb* mayor (contextualización geográfica) con predominio de metales y la orquesta en *tutti*.

Cue 15d (continúa): 00:37:26-00:37:48. Incidental. Rick e Ilsa van en coche despreocupados y enamorados. Suena un tema rítmico y alegre, con la melodía en los violines y contramelodías en las maderas y celesta. El arpa también destaca en el acompañamiento sobre un ritmo continuo de corcheas en el resto de la orquesta.

Cue 15e (continúa): 00:37:48-00:37:58. Incidental. El plano del coche funde con un plano de la pareja sobre un barco en el Sena. Una figuración ascendente y

descendente en el arpa ayuda al fundido del montaje. La melodía sigue en los violines, el acompañamiento es más estático, y el ritmo de melodía y acompañamiento asemeja el vaivén del agua del río y el barco. La armonía modula, sirviendo de transición hacia lo siguiente.

Cue 15f (continúa): 00:37:58-00:38:27. Incidental. El plano anterior funde con otro interior de una casa con la pareja. La melodía, que sigue en los violines y que el piano dobla aquí, destaca sobre un acompañamiento más sencillo aún. La dinámica y la intensidad rítmica de la melodía disminuyen para dejar sitio al diálogo.

Cue 15g (continúa): 00:38:27-00:38:50. Diegética. Suena *Perfidia* mientras ellos bailan en un club nocturno. El *glissando* del piano introduce el tema. La banda que toca está fuera de plano.

Cue 15h (continúa): 00:38:50-00:39:21. Incidental. Interior, Rick e Ilsa conversan en el apartamento. Sobre el último acorde de *Perfidia* entra la cuerda y realiza una transición que nos lleva a una variación de *As Times Goes By* en los violines.

Cue 15i (continúa tras una pausa para el diálogo): 00:39:26-00:39:42. Incidental. Tras haber dejado una pausa para subrayar el diálogo en el que Ilsa dice que su anterior pareja murió, Steiner retoma la música, y continúa con otra variación sobre el tema principal, *As Times Goes By*, con predominio de cuerda y presencia de arpa, y acentuando el beso con un *crescendo*.

Cue 15j (continúa): 00:39:42-00:39:58. Incidental. Corte a imágenes de la guerra, entrada de los alemanes en Francia. La música se torna de repente más violenta con mucha presencia de metales (trompetas como si de una marcha o fanfarria militar se tratara) y de percusión, y en dinámica *ff*. De notas repetidas y mucho movimiento evoluciona a valores rítmicos más largos en el metal.

Cue 15k (continúa): 00:39:58-00:40:35. Incidental. Funde con imágenes de venta de periódicos en la calle, en la que después veremos a la pareja. Steiner acentúa el cambio de las imágenes y reduce la dinámica, y tras un acorde tenido que posteriormente se ritmiza vuelve a introducir el metal, que acentúa también la aparición en pantalla de la pareja. Con el megáfono y el mensaje alemán cesa el movimiento en la música, aunque mantiene un redoble en los timbales para generar tensión.

Cue 15L (continúa): 00:40:34-00:41:18. Diegética. *As Time Goes By*. Sam la toca y canta para Rick e Ilsa en *La belle Aurore* en *reb* mayor. Esta vez empieza directamente en la parte B del tema, para acabar en el A final (obviando por tanto el AA inicial, que ya ha aparecido con anterioridad). Esta cue empieza solapándose con el final

del timbal de la cue anterior.

Cue 16a: 00:41:28-00:41:36. Incidental. La pareja brinda con Sam. Variación en vals (tempo ternario) de *As Time Goes By*.

Cue 16b (continúa): 00:41:36-00:42:16. Incidental. El momento feliz es interrumpido por la megafonía de la Gestapo, cesando el vals con un acento en la orquesta, que continúa con redoble de timbales y variaciones del himno alemán en menor con la melodía en el metal y modulando, que acaban con una progresión ascendente.

Cue 16c (continúa): 00:42:16-00:42:46. Incidental. La pareja conversa y se besa. Melodía en los violines, que desembocará en otra variación de *As Times Goes By*.

Cue 16d (continúa): 00:42:46-00:43:02. Incidental. Ante la proximidad de los cañones tensión en los rostros de los tres. Tras un acorde acentuado del motivo anterior suena la nota pedal *fa* en las cuerdas graves con un redoble de timbal.

Cue 16e (continúa): 00:43:02-00:44:39. Incidental. Otra variación romántica de *As Time Goes By*, interrumpida a veces por una melodía descendente que contiene cromatismo, que según Marks simboliza la fatalidad (*doom*) de ese amor. El acorde final, cadencia en *lab* menor inesperadamente (en lugar de en *fa* mayor), cuando ella dice que le bese como si fuera la última vez y derrama la copa sobre la mesa, como un mal presagio, sobre ese acorde suena el motivo de la fatalidad en el metal (*mi-mib-re-si*).

Cue 16f (continúa): 00:44:39-00:45:20. Incidental. Funde con la estación de tren donde Rick espera a Ilsa. La música cambia de carácter, ahora mucho más sombría, y tras un ostinato inicial aparece el motivo de *La Marseillaise* en *lab* menor, como símbolo de la libertad perdida de Francia. Sobre este motivo se dan variaciones y modulaciones.

Cue 16g (continúa): 00:45:20-00:45:54. Incidental. Rick lee la nota de Ilsa que Sam le ha entregado. Variación muy dramática de *As Time Goes By*, con la aparición del acorde de séptima disminuida sobre *mib*. El tren se pone en marcha con Rick y Sam, y el metal cadencia con una bajada melódica, motivo de la fatalidad, (*sol-fa-mib-re-reb-do-sol*) símbolo de tragedia.

Cue 16h (continúa): 00:45:54-00:45:59. Diegética. Fin del flashback, Sam vuelve a tocar *As Time Goes By* (parte A) al piano en *do* mayor, hasta que la caída de la copa de Rick le interrumpe. Fin de la cue.

Cue 17a: 00:46:10-00:47:40. Incidental. Entra Ilsa para hablar con Rick. Sobre

un acorde muy similar al de la cue 13c, suena el tema de la fatalidad (escala cromática descendente empezando en *fa#* y hasta *la*) en la cuerda. Tras una transición de figuraciones más agitadas en la cuerda, empieza una variación de *As Time Goes By*.

Cue 17b (continúa): 00:47:40-00:48:02. Incidental. Ilsa le habla de Laszlo a Rick. Tema de Laszlo, simulando un himno, la melodía está en la cuerda, con un acompañamiento de acordes en bloques, y pequeñas respuestas de notas repetidas en los vientos. La armonía es bastante diatónica, rica en acordes mayores, y el carácter de la música es muy noble (descripción de Laszlo).

Cue 17c (continúa): 00:48:02-00:48:44. Incidental. Rick le interrumpe. La música cambia de modo brusco y se vuelve cromática y modulante, acompañando la borrachera de Rick. Para llevarnos con las lágrimas de Ilsa al tema de la fatalidad, con su cromatismo descendente.

Cue 17d (continúa): 00:48:44-00:48:55. Incidental. Ilsa se marcha y Rick se queda ebrio. Suena *As Times Goes By* en la orquesta, cadencia en un acorde semidisminuido sobre *do* que resuelve la séptima menor en disminuida. El plano corto de Rick sobre la mesa funde a negro.

Cue 17e (continúa): 00:48:55-00:49:09. Incidental. Funde del negro al letrero del capitán Renault, interior de su oficina, hablan Strasser y él. Suena el motivo de *La Marseillaise* en *sol* menor sobre el acorde de *mib* mayor, a esto le sigue un redoble del timbal con nota pedal (*mib*) en los graves de la cuerda, que acaba en *diminuendo* y perdiéndose en *pp* (como en otros pasajes similares). Fin de la cue.

Cue 18: 00:52:33-00:54:28. Incidental, aunque cumple también una función diegética, suena fuera de plano. En el exterior del Blue Parrot comienza muy *piano* el acompañamiento, la melodía empieza al verse la fachada y pasar al interior. Está inicialmente en *re* dórico aunque luego modula; los cambios armónicos acentúan el dramatismo de la conversación (*underscoring*), como por ejemplo el momento en el que Rick se levanta de la mesa. El color principal de la línea melódica es el oboe, y el acompañamiento es un ostinato rítmico. Sirve de fondo a la conversación entre Ferrari y Rick, y a la entrada de Laszlo en el local.

Cue 19: 00:56:10-00:58:39. Incidental, aunque cumple también una función diegética, suena fuera de plano. Interior del Blue Parrot, Ferrari conversa con Laszlo e Ilsa. Música parecida a la anterior, aunque más pausada, basada en otras escalas modales (mixolidia, mayor con sexta bemol, lidia con la séptima bemol, etc.) y sobre *do*. El peso de la melodía lo lleva ahora la flauta (probablemente flauta en *sol*).

Cue 20: 00:58:39-01:00:18. Diegética. Funde el plano de Ferrari con el letrero de Rick's. Suena *If I Could Be with You* y cesa la música anterior (como un fundido musical). Empiezan piano y guitarra tocando una intro, y se ve a la guitarrista en escena con Sam y la banda detrás, tras la intro entra la banda. Se interrumpe con la pelea de los dos militares.

Cue 21: 01:04:33-01:05:07. Diegética. Empieza a sonar muy poco antes de la entrada de Victor e Ilsa en Rick's. *You Must Have Been a Beautiful Baby* al piano, fuera de plano al principio, sólo se ve a Sam cuando Rick le interrumpe y le pide *As Times Goes by*.

Cue 22: 01:05:08-01:05:19. Diegética. *As Times Goes by* al piano en *mib* mayor, se ve a Sam al principio dentro de plano. Se interrumpe al pasar a la parte del casino.

Cue 23: 01:07:15-01:08:09. Diegética. Los empleados se emocionan por el gesto generoso de Rick. *The Very Thought of You* al piano. Se interrumpe al entrar Rick y Victor Laszlo en la oficina de Rick.

Cue 24a: 01:09:06-01:09:51. Diegética. Se oye desde la oficina cantar a los alemanes *Die Wacht Am Rhein*, uno de ellos acompaña al piano, la cámara vuelve al bar.

Cue 24b (continúa): 01:09:51- 01:10:10. Diegética. Tras pedirlo Laszlo la banda comienza a tocar a la vez *La Marseillaise* cantando el propio Victor, los franceses y muchos clientes. Ambos temas se superponen, y suenan en la misma tonalidad, *sol* mayor, y al mismo tempo, escuchándose más alto el himno francés que es además apoyado por la orquesta sinfónica del *score* (falsa diégesis). Este genial arreglo de Max Steiner sintetiza el mensaje político de la película que clama por la libertad y la liberación de Francia de los opresores nazis.

Cue 24c: 01:10:10- 01:10:45. Diegética. Los alemanes dejan de cantar tras ser tapados por *La Marseillaise*, que continúa aún con mayor intensidad como himno a la libertad, cadenciando con un final arreglado y anticipado. Fin de la cue.

Cue 25a: 01:10:54- 01:13:10. Incidental. Comienza al levantarse Strasser de la silla. Motivo del himno alemán en *reb* menor, que enlaza con una pedal (*lab*) en los graves apoyada con un redoble en el timbal, durante el primer diálogo de Strasser y Renault. Después, mientras Renault se mueve, suena otra vez el motivo de *Deutschland über alles*, esta vez en *sib* menor, para volver a la pedal (en *fa*). La música sigue desarrollándose, combinando el motivo del himno alemán con notas pedales (para dejar espacio a los diálogos) y modulando constantemente. Al verse a Victor (01:12:17) suena

sobre una de las pedales el tema de Laszlo seguido de un desarrollo del mismo (cuando llegan a su hotel). Cuando Víctor e Ilsa hablan de peligro, suena el motivo inicial de *Die Wacht Am Rhein* en *reb*, en el metal y en *p*.

Cue 25b (continúa: aunque haya un pequeño silencio, la entendemos como otro segmento de la misma cue): 01:13:12- 01:13:56. Incidental. Víctor e Ilsa siguen conversando en el hotel. Hablan de Rick y suena una variación de *As Time Goes By*. Le sigue una parte libre.

Cue 25c (continúa: hay también un pequeño silencio pero también la interpretamos como otro segmento más de la misma cue): 01:14:02- 01:14:21. Incidental. Siguen hablando, sobre Paris. Suena una variación de *As Time Goes By* comenzando en un instrumento de cuerda solo, al que se une el resto de la orquesta.

Cue 25d (continúa): 01:14:21- 01:15:12. Incidental. Victor habla de su amor. Tema de Laszlo. Hay una parte libre, romántica, a la que le sigue de nuevo el motivo inicial del tema de Laszlo, rearmonizado y con otra orquestación.

Cue 25e (continúa): 01:15:12- 01:15:19. Incidental. Victor sale a la calle, mientras Ilsa le mira desde la ventana. Nota pedal con redoble de timbal.

Cue 25f (continúa): 01:15:19- 01:15:50. Incidental. Ilsa baja la persiana y la música lo acentúa, y se viste para marcharse. Le sigue una parte *misteriosa* (con los cellos y contrabajos haciendo en octavas una línea inicialmente ascendente y cromatizada) que enlaza con una variación de *As Time Goes By*. Al salir Ilsa se mantiene una pedal en el grave, con presencia de timbal, que enlaza con el interior de Rick's donde Carl y Rick charlan.

Cue 26: 01:16:20- 01:19:49. Incidental. Rick entra en su despacho y encuentra a Ilsa, hablan. La música empieza como en la cue 17a, con el tema de la fatalidad (escala cromática descendente empezando en *fa#* y hasta *la*) en la cuerda, al que le sigue un desarrollo del mismo material. Tras una nota tenida y una parte de progresiones con otro material, vuelve el motivo cromático descendente. Hasta que ella coge la pistola, lo que Steiner subraya con un acento en la orquesta, al que sigue una variación de *As Time Goes By*, después (y con la pistola aún en la mano) suena el tema de Laszlo al hablar Rick de él. Ella baja la pistola y se oye el motivo de la fatalidad. Ilsa, llorando, va hacia la ventana y al acercarse Rick oímos otra variación de *As Time Goes By*, ellos se besan, y el acorde final (un disminuido sobre *sib*) se prolonga sobre el siguiente plano como cadencia rota.

Cue 27a: 01:21:30- 01:22:06. Incidental. Rick e Ilsa en el sofá, abrazados.

Variación de *As Time Goes By*.

Cue 27b (continúa): 01:22:06- 01:23:31. Incidental. Al corte, Carl y Victor huyen corriendo. La cuerda toca una figuración rápida ascendente en octavas (descripción del movimiento físico). A eso le sigue una parte más estática y el motivo de Laszlo cuando entran en Rick's. Cuando Rick les ve suena una progresión de ese motivo, y al ver Carl a Ilsa escuchamos *As Time Goes By*, con progresiones del motivo mientras Rick baja al bar.

Cue 28: 01:24:54- 01:25:01. Incidental. Al corte, la policía francesa irrumpe en el local. Acordes de tensión, acentuando el momento de la entrada.

Cue 29: 01:25:09- 01:25:24. Incidental. La policía le dice a Victor que ha de acompañarles a ver a Renault, parece que Rick le ha traicionado. Sobre un acorde pedal suena en octavas en la cuerda *As Time Goes By*.

Cue 30a: 01:27:43- 01:28:24. Incidental aunque cumple una función diegética; suena fuera de plano. Interior del blue Parrot, Ferrari conversa con Rick. La música es muy similar a la de la cue 19 (podría ser incluso la misma).

Cue 30b (continúa): 01:28:24- 01:28:54. Incidental. Al corte, al verse el exterior de Rick's con el cartel de cerrado. Variación de *As Times Goes By*. Renault va a ver a Rick, y tras un pedal en el grave con redoble de timbal aparece en progresiones la cabeza del motivo del himno alemán.

Cue 31: 01:29:18- 01:30:07. Incidental. Llegan Victor e Ilsa. Redoble en el timbal y nota pedal en *pp*. Al verse a Victor suena su motivo en menor. Cuando Ilsa habla a solas con Rick oímos *As Times Goes By* variado. Al reunirse de nuevo con Laszlo la orquesta toca dos variaciones menores de su motivo en progresión. Aparece Renault y para la música.

Cue 32: 01:30:24- 01:32:34. Incidental. Al apuntar Rick con su pistola a Renault empieza la música con un acento, sobre la resonancia de ese acorde suena otra variación del motivo de *As Times Goes By*, a la que siguen notas pedales que crean tensión durante los diálogos. Al llamar Renault a Strasser, en lugar del aeropuerto, el trombón toca en menor el motivo de *Die Wacht am Rhein*, que tras una transición se repite de un modo variado. La música se detiene con un acorde *staccato* acentuado mientras se ve un plano del avión.

Cue 33a: 01:32:20- 01:33:48. Incidental. Al dar Rick los nombres del matrimonio Laszlo para el salvoconducto comienza la música con una variación de *As Times Goes By*, con mucho movimiento en los violines. A esta le sigue otra variación

algo más tranquila (que empieza poco después de decirle Rick a Ilsa que siempre les quedará París) basada en el mismo tema. Sobre el acorde final (*fa* mayor), podemos escuchar como contramelodía la línea cromática descendente (desde *fa* hasta *re*) del motivo de la fatalidad.

Cue 33b (continúa): 01:33:48- 01:34:05. Incidental. Al corte, al verse a Strasser en su coche. La música acentúa la imagen del mayor alemán con un acorde disonante (un disminuido sobre *fa*), al que tras un *decrescendo* le sigue una nota pedal (también *fa*) en el grave de la cuerda, apoyada por el redoble del timbal.

Cue 33c (continúa): 01:34:05- 01:34:29. Incidental. Conversan Rick y Laszlo. Suena una variación del tema de Laszlo.

Cue 33d (continúa): 01:34:29- 01:34:39. Incidental. Rick le da los papeles y Víctor se lo agradece. Transición con una progresión modulante sobre una nota pedal en el bajo (*la*).

Cue 33e (continúa): 01:34:39- 01:35:08. Incidental. Al corte, con el plano de la hélice del avión. Tras un acento orquestal que se prolonga bajo el ruido del motor con una pedal de *re* en los graves, suena el motivo de la fatalidad comenzando en *fa*#, coincidiendo con primeros planos de Rick e Ilsa, que se despiden.

Cue 33f (continúa): 01:35:08-01:35:25. Incidental. Víctor e Ilsa se alejan. Variación sobre *As Times Goes By* cuya melodía, empieza en *sib* sonando sobre acordes disonantes (*re* disminuido entre otros), para después modular y reposar sobre un acorde de dominante sobre *sib* con el retardo de la tercera por la cuarta que resuelve con floreo de la novena, en el plano corto de Rick.

Cue 33g (continúa): 01:35:25-01:35:49. Incidental. Renault y Rick hablan sobre lo sucedido. Variación del tema de Laszlo.

Cue 33i (continúa): 01:35:49-01:36:58. Incidental. Despega el avión y llega Strasser. En un primer momento el ruido del motor del aeroplano tapa la música aunque por momentos se atisba actividad en el grave de la orquesta, con notas pedales de las que surgen giros melódicos, en especial el acorde disonante que sucede al disparo de Rick, con predominio del metal culminando con un acento en *la* (escuchamos el intervalo de segunda menor, *sib*, produciendo una disonancia) en el grave de la cuerda, con el que Steiner acompaña la caída y muerte del alemán. Le sigue nota pedal (*la-sib*), sobre la que suenan después el motivo del himno alemán en *si* menor, coincidiendo con el diálogo de Renault que informa de que Strasser ha sido disparado, y el de *As Times Goes By* (este último sobre un primer plano de Rick), comenzando en *sol*, realizando un

contrapunto en cuyas últimas notas Renault pide que arresten a los sospechosos habituales. Después, mientras los subordinados del francés se llevan el cadáver del alemán, escuchamos sólo la nota pedal que se mantiene en el grave con redoble de timbal.

Cue 33j (continúa): 01:36:58-01:38:22 (fin). Incidental. Renault habla con Rick mientras se sirve el agua de Vichy (capital del estado francés, durante la ocupación alemana) en un vaso, y tras quedarse mirando la botella la tira simbólicamente al cubo de la basura. Suena una variación en *la* menor de *La Marseillaise*, entre la primera frase y la segunda Steiner alarga la nota tenida. El final de la segunda frase coincide con la botella cayendo a la basura y resuelve en el acorde disminuido sobre *la*, en lugar de en *la* menor. Posteriormente escuchamos un acento en el grave (*sib*), al que le sigue un cambio de plano para ver al avión despegar. La nota pedal del grave *tremollando* va cambiando (*do* y luego *re*). Escuchamos de nuevo el himno francés en *sol* mayor sobre la pedal de *re* (dominante), durante la conversación final de Renault y Rick, que caminan por el aeropuerto. Cuando dejan de hablar se rompe la pedal, para descender la línea del bajo a *sol*. La melodía suena después en unísono de octavas durante el fundido a negro, a continuación se reexpone la frase final de *La Marseillaise* (sobre el título de *The End*), que se escucha armonizada y en tutti orquestal, como símbolo de libertad y triunfo. El acorde final suena al fundir a negro.

5.1.1.6 Análisis de la cue 13c (00:32:11-00:34:40)

- Resumen argumental de la cue.

Rick interrumpe a Sam, que cantaba al piano *As Times Goes By*, y se percató de que Ilsa está allí, Renault les va a presentar, pero ellos afirman conocerse ya. El francés le introduce también a Laszlo y los cuatro charlan en la misma mesa. Rick e Ilsa hablan sobre la última vez que se vieron en *La Belle Aurora* en París justo cuando los alemanes entraban en la ciudad. Laszlo le dice a Ilsa que es tarde y se despiden; Ilsa le pide a Rick que le despida de Sam y habla de la canción *As Times Goes By*. Salen del local y Victor le pregunta a Ilsa por Rick. Renault se despide de la pareja fuera y les cita al día siguiente en la prefectura de policía. Ellos suben al coche, que se marcha mientras Renault les observa fumando pensativo.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Antes de esta cue 13c hemos escuchado en los segmentos precedentes del bloque 13 (a y b) la canción *As Times Goes By* de manera diegética, primero tarareado (sólo los dos primeros compases) por Ilsa (cue 13a), y después cantado al piano por Sam (cue 13b) hasta la frase *No matter what the future brings, As time goes by* (dieciséis compases, al haberse repetido la frase de ocho que constituye la parte A del tema) tras la cual Rick, que acaba de entrar, interrumpe al músico y comienza a sonar incidentalmente en la orquesta el motivo anterior transformado. De este modo la fuente sonora deja de estar dentro de la imagen (Ilsa tarareando y Sam cantando al piano), para poder ser escuchada únicamente por los espectadores y no por los protagonistas (música incidental).

- Análisis del plano sonoro.

En esta cue la música alterna el plano principal con el secundario, dependiendo de la presencia de diálogos en la banda sonora. En todo este bloque sin embargo nunca pasa a ser un fondo ambiental, pues el peso narrativo del score es muy grande.

La música está en un plano principal, desde el punto de vista sonoro, al inicio de la cue (hasta la llegada de Renault y Victor), también a la salida del matrimonio Laszlo de Rick's y mientras suben al coche y éste se marcha ante la mirada de Renault, momentos que coinciden con la ausencia de diálogo o pausas relevantes de éste. El resto del tiempo la banda sonora musical ocupa un discreto segundo plano por debajo de los diálogos, aunque es perfectamente audible. Hay además silencios breves entre frases, pero son tan cortas que la música no sube especialmente en esos momentos.

Por otra parte algunos gestos de la orquesta, asociados con el motivo principal (*As Times Goes By*), se sitúan en primer plano al mismo tiempo que las voces, como por ejemplo en 00:33:51 al levantarse Ilsa y hablar de Sam y de la canción *As Times Goes By*. Podríamos hablar por tanto en esos momentos de un dúo en el plano sonoro entre diálogos y música, que parece hacer una contramelodía a las voces de los protagonistas.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

En toda esta secuencia la música posee un carácter empático, ya que Max Steiner subraya emocionalmente los pensamientos de los personajes, así como su conversación.

Desde la entrada de Rick, que interrumpe a Sam dando paso a la música incidental, la armonía y los motivos acompañan a los protagonistas. Por ejemplo el acorde inicial acentuado y con cierta disonancia (un acorde semidisminuido con

séptima, novena y oncenava diatónicas y en tercera inversión) expresa la sorpresa de Rick al ver a su antiguo amor, Ilsa.

Cuando Víctor y Rick comienzan a hablar, la melodía se ha detenido y la pedal en el grave con el trémolo en el timbal simboliza la tensión entre los dos hombres enamorados de la misma mujer. Cuando ella habla, la música se vuelve más dulce y aterciopelada, con predominio de cuerda y acompañamiento de arpa en arpeggios (un *cliché* de instrumentación muy típico en esos años para escenas de amor), y con la melodía, *As Times Goes By* (símbolo de su relación en París) en los violines.

Cuando nombran a los alemanes y su entrada en París, suena en modo menor el inicio del himno alemán sobre un acorde disminuido para subrayar la tragedia. Cuando Víctor propone que se marchen, se escuchan brevemente unos acordes, que aparte de servir de transición, parecen preludiar lo que más adelante será el tema de Laszlo (que sonará por primera vez de un modo completo y absolutamente reconocible en la cue 17b). Al despedirse Renault la instrumentación varía (pudiéndose distinguir una mixtura con celesta y otros instrumentos), acentuando la presencia del francés.

Podemos por tanto concluir que en esta secuencia se da una convergencia y empatía total entre el *mood* propuesto por el compositor y el entramado emocional que aportan el resto de elementos del film: guión, interpretación de los actores, fotografía, sonido, montaje, etc.

Figura 3. Música de *As Times Goes By*, standard. The Real Book. Fifth Edition (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

En esta secuencia predomina la función psicológica de la música, pues como ya hemos comentado el *score* de Steiner destaca primordialmente las emociones y sentimientos de los protagonistas, desde la sorpresa inicial de Rick al reencontrarse con Ilsa, al pasado sentimental común de ambos en París. La música apoya también los primeros planos de Ilsa y Rick, sus miradas y pensamientos ocultos, así como la tensión

en la conversación de Rick y Laszlo, o la nobleza e ideales de este último con los acordes que le caracterizan.

La cadencia final, y la minorización del último acorde cuando la cámara se acerca a Renault presagiando sus planes, evidencian los pensamientos del francés, que si bien no los expresa verbalmente, se muestran evidentes con ese cambio de acorde, haciéndonos ver que la galantería y cortesía anteriores eran puro formalismo y que Laszlo supone para él un problema y un desafío si pretende agradar a Strasser.

Si bien predomina la descripción psicológica y emocional encontramos también una intención de acompañamiento físico en el cambio armónico de 00:32:40, donde la línea del bajo es descendente como el movimiento de los personajes al sentarse (hasta ese momento el acorde había permanecido estático como los personajes, que exceptuando a Ilsa se encontraban de pie), y una función de contextualización en 00:33:09 cuando el compositor hace sonar el *Deutschland über Alles* en menor al mencionarse la entrada del ejército alemán en París.

La presencia de *As Times Goes By* como *leitmotiv* a lo largo de toda la cue desempeña también indirectamente una función técnica, pues da cohesión y coherencia al montaje de toda la secuencia.

- Análisis estructural.

Tres segundos antes del comienzo de la cue (00:32:11) acaba de sonar de modo diegético el tema, tarareado por Ilsa y cantado al piano después por Sam; al llegar Rick lo interrumpe, y tras la breve pausa mencionada, la música pasa a la orquesta y se convierte en incidental.

Figura 4. Sketch manuscrito de Max Steiner para *Casablanca*, Reel 4, part 7. Inicio de la cue 13c (Marks, 2000: 168) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

Empieza con un acorde semidisminuido con séptima, novena y oncena diatónicas y en tercera inversión (sobre *re*) en el registro medio, que según figura en el sketch ha de ser instrumentado para: maderas (WW, siglas de *wood winds*), vibráfono, arpa, piano, celesta y trompas (no se lee bien la palabra, aunque como Marks entendemos *Horns*). Este acorde figura con un acento y con la indicación dinámica de *mf-p*. Steiner indica además que ha de ser instrumentado por Friedhofer como una aparición posterior: *orchestrate like Reel 5 Part 4* (cue 17d), de ello se deduce que la cue 13c fue compuesta con posterioridad a la 17d. Este acorde acentuado con una armonía por terceras tan abierta (séptima, novena y oncena) y con la segunda en el bajo debido a la tercera inversión, que genera más tensión que en estado fundamental, tiene como finalidad subrayar la sorpresa de Rick al ver de nuevo a Ilsa.

El compás 5 coincide con el momento en el que Rick y Laszlo se presentan, 00:32:30. Para acentuarlo el compositor introduce la cuerda grave (cellos y contrabajos, doblando el *re* en octava baja), remarcando así el tenso encuentro con el incremento de bajas frecuencias.

La instrumentación del acorde cambiará en el compás 6 al añadirse trompas y violas. Entendemos que las trompas hacían en el compás 1 las notas graves *re* y *mi*, y que a partir de aquí interpretarán el *sol-sib-re* escritos en la clave de fa.

Sobre este acorde, suenan los primeros cinco compases del tema (recordemos que Steiner sólo hace uso de los ocho primeros compases del standard, cfr. figura 3), que empieza en *la*, por lo que la tónica sería *fa* mayor, aunque al estar sobre el acorde pedal citado no se percibe en esa tonalidad y está por tanto rearmonizado.

La melodía la lleva inicialmente una mixtura de oboe, vibráfono y celesta según figura en el sketch del compositor. En el tercer tiempo del compás 4 entran los violines en *pp* de un modo muy sutil y casi imperceptible, doblando al unisono el *re* del oboe y creciendo hasta *mf* a lo largo del quinto compás, para tomar el peso de la línea melódica en la siguiente nota (*mi*); en ese momento el oboe calla y es el corno inglés quien le sustituye en la anacrusa del sexto compás, y mantiene así su color aunque una octava por debajo de los violines.

En el compás 7 (00:32:40) la armonía cambia a *la bemol* mayor en primera inversión (blanca con puntillo, tres tiempos del compás) y a *sol* menor en primera inversión (última negra del compás), y cadencia en el compás 8 en *la* mayor, llamando la atención el giro frigio del bajo: *do-sib-la*. Steiner enlaza los acordes de un modo libre, algunas notas resuelven por semitono mientras otras lo hacen por segunda mayor. Estos

cambios de acorde coinciden con los protagonistas sentándose a la mesa, subrayando su movimiento físico con la línea descendente del grave.

En la segunda negra del compás 7 el compositor añade clarinetes al unísono con el corno inglés y vuelve a añadir al oboe doblando a los violines también al unísono (una octava por encima del corno inglés).

En el último compás de la figura 4 (sketch de Steiner), que coincide con el 00:32:45, el acorde pierde densidad, pues en la segunda negra todas las líneas melódicas y parte de las armónicas callan, y sólo se mantiene el grave en trémolo.

A partir de ahora continuaremos el análisis de la cue de modo auditivo, ya que no tenemos acceso al resto del sketch de Max Steiner.

Aparece en ese momento un redoble de timbales que apoya la pedal en *la* y se escuchan también, aunque de modo más débil, la quinta (*mi*) y la novena (*si*). Ese acorde tenido en los graves, con la segunda rozando (*la-si*) y el trémolo que genera inquietud, subraya como comentamos antes la tensión del diálogo entre Rick y Victor, enamorados de una misma mujer.

En 00:33:00 Ilsa habla, y el tema de *As Times Goes By* continúa transformado, empezando en la nota *la* (la tónica, como anteriormente, sería *fa* mayor aunque no aparezca nunca como tal este acorde), y sobre un acorde de *sol* menor. La melodía la llevan violines y violas (seguramente apoyadas por los cellos) en octavas, y la armonía está en las trompas y maderas (que no se distinguen bien auditivamente), apoyadas por el arpa en arpeggios. Al *sol* menor le sigue un *mi* semidisminuido (con la séptima menor), la melodía asciende al *do#* cromáticamente al celular el motivo principal, y Steiner armoniza la modulación con un acorde disminuido (*do#-mi-sol-sib*), que resuelve en otro acorde de séptima disminuida un semitono por encima (*re-fa-sol#-si*), sobre el que suena en 00:33:09 la cabeza del motivo del himno alemán en *sol#* menor en el metal grave (puede que sean trombones y/o trompas en su registro grave). Esta entrada corresponde al diálogo de Rick con Ilsa, donde rememoran la entrada de los nazis en París.

En 00:33:14 comienza de nuevo una variación del motivo de *As Times Goes By* en la cuerda empezando en *re* (*re-fa-mi-re-do-re*), y simultaneándose con el himno alemán que aún no ha concluido (lo hará en 00:33:23); la melodía de los violines vuelve al *re* para acabar, y ambos temas mantienen sus notas finales sobre el acorde de séptima disminuida de *re* que sigue sonando (recordemos que los acordes disminuidos han estado históricamente ligados a la generación de tensión bien como dominantes

secundarias, como acordes pivote en modulaciones enarmónicas o como sonoridad disonante muy típica también en pasajes dramáticos en la ópera).

En 00:33:30, cuando Victor dice que es tarde y le dice a Ilsa que deben irse, comienza una transición con acordes modulantes que empieza con *mib* mayor, donde había resuelto el disminuido anterior. La cuerda realiza un giro melódico (*sib-lab-sol-fa-mib*), que recuerda muy lejanamente al motivo principal, ya que se encuentra bastante modificado, pues el *sib* inicial sustituye al *sol*, que debería ser la primera nota, y algunas notas están ritmizadas con puntillos. En 00:33:39 encontramos de nuevo el giro, pero con el *sol* como primera nota. Sin embargo todo este pasaje de acordes en la cuerda con apoyo del arpa (y suponemos que trompas y otros instrumentos, aunque en la grabación resulta casi imposible de percibir con claridad), especialmente el inicio, posee ciertos rasgos instrumentales y armónicos del posterior tema de Laszlo.

En 0:33:43 entran las maderas, escuchándose los clarinetes de modo especial, y amagan una cadencia en *mib* mayor que flexionará brevemente a *lab* mayor, haciendo uso del *reb*. Para este fragmento el compositor toma muy libremente material del final del tema (final de la frase A del standard), aunque la cadencia no acaba de resolver en *mib* mayor y será la cuerda en su registro medio quien al retomar la melodía de *As Times Goes By* en *sol* como nota inicial, tras un giro de enlace (*reb-do-sib*) en 00:33:50, nos devuelva a la tonalidad de *mib* mayor, aunque no de un modo evidente pues sonará sobre los acordes de *lab* mayor (IV de *Mib*) y *sib* séptima y novena de dominante (V de *Mib*, en segunda inversión) y nunca resolverá claramente en el acorde de la tónica. Durante esta última transformación motivica de la melodía (rearmonización, reorquestación) Ilsa y Rick se despiden y hablan de Sam y de la canción *As Times Goes By*, lo que justifica plenamente el material melódico escogido por Max Steiner. La instrumentación incluye también al arpa que despliega el arpeggio de la dominante.

Cuando Ilsa y Víctor se marchan y Rick se sienta abatido suena una sucesión de tres acordes que descienden cromáticamente (la línea del bajo toca *mib-re-reb* y los violines por terceras *sol-fa#-fa^b*) y apoyan físicamente su reposo en la silla, y sobre todo anímicamente su derrota interior, y a la vez ejercen de soldadura con el cambio de plano al exterior donde vemos a la pareja salir. El bajo, tras un valor rítmico en *reb* más largo que los anteriores, cambiará en 00:34:15 a *do*, escuchándose la tercera (*mi*) por encima y sugiriendo por tanto el acorde de *do* mayor, pedal sobre la cual una mixtura con celesta (probablemente el arpa dobla a unísono) tocará una melodía que nos anuncia la presencia de Renault; este fragmento melódico (00:34:18) se corresponde con el compás

5 y primer tiempo del c.6 del standard, transportado a *mi* mayor. En este pasaje la armonía es politonal, pues aunque la melodía está en *mi* mayor el acorde pedal sigue en *do* mayor. Al volverse más intimista la instrumentación, también baja la dinámica.

A esto le sigue, en 00:34:18, la continuación melódica correspondiente a los compases 6 (a partir de la segunda negra), 7 y 8 del standard (cfr. figura 3) en *tutti* orquestal. Y si bien la melodía aislada (si estuviera sin acompañamiento) podría ser analizada en *mi* mayor (*si-mi-fa#-sol#* son las notas de la línea), Max Steiner armoniza cada una de esas notas con un acorde distinto: el *si* se mantiene en *do* mayor como séptima mayor diatónica, el *mi* es acompañado por *la* menor (como quinta del acorde), el *fa#* está como tercera en *re#* menor, y la última nota (*sol#*) es armonizada como quinta del acorde de *do#* mayor. La instrumentación cambia en este pasaje, pues la melodía la llevan trompas, cuerdas y maderas, mientras que la armonía está en los metales apoyados por el arpa. Con la entrada del *tutti* la dinámica se ha vuelto a incrementar.

Hasta este momento el compositor había hecho más uso de la primera semifrase (y en concreto del motivo inicial) transformándola, variándola, rearmonizándola, reorquestándola, etc., que de la última, que parece reservarse para cerrar la cue.

El último acorde se mantiene mientras vemos marcharse el coche del matrimonio Laszlo, al mismo tiempo la cámara se mueve en *travelling* hacia Renault, quien los observa un poco retirado, y al acercarse más el plano y verse su expresión la tercera desciende cromáticamente (de *mi#* a *mi* ♭) convirtiéndose en menor el acorde final: *do#* menor. Este cambio armónico revela los pensamientos ocultos del francés, cuya cortesía y galantería anteriores nos parecen ahora fingidas.

La cola del acorde se mantendrá sobre el fundido al siguiente plano, dando así continuidad al montaje, para desaparecer del todo en 00:34:40 (poco más de un segundo después del cambio de plano). El acorde realiza un *diminuendo* y se extingue al escucharse un motor de coche que tapa su final en una especie de fundido sonoro.

- Análisis motivico y/o temático.

En esta cue aparecen como ya hemos citado tres de los *leitmotifs* de la película: *As Time Goes By*, el himno alemán (*Deutschland Über Alles*), y el tema de Laszlo. El primero aparece en distintas variaciones, armonizaciones e instrumentaciones, mientras que del himno alemán aparece la primera frase en menor al hablar de la ocupación nazi de París. El tema de Victor no llega a sonar como tal, sino en una transición de acordes

(00:33:30) donde los primeros poseen elementos presentes en dicho tema y lo entendemos por tanto como vaga referencia anticipatoria (recordemos que el tema de Laszlo no aparece como tal hasta 17b).

- Análisis de la letra.

Aunque en la cue 13c no hay letra, acabamos de escucharla en 13b de la boca de Sam (primeras 9 líneas), y frases como *You must remember this, The fundamental things apply As time goes by, And when two lovers ...,They still say, "I love you."* o la última *No matter what the future brings-As time goes by*, cobran auténtico significado en la conversación de Rick e Ilsa ante Victor y Renault. Lo que dicen y lo que callan, sus miradas y las lágrimas contenidas en los primeros planos de Ilsa, apelan al recuerdo (*you must remember this*) y nos hablan de una historia de amor que nunca se cerró a pesar del paso del tiempo (*And when two lovers ...,They still say, "I love you."*) y de un futuro incierto pero abierto (*No matter what the future brings-As time goes by*) para esta relación imposible.

Figura 5. Letra de *As Times Goes By* (IMSLP/ Petrucci Music Library) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La música de esta cue está en perfecta sincronía con el resto de elementos de la película (interpretación, trama, fotografía, montaje, etc.), no se limita sólo a crear un ambiente emocional o *mood*, sino que como hemos visto reacciona orgánicamente ante las emociones, diálogos y movimientos de los protagonistas según estos se suceden.

- Relación con el resto de cues.

Ya hemos visto como la cue 13c es la respuesta incidental a las diegéticas 13a y 13b. Además las tres suponen la primera aparición del tema principal del film, *As Times Goes By*, en sus distintas variantes (tarareado por Ilsa, cantado al piano por Sam como canción, y variado repetidas veces como *leitmotiv* en el *score* incidental de Steiner).

A partir de este momento el tema reaparecerá de modo diegético en las cues 15a, 15L, 16i y 22 , e incidentalmente como *leitmotiv* en: 15b, 15h, 15i, 16a, 16c, 16e, 16g, 17a, 17d, 25b, 25f, 26, 27a, 29, 30b,31,32, 33a,34f, 34i.

Estas veintiuna apariciones incidentales y seis diegéticas conceden un peso especial a este tema por encima de los otros motivos. *As Times Goes By*, se convierte así en la columna vertebral musical del film a partir de su primera aparición en boca de Ilsa (00:31:12).

5.1.1.7 El resto del la banda sonora musical

Steiner utiliza durante toda la película seis temas y sus correspondientes motivos (que podemos denominar *leitmotivs* con toda propiedad), de ellos, cuatro son preexistentes: *La Marseillaise* (cuya elección es muy inteligente, pues a parte de ser el himno de Francia es utilizada también como himno a la libertad), el himno alemán (que es también el símbolo de los opresores y que siempre suena en menor, como si el compositor quisiera diferenciar la Alemania nazi del concepto nacional alemán, cuyo himno está originalmente en mayor), *As Time Goes By* (Steiner sólo usa la parte A de la canción, y está ligado a la historia de amor de Rick e Ilsa) y *Die Wacht Am Rhein* (que utilizará como sustituto motivico del himno alemán). Temas propios son el de la fatalidad o *doom* (fragmento de escala cromática descendente con un ritmo determinado), y el tema de Laszlo (que simula un himno centroeuropeo imaginario). De cada tema extrae motivos y materiales (casi siempre del inicio de los temas), y realiza un minucioso trabajo técnico basado en el *leitmotiv* durante toda la película.

Entre ellos destaca *As Time Goes By*, cuya relación con la historia de amor le convierte en el tema principal de la película, pasando de su justificación diegética a un plano incidental, en ambos casos con carácter narrativo. Este tema, al igual que *Die Wacht Am Rhein*, sólo aparecerá incidentalmente en el *score* una vez escuchado de modo diegético en el film.

Además de los seis temas citados hay otros dos introductorios que no vuelven a aparecer, el primero en la *cue* *Id* (que, como ya hemos comentado Steiner había utilizado en 1934 como tema principal para *The lost patrol*), y el segundo en las *cues* *Ii* y *Io*, que contextualizan geográficamente la trama, a través del uso de escalas e instrumentación exóticas.

En el mercadillo (*cue* *Ij*) y en el Blue Parrot (*cues* *18*, *19* y *30a*) suenan músicas pseudo árabes compuestas por Steiner, y que cumplen también una función diegética

aunque en ningún momento veamos músicos tocando. En el caso de la *cue18* la música realiza además un sutil *underscoring* de la conversación y los movimientos de los protagonistas.

Para las transiciones o finales de cues el compositor hace uso con frecuencia del redoble de timbal apoyado por una nota pedal en los graves de la cuerda, en *diminuendo* y acabando en *pp*. Este gesto lo utiliza también para generar tensión en muchos momentos de la película, o para dejar espacio a los diálogos en escenas donde el resto de la música tiene mucho más movimiento y la escena requiere también de tensión.

Si hablamos de convergencia con la imagen, en general la música incidental compuesta por Max Steiner es siempre empática, ya que acompaña a la escena siguiendo los gestos físicos y emocionales de los personajes y situaciones. Algunas cues diegéticas podrían ser clasificadas de anempáticas, ya que si bien no están pensadas necesariamente como contrapunto a lo que sucede en pantalla sino como música en directo casi siempre frívola en Rick's, en algunos momentos su carácter contrasta con el de la trama, como por ejemplo cuando escuchamos conversaciones de clientes que hablan sobre la manera de escapar de Casablanca o de los salvoconductos, mientras de fondo la big band toca swing y Sam canta *Shine* (a partir de 00:07:06). Se trata de un efecto anempático más o menos casual, ya que la música cumple en un primer término una función de ambientación musical del bar.

Si nos centramos en la fuente sonora, en esta película abunda la música diegética, necesaria para caracterizar el local de Rick y también el de Ferrari. Por ejemplo entre el 00:06:14 (cue 2a) y el 00:32:11 (donde empieza la cue 13c que hemos estudiado) no hay score de Steiner y las canciones provienen de músicos que están en la escena.

En total hay veinte canciones que suenan de modo diegético, entre los cuales figuran también *As Time Goes By*, *La Marseillaise* y *Die Wacht Am Rhein*. Sin embargo del total de las cues (contando también las cues parciales) 64 son incidentales y sólo 27 diegéticas, lo cual también se refleja en su duración: 44 minutos de *score* incidental y casi 20 minutos de música diegética (con algunos temas arreglados por Steiner, como ya se ha comentado), de un total de 102 minutos de duración del film. En comparación con otros films de Steiner de los años treinta y cuarenta, como *Lo que el viento se llevó* (1939), que tiene 156 minutos de música frente a los 238 minutos de duración de la película, se mantiene una alta proporción de música, aunque en el caso de *Casablanca* la trama obliga a la presencia de mucha música diegética.

Si hablamos del plano sonoro tenemos músicas en primer plano por encima del resto de elementos sonoros del film (entre ellas hay cues diegéticas e incidentales), otras (también diegéticas e incidentales) en un plano secundario supeditadas a los diálogos de los protagonistas y a algunos efectos característicos como disparos y el ruido de los motores del avión, y otras que se sitúan en un plano ambiental y ejercen de decorado sonoro a los locales de Rick y Ferrari (casi todas ellas diegéticas, aunque algunas al mismo tiempo con función de *underscoring* como la *cue 18*). Muchas veces en una misma cue la música pasa de estar en primer plano a segundo y viceversa, llegando en ocasiones a ser ambiental (esto último sucede con varias de las canciones que suenan como música diegética).

En cuanto a las funciones, las canciones y el *score* cubren todo el espectro, pues acompañan físicamente a los protagonistas y sus movimientos (como por ejemplo en el caso del fugitivo que huye y cae muerto de un disparo en la *cue 1m*), crean una ambientación y caracterización geográfica (también de los bandos militares de la contienda), social o local (las músicas de corte árabe como en *Ij* o en el bar de Ferrari, los usos motivicos de los himnos francés y alemán y de *Die Wacht Am Rhein*, o las canciones frívolas en el bar de Rick), al mismo tiempo que caracterizan psicológica y emocionalmente a los personajes (la canción *As Times Goes By* es símbolo de la relación de Rick e Ilsa, el tema de la fatalidad muestra el sino de su amor, y el de Laszlo le describe como una persona noble y llena de ideales, y nos habla también de su procedencia centroeuropea). Además la música de *Casablanca* aporta técnicamente cohesión al film en su globalidad y en cada secuencia, ya que el uso de *leitmotifs* y temas sirve de hilo conductor a la trama y hace el montaje más fluido, propiciando que el espectador esté más pendiente de la historia que de los medios técnicos que se usan para contarla.

Figura 6. *La Marseillaise* (versión para voz y piano). Himno francés. Música y letra de Claude Joseph Rouget de l'Isle (IMSLP / Petrucci Music Library) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

Figura 7. *Deutschland über alles* (versión para piano y voz). Himno alemán. Música de Franz Joseph Haydn y letra de August Heinrich Hoffman von Fallersleben (IMSLP / Petrucci Music Library) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

Figura 8. *Die Wacht am Rhein* (versión para piano). Música de Karl Wilhelm y letra de Max Schneckenburger (IMSLP / Petrucci Music Library) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

5.1.1.8 Conclusiones

En este film se logra como en muy pocos un equilibrio entre la música diegética y la incidental, funcionando ambas como herramientas narrativas indispensables. La primera además contamina (en el mejor sentido de la palabra) a la segunda, a través de los temas ya citados que pasan de ser diegéticos a funcionar como *leitmotifs* en el entramado orquestal, asociándose a situaciones emocionales (*As Times Goes By* y el tema de la fatalidad para la relación de Rick e Ilsa), y a bandos, personas e ideales (*Die Wacht Am Rhein* y *Deutschland Über Alles* para los alemanes, la invasión y opresión nazi y Strasser; *La Marseillaise* para los franceses, Renault, y la ansiada libertad; y el tema de Laszlo como hipotético himno para Víctor y lo que éste representa).

La técnica de Max Steiner se basa en esta película en el trabajo motivico y de variación a partir de temas previos (cuatro de ellos preexistentes y de otros autores), de los que extrae fragmentos significativos (motivos), que se corresponden con la cabeza de cada tema, para después transformarlos (armónicamente, rítmicamente, en su tempo, compás e instrumentación, etc.) según las necesidades de cada escena, aportando una conexión entre música y acción con la técnica del *leitmotiv*. El mérito no es por tanto del material en sí, que puede ser relativamente neutro (si bien en este caso los himnos son expresión de las naciones y su historia, y por tanto su elección no es casual), sino de la conexión que el compositor establece entre cada uno de los temas y las imágenes (y el resto de elementos de la película), y en la coherencia con la que repite una y otra vez

esas relaciones (con la reiteración de cada motivo asociado a un aspecto del film) hasta que el espectador percibe una conexión íntima entre cada tema y la trama, como sucede por ejemplo con *As Times Goes By* y la relación amorosa, pues a cada aparición del motivo va calando más la función emocional de la música.

¿Hasta qué punto son los temas identificables por el espectador? *As Times Goes By* es fácil de distinguir auditivamente, tanto su versión diegética como los bloques incidentales en los que el compositor emplea el comienzo de la melodía como *leitmotiv*, si bien es cierto que hay algunas variaciones muy alejadas armónicamente y que ofrecen más dificultad para ser reconocidas. En cambio, en las apariciones diegéticas de *Die Wacht am Rhein* es muy difícil distinguir el motivo, ya que el comienzo de la melodía consiste en un acorde mayor arpegiado, lo cual en otro contexto armónico y musical podría parecer una figura sin importancia. Tampoco el himno alemán, *Deutschland über alles*, menos conocido que el francés para el gran público, resulta evidente en sus apariciones si uno no conoce el tema con anterioridad, pues desde el principio se encuentra minorizado y rearmonizado.

En una tarea propuesta a nuestros alumnos del Conservatorio Superior de Música de Canarias en los cursos 2007-2008, y 2008-2009, en la asignatura de *Historia de la Música de Medios Audiovisuales*, perteneciente al itinerario de la carrera de Composición centrado en la Composición de Música para Medios Audiovisuales, y en la asignatura optativa de *Historia de la Música de Cine y Popular* (cuyos asistentes son futuros instrumentistas o compositores de otros itinerarios), y que consistía en un comentario analítico sobre la banda sonora musical de *Casablanca*, el himno alemán es identificado por muy pocos, mientras que *As Times Goes By* es reconocible para todos en la mayoría de sus apariciones, así como el himno francés, que es identificado al menos en algunas de las cues en las que el compositor lo utiliza como *leitmotiv*. Esto nos lleva a pensar que aunque la escucha de un espectador medio no es ni ha de ser consciente, el uso de motivos y temas supone una herramienta compositiva para dar cohesión y coherencia a la partitura, independientemente de que la audiencia sea capaz de distinguir asociaciones simbólicas o no, que por otra parte abundan también en la ópera y en la música sinfónica de concierto sin que en muchas ocasiones el público se percate de estas figuras retóricas o simbólicas.

El interés de la música para cine de Max Steiner como herramienta pedagógica para los compositores y futuros compositores de medios audiovisuales radica en que el empleo del *leitmotiv* se ha mantenido hasta nuestros días como una técnica vigente en la

composición de música de cine. Además, muchos de los códigos que el vienés ayudó a establecer en Hollywood y en la Historia del Cine, para relacionar música e imágenes, y que estaban enraizados en la ópera y la música postromántica, poseen la misma validez en su aplicación a los filmes actuales.

El análisis riguroso de su música cinematográfica supone por tanto una oportunidad única para estudiar los medios de los que se valió este gran compositor para dotar a sus películas de una música narrativa y emocional a la par.

5.1.2 Análisis de *Psicosis*

5.1.2.1 Material utilizado para el análisis

Para este análisis hemos utilizado la edición en dvd de 2001 de *Universal Pictures International Limited* y como material de apoyo el CD *Psycho. Bernard Herrmann*, grabación íntegra de la banda sonora, efectuada con The National Philharmonic Orchestra bajo la batuta del propio Bernard Herrmann, editada por el sello Unicorn Records en 1975 (formato vinilo), y reeditada en CD por Unicorn-Kanchana en 1989.

5.1.2.2 Sobre la producción de la película (datos extraídos de los títulos de crédito e IMDB)

- Título original: *Psycho*.
- Título en castellano: *Psicosis*.
- Fecha de estreno: en Estados Unidos, 16 de junio de 1960. En España, 2 de abril de 1961.
- Duración: 109 minutos.
- País: Estados Unidos.
- Color: blanco y negro.
- Género: suspense/ terror.
- Director: Alfred Hitchcock.
- Productora: Paramount Pictures.
- Productor: Alfred Hitchcock.
- País: USA.
- Género: suspense/ terror.

- Reparto: Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), John McIntire (Sheriff Al Chambers), Simon Oakland (Dr. Fred Richmond), Vaughn Taylor (George Lowery), Frank Albertson (Tom Cassidy), Lurene Tuttle (Mrs. Chambers), Patricia Hitchcock (Caroline, figura como Pat Hitchcock), John Anderson (California Charlie), Mort Mills (oficial de patrulla de la autopista).
- Casting: Jere Henshaw (no figura en los créditos).
- Guión: Joseph Stefano. Basado en la novela de Robert Bloch.
- Fotografía: John L. Russell.
- Dirección artística: Robert Clatworthy y Joseph Hurley.
- Vestuario: Helen Colvig y Rita Riggs (no figura en los créditos).
- Decorados: George Milo.
- Maquillaje: Jack Barron, Robert Dawn, Florence Bush y Larry Germain (no figura en los créditos).
- Efectos especiales: Clarence Champagne y Walter Hammond (no figura en los créditos).
- Títulos de crédito: Saul Bass.
- Montaje: George Tomasini.
- Sonido: William Russell, Waldon O. Watson, Robert R. Bertrand, John Ruth y Harold Tucker. Los tres últimos no aparecen en los créditos.
- Mezcla de sonido: Mono (Westrex Recording System).
- Música: Bernard Herrmann.
- Premios: nominada a cuatro Oscars en 1961 (mejor actriz secundaria, mejor dirección artística, mejor fotografía en blanco y negro y mejor director), no ganó ninguna estatuilla. La música no fue nominada ni para éste ni para ningún otro premio de prestigio.
- Otros datos: el presupuesto fue de 800.000 dólares, que comparado con el de otros films de Hitchcock suponía una cantidad modesta, quizá por esto y para atenuar el efecto en el público de la sangre en los asesinatos decidió rodarla en blanco y negro. Se rodó en 41 días, entre finales de noviembre de 1959 y principios de enero de 1960, y su título provisional fue *Wimpy* para evitar antes del estreno que se reconociera su origen en la novela homónima de Robert

Bloch, que gozaba de popularidad tras su publicación en 1959. Aunque no gustó a la crítica el público llenó las salas recaudando 13 millones de dólares en menos de cuatro años. Hitchcock dio instrucciones tajantes para que se prohibiera la entrada a cada proyección una vez comenzada, como maniobra de marketing.

Figura 9. Cartel de *Psicosis* (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

- Método de trabajo del compositor:

La partitura fue escrita por Herrmann entre el 12 de enero y el 12 de febrero de 1960, lo que supone un mes exacto de trabajo. Como era habitual en él, Herrmann no tuvo ayuda ninguna de arreglistas u orquestadores y es responsable absoluto de la instrumentación y orquestación compás a compás.

Psicosis está escrita sólo para orquesta de cuerda, sin incluir ningún instrumento de otras familias. Esto puede deberse en parte a que se trataba de un film de bajo presupuesto pero también guarda conexión con el blanco y negro de la imagen, ya que la cuerda es la familia orquestal más uniforme en lo que a color tímbrico se refiere, emulando así la ausencia de colores en el film. Aún así Bernard Hermann explota todas las posibilidades de la cuerda obteniendo sonidos poco escuchados hasta el momento en la música cinematográfica, gracias al uso de la alternancia de articulaciones (*legato*, *staccato*, trémolo, trino) y técnicas (arco, *pizzicato*, *sul ponticello*, *sul tasto*, así como de recursos instrumentales (solo, *divisi*, armónicos, dobles cuerdas, sordina, ...) y registros poco habituales (especialmente el agudo como veremos en el análisis de la cue 17).

Según William Wrobel (Wrobel 2002: 1) Herrmann reutilizó materiales de una obra compuesta veinticinco años antes, su *Sinfonietta for String Orchestra* (1935), en las cues 14 (*The Madhouse*), 19 (*The Office*), 26 (*The Shadow*), 28 (*The Porch*) y 39 (*Discovery*). Esta práctica de tomar prestado elementos de obras anteriores era, según Wrobel, habitual en el compositor.

Figura 10. Primeras dos páginas del manuscrito de la partitura de Bernard Herrmann para la película *Psicosis*. (Stromberg y Morgan, 2009) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

5.1.2.3 Resumen del argumento

Tras un encuentro con su amante Sam, Marion Crane roba un dinero de su oficina y huye con él, teniendo que refugiarse por una tormenta en el motel Bates. Allí al darse una ducha es asesinada por “la madre” de Norman Bates. Al echarla en falta su hermana Lila comenzará una búsqueda junto Sam y el detective privado Arbogast, que les conducirá hasta el motel. El detective llega primero y es asesinado también por la anciana. Lila y Sam descubrirán que la madre de Bates está muerta y disecada y que Norman se disfraza de ella para matar. La película acaba con Norman Bates encerrado.

5.1.2.4 Sobre el compositor

Bernard Herrmann (Nueva York, 1911-Hollywood, 1975), compositor americano con influencias tanto postrománticas (*wagnerianas*), como de la música contemporánea de la primera mitad del siglo XX. Ha sido ya tratado de modo extenso en el apartado 3.2.4.3 del presente trabajo.

5.1.2.5 Cue-sheet

En todo el film no hay música diegética y por tanto no será necesario indicar si cada cue es incidental o proviene de una fuente sonora en pantalla. Los títulos de las cues que figuran a continuación son los originales del compositor y están extraídos de una copia del *score* (Stromberg y Morgan, 2009) y que reproducimos más adelante parcialmente (cfr. figuras 11 y 12). Dichos títulos hacen referencia al contenido de las escenas que acompaña cada música. También indicamos el número de bobina (*reel* en inglés y abreviado como *R* en la partitura) y el número que ocupa la cue en cada bobina con la que trabajó el compositor. Añadimos también la indicación agógica y de carácter que aparecen en el score antes de cada pieza. Además, como en *Casablanca*, figura la relación temática entre unas cues y otras y la descripción de la escena.

Cue 1: 00:00:03- 00:01:54. "*Psycho*" Prelude. Reel 1/1. *Allegro (molto Agitato)*.

Créditos. En 2/4 y muy rítmico, combina diferentes patrones (muchos de ellos duran uno o dos compases) que se repiten, yuxtaponen, suceden y alternan: acordes disonantes en *tutti* con ataques en *sff* repetidos obsesivamente (el inicial es un acorde de *sib* menor con séptima mayor en segunda inversión, compases 1-4), células melódicas cortas y muy rítmicas que duran dos compases (compases 5 y 6 de violines primeros), *ostinati* de dos corcheas ligadas con cromatismos (violas compás 3, etc.), progresiones repetidas que incluyen semicorcheas (compás 21 *tutti*: corchea con puntillo-semicorchea-dos semicorcheas-silencio de corchea), *ostinato* de cuatro corcheas en *staccato* (compás 29, violas), melodías diatónicas de cuatro compases por negras en *legato* con progresión, y disolución del material (compases 37 a 48 en violines primeros y a partir del compás 111 en cellos), cambios de instrumentación (*staccato*, *pizzicato*, *legato*, trémolo, *divisi*, *non divisi*, dobles cuerdas, ...), etc.

Este preludeo es muy rico en cromatismo, y si bien encontramos elementos que provienen de la tonalidad (acordes tríada menores, mayores, disminuidos, con séptimas, novenas, ..., fragmentos diatónicos, etc.), muchos de sus pasajes no pueden ser explicados ya funcionalmente (pues no resuelven), como sucederá con la mayor parte de la partitura de este film. Todos tocan con sordina, y lo hacen en todas las cues menos en la 17 (el asesinato en la ducha) y sus variantes 18, 30 y 39.

Cue 2: 00:01:54- 00:02:58 (sucede a la anterior sin pausa). *The City*. Reel 1/2. *Lento (molto sostenuto)*. Panorámica de la ciudad, exterior e interior del hotel con Marion y Sam. La música en 4/4 realiza bajadas y subidas por progresión melódica con movimiento de negras alternando distintas disposiciones del mismo acorde disminuido de *fa*, cambiando entre séptima disminuida y menor. Las bajadas y subidas acaban en reposos con repetición de un cambio de acorde que nos lleva al semidisminuido de *fa#* en primera inversión (con el *la* en cellos) como en el compás 3, o el giro *sol#* menor a *la* mayor con séptima menor en violines en el compás 6. Los contrabajos sólo apoyan en octava el *fa* de cellos (compás 3). La cue acaba en el acorde de *lab* menor en violines primeros y segundos, que se funde con el inicio del diálogo entre Marion y Sam. El tempo es lento y todos tocan con sordina.

Cue 3: 00:04:34- 00:05:24. *Marion*. Reel 1/3. *Lento assai*. Hablan los dos en la habitación sobre su relación. Melodía en violines primeros, que tocan giros de quintas sincopadas (negra-blanca-negra), en contraposición a las blancas en las violas, que introducen las terceras de las tríadas resultantes con desfases que desdibujan los acordes y no acaban de definirlos al formarse disonancias. Violines segundos acompañan con

valores largos. Violonchelos y contrabajos entran a mitad de cue, estos últimos sólo apoyan octava baja el sol de los cellos. El tempo es lento a 4/4 y todos tocan con sordina.

Cue 4: 00:05:58- 00:06:38. *Marion and Sam*. Reel 1/4. *Lento assai*. Variación de la cue 3. Continúa la conversación.

Cue 5: 00:10:53- 00:12:40. *Temptation*. Reel 2/1. *Moderato assai*. Marion en su habitación cambiándose y preparando la maleta para huir con el dinero de la oficina que debía haber llevado al banco. Un patrón (*re-fa-mi-fa*) de semicorcheas en *staccatto* en 4/4 se alterna entre violines primeros y segundos con progresiones, y en violas posteriormente, acompañado por acordes largos (cada uno dura un compás) con reguladores en la dinámica (que parte de *pp*, crece y vuelve a *pianissimo*) y que forman un patrón de dos compases que se repite variado y evoluciona también con progresiones armónicas. Siguen con sordina.

Cue 6: 00:12:59-00:13:41. *Flight (A)*. Reel 2/2. *Allegro (molto Agitato)*. Variación de la cue 1. Marion ve a su jefe mientras está en el coche y tras mirarle éste extrañado empieza la música. Ella huye en coche y su rostro refleja tensión y culpa; primeros planos. Acaba la música con el fundido a negro, encabalgándose sobre el plano del coche parado en la carretera.

Cue 7: 00:16:16- 00:17:37. *Patrol Car*. Reel 2/3. *Allegro (molto Agitato)*. Variación de la cue 1. Tras el encuentro con el policía, Marion pone en marcha de nuevo el coche y conduce seguida al principio por el coche patrulla. La música se detiene cuando Marion para su coche, para cambiarlo.

Cue 8: 00:17:46-00:19:00. *The Car Lot*. Reel 2/4. *Lento tranquilo*. Variación de la cue 2. Marion en la tienda de coches usados, mira coches, compra el periódico y empieza a hablar con el dependiente. Sin que ella lo note ha llegado también el policía.

Cue 9: 00:21:00-00:21:57. *The Package*. Reel 3/1. *Moderato assai*. Variación de la cue 5. Marion entra al baño (la música empieza al corte en el interior del baño) y coge parte del dinero robado para pagar el coche nuevo. La música acaba cuando ella sale y el vendedor empieza a hablarle.

Cue 10: 00:23:11-00:26:18. *The Rainstorm*. Reel 3/2. *Allegro (molto Agitato)*. Variación de la cue 1. Marion arranca y conduce. Voces en *off*, Marion imagina las conversaciones entre el vendedor de coches y el policía, entre su jefe y su compañera de trabajo, y otra ente su jefe y Mr. Cassidy. Mientras Marion conduce anochece y empieza a llover con fuerza. La nota tenida final en cellos y contrabajos acaba antes de que ella

distinga el cartel del motel de los Bates.

Cue 11: 00:30:38-00:32:06. *Hotel Room*. Reel 4/1. *Moderato assai*. Variación de la cue 5. Nada más salir Norman de la habitación y cerrar la puerta comienza la música, al corte con el plano medio de Marion. Marion saca el dinero del bolso y lo esconde de envuelto en el periódico dentro de su maleta. El último acorde coincide con el comienzo de la voz de la madre de Bates.

Cue 12: 00:32:48-00:33:45. *The Window*. Reel 4/2. *Lento tranquilo*. Variación de la cue 2. Marion está mirando en la ventana y ve cómo baja Norman y va de su casa al motel. Manipula su maleta y sale a esperarle al porche, los dos conversan sobre la madre de Bates. La música acaba cuando ella dice no tener apetito.

Cue 13: 00:33:55-00:35:28. *The Parlor*. Reel 4/3. *Lento assai*. Variación de la cue 2, se introduce una figuración rítmica nueva en el acompañamiento, semicorchea-corchea-semicorchea, como patrón sincopado en las violas. Empieza la música cuando ella le propone cenar juntos, Norman duda y la lleva al salón. Marion empieza a cenar. Norman comienza a hablar de pájaros y la música acaba.

Cue 14: 00:40:33-00:42:19. *The Madhouse*. Reel 5/1. *Molto Adagio*. Al decir Norman la palabra *madhouse* comienza la música. La expresión de Bates cambia al hablar sobre los manicomios, como si él mismo hubiese estado en alguno, Marion le escucha algo asustada. Cuando él le pregunta si ella nunca ha tenido un momento de locura y ella responde que sí acaba la música. Esta cue, en 4/4 y tempo bastante lento es muy contrapuntística, alternándose distintas líneas melódicas ricas en cromatismo en las secciones de la orquesta (todas con sordina). En su inicio aparece en cellos y contrabajos por primera vez el motivo *fa-mib* (séptima menor ascendente)-*re* (novena menor descendente), que veremos a lo largo de esta y otras cues y cuya estructura típicamente atonal (en lugar de escribir el descenso por grados conjuntos de las tres notas utiliza los saltos) nos habla de la inestabilidad, locura y psicopatía de Norman Bates. Aunque es una pieza atonal no sigue ningún procedimiento serial sino que parece haber sido compuesta de modo interválico y recuerda estilísticamente al Bartók del primer movimiento (*I. Andante tranquilo*) de la *Música para cuerda, percusión y celesta*.

Cue 15: 00:43:11-00:45:35. *The Peephole*. Reel 5/2. *Lento (molto sostenuto)*. Tras el *good night* de Marion empieza la música. Ella se va a su cuarto y él la espía a través de un agujero en la pared y va luego a su casa. El compás es 3/4 y siguen con sordina. Escuchamos un diseño de acompañamiento con síncopas en los violines cuyo patrón de

dos compases se repite, sobre éste entra una viola solista con una melodía cuyas notas pares son dobladas por el resto de violas. Tras una progresión en el acompañamiento, la melodía pasa a cellos y contrabajos, que doblan a la octava y respetan el esquema del solista apoyado por el resto de la sección en cada nota par. También los violines primeros llevarán posteriormente la melodía acompañados por el resto y alternándose con las violas y su solista. Una breve segunda parte, que empieza cuando Norman se aleja del agujero y empieza a andar dubitativo para salir del motel, mantiene el patrón de acompañamiento pero en *pizzicato* en todas las secciones. La idea melódica en arco se retoma después aunque variada cuando Bates sale a la calle camino de su casa, con un breve paréntesis de *pizzicati* de nuevo al entrar por la puerta. Norman se sienta en la cocina, y la nota final enlaza con la siguiente cue.

Cue 16: 00:45:35-00:46:19 (sucede a la anterior sin pausa). *The Bathroom*. Reel 5/3. *Lento assai*. Variación de la cue 13, material procedente por tanto de la cue 2. Plano de Norman que cambia a plano medio de Marion. Ella hace números, rompe luego la hoja y la tira al retrete. Al oírse la cadena del inodoro acaba la música.

Cue 17: 00:47:15-00:48:12. *The Murder*. Reel 5/4. *Molto Forzando e Feroce. Vivo*. Sin sordina. Escena del asesinato en la ducha. Esta cue será analizada posteriormente con detalle.

Cue 18: 00:49:38-00:49:48. *The Body*. Reel 6/1. *Presto. Molto forzando*. Sin sordina. Variación de la cue 17, *tremollando* y en 1/4. Norman baja corriendo de su casa al motel, la música empieza al corte en un plano exterior y acaba cuando llega a la ducha. La última nota (disonancia *mi-fa* en cellos y contrabajos) coincide con su entrada en la habitación de Marion, al abrir la puerta.

Cue 19: 00:50:25-00:51:41 (se solapa con el final de la cue anterior). *The Office*. Reel 6/2. *Molto Sostenuto*. La cue tiene dos partes, hasta 00:51:03 Norman va a su oficina a buscar algo para limpiar, en ese momento entra de nuevo en la habitación de Marion, la música cambia y pasa de negras repetidas que se alternan con valores más largos (donde cambia el acorde), todo ello en una textura homofónica en 4/4 y 5/4, a una parte nueva en 4/8, canónica a la octava y el unísono con movimiento de corcheas y donde cellos entran tras contrabajos a un compás de distancia, para luego reducirse en las siguientes imitaciones de violas, violines primeros y segundos a medio compás. Todos tocan con sordina y en la primera parte violines primeros, segundos y violas hacen *divisi* a dos. La última nota de los violines se queda tenida y se solapa con la siguiente cue cuando Bates agarra la cortina.

Cue 20: 00:51:37-00:52:46 (se solapa con el final de la cue anterior). *The Curtain*. Reel 6/3. *Grave*. Bates coge la cortina y la extiende para envolver a Marion a la que arrastra. La música, lenta y en 3/4, combina acordes disonantes repetidos en arco y *pizzicato* (con el patrón negra-negra-silencio de negra) por violines segundos, violas y violonchelos, con una melodía cromática en el agudo que tocan los violines primeros. Toda la cuerda toca con sordina. El último acorde coincide con Norman abriendo el grifo para lavarse las manos manchadas de sangre.

Cue 21: 00:52:53-00:54:14. *The Water*. Reel 6/4. Norman limpia la sangre de la bañera. La música empieza al corte con el plano medio del joven Bates. En este bloque en 4/4 se alternan trinos de semitono (al unísono o a la octava) con figuraciones de semicorchea en trémolo y tocadas *sul ponticello* o *sul tasto*, o apoyaturas cromáticas de cuatro notas. La cuerda sigue con sordina. El trino final en los violonchelos se solapa con la siguiente cue.

Cue 22: 00:54:12-00:55:01. *The Car*. Reel 6/5. *Molto Sostenuto*. Norman se dirige al coche y lo mueve unos metros conduciendo, luego deja el maletero abierto. También en 4/4, los violines en *divisi* hacen un diseño repetitivo de corcheas con la nota *si* y saltos de octava en dinámica *f*. La melodía la llevan violonchelos y contrabajos por octavas en *ff*. Violas acompañan sincopando en los tiempos débiles y complementan la melodía en los compases 7 y 8. Todos siguen con sordina. La última nota (*mi*) en bajos y cellos suena acentuada en el cambio de plano (menos de un segundo antes de éste) al interior.

Cue 23: *Cleanup*. Reel 6/6. *Allegro (Molto Agitato)*. Variación de la cue 21. Aparece en la partitura pero no en la película, puede ser que pertenezca a una escena eliminada o a una secuencia que originalmente debía llevar música y que se decidiera más tarde prescindir de su uso. William Wrobel también la cita en su análisis de acordes (Wrobel 2002: 15).

Cue 24: 00:55:46-00:57:14. *The Swamp*. Reel 6/7. *Largo*. Con sordina. Tras dejar su cuerpo en el maletero del coche, Norman entra de nuevo en la habitación de Marion y al encender la luz empieza la música. Norman ordena la habitación y recoge las cosas y la maleta de su huésped asesinada. Esta cue es una variación de la número 14, *The Madhouse*, pero tiene aún mayor densidad contrapuntística debido a los *divisi* en cellos, violas y violines primeros y segundos. Es una pieza atonal y muy oscura en compás de 4/4. Destaca además el movimiento de corcheas en los violonchelos entre los compases 4 y 9. El motivo de *The Madhouse* (*fa-mib-re*) está presente desde el inicio en toda la

pieza en cellos y contrabajos y es respondido por otro rítmicamente similar pero con las alturas *lab- mib* (cuarta descendente)- *mi[#]* (novena ascendente). Las notas del motivo de *The Madhouse* (*fa-mib-re*) en *pizzicato* en bajos y cellos enlazan el último plano de Bates en el interior con el primero en el exterior. La música pasa a un segundo plano y acaba en *fade out* al escucharse en plano principal el ruido de un coche pasando. Fue por tanto acortada en la edición, pues quedaban aún casi cuatro compases más en la partitura de Herrmann.

Cue 25: 01:03:31-01:04:11. *The Search (A)*. Reel 7/1. *Allegro Agitato*. Con sordina. Variación de la cue 1. La música comienza poco antes del fundido de plano. Arbogast, el detective privado, busca a Marion en distintos lugares, sucesión de planos con fundidos. Al aparecer Norman la música cambia tras el fundido de la imagen (compás 19) y se escuchan dos acordes que se repiten cuatro veces y que provienen del compás 3 de la cue 2. El ritmo armónico se ralentiza al final de la cue al aparecer el detective. Sobre la cola del último acorde comienza la conversación entre los dos hombres.

Cue 26: 01:09:47-01:10:33. *The Shadow*. Reel 8/1. *Lento*. Con sordina. En compás de 4/4. La música empieza en el cambio de plano al ponerse los dos hombres en movimiento. Al verse la casa de los Bates con la sombra de la madre en la ventana (compás 3) aparece el motivo de *The Madhouse* de nuevo y articula la cue a partir de ese momento pasando de una sección al resto (violonchelos y bajos primero, luego violas, violines segundos y violines primeros), repitiéndose a tres blancas de distancia, cada vez una octava más agudo y con *divisi* en cada sección (a partir de las violas) para separar la nota *re* que se solapa sobre la cola del *mib* a distancia de novena menor. Los compases 1, 2 y principio del 3 son una variación del motivo en otras alturas y valores rítmicos, con el objeto de preparar la entrada del motivo principal. Al final del compás 4 empieza a hablar Norman, la conversación seguirá por encima del *score*, que pasa a segundo plano. La música acaba cuando dejan de hablar de la madre.

Cue 27: 01:11:30-01:12:20. *Phone Booth*. Reel 8/2. *Moderato (molto pesante)*. Con sordina. Compás: 3/4. La música se inicia cuando Arbogast echa a andar, vemos un plano medio de Norman, mientras escuchamos el coche alejarse. Tras un giro melódico de tres negras en el grave, bajos y cellos acentúan cada blanca con puntillo, mientras que el resto toca acordes disonantes (cuarta justa + quinta disminuida). Aunque el patrón de acompañamiento (silencio de negra-negra-negra) se repite cada compás, alternan *pizzicato*-arco y arco-*pizzicato* tras dos negras iniciales en arco, guardando

similitudes con la cue 20, *The curtain*. En 01:11:56 (compás 8) se funde el plano de Norman riéndose de modo nervioso con el de Arbogast entrando a una cabina de teléfono y la música cambia, cesan los acentos y se inicia en los primeros violines una progresión melódica de seis negras que se suceden octavadas sobre una pedal de *mi* en bajos y cellos y un trémolo en violines segundos y primeros. La última nota acaba mientras el detective marca.

Cue 28: 01:13:43-01:14:41. *The Porch*. Reel 8/3. *Lento*. Con sordina. En 4/4. La música comienza sobre el fundido de planos al colgar el detective. La cámara sigue a Norman caminando por el porche del motel, entran violines primeros en el agudo con una melodía atonal a la que hacen contrapuntos los violines segundos (entran en el compás 2) que descienden cromáticamente empezando por encima de los primeros para cruzarse con ellos en el compás 4, y las violas que entran en ese compás sincopadas. El plano se mueve hasta el coche de Arbogast que está llegando. Al bajar el detective suena en bajos y cellos *lab-si-sol* en negras, motivo presente en el primer compás de la cue 27. Esta célula pasará sucesivamente a violas, violines segundos y violines primeros a distancia de octavas (excepto violas y segundos, que se mantiene en la misma octava). La última nota de los violines primeros se mantiene mientras Arbogast entra al interior del motel y enlaza con la siguiente cue.

Cue 29: 01:14:41-01:16:58. *The Stairs*. Reel 8/4. *Adagio*. Con sordina. Compás de 4/8. Sucede a la cue anterior. Los primeros ocho compases mientras Arbogast entra en la oficina de Bates y la inspecciona. El motivo *sol-reb-solb-si-sib* en corcheas pasa a modo de imitación canónica de bajos a cellos (a un compás de distancia y octava alta), violas (una negra después de la entrada en cellos y otra octava más aguda), violines primeros (una negra después de la entrada en violas) y segundos (una negra después de la entrada en primeros) en *pp*, e intensificándose la textura según se suceden las entradas. Los contrabajos dejan de tocar en el compás 2 y los violonchelos en el 6. En el compás 9 y con el *mi* en unísono tenido en el agudo de violines primeros y segundos, entran contrabajos con el motivo de *The Madhouse* en negras. El *re* final coincide con el cambio al plano de la casa de los Bates con la ventana de la madre encendida. Las violas entran en el compás 10 como parte de un patrón de ritmo complementario (que se forma con la adición de los ritmos de todas las secciones), en la viola con las notas del motivo, que aparecen cada vez en un orden distinto (*fa-re-mib*, *mib-re-fa*, *fa-mib-re*, *re-mib-fa*, etc.), a lo que responden violines primeros en la última corchea del compás, como tresillo de semicorcheas con las notas *do#-mib-re* en distintas sucesiones,

segundos con *re* o *mib*, y violonchelos y contrabajos en el uno del compás alternándose *arco-pizzicato* o *pizzicato-arco* con la misma nota en octavas. Durante este patrón el detective sube las escaleras entre las dos casas. Al llegar al porche de la casa oímos de nuevo el motivo en contrabajos y violonchelos. Cuando entra empieza un *pizzicato-trémolo* en segundos, violas y cellos en *divisi* (formando un acorde de *la* menor con séptima menor) y *pp*, sobre el que escuchamos un movimiento de armónicos en corcheas en violines primeros. Al empezar a subir las escaleras la música cambia, turnándose acordes en *divisi* (a 4: *la-re-mi-la*) entre violines primeros y segundos, tocando violas y violonchelos armónicos en valores largos y el contrabajo un *ostinato* de una nota larga (*sib*) en su registro más agudo con un *crescendo*. La cue funde con la siguiente al verse en plano cenital a la madre de Bates salir precipitada del cuarto con el cuchillo en la mano.

Cue 30: 01:16:58- 01:17:12. *The Knife*. Reel 8/5. *Molto Forzando e feroce (Vivo)*. Funde con la anterior. Variación de la cue 17. Sin sordina. Norman disfrazado de su madre (el espectador aún no ve su cara) apuñala al detective que cae rodando por las escaleras. Al golpearse Arbogast contra el suelo acaba el canon y empieza la parte B de la cue, mientras vemos a la anciana apuñalándole de nuevo. La música termina en el fundido a negro de la imagen y da la impresión de que también la banda sonora ha sufrido un *fade out*.

Cue 31: 01:18:17- 01:19:32. *The Search (B)*. Reel 9/1. *Lento assai*. Idéntica a la cue 13, aunque saltándose los primeros tres compases; es por tanto una variación de la cue 2 (*The city*). La cue empieza cuando Sam se marcha al motel y se queda Lila en el plano a contraluz. Vemos después a Norman mirando el jardín de su finca, y a Sam buscando a Arbogast en el motel. Sam vuelve y habla con Lila. La música pasa a un segundo plano durante la conversación (últimos tres compases). La música concluye tras la frase de Lila *-dónde ha podido ir-*, referida al detective.

Cue 32: : 01:24:33- 01:26:24. *The First Floor*. Reel 9/2. *Molto Sostenuto*. Con sordina. Compás de 2/2. La música comienza al corte con el primer plano de la hermana de Marion tras preguntarse el Sheriff quién es la mujer del cementerio si la madre de Norman está viva. Herrmann hace uso de simetrías en la escritura de esta cue, algo habitual en su lenguaje compositivo. Acordes en *divisi* no tonales entran formando diagonales en la partitura. La primera de estas diagonales (compases 1-8), suena mientras Norman baja de la casa al motel, es descendente y las secciones entran cada dos compases: violines I y II juntos- violas- cellos- contrabajos. Herrmann escribe

además unidades de dos acordes (cada uno dura un compás), una técnica muy característica del compositor, al igual que la simetría en su notación. Al cruzar la puerta comienza otra diagonal (compases 9-15) en los violonchelos, esta vez ascendente y en valores de blanca, con una línea melódica que será imitada en octavas por violas, violines segundos y por último violines primeros, tornándose muy contrapuntística la textura. Norman sube la escalera y la escritura de Bernard Herrmann imita la subida de los peldaños. La cámara asciende también por la escalera, casi al llegar, y mientras escuchamos el diálogo entre Bates y su madre la música cambia a acordes tenidos (con *divisi* a cuatro en cada sección) en el agudo en *pp*, que en la partitura vuelven a formar una diagonal descendente. Al detenerse la cámara en el plano cenital, comienza una diagonal ascendente, con ataques en *mf* seguidos de un *diminuendo*. Norman lleva a su madre en brazos escaleras abajo. Un fundido a negro cierra la secuencia y la música también acaba por edición en *fade out* (omitiéndose los compases finales, cc.26 a 32) y escuchamos después la campana de la iglesia del siguiente plano.

Cue 33: 01:28:05- 01:28:58. *Cabin 10*. Reel 10/1. *Lento assai*. Con sordina. 7/4 (3/4 + 4/4). La música empieza al corte con el plano de Lila y Sam llegando en coche al motel. Se sucede la misma secuencia de acordes variada (en la instrumentación, registro y armonía, ya que cambian algunas notas en cada repetición manteniéndose las dos voces superiores), a la que contestan los contrabajos en *divisi* por octavas cada vez con una nota diferente (*re-mi-fa-mi-re-do*) en el sexto y séptimo tiempos del compás. Esta instrumentación pregunta-respuesta o *antifonal* es otro sello del compositor. Durante las progresiones vemos la llegada de Lila y Sam al barracón y como Norman les recibe. La música acaba al coger Norman la llave de la habitación 10.

Cue 34: 01:31:35- 01:32:58. *Cabin 1*. Reel 10/2. *Lento assai*. Variación de la cue anterior, 33. La pareja sale al porche y entran en la habitación número uno. Aunque hay coincidencias, la música no tiene una relación sincrónica fuerte con la escena. La música acaba en el baño de la habitación que había ocupado Marion al decir Lila: *Sam, look*. La música parece haber sufrido otro fundido, ya que omite gran parte del compás final (compás 7).

Cue 35: 01:34:38- 01:35:33. *The Hill*. Reel 10/3. *Moderato*. En 6/8. Con sordina. Lila asciende colina arriba hacia la casa de los Bates. Esta subida es subrayada por un motivo de silencio de corchea- dos corcheas en *staccato*- dos corcheas ligadas- silencio de corchea (inicialmente *sol-sol-sol-lab*), que se repite por progresiones cromáticas ascendentes, pasando a las violas (compás 6) y a los violines segundos (compás 13), los

violines descienden cromáticamente en blancas con puntillo. Justo al llegar al rellano de la puerta (compás 25) Lila se detiene y con ella las progresiones, que son sustituidas por un acorde final mientras abre la puerta, cuyos graves resonarán más tiempo.

Cue 36: 01:36:20- 01:37:23. *The Bedroom*. Reel 11/1. *Andante con molto triste*. Con sordina. Tras decir la frase *Mrs. Bates*, comienza la música y Lila entra en la habitación de la madre y la revisa. El *mi* en el grave roza con el *fa* de las violas generando tensión, sobre estas notas suena la melodía sincopada que se alternan los violines I y II. En los compases 7-8 y 11-12 la viola hace el giro melódico *fa-re-mi* (blanca-blanca-redonda) y los violines callan. La primera vez coincide con la apertura del armario, la segunda vez el *mi* de las violas suena con el gemido (susto) de la hermana de Marion. Si bien el carácter disonante (aunque diatónico: *mi frigio*) de la pieza genera mucha tensión, no parece haber una sincronía dura con la imagen, sino más bien una descripción psicológica y emocional de la situación. La música acaba a mitad de escena, tras el susto de Lila, y no apoya los siguientes planos.

Cue 37: 01:38:03- 01:39:03. *The Toys*. Reel 11/2. Variación de la cue anterior. Lila entra en otra habitación, la música empieza al corte en el interior. Violonchelos y contrabajos hacen el mismo diseño que en *The Bedroom*, pero las violas tocan el *fa* como negras, coincidiendo muchas de ellas con cambios de plano del montaje que se centra en detalles (como juguetes) de la habitación de Norman. La melodía de los violines de la cue anterior suena por inversión (del agudo al grave) y aumentación libre (blanca + redonda- blanca + redonda, formando hemiolias) en los violines primeros, que tocan en *divisi* a cuatro formando acordes diatónicos con séptima. Los violines segundos apoyan sólo las redondas de los primeros al unísono. La contramelodía de las violas de la cue 36 no está presente en este bloque, y estas se mantienen en *ostinato* al igual que cellos y bajos.

Cue 38: 01:39:39- 01:40:51. *The Cellar*. Reel 11/3. *Molto Allegro*. Con sordina. Compás de 2/4. La música comienza con el golpe de Norman a Sam. Los dos primeros compases coinciden con el golpe y Sam cayendo mientras oímos trinos en *sffz*. El primer tiempo del compás tres, con la célula de dos notas *la-lab* al unísono en dos octavas y *sffz*, está en el cambio de plano a Sam en el suelo. Dicha célula se repetirá en el compás 4 cuyo inicio coincide con el cambio de plano a Norman. El plano de Lila bajando las escaleras es el inicio de un nuevo diseño muy cromático de corcheas tremolando en *pp*, que empezará en bajos y cellos, que hacen *divisi a 2*, alternándose compás a compás con silencios para lograr espacializar el sonido y una orquestación

más ligera y frágil. Las violas entran en el compás 13 y 14 también en *divisi* tocando una imitación canónica a la octava de cellos y bajos (ocho compases después). Cuando empiezan a tocar vemos a Lila en primer plano, que ha visto cómo Norman corre hacia la casa. Lo mismo harán violines segundos en el compás 21 (ocho compases tras la entrada de las violas), y primeros en el 20 (a siete compases de la entrada anterior). Entra Norman y busca a Lila, que se esconde tras la escalera. Norman sube. El canon, que en sus últimos compases deja de ser estricto, se rompe en el compás 47, cuando Lila, al asegurarse de que su perseguidor ha subido, baja camino al sótano a refugiarse. En dicho compás violonchelos y contrabajos (en *divisi* a dos entre *ordinario* y *sul ponticello tremollando*) tocan notas largas (cambiando cada dos compases). La melodía, agrupada en unidades de siete corcheas inicialmente, se reparte fraccionada entre violines primeros, segundos y violas, que tocan en *divisi a 2*, la mitad *sul ponticello tremollando* y la otra mitad *ordinario*, logrando casi una melodía de timbres. A partir del compás 57 comienzan a sumarse y sucederse las secciones en una bajada cromática continuada que acompaña el descenso de Lila por las escaleras que llevan al sótano. Al abrir ella la puerta (compás 68) escuchamos una nota tenida en cellos (*reb*) en *pp*, y vemos a la madre de Bates sentada de espaldas. Se van sumando, del grave al agudo, otras notas tenidas en el resto de la orquesta (en *divisi* y sin contrabajos), hasta formar un acorde disonante (poliacorde que combina *reb* mayor con la quinta aumentada y *do#* disminuido) que genera mucha tensión y se mantiene mientras vemos el cadáver de la anciana girando en la silla. La música acaba con el grito de Lila al ver a la madre disecada de Norman.

Cue 39: 01:40:53- 01:41:26. *Discovery*. Reel 11/4. *Allegro con feroce*. La primera parte de esta cue es idéntica a la 30 y por tanto una variación de la cue 17, *The Murder*, por lo que los músicos tocan sin sordina. El compás es de 3/4 en esta primera parte de la cue y de 3/8 en la sección nueva. La música empieza al corte con el plano de la puerta abriéndose y Norman vestido de mujer con un cuchillo en la mano entrando en el sótano. Escuchamos el motivo del asesinato (*The Murder*) mientras Norman grita: *I am Norma Bates*, pero en esta ocasión nadie muere porque Sam llega y reduce a Bates. Mientras forcejean escuchamos la parte B de la cue 30. En toda esta parte los cortes de edición del montaje coinciden con frecuencia con acentos musicales confiriendo especial agresividad y fuerza a la escena. Al verse el primer plano de la cabeza disecada de la señora Bates cambia la música y escuchamos un material nuevo con figuraciones cromáticas rápidas (semicorcheas en 3/8) en progresiones (violines y violas), que se

repiten siempre una vez (durando cada célula 1+1 compases), mientras bajos y cellos tocan *mi-fa-mi-solb-mi* con el salto ascendente de novena, en duraciones de dos compases cada nota, coincidiendo estos cambios con el movimiento de la luz sobre el rostro momificado de la anciana. En el compás 11 de esta nueva sección paran las figuraciones y tras un acento de dos semicorcheas (*si-sib*), escuchamos un acorde disonante tenido (*reb séptima con novena menor*, escribiendo Herrmann la séptima y novena como enarmonías: *si-~~re~~-re[♯]*). La cola del acorde, que se encabalga sobre el plano del juzgado, parece bajada de edición a través de un *fade out*. En esta cue la partitura presenta 25 compases iniciales con un material distinto al que se escucha, sobre los cuales figura una señal para omitirlos y la instrucción de tocar de nuevo la cue 30: *repeat cue 30*.

Cue 40: 01:47:03- 01:41:26. *Finale*. Reel 12/1. *Adagio e mesto*. Variación libre de la cue 28 *The Porch* pero en compás de 3/4. En los cinco últimos compases escuchamos el motivo de *The Madhouse*, primero en violas y luego en contrabajos y cellos (al unísono en octavas). La música (entrada de las violas) empieza al corte con el plano de Norman encerrado. Dos segundos después empieza encima la voz en off de la madre. La música es disonante y atonal, rica en cromatismo y muy contrapuntística, con dinámicas muy suaves (*pp*). Norman mira a la cara y sonríe, y escuchamos en las violas el motivo de *The Madhouse*. Después el rostro de Norman sonriente se funde con la cara momificada de su madre para fundir de nuevo con el coche de Marion siendo sacado del pantano por una cadena. Al verse el automóvil suena el motivo de *The Madhouse* en violonchelos y contrabajos, en dinámica *f* y creciendo hasta *sfz*. Sobre el *mib* del motivo aparece el rótulo de *The End*, y sobre el re mantenido en el grave violines y violas atacan en *sfz* un acorde, doblando las violas el re mientras los violines tocan en divisi *lab* menor. Con un efecto visual similar al de los créditos iniciales funde la pantalla a negro y también la música acaba en *fade out*, faltando un compás y medio en la partitura (dos repeticiones más del último acorde en violines y viola están omitidos en la banda sonora musical).

5.1.2.6 Análisis de la cue 17, *The Murder* (00:47:15-00:48:12).

- Resumen argumental de la cue y datos de su filmación.

En esta cue Marion se está duchando cuando vemos a través de la cortina de la bañera cómo la puerta se abre poco a poco sin que ella se de cuenta. Lentamente se acerca una figura que parece ser una anciana a contraluz con un cuchillo en la mano, y que tras descorrer con violencia la cortina apuñala repetidamente a la joven mientras ésta grita. Después la “madre” de Bates abandona el cuarto y Marion se desploma poco a poco y arranca la cortinilla antes de caer muerta.

En esta legendaria escena de tres minutos (la música sólo está en su parte central), en la que se alternan decenas de encuadres de la cámara en un montaje de cincuenta cortes, Alfred Hitchcock asesina a su protagonista sin haber llegado al ecuador de la película. Se tardó una semana en rodarla y el director tuvo que contar con una doble para el cuerpo desnudo de Marion y otro para el personaje de Anthony Perkins, que se encontraba ensayando en Broadway.

Hitchcock no quería música para esta secuencia pero Herrmann insistió y el director aceptó tras escucharla.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música es incidental ya que no es emitida por ninguna fuente presente en el baño de la habitación del motel, ni tampoco la escuchan los protagonistas, sino que proviene incidentalmente de la orquesta de cuerda. Recordemos que no hay música diegética en este film.

- Análisis del plano sonoro.

La música se escucha en un plano principal compartiendo protagonismo con el sonido de las cuchilladas, los gritos y jadeos de Marion y el agua de la ducha (que parece relegada a un segundo plano sonoro hasta la salida de Bates de escena). El ruido de la cortina abre y cierra el bloque musical. A partir de ese momento sólo se escuchará el agua de la ducha cayendo y en el sumidero mientras vemos planos del cuerpo inerte de Marion.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música de esta cue es empática y converge plenamente con el resto de elementos de la escena, ya que refuerza el carácter brutal del asesinato imitando las puñaladas en la orquesta. Para lograr este efecto el compositor se sirve, como veremos, de un registro agudo extremo (casi doloroso físicamente para el oído) y de una articulación violenta y agresiva: *sffz* con movimientos sucesivos de arco abajo. La segunda parte de la cue, una vez se ha marchado Norman, evoca desgarró y caída, subrayando el estado físico y emocional de Marion antes de morir.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Al imitar el acto físico del cuchillo el score desempeña una función física, si bien las puñaladas musicales no coinciden exactamente con las visuales y sonoras. A nivel psicológico el alto grado de disonancia en la armonía expresa emocionalmente lo que ni asesino ni víctima pueden decir. Y técnicamente la banda sonora musical ayuda a que el montaje de tantos planos cortos con diferente encuadre sea más natural y fluido.

- Análisis estructural.

Esta cue, al igual que sus variaciones posteriores (cues 18, 30 y 39) es interpretada por la orquesta sin sordina, lo que refuerza la agresividad a nivel tímbrico, al tener un sonido más brillante. El compás es de 3/2 y lleva la indicación *Molto Forzando e Feroce*, a la que se añade paradójicamente otra de *Vivo*.

La pieza se divide formalmente en dos secciones claramente diferenciadas. La primera comienza cuando la anciana descorre la cortina (00:47:15) y consta a su vez de dos subsecciones, ya que a partir del compás 9 (00:47:27) escuchamos una repetición variada de los primeros ocho compases. La segunda sección se inicia en el compás 17 de la partitura, con el plano detalle de la mano de Marion en los azulejos de la ducha tras marcharse Bates (00:47:39) y concluye con la mano de la protagonista desprendiendo la cortina al caer muerta en la ducha (00:48:12), fundiéndose el final de las notas de contrabajos (*fa#*) y violonchelos (*do*) con el sonido de la cortina rasgada.

El análisis melódico en esta pieza está estrechamente ligado a la construcción armónica, ya que Hermann no utiliza melodía en el sentido estricto de la palabra, aunque la línea superior (violines primeros) sea diferenciable y especialmente importante de principio a fin (el *mib* inicial). Sin embargo, como hemos comentado, no podemos analizar ambos parámetros por separado ya que constituyen una misma cosa.

En el compás 1 se inicia en los violines primeros un canon con entradas a distancia de compás en violines segundos, violas (en *divisi* a 2), violonchelos (en *divisi* a 2) y contrabajos (en *divisi* a 2). Las notas de este canon (en distintas octavas) son: *mib-mi ♯-mib-mi ♯-fa-solb-fa-solb* y forman por tanto un cluster cromático (*mib-mi ♯-fa-solb*) que se despliega en distintos registros como blancas en *ostinato*. La particularidad del canon es la repetición de la misma nota en cada sección, a pulso de blanca. Estos *ostinatos* son muy típicos en el estilo del compositor Bernard Herrmann, siendo en esta cue reflejo de la reiteración en el apuñalamiento y de la obsesión homicida del psicópata Bates.

La entrada en canon del agudo al grave forma una diagonal de izquierda a derecha y de arriba a abajo en la partitura de Herrmann, que como ya hemos visto en otros bloques musicales (cue 32), introduce elementos simétricos en sus obras visibles incluso sobre el papel de sus *scores*. Estas técnicas, que en el Renacimiento y Barroco gozaban de gran popularidad, resurgieron en el siglo XX de la mano de la denominada música contemporánea.

En cuanto al timbre, el compositor hace sonar a las cuerdas por primera vez sin sordina desde el comienzo de la obra, dotándola de más armónicos para reforzar la brillantez del registro agudo y su carácter metálico, como un símil del cuchillo de Norma Bates. La cue comienza en el registro más agudo de los violines primeros, que tocan al límite de lo aconsejable en orquesta, atacando cada nota de un modo muy agresivo y con cierta brutalidad (*sffz* y arco abajo reiterado). La suma de registro y articulación da la sensación de que la música apuñala al espectador, pues la reacción ante un sonido tan agudo, metálico y contundente (como un puñal) reiterado una y otra vez en su máxima dinámica y amplificado por la disonancia, que se construye progresivamente con el canon, es de mucho desagrado e incluso dolor. Herrmann imita por tanto las cuchilladas a Marion haciendo que el público las perciba de un modo auditivo.

Figura 11. Score de la cue 17: *The Murder*. (Stromberg y Morgan, 2009) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

Como ya hemos comentado, en el compás 9 (00:47:27) se detiene el canon y comienza una repetición variada del mismo. Esto se debe a que todas las secciones (con sus *divisi*) ya han entrado e interpretado el motivo de la nota tres veces repetida al menos una vez y el compositor prefiere comenzar de nuevo antes que mantener en *ostinato* a todas las voces o cambiar la altura de sus notas, pues la llegada del canon a los instrumentos más graves ha hecho perder parte de su efectividad al registro más agudo. En el compás 8 deja descansar a los violines primeros para que su entrada en el compás 9 sea aún más eficaz. Además la repetición no es exacta ya que la articulación cambia, en lugar de blancas las notas son ahora negras seguidas de un silencio también de negra, y no son atacadas con un golpe decidido del arco abajo sino que a cada nota le precede un *glissando* cuya nota de partida no está escrita y que podríamos entender como un portamento que refuerza el carácter disonante al introducir la afinación no temperada por el movimiento rápido del dedo de cada intérprete sobre el mástil. Las alturas sin embargo se repiten idénticas a las de los ocho primeros compases.

En el último compás de esta sección (compás 16) Herrmann escribe silencios a violines primeros y segundos (compás entero) y en la tercera parte del compás a las violas. Concluye aquí la sección A de esta pieza, que consta de las subsecciones a y a', cada una con 8 compases. Esta primera parte acaba al marcharse Bates.

La segunda sección comienza en el compás 17 que se corresponde con el 00:47:39, al corte con el plano detalle de la mano de Marion sobre los azulejos de la ducha. Herrmann escribe una célula que consta de un acorde corto en violines y violas seguido de una nota a contratiempo tenida en violonchelos y contrabajos. En el compás 16 violines y violas (en *divisi*) tocan en *sffz* el acorde *re-fa-sol#-do#* (leído de abajo a arriba), que podríamos analizar como un acorde con quinta disminuida (escrita como cuarta aumentada) y con séptima mayor, bajo el cual escuchamos el *fa* de cellos y contrabajos desplazado una negra. En el compás siguiente violines primeros y violas segundas mantienen sus alturas, pero no lo hacen violines segundos y violas primeras resultando el acorde: *re-sol#-sol#-do#*, que suena en *pizzicato* sobre el *mi* de los graves. Estos dos compases (17 y 18) con el desplazamiento de segunda menor (otra vez el cromatismo) en cellos y bajos, forman una unidad que se repite textualmente una vez (compases 19 y 20), mientras la mano de Marion va cayendo en el mismo plano. Al final del compás 20 cambia el encuadre y vemos a la víctima en primer plano apoyada contra la pared. En el compás 21 y 22 violines y violas repiten de nuevo la unidad de

dos compases del 17 y 18, mientras el bajo hace el mismo giro transportado una cuarta justa por encima: *sib-la*. En 23 y 24 se repiten los dos compases anteriores mientras la cámara desciende en panorámica vertical siguiendo el rostro de Marion que va cayendo poco a poco. El plano continúa y los compases 25 a 28 son idénticos a los cuatro primeros de esta sección (17- 20). En el compás 29 sin embargo no asciende de nuevo a *sib-la* en el grave, sino que contrabajos y violonchelos se separan tocando los primeros *fa#* y los cellos *do*, a distancia por tanto de tritono, con lo que resalta aún más la disonancia (al estar en el grave el acorde se torna aún más oscuro, al chocar los armónicos de ambos sonidos, ya que hasta este momento teníamos octavas entre contrabajos y violonchelos) para así preparar la muerte de la protagonista. Esta vez el modelo varía ya que aunque el grave sigue entrando a contratiempo, una negra desfasado respecto a violines y violas, la nota se mantiene dos compases (antes cambiaba cada compás) y se repite tres veces más, quedándose tenido el último acorde (un compás más con calderón).

Toda esta sección podría sintetizarse de la siguiente manera: b1 (cc.17-18)- b1 (cc. 19-20)- b2 (cc. 21-22)-b2 (cc. 23-24)- b1 (cc. 25-26)- b1 (cc.27-28)- b3 (cc. 29-30)- b3 (cc. 31-32)- b4 (cc. 33-34)- b4 (cc. 35-36 y cola tenida del grave en el 37). Resumiendo: b1-b1-b2-b2-b1-b1-b3-b3-b4-b4 (+ un compás de cola del grave), donde cada unidad dura dos compases y se deriva de los dos primeros. Cuando Marion deja de descender (y la cámara con ella) concluye b2 y da paso a la disolución del material anterior en b3 y b4.

b3 suena mientras Marion alza la mano y la extiende y b4 al verse el plano de la cortina, cuyo sonido al rasgarse funde con el final de la quinta disminuida de bajos y cellos que acaban en *diminuendo* y callan poco antes de caer muerta Marion.

En toda esta sección se ha mantenido el *do#* en los violines primeros y el *re* en violas, alternándose el acorde y su articulación en arco y pizzicato (b1, b2 y b3) y la nota del bajo (b1 y b2), formando así cada compás unidades de dos compases, un esquema muy típico en otras bandas sonoras del compositor. Los *ostinati* son por tanto el eje vertebrador de esta segunda sección como lo fueron de la primera, en la cual entraban en canon del agudo al grave.

El registro de la sección B ha abandonado el agudo por el medio-grave en violines y violas, más sonoro para los pizzicatos. Violonchelos y contrabajos tocan también en su registro grave y medio, más idóneo para la función de bajo por ser más potente y rico en armónicos. La ausencia del registro agudo en la orquesta se explica también en

relación a la imagen, pues la anciana Bates ya ha salido y han cesado por tanto las cuchilladas.

En B la instrumentación es antifonal, otra característica del maestro neoyorquino, pues un grupo (violines y violas) es respondido por otro (cellos y bajos) a distancia de negra y con distinta duración y articulación (cuando el acorde está en pizzicato).

- Análisis motivico y/o temático.

A diferencia de *Casablanca* no tenemos en esta cue un motivo melódico que se vaya transformando (armónica y rítmicamente con distintas orquestaciones) sino un material temático en el que registro, instrumentación, dinámica, articulación, tempo, compás, ritmo, material armónico (cluster cromático) y estructura contrapuntística (canon) forman una unidad con una identidad muy significativa.

En la primera parte, el registro es el más agudo de todos los instrumentos de cuerda (exceptuando los violines segundos) a los que Herrmann lleva al límite de sus posibilidades con el fin de conseguir una tímbrica especial (metálica y agresiva) y recrear así las puñaladas de la asesina.

Esa agresividad la logra también gracias a la dinámica, cada nota lleva un *sffz*, y al movimiento reiterativo de arco abajo, en lugar de alternar con arco arriba como es habitual, consiguiendo con ambos métodos acentos muy incisivos. Al comienzo de la cue encontramos la indicación *Molto Forzando e Feroce* para imprimir todavía más carácter a la interpretación de la orquesta. A esto le sigue el término *Vivo*, que aunque podría entenderse como una paradoja en relación al contenido de la escena y ser incluso interpretado como un guiño de humor negro, hace referencia al tempo a seguir por director y músicos.

Herrmann utiliza el compás $3/2$, con la blanca por tanto como unidad, y que al ser ternario, como un vals, produce un macabro efecto de movilidad. El ritmo es constante en la primera parte ya que mantiene el pulso de blancas y no encontramos ningún otro valor, tampoco en la repetición variada a partir del compás 9 (00:47:27), en la que Bernard Herrmann acorta las notas (como negras, con silencio de negra tras cada una) y las ataca con un *glissando* o *portamento*, como método de variación que a su vez produce una reacción escalofriante al emborronarse la entonación en el desplazamiento rápido no cromático por el mástil de los instrumentos.

Esa reiteración obsesiva (como la intención homicida del psicópata) presente desde el compás 1, no es sólo rítmica sino que afecta también a las alturas que se mantienen constantes (repetición de la misma nota) durante los primeros dieciséis compases (aa'), exactamente el tiempo que Bates disfrazado de su madre está en escena con el cuchillo. Para ello el compositor se apoya en el canon con entrada a cada compás, realizando *divisi* en violas, cellos y contrabajos, lo que produce cierta sensación de fragilidad en la orquesta, que desprende así una fuerza y violencia quebradizas.

La distancia de entrada de séptima mayor descendente, *mib-mi^b* entre violines primeros y segundos, se repite en las violas octava baja (y por tanto a distancia de segunda menor entre los violines segundos y las violas primeras) y en el compás 5 los violonchelos primeros entran una segunda menor por encima de las violas con el *fa*, respondiendo los segundos a distancia de séptima mayor descendente con el *solb*, lo que será imitado por los contrabajos también en *divisi* a octava baja, volviendo a crear un roce de semitono entre cellos segundos y contrabajos primeros.

La segunda parte, una vez se marcha el asesino (00:47:39), suponen una continuidad de la sección A, pero abandonando el registro agudo e hiriente y la forma de canon para seguir una estructura antifonal desgarradora con acordes muy ricos en disonancia, que acompañan las imágenes de la agonizante Marion.

Este conjunto indisoluble de procedimientos que el compositor emplea en este bloque musical, especialmente en la primera sección A hasta 00:47:27 (aa'), ha creado un icono en la cultura popular contemporánea asociado al momento del asesinato en la ducha de *Psicosis*, dándose la paradoja de que cincuenta años más tarde de su estreno mucho público, sobre todo juvenil, nunca ha visto la película entera pero conoce y reconoce la música de esta escena (que incluso muchos usan como *politono* en su teléfono móvil) y las imágenes a las que acompaña.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Herrmann comienza la cue cuando la mano de Bates descorre la cortina de la ducha y vemos a la anciana a contraluz con un cuchillo en la mano. En esta primera parte algunos de los ataques de la cuerda coinciden con los cambios de plano del montaje que es muy rápido y alterna gran variedad de encuadres de la cámara, resaltando la agresividad de la acción.

El cambio de sección se produce al corte con el plano detalle de la mano de Marion en los azulejos, una vez se ha marchado la “anciana” asesina. En esta parte el

montaje se ralentiza y el primer cambio de plano (de la mano al primer plano de Marion) no tiene un apoyo musical, aunque el segundo (otro plano detalle de la mano, con la cortina) sí que coincide con el ataque del grave (compás 33). El final del bloque musical se corresponde con la imagen y el sonido de la cortina cayendo arrastrada por el peso muerto de Marion.

Vemos por tanto sincronía en puntos clave de la escena, tanto con movimientos físicos como con cambios de plano del montaje y otros momentos donde es el carácter de la música el que se subraya la trama pero sin ejercer una sincronía dura.

- Relación con el resto de cues

La idea musical de *The Murder* (cue 17) reaparecerá en las cues 18, 30 y 39. En todas ellas el asesinato es parte de la trama. En la cue 18 Norman baja corriendo para ver el cadáver de Marion, tras increpar a su “madre” por lo que ha hecho y gritar *blood, blood*. Esta cue es por tanto un eco interior (en el personaje de Norman) de la precedente.

En la 30 vemos al detective morir acuchillado también por la anciana. Y en la 39 el espectador descubre por primera vez que la madre de Norman era éste mismo disfrazado de mujer, que entra en el sótano con la intención de matar también a la hermana de Marion impidiéndolo Sam.

Vemos por tanto que todas las cues guardan relación con la parte enferma de la personalidad de Norman, que se disfraza de su madre para matar, y con la acción misma de asesinar.

A nivel musical la cue 18, está en 1/4 y la cuerda toca *tremollando*. No se escucha por tanto una repetición del ataque sino que una vez iniciada la nota se mantiene en *tremollo*. Esta cue sólo tiene sección A y no hay repetición a', son sólo 8 compases mas la caída en cellos y bajos.

La cue 30 (*The Knife*) está escrita en compás de 3/4 y tiene dos secciones, la primera (A) es similar a la subsección a' de la cue 17, y la segunda (B) es una variación acortada de la segunda sección de *The Murder*, descendiendo los graves *fa-mi-mib-reb-fa#/do-do*.

La cue 39 (*Discovery*) tiene una primera parte idéntica a la cue 30 y una segunda parte con material nuevo. Recordemos que todas estas cues (y sólo ellas) son interpretadas sin sordina por la orquesta.

5.1.2.7 El resto de la banda sonora musical

La economía de medios es una característica de esta partitura, al igual que de otras bandas sonoras de Bernard Herrmann, pues el compositor articula la banda sonora principalmente alrededor de cuatro ideas musicales y hace uso de la repetición (algunas veces variada y otras literal) como elemento para crear coherencia.

La primera idea temática es la del preludio de la cue 1, que aparecerá más o menos variado en las cues 6 (*Flight A*), 7 (*Patrol Car*), 10 (*The Rainstorm*) y 25 (*The Search A*). Las cues 6, 7 y 10 tienen como protagonista a Marion conduciendo en su huida, mientras que la cue 25 acompaña un montaje de planos del detective Arbogast buscándola.

La segunda idea temática la escuchamos por primera vez en la cue 2 (*The city*) y se vuelve a escuchar variada en las cues 8 (*The Car Lot*), 12 (*The Window*), 13 (*The Parlor*), 16 (*The Bathroom*) y 31 (*The Search (B)*). En todas ellas Marion está presente, excepto en la 31, que es buscada por Sam.

El tercer eje musical aparece en la cue 14 (*The Madhouse*) y se trata de un motivo de tres notas en violonchelos y contrabajos: *fa-mib* (séptima menor ascendente)-*re* (novena menor descendente), que encontramos con las mismas alturas en las cues 24 (*The Swamp*), 26 (*The Shadow*), 29 (*The Stairs*), y 40 (*Finale*) cerrando la película. Si bien las otras ideas musicales se repiten total o parcialmente y podemos hablar de temas, en este caso Bernard Herrmann utiliza sólo el motivo y lo hace como *leitmotiv*, ya que aparecerá en momentos asociados con la locura y doble personalidad de Norman Bates. A diferencia de Max Steiner, el motivo no sufre progresiones, pues no está ya en un contexto tonal, sino que aparece más bien a modo de cita en las mismas alturas y con valores rítmicos similares.

Además de estos cuatro ejes hay otras ideas musicales que aparecen varias veces. La cue 4 (*Marion and Sam*) es variación de la 3 (*Marion*) y ambas giran en torno a la relación de Sam y Marion. De la cue 5 (*Temptation*) se derivan la 9 (*The Package*) y la 11 (*Hotel Room*), relacionadas todas ellas con el dinero robado. La cue 34 (*Cabin 1*) es una variación de la que le precede, 33 (*Cabin 10*), y vemos a Sam y Lila coger habitación en el motel y entrar a buscar pistas en la que ocupó Marion. Las cues 36 (*The Bedroom*) y 37 (*The Toys*) son similares, en ambas vemos a Lila inspeccionar las habitaciones de la casa de los Bates, primero la de la madre y luego la de Norman. Y la última cue, la 40 (*Finale*), es una variación de la 28 (*The Porch*).

Figura 12. Score de la cue 14: *The Madhouse* (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

La música de *Psicosis* no puede ser encuadrada en una estética tonal o postromántica, como la que Steiner compuso para *Casablanca*. Aunque ciertos acordes y cues (como por ejemplo el prelude) mantienen resquicios de la práctica armónica común, otras son claramente atonales (como la 14, *The Madhouse*) y si bien no siguen ningún principio de ordenación a priori del material (como el dodecafonismo), sí que se rigen por una escritura interválica.

Si Max Steiner era heredero del postromanticismo centroeuropeo de Gustav Mahler y Richard Strauss, Herrmann bebe en esta partitura de las mismas fuentes que Charles Ives (por el que sentía gran admiración), Igor Stravinsky o Béla Bartók, pues emplea procedimientos similares a los de estos inclasificables creadores. Hace también uso de elementos provenientes de la tonalidad, pero desprovistos de toda función o resolución propia de la práctica común, y de nuevas herramientas como la composición interválica (desligada de la tríada y las escalas) o la búsqueda tímbrica a través de agrupaciones inusuales en la orquestación y el uso de técnicas extendidas en la instrumentación, siendo *Psicosis* un ejemplo claro y originalísimo de estos procedimientos. Además ciertos elementos y técnicas en la construcción melódica o procedimientos de variación e instrumentación recuerdan al Schönberg de la época atonal libre, sin ordenación estricta de los parámetros.

A diferencia de su colega Steiner en *Casablanca*, Herrmann no aplica una sincronía dura entre música e imagen, sino que sigue las emociones del personaje y sus pensamientos ocultos por encima de lo físico. Eso no quiere decir que su música sea ajena al movimiento en pantalla, pues los tempos, articulación y carácter de sus músicas están escogidos a la perfección en cada cue, expresando muchas veces emociones y pensamientos que sólo se intuyen en la película. A nivel técnico la música da continuidad al film a través de la repetición y coherencia temáticas.

En *Psicosis* la banda sonora musical busca más la profundidad psicológica y emocional, que ambienta cada escena y la trama entera, aunque en muchos momentos se

den coincidencias con la imagen y con el montaje, pues muchas cues empiezan al corte en un cambio de plano y bastantes acentos de la música coinciden con cambios de plano.

En algunas secuencias tenemos la sensación, por la excesiva coincidencia con los cambios de plano y otros elementos del montaje, de que el montador editó la imagen con la música de Herrmann, como en *The Toys* (cue 37). Por otra parte bastantes bloques musicales acaban en *fade out*, de edición de audio, como las cues (24, 29, 32 y 39 de modo evidente), lo que nos lleva a pensar que una vez grabadas fueron acortadas quizá por cambios en el montaje. Si miramos además las fechas del rodaje que acabó en enero de 1960 y las de composición (del 12 de enero al 12 de febrero del mismo año), podemos suponer que Bernard Herrmann difícilmente tuvo acceso al montaje definitivo de toda la película, por lo que al menos para la escritura de algunas de sus cues tuvo que trabajar probablemente con montajes provisionales o incluso sin imágenes montadas.

La instrumentación guarda, como ya hemos mencionado, relación con el blanco y negro de la imagen, sin renunciar por ello a la variedad tímbrica a través del uso de múltiples recursos: *divisi* (para espacializar los sonidos o conseguir fragilidad al disminuir el número de intérpretes que tocan la misma nota), solos, *pizzicato*, *strumming*, *legato*, *staccato*, *sul ponticello*, *sul tasto*, dobles cuerdas, trémolo, armónicos, sordina (recordemos que las únicas cues sin sordina son las que tienen el tema musical del asesinato: 17, 18, 30 y 39), etc. El uso de estas técnicas recuerda en algunos momentos al concepto de "melodía de timbres" de Arnold Schönberg.

Para la construcción musical Herrmann hace uso de *ostinati*, como en casi todas sus creaciones, y de unidades de dos notas que a su vez suenan dos veces. Esta asociación en pares (unidades de dos notas, dos acordes, dos compases, etc.) aparece también en muchos otros *scores* para cine del neoyorquino.

El uso de la dinámica con reguladores que van del *p* al *f* (o a una dinámica indeterminada) para volver a *p*, da vida con mucha frecuencia a las notas largas y a las unidades de pares anteriormente citadas.

La simetría (como en la cue 32, o en la parte del canon de la 17) es otro elemento al que recurre Bernard Herrmann para escribir su música. En sus partituras la grafía parece dibujar figuras simétricas (o líneas diagonales), interrumpidas por otras asimétricas.

Aparte del uso de técnicas extendidas y una gran paleta de recursos para instrumentar, destaca en algunos momentos de esta banda sonora la orquestación

antifonal (típica en el estilo del compositor), por el cual un grupo instrumental plantea una pregunta y otro distinto le responde (como en la cue 12 *The Window*, en la que la cascada de acordes descendentes de violines y violas es respondida por los dos acordes repetidos en cellos y contrabajos, pares de acordes que luego pasan a violines y violas), evitando el exceso de *tuttis*. Otro recurso es la separación por secciones de dos o más ideas musicales simultáneas, como en la cue 5 (*Temptation*). En otros momentos el compositor dobla al unísono con otra sección (o *divisi*) sólo algunas notas del discurso para variar su timbre (como en la cue 15, *The peephole*, cfr. cue sheet).

5.1.2.8 Conclusiones

Para *Psicosis* Bernard Herrmann compone una partitura de gran originalidad combinando todo tipo de técnicas y con una economía de medios donde *ostinato* y repetición logran un equilibrio perfecto con el uso de la variación.

El empleo de elementos tonales (acordes de tríada desligados casi siempre de su resolución) y atonales (composición interválica, disonancia libre), la singular instrumentación (con una gran riqueza tímbrica a pesar de usar una única familia orquestal, gracias al uso de técnicas extendidas, orquestación antifonal y procedimientos típicos de la música de vanguardia de la primera mitad del siglo XX), la maestría en el manejo de las disonancias y su gran profundidad psicológica y emocional hacen de este score una piedra angular en la historia de la música de cine y un referente ineludible en la composición para el género de suspense y terror, perviviendo su herencia hasta nuestros días en obras de compositores actuales, como Michael Giacchino y su partitura para la serie *Perdidos (Lost)*.

La claridad en los procedimientos y la citada economía de medios de Herrmann en esta y otras partituras cinematográficas hacen de su estudio una herramienta muy aconsejable para la formación de compositores para medios audiovisuales, sin olvidar su originalidad y su indeleble sello de autor cue a cue, manteniendo una estética unitaria y al mismo tiempo muy singular y diferenciada de otros compositores de su época y de otras generaciones.

5.1.3 Análisis del Baby Elepahnt Walk de ¡Hatari!

En este análisis nos centraremos en una secuencia concreta de la película ¡Hatari! de 1962, cuya cue musical tiene por título *Baby Elephant Walk* y es una de las composiciones más conocidas de su autor, Henry Mancini.

No analizaremos por tanto el resto de la película en profundidad, pues el tema citado no tiene relevancia en el resto de cues de la banda sonora, hasta el final (que reaparece, en la antepenúltima y última cue, con un arreglo diferente y sin el carácter de *blues* y *boogie-woogie* del *Baby Elephant Walk*).

Tampoco realizaremos una *cue sheet* de todo el film, sino que nos centraremos en el análisis de la secuencia y de la cue como pieza audiovisual aislada. Con ello pretendemos probar la validez del método en una secuencia descontextualizada del resto de la película, una práctica análoga al análisis de un movimiento de piezas mayores (sonata, sinfonía, cuarteto, cantata, etc.) en la música autónoma.

Por otra parte si bien el film (tras casi cincuenta años desde su estreno) no ha envejecido muy bien, debido en gran medida a su contenido y guión aunque también a una realización poco lograda, esta secuencia concreta forma parte de la cultura audiovisual gracias a su célebre música.

5.1.3.1 Material utilizado para el análisis

Para este análisis hemos utilizado la edición en dvd de 2003 de *Paramount Pictures* y como material de apoyo el CD *Howard Hawk's Hatari! Music from the Paramount Motion Picture Show. Henry Mancini* editado por BMG Music en 1962 (formato vinilo) y reeditado en 2003 (formato CD), que contiene la grabación original para la película.

5.1.3.2 Sobre la producción de la película (datos extraídos de los títulos de crédito e IMDB)

- Título original: *Hatari!*
- Título en castellano: ¡Hatari!
- Fecha de estreno: en Estados Unidos, 19 de junio de 1962. En España, 24 diciembre 1962.
- Duración: 157 minutos.
- País: Estados Unidos.

- Color: Color (*Technicolor*)
- Género: acción/ aventura/ drama/ romance.
- Director: Howard Hawks.
- Productor: Howard Hawks.
- Distribuidora: Paramount Pictures.
- Reparto: John Wayne (Sean Mercer), Hardy Kruger (Kurt Muller), Elsa Martinelli (Anna Maria 'Dallas' D'Allesandro), Red Buttons (Pockets), Gerard Blain (Charles 'Chips' Maurey), Bruce Cabot (Little Wolf The Indian), Michele Girardon (Brandy de la Court), Valentin de Vargas (Luis Francisco García López), Eduard Franz (Dr. Sanderson).
- Guión: Harry Kurnitz y Leigh Brackett.
- Fotografía: Russell Harlan.
- Dirección artística: Carl Anderson y Hal Pereira.
- Decorados: Claude E. Carpenter y Sam Comer.
- Vestuario: Edith Head.
- Efectos especiales: John P. Fulton y Richard Parker.
- Montaje: Stuart Gilmore.

Figura 13. Cartel de la película *¡Hatari!* (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

- Director de la segunda unidad: Paul Helmick
- Asistentes de dirección: Tom Connors y Russ Saunders
- Sonido: John R. Carter, Charles Grenzbach y Bill Wistrom
- Mezcla de Sonido: Mono (Westrex Recording System)
- Música: Henry Mancini.
- Orquestadores: Jack Hayes y Leo Shuken (no aparecen en los créditos).
- Músicos (no aparecen en los créditos): Bob Bain (guitarra), Larry Bunker (vibráfono), Gene Cipriano (flauta), Mahlon Clark (clarinete solista), Milt Holland y Shelly Manne (percusión), Ronnie Lang (saxofón), Ted Nash (saxofón alto), Richard Nash (trombón solista), Jack Sheldon (trompeta). Aparte

de estos músicos hubo otros en la sesión de grabación (trombones, etc.) que no aparecen en los créditos ni figuran en IMDB y sin embargo se escuchan.

- Ingeniero de grabación de la música: Al Schmitt (no aparece en los créditos).
- Canciones:
 - *Just For Tonight* con letra de Johnny Mercer y música de Hoagy Carmichael.
 - *Baby Elephant Walk* con música de Henry Mancini y letra nunca grabada de Hal David.
- Premios.
Nominada al Oscar a la mejor fotografía en color.
- Otros datos.

¡Hatari! supone desde la perspectiva actual un atentado a los derechos de los animales, pues las tomas de la película en la que los animales aparecen cazados o maltratados son reales y bastante crueles para un espectador moderno. Como film no ha envejecido muy bien, sin embargo la partitura de Mancini para la escena que analizaremos se ha convertido en un icono de la música popular.

- Método de trabajo del compositor.

Mancini trabajó en el score de este film con la ayuda de dos orquestadores, Jack Hayes y Leo Shuken.

Según una entrevista que Howard Hawks concedió a McBride parece ser que el director pensó primero en Dmitri Tiomkin para escribir la partitura, pero al tratarse de una película ambientada en África le puso la condición de que no quería una orquesta sinfónica sino instrumentos nativos, a lo que *Dimi* accedió. Sin embargo al llamar al día siguiente al director Timokin le preguntó si se trataba de una broma, por lo que Hawks le despidió y se puso en contacto con Mancini, cuyo trabajo conocía por la serie de televisión *Peter Gunn*. Tras ponerle la misma condición a Mancini: *usa un solo violín y te despido*, este le repuso un tiempo más tarde: *Creo que vas a tener que despedirme*, Howard Hawks preguntó porqué, respondiendo Mancini: *ven al plató*. Un violín y un órgano de vapor estaban tocando el *Baby Elephant Walk*, con lo que se ganó al director (cit. por Colón, Infante y Lombardo, 1997: 147-148), aunque como veremos su versión final no tiene instrumentos de cuerda, sino que está arreglada para una peculiar Big Band.

5.1.3.3 Resumen del argumento

A un grupo de aventureros y cazadores americanos que se ganan la vida apresando animales salvajes en África para su venta a zoológicos se une la fotógrafa suiza Anna Maria D'Allesandro (*Dallas*), quién tras la reticencia inicial del grupo les acompañará en sus capturas y desarrollará una relación muy especial con las crías de elefante.

5.1.3.4 Sobre el compositor

Enrico Nicola Mancini nació de padres italianos el 16 de abril de 1924 en Cleveland (Ohio) y falleció en Los Ángeles el 14 de junio de 1994. Comenzó a recibir lecciones de flauta desde los ocho años y de piano desde los doce, tocando también la flauta junto a su padre en una banda local de Pensilvania cuyo nombre era *Sons of Italy* y estaba constituida por emigrantes italianos. Tras un año en la prestigiosa *Julliard School of Music* de Nueva York, tuvo que dejarla para servir en el ejército en la Segunda Guerra Mundial. En 1946 se unió a la nueva *Glenn Miller Orchestra*, liderada por Tex Beneke, donde adquiriría experiencia como pianista y arreglista. Su formación en armonía, contrapunto, composición y orquestación la completó con Ernst Krenek y Mario Castelnuovo-Tedesco.

En 1952 empezó a trabajar para los estudios Universal, participando en más de cien películas durante los siguiente seis años. En 1958 dejó la Universal para trabajar como compositor y arreglista por cuenta propia. Al componer ese mismo año para la serie de televisión *Peter Gunn* del escritor y productor Blake Edwards se inicia entre ambos una estrecha relación de trabajo que duró más de treinta años y dio como fruto veintiséis películas. Mancini fue uno de los pioneros en introducir el jazz en las partituras cinematográficas, con éxitos tan inmortales como *Desayuno con diamantes* (1961), *Días de vino y rosas* (1962) o *La pantera rosa* (1963), dirigidas por Edwards.

En vida fue nominado setenta y dos veces a los premios *Grammy* ganando en veinte ocasiones. También ganó cuatro *Oscar* de los dieciocho a los que fue nominado y un Globo de Oro.

5.1.3.5 Análisis de la cue (02:00:16- 02:03:17)

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

En esta cue la música es incidental, ya que no procede de ninguna fuente de emisión sonora que se encuentre dentro de la escena y sea audible por los personajes, sino de la grabación de la banda sonora musical incidental.

- Resumen argumental de la cue.

En esta secuencia Dallas (Elsa Martinelli) sale de paseo con las crías de elefante para darles un baño en la charca tras la atenta mirada de Sean Mercer (John Wayne) que la sigue curioso vigilando además que no le pase nada.

- Análisis del plano sonoro.

Aunque se escucha el sonido ambiente (pasos de *Dallas* y pisadas de los elefantes, ruidos con el agua en la charca, etc.) y los diálogos iniciales, la música ocupa un papel fundamental en esta secuencia, pues tras los diálogos del comienzo se sitúa en un plano principal hasta el final de la cue. Los efectos de sonido se sitúan en un segundo plano o compartiendo protagonismo con la música en determinados momentos, como el chapoteo en la charca o los ruidos que hacen los elefantes con su trompa en el agua. La voz de Dallas dirigiéndose a las crías o el diálogo entre Sean y el indio al inicio, comparten también con la música el primer plano auditivo en la pista de sonido.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática y no sólo apoya el carácter emocional de las imágenes sino que añade al paseo y baño de los animales un toque de humor (muy característico en las partituras de Mancini) y un componente lúdico. El carácter ingenuo, fresco, desvergonzado y juguetón de la melodía acompaña a la juventud de los animales que vemos en pantalla y al desparpajo de su cuidadora, *Dallas*. Música e imagen convergen por tanto y la música añade aún más connotaciones a lo explícito en pantalla, realzando como veremos detalles implícitos aunque no obvios en el resto de elementos del film.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La música desempeña en esta secuencia los tres tipos de funciones (físicas, psicológicas y técnicas) simultáneamente. Por un lado subraya el movimiento de las crías de elefante con Dallas, al mismo tiempo acentúa los pasos de Sean con la entrada de los trombones. Separa además el baño en la charca tanto tímbrica (solo de trombón) como formalmente (parte B de la pieza).

La vuelta al campamento coincide con una reexposición de la parte A acortada, y el encuentro final de Dallas y Sean (que conlleva una parada en el movimiento físico de los personajes) es acentuado con una breve cadencia final en el órgano, deteniéndose el diseño y ritmo de acompañamiento del resto de instrumentos.

A nivel psicológico ya hemos comentado como el carácter del *score* retrata musicalmente a los jóvenes elefantes (frescura, ingenuidad, travesura, componente lúdico) y el carácter festivo de su pequeña excursión.

Y por último, la música aporta cohesión técnica al montaje de la secuencia, diferenciando los escenarios formalmente (ida-charca-vuelta, que se corresponden con el ABA de la forma) aunque sobre una misma estructura musical y secuencia armónica (blues), lo que conlleva diversidad en la unidad.

- Análisis estructural.

Como pasaba con el dvd de *Casablanca*, la banda sonora musical suena en *Hatari!* casi un semitono por encima de lo que está escrita, lo que puede deberse a algún proceso técnico del paso a dvd por el que se incrementa levemente la frecuencia de la música. El *Baby Elephant Walk* está en *fa*, aunque en el dvd se perciba casi un *fa#*. Sin embargo en el album de la banda sonora musical publicado también en 1962 sí que se escucha en el tono escrito (*fa*).

La figura 14 presenta una reducción para piano del tema y aunque formalmente no se corresponde del todo con la versión de la banda sonora musical sincronizada con la película, su consulta puede servir de gran ayuda para el estudio de melodía, armonía, ritmo e incluso forma en un nivel menor (ya que Mancini introduce compases de transición para adaptarse a la imagen y que en una versión de concierto, como la adjunta, no tendrían sentido).

Para esta secuencia Henry Mancini plantea un blues con toques de *boogie-woogie* para una big band peculiar e incompleta (faltan metales agudos), donde órgano, flauta y clarinete tendrán especial peso.

La estructura que Mancini sigue durante toda la cue está en compás de 4/4 y tiene 12 compases separados en tres versos, como un *blues* estándar. La armonía escrita por el compositor se corresponde con la más básica del blues (acordes de tónica, subdominante y dominante en modo mayor y con séptima menor):

$I^7 - I^7 - I^7 - I^7$

$$\text{IV}^7 - \text{IV}^7 - \text{I}^7 - \text{I}^7$$

$$\text{V}^7 - \text{IV}^7 - \text{I}^7 - \text{I}^7$$

La música empieza en el fundido del cambio de plano del interior de noche con la partida de cartas de los hombres al exterior con Dallas y las crías de elefante, en 02:00:16. El diseño inicial del órgano se asemeja al del *boogie-woogie* y está acompañado por contrabajo en *walking bass* (bajo caminante, como metáfora de lo que sucede visualmente, también en estilo *boogie-woogie*) y batería con escobillas apoyando el *backbeat* y tocando *straight*. Aunque en el DVD no se percibe claramente, en la edición discográfica se escucha también la guitarra eléctrica acompañando con acordes. Con esta instrumentación el compositor plantea una introducción de cuatro compases sobre la armonía de la tónica (F^7) que precede al inicio del primer *chorus*. Durante estos cuatro compases vemos a Dallas con las crías, caminando con rapidez a través del campamento y a Sean que la observa asombrado desde el porche de una de las cabañas.

Poco antes del cambio al plano con el personaje de John Wayne (2:00:24), que entra también caminando y habla con el indio sobre lo que hace Dallas (Elsa Martinelli), comienza un nuevo elemento en el órgano (cfr. primer compás mano derecha de la figura 14). Se trata de un diseño de dos compases que incluye silencio de negra, negra (por terceras: *fa/la*), silencio de negra y dos corcheas repitiendo la misma nota por terceras (*mib/sol*) seguidas por un silencio de compás entero. Este giro se repite una vez en la tónica completando el primer verso (cuatro compases en total) del primer *chorus*, y suena después variada sobre las armonías del segundo ($\text{IV}^7 - \text{IV}^7 - \text{I}^7 - \text{I}^7$) y tercer verso del *chorus* ($\text{V}^7 - \text{IV}^7 - \text{I}^7 - \text{I}^7$).

Figura 14. Reducción para piano de *Baby Elephant Walk*. Edited by Famous Music Corporation © 1964 (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

Sean se preocupa por la temeridad de Dallas y entra a por un arma para protegerla ante los posibles peligros. Justo cuando comienza a andar para entrar en la cabaña, tras decirle el indio que él no puede seguirle, escuchamos una transición monódica en el órgano de dos compases, donde el último es un 5/4. Mancini añade esta

transición y el tiempo extra del compás con el fin de que el comienzo de la melodía principal le coincida con el siguiente cambio de plano, donde vemos a Dallas con las crías de elefante. La transición (2:00:46) supone un pequeño contraste musical pues sólo escuchamos al órgano con una línea melódica sin acompañamiento de acordes. Este giro melódico que sirve como puente está en la escala de *blues* y su fraseo y uso de apoyaturas cromáticas también es propio de este estilo.

En el 2:00:51 vemos a Dallas y comienza la melodía principal, se inicia así un nuevo *chorus* tras el respiro de dos compases (transición fuera de la estructura del blues) con el solo del órgano. Los pasos de la chica y los animales coinciden muchas veces con los *beats* de la música, que también encajan con el andar de Sean Mercer cuando sale de la cabaña para seguirles en 2:01:03 (séptimo compás del *chorus*, sobre la tónica).

Los dos primeros versos de este *chorus* contienen una variación sobre distintas armonías (tónica y subdominante) del mismo giro melódico, expuesto en el primer compás del *chorus*, y que suena en total tres veces: la primera vez sobre la tónica (dos compases), la segunda también sobre la tónica pero variada en la nota final y con una extensión sobre la subdominante (2 + 2 compases) y la tercera similar a la inicial sobre la tónica (2 compases). Mientras que en el último verso de este *chorus* escuchamos una respuesta con un giro melódico contrastante que se escucha dos veces (1 + 3 compases), la segunda ligeramente variada y extendida (cfr. compases 4 a 16 en la figura 14).

Este esquema melódico es muy típico del *blues*, donde la melodía consiste en un motivo que es tocado sobre las distintas armonías con los consiguientes transportes y contestado en el verso final (últimos cuatro compases), siguiendo el modelo del *call and response*.

Para la construcción de la melodía Mancini se basa principalmente en tríadas ascendentes arpegiadas (*fa-la-do-fa-la*), cuyo perfil melódico desciende después combinando grados conjuntos y terceras (*la-sol-fa-re-do*). Este esquema lo sigue en todas las semifrases (a1-a2-a1-b1-b2) que conforman este *chorus*, aunque en las respuestas finales (b1 y b2) invierta en parte la dirección de la tríada inicial (*do-sol-sol-mi-do*), pues tras la anacrusa inicial el movimiento por terceras es descendente.

En cuanto al ritmo, la corchea con puntillo-semicorchea inicial es seguida de corcheas en las dos primeras semifrases, mientras que la extensión de los compases 4 a 6 de este *chorus* (cc. 8-10, figura 14) posee valores más largos (blanca con puntillo) combinados con corcheas. Las semifrases finales (b1 y b2) contienen corcheas (con

alguna apoyatura cromática rápida) y negras inicialmente, a las que sigue la inclusión de cuatro semicorcheas en b2 (cfr. compás 14 y 15 de la figura 14).

En la instrumentación de todo este *chorus* se mantiene la sección rítmica realizando los diseños iniciales (bajo en *walking bass*, batería con escobillas apoyando el *back-beat*, órgano con acompañamiento de *boogie-woogie* en la mano izquierda y el diseño por tercetas combinando negras, corcheas y silencios en la mano derecha, ya antes mencionado), mientras, la melodía se escucha en el clarinete en el agudo, cuyo fraseo y articulación son puramente jazzísticos.

En 2:01:14 hay un cambio de plano y vemos a Sean caminar por el mismo sendero que anteriormente siguió Dallas con los elefantes. La melodía y el *chorus* acaban de terminar al final del plano anterior y Mancini escribe una transición de seis compases sobre la armonía de la tónica, en la que mantiene la base rítmica e introduce en los trombones con sordina el giro que hasta ese momento tocaba la mano derecha del órgano. El compositor apoya por tanto el carácter varonil del personaje de John Wayne con el timbre grave e incisivo (ya que tocan en *staccato*) de los trombones (sección grave de la big band), e introduce así el metal en la instrumentación, aunque con sordina. En este plano muchos de los pasos de Sean Mercer coinciden con las negras del *walking bass* y los acentos de los trombones. Una vez más Henry Mancini se sale de la forma del blues (*chorus* de 12 compases) añadiendo una transición de seis compases para ajustarse al montaje.

En 2:01:26, poco después del cambio de plano en el que vemos de nuevo a Dallas acercándose a la charca comienza de nuevo la melodía, y con ella un nuevo *chorus*. La instrumentación se mantiene, también los trombones que pasan a ser acompañamiento, como antes sucediese con el órgano, y en la melodía se añaden flautín (puede que sean varios e incluso alguna flauta en el registro agudo doblando) y un instrumento de láminas de metal que podría ser *glockenspiel*. Esta mixtura en distintas octavas confiere a la melodía un carácter tímbrico similar al de un silbido humano y por tanto bastante desenfadado, como la excursión de Dallas con los paquidermos para darles un baño.

Durante el *chorus* que suena entero (los 12 compases), se alternan imágenes de Dallas que se acerca y empieza a meterse en la charca con los animales, y Sean que la sigue y se detiene a observarla a cierta distancia. En estos cambios de plano no parece que haya una intención sincrónica con el montaje, aunque el carácter rítmico de la música apoya en todo momento el movimiento (pasos y caminar) de los protagonista

humanos y animales. Esta parte es pues una variación en la instrumentación de la que comenzó en el 2:00:51.

En 2:01:48 acaba el *chorus* y la música se detiene excepto en los trombones que inician una melodía de transición sin acompañamiento contestada por los agudos del órgano (cfr. tercer sistema de la tercera página de la figura 14). Así empieza una parte B que seguirá también la estructura del *blues* y la misma armonía aunque con otra melodía e instrumentación y que se corresponde con el baño de los elefantes en la charca. La elección de los trombones tampoco es casual aquí ya que su sonido recuerda al de la trompa de los elefantes. Este *riff* de los trombones, con la respuesta del órgano y acentos puntuales del resto de la banda (incluida tuba), suena durante el primer verso del *chorus* y por tanto sobre la tónica. En el último compás de este primer verso se añade la base rítmica que acompañará en los versos segundo ($IV^7 - IV^7 - I^7 - I^7$) y tercero ($V^7 - IV^7 - I^7 - I^7$) a un solo improvisado de trombón, mientras vemos a los pequeños elefantes jugar en el agua con el barro. Su sonido haciendo burbujas compite con la música por el protagonismo sonoro imponiéndose sobre ésta en alguno momentos.

En 2:02:12 termina el primer *chorus* de la parte B y a continuación escuchamos una repetición completa de éste, pero con un solo improvisado del saxofón en los versos segundo y tercero, en lugar del de trombón.

A nivel melódico y armónico es interesante que en la frase inicial de los trombones, en ambos *chorus* de la parte B, la tercera está minorizada (*lab*) y se intuya armónicamente la tónica menor durante los cuatro primeros compases, aunque no escuchemos ningún acorde acompañando. La respuesta del órgano (compás 2 de cada *chorus* de B) sí que contiene acordes ($Bb - F - Bb - F$, donde el IV es una acorde apoyatura del I) y el *la* suena como tercera mayor en el acorde de tónica. Esta cromatización de la tercera es muy usual en el jazz, pues se toma como *blue note* al igual que la cuarta, que ya aparecía alterada como *si* en la melodía principal de la parte A.

Si analizamos el ritmo y la interválica, la melodía escrita de los trombones alterna corcheas (incluida la anacrusa inicial, *do*) con negras y parece recrearse en las mismas alturas (*fa-lab-sib*), ya que tras escucharse en el primer compás del *chorus* y ser respondida por el órgano en el segundo, escuchamos una variación extendida con las mismas notas en el tercero y cuarto. Melódicamente esta combinación de sonidos tiene un trasfondo pentatónico, como toda la música *blues*, aunque no escuchemos la escala entera en esta frase.

El *riff* de los trombones tiene por tanto una función de puente entre ambas secciones (A y B) y posteriormente de separación de los dos *chorus* de B, aunque no por ello deja de seguir la armonía y la forma del *blues* ocupando su primer verso entero.

Esta parte B dura por tanto 24 compases (12 + 12) y aunque en el montaje hay algunos cambios de plano de distintos encuadres de los elefantes chapoteando y Dallas bañándolos con un cubo, la música mantiene su continuidad y da cohesión al montaje sin acentuar los cambios de edición de la imagen.

Una característica fundamental de esta sección musical es la introducción de la improvisación en forma de solos (trombón y saxofón), algo por otra parte inherente al *jazz* y al *blues* en la música de concierto. Sin embargo esta parcela de libertad interpretativa supone una novedad en las bandas sonoras musicales, aunque no olvidemos que es el compositor en último término quien supervisa la grabación y posterior edición y mezcla de la música.

En 2:02:34 se inicia una reexposición de la parte A, para ello Mancini introduce seis compases de transición (2 + 4) antes del comienzo de la melodía principal. Los dos primeros son similares a los del inicio de la pieza, con la base rítmica tocando sobre la tónica y los cuatro siguientes (también sobre la tónica) presentan de nuevo el diseño repetido de negras y corcheas por terceras de la mano derecha del órgano, como en 2:00:24. En el último compás la línea del bajo toca la dominante para preparar la entrada de la melodía. Estos seis compases no pertenecen a ningún *chorus* sino que son un añadido que el compositor emplea para adaptarse a la imagen.

En el momento en que Dallas dice *ok, baby! let's go!* y se pone en marcha comienza la melodía principal de A de nuevo en el clarinete, como la primera vez que sonó en 2:00:51, sin embargo en el tercer verso del *chorus* se le añaden *piccolo* (uno o varios y quizá doblado por flauta) y *glockenspiel* que doblan la melodía, y también trombones que realizan un background imitando el sonido de los elefantes con *glissandi* y otros efectos.

Si la primera vez que escuchamos la melodía las crías de elefante iban a la charca con Dallas, ahora regresan con ella mientras Sean les sigue con la mirada apoyado en una roca.

Una vez finalizado el *chorus* la melodía no se repite como en el A inicial sino que escuchamos una cadencia de cuatro notas (*do, re, do, mi^b*) en el órgano, de las cuales sólo la última está armonizada con el acorde de F⁷, tónica con séptima menor (cfr. dos últimos compases de la figura 14). Sobre la cola de este último acorde

escuchamos a Dallas saludando a Sean y una vez extinguida la música ambos mantienen una conversación.

A nivel estructural tenemos por tanto una forma ternaria (ABA'), en la cual la reexposición está variada y acortada. La parte A inicial corresponde a la ida a la charca, la parte B al baño en la charca y A' al regreso. En el primer A tenemos una introducción (cuatro compases, que equivaldría al primer verso de un *chorus*), un primer *chorus* completo (12 compases) sin melodía seguido de una transición melódica (sin acompañamiento) de órgano (dos compases: 4/4 + 5/4), y dos *chorus* completos más con el tema principal (la primera vez en el clarinete y la siguiente en *piccolo* y *glockenspiel*). Estos dos últimos *chorus* están separados a su vez por una transición de seis compases sobre la tónica en la que entran los trombones.

La parte B tiene dos *chorus*, con un *riff* común en los cuatro primeros compases (trombones + órgano + acentos puntuales del resto de la banda). El primer *chorus* tiene un solo improvisado de trombón (versos 2 y 3) mientras que en el segundo *chorus* el solo es de saxofón.

A esto le sigue un *chorus* completo (A') con la melodía de A, precedido de una intro de 6 compases y seguido de 2 compases de cadencia final en el órgano.

Vemos por tanto como Mancini es capaz de adaptar una forma con tan poca flexibilidad como el *blues* (12 compases con una armonía relativamente predeterminada) al montaje de las imágenes, a través de la inclusión de compases de introducción y transición, que se salen del esquema de 12 compases del *chorus*.

- Análisis motivico y/o temático.

Esta cue tiene una melodía principal, que aparece en total tres veces (dos en A, ida a la charca y una en A', regreso de la charca), con la instrumentación ligeramente variada. También hay un *riff* de trombones en la parte B que se escucha dos veces (en dos *chorus* contiguos) y tiene función de puente entre A y el primer solo improvisado del trombón, y entre este solo y el del saxo.

Las características melódicas, armónicas, rítmicas e instrumentales de ambos ya han sido estudiadas con detalle en el apartado anterior. El tema principal (melodía de A) tiene un carácter lúdico, juvenil, fresco e incluso algo ingenuo y retrata muy bien a los jóvenes elefantes que siguen a la protagonista femenina. El *riff* de los trombones (B) acompaña al chapoteo de los animales en el barro y suena, como los solos de trombón y

saxo, con un carácter más sucio, oscuro y caótico, aunque sin perder el toque de buen humor con el que Mancini dota a su *score*.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Como ya hemos visto la forma de la pieza (ABA') está pensada en función de las tres partes de esta secuencia (camino de la charca- baño en la charca- regreso de la charca). Además Mancini apoya el carácter despreocupado y jovial de la excursión y de los participantes (elefantes y Dallas), con el estilo *boogie-woogie* y la melodía directa y fresca.

El compositor tiene en cuenta el montaje para el inicio de cada *chorus* e introduce compases de introducción y transición en los momentos necesarios para poder cuadrar su idea musical con el montaje. También modifica el compás añadiendo un tiempo (5/4) en la transición de órgano del 2:00:46, para que el comienzo de la melodía entre al corte con el plano de Dallas y los elefantes de camino a la charca.

Los pasos de los protagonistas (Dallas, Sean, elefantes) son marcados muy frecuentemente por la música, cuyo tempo (que oscila de modo orgánico entre 120 y 125 b.p.m.) ha sido cuidadosamente escogido por Henry Mancini para lograr dichas coincidencias.

La instrumentación busca también subrayar determinados aspectos de la imagen, como los trombones con sordina con sus acentos en *staccato* para apoyar los pasos varoniles de Sean siguiendo a Dallas. O los *glissandi* del clarinete en la melodía, que se asemejan a los que producen los elefantes con su trompa. También es característico el uso de los trombones como sección o en solo en la parte central del baño en el barro, como onomatopeya de los sonido de las crías.

Como vemos son muchos los detalles, a nivel formal, melódico y de orquestación que apoyan al resto de elementos de la película, pero siempre de un modo sutil y elegante, haciendo primar la música y su narración sobre el efectismo.

- Relación con el resto de cues.

Mancini vuelve a usar el tema del *Baby Elephant Walk* en la antepenúltima (02:24:30-02:28:50) y última cue, *The End* (02:30:46-02:31:02) de la película. Entre ellas suena *Just for tonight* instrumental como música diegética en el campamento.

Ambas son variaciones del *Baby Elephant Walk*, y guardan relación con el personaje de Dallas (cuidadora de los elefantes). En la primera de ellas Dallas trata de marcharse al aeropuerto y dejar a Sean, que acude en su búsqueda con la ayuda de sus

compañeros y seguido también de las crías de elefante, originando una simpática persecución de la suiza que trata de esconderse y escapar de ellos, todo ello acompañado por variaciones del tema con un tempo bastante más rápido que en la cue anteriormente estudiada y donde el órgano suena de un modo casi circense (abandonando el *boogie*). Esta cue prescinde de la estructura del blues, aunque armónicamente aún quedan semejanzas en algunos fragmentos, y está escrita formalmente de un modo más libre, con múltiples variaciones de la melodía, cuyas apariciones son absolutamente reconocibles.

La última cue es muy breve y supone el final de la película tras saber el espectador que Sean y Dallas se han casado. La música añade un detalle simpático y lleno de humor al citar la cabeza del tema del *Baby Elephant Walk*.

5.1.3.6 El resto del la banda sonora musical

En las demás cues incidentales de *Hatari!* el compositor trata de emular la música africana con el uso de percusiones (entre ellas destacan los *log drums*) e instrumentos exóticos como la kalimba, un laud étnico (que recuerda al *santoor* persa o al *saz* turco) y otros instrumentos africanos a los que añade instrumentos o agrupaciones occidentales derivadas de la big band o de combos jazzísticos (saxofones, trompas, trombones, vibráfono, etc.), como en el tema principal de la película (que aparece por primera vez en los títulos de crédito iniciales) donde esta mezcla de instrumentación (exótica con algún elemento *jazzístico*) es muy evidente, o en *The sounds of Africa* que también aparece en la edición discográfica de la banda sonora. La mayoría de estas cues incidentales coinciden con momentos de movimiento de la caravana de camionetas (con bellos paisajes de fondo), búsqueda o persecución de presas, mientras que el momento de la caza en sí no suele llevar música sino sonido ambiente en la mayoría de las ocasiones.

Escuchamos además canciones (*Just For Tonight*) y temas instrumentales como música diegética que los protagonistas oyen cuando están en el campamento, aunque muchas veces la fuente no se ve en pantalla. Estilísticamente son jazzísticas o de corte *pop* (de la época). Aunque la mayoría procede de un tocadiscos (que sólo algunas veces se ve en escena, como en 01:17:23 y 01:58:38), *Dallas* toca un *boogie-woogie* al piano mientras Kurt le acompaña con la armónica. Excepto el *Just For Tonight*, todos estos temas son de Mancini.

5.1.3.7 Conclusiones

A pesar de estrenarse sólo dos años más tarde que *Psicosis* la banda sonora de *¡Hatari!* poco comparte con la anteriormente vista del neoyorquino Bernard Herrmann. Si bien coinciden en época, la música de Herrmann supone una obra de madurez de un compositor sinfónico mientras que la de Mancini representa el surgimiento de una nueva y pujante moda en la composición cinematográfica: el *jazz*.

Baby Elephant Walk resume muchos de los elementos de la nueva música, de los cuales el fundamental será su tirón comercial y adecuación estética a la música que los jóvenes norteamericanos escuchaban en sus casas por la radio y en los locales de baile en esa década. La música de Mancini abandona los códigos heredados de la ópera, el sinfonismo postromántico o la música clásica contemporánea para introducir un *blues* con toques de *boogie-woogie*, muy cercano por tanto al lenguaje cultural y estético de la calle y de la juventud. Esta pieza está instrumentada para big band, formación que la mayoría de los espectadores estaba acostumbrada a escuchar en la radio o en la televisión desde hacía años.

La fresca melódica y la claridad de su música le ha ganado reconocimiento hasta nuestros días, sin por ello ir en detrimento de su calidad y eficacia con la imagen. El *Baby Elephant Walk* es además un claro ejemplo de cómo adaptar al cine un tema con una forma musical clara (estructura de *chorus* de 12 compases del *blues*) y que por tanto funciona como música autónoma sin necesidad de las imágenes. Para ello el compositor hace uso de introducciones y transiciones que, aunque basadas en él, se salen del férreo esquema del *blues*. Es por tanto un ejemplo significativo de cómo adaptar a las imágenes una melodía que perfectamente puede ser escuchada de modo independiente y un estilo musical que hasta 1950 no había tenido demasiado auge en el cine, sino como inclusión diegética: el *jazz*. También es muy interesante el uso de la improvisación instrumental controlada que el autor introduce en los dos *chorus* de la parte B.

Henry Mancini acompaña las imágenes con una música actual y de moda en la época sin por ello renunciar a la calidad y a una relación estrechísima con la imagen. Este modelo puede ser de mucha utilidad para la composición para cine y la formación de los jóvenes compositores cinematográficos, que hoy como entonces habrán de estudiar también el lenguaje de músicas populares y de otros ámbitos (*jazz*, *pop*, *rock*,

música electrónica, *world music*, folk, etc.) y acercarse a la improvisación en diferentes contextos estilísticos para su posible aplicación en el medio audiovisual.

5.2 Análisis de la creación propia

5.2.1 Criterios de composición

Para la composición de la banda sonora musical de *Peliculeros* (2009) decidimos aplicar el *leitmotiv* como eje estructural de todo el *score*. Esta decisión se debe en gran medida a que el cortometraje es un homenaje al cine desde el cine y aparecen en él referencias directas a películas (*Superman*, *Cyrano de Bergerac*, *La fiera de mi niña*) y géneros (*spaghetti westerns* de Sergio Leone) de gran influencia en la historia del celuloide. A petición del director, José Lobillo, la música debía reflejar esas referencias estéticas con guiños a las bandas sonoras de algunas de las citadas películas. Para evitar una sucesión de bloques musicales con estilos y procedimientos técnicos y estéticos muy diferenciados que no guardaran ninguna relación entre sí, decidimos recurrir al *leitmotiv* como garante de unidad para todo el cortometraje, basándonos así en el modelo que Max Steiner aplicara de modo ejemplar en *Casablanca*, como hemos analizado con anterioridad. En este caso los motivos utilizados son propios, a diferencia del que Steiner extrajo de la canción *As Times Goes By* (escrita por Herman Hupfeld) y que aparecía en el film de modo diegético interpretada por Sam al piano. A pesar de esta distinción, veremos como las técnicas de variación y desarrollo que el vienés utilizó en *Casablanca* están también presentes en nuestro *score* para *Peliculeros*. En cuanto a la instrumentación, aunque la obra está realizada con *samplers* en el secuenciador *Logic Studio* (debido a la falta de presupuesto que impidió la grabación de intérpretes reales, como suele ser habitual en los cortometrajes), la base la constituye una orquesta sinfónica (como sucede en lo que en Hollywood se denomina *classic cinematic style*, herencia del sinfonismo postromántico centroeuropeo, a través de la música de Max Steiner y otros maestros), apoyada en momentos puntuales por instrumentos que ayudan a realizar los homenajes anteriormente comentados (clave, arpa de boca, guitarra eléctrica, banjo, batería, etc.)

La música compuesta para *Vic* (2011), cortometraje de videocreación dirigido por Diana Saavedra, presenta un planteamiento muy diferente ya que sigue el modelo extraído de las conclusiones del análisis de la banda sonora musical de *Psicosis* (en

especial de la cue 17), de Bernard Herrmann. Se aplican así una serie de premisas abstractas como la búsqueda de una instrumentación original y el empleo de nuevos timbres (asociados a la trama y la estética visual), la economía de medios, la presencia de procesos de acumulación textural e interválica (inspirados en el canon de la escena de la ducha, cue 17 de *Psicosis*) para generar texturas, movimiento y tensión, la proliferación de la disonancia para crear inestabilidad, la repetición de células (*ostinati*) como herramienta de construcción musical, el empleo de un modelo flexible de sincronía, el establecimiento de relaciones simbólicas, metafóricas y paralelismos entre trama y música y la interpretación por parte de la música de las emociones irracionales sugeridas u ocultas en el film. La experimentación visual basada en una estética y narración de corte abstracto y con claras influencias del cine de Hitchcock (reconocidas en conversaciones con la directora) permiten un lenguaje más arriesgado en la partitura, que se nutre así del modelo de la música de Herrmann para la escena de la ducha de *Psicosis*, con el fin de crear sonoridades y estructuras musicales singulares.

En el caso de *Clara. El mar* (2009), cortometraje del realizador Dany Campos, la narración visual fluida y natural, y los diálogos con toques de humor implícitos, nos llevaron a escoger el modelo de Mancini. La influencia de la partitura del *Baby Elephant Walk* de *¡Hatari!* de Henry Mancini tiene una doble vertiente en la banda sonora de *Clara. El mar*, por una parte aparece el *blues* como forma musical, que recordemos estaba presente en el *Baby Elephant Walk* del italiano, por otra, la instrumentación se sale del corsé de la orquesta sinfónica para incorporar instrumentos eléctricos (piano eléctrico, sintetizadores, etc.) y otros provenientes de la *world music* (kalimba, hang, marimba, shakers, etc.). Sin embargo la presencia de instrumentos étnicos no está justificada por una contextualización geográfica, como sucedía en *¡Hatari!*, sino por una necesidad de búsqueda tímbrica y adecuación a los medios técnicos disponibles para la producción del *score*, como detallaremos posteriormente. Aún así, la búsqueda de una instrumentación que se salga del patrón sinfónico y de estructuras compositivas de otras tradiciones musicales (como el blues), son el nexo de unión entre la banda sonora de Mancini y la nuestra para *Clara. El mar*.

5.2.2 Análisis de *Peliculeros* (2009)

5.2.2.1 Material utilizado para el análisis

Para este análisis hemos utilizado una copia del master en dvd facilitada por el director, ya que hasta la fecha no existe edición comercial del cortometraje en formato dvd.

5.2.2.2 Sobre la producción de la película (datos extraídos de los títulos de crédito y de la documentación para *Objetivo Canarias 2010*)

- Título original: *Peliculeros*.
- Fecha de estreno: 18 de marzo de 2010, Multicines Monopol, Las Palmas de Gran Canaria.
- Duración: 14 minutos y 25 segundos.
- País: España
- Formato: 35mm, Dolby SR, color, 2.35 Scope.
- Año de producción: 2009.
- Género: comedia.
- Director: José Lobillo.
- Guión: José Lobillo.
- Productora: Siroco Factory.
- Productor ejecutivo: Ayoze O'Shanahan Correas.
- Director de fotografía: Pablo Rosso.
- Reparto: Luifer Rodríguez (*Marcos*), María de Vigo (*Rebeca*), David Pantaleón (*repartidor pizza 1*) y Carlos de León (*repartidor pizza 2*).
- Director de Arte: Ignacio Martín Barbé (Grancan Producciones)
- Música: Gonzalo Díaz Yerro.
- Montaje: J.F. Padrón.
- Sonido directo: Ángel Fraguera y María Garcés.
- Ayudante de dirección: Ignacio Martín Barbé.
- Script: Enrique Martínez Álvarez.
- Storyboard: Anu Jato.
- Producción: Ayoze O'Shanahan Correas.
- Ayudantes de Producción: Sandra Sebbe y Aline Harjan-Arjani.
- Vestuario: Aurelia Gil.

- Ayudante de Vestuario: Paula González Pérez.
- Atrezzo: Anu Jato, Ignacio Martín Barbé y Lorcan O'Shanahan.
- Imagen e Iluminación: Red Canarias.
- Productor Técnico-Red Canarias: Ian Stewart.
- Técnico Redone: Alejandro Santana Boza.
- Ayudante de Cámara: Pablo Martínez.
- Auxiliar de Cámara: Patricia Charlín.
- Maquinista: David Morales Falcón (Cinetik Cam).
- Jefe Eléctricos: Enrique Benedicto.
- Eléctrico: David Correa.
- Maquillaje y Peluquería: Sonia Santamaría y Ana Montoya.
- Especialista: Equipo Ignacio Carreño.
- Figuración: Nadia González, Fernando Reyes, José O'Shanahan, Telma O'Shanahan, Arianne O'Shanahan, María José Otero.
- Créditos: J. F. Padrón y Echedey Izquierdo.
- Premontaje: Andrés Gil.
- Edición de Sonido: Samuel Alonso (Digitrón).
- Voz en off: Óscar Fernández.
- Efectos 3D: Luis Miguel Álvarez.
- Making of: Pantxi Fonseca.
- Asesoramiento Técnico: Kimedia Producciones, Raúl González y Mario Blanco.
- Asesoramiento legal: Daniel Arjona.
- Catering: Dara Bello.
- Coordinador de post-producción: Juan Ignacio Cabrera.
- Conformado y etalonaje digital: Filmbakers.
- Post-producción de sonido y masterizado: Marco de Gregori.
- Laboratorio: Film & Digital Cinema.
- Agradecimientos: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Cuatro Cabezas Eyes Works, Daily Price, Pop Island, Hotel Madrid, Sioux City, Canarias Cultura en Red, Film Bakers, Digitron, Aurelia Gil, Juan José García, Mar Muro, Hugo Flynn, Estrella Ventur, Johan Dranko, Martin Lann Schilkovsky, Nadia González, Familia O'Shanahan, Aitor Guezuraga, Adolfo

Golzález Rivas, Pantxi Fonseca, Olga Correa Suárez, Sandra Álvarez, Marita González y Antonio Gopar.

- Película rodada en Tasarte (municipio de Telde) y en los barrios de Triana y Vegueta (municipio de Las Palmas de Gran Canaria).

Figura 15. Cartel del cortometraje *Peliculeros* (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

5.2.2.3 Método de trabajo y proceso compositivo

Esta banda sonora musical surgió como encargo del director del cortometraje, José Lobillo. Por razones presupuestarias se descartó desde el principio la grabación con orquesta o ensemble reales, debido al alto coste que se hubiera derivado no sólo de la contratación de los músicos, sino también de la del estudio o sala de grabación, el ingeniero de sonido, el estudio de mezcla, etc.. Por este motivo hubo que proceder a emular de modo virtual una orquesta sinfónica y otros instrumentos auxiliares (guitarra eléctrica y acústica, *jaw harp*, batería, banjo, bajo eléctrico, sintetizadores,...) a través del uso del software de secuenciación profesional *Logic Studio* (versión *Logic Pro 8*) en un ordenador Mac Pro (procesador 2 x 2.8 GHz Quad-Core Intel Xeon, con 6 Gb de memoria Ram a 800 MHz, modelo DDR2 FB-DIMM y dos discos duros de 300 Gb y 1 Tb). Se utilizó también el siguiente hardware: interfaz de audio *M-AUDIO* Firewire 1814, teclado maestro *Fatar* SL-161, dos monitores *Tannoy Reveal Active* y auriculares *Beyerdynamic* DT 770.

Todo el proceso de composición, mezcla y masterizado se llevó a cabo en el *home studio* del compositor y sin ayuda de asistentes. La orquesta fue por tanto simulada de modo virtual a través de *samplers*, con uso especial de la librería *Vienna Symphonic Library* (*Special Edition*, *Apassionata Strings*, *Special Edition Strings Plus*, *Overdrive Guitar*, *Soprano Choir*), apoyada por percusiones étnicas del *East West Storm Drum 2* y *samplers*, bucles y sintetizadores de la librería de *Logic Studio*.

En algunas ocasiones (por ej. cue 2a) las tesituras reales de ciertos instrumentos (guitarra eléctrica, banjo, etc.) fueron extendidas (en menos de una octava) hacia el

grave, para lograr sonoridades específicas. El sampler fue por tanto entendido como un instrumento en sí, no sólo con sus limitaciones respecto al instrumento real, sino también con sus ventajas y peculiaridades sonoras.

La mezcla se basó principalmente en el uso en cada canal de panoramización y *plug-ins* de ecualización y *reverb*, con el uso puntual de compresión en algunos instrumentos, y efectos puntuales de *delay* o *tremolo* (este último aplicado únicamente en el *pad* sintetizado que apoya los graves en el comienzo de la película).

El proceso de composición y mezcla corrieron en gran medida parejos, debido a que en este caso el resultado final de la composición se realizó al ordenador y no mediante grabación de instrumentistas, como ya hemos comentado. El compositor trabajó de modo digital directamente sobre el audio que conformaría el *master* que posteriormente se sincronizó con la película, si bien la mezcla fue revisada una vez acabada la fase de composición.

Para la mezcla se emplearon exclusivamente *plug-ins* de *Logic Studio*, insertados en canales o como envíos a auxiliares (especialmente para las *reverbs*). Para el masterizado se empleó el software *Ozone 3* de la casa *iZotope*.

La sincronización con la imagen se realizó a través de la integración con el programa *Quicktime* que presenta *Logic Studio*. Para ello recibimos del director un montaje provisional digitalizado del cortometraje.

En este proyecto no se llegó a realizar ni editar una partitura, ya que al no efectuarse grabación ésta era innecesaria y el proceso de edición habría supuesto una cuantiosa pérdida de tiempo sin ningún beneficio práctico. El resultado final se realizó por tanto directamente desde el ordenador, si bien la función de partitura del *Logic* fue consultada muy frecuentemente durante el proceso compositivo. Debido a esto, los ejemplos e ilustraciones de partitura que exponemos a lo largo del análisis, tienen valor como mera herramienta de apoyo, ya que como hemos dicho, el *score* nunca se llegó a editar o a interpretar como tal.

Dichos fragmentos de partitura, que se mostrarán durante el análisis, suponen una reproducción ligeramente editada de los pentagramas visualizados en la pantalla de partitura de *Logic Pro* durante el proceso creativo, y tratan de reflejar la realización sonora, que constituyó el fin último de todo el proceso de trabajo.

La partitura no es en este caso una fuente escrita para ser llevada a cabo a través de la praxis instrumental (lo que suele suceder en cualquier concierto o grabación de músicos), sino que supone el proceso inverso, un registro *midi* en notación musical de la

interpretación línea a línea en el secuenciador. Por eso no hay tampoco indicaciones de dinámica o articulación.

Durante la programación y secuenciación con los *samplers* se procuró en todo momento imitar virtualmente la expresividad de una orquesta real, para ello se hizo uso de la herramienta de *legato* y del *performance tool* (especialmente del *velocity crossfade*, con el objeto de dar mayor realismo a *crescendi* y *diminuendi*) de la *Vienna Symphonic Library*, así como de la automatización de volúmenes y envíos de *reverb* para emular las variaciones dinámicas en la orquesta.

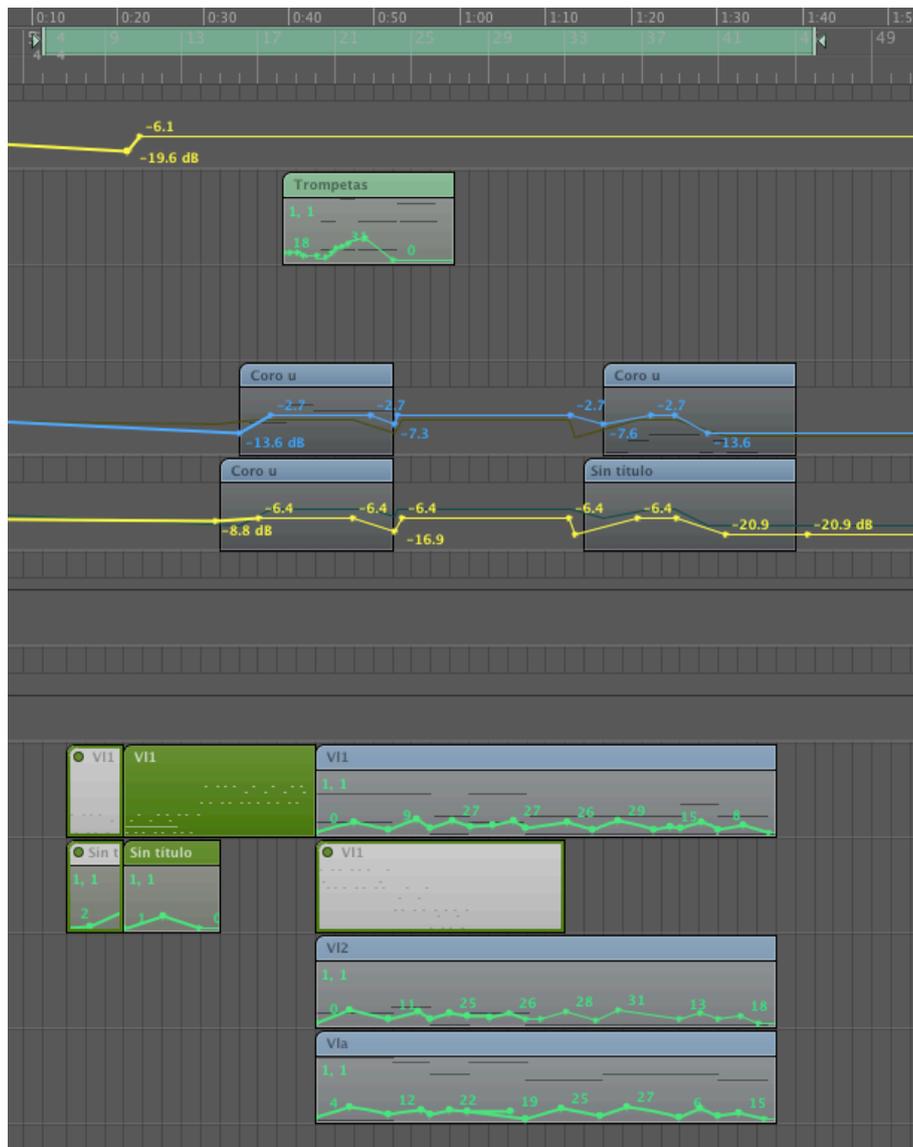


Figura 16. Detalle de las automatizaciones de *velocity crossfade*, volumen y envío de *reverb* en la cue 1a de Peliculeros.

En cuanto a la temporarización, el director José Lobillo se puso en contacto con nosotros a finales de agosto de 2009, facilitándonos un premontaje el día 27 de agosto. Dicho premontaje, que fue visionado conjuntamente con el director en su domicilio (*spotting session*), incluía *temptracks* añadidas por el montador con música (preexistente) de distintas películas (*Superman* de John Williams, *Alatriste* y *800 balas* de Roque Baños, etc.). Estas piezas, aparte de la conversación mantenida tras el primer visionado con el director (que se mostró muy abierto a nuestras propuestas desde el primer momento), nos sirvieron de información para saber en qué escenas quería el director música, qué estilo, estética e instrumentación debía tener la banda sonora, y cual era el tono narrativo (*mood*) que se pretendía del *score* en cada *cue*. Aunque la música de referencia sirvió de punto de partida antes del proceso real de composición, no ejerció una posición condicionante en la toma de decisiones, sino más bien puramente informativa.

Estéticamente las *temptracks*, que estaban editadas como fragmentos que se sucedían sin ninguna lógica musical de tempo o instrumentación y con cortes abruptos o *fade in y out*, estaban encuadradas en el *classic cinematic style*, aunque entre ellas no guardaban relación alguna y el conjunto perjudicaba a la película por la excesiva variedad estilística (música de western, de drama histórico y épico, de cine de superhéroes, etc.).

Dado que la película presenta homenajes a distintas películas y géneros cinematográficos, decidimos incorporar el *leitmotiv*, siguiendo la técnica de Max Seiner, para lograr un hilo conductor no sólo para la banda sonora sino para el conjunto del film.

Se compuso una maqueta para la primera escena del premontaje y fue enviada al director por e-mail el día 2 de septiembre de 2009. El director nos dio el visto bueno para esa secuencia, aunque posteriormente un cambio en la duración del montaje, ocasionó una nueva versión, más breve. Tras esto hubo una pausa de varias semanas en el proceso de composición de la banda sonora ocasionada por los ensayos y el estreno en Madrid, el día 19 de septiembre de 2009 y en el marco de La Noche en Blanco, del espectáculo multimedia *Revisiting Los Planetas* con el *Atlantic Art Ensemble*, actuando como compositor y director musical del concierto multimedia.

En los últimos días de septiembre se reanudó la composición para *Peliculeros*, y recibimos del director el montaje definitivo, acompañado de un código de tiempo, el día 1 de octubre de 2009, lo que facilitó el proceso de creación, siempre con la imagen

digitalizada sincronizada en el secuenciador. A partir de ese momento el trabajo en la banda sonora fue realizado de modo intensivo durante casi tres semanas, en horario de tarde y noche, debido al trabajo como docente en el Conservatorio Superior de Música de Canarias por las mañanas. El orden de composición de las *cues* fue estrictamente cronológico, siguiendo la línea de tiempo del cortometraje.

La mezcla final se concluyó entre los días 17 y 19 de octubre de 2009, y el *mastering* se finalizó el día 20, posteriormente fue entregado al director el master de la música, en formato 16 bits y 48 kHz, para su sincronización definitiva con la imagen.

5.2.2.4 Resumen del argumento (facilitado por el director José Lobillo)

Varios dibujos a tinte en blanco y negro van cobrando vida en pantalla para contar la historia de amor entre Marcos y Rebeca, un cinéfilo enamorado de Katherine Hepburn y una solitaria dependiente de videoclub.

Marcos pone en práctica todo su ingenio y sapiencia cinematográfica para intentar seducir a Rebeca, pero ella es un hueso duro de roer, pues al trabajar en un videoclub posee mayores conocimientos del mundo del celuloide que su contrincante. Sin embargo Rebeca no podía imaginar que Marcos tenía un plan con un guión escrito especialmente para ella: un cowboy, un mosquetero y un Superman serían las pieles de cordero que Marcos utilizaría para atraer la atención de la chica.

La conclusión de la historia queda impresionada en una viñeta de *storyboard* que, en realidad, estaba siendo dibujada para el guión de un cortometraje. Su autor, el Marcos de carne y hueso, ha tenido suficientes argumentos ficticios para que la mayoría de los ingredientes utilizados sean absolutamente reales. Los elementos del relato existen en la vida cotidiana de Marcos y le sirvieron como inspiración; incluso el enamoramiento por la mujer.

5.2.2.5 Cue-sheet

Ya que posteriormente analizaremos al detalle cada una de las *cues* de este cortometraje, la *cue-sheet* contendrá sólo información global de los bloques musicales (tiempos de entrada y salida, fuente sonora, relación motivica/ temática con el resto de *cues*, instrumentación, breve descripción de la imagen y la música).

Cue 1a: 00:00:15-00:00:45. Incidental. Título de la película funde a interior, cuarto de Marcos. Música épica de introducción que apoya con su instrumentación (orquesta

sinfónica y solos instrumentales puntuales: guitarra eléctrica y banjo, guitarra clásica, fanfarria de trompetas) el movimiento de la cámara por los posters de películas (*Por un puñado de dólares*, *Cyrano de Bergerac*, *Superman*) de las paredes.

Cue 1b (continúa): 00:00:15-00:01:27. Incidental. La cámara sigue su travelling para centrarse en Marcos sentado al escritorio mirando una foto de Katharine Hepburn. La música de la cue anterior enlaza sutilmente con una melodía intimista de oboe acompañada por la orquesta y con contramelodías de guitarra clásica. La última nota del oboe apoyado por la orquesta se extingue bajo el sonido del timbre de la puerta.

Cue 2a: 00:02:14-00:02:45. Incidental. Poco antes del cambio de plano de Rebeca cerrando la puerta del videoclub al interior del cuarto de Marcos, entra la cuerda imperceptiblemente en *pp*, aunque al principio casi ni se escucha por el ruido de la puerta y del ambiente. Melodía de guitarra clásica (con el motivo principal del film) acompañada por la orquesta, apoyando el monólogo de Marcos con el póster de Clint Eastwood. El póster de la película funde con una transición (con un efecto simulando las viñetas de un *storyboard* en blanco y negro) que nos lleva al interior del videoclub con Rebeca. La música queda suspendida sobre la tónica con un retardo en la melodía de la novena por la octava.

Cue 2b (continúa): 00:02:45-00:03:16. Incidental. Plano subjetivo de Marcos disfrazado de vaquero entrando al videoclub, donde se encuentran Rebeca y los dos repartidores de pizza. El fondo orquestal se mantiene, se inicia una nueva frase melódica con el banjo y la guitarra eléctrica como protagonistas, acompañados también por arpa de boca (*jaw harp*) e instrumentos de percusión, emulando así la estética musical de los *spaghetti western*. Marcos coge dos películas y sube la escalera para llegar al mostrador, la música se intensifica. Con el primer plano de Rebeca suena la tónica y el final de la frase melódica, que supondrá a su vez el inicio de la cue 2c.

Cue 2c (continúa): 00:03:16-00:03:49. Incidental. Marcos y Rebeca hablan, escuchamos de nuevo la melodía de la guitarra de la cue 2a aunque en otro tempo más lento y con contramelodías en los violines. La música se torna más melódica sin apenas apoyos rítmicos para no tapar la conversación.

Cue 2d (continúa): 00:03:49-00:04:43. Incidental. El diálogo se transforma en un duelo verbal y la música lo intensifica con un *crescendo* y *accelerando* gradual al que se incorpora de nuevo el banjo, la percusión menor y el arpa de boca, con *ostinati* que generan tensión. Se suma hacia el final la guitarra eléctrica, junto a la nota aguda sostenida de los violines y el incremento de los timbales, para acabar de modo disonante

con el plano detalle del rostro de Marcos que guarda silencio antes de pronunciar su frase de rendición.

Cue 3: 00:05:00-00:05:12. Incidental. Marcos saliendo, ante la mirada de Rebeca y los dos repartidores. Variación de la cue 2b, a modo de pequeña coda entre la última frase de Rebeca y el comentario jocosos de uno de los repartidores de pizza. Guitarra eléctrica y banjo comparten protagonismo, acompañados también por el patrón rítmico del arpa de boca.

Cue 4a: 00:05:24-00:05:55. Incidental. La música se inicia con el fundido a negro del plano de Rebeca hablando con los repartidores. De negro funde a Marcos en su cuarto hablando con la foto de Katharine Hepburn. Escuchamos una variación de la melodía acompañada de la cue 1b, esta vez con el clarinete como solista. En la cadencia entra el clave, lo que coincide con la transición a la siguiente escena con el efecto de viñeta de *storyboard*.

Cue 4b (continúa): 00:05:55-00:07:07. Incidental. Se inicia una nueva melodía en el clave, variación de la interpretada por la guitarra en la cue 2 (motivo principal de la banda sonora musical), respondido por el fagot de modo contrapuntístico, mientras Marcos, disfrazado de *Cyrano*, y Rebeca conversan en el videoclub. La música presenta una estética de música antigua (renacimiento tardío-barroco temprano). Tras las duras palabras de Rebeca rechazando a Marcos, entra el oboe y el protagonista se retira suspirando. El final del último acorde funde con el comienzo de la nueva conversación entre los recién llegados repartidores y Rebeca.

Cue 5a: 00:07:23-00:07:36. Diegética, procede del televisor. Rebeca está viendo una película en casa. Vemos la carátula del dvd de *La fiera de mi niña* de Howard Hawks, aunque por el encuadre de la cámara no vemos nunca la imagen del televisor y sólo se escucha la voz del protagonista (doblaje realizado para el cortometraje) que pronuncia un monólogo final ficticio (para evitar problemas con los derechos de autor el director decidió rescribir este pasaje que correspondería al personaje de Cary Grant). La música, fue compuesta también específicamente para la escena y consta de dos fragmentos. En un primer momento escuchamos una variación de la melodía de oboe de la cue 1b que suena arropando a la voz y concluye al final del monólogo.

Cue 5b (continúa): 00:07:36-00:07:46. Diegética, procede del televisor. Una vez acabado el monólogo final se inician los títulos de crédito, aunque al estar centrada la cámara en un primer plano de Rebeca mirando el televisor mientras llora, el espectador no los ve en ningún momento y es el comienzo de un nuevo bloque musical lo que le

da esta información. Se inicia por tanto una nueva música como música ficticia de los créditos finales de la película que ve Rebeca. La nueva melodía suena al piano, acompañada también por la orquesta sinfónica y es una variación del motivo principal, ya aparecido anteriormente en las cues 2a, 2c y 4b. Rebeca apaga la televisión con el mando a distancia y la música se interrumpe abruptamente. La banda sonora, voz y *score*, se escucha en estas dos cues (5a y 5b) ecualizada con sonido de televisor (muy recortadas las frecuencias graves y agudas), para que sea evidente la fuente sonora de la que procede.

Cue 6a: 00:08:20-00:08:40. Incidental. Interior del videoclub. Tras la entrada de dos atracadores con pasamontañas y sus amenazas a Rebeca se inicia la música con el plano de la parte inferior de Marcos de espaldas, sobre la que cae una capa roja. Marcos vestido de Superman se encara a los delincuentes. La música homenajea también a la película de aventuras con partitura de John Williams, incluyendo al inicio a modo de cita en las trompetas su célebre motivo de la quinta justa descendente y ascendente. La instrumentación es de gran orquesta, al igual que en los *scores* cinematográficos de Williams, apoyada por instrumentos étnicos de pequeña y gran percusión, muy presentes en toda la cue. Al clavarle uno de los atracadores un cuchillo a Marcos-Superman la música queda suspendida en un acorde que genera tensión por su disonancia, al parecer que Marcos ha resultado gravemente herido. La percusión se detiene, y la resonancia de metales y madera reduce la dinámica a *pp*.

Cue 6b (continúa): 00:08:40-00:09:10. Incidental. Marcos se levanta y propina a sus atacantes una paliza para defender e impresionar así a su amada Rebeca. Al ponerse en pie, la percusión vuelve a sonar, se inicia en la orquesta un tema, con mucha presencia de metales, cuyo motivo inicial es variación del motivo principal del cortometraje. Al huir los atracadores la percusión realiza un *diminuendo* hasta extinguirse, al igual que el patrón rítmico de acompañamiento presente hasta ese momento en cuerda y metal.

Cue 6c (continúa): 00:09:10-00:09:22. Incidental. Rebeca le da su número de teléfono a Marcos mientras una melodía de clarinete, contestado por el oboe, establece una atmósfera romántica. El final de esta cue, la última nota de clarinete y oboe y el acorde de la orquesta, se superpone con el inicio de la siguiente (*shaker* tocando un patrón rítmico nuevo en otro tempo).

Cue 6d (continúa): 00:09:10-00:09:47. Incidental. Marcos sale al exterior y pasea eufórico por la ciudad disfrazado aún de Superman. Escuchamos una variación del tema

principal, esta vez en estilo *funky*, con batería, bajo y guitarra eléctrica con *wah-wah*, metales (de banda, no la sección orquestal) y la melodía en el vibráfono con motor.

Cue 6e (continúa): 00:09:47-00:09:51. Incidental. Al doblar la esquina de un callejón, se muestra un primer plano de Marcos que de repente pone cara de sorpresa, en el plano siguiente vemos a los atracadores. Suena un acorde disonante repetido (la segunda vez con un *forte-piano*, cuya resonancia se mantiene unos segundos con un *diminuendo* final), interpretado por la orquesta, e interrumpe la música anterior como señal de alerta. La resonancia del segundo *hit* deja de escucharse al hablar Marcos.

Cue 6f (continúa): 00:09:54-00:10:00. Incidental. Al formar parte el silencio del entramado musical, entendemos que esta cue es continuación del discurso iniciado por las anteriores y por tanto mantenemos la numeración. Los atracadores se quitan los pasamontañas y resultan ser los repartidores de pizza compinchados con Marcos. Suena de nuevo la base rítmica de la música *funky* de la cue 6d (bajo, batería, shaker y guitarra con *wah-wah*), aunque es interrumpida pronto al verse un dvd cayendo a los pies de los tres.

Cue 6g (continúa): 00:10:00-00:10:09. Incidental. Panorámica vertical de pies a cabeza de Rebeca. La música acaba al hablar ella, el *diminuendo* de la nota final se solapa con su voz. Escuchamos durante la panorámica de la cámara una variación sinfónica del motivo principal.

Cue 7a: 00:10:19-00:10:48. Incidental. Rebeca dice “en cuanto a ti” para dirigirse a Marcos y la música comienza a sonar. Música sinfónica melódica en 3/4 (melodía lidia en una mixtura de flauta, clarinete y celesta, acompañados por cuerda, arpa, piano y fagot), basada en el motivo generador de la banda sonora musical. La música reposa sobre el acorde de dominante con séptima mayor antes de que Rebeca diga “por cierto” y la cue se cierra con el sonido arpegiado del *bell tree* que se escucha entre esta frase y “me llamo Rebeca”.

Cue 7b (continúa): 00:10:48-00:10:53. Incidental. Tras pronunciar su nombre, Rebeca se marcha caminando por el callejón y escuchamos el bajo eléctrico y el *shaker* de la cue 6d, mientras se ve un primer plano de Marcos atónito.

Cue 7c (continúa): 00:10:53-00:11:01. Incidental. En el mismo plano aparecen a derecha e izquierda de Marcos los repartidores de pizza y escuchamos un arpeggio en *sforzato* de un acorde disonante en los metales (trompas con apoyo final de trombones) apoyados por violines en *tremolo* y percusión. Durante la música la escena vuelve a transformarse en una viñeta de *storyboard*, como transición a una nueva escena en el

interior del cuarto de Marcos. Sobre la resonancia final de la orquesta, escuchamos el sonido del móvil.

Cue 8a: 00:11:42-00:12:42. Incidental. De vuelta a la realidad, Marcos habla con la repartidora de pizza, y al decir “oye, a lo mejor te parece un poco raro...” comienza la música con una nota tenida de los violonchelos que entra imperceptiblemente, se trata de una variación de la cue 7a. Aunque en 00:12:15 la música da la impresión de detenerse, las cuerdas siguen tocando notas tenidas en *pianissimo*, por eso el sonido ambiente las tapa prácticamente. Esa bajada de intensidad genera cierta expectación cuando Rebeca dice “¿me ibas a preguntar algo?” y Marcos no se atreve a pedirle una cita. Hacia 00:12:20, en el momento en el que Rebeca decide tomar la iniciativa, la música retoma su movimiento y pulsación rítmica anterior. Tras escucharse de nuevo “por cierto...me llamo Rebeca”, vuelve a sonar el *bell tree* como al final de la cue 7a, y la música cadencia sobre la dominante (semicadencia) como transición hacia la siguiente cue.

Cue 8b (continúa): 00:12:42-00:13:20. Incidental. Música de créditos 1. Títulos de crédito (aparecen los nombres del reparto actoral, así como del director-guionista, productor, directores de fotografía y de arte, músico y montador) impresos sobre un resumen de todo el cortometraje en viñetas de *storyboard* en blanco y negro. Variación de la cue anterior, basada también en el motivo principal de la banda sonora. Se mantiene el compás ternario, con la melodía en violines, flauta, clarinete, oboe y celesta, acompañados del resto de la orquesta, con percusión de cerámica y *shaker* siguiendo un patrón rítmico nuevo. Al final la llegada y reposo sobre la dominante unida a la resonancia de un plato suspendido tocado en *crescendo* y *tremolo*, generan expectación y preparan la entrada de la siguiente cue, funcionando como transición.

Cue 8c (continúa): 00:13:20-00:14:23. Incidental. Música de créditos 2. Aparecen los créditos completos sobre pantalla negra. La música de estos créditos finales es una variación de la pieza *funky* de la cue 6d, con la melodía en el banjo y el vibráfono (apoyada por la guitarra eléctrica en la repetición), imitación a modo de canon en la marimba, arpa de boca tocando en *ostinato*, acordes con subidas y bajadas de dinámica en metales sinfónicos (trompetas y trompas alternando) y base rítmica (batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica rítmica con *wah-wah*, pandereta). En 00:13:31, coincidiendo con la entrada de la batería, aparece una pantalla pequeña sobre el fondo negro en la parte derecha de la imagen, el rodillo de nombres continua en el margen izquierdo. En ella vemos a Marcos vestido de Superman, haciendo payasadas por la calle que aparecía

en la cue 6d (rodado en la emblemática calle Triana de Las Palmas de Gran Canaria), en lo que parecen tomas falsas. No hay voz, ni sonido directo, ni efectos de sonido, siendo la música en estos créditos el único elemento de la banda sonora.

En 00:14:14 sin detenerse la base rítmica escuchamos simultáneamente sobre ésta y *a tempo* una variación de la cue 7c, con el arpegio de metales a modo de cierre cadencial, que pone el broche final al cortometraje. La resonancia del acorde se extingue al mismo tiempo que funde a negro el último rótulo (de *copyright*) en 00:14:21, coincidiendo la extinción del sonido y el silencio final con el negro en la imagen.

5.2.2.6 Análisis de las cues

Análisis de la cue 1a (00:00:15-00:00:45)

- Resumen argumental de la cue.

Se inicia el cortometraje con efectos visuales de proyector de cine y comienzo de bobina de celuloide para ir luego a negro, tras el sonido del proyector y los logos de Siroco Factory (la productora), el ICAA-Ministerio de Cultura-Gobierno de España y el Gobierno de Canarias, aparece el rótulo *Presenta*, que coincide con el inicio de la música, al que sigue el título del film: *Peliculeros*. El título funde con una viñeta en blanco y negro del póster de la película *Por un puñado de dólares*, que al cobrar color se transforma en una imagen real de la pared del cuarto del protagonista. La cámara inicia una panorámica horizontal para recorrer los pósters de películas (*Por un puñado de dólares*, *Cyrano de Bergerac* y *Superman*) colgados en las paredes. Una vez llega al poster de *Superman*, la cámara se aleja y empieza a descender hacia el escritorio de Marcos, el protagonista.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música en esta cue es incidental, ya que no procede de ninguna fuente sonora presente dentro de la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

Cuando la música se inicia en 00:00:15 la escuchamos en segundo plano por debajo del ruido del proyector, que había empezado a sonar en 00:00:03. Tras el comienzo de la música el ruido del proyector empieza a bajar de volumen hasta extinguirse en 00:00:24, en el momento en que la imagen del *storyboard* adquiere color

y se vuelve real. Una vez cesa el ruido del proyector la música pasa a ser el único elemento sonoro y se sitúa por tanto en plano principal.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

En esta cue la música es empática ya que según avanza la cámara por los distintos pósters de películas el discurso musical se transforma para apoyar la imagen de cada uno de ellos. Al verse la imagen de Clint Eastwood en el cartel del largometraje *Por un puñado de dólares*, se escucha en el arreglo la guitarra eléctrica y el banjo (instrumentos muy utilizados por el compositor Ennio Morricone en los denominados *spaghetti western* de Sergio Leone), cuando pasa al cartel de *Cyrano de Bergerac* se introduce la guitarra clásica y el coro de voces femeninas, y con el póster de *Superman* suena una fanfarria de trompetas, sobre el acompañamiento orquestal que se mantiene desde el comienzo. Se apoyan y recrean las emociones de la imagen, cobrando aún mayor importancia los pósters de películas al ser homenajeados no sólo en lo visual sino también musicalmente.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Encontramos en esta primera cue parcial todas las funciones de la música de cine. A nivel físico el movimiento de la cámara es apoyado por la música, con el cambio de instrumentación para cada poster y también con el movimiento rítmico de la guitarra (al aproximarse al poster de *Cyrano de Bergerac*), el *pad* sintetizado de graves desde el inicio o la figuración de puntillo en las trompetas (al acercarse y llegar la cámara al poster de Superman), etc.

A nivel psicológico, aunque aún no vemos al protagonista ni podemos percibir su estado de ánimo, las referencias estilísticas, al ir de un cartel de película a otro, hacen que el espectador pase por distintos estados de percepción subjetiva y por tanto emocionales. Las referencias en la instrumentación y la estética musical a modo de homenaje predisponen al espectador a percibir cada uno de los posters de un modo muy diferente al caso de una misma pieza musical que no se hubiese visto alterada de principio a fin. Con las entradas de los distintos instrumentos, el espectador se introduce por un momento en el universo emocional de cada película, simbolizada por el poster y la adaptación del arreglo en el *score*, cambiando en pocos segundos varias veces de estado emocional.

A nivel técnico, la música ayuda a dar naturalidad a la transición inicial con el efecto de viñeta de *storyboard* y al posterior movimiento horizontal de la cámara, creando continuidad en los elementos visuales.

- Análisis estructural.

Con el rótulo *Presenta* se inicia la música en *piano*. Compás de 4/4. Tempo: negra a 107,1 b.p.m. Escuchamos una nota pedal en el grave (*do*) que suena en contrabajos (programados en *sustain* con el sampler virtual de la *Vienna Symphonic Library*, en adelante *VSL*) y doblada por una secuencia sintetizada (instrumento virtual de síntesis de modelado físico de cuerdas *sculpture*, con *plug-ins* de *tremolo* a corcheas y *stereo-delay* a negras a izquierda y corchea con puntillo a derecha), sobre la que suena un movimiento de corcheas en *staccato* en los violines primeros (*VSL*) y una sección de cuatro trompas en *sustain* (*VSL*) tocando el acorde de *do* menor.

The image shows a musical score for Logic Pro, specifically the beginning of cue 1a, measures 1-4. The score is written in 4/4 time and has one flat in the key signature (B-flat). The instruments and parts are: Horns, VII (Violin I), Cb (Contrabass), E-guitar, and secuencia (sequencer). The Horns part consists of sustained chords in measures 1, 2, 3, and 4. The VII part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cb part has a sustained note in measure 1 and rests in measures 2 and 3, with a note in measure 4. The E-guitar part has rests in measures 1 and 2, and notes in measures 3 and 4. The secuencia part has a sustained note in measure 1 and rests in measures 2 and 3, with a note in measure 4.

Figura 17. Ventana de partitura de *Logic Pro*: comienzo de la cue 1a, cc.1-4.

En el compás 3 entra la guitarra eléctrica (programada con un sampler de *clean electric guitar* del *exs24* (sampler virtual de Logic Studio), al que se añaden los *plug-ins* de amplificador virtual (*Guitar Amp Pro*, con efecto incorporado de trémolo y *spring reverb*), un ecualizador, un compresor y un *delay stereo*, para tratar de emular

virtualmente el sonido de guitarra eléctrica con distorsión y trémolo tan típico en los *spaghetti western* de los años 60. La entrada de la guitarra coincide con el título de *Peliculeros*, y la segunda y tercera notas suenan con la imagen del cartel Clint Eastwood en *Por un puñado de dólares*. Sobre la misma imagen entra el banjo, en el compás 5. En ese compás la pedal ha cambiado a *fa*, y el acorde de trompas, que en el c. 3 había cambiado el *do* por *sib*, introduciendo la séptima menor de la tónica, cambia ahora a *fa* menor (IV grado de *do menor*), al igual que las notas de los violines primeros.

El banjo toca partiendo de *re* un motivo ascendente por grados conjuntos en modo frigio (segundo tiempo del c. 5). A partir del tercer tiempo del compás 6 realiza dos giros con doble floreo (*mib* y *do*) en torno al *re*, siendo el segundo variación del primero. La elección del modo frigio para este fragmento melódico también pretende evocar la música de westerns, muy influenciada por la música popular mexicana, que a su vez procede de la española. Rítmicamente, la melodía al escucharse parece que no está encuadrada en el pulso del compás de 4/4 y crea por un momento una sensación de polirritmia y hemiolia (ya que por su acentuación se siente en compás de subdivisión ternaria), de lo que se deriva la percepción de la melodía del banjo como algo alejado de la realidad.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 10. The top staff is labeled 'Banjo' and the bottom staff is labeled 'E-guitar'. Both are in 4/4 time. In measure 5, the Banjo part begins with a melodic line starting on a D note (re) and moving up stepwise. The E-guitar part has sustained notes in the lower register. In measure 6, the Banjo part features a rhythmic pattern with double grace notes (mi and do) around the re note. The E-guitar part continues with sustained notes and chords.

Figura 18. Guitarra eléctrica y banjo en la cue 1a, cc.1-10.

La cámara se pone en movimiento y en el tercer tiempo del compás 7 entra el coro de sopranos (de la *VSL*), que canta siempre con la sílaba “u”. Poco después (c.8, segundo tiempo), entra la guitarra clásica (programada con el *exs24* y muestras de *Logic Studio*) para apoyar ese movimiento de panorámica horizontal hacia la derecha y como transición al próximo cartel de película, *Cyrano de Bergerac*. La elección de la guitarra clásica está motivada por la necesidad de un instrumento que pudiera enlazar ambos carteles sin desentonar con ninguna de las dos estéticas. En el western la guitarra clásica ha sido frecuentemente utilizada y para el póster de la película de Jean-Paul Rappeneau trata de ser un símbolo de la conquista amorosa, y un timbre plausible para un film de espadachines de época (en contraste con la guitarra eléctrica o banjo). La guitarra toca un giro repetido de tres notas (*fa-lab-sol*) en *rubato*, que simboliza la pasión amorosa y la lucha.

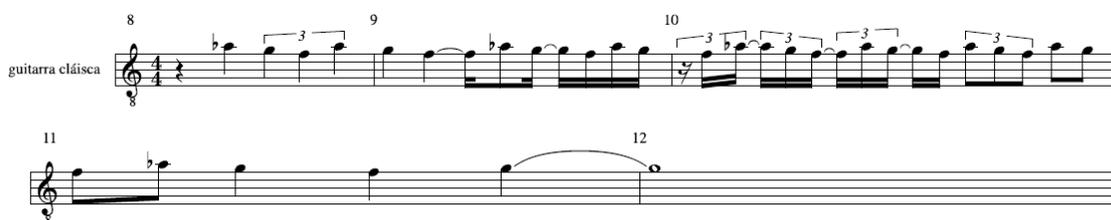


Figura 19. Figuración en *rubato* escrito de la guitarra clásica como transición entre el póster de *Por un puñado de dólares* y el de *Cyrano de Bergerac*, cc.8-12, cue 1a.

En los compases 8 y 9 la guitarra eléctrica y el banjo aún están presentes, ya que seguimos viendo parte del cartel de la película de Leone, aunque pasan a un segundo plano.

Si bien hemos hablado de la guitarra clásica como nexo de unión de ambos carteles, también el coro de voces femeninas desempeña un papel significativo a este propósito. El hecho de ser voces de mujeres aporta cierto componente representativo de la conquista romántica en la película, y hace a su vez de elemento de unión entre el segundo cartel y el tercero (de *Superman*), ya que el coro femenino está presente en el *score* original de John Williams para el film de 1978 dirigido por Richard Donner.

En el compás 11, al empezar a verse el póster de Superman, escuchamos el acorde de *sol* mayor (dominante de *do* menor), con la fundamental en el bajo (contrabajo y secuencia de sintetizador), en ese momento entran violonchelos doblando a la octava a los contrabajos, y violas (*si#*) mientras violines segundos completan el acorde. Los primeros dejan el diseño de corcheas para tocar notas tenidas como el resto de la sección de cuerda. Con el acorde mayor, cuyo contraste armónico apoya la imagen del superhéroe, se suman las trompetas (también programadas con la *VSL*), instrumento muy presente en la partitura de Williams, y tocan tres veces el mismo acorde en distintas inversiones precedido cada vez de una semicorchea a modo de apoyatura cromática doble o simple. Este fragmento, al que se suma el redoble de plato suspendido y el *hit* de este instrumento, evoca las fanfarrias de metales, que encontramos en películas de aventuras desde los inicios del cine, heredado como un código recurrente de la ópera. Las trompetas, que tocan el acorde en disposición cerrada, están dobladas por tres flautas, que octavan en el agudo la segunda nota de cada acorde, quedando su *voicing* abierto. Con ello se busca una sonoridad más brillante.

The image shows a musical score for two staves: Flutes (Fl) and Trumpets (Trompetas). The music is in 4/4 time and consists of five measures, numbered 11 to 15. In measures 11, 12, and 13, the instruments play chords. In measures 14 and 15, the instruments play a melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 20. Fanfarria de trompetas, dobladas por flautas, para el póster de *Superman*, cc.11-15, cue 1a.

A partir del compás 13 la cámara se aleja un poco del póster de *Superman* y empieza lentamente el descenso. El compás 14 es el último de este segmento (1a) de la cue 1, la resonancia de trompetas y flautas (una negra) enlazará con el comienzo de la cue 1b.

Armónicamente, nos situamos en *do menor* (c. 1-4) y si bien hay presencia de algunos elementos modales como la séptima menor, en el tercer compás de las trompas,

la tonalidad queda claramente establecida al escucharse el IV grado (c. 5-10), y especialmente el V mayor, con función de dominante (c. 11-14). Todos los acordes aparecen en estado fundamental.

La forma de esta cue está condicionada por la aparición en imagen de cada uno de los carteles, lo que produce variaciones significativas en la orquestación con entradas y silencios de distintos instrumentos y secciones. La estructura formal queda además definida por la estructura armónica: cuatro compases en la tónica (durante el título de la película y el efecto de viñeta), seis compases de subdominante (cuando la imagen se vuelve real y vemos los dos primeros pósters) y cuatro compases de dominante (con el póster de *Superman*).

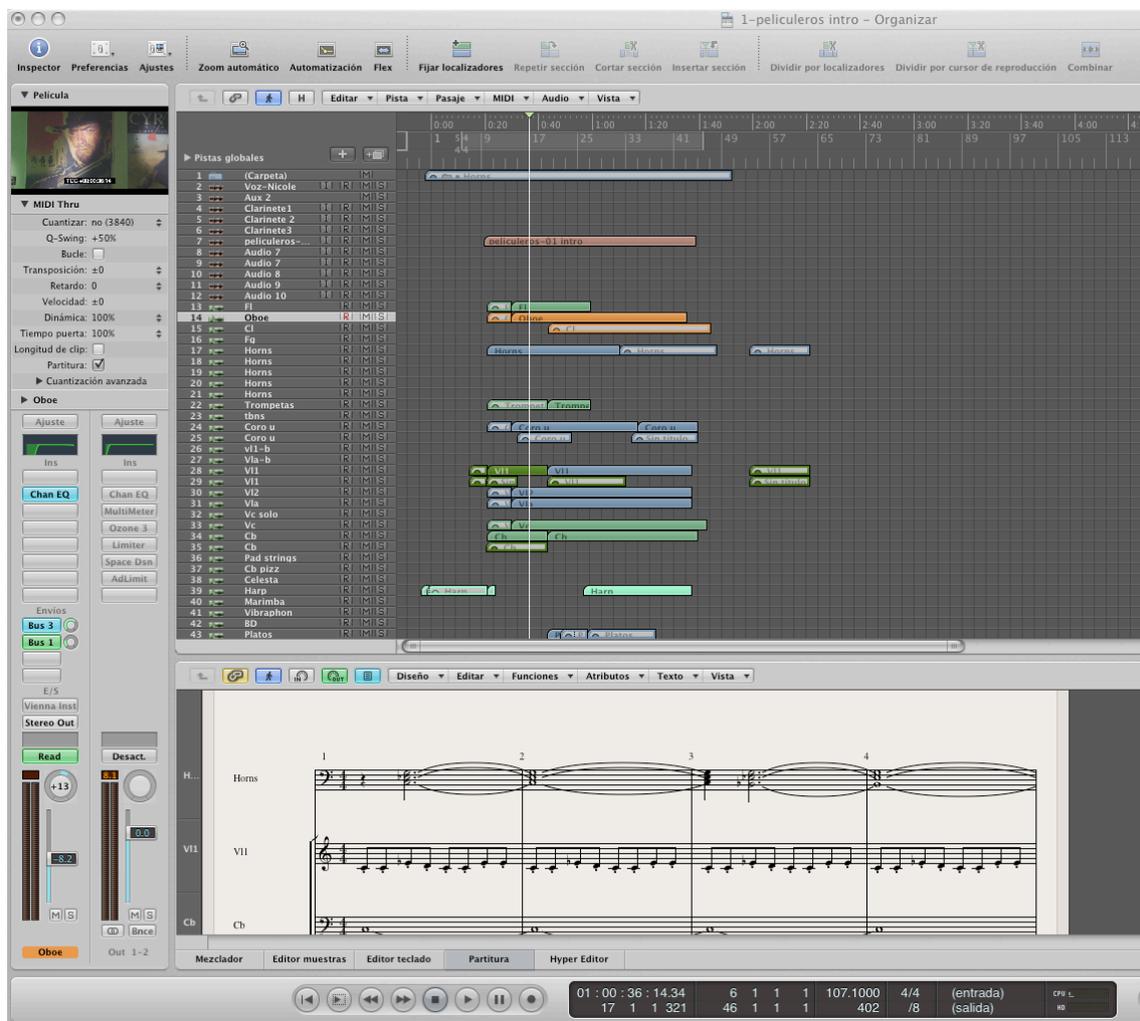


Figura 21. Ventana *arrange* de la sesión de Logic Studio de la cue 1a.

- Análisis motivico y/o temático.

En esta cue el material parece relativamente variado, ya que está condicionado por la necesidad de acentuar y ambientar la presencia de cada uno de los carteles de películas. Sin embargo si lo analizamos detalladamente vemos que, aunque no de un modo evidente, un motivo está presente en distintas variaciones a lo largo de la cue.

En el compás 1 los violines primeros realizan un motivo (*motivo 1*) de tercera menor ascendente (obviamos las repeticiones del *do*) para descender por grados conjuntos (*do-mib-re*), al que le sigue una variación (con un segundo *mib* en lugar del cambio a *re*). Este *motivo 1* se repite en los compases 2, 3 y 4, y transportado al IV grado en los compases 5 a 10.



Figura 22. Motivo de los violines primeros (*motivo 1*), compás 1, cue 1a.

Si lo comparamos con la línea de la guitarra eléctrica (compases 3 a 10), encontramos muchas similitudes, ya que aunque el ritmo es distinto, con notas más largas, la interválica es similar en las tres primeras notas, si bien la primera tercera es mayor por necesidades del transporte tonal y adecuación a la armonía. Rítmicamente se obvia la nota repetida (*do*) y se da una aumentación de los valores, aunque no de modo riguroso. Además la cuarta justa ascendente del compás 8, aparecerá como comienzo de otro motivo (tema principal) en cues posteriores.

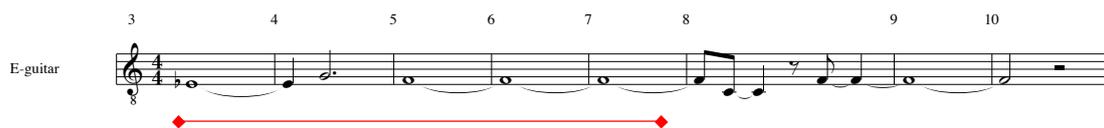


Figura 23. *Motivo 1* por aumentación libre y transporte tonal, guitarra eléctrica, cc. 3-10, cue 1a.

Si observamos la parte del coro femenino, veremos que el *motivo 1* se presenta transportado al cuarto grado, en aumentación libre con notas largas:

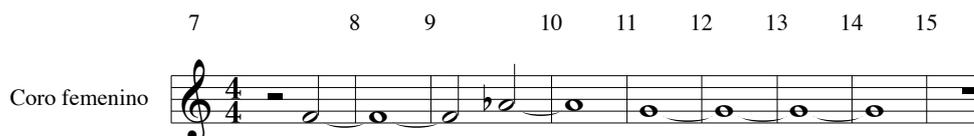


Figura 24. *Motivo 1* transportado al IV, por aumentación libre, coro femenino, cc. 7-14, cue 1a.

También la línea melódica de la guitarra clásica (cfr. figura 19) está basada en el motivo del compás 1 de los violines. Ya que aunque el *fa* está omitido al inicio, la melodía se basa en la repetición con distintas figuraciones rítmicas (*rubato* escrito) del motivo transportado al cuarto grado (*fa-lab-sol*).

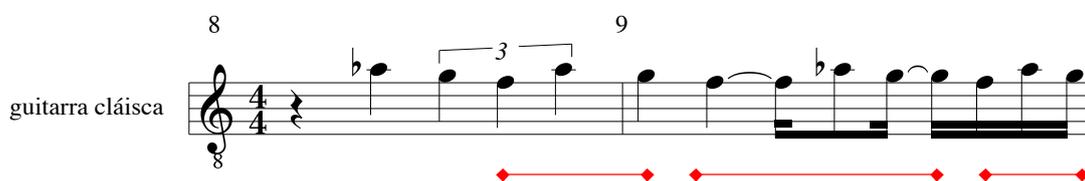


Figura 25. Variación del motivo 1 en la guitarra clásica, cc. 8-9, cue 1a.

A lo largo de estos escasos treinta segundos hemos visto la presencia de un motivo generador (*motivo 1*, violines primeros c.1), variado al menos cinco veces (por transporte al cuarto grado en los violines primeros c.5, por adaptación tonal y aumentación libre en la guitarra eléctrica c.3, por transporte al IV y aumentación en el coro c.7, por transporte y en *rubato* en la guitarra clásica c.8).

La variación y modificación del motivo, que además de darse en las alturas (transporte al IV grado), y en el ritmo (aumentación, *rubato*), se realiza también en la instrumentación (violines, guitarra eléctrica, coro femenino, guitarra clásica), sigue por tanto los mismo procedimientos y técnicas aplicados por Max Steiner, como hemos visto en el análisis de *Casablanca*.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Al igual que sucedía con la cue 13c de *Casablanca*, en este primer bloque musical de Peliculeros, la música no se limita a crear un *mood* estable sobre el que transcurre la escena, sino que es sensible al movimiento de la cámara y sobre todo al contenido de las imágenes. En esta cue la música trata de ser una *meta-banda sonora* ya que emula a las bandas sonoras de los pósters de cada una de las películas que vemos en las paredes del cuarto de Marcos, el protagonista, tratando de introducirnos en el *mood* de cada film por un instante.

A medida que avanza la panorámica de la cámara la música se va transformando, no sin transiciones y elementos comunes (en la instrumentación, armonía, motivos, etc.), y se deja influenciar por la imagen de cada uno de los carteles, hasta el punto de pasar en apenas treinta segundos por distintas estéticas y estilos (*spaghetti western*, film romántico de espadachines y de época, película de superhéroes).

Como sucediera con la partitura de Steiner, la música trata así de evocar emociones apoyando detalladamente lo que aparece en imagen.

- Relación con el resto de cues.

En el análisis de las cues restantes veremos la presencia de elementos de esta primera cue, como el motivo 1 o la melodía del banjo y también de variaciones de la instrumentación inicial.

Análisis de la cue 1b (00:00:15-00:01:27)

- Resumen argumental de la cue.

En esta cue (continuación de la cue 1a) prosigue la misma escena, la cámara desciende (tras haberse visto el cartel de *Superman*) y vemos a Marcos, el protagonista principal, sentado junto a un escritorio mientras observa lo que parece un álbum de fotos o cuaderno, con fotos de Katherine Hepburn y de películas en las que ella aparece. Marcos está pensativo y mira con devoción las fotos. Empieza a pasar hojas hasta que llega a una foto de la actriz sola, coge unas tijeras y se dispone a recortarla. En ese momento llaman a la puerta y Marcos interrumpe su propósito para levantarse a abrir. La música, que venía de la cue anterior y suena por tanto desde el principio, finaliza al escucharse el timbre.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta cue, al igual que la anterior, no procede de ninguna fuente diegética y es por tanto incidental.

- Análisis del plano sonoro.

En este bloque musical no hay tampoco diálogos y la música continúa en plano principal. Se escuchan en segundo plano algunos ruidos producidos por Marcos al abrir el álbum, pasar páginas o coger las tijeras, pero la música lleva el peso narrativo de la banda de audio por encima de esos sonidos.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música de esta cue es también empática, como la de su precedente, aunque a diferencia de aquella en ésta se establece un *mood* que acompaña al carácter intimista de la escena y al estado de ánimo de Marcos, sin acentuarse de modo evidente los cambios de plano, ni el contenido de cada página del álbum. Se trata de reflejar el estado emocional del personaje y disimular los cambios de plano del montaje.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Como acabamos de comentar, en esta cue prima la función psicológica de descripción del estado emocional de Marcos.

Al mismo tiempo la descripción física se centra en el espacio íntimo (en lo que parece un pequeño cuarto de estudio del personaje), con una orquestación mucho más contenida que en la cue anterior.

La melodía del oboe acompañada por notas largas en la cuerda (y las trompas al comienzo) y contestada por arpa y guitarra, nos presenta la soledad (física y psicológica) del protagonista y su necesidad de amor (el oboe solista ha sido utilizado históricamente para escenas de amor), descubriendo por tanto los pensamientos y sentimientos más o menos ocultos de Marcos (función psicológica). El coro femenino, que entra a mitad de cue en segundo plano, apoya muy sutilmente la imagen de la foto grande de Katherine Hepburn, símbolo de la mujer y de su ausencia en la vida del personaje.

En cuanto a las funciones técnicas, tenemos varios cambios de plano (recordemos que en la cue 1a no había ninguno desde que se ve el primer póster) y la música trata de ensamblarlos para no llamar la atención sobre el montaje y los distintos encuadres de la cámara, procurando que transcurran del modo más fluido posible. El

objetivo es dar cohesión a la escena a través de la banda sonora musical, intentado que prime el contenido emocional por encima de los procedimientos técnicos.

- Análisis estructural.

Esta cue está construida como una melodía solista del oboe, acompañada por el resto de la orquesta con armonías largas y notas tenidas, y con contramelodías a modo de respuesta en arpa y guitarra. El compás sigue siendo, como en la cue 1a, de 4/4 y el tempo se mantiene en 107,1 b.p.m.

Una vez extinguida la resonancia del acorde final (c.14, cue 1a) de la fanfarria de *Superman*, no vuelven a tocar trompetas ni flautas. Tampoco el banjo ni la guitarra eléctrica están presentes en esta cue. El plato suspendido, que había apoyado con un redoble y un *hit* el póster de *Superman*, tiene también silencios durante toda esta pieza.

La secuencia sintetizada que doblaba a los contrabajos en la cue anterior para potenciar los graves, va bajando poco a poco de volumen hasta extinguirse en el compás 19 (al no haber pausa ni silencios entre las cues 1a y 1b, mantenemos la numeración de compases, siendo el compás 15 el primer compás de la cue 1b). Las trompas doblan los acordes de la sección de cuerdas (tocan al unísono con violines primeros, segundos y violas) hasta el compás 31, donde tras un *decrescendo* dejan de oírse, lo que coincide con el plano corto de Marcos de frente (anteriormente, mientras bajaba la cámara, sólo se le había visto de espaldas). El coro deja de cantar en el compás 15 (inicio de la cue 1b) y volverá a hacerlo en el c.26, cuando Marcos pasa página y se ve el retrato en blanco y negro de Katherine Hepburn, que después se dispondrá a cortar con las tijeras.

El oboe inicia su melodía en el segundo tiempo del compás 16 y el arpa le contesta en el siguiente compás. Estos dos instrumentos no habían sonado en la cue 1a. Y su entrada se corresponde con la primera vez que vemos a Marcos en la imagen, sentado al escritorio.

La melodía del oboe es de construcción libre, aunque posteriormente veremos la presencia del *motivo I* en su arranque y como generador de algunos de los giros e intervalos. Es una melodía de carácter *cantabile* y rapsódico que se despliega libremente tanto en su ritmo como en su interválica sobre los acordes tenidos de la cuerda, en un ámbito de octava y media (de fa_4 a re_6 , según la nomenclatura científica o internacional). El carácter es expresivo y la articulación siempre se mantiene en *legato*. La figuración rítmica evita la acentuación en partes fuertes del compás y contiene valores largos (el valor más pequeño es la corchea), frecuentes síncopas y dos tresillos (de negras y

blancas). Esta indefinición métrica de la música acompaña las emociones de añoranza e idealización femenina de Marcos, a la vez que difumina el contorno melódico, para que el público perciba el *mood* de un modo más inconsciente, sin prestar excesiva atención a la música, y pueda así concentrarse en el protagonista (que aparece por primera vez) y en sus sentimientos.

The musical score for Oboe consists of three staves. The first staff (measures 15-20) starts with a whole rest in measure 15, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords E♭/B♭, A♭/C, and Gm/D are indicated above the staff. The second staff (measures 21-28) continues the melodic line with a triplet in measure 22. Chords Cm/E♭ and A♭/E♭ are indicated. The third staff (measures 29-30) shows the final measures with a triplet in measure 29 and a final chord Cm. The piece ends with a whole rest in measure 30.

Figura 26. Melodía del oboe y cifrado armónico del acompañamiento orquestal, cc. 8-9, cue 1b.

Como vemos en el cifrado armónico de la figura 26, la melodía sigue estando (como en la cue 1a) en *do* menor, aunque tras el acorde de dominante de la fanfarria de *Superman*, no llega a resolver en la tónica, sino que enlaza con el III grado en segunda inversión. Esta relación de mediantes (con resolución cromática excepcional) es muy típica en la música centroeuropea del postromanticismo, desde Wagner y Bruckner, y su uso ha perdurado hasta nuestros días en el séptimo arte, con infinidad de ejemplos en partituras cinematográficas (desde Max Steiner a John Williams o Howard Shore). Si en la cue 1a todos los acordes estaban en estado fundamental, en esta parte de la escena sólo el acorde final reposa sobre la tónica en el grave, el resto se presentan en segunda inversión y primera inversión. Debido a esto la sensación tonal se diluye en favor de una percepción más modal de la armonía, ratificada por la presencia del V menor en lugar de la dominante y la cadencia plagal (IV⁶₄ -I) sobre la pedal de tónica del final de la cue. Sobre cada acorde tenido la melodía introduce notas ajenas al acorde a modo de

disonancias de color (tensiones), como por ejemplo la oncena sostenida (re) y la séptima mayor (sol) sobre el acorde de *Lab* mayor en los compases 17 y 18, o la novena (re) sobre el acorde final de tónica (cc.32-33).

La duración de cada una de las armonías tampoco sigue un patrón definido, así el primer acorde (Eb/Bb) dura dos compases, al igual que el VI grado (Ab/C), en cambio el tercer acorde (V menor en segunda inversión, Gm/D) se mantiene durante tres compases y la tónica en primera inversión (Cm/Eb) lo hace durante cuatro, al igual que el acorde que le sucede (el VI, esta vez en segunda inversión, Ab/Eb), acortándose de nuevo las duraciones en la cadencia plagal (Fm/C – Cm), dos compases cada acorde, con la resonancia del último prolongada a modo de calderón.

En el compás 22, la reaparición de la tónica (aunque en primera inversión para no dar sensación conclusiva) está ligada a la aparición en imagen del plano detalle de Marcos abriendo el álbum. En el compás 26, mientras el resto de las cuerdas mantienen su nota tenida, las violas tocan *lab*₃ en lugar del *sol*₃ de los compases anteriores, lo que ocasiona un cambio de acorde a *Lab* mayor, justo antes de que el personaje pase la página y se vea el retrato fotográfico en blanco y negro de Katherine Hepburn, momento en el que entra el coro. La presencia de la tercera mayor confiere algo de esperanza al pasaje al verse el retrato, y el cambio al IV grado (de nuevo un acorde menor) para cadenciar, apoya el plano de Marcos cogiendo las tijeras. El acorde final de tónica se escucha cuando la tijera está a punto de cortar la foto.

Vemos que la duración de cada acorde no es casual sino que está relacionada con el contenido de las imágenes, que confiere la forma a esta cue. La disposición de los acordes es cerrada, con la cuerda en el registro medio-grave y los violonchelos doblando a los contrabajos, para dejar el registro agudo a la melodía.

El arpa entra en el compás 17 y realiza contrapuntos a la melodía principal, del oboe, basados en el *motivo 1* ritmizado de modo libre, simulando un *rubato* para darle naturalidad a la música secuenciada (cfr. figura 29).

The image shows a musical score for measures 16-21, cue 1b. The score is arranged in a system with nine staves. From top to bottom, the staves are labeled: Oboe, Horns, Harp, VII, VI2, Vla, Vc, Cb, and secuencia. The Oboe part begins at measure 16 and features a melodic line with a triplet in measure 20. The Horns part consists of sustained chords. The Harp part includes a triplet in measure 20. The VII, VI2, Vla, Vc, and Cb parts consist of sustained notes and chords. The 'secuencia' part is a bass line with sustained notes.

Figura 27. Compases 16-21, cue 1b.

La guitarra entra cuando Marcos abre el álbum y realiza contramelodías basadas en la melodía del oboe a modo de imitaciones libres, aprovechando los reposos en notas más largas del instrumento solista. Así los compases 22 a 24 son una variación de los compases 16 a 18 del oboe, y los compases 26 y 27 de la guitarra imitan a los compases 20 (con la anacrusa del 19) y 21 del oboe. En los compases 30 a 33 la guitarra imita al oboe con un sólo compás de diferencia, ya que toca una variación de los compases 29 y 30 del instrumento de madera y acaba la frase de modo libre (a partir del sol_4 del compás 31). Al igual que el oboe, también la guitarra introduce tensiones sobre los acordes tenidos de la orquesta. A modo de muestra véase la novena (*sib*), la séptima mayor (*sol*), y la oncenena sostenida (*re*) sobre el acorde de *Lab* mayor en los compases 27 a 29, o la séptima menor (*sib*) sobre el acorde final (cc. 32-33).



Figura 28. Guitarra, cc. 22-33, cue 1b.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya hemos comentado, en esta cue reaparece el *motivo 1* (de la cue 1a) de modo evidente en el acompañamiento del arpa, ya que sólo toca las notas del motivo y en la altura original de éste (do_4 - mib_4 - re_4).

El motivo suena dos veces entero y en la tercera (c.19) se omite el *do*. En el compás 20 suena de nuevo como tresillo de negras y posteriormente (c.21) suena con el *mib* omitido. Tras un silencio de compás y medio, se escucha tres veces una fragmentación del motivo con el *re* final omitido (c.24, c. 25 y c. 29), separada por silencios, como disolución motivica final. El ritmo es siempre distinto, compartiendo así la sensación de libertad métrica de la melodía.

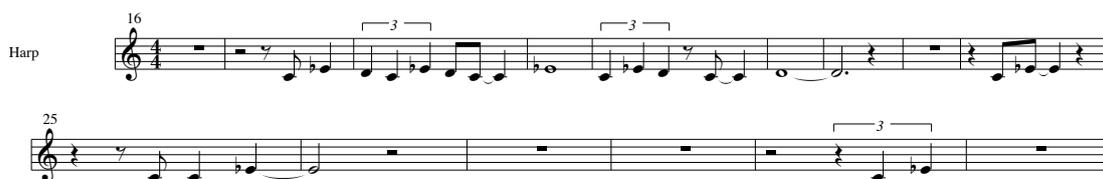


Figura 29. Arpa, cc. 16-30, cue 1b.

El arranque de la melodía del oboe presenta también una cita del motivo en las alturas originales:



Figura 30. Oboe, comienzo de la melodía, cc. 16-17, cue 1b.

Y dentro de la línea melódica encontramos otros fragmentos originados como variación del motivo, en los que los intervalos se modifican (aumentación interválica en el primer salto de las figuras 32 y 33) manteniendo la dirección e intención del movimiento melódico:



Figura 31. Oboe, variación del *motivo I*, c. 20, cue 1b.



Figura 32. Oboe, variación del *motivo I*, cc. 24-25, cue 1b.



Figura 33. Oboe, variación del *motivo I*, c. 30, cue 1b.

También encontramos intervalos generados por fragmentación al omitirse la primera nota del motivo.



Figura 34. Oboe, fragmentación del *motivo I*, c. 30, cue 1b.

Y vemos también como el motivo es fragmentado e invertido y secuenciado en progresión tonal, sufriendo la tercera vez una aumentación interválica (tercera en lugar de segunda) y rítmica:

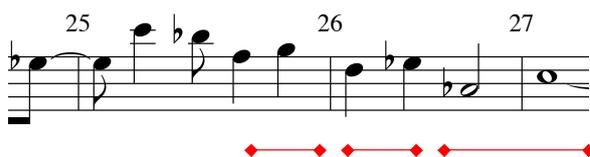


Figura 35. Oboe, fragmentación e inversión del *motivo 1*, c. 30, cue 1b.

Técnicas similares se utilizan en la parte de la guitarra clásica, al ser esta variación de la del oboe.

En la parte del coro, el motivo se presenta por aumentación rítmica libre y aunque se mantienen las alturas originales, la segunda y tercera nota del motivo están cambiadas de orden:



Figura 36. Coro, variación por alteración del orden de las notas del *motivo 1*, cc. 26-31, cue 1b.

Para la composición de esta cue, como vimos también en la anterior, se hizo uso de las diferentes técnicas de variación, transformación y trabajo motivico que Max Steiner emplea en su *score* para *Casablanca* (tomado como modelo para el proceso creativo de nuestra banda sonora musical para *Peliculeros*), heredadas del contrapunto clásico a través del postromanticismo centroeuropeo.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Aunque a diferencia de la cue 1a, en ésta la sincronía no es tan evidente para el espectador, ya hemos mencionado al hablar de la armonía, como la forma de este bloque musical y sus cambios de acorde están ligados a los elementos visuales de la escena.

En su comienzo, tras la fanfarria de *Superman* de 1a y la extinción de la resonancia de los metales, apoya el movimiento descendente de la cámara con el acorde

tenido de las cuerdas y trompas. La melodía del oboe se inicia cuando empezamos a ver a Marcos en el plano y le acompaña hasta que este se gira tras oír el timbre de la puerta y se levanta de la silla. La entrada de la guitarra resalta el plano del álbum abriéndose. Y el coro femenino empieza a cantar de nuevo con el plano del retrato de Katherine Hepburn, en el que se detiene Marcos con el objeto de recortarlo con las tijeras.

- Relación con el resto de cues.

Como ya hemos visto, a nivel motivico está cue se nutre del material (*motivo 1*) de la cue anterior y mantiene además gran parte de la orquestación de ésta (trompas y secuencia de sintetizador al principio, sección de cuerdas durante toda la cue, reaparición de guitarra clásica y del coro femenino).

Posteriormente veremos como esta pieza musical, con la melodía libre acompañada, sirve de modelo para otras intervenciones de la música (cues 4a y 5a), relacionadas con la soledad de Marcos en su cuarto y su relación con Katherine Hepburn (cue 4a) y diegéticamente con Rebeca (4b), que ve también sola una película (supuestamente *La fiera de mi niña*, en la que aparece Katherine Hepburn).

Análisis de la cue 2a (00:02:14-00:02:45)

- Resumen argumental de la cue.

La cue comienza cuando Rebeca cierra la puerta del videoclub, como anticipación al cambio de plano que pasa al interior del cuarto de Marcos, quien de pie junto a la mesa observa de nuevo el retrato de Katherine Hepburn del álbum. Después el protagonista se gira y se dirige a *Joe* (Clint Eastwood) en el cartel de *Por un puñado de dólares*, iniciando un soliloquio con el personaje de Leone, al que afirma que esta vez será diferente y que se atreverá a conquistar a la chica. Tras esto, el primer plano del póster de Eastwood se transforma en una viñeta de *storyboard*, como transición para la próxima escena.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta cue es también incidental, como las anteriores, pues la música es incidental, y por tanto no es escuchada por los personajes ni emitida por ninguna fuente sonora presente en la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

La música se inicia mientras Rebeca cierra la puerta del videoclub, para enlazar ese plano con el de la foto de Hepburn en el álbum de Marcos, sin embargo durante el final de la escena del exterior del videoclub el comienzo de la banda sonora musical es prácticamente inapreciable (sólo tocan las violas y se mantienen en un *la*₃ en *pianissimo*), ya que está tapado por el ruido de la puerta y el sonido de ambiente de la calle.

Con el cambio de plano (00:02:17) cesan los ruidos y escuchamos la música en plano principal hasta que Marcos empieza a hablar (00:02:24), a partir de ese momento su voz pasa a primer plano sonoro y la banda sonora musical vuelve a un segundo plano, aunque permanece muy presente con su melodía de guitarra a modo de contrapunto al monólogo del protagonista.

Marcos se calla en 00:02:38 y la música recobra el protagonismo absoluto. En 00:02:42 los efectos de sonido que acompañan a la transición visual del póster convirtiéndose en *storyboard* comparten el plano principal del audio con el *score*.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática ya que por una parte, al ser una melodía relativamente lenta (esta vez con la guitarra como solista) y acompañada por notas tenidas, mantiene el carácter íntimo del cuarto de Marcos y por otra realiza una referencia evidente a la música de los westerns (por su instrumentación, melodía y armonía), enmarcando así el soliloquio del protagonista con el póster mudo de Clint Eastwood en *Por un puñado de dólares*.

La música acompaña por tanto el *mood* de la imagen complementándolo y no presenta emociones opuestas o indiferentes.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico la música describe y ambienta el póster del *spaghetti western*, a la par que subraya el desafío, propio también de ese género cinematográfico, que Marcos establece con *Joe*, lo que supone un acercamiento psicológico a las emociones y el estado anímico de Marcos.

El comienzo con la nota tenida (en las violas), genera también expectación y tensión (antes del duelo verbal con el póster) a la par que evoca la soledad del protagonista.

La introducción de las violas trata de dar cohesión al montaje (función técnica) uniendo escenas distintas (exterior de videoclub con interior del cuarto de Marcos), y la melodía de la guitarra sirve de hilo conductor para la alternancia de planos de Marcos y el cartel.

El final de la melodía se prolonga sobre la transición con efecto de *storyboard* garantizando la unidad del montaje para el cambio de secuencia.

- Análisis estructural.

La cue 2a está escrita en 4/4 y a un tempo de 67,3 b.p.m. La tonalidad es *la* menor, aunque como veremos hay algunos giros modales, especialmente frigios (en torno al *mi*), por lo que sería más correcto definir el centro tonal como *la* eólico.

Esta cue tiene nueve compases y está instrumentada para guitarra clásica (que lleva la melodía principal), guitarra eléctrica, violas, violonchelos y coro femenino. A esto se suma una muestra de *sampler* de guitarra clásica que hace sonar arpeggios completos (que siguen la armonía) como acompañamiento puntual. La orquestación es por tanto reducida (ausencia de violines, maderas, metales, percusión, etc.) para mantener el carácter intimista y solitario de Marcos en su cuarto.

Al igual que la cue anterior la textura está concebida como una melodía acompañada, aunque estilísticamente el instrumento solista (la guitarra clásica), las figuraciones rítmicas (ricas en adornos) y la armonía, basada en la cadencia frigia, nos llevan esta vez al universo sonoro de los westerns, acompañando así las palabras que Marcos dirige al póster de Clint Eastwood en *Por un puñado de dólares*.

La melodía está en el registro medio de la guitarra y está llena de ornamentaciones como apoyaturas, floreos y notas de paso. Además en algunos compases la construcción melódica parece alejarse del acorde que la acompaña y proponer otras notas como ejes. Como sucede en el compás 3 y en el 7 con el *do* de la guitarra sobre el acorde de *Sol* mayor (VII grado de *La* menor), o con el *si* y el *re* en el compás siguiente sobre la armonía de *Fa* mayor (VI grado), dando así especial peso en la melodía a la cuarta añadida sobre el acorde. Estas notas ajenas a la armonía se pueden entender también como apoyaturas en tiempo fuerte que algunas veces no llegan a resolver.

El ritmo de la parte solista y la abundancia de adornos recuerdan, aunque de un modo mucho más sobrio, a la melodía de la trompeta en el tema homónimo del film *Por un puñado de dólares*, con música de Ennio Morricone.

Figura 37. Partitura de la cue 2a.

La cue comienza con el la_3 (compás 1 entero) tenido en las violas como introducción que sirve de enlace al plano de Rebeca cerrando la puerta del videoclub con el plano detalle de la foto de Katherine Hepburn en el álbum y con el plano medio de Marcos mirando de perfil la foto. Poco después del último cambio de plano entran el resto de instrumentos. Violonchelos y guitarra eléctrica tocan al unísono (con ligeras variaciones) llevando la función de bajo de la armonía. El coro de mujeres entra en segundo plano, para enriquecer el agudo y como símbolo de la añoranza femenina (presente en las palabras de Marcos), como ya se vio en la cues 1a y 1b.

Exceptuando la guitarra clásica todos los instrumentos acompañan con notas tenidas y el ritmo armónico es de acorde por compás. Los cambios de nota se producen por consiguiente en el primer tiempo de cada compás en el grave (violonchelos y guitarra eléctrica) y en las violas, aunque éstas se quedan ligadas como nota común de

la armonía en un cambio de acorde (c.5). El si_3 del tercer tiempo del compás 9 es una nota de paso hacia el la con el que se inicia la siguiente cue.

El coro sin embargo realiza el cambio de nota (excepto en el c.6) en el tercer tiempo de cada compás, realizando así un retardo con el que se introduce disonancia en la armonía. Entre los compases 5 y 8 el coro canta quintas paralelas con respecto al bajo, aunque en los compases 7 y 8 el retardo de blanca genera otros intervalos en las dos primeras partes del compás.

La sucesión armónica es la siguiente, partiendo de La menor como tónica:

I (cc.1-2) – VII (c.3) – VI (c.4) –IV (c.5) – VI (c.6) –VII (c.7) –Vm (c.8) – I (c.9)

Todos los acordes están en estado fundamental. En ningún momento se presenta la sensible y la dominante del compás 7 es menor, por lo que la pieza no es tonal sino modal en la eólico (escala menor natural).

El movimiento del bajo insinúa desde el principio una cadencia frigia, aunque no se llega a concretar al sustituirse el mi por re en el compás 5.

- Análisis motivico y/o temático.

Como veremos en cues posteriores, la melodía de la guitarra de la cue 2a es la primera aparición del tema principal del film y contiene en su inicio el *motivo 2* (que es el material generador del tema). La anacrusa con la cuarta justa inicial, presente en otras cues (4b, 5b, 6b, 6d, 6g, 7a, 8a, 8b y 8c), está aquí omitida.

El tema, comparado con variaciones posteriores, se encuentra en esta cue bastante ornamentado para adecuarse a la estética del western, con adornos típicos de la escritura para guitarra en ese contexto estilístico. La construcción es simétrica y tiene ocho compases, ya que el compás 1 es de introducción, divididos en dos semifrases de cuatro compases cada una. La segunda semifrase (c.6) es una repetición variada de la primera, con una armonización y ornamentación melódica diferentes.

guitarra clásica

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff is labeled with a '2' above the treble clef and a '2' above the first measure. It contains a melody in 4/4 time with various ornaments. Red diamonds are placed below the first and third measures, with red arrows pointing to the right. The second staff is labeled with a '7' above the treble clef and a '7' above the first measure. It contains a melody in 4/4 time. A red diamond is placed below the first measure, with a red arrow pointing to the right.

Figura 38. Melodía de la guitarra de la cue 2a: primera aparición del tema principal, conteniendo el *Motivo 2* ornamentado en ambas semifrases.

A continuación presentamos el motivo principal (*motivo 2*), privado de adornos y con la anacrusa inicial, que no figura en esta primera aparición:

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time. It starts with a whole rest in the first measure, followed by a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. A red diamond is placed below the first measure, with a red arrow pointing to the right.

anacrusa omitida

Figura 39. Notas principales del *Motivo 2* sin ornamentar.

Como vemos el *motivo 2* (o motivo principal) se corresponde con la cabeza del tema principal. Además es necesario destacar que entre los comienzos de los motivos 1 y 2 hay gran semejanza interválica, al tener ambos como ámbito una tercera menor y movimiento por grados conjuntos (descendente en el motivo 1 y ascendente en el 2). Podríamos por tanto afirmar que ambos son dos variantes distintas de una misma célula generadora.

Si transportamos los dos motivos a la misma tonalidad (*la menor*) y prescindimos de la nota inicial en ambos casos y del ritmo, obtenemos lo siguiente:



Figura 40: reducción del motivo 1 (omitiendo la primera nota y acabando en la tónica, cfr. figura 22).



Figura 41: reducción del motivo 2 (omitiendo la anacrusa).

Vemos por tanto, como el material interválico de cada motivo es en gran medida inversión del otro, con lo que podemos establecer que ambos proceden de la misma célula generadora, germen de la música de todo el cortometraje, como veremos al final del análisis de la banda sonora musical de *Peliculeros*. Aún así, para la claridad de este análisis mantendremos la terminología de *motivo 1* y *motivo 2*.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue la sincronía no es dura, sino que procura no acentuar los cambios de plano para dar continuidad a la escena y no distraer del diálogo.

La introducción de las violas enlaza el cambio de escena (del exterior del videoclub con Rebeca al interior del cuarto de Marcos) y los dos planos iniciales de la nueva escena, para dar continuidad al montaje y a la sucesión de encuadres. Una vez vemos al protagonista, la guitarra empieza a tocar la melodía y con su carácter y estética (de western) se anticipa un instante al plano en el que se ve el póster de *Joe* y al contenido de las palabras de Marcos.

El tema sonará junto al monólogo de Marcos y acabará sobre la transición visual al *Storyboard*, buscando principalmente la continuidad de la imagen.

- Relación con el resto de cues.

En esta cue aparece la primera versión del tema y motivo principal, material que será de gran importancia a lo largo del cortometraje por la repetida aparición de otras variantes del tema completo (2c, 4b, 5b, 6d y 8c-títulos de crédito 2) y de distintas melodías basadas en el motivo principal (6b, 6g, 7a, 8b-títulos de crédito 1).

Análisis de la cue 2b (00:02:45-00:03:16)

- Resumen argumental de la cue.

La transición con viñetas de *storyboard* funde a un plano medio de Rebeca tras el mostrador del videoclub, en un plano subjetivo de Marcos moviéndose hacia el interior del establecimiento, con sonido de espuelas. El protagonista baja la escalera y se cruza con los dos repartidores de pizza. Al llegar a una estantería con películas se detiene y coge una película. Vemos que lleva guantes de vaquero y otro dvd se le cae al suelo, al agacharse (cambia el plano y deja de ser subjetivo) vemos en un plano detalle situado en el suelo sus botas con espuelas. Se gira, aún sin verse su rostro, y el color de la imagen se vuelve más cálido y marrón (etalonaje de western). En el siguiente plano le vemos disfrazado de vaquero (con sombrero y chaleco) subiendo las escaleras de vuelta al mostrador de Rebeca con las películas en la mano.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música de esta escena es también incidental.

- Análisis del plano sonoro.

En esta secuencia no hay diálogos y la música comparte protagonismo con los efectos de sonido (pisadas, ruido de las espuelas, ruido del dvd al cogerlo, etc.). Ambos elementos tienen un papel narrativo fundamental en la escena.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música (que emula y homenajea la estética de las bandas sonoras de Ennio Morricone para los *spaghetti westerns* de Sergio Leone) parece acompañar la fantasía y el punto de vista de Marcos, al igual que lo hace la cámara con el plano subjetivo del comienzo, o la postproducción al corregir los tonos de la fotografía para adecuarla a la estética del western. Es por tanto empática y enfatiza la visión subjetiva del protagonista, que al disfrazarse de vaquero siente la realidad como un western.

Se podría afirmar que esta música no acompaña al contexto real en el videoclub, sino a los pensamientos e intenciones del personaje principal. Tampoco presenta una emoción opuesta o indiferente, sino que enfatiza y apoya sólo una parte de lo que vemos complementando su valor subjetivo.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Con su estética la música realiza una contextualización de género (western) del disfraz y modo de actuar del personaje.

Los elementos percusivos (golpes en la caja de la guitarra, timbales y graves del piano) y el ritmo de la melodía del banjo imitan el galopar de un caballo y acompañan el movimiento del protagonista caminando con espuelas, y de la cámara hacia el interior del video club.

Cuando Marcos sube las escaleras de vuelta al mostrador de Rebeca, escuchamos en la guitarra eléctrica una descripción del movimiento con un arpeggio ascendente de séptima de dominante, siguiendo el modelo de las ilustraciones musicales de Max Steiner.

A nivel psicológico, la música de western nos introduce en los pensamientos y emociones de Marcos, disfrazado de cowboy.

Desde el punto de vista técnico, la pieza musical trata de hacer natural el movimiento del plano subjetivo, el cambio de color de la fotografía y los cambios de plano de la escena. La recuperación de elementos motivicos y de orquestación de la cue 1a aporta coherencia al montaje con lo acontecido hasta el momento.

- Análisis estructural.

Esta cue es continuación de la anterior y se mantiene el compás de 4/4 y el tempo de 67,3 b.p.m. La tonalidad es la misma (*la menor*), y si la cue 2a presentaba un carácter más modal, en esta aparece el acorde de dominante con la sensible *sol#* (compás 17). Mantenemos la numeración de la cue 2a, siendo el c.10 el primer compás de la cue 2b.

La instrumentación de la cue 2a (guitarra clásica, guitarra eléctrica, viola, violonchelo y coro femenino) se mantiene y se añaden banjo, timbales, platos, pandereta, piano (como instrumento de percusión, en el registro grave doblando a los timbales), arpa vocal (como *loop* de audio de dos compases de duración que marca el pulso en corcheas acentuando cada negra; este bucle procede de la librería de *Logic Studio*) y percusión de guitarra (sobre la caja de resonancia), violines primeros y segundos, contrabajos, trompas y clarinete.

La armonía es una variación de la de la cue precedente, con la cadencia frigia como estructura generadora. En este bloque musical, cada acorde se mantiene dos compases, excepto el VI (c.14), que se intercambia por el IV (c.15) (recordemos que

tienen dos notas en común y poseen por tanto un color y función similar en la cadencia frigia) y el V final que se mantiene durante tres compases (en el primero hay un retardo de la cuarta por la sensible) para incrementar y prolongar la tensión final hasta que Marcos llega al mostrador. Todos los acordes están en estado fundamental, como en la cue anterior.

En esta cue hay dos melodías que comparten protagonismo. La primera comienza con notas largas en la guitarra eléctrica y hacia el final de la cue (00:03:08) es octavada y se intensifica rítmicamente (c.17 con anacrusa), para apoyar el plano de Marcos que sube decidido las escaleras para dirigirse al mostrador de Rebeca:

10
e-guitar

Marcos subiendo las escaleras
(intensificación)

Figura 42. Melodía de la guitarra eléctrica, cue 2b, cc. 10-18

El patrón rítmico original (cc.10-14) de esta melodía es de redonda ligada a blanca con puntillo con una negra anacrúsica. La nota inicial de la melodía es el *mi*, ya que el *la* es la continuación de la línea del bajo que la guitarra eléctrica llevaba en la cue 2a y sirve como enlace a ambas cues. La melodía se origina por progresiones del modelo (*mi-do*), que es una inversión (con transporte tonal) de las dos primeras notas del *motivo 1*. El segmento final (c.17 y siguientes) se forma por el arpegio ascendente del acorde de séptima de dominante. Este movimiento interválico imita e ilustra la subida de las escaleras del envalentonado Marcos. La negra con puntillo y corchea (c.17), suponen una imitación por aumentación del patrón rítmico del otro instrumento solista: el banjo.

El banjo tiene al mismo tiempo las funciones de segunda melodía y bajo, ya que dobla (por octavas) a los contrabajos con la negra resonante del primer tiempo de cada dos compases. El registro del banjo está extendido en el grave, con el sampler, para poder doblar todas las notas.

Su melodía es una variación libre por inversión y/o transporte (según cada compás) de las tres primeras notas del *motivo 2*. La construcción melódica es bastante simétrica e incluye dos semifrases, la primera de cuatro compases y la segunda con un añadido de un compás (en total cinco compases), este último compás es necesario para incrementar la tensión sobre la dominante y dar tiempo a Marcos a llegar al mostrador.

La parte melódica tiene un patrón rítmico constante: silencio de negra, corchea con puntillo y semicorchea, seguido de dos negras.



Figura 43. Melodía del banjo, cue 2b.

La melodía del banjo también se intensifica con el *crescendo* que apoya la subida de Marcos de las escaleras, la fragmentación de la célula (corchea con puntillo-semicorchea) genera un nuevo diseño melódico al final de la segunda semifrase (c.17), con aumentación rítmica (negra con puntillo y corchea, en lugar de corchea con puntillo y semicorchea) en el compás añadido (c.18). En esta caso la subida de las escaleras es ilustrada a la inversa con el descenso por grados conjuntos del c. 17, para no superponerse con la guitarra y mantener el interés contrapuntístico.

El patrón rítmico de la melodía del banjo, que imita el galopar del caballo y apoya y describe el caminar de Marcos con las espuelas, se complementa con la siguiente figuración para ser percutida sobre la caja de la guitarra, que tiene la misma función descriptiva:



Figura 44. Patrón rítmico de la guitarra percutida sobre la caja, cue 2b.

Durante toda la cue los timbales y el piano también tocan en octavas un *ostinato*, como ritmo complementario a banjo y guitarra percutida:

The image shows a musical score for two instruments: timbales and piano. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 10 and the second system starts at measure 14. Both instruments play an ostinato pattern. The timbales part consists of eighth notes, and the piano part consists of quarter notes. The pattern is: eighth rest, eighth note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note, quarter note.

Figura 45. Ostinato de timbales y piano, cue 2b.

El bucle del arpa de boca (*jaw harp*) entra en el compás 10 (primer compás de esta cue) y suena hasta el compás 18 inclusive (final de la cue). Su ritmo constante, que acentúa cada negra, con rebote de corchea sin acentuar, es un elemento tímbrico muy característico (junto al banjo, la guitarra eléctrica, los arpeggios de guitarra española y la percusión) para la contextualización estilística de esta cue en el género del *spaghetti western*.

En este bloque musical las trompas se incorporan en el compás 12 y vuelven a tocar acordes tenidos con *crescendi* y *diminuendi*, como en 1a:

The image shows a musical score for trombones. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 12 and the second system starts at measure 14. The score shows chords for measures 12, 13, 14, 15, 16, 17, and 18. Below the score is a dynamic automation curve (green line) showing the volume of the chords over time. The curve starts at 17, rises to 22, dips to 17, rises to 43, dips to 39, rises to 26, dips to 26, rises to 69, dips to 20, and ends at 0.

Figura 46. Acordes de las trompas con curva de automatización dinámica, cue 2b.

Las violas siguen tocando notas tenidas para completar la armonía, como en la cue 2a, y los chelos tienen cuatro compases de pausa hasta que vuelven a entrar para doblar a los contrabajos. Los violines segundos empiezan a tocar en el compás 14 y los primeros en el 15, y al igual que las violas tocan notas largas rellenando la armonía.

En el compás 16 se introduce el plato suspendido en *crescendo* y una segunda pista de timbal, esta vez redoblando.

Como vemos el número de instrumentos de la orquesta se va ampliando a medida que se acerca el final de la cue, lo que repercute en la dinámica (*crescendo*) de esta pieza. El punto culminante se encuentra en la llegada de Marcos con las películas al mostrador de Rebeca (final de esta cue), y todos los elementos, orquestación, armonía (con tensión y reposo sobre la dominante al final), melodía, ritmo, dinámica, etc., se van intensificando e incrementando poco a poco a lo largo de la cue (en especial a partir del cambio de color y del inicio del plano de Marcos subiendo las escaleras, 00:03:08) para llegar a este clímax final.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya hemos comentado en el análisis estructural, la melodía del banjo (cfr. figura 43) está basada en el motivo principal, ya que el motivo de este tema procede de la cabeza del tema principal por inversión (*do-si-la* en lugar de *la-si-do*).

La construcción melódica de los nueve compases se basa en el motivo del c. 10, adaptado al nuevo patrón rítmico (corchea con puntillo- semicorchea- negra). El compás 11 es una repetición variada del 10 (con el *re* del cuarto tiempo en lugar del *do*). En el compás 12 se invierte el motivo transportado desde *si* y se adapta al acorde de *sol* mayor, y el compás 13 es una variación de éste. Los compases 14 y 15 son una repetición del c. 10 y el 11, y el c. 16 es una variación del 12. El c.17 se origina por fragmentación y repetición de la célula rítmica por grados conjuntos descendentes sobre la escala del acorde de séptima de dominante, y el c. 18 por aumentación y adaptación al mismo acorde.

La melodía de la guitarra eléctrica, que como vimos se genera por progresiones a partir de un modelo, está relacionada con el *motivo 1*, y al igual que el banjo ayuda a mantener la unidad en una cue marcada por su especificidad tímbrica (que emula el western), por exigencias del guión.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Toda la cue trata de ambientar la escena de Marcos que acude vestido de cowboy para buscar películas en el videoclub y “enfrentarse” a Rebeca. El *score* de este bloque, como sucediera en 2a, se acerca estéticamente a las bandas sonoras de Ennio Morricone por los westerns de Sergio Leone. Como ya hemos comentado este acercamiento se basa principalmente en la elección y uso de la instrumentación (arpa de boca, banjo, guitarra eléctrica y española, percusión, etc.).

Inicio y fin son los referentes sincrónicos de esta cue, así como el giro sobre sus botas y la subida de Marcos hacia el mostrador, que es apoyada con el *crescendo* en orquestación y dinámica y la intensificación melódica y rítmica.

- Relación con el resto de cues.

La presencia de variantes de los motivos 1 y 2 en las melodías de guitarra eléctrica y banjo, así como la continuidad en el uso de la instrumentación (parte de la instrumentación ya estaba en la cue 2a, y además la plantilla de este bloque es muy similar a la de la cue 1a), contribuyen a la cohesión y unidad de toda la banda sonora musical. La técnica de desarrollo motivico de Max Steiner sigue por tanto siendo la herramienta utilizada para lograr la unidad de la partitura en las diferentes escenas.

Análisis de la cue 2c (00:03:16-00:03:49)

- Resumen argumental de la cue.

El primer plano de Rebeca, que levanta la cabeza percatándose de la llegada de Marcos, es el inicio de esta cue. Marcos, que está apoyado sobre el mostrador y da la espalda a la dependienta, empieza a hablar con Rebeca de las películas del oeste. El protagonista habla (vocabulario, declamación, etc.) como si él mismo fuera un personaje de western.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta cue es incidental, como 2a y 2b, a las que sigue sin haber pausa entre ellas.

- Análisis del plano sonoro.

La música pasa a un segundo plano por debajo del diálogo de los personajes. También hay algunos ruidos de ambiente que no llaman demasiado la atención, como el roce de los guantes cuando se los quita Marcos, una pisada con espuela, Rebeca moviendo los dvds, etc.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La melodía de esta cue es la misma que la de 2a y se mantiene así la atmósfera de western de las cues anteriores, al igual que el color de la imagen sigue siendo el del final de 2b y Marcos continúa vestido de vaquero. La música tiene por tanto un carácter empático, y apoya principalmente las emociones del personaje de Marcos.

Por otra parte la melodía de la guitarra tiene como en 2a, un componente romántico, lo que evidencia emociones que, sin ser opuestas a lo que se ve en pantalla, tampoco resultan evidentes por el resto de elementos de la escena.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico encontramos la contextualización del disfraz de Marcos como en la cue 2b. Además el protagonista se detiene y se queda parado junto al mostrador, lo que la música apoya con el silencio de elementos rítmicos (la percusión para) y el tempo, más lento que en las cues precedentes.

A nivel psicológico, la música nos mantiene en el mundo interior de Marcos (que se cree dentro de un western) y remite a sus pensamientos y emociones, también apoya su manera de hablar (propia también de un *cowboy* de película). La presencia de la melodía de 2a y su carácter más pausado pretende también acentuar el flirteo entre los personajes, arropando los diálogos e indicándonos intenciones (románticas) no tan evidentes en las palabras de los protagonistas. Así la música aporta al público información que en la escena no está explícita.

A nivel técnico, la presencia de la melodía de la cue 2a y de parte de la orquestación de las cues precedentes ayuda a dar cohesión a la secuencia entera. Al estar basada la melodía en el tema principal de la película, su reaparición confiere más importancia emocional y estructural a dicho tema, y lo establece (de cara al espectador) como *leitmotiv* e hilo conductor del *score* del cortometraje. Además en el primer compás escuchamos el final de la melodía del banjo a modo de soldadura con la cue anterior.

- Análisis estructural.

El tempo de esta cue es más lento que en las anteriores (57 b.p.m.), para apoyar la quietud de los personajes (tras el movimiento de la cue 2b) y dejar espacio a los diálogos. El compás de 4/4 se mantiene al igual que la tonalidad (*la* eólico, pues el séptimo grado es natural). Todo el bloque tiene ocho compases (cc.19 a 26; mantenemos la numeración al no haber pausa entre cues).

En el primer compás se escucha el final de la melodía del banjo (*do-si-la*) de la cue anterior, así como la resonancia de la percusión, con esto se consigue un efecto de nexo entre ambas cues para hacer más natural la transición.

Este cue es una variación de la 2a. Exceptuando la omisión de la apoyatura inicial (*sol*), para evitar el choque con las notas finales de la melodía del banjo, y el desplazamiento de la primera nota (*la*) a la primera parte del compás, la melodía de la guitarra clásica es idéntica (cfr. figura 38) en ambas piezas.

La línea del bajo es también muy parecida, ya que sólo la nota final (*fa* en lugar del *la* de la cue 2a) es modificada con el fin de no resolver en la tónica sino en el VI grado (cadencia rota), con carácter menos conclusivo, ya que la escena continúa. Los violonchelos son doblados por la guitarra eléctrica, como ya sucediera en 2a, y también por contrabajos (que no tocaban en 2a), lo que otorga mayor profundidad a los graves.

La armonía es también similar, a excepción de la ya mencionada cadencia rota al final, pero el coro no canta en esta cue y la línea de las violas difiere de la de 2a, pues aquí las redondas en tiempo fuerte son sustituidas por retardos de blanca (imitando así la parte del coro de 2a que aquí falta) (cfr. figura 36).



Figura 47. Retardos en las violas, cue 2c.

Aunque la diferencia más destacable de 2c en relación a 2a es la contramelodía de violines primeros, doblados por el clarinete, ausente en la cue 2a. Se trata de una línea melódica, basada en una variación del *motivo 2* por inversión, que contesta a la melodía de la guitarra, aprovechando sus reposos. La música apoya de esta manera el diálogo de los dos protagonistas, y si en 2a el monólogo de Marcos es ambientado con

la melodía de guitarra, aquí la contramelodía parece subrayar la réplica de Rebeca a las palabras de Marcos.



Figura 48. Contramelodía de violines primeros y clarinete, cue 2c.

La articulación de violines y clarinete es *legato*, lo que contrasta aún más con el timbre de la guitarra y empasta mejor con las voces de los protagonistas. El registro es medio y no distrae de la tesitura de las voces.

Otra diferencia es que en esta cue falta la pista con arpeggios de guitarra española, para evitar los apoyos rítmicos y no sobrecargar de elementos la partitura.

Se pretende en este bloque musical evitar distracciones que puedan desconcentrar al espectador de los diálogos, para ello se reduce la textura a una melodía principal (ya escuchada con anterioridad, por lo cual no llama tanto la atención) con una contramelodía sutil, acompañadas ambas de notas largas a modo de colchón armónico en la cuerda, y con el timbre adicional de guitarra eléctrica, doblando el bajo, que nos mantiene en la estética del spaghetti western.

- Análisis motivico y/o temático.

Al igual que en 2a, la melodía de la guitarra clásica es una variante del tema principal del cortometraje y contiene el *motivo 2*.

La contramelodía de violines primeros y clarinete también procede de este tema, como ya hemos indicado, pues su célula generadora de tres notas (c.19, figura 48), se corresponde con el *motivo 2* invertido y transportado para adaptarlo a la armonía. Lógicamente también posee similitudes con el *motivo 1*, ya que ambos motivos están emparentados como se explicó anteriormente.

La construcción de su línea melódica se basa, además de en los procedimientos de trabajo motivico mencionados, en la repetición y la fragmentación. Así los cc.19 y 20 son casi iguales, con la distinción de la entrada de la melodía en el primer tiempo del compás en el c.19. El compás 22 es repetición del 21, que procede del modelo (c.19) por transporte y adaptación a la armonía. El compás 23 es copia del 19, y el 24 lo es del

21 (esta vez ya no hay repeticiones). En el compás 25 se altera el orden de las notas del motivo (*do-si-re*, en lugar de *re-do-si*), y el 26 es repetición de la primera aparición del modelo.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En este bloque musical no hay puntos de sincronía evidente exceptuando el principio y el final, pues la música trata de ser un acompañamiento más o menos sutil a las voces de los personajes. Aún así la elección del tempo o la presencia de la contramelodía evidencian que la adecuación de la música a la imagen no es casual, sino que todo está medido para que el diálogo destaque, manteniendo el tono de la escena y de la historia entera (elementos temáticos).

- Relación con el resto de cues.

La relación con la cue 2a es evidente y el hecho de escucharse el tema principal entero por segunda vez refuerza la presencia temática y motivica en el cortometraje y prepara las apariciones posteriores del tema (4b, 5b, 6d y 8c) y del motivo (en las melodías de 6b, 6g, 7a y 8b).

Análisis de la cue 2d (00:03:49-00:04:43)

- Resumen argumental de la cue.

La escena continúa, Marcos se gira y se encara a Rebeca, ambos empiezan un duelo verbal citando westerns, con sus actores y años de estreno. La tensión se va incrementando y los planos de la cámara cada vez son más cortos para Marcos, mientras que Rebeca parece tranquila y su encuadre es siempre el mismo, hasta que él se queda callado, momento en el que termina la música, y acaba admitiendo su derrota: “...me he quedado sin balas”.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

En esta cue, como en todas las anteriores, continúa la música incidental, pues no procede de ninguna fuente sonora dentro de la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

La música está en un plano secundario, como en 2c, por debajo del diálogo, aunque poco a poco va incrementando su presencia hasta pasar al plano principal cuando Marcos se queda callado y no responde al último envite de Rebeca, lo que coincide con un plano detalle de la mirada del protagonista sudando (00:04:35).

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

El duelo verbal va incrementando la tensión de la escena paulatinamente y la música converge con la imagen, pues va construyendo poco a poco con ayuda de *ostinati*, notas pedales y disonancias un *accelerando* (con *ritardando* final) y *crescendo* que conducen al clímax final, en el silencio de Marcos. Es por tanto música empática, pues no sólo apoya las emociones del resto de elementos del film sino que las enfatiza y desarrolla, siempre en la estética de *spaghetti western* de toda la secuencia.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico la música sigue contextualizando el disfraz de Marcos (banjo, arpa de boca, guitarra eléctrica, percusión, etc.). Esta cue comienza con el giro de Marcos que se encara (antes le daba la espalda) a Rebeca, y la música subraya con su cambio ese movimiento físico.

En cuanto a las funciones psicológicas, la tensión en el rostro de Marcos (a quien la música acompaña emocionalmente desde el comienzo de la secuencia) va aumentando en la imagen a medida que avanza la escena, lo que se refleja en la construcción musical (disonancias, *crescendo*, *accelerando*, etc.). También su silencio (en el plano-contraplano), al no encontrar una respuesta mejor que la de Rebeca, es enfatizado por el *tremolo* y el final del *crescendo* con un *ritardando* (00:04:38).

A nivel técnico, la música consigue a través de los elementos citados (*crescendo* y *accelerando*) apoyar el cambio en los encuadres de la cámara, con el progresivo acercamiento al rostro y a la mirada de Marcos. También ayuda a mantener la unidad en la alternancia continua del plano-contraplano, ejerciendo de soldadura de los distintos planos. Además la presencia de instrumentación similar, de elementos motivicos y de referencias a otras cues (2b), ayuda a dar cohesión al montaje con el resto de la secuencia y del cortometraje.

Como es habitual funciones físicas, psicológicas y técnicas se encuentran íntimamente ligadas y entrelazadas, lo que si bien dificulta su disección analítica, contribuye a la organicidad de la música con la imagen y el resto de elementos filmicos.

- Análisis estructural.

Esta cue sigue estando en compás de 4/4 y las referencias tonales a *la* menor como tónica son evidentes, si bien hay disonancias libres coloreando la tonalidad. La cue dura 17 compases, incluido el compás de silencio final (c.43) sobre el que suena la resonancia del *crescendo* (c.27 a c.43; seguimos manteniendo la numeración al no haber pausas entre las cues parciales, el c.27 es el primero de esta cue).

El tempo sube (en la cue 2c estaba en 57 b.p.m) en el compás 27 a 67,3 b.p.m. (el mismo que en 2a y 2b), pero en ese mismo compás se inicia un *accelerando* paulatino, de 15 compases de duración, hasta alcanzar los 77 b.p.m al final del compás 41.

En el compás 42 cambia el plano, de un Marcos confuso y enmudecido, al que no se le ocurre una respuesta mejor, a una satisfecha y callada Rebeca y se inicia un *ritardando* de un compás para pasar al plano de Marcos que se siente vencido, en el que el tempo desciende a 68.2887 b.p.m (inicio del c.43). Este *ritardando* final (00:04:38) otorga un carácter de cierre al compás 42, apoyando la falta de respuesta de Marcos que supone su derrota en el duelo dialéctico.

Como vemos prácticamente toda la cue se articula sobre un *accelerando* continuo, cuyo fin es incrementar la tensión de la escena y acelerar el ritmo del montaje (o dar esa sensación al espectador) independientemente de la alternancia de planos.

Otro elemento fundamental para generar poco a poco la tensión que requiere la imagen es el *crescendo*. Como se puede ver en la siguiente figura, muchas de las pistas tienen el volumen (o el *velocity crossfade*, de la *performance tool* del instrumento *VSL*) automatizado con una curva de subida desde el primer compás hasta el último de la cue, con cambios que en algunos casos superan los veinte decibelios (como en la segunda pista de los timbales o en la de la guitarra percutida).

Este cambio significativo de la dinámica repercute en que la música vaya teniendo cada vez más presencia a medida que avanza la cue, para convertirse en el principal elemento sonoro a partir del compás 41, en el que entran algunos instrumentos nuevos como los platos o los trombones (que aunque empiezan a tocar en el compás

anterior se escuchan de modo claro en el c.41), y la curva de automatización de otros tiene una subida más pronunciada, como los timbales en *tremolo* (cfr. figura 49).

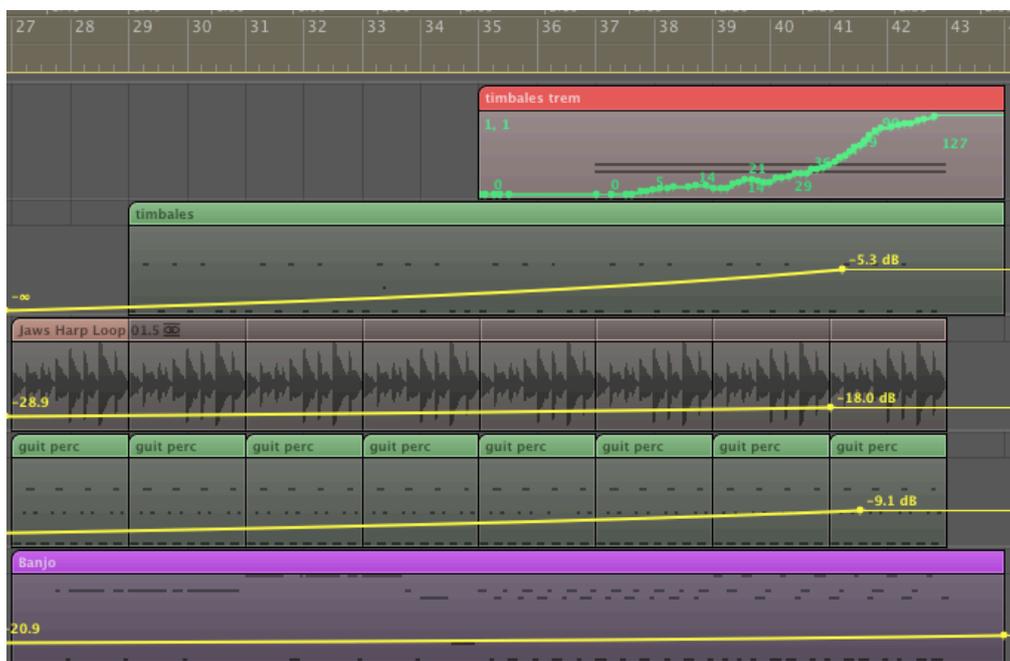


Figura 49. Curvas de automatización del volumen para imitar el crescendo orquestal, cue 2d.

La instrumentación de esta cue es similar a las del resto de la secuencia y especialmente a la de 2b (recuperando algunos instrumentos que no tocaban en 2c), y contiene sección de cuerda (a excepción de las violas, que sólo tocan en el primer compás, c.27, prolongando la nota final de la cue 2c), timbales (dos pistas, una de golpes y otra de *tremolo*), guitarra percutida sobre la caja de resonancia, arpa de boca (con empleo del mismo bucle que en 2b), platos, arpegios de guitarra española, banjo, guitarra eléctrica y trombones (en lugar de trompas, para poder tocar notas graves fuera del registro de la trompa). El piano está ausente en esta cue (en 2b doblaba a los timbales).

Los *ostinati* son otro recurso, unido al *accelerando* y al *crescendo*, para lograr la acumulación de tensión paulatinamente. La guitarra percutida toca el mismo patrón que en 2c:

27

guit perc

Figura 50. Patrón del *ostinato* de la guitarra percutida sobre la caja, cue 2d.

Y los timbales realizan un *ostinato* nuevo, con el mismo ritmo que el de la guitarra percutida y cuyas alturas de notas forman un acorde disminuido (con la quinta escrita como cuarta aumentada) que genera tensión por su disonancia:

29

timbales

Figura 51. Patrón del *ostinato* de los timbales, cue 2d.

También la construcción melódica se basa en el *ostinato* y sus variaciones, como vemos en el banjo, que toca un patrón rítmico complementario al de guitarra y timbales (como ya hiciera en 2b):

27

Banjo

Figura 52. Melodía del banjo, cue 2d.

La guitarra eléctrica entra posteriormente, con el primer plano de Marcos que da su última respuesta a Rebeca, e imita al banjo utilizando la misma célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea:



Figura 53. Melodía de la guitarra eléctrica, cue 2d.

El uso de disonancias contribuye también a acercarse al clímax de la tensión. Veamos por ejemplo como la pedal de dominante (*mi*) de los timbales en *tremolo* es doblada en la séptima mayor superior (*re#*):

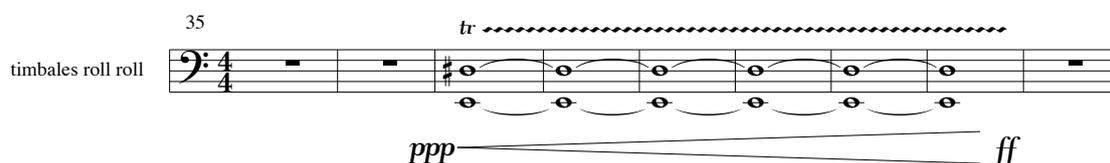


Figura 54. Disonancia en los timbales en trémolo, cue 2d.

La nota tenida (*si*) en el agudo de los violines primeros (doblada por el *do* de los segundos a distancia de séptima mayor inferior) entra imperceptiblemente a partir del compás 30, y va aumentando su dinámica poco a poco hasta llegar al compás 42 (resolución de la escena con el silencio de Marcos) con un *fortissimo*. Éste es un código muy generalizado en el cine, y que Morricone emplea en el primer duelo de *Por un puñado de dolares*, cuando *Joe* planta cara a los vaqueros que se han reído de él en una escena anterior. Fue por tanto incorporado como un pequeño homenaje oculto a la banda sonora de la película cuyo póster tiene un interesante papel narrativo en *Peliculeros*.

Figura 55. Sección de cuerda, cue 2d.

La armonía de esta cue viene marcada por la línea del bajo, interpretada por violonchelos y contrabajos a la octava primero, y a partir del c. 31 a las dos octavas. La dominante en estado fundamental constituye la meta, aunque no acaba de llegar de modo estable hasta el compás 40. Y aunque en los cc.29 y 33 escuchamos el *mi* en el bajo, en el c.31 hay un regreso (como floreo) al IV grado (insinuado por la presencia de su fundamental en el bajo). Posteriormente el *fa* y el *sol* forman parte de un movimiento ascendente que parece dibujar la inversión de la cadencia frigia, germen de la armonía de las cues 2a, 2b y 2c.

Figura 56. Línea del bajo (violonchelos y contrabajos), cue 2d.

- Análisis motivico y/o temático.

La melodía del banjo (cfr. figura 52) se construye por repetición y variación (adaptación interválica, transporte, inversión, fragmentación, etc.) de una célula rítmica (corchea con puntillo-semicorchea). A esta célula se añade en los primeros compases (cc. 28-29) una nota larga de reposo (blanca con puntillo), que en los cc.31 a 33 pasa a preceder a la célula y en el c.34 se transforma en dos blancas, que suponen el nexo con una intensificación (cc.35 a 42), en la que la célula es repetida (en distintas combinaciones interválicas que forman *ositinati*) y desaparece el reposo en nota larga.

En el compás 42, con anacrusa del 41, la melodía es octavada en el grave para apoyar el *crescendo* final.

Esta célula rítmica proviene de la melodía que el mismo instrumento tocaba en la cue 2b (cfr. figura 43), y las alturas son una variante del *motivo 2*, pues se omite en la primera aparición el *si* (respetando el ámbito de tercera menor de los *motivos 1 y 2*).

La melodía de la guitarra eléctrica (cfr. figura 53), es una variación imitativa de la del banjo.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Si exceptuamos el inicio (con el giro de Marcos que se pone de frente al mostrador) y el final (con el silencio y la falta de respuesta de el protagonista, justo antes de su rendición verbal), no hay puntos de sincronía dura a lo largo de la cue. Sin embargo toda la pieza está ajustada al montaje y a la evolución del duelo verbal de los protagonistas (véase por ejemplo como la intensificación de la melodía del banjo coincide con el cambio de plano a Rebeca y su penúltima respuesta, en 00:04:16), y contribuye junto al resto de elementos del film (guión, interpretación, fotografía, montaje, etc.) al crecimiento eficaz y construcción paulatina de la tensión hasta el silencio final de Marcos.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es una variación a modo de desarrollo de 2b, y mantiene la estética y parte de la instrumentación del resto de cues de la secuencia (2a, 2b, 2c y 3).

Análisis de la cue 3 (00:05:00-00:05:12)

- Resumen argumental de la cue.

Final de la secuencia del videoclub. Rebeca le da los dvds a Marcos y este se marcha con parsimonia del establecimiento, aún vestido de *cowboy*, tras el rechazo de la chica a su invitación a tomar una copa. A izquierda y derecha los repartidores de pizza le observan burlones.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta breve cue es incidental, como todas las que la preceden en esta secuencia.

- Análisis del plano sonoro.

La música empieza tras la última frase de Rebeca y ocupa el plano sonoro principal acompañada por los ruidos de pisadas, espuelas, etc., hasta que el segundo repartidor de pizza comienza a hablar (00:05:09). A partir de ese momento no se escuchan notas nuevas en la música, sino la prolongación de la cola de la última nota de los instrumentos.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

Al igual que las cues 2a, 2b, 2c y 2d, la música de este bloque musical es empática y converge especialmente con el personaje de Marcos, no sólo con su indumentaria, sino también con sus emociones. En este caso Rebeca, también le contesta como si fuera otro personaje de western y la música reproduce a modo de eco la ambientación sonora de *spaghetti western* de las cues anteriores.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

En cuanto Marcos echa mano a los dvds se inicia la música y apoya sus movimientos (función física) al girarse y dirigirse pausadamente a la puerta. El tempo es relativamente lento (o lo parece al contrastar con el tempo alcanzado en el *accelerando* de la cue 2d) ya que Marcos parece no tener prisa por salir. La música describe con su estética e instrumentación una vez más su disfraz de vaquero.

El carácter aparentemente lento y la instrumentación camerística (sólo banjo, guitarra eléctrica y arpa de boca, sin apoyo de la orquesta) ilustra no sólo los movimientos, sino también cómo se siente el personaje tras haber sido rechazado por Rebeca (función psicológica).

El recuerdo del tema de 2b en el banjo y el uso de instrumentos de cues precedentes ayudan a cerrar esta escena dándole unidad a través del *score* (función técnica). Además la falta de cadencia en la tónica (en el último compás) deja el final abierto y mantiene el interés por el resto del cortometraje, creando expectación por lo que aún resta por ver de la historia.

- Análisis estructural.

Esta cue supone un eco de la cues anteriores, en especial de 2b, ya que la melodía del banjo es una cita textual del primer compás de aquella. Se mantiene el 4/4 y la tonalidad de *la* menor y el tempo es de 68.2887 b.p.m., el mismo con el que finalizó la cue 2d. La cue dura tres compases y medio. La instrumentación se reduce a banjo, guitarra eléctrica y arpa de boca, para reflejar el abatimiento del personaje tras el rechazo amoroso.

En la pista de arpa de boca suena el mismo fichero de audio que en las cues 2b y 2d, aunque no empieza en el primer tiempo del compás sino en el tercero, pues la cue es anacrúsica y el desplazamiento evita la monotonía en la acentuación del bucle. Al marcar de nuevo el pulso subraya el movimiento de Marcos caminando al marcharse. Su timbre, no exento de ironía, refleja también el componente cómico de la escena, que causa también sonrisas entre Rebeca y los dos repartidores de pizza. El final de la pista contiene una automatización del volumen que baja para fundir poco a poco y acompaña así los pasos de un Marcos que desaparece.

El banjo toca dos veces el comienzo (primer compás) de su melodía de la cue 2b (cfr. figura 43), que contiene la célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea, tan presente también en la última cue (2d).

La guitarra eléctrica interpreta notas largas (con su característico *tremolo* y distorsión) a modo de línea de bajo. Dicha línea parece que vaya a resolver en la tónica, pero el *la* no acaba de llegar y la disonancia del *si* final con el *do* del banjo (novena menor) refleja la desilusión de Marcos tras el rechazo de su amada.

The image shows a musical score for two instruments: Banjo and electric guitar. The Banjo part is written on a treble clef staff and begins with a whole rest. It then plays a rhythmic sequence: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. This sequence is repeated twice. The electric guitar part is written on a bass clef staff and begins with a whole rest. It then plays a series of long notes: a quarter note, a half note, a whole note, and a half note. The final note is a dissonant interval from the Banjo's final note.

Figura 57. Partitura de banjo y guitarra eléctrica, cue 3.

- Análisis motivico y/o temático.

El motivo del banjo es el mismo que en 2b y como ya dijimos está emparentado con el *motivo 2* y el tema principal.

La línea de la guitarra realiza una inversión por aumentación (*do-si*) del motivo de tres notas (*la-si-do*), omitiendo la última (*la*) para no cadenciar en la tónica.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La música suena entre la última frase que Rebeca le dice a Marcos y el comienzo del diálogo de los repartidores, y aprovecha estos pocos segundos para subrayar la salida física y la frustración contenida de Marcos, que sigue comportándose como un *cowboy* hasta que se marcha del plano. Su gesto al coger los dvds es remarcado con el inicio de la música, y el pulso continuo del arpa de boca con su fundido final apoya la salida del protagonista.

- Relación con el resto de cues.

La relación con la cue 2b es más que obvia, pues se trata de una cita de su melodía a modo de eco narrativo de lo acontecido anteriormente. Su instrumentación es común con todas las cues parciales que componen la cue2, especialmente a 2b y 2d. Este bloque musical pone así punto y final a la secuencia de homenaje al western.

Como ya hemos visto a nivel motivico comparte elementos con muchas otras cues, al estar emparentada con el tema principal.

Análisis de la cue 4a (00:05:24-00:05:55)

- Resumen argumental de la cue.

El final de la secuencia anterior funde a negro con el plano de Rebeca y los repartidores riéndose, momento en el que se inicia la música. Escuchamos la voz de Marcos y funde a un primer plano del protagonista sentado en su dormitorio en pleno monólogo con Katherine Hepburn a quién le pide perdón por haberse enamorado de Rebeca y le habla de ella. Una vez acaba sus frases, se levanta y empieza a quitar las fotos de la actriz de la pared. Se detiene a mirar la segunda foto, de la película *La fiera de mi niña*, y en ese momento la imagen se transforma en viñeta de *storyboard*. Tras la ilustración de Marcos con la fotografía, se pasa la página del *storyboard* y vemos otra viñeta con el chico disfrazado de *Cyrano* ante el mostrador de Rebeca en el videoclub, que acaba fundiendo con imagen real, dando así paso a la siguiente escena.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música de esta escena es incidental, como ya sucediera en la cue 1b, con la que está emparentada.

- Análisis del plano sonoro.

La música convive con la voz de Marcos, que ocupa el primer plano sonoro hasta que termina de hablar en 00:05:36, a partir de ese momento la música y los ruidos del movimiento de Marcos (pisadas, suspiros, fotos al ser arrancadas de la pared, etc.) comparten el protagonismo sonoro. En 00:05:45, Marcos se queda quieto mirando la postal de *La fiera de mi niña* y la música se convierte en el único elemento de la banda sonora, al no haber prácticamente ningún ruido. En 00:05:50, el efecto sonoro y el sonido de paso de página que acompañan a la transición visual a *storyboard* hace que la música pase brevemente a segundo plano, aunque se sitúa casi al mismo nivel sonoro que los efectos y una vez estos concluyen vuelve a ocupar el plano sonoro principal.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

Al igual que en 1b la melodía acompañada tiene un carácter intimista que converge y empatiza con las emociones del protagonista (Marcos), que está solo en su cuarto con los ojos vidriosos y aquejado de mal de amores, por tener que renunciar a su amor platónico (Katherine Hepburn) para intentar conquistar el corazón de Rebeca.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Las funciones que desempeña la música en este bloque musical son muy similares a las de 1b, ya que no sólo la música es similar sino también la escena. En este caso las emociones del personaje están aún más desarrolladas tras su fallido intento de conquistar a Rebeca vestido de vaquero. La música tiene principalmente la función psicológica de apoyar los sentimientos y palabras de Marcos e ilustrarnos su soledad.

Aún así, también desempeña funciones físicas, ya que subraya la quietud del protagonista (función física) con una melodía en la que apenas es perceptible el pulso métrico, acompañada por notas largas y breves contramelodías.

A nivel técnico, al iniciarse en el fundido a negro de la escena anterior ayuda a unirla con la nueva escena, intentando minimizar el impacto del montaje de las imágenes. Lo mismo sucede con la transición a *storyboard* del final y el inicio de la

nueva escena en el videoclub. Su presencia ejerce por tanto un efecto de soldadura entre las tres escenas.

- Análisis estructural.

Esta cue es una variación de la cue 1b con algunas diferencias significativas. La primera el tempo, que es bastante más lento que el de la pieza original, ya que se sitúa en 85 b.p.m. frente al 107,1 de 1b.

Aunque el compás de 4/4 se mantiene, la melodía (esta vez en el clarinete) se encuentra en esta cue desplazada dos negras a la izquierda, mientras que el acompañamiento armónico de cuerdas y trompas, y las contramelodías de guitarra clásica y arpa sólo se desplazan un tiempo hacia la izquierda. Este desfase respecto al original, unido al cambio de instrumento solista, clarinete en lugar de oboe, y al tempo más tranquilo hacen que esta cue tenga personalidad propia y ayuda al ajuste de la pieza con el montaje de la nueva escena.

Como vemos en la figura 61, la armonía cambia en la cuarta negra de cada compás. Lo lógico habría sido cambiar el compás (con un compás inicial de 3/4 seguido del resto en 4/4), pero ya que no afecta al resultado sonoro y al no ser necesaria la partitura, por realizarse el master directamente con *samplers* y medios digitales, no se procedió a esa modificación para no perder tiempo.

La duración, en compases, es además recortada significativamente a once frente a los diecinueve de 1b. El modo es el mismo, *do* eólico. Se recupera así el centro tonal en *do* menor (como al comienzo del cortometraje) tras la escena del oeste (íntegramente en *la* menor).

Exceptuando el timbre solista y que el coro femenino no canta en esta cue, la orquestación de 1b se mantiene.



Figura 58. Melodía del clarinete, cue 4a.

El único cambio que sufre la melodía solista, aparte de ser acortada, es la adición de la nota final *do* (c.10), con el objeto de cerrar la cue.

El arpa, además del desplazamiento presenta algunos cambios, ya que omite dos compases (cc.19 y 20 de la cue 1b, cfr. figura 29).



Figura 59. Línea melódica del arpa, cue 4a.

La guitarra, prescindiendo del desplazamiento, es idéntica a los cuatro primeros compases de su intervención en 1b (cfr. figura 28).



Figura 60. Contramelodía de la guitarra clásica, cue 4a.

La armonía está también modificada, ya que no empieza con el acorde de *mib* mayor en segunda inversión, como en 1b, sino que los contrabajos tocan un *do*, lo que convierte al acorde en *do* menor con séptima menor. El resto de acordes se presentan de modo idéntico. La cue concluye por tanto en el acorde de *do* menor en primera inversión, dejando el cierre abierto para enlazar con la siguiente cue.

Figura 61. Acompañamiento armónico en trompas y sección de cuerda, cue 4a.

Al final de la cue se añade un acorde arpegiado (*do menor*) en el clave, que coincide con el paso al *storyboard* como transición a la siguiente escena, en la que será instrumento solista.

Figura 62. Arpeggio del clave, cue 4a.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya analizamos detalladamente en 1b la melodía del clarinete (interpretada en la pieza original por el oboe), contiene giros basados en el *motivo 1*. Y lo mismo sucede con la línea imitativa de la guitarra clásica y con el acompañamiento del arpa.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue la música empieza y concluye en transiciones de escenas, como recurso técnico para hilvanar los cambios de plano. No hay más puntos de sincronía dura.

En todo momento se procura que las palabras de Marcos se entiendan lo mejor posible y para no entorpecerlas la música se mantiene en *legato cantabile*, en una dinámica suave y en un registro medio (se evitan registros extremos que llamen la atención del espectador). Además no hay un pulso claramente marcado y el un tempo es más lento del que sigue Marcos al pronunciar cada sílaba (para que éstas resulten inteligibles).

Las entradas de arpa y guitarra, instrumentos con un ataque más percusivo (aunque se encuentran en una dinámica de *p* o *pp*, con lo que el ataque se difumina mucho), coinciden con silencios en el monólogo de Marcos con el fin de no molestar a la voz.

Como vemos, aunque se trata de una adaptación de una cue anterior, todo está medido para que encaje con el montaje y sus elementos visuales (fundido a negro y de negro al interior del cuarto de Marcos y a su primer plano en la primera transición, y efecto de *storyboard* en la segunda) y sonoros (voz del protagonista) y todo ello de un modo sutil, sin llamar la atención sobre su presencia, sino integrándose con el resto de elementos del film.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue contiene el mismo tema que 1b, una melodía que reaparecerá en la cue 5a de modo diegético.

A nivel motivico se emparenta directamente con 1a, y con el resto de cues, ya que los motivos 1 y 2 proceden, como ya vimos, del mismo material generador y están presentes en el *score* a lo largo de todo el cortometraje.

Análisis de la cue 4b (00:05:55-00:07:07)

- Resumen argumental de la cue.

Vemos a Marcos, que se lleva los dvds de *Cyrano de Bergerac* y *Los tres mosqueteros*, disfrazado de *Cyrano* ante Rebeca en el mostrador del videoclub. El protagonista se mueve con aspavientos y habla imitando la declamación poética del

personaje del que está disfrazado. Tras su ofrecimiento en verso a Rebeca para ir a tomar algo juntos, ella lo rechaza de modo cruel declamando también, como si fuera la protagonista femenina de la escena imaginaria. Llegan los repartidores de pizza que observan como Marcos se marcha de allí suspirando. Antes de que empiece la frase burlesca de uno de ellos (repartidor 2) la música se detiene, prolongándose su cola sobre el siguiente diálogo entre los repartidores y Rebeca.

La fotografía del plano único que contiene esta escena, a contraluz, está etalonada para ambientar el homenaje al film de espadachines.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música es incidental, pues no procede de ninguna fuente diegética.

- Análisis del plano sonoro.

El diálogo de los protagonistas se sitúa en el plano principal sonoro y la música acompaña las voces en un segundo plano.

La música pasa a primer plano entre 00:06:32 y 00:06:36, en el silencio tras el final de la intervención de Marcos y antes de que Rebeca empiece a hablar. Lo mismo pasa a partir de 00:06:51, cuando ella termina su parte.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática, pues ambienta, con su estética de música antigua (pseudo-barroca), el disfraz de Marcos de *Cyrano* y el modo de hablar y comportarse de los protagonistas. El carácter romántico de la partitura acompaña emocionalmente a las intenciones de Marcos y al diálogo de la pareja y converge con el *mood* de la escena, subrayando las emociones siempre desde el punto de vista del protagonista masculino.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Los personajes se encuentran parados y el tempo tranquilo de la música refleja esa quietud (función física). La instrumentación (clave, fagot, oboe, flauta, violín y violonchelo solistas) y el uso de la ornamentación en el clave tratan de emular el uso histórico de la instrumentación con el fin de ambientar (histórica y geográficamente) la escena de *Cyrano*.

La melodía acompañada tiene además la función psicológica de apoyar las emociones y el discurso romántico de Marcos, que trata de conquistar a Rebeca. La

cadencia final con la entrada del oboe en 00:06:07 muestra su amargura, frustración y mal de amores tras ser rechazado por la empleada del videoclub.

A nivel técnico, la presencia de una variación del tema principal aporta continuidad con el resto del metraje.

- Análisis estructural.

Esta cue está escrita como una melodía, en el clave, acompañada por el resto de la orquesta. Se trata de una variación del tema principal, escuchado íntegramente en la guitarra en la cue 2a.

En este caso la música no fue secuenciada con *click* y por tanto no mostraremos extractos de la partitura, ya que la notación rítmica no se ajusta al resultado sonoro.

La razón para no grabar con metrónomo fue la búsqueda de una libertad métrica, donde los compases presentan uso frecuente de *rubato* y de calderones. Se pretendió de esta manera realizar un acercamiento muy libre a la praxis interpretativa instrumental barroca. Y si bien no se busca una fidelidad histórica ni estilística, esta cue tiene por objeto evocar en el espectador (en su inmensa mayoría desconocedor de los pormenores estilísticos de la música de esta época) el cliché de la música y cultura de una película de espadachines ambientada en el siglo XVII. Se busca por tanto que el público asocie música y época independientemente de su veracidad estilística.

El *rubato* en el pulso tiene además una finalidad psicológica, pues apoya los efluvios amorosos de Marcos, como elemento irregular y desestabilizador, que da más peso a las emociones que a la razón.

La melodía es interpretada por el clave, prototipo de instrumento rey en la música antigua (Renacimiento y Barroco) y desaparecido paulatinamente en la música orquestal con la entrada del Clasicismo.

El resto de instrumentos de la cue (fagot, flauta, oboe, violín solo, violonchelo solo, violas, contrabajos en *pizzicato*) fueron escogidos por encontrarse dentro del contexto histórico del estilo a imitar. Por ejemplo el fagot, a quien Vivaldi dedicó varios conciertos, realiza contrapuntos e imitaciones por aumentación en la primera parte.

Para la cuerda se usaron algunos *samplers* de solistas con el fin de que la sección sonase relativamente pequeña y no tuviera el cuerpo de la cuerda actual o romántica, pues las orquestas tenían en la época menos músicos en esa sección.

El *sampler* de flauta, que entra con la réplica de Rebeca, se encuentra en la octava grave para imitar la sonoridad de la flauta de pico, muy popular hasta el final del

Barroco. El oboe, que empieza a tocar tras la parte del diálogo de Rebeca y cobra el protagonismo melódico, es el otro instrumento solista predilecto en el barroco italiano.

El *pizzicato* (en valores largos) hace que los graves no tengan tanto peso, al desaparecer tras el ataque de la nota (evitándose la potencia de la orquesta romántica en ese registro), lo que favorece que el diálogo ocupe el centro de atención. Por otra parte se trata de una técnica ya empleada por el mismo Claudio Monteverdi.

A diferencia de la cue 2a, que estaba en *La menor*, esta cue se encuentra en *do menor*, al igual que el bloque musical precedente (4a), al que da continuidad. La melodía está basada en el tema principal, escuchándose transportados a *do menor* con ritmo libre los primeros dos compases de la *figura 38* y variados los dos siguientes. La línea melódica y el acompañamiento armónico del clave fueron lo primero en ser secuenciado y se buscó conscientemente que la música poseyera cierto carácter improvisado, muy propio en la realizaciones de los clavecinistas de bajos cifrados o improvisaciones sobre un tema dado en la época. La secuenciación misma del *sampler* de clave responde por tanto a una improvisación, posteriormente corregida y completada con las partes orquestales.

El fagot, como instrumento grave simboliza también la virilidad del personaje masculino.

El bajo realiza al comienzo un descenso (*do-sib-lab-sol*) con color frigio, muy similar al de 2a.

En la parte final del discurso de Marcos, en 00:06:25, encontramos un reposo sobre la dominante (*sol* mayor con séptima menor), acompañado de tensión armónica. Poco antes de que éste concluya sus palabras, escuchamos de nuevo la tónica sobre la que entra la flauta, instrumento que acompaña en esta escena al personaje de Rebeca. Este último instrumento simboliza la dulzura (el *sampler* imita a una flauta de pico, también llamada dulce) que acompaña la feminidad. El material motivico vuelve a empezar en el clave, mientras la flauta y el fagot (símbolos tímbricos de la pareja de protagonistas) realizan contrapuntos libres basados en el tema principal y en el *motivo 1*.

El oboe entra al finalizar el diálogo y su timbre melancólico emite un lamento ascendente que subraya el rechazo sufrido por Marcos. Su comienzo (*sol-fa-sol-lab*) también está emparentado con la cabeza del tema principal.

Con la entrada del oboe, los bajos tocan con arco y se suma la sección de violonchelos. El grave adquiere peso para enfatizar el dramatismo del rechazo, sin miedo a chocar con las voces que ya han cesado.

La dominante final, acorde de séptima de dominante de sol con novena menor, no resuelve, al igual que la tensión erótica entre los protagonistas.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya hemos visto, la melodía del clave y las imitaciones de fagot y flauta, se basan de modo libre en la cabeza del tema principal del cortometraje (escuchado en la cue 2a). La unidad temática queda garantizada a la par que la diversidad, ya que se trata de una variación y no de una mera repetición. Se garantiza de este modo en la música la evolución dramática que acompaña a la trama.

También la melodía final del oboe guarda relación con la cabeza del tema y con el *motivo 1*, ambos procedentes de una misma célula generadora de tres notas en movimiento por grados conjuntos.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La melodía acompañada establece el *mood* de toda la escena con el clave como protagonista, mientras que los cambios en la instrumentación (entrada de la flauta y el oboe) se corresponden con la alternancia en el diálogo (Rebeca toma la palabra) y con el final de la intervención de la chica, delimitando así claramente las partes de esta escena.

La armonía y la reexposición del tema (cuando Rebeca contesta) enfatizan también la estructura de la escena.

La música acaba cuando Marcos sale de escena (00:07:07), justo antes de que los repartidores de pizza empiecen a hablar con Rebeca.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es una variación de 2a y del tema principal, por lo que guarda relación directa con 2c y con las venideras 5b, 6b, 6d y 8c (títulos de crédito 2).

Análisis de la cue 5a (00:07:23-00:07:36)

- Resumen argumental de la cue.

En esta cue Rebeca está viendo una película en su casa, y escuchamos el diálogo final en voz en *off* masculina, que sale del televisor. Se trata de un homenaje a *La fiera de mi niña* de Howard Hawks, cuya carátula vemos al comienzo de la escena tras fundir desde negro.

El director y guionista José Lobillo escribió un texto ficticio para el personaje de Cary Grant, con el fin de evitar conflictos con los derechos de autor. La música acompaña a ese texto y a los sollozos de Rebeca, a la que vemos rodeada de pañuelos de papel usados y arrojando uno para coger otro nuevo.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música es diegética y procede del televisor, a modo de banda sonora musical de la película que ve Rebeca. Se escucha, al igual que la voz del personaje de Cary Grant, ecualizada con el sonido de los altavoces del aparato, sin apenas graves ni agudos.

- Análisis del plano sonoro.

La música se sitúa por debajo de la voz en *off* que sale de la película y posee características ambientales, ya que procede del televisor. Sin embargo no por ello deja de tener una función dramática, no sólo con respecto al film que ve Rebeca, sino a la escena misma y a la protagonista.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática con las palabras de la voz en *off* de la película que ve Rebeca, pero sobre todo converge con las emociones que ella misma experimenta, abatida por la soledad ante la evidencia de falta de amor.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico, el estilo de la instrumentación trata de emular las bandas sonoras del cine clásico, enmarcándose así en una época y cultura. Además el movimiento melódico de la marimba acompaña al movimiento de giro de la cámara al inicio.

La función principal en este caso es psicológica, pues acompaña y enfatiza las emociones de la voz en *off* y de la protagonista.

Desempeña también funciones técnicas, ya que es música diegética que suena dentro de la escena pero posee al mismo tiempo un valor incidental y ayuda a unir imperceptiblemente el cambio de plano.

- Análisis estructural.

Esta cue es una variación de 1b, pues una melodía en el oboe (que a diferencia de 1b aquí es doblada también con flauta), es acompañada por la sección de cuerdas en valores largos, mientras arpa y marimba (sustituyendo a la guitarra de la cue 1b) realizan contrapuntos con pequeños motivos.

La cue es modal y está en *re* eólico, en cuya tónica concluyen la melodía y el bajo (c.4). El tempo es de 91,1 b.p.m, y el compás de 4/4, efectuándose un cambio a 5/4 a modo de calderón para enlazar con la cue 5b.

Y si bien este bloque musical no comparte directamente material temático con 1b, la estructura de la cue es muy similar (cfr. figura 27), ya que fue pensada como una prolongación de aquella.

The image shows a musical score for five measures of music. The instruments listed on the left are Harp, Marimba, Fl (Flute), Oboe, VI1 (Violin I), VI2 (Violin II), Vla (Viola), Vc (Violoncello), and Cb (Contrabajo). The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked with a '1' above the staff. The Harp and Marimba parts have short, rhythmic motifs. The Flute and Oboe parts play a melodic line. The string quartet (Vla, Vc, Cb) plays long, sustained notes, with the Viola and Violoncello parts showing some movement in the later measures.

Figura 63. Compases 1-5, cue 5a.

Este bloque musical trata de amoldarse a los requisitos diegéticos pero desempeña al mismo tiempo un papel incidental, pues la cue 1b y su variación 4a, trataban de plasmar la soledad de Marcos y la añoranza de cariño del protagonista. Esta vez no está Marcos en escena, pero los mismos sentimientos son experimentados por Rebeca. La melodía del oboe fue suavizada al ser doblada por la flauta, que en la cue anterior (4b) ya había servido de símbolo femenino en la intervención de Rebeca. La contramelodía de la marimba y su descenso aportan un color diferente al de la cue tomada como modelo (1b), y se mantiene el arpa, con su motivo repetido de tercera menor (contiene las dos primeras notas del motivo 1).

Una vez pasadas las escenas del oeste y de Cyrano, se procedió a quitar la guitarra para evitar asociaciones con ambos géneros en un momento tan dramático del film.

Las cues 1b y 4a guardaban relación con Katherine Hepburn, como símbolo femenino al que aspiraba Marcos, y en 5a vemos la carátula de *La fiera de mi niña*, película homenajeada con el monólogo en *off* y en cuyo reparto figura dicha actriz.

Al haber una voz en *off*, la música evita ocupar el primer plano sonoro y se mantiene en un registro medio, en una dinámica suave y sin cambios. Tampoco contiene figuraciones rítmicas que llamen la atención, moviéndose la melodía con cierta libertad métrica sin que el pulso sea demasiado evidente.

El contorno melódico difiere del de 1b y 5a, aunque los intervalos (grados conjuntos, salto de quinta justa), son comunes a los tres bloques musicales.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya hemos dicho el arpa toca y repite las dos primeras notas del motivo 1. La melodía en oboe y flauta comienza por grados conjuntos ascendentes, y aunque no comienza en la tónica guarda similitud con el contorno melódico del tema principal. El salto de quinta descendente y ascendente y las apoyaturas o retardos (por ej.: *mi* por *re*, c.4), recuerdan a la interválica de la melodía de 1b y 4a.

Violonchelos y contrabajos tocan *fa-mi-re*, una inversión (transportada tonalmente y con aumentación rítmica) del comienzo de la melodía.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La música en este bloque se escucha como banda sonora de la película que ve Rebeca, y su inicio y final están sincronizados con el comienzo de la escena y el final de la voz en *off*, tras el cual seguirán los títulos de crédito (cfr. análisis cue 5b).

El descenso de la marimba (compases 1 y 2) coincide con el giro inicial de la cámara sobre la mesa.

Al tratarse de una cue muy corta (apenas trece segundos), no hay más puntos de sincronía, aunque la melodía está escrita para evitar choques con el monólogo.

- Relación con el resto de cues.

Como ya hemos explicado anteriormente, este bloque musical es una variación libre de 1b, y por tanto de 4a, siendo melodía, armonía, contrapuntos e instrumentación similares a los de dichas cues.

Análisis de la cue 5b (00:07:36-00:07:46)

- Resumen argumental de la cue.

Este bloque musical da continuación a la cue anterior en la misma escena. La película que Rebeca ve en el televisor termina y se escucha una música de créditos finales. Ella se lamenta de no tener un príncipe azul y apaga el televisor interrumpiendo los créditos y su música. Su imagen congelada se transforma en viñeta de *storyboard*.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Al igual que el bloque musical anterior esta cue es diegética pues procede de la misma fuente sonora, el televisor. Como en el caso de la cue 4a, 4b tiene también una justificación incidental pues apoya dramáticamente lo que ocurre en la escena real.

- Análisis del plano sonoro.

En este bloque el protagonismo sonoro corresponde a la voz de Rebeca y sus suspiros, mientras que la música se mantiene en un plano ambiental (pues procede de la película que ella ve en el televisor), como en 4a. Sin embargo, al igual que en la cue precedente, la música desempeña una función dramática clara y al no haber ya voz en *off* es aún más audible que en la cue anterior.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música de esta cue es empática, ya que sirve como conclusión para la película romántica (supuestamente *La fiera de mi niña*), que ve Rebeca, y principalmente trata de reflejar las emociones de la dependienta del videoclub.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Esta cue cumple principalmente funciones psicológicas, pues aunque se trata de música diegética, que suena durante los títulos de créditos finales de la película que ve Rebeca, apoya de modo incidental los sentimientos de la protagonista.

En esta parte de la escena no hay cambios de plano, sin embargo el uso del tema principal como música diegética da unidad a la secuencia con el resto del cortometraje.

- Análisis estructural.

Este bloque utiliza el tema principal del cortometraje como música ficticia para los créditos de *La fiera de mi niña*, el procedimiento es por tanto inverso al que Steiner utilizara en la escena de *Casablanca* analizada anteriormente. Si el maestro vienés convierte la música diegética (*As Times Goes By*) en incidental, nosotros utilizamos diegéticamente el tema principal de la banda sonora del cortometraje, aparecido anteriormente siempre de modo incidental (cues 2a, 2c y 4b). Con este procedimiento, muy frecuente en la historia del cine, se pretende dar un peso dramático a la música más allá de su fuente diegética y de su papel como parte de la película de vídeo que ve Rebeca. La música es por tanto deliberadamente diegética e incidental.

Por otra parte en ningún momento se busca que el público se percate conscientemente de la presencia del tema en esta escena, pues no resulta fácil de reconocer al estar ecualizado sin graves ni agudos para simular el sonido de un televisor, y escucharse bajo la voz de Rebeca.

Además el tema principal, si bien ha aparecido anteriormente (cues 2a, 2c y 4b), nunca lo ha hecho de modo evidente llamando la atención del espectador, ya que ha sonado en sus cuatro intervenciones por debajo de diálogos.

El objetivo es garantizar la continuidad en la percepción del espectador, aunque sea de modo inconsciente, e ir dotando de contenido emocional a un tema que tendrá mucho más peso en sus próximas apariciones.

El tempo de este cue es 115 b.p.m., y está en *Lab* menor. El uso de esta tonalidad con tantas alteraciones es propio de un romanticismo tardío, en cuyo estilo están compuestos muchos *scores* del género romántico y dramático en el cine clásico.

La cue está en compás de 4/4, exceptuando el primer compás (compás 6, al mantenerse la numeración de la cue precedente) que es de 2/4 a modo de anacrusa. Este compás tiene por objeto separar el final de la cue anterior del inicio de este bloque.

La melodía se sitúa en la mano derecha del piano, acompañada por arpeggios de acordes en la mano izquierda y por notas largas en la cuerda, en un registro medio-grave, que hace brillar más el timbre del instrumento solista.

Los contrabajos doblan en *pizzicato* a los violonchelos, para que las frecuencias graves suenen menos pesadas y se entorpezca menos la voz de la protagonista.

El color de la cuerda, como colchón, es el nexo de unión entre las cues 5a y 5b, siendo sustituida la melodía de maderas por la de piano y callando marimba y arpa.

En cuanto a la armonía, la anacrusa de *mib* octavado en el piano y sin acompañamiento establece la tonalidad al resolver en el acorde de tónica. Éste tiene dos compases de duración y es sucedido por el sexto grado, que tras dos compases más da paso al séptimo. En ese momento y tras oírse apenas las dos primeras negras Rebeca apaga la televisión y la música se corta. Los tres acordes están en estado fundamental. La armonización es distinta a la de las intervenciones anteriores del tema (que se presentaba en un contexto de western en 2a y 2c y de música barroca en 4b), ya que utiliza un lenguaje más propio del cine clásico romántico, basándose por tanto en los mismos estándares armónicos que Steiner utiliza en *Casablanca*.

Figura 64. Compases 6-11, cue 5b.

Al tratarse de una melodía acompañada no hay líneas contrapuntísticas que ejerzan de contramelodía, aunque el movimiento del bajo presenta cierta entidad melódica y el arpegio de la mano derecha del piano forma pequeñas contra-líneas al unir dos notas del acorde mediante nota de paso (*lab-sib-dob* en los compases 7 y 8, *fab-solb-lab* en los compases 9 y 10).

- Análisis motivico y/o temático.

Esta cue presenta una variación del tema principal transportado a *lab* y rearmonizado. Melódicamente la única diferencia con 2a (cfr. figura 38) está en el grupo de corcheas del compás 10, pues el orden de la primera y segunda corchea se encuentra invertido por razones estilísticas (el comienzo descendente de 2a es más típico del western). También difiere de 4b, donde se presenta como un floreo (transportado a *lab* sería: *dob-reb-dob-sib* que resuelve en *dob*), propio de la ornamentación barroca.

Si nos fijamos en la mano izquierda del piano (cc. 7-8 y 9-10), los movimientos *lab-sib-dob* y *fab-solb-lab* (con la nota de paso entre las dos notas reales del acorde) son una imitación de la cabeza del tema por disminución libre (en negras).

El movimiento del bajo también presenta el material motivico (en blancas), aunque por inversión (*lab-solb-fab*, cc.7-9).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La música se inicia tras el final de la voz en *off* dando paso a los hipotéticos títulos de crédito y finaliza de modo brusco cuando Rebeca acciona el mando a distancia para apagar el televisor.

Los reposos en la melodía (c.7 y c.9) coinciden con el suspiro y la frase que dice Rebeca, y por el contrario el movimiento melódico se presenta en los silencios de la protagonista, sirviendo así la música de contrapunto a la actriz.

- Relación con el resto de cues.

En esta cue escuchamos una variación del tema principal ya aparecido en 2a, 2c y 4b.

Posteriormente tendremos otras variaciones del mismo tema en 6d y 8c (títulos de crédito 2) y veremos otras cues con melodías basadas en la cabeza del tema (6b, 6g, 7a, 8b-títulos de crédito 1).

Así mismo esta cue es continuación de la cue 5a y procede de la misma fuente sonora, la película que ve Rebeca. La cue 5b mantiene el estilo, la textura y parte de la instrumentación (sección de cuerdas), aunque con un tempo más rápido (115 en lugar de 91,1 b.p.m.) y en otra tonalidad (*lab menor* en lugar de *re menor*), para dejar claro con los cambios de que se trata de una cue distinta (la música de créditos del final) dentro del film que ve la protagonista.

Análisis de la cue 6a (00:08:20-00:08:40)

- Resumen argumental de la cue.

Dos atracadores amenazan a Rebeca con cuchillos en el videoclub. Marcos, que buscaba una película para alquilar, se cambia y deja caer una capa roja como la de Superman. En el plano anterior (con los atracadores) se inicia la música justo antes de verse la capa. Rebeca asustada coge el dinero de la caja entre las amenazas nerviosas de los atacantes. Marcos se encara con ellos, a lo que reaccionan pinchándole con el cuchillo. Marcos cae al suelo y jadea, preguntando si el cuchillo es de criptonita.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta cue es incidental, pues no procede de ninguna fuente sonora en la escena. Se trata de *underscore* que acompaña a la trama y a las acciones del personaje.

- Análisis del plano sonoro.

La música comparte protagonismo con las voces de los atracadores y con los efectos de sonido (monedas manipuladas por Rebeca, sonido de la capa al caer, etc.). No podemos hablar de segundo plano ya que, exceptuando las breves frases de Marcos y los ladrones, el *score* se sitúa en el primer plano sonoro, pues ni siquiera en los momentos con diálogo se percibe un descenso de volumen significativo de la música en el *dubbing*.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música acompaña al personaje de Superman (homenaje filmico y musical al largometraje de Richard Donner de 1978), incluyendo el característico motivo de quinta justa descendente y ascendente del *score* original de John Williams.

La banda sonora musical converge una vez más con el personaje de Marcos, dotándole de tonos heroicos y épicos (como corresponde a una película de superhéroes), sin prestar inicialmente mucha atención al miedo y la tensión que sufre Rebeca por el atraco. Se trata por tanto de empatía con la visión interna del personaje principal y cierta indiferencia respecto al resto de emociones de la escena (nervios de los atracadores, susto de la chica, etc.).

Sin embargo en el momento en que los ladrones apuñalan a Marcos, la música cambia y retrata la tensión ante la posible gravedad del hecho. En ese momento converge también con la visión de Rebeca y de un espectador neutral, pues, como se verá posteriormente, la realidad (conocida por Marcos y los supuestos atracadores) es bien distinta.

Podemos hablar por tanto en esos dos fragmentos musicales (antes y después de la cuchillada) de convergencia o divergencia dependiendo del punto de vista y del proceso de identificación.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La música en este bloque cumple diversas funciones físicas. Por una parte contextualiza culturalmente (cultura cinematográfica de iconos populares) al personaje de Marcos al disfrazarse y lo retrata sonoramente como Superman, al incluir el *leitmotiv* del *score* de Williams.

Además la música reacciona con un cambio en el momento de la puñalada y se queda estática contemplando como Marcos cae supuestamente herido. Acompaña por tanto los movimientos de los personajes en ese momento.

A nivel psicológico la música dibuja el carácter y las emociones del personaje de Marcos al transformarse en *Superman* (seguro de si mismo, heroico, épico, etc.). La subida melódica y de densidad con el *crescendo*, cuando uno de los atracadores pincha a Marcos, y el acorde disonante suspendido ante la incertidumbre por la gravedad del hecho y el susto de Rebeca, retratan también las reacciones emocionales y psicológicas de los personajes ante lo que sucede.

La música no sólo refleja los pensamientos de los protagonistas sino que pretende inducir al espectador una interpretación emocional de lo que está viendo, manipulando así la reacción del público. Se evita además darle información con la música del desarrollo posterior de la trama.

A nivel técnico, la música ayuda también a disimular el movimiento de la cámara (movimientos bruscos habituales en escenas de acción del cine actual, para simular el punto de vista de un espectador en movimiento) y los cambios de plano, dando cohesión y unidad a esta escena.

- Análisis estructural.

El tempo de esta cue es de 137 b.p.m. y el compás es 4/4. La tonalidad parece *Mi* mayor, sin embargo se trata de una pedal de dominante que en 6b resuelve a la tónica de *La* mayor.

La cue comienza seis *frames* antes del cambio del plano de los atracadores (apresurando a Rebeca) al plano de la capa roja que cae sobre la espalda de Marcos. Esta anticipación tiene por objeto no acentuar el cambio de plano de la edición. Se inicia con un *hit* de platos y trombones sobre una pedal de *mi* (en violonchelos y contabajos a la octava, doblados por un *tremollo* del timbal), y un grupo de percusión (programado con *Storm Drum 2* de la casa *Eastwest*). Este tipo de percusiones, que incluyen instrumentos étnicos de distintos lugares del mundo escogidos exclusivamente por su timbre prescindiendo de consideraciones sobre su origen geográfico y cultural, son muy habituales en el cine de acción en nuestros días (Hans Zimmer y otros compositores de su factoría como John Powell, Klaus Badelt, Harry Gregson-Williams o Ramin Djawadi, las utilizan en escenas de lucha o acción en muchas películas actuales, bien como grabaciones editadas o directamente secuenciadas como en nuestro caso). El patrón rítmico formado por la combinación de los distintos instrumentos del set del instrumento virtual (*Stormdrum 2*) tiene como finalidad en esta escena acentuar la subdivisión métrica (combinando ritmos binarios y ternarios) y con ella la agitación y el movimiento (interno y externo) de la trama.

La cue empieza su numeración de compases en el 6, pues al principio se consideró que la música comenzara un poco antes, idea que se desechó dejando cinco compases de silencio. En el tercer tiempo y medio del compás 6, tras el hit de percusión y trombones y el inicio de las pedales de chelos, contrabajos y timbal, entran los violines primeros con una pedal aguda en *mi* (*mi*₅).

En el compás 7 entra la trompeta con el motivo de *Superman* (quinta descendente y ascendente con el tresillo en la segunda nota) a modo de homenaje a la partitura que Williams compusiera para el film de 1978. Oboe, clarinete, celesta, arpa y coro femenino (cantando con la letra *u*) doblan a la trompeta solista formando una mixtura.

The image shows a musical score for measures 6-16, cue 6a. The score is in 4/4 time and includes staves for Oboe, Clarinet (Cl), Solo Trumpet (Solo tpt), Coro u (female choir), Celesta, and Harp. The melody is led by the solo trumpet, with other instruments doubling it. The motif consists of a descending fifth followed by an ascending fifth, with a triplet on the second note. The score shows measures 6 through 16, with the motif starting in measure 7.

Figura 65. Compases 6-16, cue 6a. Motivo de *Superman*.

Bajo la melodía liderada por la trompeta solista, continúa la percusión, las notas pedal en *mi* y un acompañamiento de trombones, trompetas y flautas (cada grupo en una octava distinta) con acordes en *staccato*. Los metales tienen acentos en la primera parte del compás (y a partir del compás 11 también en la tercera), antecedidos por una anacrusa de semicorchea (típica de las fanfarrias de metal) y apoyan el patrón rítmico de la percusión. Hasta el compás 12 el acorde principal es *Mi* mayor, si bien también hay acordes apoyatura (*Sib* mayor en el c.7) y armonías de floreo por relación de mediantes, o intercambio modal (acorde de *Do* mayor en el c.10).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl), Trompetas (Trumpets), and Trombones (tbns). The score is in 4/4 time and is divided into two systems. The first system covers measures 6 to 11, and the second system covers measures 12 to 14. The key signature is one sharp (F#). The instruments play chords and moving lines, with some measures featuring sustained notes and a 5/4 time signature change at the end of measure 14.

Figura 66. Compases 6-14, cue 6a. Diseño de acompañamiento de trombones, trompetas y flautas, en tres octavas diferentes.

En un primer momento la música acompaña al personaje de Marcos-Superman, y la melodía con el motivo de Williams describe musicalmente la transformación externa (traje) e interna (personalidad) del protagonista, dotándole de tintes heroicos.

Si bien se probaron otras opciones, al final nos decantamos por el uso de la cita del motivo de *Superman* debido al significado iconográfico de esas pocas notas en el imaginario colectivo del público. No se pretende en ningún momento plagiar al maestro americano y no se oculta el motivo, sino que se procede a su inclusión a modo de cita en un discurso musical diferente, algo muy usual en el repertorio sinfónico de la música clásica, bien como homenaje o por razones semánticas.

Figura 67. Compases 6-9, cue 6a. Score.

En el compás 10, trombones, trompetas y flautas tocan por primera vez en *legato*, con un *crescendo* que apoya la primera frase de Marcos (fuera de plano) y la reacción de los atracadores, que se giran para ver quién les interpela.

En 00:08:33, uno de los ladrones clava un cuchillo a Marcos, momento en el cual la armonía se transforma en un acorde disminuido (*fa-sol#-si-re*), de mayor dramatismo, usado con frecuencia por Max Steiner con el mismo fin. Al escucharse aún la pedal de *mi* en el grave y en los violines primeros, este acorde podría ser también analizado como acorde de séptima de dominante con novena menor. Aún así el metal

(apoyado en el agudo por las flautas) no toca la nota *mi*, escuchándose por tanto el color del disminuido en esta sección.

Ese punto de sincronía, presente en el tercer tiempo del compás 13, es preparado con una intensificación rítmica en el acompañamiento de los metales y flautas (cc.11-13) y con un *crescendo* de toda la orquesta. A su vez la primera voz de trompetas, trombones y flauta llega de modo cromático al *re* (*si-do-do#-re*, cc.12-13), otra herramienta (la escala cromática ascendente) también empleada frecuentemente por Max Steiner (y otros muchos compositores del Hollywood de la era dorada, años 30 y 50) para aumentar el dramatismo.

Al acento en *sffz* del acorde disminuido (acompañado por *hits* de percusión y platos) en el tercer tiempo del compás 13, le sucede un *diminuendo* progresivo sobre el plano de Rebeca asustada, con el que se va extinguiendo el acorde. La percusión deja de tocar en el compás 14, al igual que violonchelos y contrabajos.

En el inicio del compás 15, con Marcos en el suelo y la incertidumbre de si está gravemente herido, sólo el *re₆* de las flautas y el *mi₄* de los violines primeros se mantiene. Con esto se deja en vilo al espectador, deteniendo el resto de la música (y por supuesto la pulsación rítmica), para no dar al público más información que la visual. La nota tenida en el agudo (*mi-re* en violines y flautas) suena en *pp* y prolonga así la tensión, por debajo de los jadeos de Marcos.

- Análisis motivico y/o temático.

El elemento motivico principal de esta cue es el motivo de *Superman*, de John Williams, que como ya se ha explicado es incluido a modo de cita para fomentar la asociación del espectador con el film de Richard Donner.

En el acompañamiento de trombones, trompetas y flautas tenemos una figura anacrúsica de semicorchea seguida de negra, presente ya en la cue 1a al pasar la cámara delante del póster de *Superman* (cfr. Figura 20).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Como ya hemos comentado, en esta cue hay dos puntos de sincronía principales, el del comienzo (que se anticipa seis *frames* antes de que se vea caer la capa roja) y el del apuñalamiento.

La estructura musical se articula en torno a ambos, estableciendo una idea musical al inicio que se desarrolla e intensifica (de modo rítmico y dinámico:

crescendo) como preparación del segundo punto de sincronía (apoyado por un *hit* acentuado), tras el que la textura se reduce significativamente (el ritmo se detiene, se reduce la orquestación y la dinámica y tras un *diminuendo* sólo se escucha en *pp* la séptima menor formada por violines primeros y flautas en el agudo).

Además hay un punto de sincronía intermedio (al decir Marcos “será mejor que se marchen de aquí” y girarse los ladrones) y aunque no implica una modificación de la textura, sí que es apoyado por un cambio armónico (acorde de *do* mayor, como sexto grado rebajado de *mi* mayor), de articulación (los metales y flautas tocan *legato* en lugar de *staccato*), melódico (la melodía sube al *do* en lugar del *si*) y dinámico parcial (*crescendo* en metales y flautas).

El final de la cue 6a coincide con el comienzo de 6b en otro punto de sincronía (al levantarse Marcos) que se comentará con detalle posteriormente (cfr. análisis de 6b).

- Relación con el resto de cues.

Esta cue no guarda una conexión temática directa con ninguno de los bloques musicales anteriores (pues los motivos 1 y 2 no están presentes en 6a, ni por consiguiente tampoco hay relación con el tema principal), aunque sí lo hace con la cue que viene a continuación (6b), a la que sirve de introducción.

Sin embargo sí que hay una referencia rítmica (anacrusa de semicorchea-negra) a la fanfarria de metales aparecida en la cue 1a y gran similitud en la orquestación de ambas cues (metales, coro femenino, platos, cuerda, etc.).

Análisis de la cue 6b (00:08:40-00:09:10)

- Resumen argumental de la cue.

Marcos se levanta indemne del ataque sufrido y propina una paliza a los atracadores (lanza a uno por el aire escaleras abajo y al otro contra una estantería de películas), ambos caen al suelo derrotados y acaban huyendo.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta cue es continuación de la anterior (6a) y es también incidental, pues no procede de ninguna fuente sonora de la escena, sino que surge del *underscore*.

- Análisis del plano sonoro.

La música está en primer plano sonoro y comparte protagonismo con una breve intervención de Marcos (“yo apostaría que no”) y con las interjecciones de los ladrones al ser vapuleados por el protagonista disfrazado de Superman.

Algunos efectos de sonido (golpes, atracadores al caer al suelo, papelera al chocar contra el suelo, etc.) comparten también el plano sonoro durante breves instantes con el discurso musical.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música converge con el personaje de Marcos, que en esta escena actúa como Superman. La música empatiza con el carácter heroico (propio de un superhéroe) de la acción del protagonista.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La banda sonora musical, al igual que en la cue anterior, ayuda a retratar física y psicológicamente al personaje de Superman, para ello vuelve a citar una vez más el motivo de Williams, casi al inicio de la cue (00:08:43).

También apoya el movimiento del personaje, pues el motivo de *Superman* se escucha al levantarse Marcos, indicando así la vuelta del superhéroe a la lucha.

Cuando Marcos se abalanza sobre los ladrones para golpearlos empieza el tema de esta cue (derivado del tema principal del cortometraje). Al caer el primer ladrón al suelo tras ser arrojado por Marcos escaleras abajo, la música tiene un reposo melódico y un cambio armónico. Cuando el protagonista se enfrenta al segundo atracador el tema vuelve a escucharse comenzando sobre el acorde de tónica. Al caer el segundo ladrón al suelo y pasar al plano de Rebeca atónita, la melodía realiza otro reposo. Según huyen los atracadores el grupo de percusión para paulatinamente y el acompañamiento de cuerdas y trombones disminuye su dinámica hasta desaparecer, una vez que los ladrones salen de plano.

La música por tanto acompaña el movimiento de los personajes y la lucha, y de modo muy concreto el movimiento melódico y sus reposos en valores largos están asociados a la acción física del personaje protagonista.

Como en la cue anterior la música describe el carácter heroico del protagonista, que si bien quedaba esbozado con el motivo citado de Williams, se desarrolla en un tema nuevo (basado en el tema principal). El carácter melódico, rítmico, armónico e

instrumental de este tema aporta códigos asociados al cine heroico y épico (armonías mayores y giros en modo lidio, ritmos propios de fanfarria, gran orquesta con mucho metal y percusión, etc.), lo que ayuda a completar la personalidad del protagonista en esta escena.

Durante este bloque musical la cámara se sigue moviendo y hay bastantes cortes de edición. La música cumple funciones técnicas, ya que ayuda a mantener la continuidad narrativa y da cohesión al montaje en esta escena. Además el uso del motivo de *Superman* garantiza la continuidad con la cue 6a, y la presencia de una variación del *motivo 2* en el tema de 6b relaciona esta cue con el resto de la banda sonora musical, dando cohesión y continuidad a toda la música del cortometraje.

- Análisis estructural.

Este bloque musical mantiene el tempo del anterior, 137 b.p.m. La tonalidad es *La mayor*, aunque hay flexiones modales como veremos con detalle al hablar de la armonía.

La numeración de compases de 6a se mantiene. El compás 17 (en 5/4, por motivos de sincronía) constituye un puente entre ambas cues. En este compás callan las flautas y sólo se mantiene el *mi* de violines primeros, sobre el que entra el plato suspendido en *crescendo* y se escucha el redoble del timbal, que ha entrado imperceptiblemente en el c.16. Durante este tiempo Marcos sigue en el suelo y con el *crescendo* del timbal y del plato comienza su movimiento para levantarse.

El grupo de percusión étnica del *Stormdrum 2* entra en el compás 18 (otra vez en 4/4) marcando el auténtico comienzo de la cue 6b. La irrupción potente de la percusión apoya la imagen de Marcos levantándose lleno de vigor.

Una vez se ha puesto de pie del todo (compás 19) escuchamos de nuevo el motivo de John Williams (con la misma instrumentación que en 6a a excepción del coro femenino que canta una pedal en *mi* durante dos compases). Este *leitmotiv* simboliza la vuelta de Superman tras haber sido aparentemente herido.

Poco después, tras negar que el cuchillo era de criptonita, Marcos se acerca rápidamente a los agresores para darles una paliza. En ese instante (compás 21) se inicia el nuevo tema melódico interpretado por la sección de trompetas (timbre asociado al motivo de *Superman*) dobladas en la octava grave por trompas y en la aguda por flautas para añadir brillo. La entrada se realiza sobre el acorde de tónica (*La mayor*), cuya resolución (tras la pedal de dominante) ha sido esperada desde el inicio de la cue 6a. Al

haberse demorado tanto, esta resolución adquiere una fuerza mayor en concordancia con el momento de la trama.

El tema está basado en el motivo 2 mayorizado (*la-si-do#*) y también viene precedido de una anacrusa de cuarta justa (*mi*), que suena ritmizada en tresillo de corcheas como alusión (por disminución) al motivo de *Superman*.

Figura 68. Compases 20-33, cue 6b. Melodía en trompetas doblada por trompas y flautas.

El tema es acompañado por trombones, violines primeros, segundos y violas, que tocan acordes en *staccato* con un mismo patrón rítmico.

Figura 69. Compases 21-24, cue 6b. Diseño de acompañamiento de trombones y cuerda.

En el compás 21, con la entrada del nuevo tema, dejan de tocar trompeta solista, clarinete, oboe, celesta y arpa (instrumentos que tocaban la cita del motivo de Williams).

Al acorde de tónica (c.21) le sigue, en el compás 22, un segundo grado mayor (*si mayor*), que dota a la melodía de una cuarta aumentada propia del modo lidio. Un compás después escuchamos de nuevo la tónica y en el compás 24 el acorde de *Do mayor*, como intercambio modal del III grado del modo menor, que introduce el *sol* en la melodía en lugar de la sensible (*sol#*) como giro mixolidio. Este acorde coincide con un reposo melódico de dos compases añadidos, que acompaña la imagen del primer atracador en el suelo chocando contra la columna y la papelera, y a Marcos mirando confiado y desafiante al segundo ladrón. También la percusión del *Stormdrum* se reduce, manteniéndose sólo el *hi-hat*, lo que apoya la pausa relativa de movimiento en la imagen. El resto de grupos de percusión se volverá añadir en los compases 26 y 27 cuando Marcos se encare con el otro ladrón y lo agarre.

The image displays a musical score for measures 24-26, cue 6b. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the parts are: Flute (Fl), Horns, Trumpets (Trompetas), Trombones (tbn), Chorus (Coro u), Violin I (Vl I), Violin II (Vl II), Viola, Cello (Vc), Double Bass (Cb), Plates, Timpani roll, and five parts for Stormdrums. The score features various musical notations, including rests, notes, and triplets. The Flute part has a long rest followed by a note in measure 26. The Horns and Trumpets parts have long notes with triplets in measure 26. The Trombones part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Chorus part has a long note. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello and Double Bass parts have long notes. The Plates part has a long note. The Timpani roll part has a long note. The Stormdrums parts have various rhythmic patterns, including triplets and eighth notes.

Figura 70. Compases 24-26, cue 6b. Score.

Cuando el protagonista se gira para acercarse al otro atracador el tema vuelve a iniciarse sobre la tónica (c.27 con anacrusa), con una nueva semifrase, variación de la de los compases 21 a 24. La armonía es igual (I - II mayor - I, cada acorde con un compás de duración), excepto la resolución del cuarto compás (c.30) que ya no va al III rebajado (como en el c.24), sino al VII rebajado, acorde que coincide con el corte al primer plano de Rebeca, que observa atónita la escena.

De los cinco patrones rítmicos de la percusión étnica (*Stormdrum*), cuatro se detienen para enfatizar con su silencio la imagen de la mirada de la chica. El acorde se prolonga sobre otro plano de los atracadores huyendo por delante del mostrador de Rebeca, apoyados también por un elemento de percusión que se añade al aparecer ellos en imagen y dura un solo compás (c.31). Dentro de ese plano la armonía vuelve a cambiar al acorde de dominante como triada (compás 32), mientras la orquesta realiza un *diminuendo* que acompaña la huida. Al salir los atracadores de plano, la dinámica (que antes era de *ff*) llega a *p* y el grupo de percusión que quedaba (con sonido de *hi-hat*) desaparece (por *fade out*), dando paso a la siguiente cue (6c), con un carácter *legato* y lírico en contraposición al carácter percusivo, rítmico y *staccato* de 6b.

Todos los acordes están en estado fundamental, con la tónica en violonchelos y contrabajos, a excepción del II mayorizado (c.22), que está en segunda inversión. El timbal en *tremolo* dobla por regla general a los bajos y el coro femenino canta notas largas en *u* rellenando la armonía.

- Análisis motivico y/o temático.

En el compás 19 suena de nuevo la cita del motivo de *Superman*, con la misma instrumentación (a excepción del coro) que en la cue 6a. Este motivo se presenta de manera idéntica que en la cue anterior, dando continuidad entre ambas.

El tema de este bloque musical (cfr. figura 68) es una variación por transformación tonal y desarrollo del motivo 2 (cabeza del tema principal del cortometraje).

En el tema de la cue 6b se repite por dos veces (c.21 y c.27) el motivo transformado al mayorizar la tercera (*la-si-do#*). La anacrusa del tema principal (que se presenta en tresillo de corcheas como alusión al motivo de *Superman* de John Williams) y el valor largo del *la* se respetan, pero el *do#* deja de ser nota de reposo (cfr. figura 38, tema principal), para convertirse en nota breve (valor de semicorchea) de paso hacia el *re#*.

Trompetas

The musical notation shows three measures for Trompetas. Measure 20 begins with a whole rest, followed by a quarter note G4. Measure 21 features a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4. Measure 22 consists of a dotted quarter note C5, a quarter note D5, and a dotted half note E5.

Figura 71. Compases 20-22, cue 6b. Motivo 2 transformado.

Los compases 23 (con anacrusa) y 24, establecen un consecuente al antecedente del 21 (con anacrusa) y 22, constituyendo la suma una semifrase de cuatro compases, a los que se añaden dos más por razones de sincronía (para respetar el reposo de la imagen hasta que Marcos se lanza sobre el segundo ladrón).

En el compás 27 (con anacrusa) comienza la segunda semifrase con cuatro compases y otros cuatro más añadidos, mientras huyen los ladrones y Marcos se acerca al mostrador de Rebeca. El antecedente de la segunda semifrase es igual que el de la primera (cfr. figura 68), pero el consecuente es distinto (como sucede en la construcción del tema principal de *Superman* de John Williams).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Como ya se ha visto en el apartado del análisis estructural, hay varios puntos de sincronía que influyen en la estructura musical. Cuando Marcos se levanta la percusión entra de nuevo y vuelve a sonar el motivo de *Superman*. Cuando se enfrenta al primer ladrón se inicia el tema de esta cue. Cuando el atracador rueda por el suelo la melodía y la armonía tienen un reposo y la percusión se detiene parcialmente. Cuando el protagonista se lanza sobre el segundo atracador para hacerlo volar sobre la estantería vuelve el tema (segunda semifrase) y toda la percusión vuelve a tocar. Con el primer plano de Rebeca cambia la armonía y la percusión se reduce de nuevo. Y por último al marcharse los atracadores la percusión deja de tocar, se detiene el patrón rítmico de acompañamiento de trombones y cuerda (que pasan de tocar en *staccatto* a tocar un acorde en notas tenidas) y también dejan de tocar los instrumentos que hacían la melodía (flautas, trompetas y trompas).

La acción va acompañada de dinámica *ff* mientras que el final de ésta, al huir los ladrones, conlleva un descenso dinámico hasta *mp*. Además los *hits* de los platos y las curvas de volumen (*decesendi* y *crescendi*) de los timbales apoyan los golpes y el movimiento de la lucha.

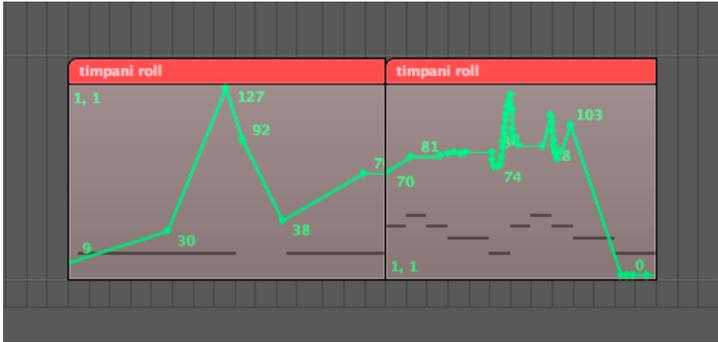


Figura 72. Curvas de automatización del volumen (a través del *velocity crossfade*) de los timbales en *tremollo*, cue 6b.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue enlaza con 6a al citar una vez más el motivo de *Superman*. Se mantiene la instrumentación del final de 6b y el acorde final es compartido con 6c.

Como hemos visto la presencia de una variación de la cabeza del tema principal del cortometraje establece conexiones con todas las cues en las que este tema aparece: 2a, 2c , 4b, 5b, 6d, 8c (títulos de crédito 2) y con otras cues cuyas melodías están basadas libremente en el *motivo 2* (cabeza del tema) : 6b, 6g, 7a, 8b (títulos de crédito 1). Se mantiene así la continuidad de esta escena con el resto de la película.

Análisis de la cue 6c (00:09:10-00:09:22)

- Resumen argumental de la cue.

Al pasar Marcos por delante del mostrador Rebeca le pide que espere y le da su número de teléfono apuntado en un papel. Marcos lo coge y sale del videoclub decidido y con una sonrisa.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta cue, continuación de 6a y 6b es incidental, pues no procede de ninguna fuente sonora en la escena, ni se justifica su presencia diegética en este momento de la trama.

- Análisis del plano sonoro.

Los ruidos de la pelea han desaparecido y la música, a pesar de su dinámica reducida, está en plano principal, sólo interrumpido durante un instante por la frase (“¡eh, espera!”) de Rebeca.

Los pasos de Marcos, el ruido del papel y de Rebeca al escribir se escuchan en un segundo plano, y sólo la caída del bolígrafo sobre el mostrador se escucha algo más fuerte.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática, pues aporta un *mood* romántico (flauta y oboe al unísono se mueven sinuosamente de modo sincopado contestando al solo de clarinete sobre fondo de cuerdas y trombones en *pp*) a la escena en la que por fin Rebeca le da su número a Marcos.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

En contraste con la agitación de la cue anterior la textura de acorde tenido sobre el que escuchamos una melodía y una contramelodía, aporta serenidad y subraya de modo físico la calma tras la lucha en el videoclip.

Rebeca ya no se siente amenazada y el acorde de *mi* mayor sobre el que escuchamos la melodía y contramelodía aporta esa estabilidad (sin cambios armónicos) y es a la par señal del triunfo (acorde mayor) de Marcos y de la alegría de Rebeca por ser liberada de los ladrones.

Además el *mood* de esta textura es romántico y refleja así la psicología y emociones del momento en que por fin Rebeca cede y le da su teléfono a Marcos, abriéndole las puertas de su corazón.

A nivel técnico, se crea continuidad entre ambas escenas al mantenerse el acorde y la instrumentación (cuerdas, trombones) de la cue anterior. A su vez el clarinete solista y el oboe ya han aparecido en varias ocasiones (1b, 4a y 5a) relacionadas con la soledad de Marcos y Rebeca, y se presentan ahora conjuntamente como símbolo de unión y superación de esa soledad, dando continuidad al *score* de todo el cortometraje.

- Análisis estructural.

Esta cue mantiene el tempo, 137 b.p.m., de la cue anterior. La tonalidad sigue siendo *La* mayor, y el compás 4/4. La cue anterior finaliza en el acorde tríada del V grado (acorde de *mi mayor*), que se prolonga durante 6c y es el único acorde de esta cue.

El *re* natural en la melodía del clarinete, y en la de oboe y flauta confieren el color de dominante a esta pieza, aunque al no llegar a resolver en la tónica, podríamos también analizarla modalmente como *mi mixolidio*.

Figura 73. Compases 34-42, cue 6c. Score.

En el compás 35 el diseño rítmico de acompañamiento, que tocaban en la cue anterior trombones y cuerdas agudas (violines primeros, segundos y violas), se transforma en un acorde tenido, perdiéndose así el carácter *staccato* en favor del *legato*.

Poco después de comenzar la melodía del clarinete solista en el registro *Chalumeau* (registro grave para simbolizar al personaje masculino), Marcos hace ademán de marcharse y cuando Rebeca le pide que espere entra la contramelodía de oboe doblado por la flauta a modo de respuesta. En cues anteriores, habíamos visto como el oboe (1b) y el clarinete (4a) representaban la soledad de Marcos y la mixtura oboe y flauta la de Rebeca (5a). La flauta fue utilizada también en la escena de Cyrano (4b) para simbolizar la respuesta de la mujer a la propuesta amorosa del protagonista. Vemos por tanto como la instrumentación ha sido cuidadosamente elegida por su valor simbólico en relación a las cues precedentes.

En este bloque musical el contorno melódico de la melodía principal y la contramelodía se asemeja además al de 1b, pues es rico en valores largos y síncopas. Esta ausencia de acentos en los pulsos del compás en algunos momentos, confiere cierta libertad métrica para acompañar el momento romántico.

El descenso melódico de oboe y flauta pasa por todas las notas del acorde de novena de dominante sobre *mi* (*fa#-mi-re-si- sol#*), evitando las notas externas a la armonía.

Marcos parece marcharse y la melodía del clarinete sube hacia el agudo. Rebeca le habla y el chico se detiene, a lo que el instrumento solista reacciona con un reposo en el *mi* del c.36-37 (blanca con puntillo ligada a blanca,). Oboe y flauta (simbolizando la intervención de la chica) contestan al unísono. Ella le da su teléfono y la dirección de melodía y contramelodía pasa a ser la misma (descendente en ambas líneas), lo que simboliza que por fin ella ha cedido y se ha abierto al amor de Marcos.

Sin embargo no hay un movimiento paralelo entre ambas melodías, ni coincidencia rítmica y el clarinete desciende en *zig-zag* pues presenta apoyaturas (*si-do#* y *la-si*), como si quisiera presagiar la evolución de las siguientes escenas (todo ha sido un montaje de Marcos, de lo que Rebeca se percatará más adelante).

Marcos coge el papel con el teléfono de la chica y lo mira mientras suenan las últimas notas en la melodía y la contramelodía. El final de ambas líneas contiene valores más largos que dan la sensación de *ritardando*, aunque en este caso sea escrito y no de interpretación, pues no hay variación en el *click* metronómico. Mientras se escuchan las notas tenidas finales en los instrumentos melódicos, Marcos abandona el

plano sin mediar palabra pero con una sonrisa en la boca. Este final tenido funde (en la edición) con el inicio de la nueva cue (6d).

Durante toda la cue la sección de cuerda y los trombones han seguido decreciendo, destacando cada vez más la tímbrica de los solistas.

- Análisis motivico y/o temático.

En esta cue la construcción melódica no se basa en los *motivos 1 y 2*, y si bien recuerda, por la textura de melodía acompañada y el tipo de instrumentación, al tema de la cue 1b, no hay una relación interválica directa entre ambos.

Aún así hay gestos comunes a ambas melodías, como se puede observar en las apoyaturas del clarinete (cc.37-38) similares a las del oboe en 1b (cfr. Figura 26, cc.25-26).

Por otra parte, la anacrusa de negra en el inicio de la melodía del clarinete (c.34), con el salto de quinta *mi-si* es también una alusión al motivo de *Superman* en inversión (sin el regreso al *mi*), ya que se trata de las mismas alturas. Esta anacrusa está relacionada también con el comienzo del tema de 6b, que era anacrúsico y empezaba en *mi* (recordemos que la quinta justa del clarinete, es la inversión del intervalo de cuarta justa, con el que se inicia el tema de 6b).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Aunque no se perciben puntos de sincronía dura en la cue, hemos visto como el movimiento melódico (de melodía y contramelodía) acompaña a las intenciones, sentimientos y movimientos de los protagonistas, y reacciona a la intervención de Rebeca (entrada de la contramelodía) y a la salida del plano de Marcos (*ritardando* escrito).

- Relación con el resto de cues.

Esta cue enlaza con el final de 6b, pero su textura e instrumentación (con las ya comentadas alusiones simbólicas a la soledad y el encuentro de la pareja) y el gesto melódico y rítmico (lleno de síncopas) la relacionan con la cue 1b y con sus variaciones (4a y 5a).

Análisis de la cue 6d (00:09:10-00:09:47)

- Resumen argumental de la cue.

Marcos, aún disfrazado de Superman, sale al exterior del videoclub y camina por varias calles sonriente con el número de teléfono en su mano.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La cue es incidental, pues la fuente sonora no está dentro de la imagen ni pueden escucharla los personajes.

- Análisis del plano sonoro.

La música se escucha en primer plano. No hay diálogos en esta escena y los efectos de sonido son ambientes (de exterior y ruidos de calle) que se sitúan en un plano sonoro muy inferior, llegando a ser inapreciables en algunos momentos, al estar mucho más bajos de volumen que la música.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música presenta un *mood* optimista y dinámico (debido a la instrumentación y al ritmo *funky*) que converge con la euforia de Marcos y con su movimiento.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

El patrón continuo del shaker, el *riff* del bajo, el *groove* de la batería y la melodía y contramelodía apoyan la imagen del protagonista caminando con paso seguro. La estética *funky* de la cue enfatiza el carácter urbano de los planos que vemos, contextualizando el entorno.

Además de estas funciones físicas la música nos retrata el estado emocional (psicológico) de Marcos, muy contento por el logro conseguido.

El montaje enlaza nueve planos distintos y la continuidad aportada por la sección rítmica en la cue, da cohesión y unidad a la edición de la imagen. El uso de un estilo musical distinto (*funky*) aporta además una estética diferenciada a esta secuencia, pues se pretende emular el uso de la música en el montaje publicitario. Para ello algunas entradas instrumentales y acentos melódicos y métricos coinciden con ciertos cambios de plano (la acentuación del montaje es muy frecuente en la música para anuncios de televisión), como veremos detalladamente en el análisis estructural a continuación.

- Análisis estructural.

El tempo de este bloque musical es 104,6 b.p.m. y se encuentra en *si* eólico. El compás es 4/4. La instrumentación de este bloque consta de *shaker* (loop), bajo eléctrico, batería (loop), dos guitarras eléctricas (loops), vibráfono con motor, arpa, flauta y *RnB horn section* (loops).

La sección rítmica (bajo, batería, guitarras y *shaker*) acompaña a la melodía (vibráfono y arpa), que es contestada por la sección de metales (la muestra utilizada no es de una sección orquestal, sino de una grabación de *RnB*, por lo que tocan menos músicos, e incluye trompeta, trombón y saxo) doblada por la flauta.

La cue comienza con un *loop* de shaker (se tomó un bucle de la librería de *Apple loops* llamado *Brazilian Ganza 01*), que empieza a sonar cuando Marcos comienza a andar dentro del videoclub para salir a la calle y se superpone así con el final de la cue 6c (acorde tenido en *diminuendo*). La numeración de compases es nueva, pues aunque es una cue parcial que continúa las anteriores, fue producida en otro documento distinto de *Logic Pro* para poder realizar el fundido por edición con el final de 6c (una vez hechos los *bounces* de ambas piezas), pudiendo además cambiar el *tempo* sin que éste afectase a los últimos compases de la cue anterior.

En el siguiente plano vemos a Marcos en el exterior saliendo de la tienda. Ese plano funde con un plano general de una calle peatonal (rodado en la calle mayor de Triana, en Las Palmas de Gran Canaria) y en ese momento (fundido entre planos en 00:09:23) entra el *riff* del bajo eléctrico y se añade al *shaker*, que continuará sonando hasta el final de la cue. Si bien el *groove* de las maracas es relativamente neutro, desde el punto de vista estilístico, el bajo se encuadra en una estética *funky*. La presencia de acentos sincopados y de subdivisión de semicorchea son dos características de la línea del bajo. Armónicamente incide en la tónica, la séptima menor y la quinta de la escala (esta última precedida de una apoyatura cromática, *mi#*). La tercera en cambio no aparece en el *riff* del bajo.

Como *sampler* del bajo eléctrico se usó un instrumento de *Garage Band*, incluido en la librería de *Logic Pro*, denominado *Liverpool Bass*.



Figura 74. Compases 2-5, cue 6d. Bajo eléctrico.

La batería entra en el compás 4 sobre el mismo plano, con anacrusa de negra. Con el fin de dotar de más realismo a la interpretación y de conseguir un *groove* auténtico, en lugar de programar nota a nota con un sampler de batería, se tomó un bucle de audio (dos compases de *groove* de batería grabados, de la librería de *Apple Loops*). Esta misma técnica fue empleada en *shaker*, guitarras eléctricas y sección de metales. Esta práctica es muy habitual en la música digital en ciertos estilos (pop, rock, funky, etc.), ante la ineficacia (debido a la falta de naturalidad) de programaciones de algunos instrumentos sampleados (batería, percusión, guitarra, etc.).

También las guitarras, (paneadas a -16 a izquierda y +16 a derecha) entran en el compás 4, aunque sin anacrusa. Se trata de dos *riffs* en loop de guitarra eléctrica *funky* (con *wah wah*), que tienen función de acompañamiento rítmico.

El plano cambia (Marcos aparece en el mismo encuadre pero más cerca de la cámara) y un golpe de caja coincide con la edición (aunque al ser un acento propio del patrón del *groove* no llama especialmente la atención sobre el montaje). Veintiún *frames* tras el corte (en este caso no se acentúa directamente la edición sino el plano nuevo una vez ha sido percibido por el espectador) entra la melodía en vibráfono con motor, doblada una octava baja en el arpa. Esta melodía es una variación del tema principal y se basa en el *motivo 2*. La construcción melódica es simétrica y consta de dos semifrases (cc.5-8 y 9-12), donde la segunda es una variación rítmica de la primera.

Hay un acento sincopado de los metales (c.5, segunda corchea del tercer tiempo) que aprovecha el reposo melódico de la nota larga. Este acento no subraya ningún corte en el montaje ni tiene fines sincrónicos, sino que forma parte de la estética *funky* de la pieza.

El plano cambia a otra calle (Marcos cruza por un semáforo y desciende una cuesta), y la contramelodía de flauta y sección de metales entra en el momento del corte de la imagen (00:09:33, c.6, segundo tiempo). La contramelodía se estructura en dos semifrases. La primera (cc.6-8), que empieza en el segundo tiempo del compás, tiene un movimiento melódico descendente por grados conjuntos (con notas reales del acorde de tónica y notas de paso y apoyaturas para colorear) y su ritmo coincide o subdivide en negras (c.6) al de la melodía principal. La segunda semifrase (cc.9-12) realiza una inversión del movimiento de la primera también por grados conjuntos y asciende hasta la nota de partida (*fa*♯). El ritmo de las notas de la melodía principal no es apoyado en esta semifrase (excepto en el primer tiempo de los compases 9, 10 y 11) ya que la contramelodía se mueve en blancas y prescinde de la célula de corchea con puntillo-

semicorchea (presente en el cuarto tiempo del primer compás de antecedente y consecuente de las dos semifrases de la melodía).

The image displays a musical score for four instruments: Flute (Fl), Harp, Vibraphon, and Bass. The score is divided into two systems, measures 5-8 and 9-12. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a rest in measure 5, followed by a melodic line. The Harp part provides accompaniment with chords and moving lines. The Vibraphon part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part plays a consistent eighth-note accompaniment. Measure 9 marks the start of a new melodic phrase for the Flute.

Figura 75. Compases 5-12 cue 6d. Melodía, contramelodía y bajo.

En 00:09:36 hay otro cambio de plano que coincide con el primer tiempo del compás 8 y con la nota larga de la melodía y un acento corto de la contramelodía, que enfatiza el corte.

El siguiente cambio de plano 00:09:39 es por fundido y es también apoyado por un acento importante de la melodía (c.9, primer tiempo, inicio de la segunda semifrase).

En 00:09:44 vuelve a cambiar el plano (Marcos sigue caminando por distintas calles cada vez más estrechas), pero la música no lo subraya esta vez, para no caer en la previsibilidad y que el espectador no asocie cada cambio de plano con un acento musical.

En 00:09:47, Marcos dobla una esquina y entra en un plano nuevo. Este corte coincide con la apoyatura de cuarta aumentada del cuarto tiempo del compás 12 en el bajo, aunque no enfatiza el montaje especialmente, al haberse escuchado ya varias veces anteriormente.

El final del compás 12 constituye el final de esta cue, pues en la segunda corchea del cuarto tiempo, sobre la última nota de bajo, batería y shaker, suenan los dos *hits* de metales de la cue 6e.

- Análisis motivico y/o temático.

El tema está construido de modo simétrico, con dos semifrases que constan de antecedente y consecuente, y cuya diferencia estriba en el ritmo. Cada una de estas unidades está basada en el *motivo 2*. En el antecedente (c.5-6) de la primera semifrase, se cita transportado a *si* el *motivo 2*, al que se añade una apoyatura en tiempo débil (*mi*), que forma una célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea en los compases 5 y 7. La anacrusa está omitida en el primer antecedente, no así en el resto de unidades. El antecedente de la segunda semifrase (cc.9 con anacrusa y 10) es idéntico al de la primera excepto por el ritmo, ya que el *do#* está en el segundo tiempo del compás y no en el tercero. Se añade también la anacrusa, omitida en el primero.

El primer consecuente (cc.7 con anacrusa y 8) respeta los valores rítmicos del antecedente pero su movimiento es descendente en lugar de ascendente e incluye saltos de tercera y cuarta. El segundo consecuente (cc. 11 con anacrusa y 12) presenta el mismo desplazamiento rítmico que el antecedente de la segunda semifrase (el *la* está en el segundo tiempo en lugar del tercero).



Figura 76. Compases 5-12, cue 6d. Melodía principal.

Si comparamos esta aparición del tema con la de la cue 2a, veremos que aparte del transporte, la rearmonización y el cambio rítmico, hay variaciones melódicas significativas en las alturas de las notas que afectan principalmente a los consecuentes de las semifrases (cfr. Figura 38). Sin embargo el hecho de que los antecedentes guarden muchas similitudes y el *motivo 2* sea en ambos casos perfectamente identificable, hace que el espectador pueda percibir la relación entre ambas melodías como variantes del mismo tema principal.

Aunque la contramelodía no presenta una relación evidente con el *motivo 2*, el desplazamiento por grados conjuntos (descendente, como inversión y ascendente) hacen

que su interválica esté emparentada de modo sutil con el motivo generador del cortometraje.

Además la célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea (cc.5 y 7) de la melodía, se presenta en la contramelodía, en el tercer tiempo del compás 7.



Figura 77. Compases 6-12, cue 6d. Contramelodía.

La reaparición posterior de la línea del bajo eléctrico como único material melódico en las cues 6f y 7b, confieren a dicha línea carácter motivico. En adelante lo denominaremos *motivo 3* del cortometraje.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Como hemos visto en el análisis estructural los cambios de plano coinciden con frecuencia con acentos en la melodía, contramelodía o en la sección rítmica. Si bien el tempo fue cuidadosamente escogido para propiciar esta sincronía, la subdivisión métrica y su acentuación sincopada en una pieza de estas características (*funky* con batería y sección rítmica) facilitan el hecho de que haya una mayor coincidencia entre cambios de plano del montaje y elementos acentuados en la música.

Como ya hemos comentado anteriormente, el objeto de esta sincronía con la edición de la imagen es dotar a esta secuencia de un *look* más publicitario, dando así un respiro en la estética de *underscoring* a la Steiner.

- Relación con el resto de cues.

La melodía de esta cue está basada en el *motivo 2* del cortometraje, cabeza del tema principal aparecido por primera vez en 2a. El tema de la cue 6d se trata por tanto de una nueva variante del tema principal (en estilo *funky*), con diferencias en los consecuentes de las dos semifrases respecto a 2a, 2c, 4b y 5b.

Una versión reorquestada y extendida de la variante 6d aparecerá como música de créditos finales (cue 8c).

A su vez las cues 6f y 7b presentan elementos de la sección rítmica de 6d (bajo eléctrico, *saker*, etc.)

Por otra parte, esta cue guarda relación con todas aquellas que presentan alguna variación del motivo principal (2a, 2c , 4b, 5b, 6b, 6g, 7a, 8a, 8b y la citada 8c).

Análisis de la cue 6e (00:09:47-00:09:51)

- Resumen argumental de la cue.

Al girar el callejón, Marcos se para y se sorprende al ver aparecer a los dos atracadores corriendo hacia él.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Se trata de música incidental, pues como el resto de cues parciales de 6, no procede de ninguna fuente dentro de la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

La música está en un plano sonoro principal al principio, pues no hay diálogos. Los pasos de los ladrones corriendo se escuchan en un segundo plano y a medida que va disminuyendo la dinámica de la música se vuelven más audibles.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música apoya la aparente reacción de sorpresa del protagonista y podemos afirmar por tanto que es empática.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen

El *hit* doble de los metales y la percusión acentúa el momento en el que Marcos deja de andar y se queda parado en medio del callejón. El *crescendo* que realizan plato suspendido, cuerda y timbal (en *tremolo*) apoya el salto que da el protagonista (función física).

El acorde disonante expresa por un lado la sorpresa de Marcos y la presencia amenazante de los atracadores en la escena (función psicológica), aunque en la próxima cue veamos que ambas emociones son sólo aparentes.

A nivel técnico, aunque la cue es muy breve, la música suena sobre cinco planos distintos (en su mayoría plano-contraplano) y ayuda a dar cohesión al montaje, ya que funciona como elemento unificador de los distintos planos.

- Análisis estructural.

Se mantiene el tempo de 104,6 b.p.m. de la cue anterior. También se mantiene la tonalidad de *si menor* y la numeración de compases (el final del compás 12 es el inicio de este bloque). El compás es 4/4.

La nueva cue consiste en un único acorde repetido con un acento (doble *hit* en *forte-piano*). Se trata de la segunda inversión del acorde de *si menor* con séptima mayor, que crea gran disonancia al introducir el cromatismo (en lugar de la séptima menor escuchada en el bloque anterior).

Debido a la disposición del acorde, el *la#* choca directamente con el *si* en un intervalo de segunda menor en trombones y trompas (registro medio-grave de la orquesta), lo que refuerza el carácter disonante. Para dotar de más agresividad al acorde el *fa#* del grave en los contrabajos se coloreó con *sol* (segunda menor) y se reforzó la disonancia en la octava aguda con el *tremolo* de los timbales (cuyo *sol* forma un semitono con el *fa#* del trombón bajo).

Los violines primeros octavan la disonancia del grave al tocar en *divisi* el mismo intervalo en su registro medio-agudo.

La nota *sol* suena también en la sección de metales en una muestra de la nota octavada en *forte-piano* de la *RnB Horn Section*.

La percusión apoya los acentos del *hit* doble de los metales (en los taikos escuchamos los dos acentos mientras que en los platos sólo el primero y su resonancia).

La instrumentación consta de cuatro trompas, cuatro trombones, la muestra de *RnB Horn Section*, violines primeros, contrabajos, plato suspendido, platos, taikos (del *Storm Drum2*) y timbales en *tremolo*.

La articulación (acentos en *fp* en metales y taikos) y la interválica (disonancias de semitono: *la#-si* y *fa#-sol*) tienen por objeto apoyar el rencuentro (inesperado para la audiencia) entre Marcos y los ladrones. Se enfatiza la interrupción del paseo del protagonista, su cara de sorpresa, la llegada de los atracadores y la amenaza que estos suponen.

The image shows a musical score for measures 12-14, cue 6e. The score is written for a variety of instruments and includes the following parts: Horns, tubas (tbns), Violin I velocity (vl I velocity), Cello (Cb), two sets of Platos (cymbals), storm-taiko, and timpani roll. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows sustained chords in the brass and strings, with rhythmic patterns in the percussion.

Figura 78. Compases 12-14, cue 6e. Score.

La cuerda en agudo y grave (violines primeros y contrabajos, el resto de la sección queda excluido para que el timbre de los metales se escuche sin mixturas en el registro medio) toca notas largas (*legato*) y sirve de colchón y telón de fondo para dar cohesión al resto de la instrumentación (metales y percusión, con un carácter más acentuado y percusivo).

Un *crescendo* del plato suspendido (realizado también por la cuerda y el timbal, con un *decrecendo* posterior) apoya dos segundos más tarde el salto de Marcos (00:09:49, tercer tiempo del compás 13), que se lleva las manos a la cintura para imitar a Superman.

La resonancia del acorde se extingue al final del compás 14, lo que supone el final de 6e.

- Análisis motivico y/o temático.

El acorde de la cue 6e no está basado directamente en ninguno de los motivos del cortometraje sino que supone un desarrollo y evolución (retornando a un estilo sinfónico) del acorde base de la cue anterior (6d).

El acorde de *si menor* con séptima mayor, con disonancia de color (*sol*), se constituye en esta cue como un nuevo motivo (*motivo 4*).

El germen de este nuevo motivo podría sin embargo emparentarse indirectamente con el *motivo 2* (motivo generador) del cortometraje, ya que el tema principal contiene el acorde menor como armazón armónico.

Veremos posteriormente que el nuevo motivo se presenta variado (en arpeggio), también en los metales, en la cue 7c y en la coda final de 8c (para cerrar el cortometraje).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Esta cue presenta dos puntos de sincronía: la parada de Marcos al ver a los atracadores (doble *hit* en metales y percusión apoyado por la cuerda) y el salto imitando a *Superman* (*crescendo* en plato suspendido y cuerda, con posterior *diminuendo*).

- Relación con el resto de cues.

En el apartado del análisis motivico ya hemos comentado la relación de esta cue con 6d (mismo acorde) y con 7c y 8c (mismo motivo y similar instrumentación).

Análisis de la cue 6f (00:09:54-00:10:00)

- Resumen argumental de la cue.

Tras haberse quitado los pasamontañas los falsos atracadores (que resultan ser los repartidores de pizza disfrazados) celebran con Marcos que Rebeca le ha dado su número. Los tres brincan y ríen hasta que un dvd cae junto a sus pies. En ese momento se detienen y miran al suelo.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música en esta cue es incidental, como en todas las anteriores que componen la cue global 6.

- Análisis del plano sonoro.

La música comienza tras una frase de Marcos y no hay diálogos en los pocos segundos que dura este bloque. El *score* se escucha en primer plano sonoro, plano que comparte con las risas y gritos de euforia de los protagonistas. Las pisadas y el ambiente de calle pasan a un segundo plano muy lejano y poco diferenciable acústicamente.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

Esta cue es una variación (sin melodía y contramelodía) de la música que en 6d se empleó para retratar la euforia de Marcos tras conseguir el número de teléfono de Rebeca. La cue es empática y retrata las emociones de la celebración de los tres personajes en escena.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Los personajes saltan para festejar su triunfo y ese movimiento es apoyado con la reaparición de la sección rítmica de 6d (*funky*). Al caer el dvd escuchamos un *crecendo* de plato suspendido y cuando ellos se detienen, la sección rítmica deja de tocar y acaba la música (funciones físicas).

La música no sólo apoya el movimiento físico de los personajes y la caída del dvd, sino también la euforia de Marcos y los dos repartidores de pizza (que antes se habían disfrazado de atracadores). Para ello se usa una variación de 6d, pues el motivo de celebración es el mismo en ambas cues.

El hecho de escucharse música similar a la de otra escena (6d) aporta también cohesión a gran escala al montaje del cortometraje. Además la música también sirve en esta escena para unir, con un nexo común, cinco planos distintos.

- Análisis estructural.

El tempo en esta cue es 107,2 b.p.m, un poco más rápido que en la cue precedente y que en 6d, lo que ayuda a retratar la euforia y el movimiento de los personajes tras el estatismo del acorde en 6e. Se mantiene la numeración de compases de la cue anterior.

Esta cue es una variación de 6d y mantiene la tonalidad de *si menor* (modo de *si eólico*).

La principal diferencia con 6d consiste en que se prescinde de la melodía (y también de sus instrumentos: vibráfono y arpa) y de la contramelodía (flauta y *RnB Horn Section*), así como del *loop* en la guitarra 1.

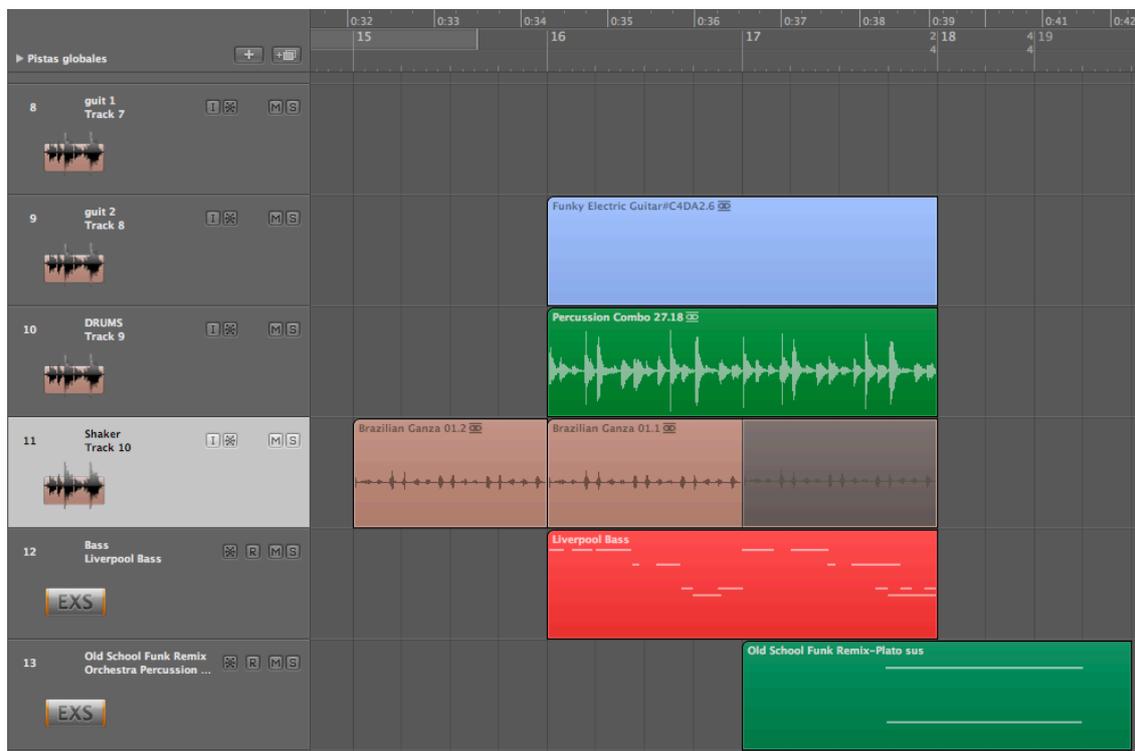


Figura 79. Arrange, cue 6f.

Otras diferencias con 6d: el *shaker* tiene un sólo compás de intro (en lugar de los dos de 6d), además entra en *fade in* y no es claramente audible hasta que toca el bajo, la batería y guitarra 2 entran junto al bajo eléctrico (en lugar de esperar otros dos compases), al final se añade un *crescendo* de plato suspendido (utilizado en las cues orquestales como 6e) y un golpe en *crash y ride* (del kit de batería sampleado *old school funk remix*) para apoyar la caída del dvd junto a los pies de los tres chicos.

En el compás 17 comienza un *ritardando* progresivo, que culmina cuando los tres chicos dejan de saltar y miran al dvd que ha caído junto a sus pies en el primer tiempo del compás 18. El tempo final (c.18) es de 68,2 b.p.m.

6-triana y final: tempo

Inform. adicional Editar Opciones

Crear Alternativa: 3

Posición	Tempo	Posición SMPTE
1 1 1 1	104.6000	01 : 00 : 00 : 00.00
14 1 1 1	107.2000	01 : 00 : 29 : 19.70
17 1 1 1	106.8310	01 : 00 : 36 : 13.06
17 1 1 121	106.0929	01 : 00 : 36 : 14.61
17 1 2 1	105.3548	01 : 00 : 36 : 16.37
17 1 2 121	104.6168	01 : 00 : 36 : 18.14
17 1 3 1	103.8787	01 : 00 : 36 : 19.72
17 1 3 121	103.1406	01 : 00 : 36 : 21.51
17 1 4 1	102.4025	01 : 00 : 36 : 23.31
17 1 4 121	101.6644	01 : 00 : 37 : 01.12
17 2 1 1	100.9263	01 : 00 : 37 : 02.74
17 2 1 121	100.1883	01 : 00 : 37 : 04.57
17 2 2 1	99.4502	01 : 00 : 37 : 06.41
17 2 2 121	98.7121	01 : 00 : 37 : 08.26
17 2 3 1	97.9740	01 : 00 : 37 : 10.12
17 2 3 121	97.2359	01 : 00 : 37 : 11.79
17 2 4 1	96.4978	01 : 00 : 37 : 13.67
17 2 4 121	95.7598	01 : 00 : 37 : 15.56
17 3 1 1	95.2000	01 : 00 : 37 : 17.46
17 3 1 32	95.2000	01 : 00 : 37 : 18.05
17 3 3 32	94.4106	01 : 00 : 38 : 01.50
17 3 3 152	92.7813	01 : 00 : 38 : 03.43
17 3 4 32	91.0559	01 : 00 : 38 : 05.38
17 3 4 152	89.2173	01 : 00 : 38 : 07.36
17 4 1 32	87.2572	01 : 00 : 38 : 09.37
17 4 1 152	85.1735	01 : 00 : 38 : 11.42
17 4 2 32	82.9508	01 : 00 : 38 : 13.51
17 4 2 152	80.5530	01 : 00 : 38 : 15.65
17 4 3 32	77.9938	01 : 00 : 38 : 18.04
17 4 3 152	75.2236	01 : 00 : 38 : 20.29
17 4 4 32	72.2508	01 : 00 : 38 : 22.60
17 4 4 152	69.0095	01 : 00 : 39 : 01.19
18 1 1 1	68.2000	01 : 00 : 39 : 03.14

Figura 80. Mapa de tempos, ritardando progresivo, cue 6f.

- Análisis motivico y/o temático.

Al carecer la cue de otro elemento melódico, la línea del bajo se convierte en la melodía de esta cue.



Figura 81. Compases 16-17, cue 6f. Bajo eléctrico.

Esta línea no presenta ninguna relación motivica con los *motivos 1, 2 y 4*, y su carácter rítmico y sincopado se debe a exigencias del estilo (*funky*) y a la compenetración con el patrón rítmico del resto de instrumentos de la sección rítmica (bombo, caja y *hi-hat* de la batería, shaker, guitarra eléctrica, etc.).

Sin embargo su reaparición en esta y otras cues dota de entidad motivico-temática (*motivo 3*) al patrón melódico-rítmico de la línea del bajo, aparecido por primera vez en la cue 6d (cfr. figura 74).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Este bloque musical presenta dos puntos de sincronía principales. El primero supone el inicio de la cue, al acabar Marcos su frase (“el número de teléfono”) y quitarse los pasamontañas los repartidores. Tras comenzar la música los tres personajes comienzan a saltar abrazados haciendo círculos.

Al caer el dvd al suelo ellos dejan de saltar para mirarlo y la música se ralentiza (*ritardando*) para detenerse después de modo abrupto. Un *hit* (acento simultáneo de bombo, caja, charles) de batería sampleada y un *crescendo* con posterior *diminuendo* de plato suspendido apoyan la caída del dvd. Este punto de sincronía supone el final de la cue, una vez extinguida la cola del plato y la reverberación de todos los instrumentos.

- Relación con el resto de cues.

Como ya hemos visto, esta pieza es una variación de 6d. Otras variaciones de 6d se dan en las cues 7b y 8c.

Análisis de la cue 6g (00:10:00-00:10:09)

- Resumen argumental de la cue.

La cámara sube en panorámica vertical que comienza en el plano del dvd en el suelo, junto a los pies de los chicos. Tras el movimiento de cámara descubrimos que ha sido Rebeca la que arrojó la película al suelo. Ella, enfadada, empieza a hablar.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música no proviene de ninguna fuente dentro del plano, ni es escuchada por los personajes. Se trata pues de música incidental.

- Análisis del plano sonoro.

No hay diálogos y la música ocupa el plano principal del sonido. Por debajo de ella y a un nivel casi inaudible suena un ambiente de calle, con voces lejanas.

Al final de la cue Rebeca comienza a hablar sobre la cola del acorde final, que pasa a un segundo plano sonoro.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música converge con la emoción de vergüenza de Marcos y los repartidores tras haberse descubierto su estratagema. A su vez expresa la decepción (aunque no el enfado) de Rebeca. Es por tanto empática desde el punto de vista del protagonista principal, Marcos.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La música acompaña el movimiento de panorámica vertical de la cámara (función física).

Expresa también la decepción de Rebeca y la frustración y vergüenza de Marcos y los repartidores de pizza tras ser descubiertos (función psicológica).

La música disimula el movimiento algo artificial (pues se detiene un instante a la altura de las rodillas para luego proseguir) de la cámara y atrae la atención del espectador para evitar que se fije en el posible fallo visual. A su vez la presencia de una instrumentación y textura similar a la de 6c (momento en el que Rebeca le da a Marcos su número de teléfono, tras ser liberada de los atracadores por *Superman* en el videoclub), emparenta a esta escena con aquella y le da cohesión a nivel global al montaje del cortometraje (funciones técnicas).

- Análisis estructural.

En esta cue se mantiene la numeración de compases de las cues anteriores (el primer compás de esta pieza es el 19), pues fue compuesta en el mismo documento de *Logic Pro*. El tempo es de 85 b.p.m, sensiblemente más lento que el del bloque precedente, contrastando así la euforia que aquel representaba con la decepción y vergüenza que retrata 6g al descubrir Rebeca la trampa de Marcos. El compás sigue siendo 4/4. La tonalidad es *la* menor.

Se trata de una variación sinfónica del motivo generador. Tras la entrada de una línea descendente (el descenso como símbolo del fracaso de Marcos) en la marimba

doblada al unísono por los violonchelos en *pizzicato* y a la octava baja por contrabajos también en *pizzicato*, el clarinete entra en la segunda parte del compás 19 como instrumento solista (octavado en el agudo por la celesta) y toca la primera semifrase de la melodía del tema principal (variante western), con algunas modificaciones.

En el segundo tiempo del compás 20 entra el oboe para doblar octava alta al clarinete. Su entrada se corresponde con una interrupción breve de la cámara en su panorámica vertical, pues el plano se detiene por un momento en las zapatillas amarillas de la chica antes de continuar su ascenso.

La línea descendente de marimba, cellos y contrabajos y la melodía se mueven inicialmente por movimiento contrario.

The musical score for cue 6g, starting at measure 19, is presented in a 4/4 time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Oboe:** Enters in measure 19, playing a melodic line that continues through measure 22.
- Cl (Clarinet):** Enters in measure 19, playing a melodic line that continues through measure 22.
- Celesta:** Plays a melodic line that continues through measure 22.
- Vc pizz (Violonchelo) and Cb pizz (Contrabajo):** Play a descending line that continues through measure 22.
- Bell tree:** Plays a melodic line that continues through measure 22.
- Harp:** Plays a complex accompaniment with triplets in measures 19, 20, and 21.
- Marimba:** Plays a descending line that continues through measure 22.
- Platos:** Plays a descending line that continues through measure 22.

Figura 82. Score, cue 6g.

El arpa en arpeggios despliega la armonía con el acorde de *mi* menor séptima (menor) sobre una pedal de *la*, con el *fa* como apoyatura de *mi* (en el compás 19) y el *la* como apoyatura del *si* (en el cuarto tiempo del compás 21, pentagrama superior).

A esto se añaden el plato suspendido y el *Bell Tree*, que entra justo al detener la cámara su movimiento ascendente a la altura de las rodillas de Rebeca (viéndose sus zapatos deportivos amarillos como elemento central del plano). El *Bell Tree* tiene por objeto anticipar al espectador la presencia de Rebeca, antes de que el público vea su rostro en imagen.

La textura es contrapuntística, pues consta de dos líneas melódicas diferenciadas (la primera en marimba, cellos y contrabajos, la segunda en clarinete, celesta y oboe), acompañados por los arpeggios del arpa y los toques percusivos de *bell tree* y plato suspendido.

La línea descendente de marimba y cuerda grave en *pizzicato* se mueve inicialmente en negras, interrumpiendo este ritmo con una síncopa en el compás 20, para reforzar la parada del movimiento panorámico de la cámara.

La armonía modal y rica en notas añadidas, aporta un *mood* complejo a la par que algo triste a la escena.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya hemos indicado, esta cue presenta en su melodía una variación del tema principal (variante de la cue 2a, western). Al ser la cue tan breve (tres compases con la cola en el cuarto, con una duración total de 9 segundos) el tema no suena completo, sino que se escucha tan sólo una parte de la primera semifrase (antecedente completo e inicio del consecuente).

Para cadenciar se sutituye el *re* de la melodía original por *mi* (c.20, cuarto tiempo).

Además el ritmo de la melodía se encuentra variado y no presenta reposos (valores largos) en el *la* y el *do* como en 2a (cfr. figura 38). El adorno del cuarto tiempo del segundo compás de la melodía en 2a se encuentra en 6g simplificado (*re-do* en lugar de la doble apoyatura *re-do-si-do*).

La armonización es también distinta al igual que el contexto estilístico, que se aleja de los tópicos del western de 2a utilizando una estética sinfónica más propia del *classic cinematic style* (maderas solistas arropadas por cuerda y arpa, con celesta y marimba como refuerzo tímbrico).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La música se inicia con el cambio del plano de Marcos y los chicos mirando al suelo, al plano de la panorámica vertical que comienza con el dvd junto sus pies.

El montaje es por tanto apoyado por la música, al igual que la parada de la cámara durante el movimiento vertical (para que se vean las zapatillas amarillas de la chica, antes de seguir subiendo). En ese reposo momentáneo del movimiento del plano (comienzo del compás 20), se produce la síncopa en marimba, violonchelos y contrabajos, y la entrada del oboe y del *bell tree* (pues aunque la partitura indica que entra una blanca antes, el sonido real del *sampler* se inicia en ese momento, ya que la muestra tiene mucho tiempo de ataque). El plato suspendido acompaña la segunda parte de la panorámica y enfatiza la llegada del plano a la cara enfadada de Rebeca.

La nota final de la melodía apoya la llegada de la cámara al rostro de la chica y se mantiene mientras ella comienza a hablar, aunque se va extinguiendo en *diminuendo* por debajo de su voz.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue guarda, por su contenido temático, relación con todas aquellas en las que aparece el *motivo 2* y el tema principal (2a, 2c, 4b, 5b, 6b, 6d, 7a, 8a, 8b y 8c).

La instrumentación y la textura recuerdan sin embargo a la cue 6c, en la que el clarinete realizaba una melodía solista a la que respondía una contramelodía del oboe, simbolizando el diálogo amoroso de los dos protagonistas. La misma idea tímbrica está desarrollada en 6g con otro contenido melódico y modificaciones en la orquestación. La contramelodía es sustituida en este caso por una octavación de la segunda parte de la melodía.

Esta semejanza con 6c hace que esta cue guarde relación con las cues 1b, 4a, 5a, en las que se inspiraba 6c.

Análisis de la cue 7a (00:10:19-00:10:48)

- Resumen argumental de la cue.

Tras reprender duramente a los repartidores por el susto que le han dado, Rebeca se dirige a Marcos (en ese instante comienza la música) en un tono inicialmente enfadado, para luego decirle que nunca nadie había hecho nada parecido por ella. Después le sonríe y le pide que le llame el sábado para invitarla a comer, eso sí sin disfraz. Luego la chica sale del plano y la música se queda suspendida.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Al no estar la fuente dentro de la escena, ni escucharla sus protagonistas una vez más la música es incidental.

- Análisis del plano sonoro.

En este bloque la música se escucha por debajo de la voz de Rebeca, que tiene bastante texto. La música se inicia en una pausa de varios segundos de su monólogo (tras escucharse la frase “en cuanto a ti”) y aprovecha otros descansos más breves para pasar momentáneamente al primer plano sonoro. El registro, la instrumentación y el tempo están pensados para no entorpecer el texto de la actriz.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

El score presenta un *mood* romántico y suave que aunque contradice la actitud de Rebeca en un primer momento y su tono enfadado al empezar a hablar con Marcos, retrata desde un principio sus emociones más profundas y nos indica que ella ha abierto su corazón a su pretendiente, cediendo ante los ingeniosos intentos de éste por intentar conquistarla.

La música es por tanto empática aunque al principio nos da la sensación de divergir con las emociones de los protagonistas.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

En este bloque la música cumple principalmente funciones psicológicas, pues expresa los pensamientos y sentimientos de Rebeca mientras acompaña a su monólogo. El carácter romántico de la pieza se centra en la figura femenina, si bien la alternancia de primeros planos de ella y de un avergonzado Marcos hace que el *mood* de la partitura

afecte a los dos personajes. El carácter esperanzador apoya las palabras de Rebeca y los sentimientos de Marcos.

A nivel físico, la última nota de la melodía coincide con la salida de Rebeca de escena y el giro de cabeza de Marcos, apoyando el movimiento de ambos.

En cuanto a sus funciones técnicas, la música da cohesión al plano contra plano de los protagonistas. Además la cola final del último acorde de la orquesta y el toque de *bell tree* enlazan con el plano de Rebeca de espaldas en el callejón (con una fotografía más luminosa), ayudando a la continuidad.

- Análisis estructural.

Esta cue mantiene el tempo anterior (85 b.p.m) aunque cambia el compás a 3/4. El compás ternario se escogió por el carácter romántico de la escena; la música sugiere un vals, utilizando este baile y su proximidad física como metáfora del añorado encuentro amoroso y expresión de los sentimientos de enamoramiento. La cue es modal y tiene su centro en *do* lidio, pues el *fa* aparece siempre sostenido. Los giros modales y la inestabilidad son las características armónicas fundamentales de este bloque.

En esta pieza se mantiene parte de la instrumentación (clarinete, violonchelos y contrabajos, *bell tree*, celesta y arpa) de la cue anterior (6g) con el objetivo de dar continuidad a la tímbrica. A esto se añaden la flauta, el fagot (cuyo timbre mantiene el color del desaparecido oboe en otro registro) y el piano (en el registro agudo).

La textura inicial antes de la entrada de la melodía, con notas tenidas en el registro medio-grave de la cuerda y arpeggios del arpa, y el acompañamiento de esta cue están inspiradas muy libremente en el comienzo del cuarto movimiento (*Adagietto*) de la Sinfonía nº5 de Gustav Mahler, quien fue maestro en Viena de Max Steiner. Este homenaje oculto al maestro de maestros es del todo intencionado, aunque en su contexto no pretende ser evidente al espectador, ya que la música está en un segundo plano por debajo del diálogo.

Figura 83. Partitura del inicio del cuarto movimiento de la Sinfonía Nº5 de Gustav Mahler (IMSLP / Petrucci Music Library) (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

La música entra (c.25 violonchelos y violas, se mantiene la numeración de compases de las cues precedentes) cuando Rebeca se gira tras reprender a los repartidores de pizza y comienza la frase “en cuanto a ti” dirigida a Marcos. El fagot comienza a tocar en el c.26 y las tres entradas forman una disonancia diatónica (*sol-la-si*).

El arpa entra en el c. 27 con la tercera descendente (en este caso mayor en contraste con la tercera menor en la partitura de Mahler). En el compás 28, con anacrusa de negra en el 27, se inicia la melodía, en el clarinete octavado por la celesta, que está basada libremente en el motivo principal del cortometraje (como sucediera con la cue anterior), esta vez en modo lidio (con la tercera por tanto mayorizada). La anacrusa de la melodía y el *do* inicial coinciden con la mano de Rebeca retirando el rizo de la frente de Marcos.

A partir del compás 29 la armonía se basa en un ciclo de cuatro acordes, cada uno de ellos con un compás de duración. El ciclo consta de los acorde de *la* menor (con séptima diatónica), *mi* menor (en segunda inversión), *do* mayor y de nuevo *mi* menor (en segunda inversión). Todos ellos se presentan en su forma de tríada en el arpa (a partir del c.31: las notas *mi-sol* se mantienen y cambia sólo el bajo del acorde) y con notas dobladas y disonancias añadidas (*tensiones* de séptima y novena diatónicas, etc.) en el resto de la instrumentación. Fagot y contrabajos (en *pizzicato* como en la cue anterior y en la partitura de Mahler) doblan la nota grave del acorde, formando la línea del bajo la línea *la-si-do-si*. El fagot toca además en el tercer tiempo del compás dos corcheas con otras notas del acorde (con lo que se forma una pequeña contramelodía en cada compás), mientras que los contrabajos repiten en cada tercer pulso la nota del primer tiempo en octava alta.

24 ♩ = 85

Fl
Cl
Fg
VI 1
VI 2
Vla
Vc
Cb pizz
Bell tree
Celesta
Harp
Piano

Led. * *Led.* *

33

Fl

Cl

Fg

VI 1

VI 2

Vla

Vc

Cb pizz

Bell tree

Celesta

Harp

Piano

* Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. *

Figura 84. Score, cue 7a.

El ciclo armónico se repite entre los compases 33 y 36. En el 37 y 38 se escuchan una vez más los dos primeros acordes del ciclo, sin embargo en los compases 39 y 40 no cambia el acorde y se mantiene la segunda inversión de *mi* menor del c. 38, como acorde de cierre.

En el compás 29 entran los violines primeros, apoyando el primer plano de Rebeca tras haber pegado el *post-it* en la frente de Marcos. Su nota pedal *sol* (al igual que la de los cellos octava baja) se mantiene hasta el final de la cue.

En el compás 31 entra el piano con un *ostinato* de dos compases de duración en el registro agudo, que suena en total cuatro veces. Su entrada y la de los violines segundos (que comienzan a tocar a la vez) coincide con el comienzo de la nueva frase de Rebeca ("nadie había hecho nada parecido por mí").

En el compás 35 con anacrusa de corchea entra la flauta doblando la melodía una octava por encima del clarinete. Esta octavación, precedida por la entrada paulatina del resto de la orquesta conlleva una intensificación musical, tras la petición de Rebeca a Marcos de que la llame el sábado y la invite a cenar, y la reacción en el rostro del chico.

En el compás 38 cambia el plano al comenzar a andar Rebeca, en ese compás escuchamos el último cambio armónico, a *mi menor* en segunda inversión. A mitad de compás entra el *bell tree* apoyando la cara de sorpresa de Marcos y la marcha de Rebeca.

En el compás anterior, mientras Rebeca se gira los chelos añaden una segunda voz en *divisi*. La densidad aumenta también en las violas en el compás 39, ya que su *divisi* forma una disonancia de segunda (*la-si*), que junto al *fa#* de la melodía aportan disonancia y tensión al acorde final con el fin de subrayar la cara de un Marcos atónito. El final abierto invita también a la esperanza, pero no cierra la escena totalmente (algo que una cadencia en la tónica habría sugerido), pues la secuencia aún no ha terminado y queda cortometraje por delante. Este final en disonancia diatónica impide que la tensión se disuelva completamente y busca mantener, tras el prometedor diálogo, la atención del espectador sobre lo que queda de film.

- Análisis motivico y/o temático.

La melodía de esta cue, al igual que la de la anterior, está basada en el motivo principal del cortometraje. Sin embargo en este caso no se mantiene en modo menor, sino que es transportada tonalmente al modo lidio de *do*.

La melodía en esta pieza consta de dos semifrases de distinta duración (siete compases la primera y cinco la segunda) y de construcción no simétrica. En la primera semifrase, el primer antecedente lo encontramos en los compases 28 (con anacrusa de negra en el 27) a 30; tiene tres compases de duración y en él escuchamos la variación transportada del motivo 2. El primer consecuente tiene en cambio cuatro compases (va del compás 31 con anacrusa hasta el 34) y supone una respuesta descendente y con figuración de corcheas en el tercer pulso. En la segunda semifrase, el segundo antecedente (de sólo dos compases de duración, cc.35 con anacrusa y 36) presenta una variación en figuración de corchea (c.35), con un cambio de nivel (sol en lugar de mi, en el c.36). El segundo consecuente (del c.37 con anacrusa al c.39 incluido) responde

también descendiendo melódicamente por grados conjuntos, pero esta vez en valores largos (contrastando con los valores de corchea de su antecedente).

La melodía es interpretada por un timbre mixto de celesta y clarinete, al que se añade la flauta en la segunda semifrase.

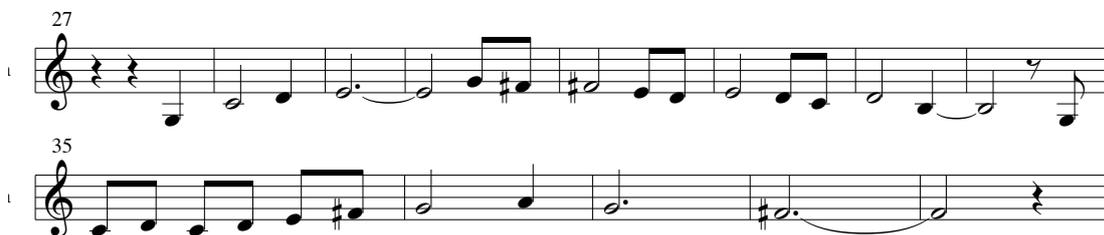


Figura 85. Melodía principal, parte de la celesta, cue 7a.

El fagot con su movimiento armónico realiza una contramelodía que responde a la melodía principal, aprovechando sus reposos en valores largos para moverse en corcheas en el tercer tiempo de cada dos compases (véanse los compases 29, 33 y 37). Se establece así un diálogo entre las dos voces. En los cc.36 y 38 el fagot adelanta el *sol* del tercer al segundo tiempo, como pequeña variación rítmica en la segunda semifrase.



Figura 86. Melodía y contramelodía, partes de clarinete y fagot, cue 7a.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La sincronía en esta cue no es dura, pues prima el diálogo y la música queda relegada a un segundo plano en el que acompaña a la voz de Rebeca y enfatiza los sentimientos de la pareja.

Aún así, como hemos visto, hay gestos en el *score* que acompañan sutilmente el movimiento de los personajes, como la entrada de la melodía principal cuando Rebeca le aparta el rizo de la cara a Marcos (en los cc. 27 y 28) o el último cambio de armonía y melodía (c.38), que apoya el inicio de la marcha de Rebeca y se escucha en el cambio de plano, al primer plano de Marcos. La entrada del *bell tree* en ese plano ayuda también a dar continuidad al siguiente cambio del montaje.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es una variación y desarrollo de la anterior (6g) pues comparte temática e instrumentación con ella.

Está además motivicamente relacionada con todas las apariciones y variaciones del motivo principal del cortometraje (2a, 2c , 4b, 5b, 6b, 6d, 6g, 8a, 8b y 8c).

La textura instrumental (si prescindimos de las mezclas tímbricas y las octavaciones encontramos un instrumento de madera solista, en este caso clarinete, acompañado por valores largos en la cuerda), al igual que la de 6g guarda similitudes con la de las cues 1b, 4a, 5a y 6c.

Análisis de la cue 7b (00:10:48-00:10:53)

- Resumen argumental de la cue.

Tras decirle su nombre a Marcos ("por cierto me llamo Rebeca"), la música comienza. La chica se gira y echa a andar alejándose por el callejón mientras contonea sus caderas, el plano cambia a la cara de Marcos embobado.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Esta cue es incidental, ya que su fuente sonora no se encuentra dentro de la imagen ni pueden oírla los protagonistas.

- Análisis del plano sonoro.

La banda sonora musical se encuentra en el plano sonoro principal, pues no hay diálogos y los efectos de sonido y ruidos no son audibles.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática pues apoya el andar seguro y decidido de Rebeca. En este caso al ser una variación de la cue 6d y 6f, también refleja la alegría, por parte de la chica, por la futura cita.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La música cumple funciones físicas ya que acompaña el movimiento y los pasos de Rebeca alejándose por el callejón.

A nivel psicológico la música muestra la seguridad y confianza interior de la chica tras darle la cita a Marcos, así como cierta alegría y sensación de triunfo por su parte.

Técnicamente, al tratarse de una variación de 6d y 6f, el *score* da continuidad al montaje con lo sucedido anteriormente y ayuda también a enlazar el plano de Rebeca andando con el primer plano de Marcos y los repartidores, parapetados detrás de él.

- Análisis estructural.

Esta cue es una variante simplificada de 6f, que a su vez era una variación de 6d. El modo es el mismo que en 6d y 6f, *si eólico*. El tempo (99,5 b.p.m.) es más rápido que en el bloque musical precedente, 7a. El cambio de tempo se produjo al final de la cue anterior, en el compás 40, sobre la resonancia final del último acorde y del *bell tree*, por lo que no afecta rítmicamente a 7a. Este tempo sin embargo es más lento que el de 6f (que partía de 107,2 b.p.m.), esto se debe a que en esta escena fue cuidadosamente escogido para acompañar el ritmo de los pasos de Rebeca en la imagen. El compás es 4/4 (el mismo que en 6d y 6f), abandonando el 3/4 de la cue precedente.

En esta variación sólo se mantienen el bajo eléctrico y el *shaker*, el resto de la instrumentación de 6f (batería y *riff* de guitarra eléctrica con *wah-wah*) es omitido. La línea del bajo proviene de los dos primeros compases del instrumento en 6d (cfr. con compases 2 y 3 de la figura 74) y la única modificación que sufre es la prolongación de la nota final que se superpone con el inicio de la próxima cue. El loop del *shaker* es el mismo que en 6d y 6f.



Figura 87. Bajo, cue 7b.

- Análisis motivico y/o temático.

Al igual que en 6f, esta cue no presenta otra melodía que la línea del bajo, denominada anteriormente *motivo 3*.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue la música suena sobre dos planos distintos. En el primero encontramos una sincronía dura, pues como ya hemos visto, la música comienza tras la frase de Rebeca (al empezar ella a moverse) y apoya su cadencia corporal paso a paso.

Tras cambiar al primer plano de Marcos el bajo toca un grupo de cinco semicorcheas seguidas (dejando la última nota tenida como final), y si bien la música deja de apoyar el movimiento físico, enfatiza así la cara de un Marcos embobado que la mira ojiplático y con la boca abierta.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es una variación de 6d y 6f y está relacionada también con la cue 8c (variante de 6d).

Análisis de la cue 7c (00:10:53-00:11:01)

- Resumen argumental de la cue.

Esta cue se solapa con la anterior cuando en el primer plano de Marcos aparecen a derecha e izquierda, tras la cabeza del protagonista, los repartidores de pizza. Tras esto la escena se transforma en una viñeta de *storyboard* (sirviendo así de transición entre secuencias), para fundir después con un plano de la mesa de Marcos (con dibujos de *storyboard*) en el interior de la habitación.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Como las cues precedentes, 7c es incidental ya que la fuente sonora no está justificada dentro de la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

Al igual que 7b, esta cue suena en el plano sonoro principal, pues no hay diálogos ni efectos de sonido en esta parte, exceptuando el sonido del teléfono (en 00:10:59), que suena sobre la cola final y la resonancia del último acorde (escasos dos últimos segundos de la música, en los que no se producen cambios de notas o armonía, sino un *diminuendo* propio de la extinción final del sonido y su reverberación).

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música refleja empáticamente el asombro de los tres protagonistas por la reacción de Rebeca. Se mantiene por tanto el código de convergencia (música para resaltar la sorpresa u asombro) de la cue 6e (de la que es variación).

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico la entrada de la primera trompa apoya la aparición simultánea a derecha e izquierda de los repartidores, cuyas cabezas salen de detrás de la de Marcos (solo hasta ese momento en el plano). La entrada sucesiva del resto de las trompas, remarca la presencia de las tres cabezas en la imagen.

La música también tiene funciones psicológicas en este bloque, pues como ya se ha comentado enfatiza el asombro de los tres chicos.

A nivel técnico, la entrada de los trombones en 00:10:56, tiene por objeto señalar el momento en el que el plano termina de convertirse en viñeta y empieza a rotar hacia la derecha. El *bell tree* apoya también la progresiva transformación visual a modo de transición.

La cola y resonancia final del acorde se prolongan sobre el fundido al plano detalle de la mesa, en el interior de la habitación de Marcos, dando continuidad (junto al sonido del teléfono) entre las dos secuencias.

- Análisis estructural.

Esta cue se solapa con el final de la precedente, pues ambas comparten el plano de Marcos asombrado. Por ello se mantienen el tempo (99,5 b.p.m.) y el compás (4/4) de la cue anterior, y la cola de la última nota del bajo eléctrico suena aún cuando las trompas comienzan su arpeggio. Lo mismo sucede con el bucle del shaker, que sufre un sutil *fade out* al entrar el metal.

Como ya hemos dicho esta pieza es una variación de la cue 6e, con la que comparte tonalidad (*si menor*), armonía y por consiguiente motivo, ya que el *motivo 4* es esencialmente armónico, y gran parte de la instrumentación (trompas, trombones, violines y platos).

La diferencia principal estriba en que en esta cue el acorde se presenta arpegiado, con entradas sucesivas en las trompas, desde el grave al agudo del acorde. Tras la segunda trompa entran los violines (que en 6e entraban antes que el metal) de modo sucesivo del agudo al grave, formándose así una diagonal descendente, que se contrapone a la ascendente de las trompas. Ambas forman una "V", similar a la que surge visualmente de los repartidores de pizza al aparecer a ambos lados de Marcos en la imagen.

The image shows a musical score for cue 7c, starting at measure 43. The score is written for five parts: Horns, tbns (trombones), VI 1 (violin), Bell tree, and Platos (cymbals). The Horns part features a melodic line with a red arrow pointing to a note in measure 44. The VI 1 part features a descending melodic line with a red arrow pointing to a note in measure 44. The tbns part has a bass line with a red arrow pointing to a note in measure 44. The Bell tree and Platos parts have rhythmic patterns. The score is in 4/4 time and the key signature is one flat (B-flat minor).

Figura 88. Score, cue 7c.

Este procedimiento musical (empleo de simetrías y diagonales) se asemeja a la técnica empleada por Bernard Herrmann en la escena del asesinato de Marion en la ducha (cue 17) de *Psicosis*, analizada anteriormente.

Los trombones aparecen posteriormente con entrada simultánea para apoyar técnicamente (como ya hemos detallado) la transición a viñeta en la imagen.

A diferencia de 6e, en 7c no tocan los contrabajos, ni tampoco los taikos ni los timbales. En cambio en esta cue aparece el *bell tree*, que como en las dos apariciones anteriores (6g y 7a) tiene un carácter de cierre y transición.

La articulación de trompas y trombones mantiene el *sfz-p* de la cue 6e, al igual que el legato en las cuerdas.

A nivel armónico hay también algunas diferencias significativas con 6e. El acorde se presenta en esta pieza en estado fundamental y no en segunda versión como lo hiciera en 6e. La cuarta entrada de las trompas (la más aguda) añade la novena mayor al acorde, que no estaba presente en 6e. En esta variación se omite además la sexta menor añadida, que producía una disonancia de semitono con la quinta del acorde (véanse los timbales, violines primeros y contrabajos en la fig. 75).

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya se ha especificado, esta pieza posee una variante arpegiada del *motivo 4* del cortometraje, con ciertas diferencias armónicas y de orquestación. En el análisis de la cue 6e vimos como dicho motivo guardaba una sutil relación con el *motivo 2* (motivo generador).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue hay dos puntos esenciales de sincronía dura. Por una parte la entrada inicial (de la primera trompa) se corresponde sincrónicamente con la aparición a derecha e izquierda de los dos repartidores en la imagen.

La entrada de los trombones en *sfz-p* marca el momento en el que el fotograma filmado acaba su transformación en viñeta y comienza a rotar hacia la derecha.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es una variación con entradas sucesivas (en arpeggio) de cada una de las notas que componen el acorde de 6e y volverá a escucharse variada (aunque también en arpeggio) para cerrar el cortometraje (cue 8c).

Análisis de la cue 8a (00:11:42-00:12:42)

- Resumen argumental de la cue.

Marcos habla con Rebeca (que resulta ser repartidora de pizza en la vida real). El chico le intenta pedir una cita, pero no acaba de atreverse y es ella la que toma la iniciativa y le da su número de teléfono para que la invite a cenar.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Una vez más la música es incidental, pues la música no proviene de ninguna fuente sonora diegética.

- Análisis del plano sonoro.

La música se encuentra en un segundo plano por debajo del diálogo que está en el plano principal auditivo. Además el *score* comparte ese segundo plano sonoro con los pequeños ruidos que se originan del movimiento de los protagonistas y el ambiente de noche (se escuchan grillos de fondo). Esto conlleva que algunos *pp* en la orquesta son poco audibles en la mezcla (como las cuerdas entre 00:12:15 y 00:12:18).

Durante la intervención de Rebeca (a partir del 00:12:19) la música cobra más protagonismo dinámico y al final, tras escucharse la frase "por cierto...me llamo Rebeca", la música pasa al primer plano sonoro ya que el diálogo ha concluido.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

Al igual que en la cue 7a (de la que realiza una variación), la música establece un *mood* romántico para arropar el diálogo de flirteo entre los protagonistas y la reacción de Rebeca. La timidez inicial de ambos personajes, que no se atreven al principio a hablar claramente de sus sentimientos, se refleja también en la construcción musical. Es por tanto convergente y empática con las emociones de la imagen.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico la música estática refleja la quietud de los personajes, que conversan de pie.

A nivel psicológico las entradas sutiles y delicadas de la cuerda y el resto de instrumentos, con una dinámica muy suave y con la articulación en *legato* reflejan la

timidez inicial de Marcos que parece no atreverse a hablar. La música establece también el tono general romántico de la escena, como ya lo hiciera en 7a.

Al tratarse de una variación y escucharse elementos anteriores (como el *bell tree* cuando Rebeca pronuncia su nombre) el *score* aporta continuidad técnica al montaje con el fin de dar cohesión a la historia.

- Análisis estructural.

Al haber sido creada en el mismo documento del programa *Logic Pro*, también se mantiene en esta cue la numeración de compases que empezó en la cue 6d. El compás es de 3/4 (como en 7a) y el tempo es de 77,5 b.p.m (algo más lento que en 7a, que estaba a 85 b.p.m.) y cambiará a 82 b.p.m. en el compás 82. En cuanto a su tonalidad, se encuentra en *Reb* lidio, una segunda menor más agudo que en 7a.

La instrumentación es también similar, aunque en 8a no tocan el piano ni el fagot.

Esta cue que es por tanto una variación de 7a, pero a diferencia del modelo, en 8a podemos diferenciar dos partes. La primera comprende del compás 64 al 79, y la segunda del 80 al 91. Ambas se articulan en torno al diálogo, pues la primera acompaña el intento vacilante y frustrado de Marcos por pedir una cita y la segunda corresponde a la respuesta de Rebeca, que al intuir sus intenciones reacciona dándole su número y pidiéndole que la invite a cenar.

En la primera parte escuchamos una variación (transportada a *Reb* y más lenta) casi textual de 7a. En esta parte A, los contrabajos no tocan, pues se reservan para implementar los graves en la parte B, lo que conlleva un registro orquestal medio (sin frecuencias bajas) y que junto al tempo sensiblemente más lento simboliza la timidez y falta de atrevimiento de Marcos. En la primera parte el instrumento solista es el clarinete, que ha acompañado en muchos momentos al personaje de Marcos desde el principio del cortometraje, reservándose la entrada de la flauta travesera para la parte B (respuesta de Rebeca).

The image displays two systems of a musical score, labeled 64 and 73. Each system contains seven staves: Clarinet (Cl), Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), Celesta, and Harp. The key signature is three flats. In the first system (measures 64-72), the clarinet and celesta play a melodic line, while the harp provides an arpeggiated accompaniment. In the second system (measures 73-79), the celesta joins the clarinet, and the harp continues its arpeggiated accompaniment.

Figura 89. Score de la parte A (cc.64-79), cue 8a.

La celesta no dobla en este bloque al clarinete desde el principio de la melodía (como en 7a) sino que se incorpora tres compases más tarde (anacrusa del compás 70). Además la parte del arpa tiene algunas modificaciones con respecto a 7a, ya que mantiene el carácter arpegiado de principio a fin (asemejándose aún más al comienzo del *Adagietto* de la quinta Sinfonía de Gustav Mahler, que sirve de inspiración a ambas cues). El final de la parte A (cc.77-79), con el reposo en el acorde disonante sobre la sensible y el cese de la melodía, se corresponde con la indecisión y el titubeo de Marcos que no es capaz de acabar su petición.

Cuando Rebeca dice ¿"me ibas a preguntar algo?" suenan sólo las notas sostenidas de la cuerda en *pp*, como transición (apenas audible) hacia la siguiente intervención de la chica.

La parte B, tras una intro de dos compases (en la que los chelos tocan la nota *mib* y se incorpora de nuevo el arpa) y que enlaza con el final de A, incrementa su tempo a 82 b.p.m (a partir del compás 82), con lo que se enfatiza la respuesta decidida de Rebeca a la proposición que Marcos no acabó de atreverse a formular. Esta segunda parte es a su vez una variante acortada de la primera y su diferencia principal estriba en la entrada final de las trompas en *crescendo*, que tocan el acorde de dominante (por primera vez en estado fundamental). Dicho *crescendo* coincide con el primer plano de Marcos observando atónito cómo se marcha Rebeca.

Además en la parte B la melodía es más breve y se limita a una variante de la primera semifrase de A, interpretada en canon a distancia de compás por la celesta (c.85 con anacrusa) y la flauta (que entra en la anacrusa del c. 86), que culmina en el acorde de la dominante (con la séptima mayor propia del modo lidio sonando en la flauta).

80 $\bullet = 82$

Fl
Cl
VI1
VI2
Vla
Vc
Cb
Bell tree
Celesta
Harp

The image shows a page of a musical score for an orchestra, starting at measure 88. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Clarinet (Cl), Horns, Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), Contrabajo (Cb), Bell tree, Celesta, Harp, Platós, and Timpales. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The flute part begins with a melodic line in measure 88. The strings play a sustained harmonic. The harp has a rhythmic accompaniment. The bell tree has a single note at the start of the section.

Figura 90. Score de la parte B (cc.80-91), cue 8a.

La entrada de los contrabajos en el compás 83 tocando con arco (en lugar de en *pizzicato* como en 7a) y el incremento paulatino de la dinámica en toda la orquesta (en contraste a la parte A que se mueve entre el *p* y el *pp*) unido al *crescendo* final de las trompas hacen que esta segunda parte esté más presente en el plano sonoro que la primera.

El *bell tree* suena una vez más (como lo hiciera en la cue 7a) para apoyar la frase "por cierto...me llamo Rebeca", aunque esta vez toca tras escucharse la frase (y no antes de ésta como en 7a), sirve así de nexo para el espectador entre realidad y ficción dentro del cortometraje.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya sucediera en 7a, la melodía de esta cue contiene una variante en modo lidio del motivo principal (*motivo 2*). Dicha variante aparece en esta cue en las partes A y B, con la particularidad de que en B lo hace en canon a la octava inferior a distancia de un compás (entre celesta y flauta). Este canon se mantiene sólo durante el antecedente de la semifrase y se rompe en el consecuente para adecuarse a la cadencia final.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue la sincronía es muy sutil y pasa más desapercibida al espectador, ya que se evita conscientemente la sincronía dura que pueda distraer de la información verbal que dan los protagonistas. Sin embargo, tras esta apariencia de libertad se esconde una minuciosa planificación para estructurar la forma de la pieza en función de las dos partes en las que subdividimos el diálogo (intento de Marcos y respuesta de Rebeca), con la respectiva elección de tempos, instrumentación, dinámicas, etc.

Además la cadencia final (con la entrada de las trompas y el *crescendo* sobre la dominante) apoya el primer plano de Marcos, sobre el cual enlaza el final de esta cue con el inicio de 8b.

- Relación con el resto de cues.

Este bloque musical es una variación de la cue 7a, por lo que podemos emparentarla también con 6g (de la que 7a se derivaba a modo de desarrollo).

La siguiente cue (8b) desarrollará de modo libre las ideas contenidas en las tres cues citadas (6g, 7a y la presente 8a).

Además la presencia del motivo 2 en la melodía permite asociarla también con las siguientes cues: 2a, 2c, 4b, 5b, 6b, 6d y 8c.

Análisis de la cue 8b (00:12:42-00:13:20)

- Resumen argumental de la cue.

El primer plano de Marcos, que mira sorprendido a Rebeca marchándose, funde a blanco con los primeros títulos de crédito (nombres de los actores y del director-guionista, productor, directores de fotografía y de arte, músico y montador). Dichos títulos aparecen sobre fotogramas con efecto de viñeta de *storyboard* de distintos momentos del cortometraje (a modo de resumen del mismo): Marcos vestido de vaquero, Rebeca en el mostrador del videoclub, los repartidores, el atraco, los tres chicos embobados en el callejón y Rebeca caminando de espaldas.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música en esta cue es incidental, pues no proviene de ninguna fuente sonora en la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

En esta secuencia ya no hay diálogo y la música está en el plano sonoro principal, si bien en la mezcla final o *dubbing* hubiera sido deseable que sonase un poco más alta. Tan sólo un efecto de sonido que apoya el cambio de viñeta comparte protagonismo por momentos con la banda sonora musical.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música no converge directamente con lo que aparece en las viñetas sino que mantiene y amplifica el *mood* romántico de la escena final (escena anterior), es por tanto anempática con la imagen de los créditos, aunque empática con las emociones de la escena precedente que supone la conclusión de la trama.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La música tiene en esta cue funciones psicológicas pues busca prolongar e intensificar el impacto emocional de la cue anterior. Aunque los títulos de crédito resumen el cortometraje, la música expresa el triunfo del amor como síntesis del mismo.

A nivel técnico, la inclusión del motivo principal y la continuidad musical con la cue anterior dan coherencia al montaje.

- Análisis estructural.

En las dos cues finales, 8b y 8c, se siguió un proceso compositivo distinto, debido a que no fue posible trabajar con el montaje, pues los encargados de la postproducción no habían finalizado aún estas secuencias. Estos bloques musicales fueron compuestos sobre tiempos (duración estimada de las secuencias) e instrucciones de carácter dadas por el director.

Como ya hemos comentado el *mood* de la música refuerza el final feliz y romántico del cortometraje y no apoya las imágenes que aparecen durante la secuencia de los primeros títulos de crédito. Por todo ello, la música será analizada sin tantas referencias a la imagen como en cues anteriores.

Se mantienen el compás (3/4) y el tempo final (82 b.p.m.) de la cue anterior. El centro tonal sufre un transporte superior de semitono con cambio de escala (a *Re* mayor), como método para intensificar el efecto emocional y dar variedad. La numeración de compases se mantiene también.

Armónicamente se da el mismo ciclo de cuatro compases (transportado a *Re* mayor) de las cues 7a y 8a. La única diferencia se encuentra en que el cuarto compás de cada ciclo presenta la dominante en estado fundamental y no en primera inversión. El arpa mantiene el diseño arpegiado en la mano derecha y el bajo en la izquierda (excepto el cuarto compás en el que toca la tercera, como en el modelo de 7a y 8a), mientras que violonchelos (doblados por el fagot al unísono) y contrabajos tocan el bajo en octavas y la viola hace una voz armónica. Las trompas (tres) llevan el peso armónico tocando cada acorde.

Tras ser escuchado cuatro veces completas, en los dos últimos compases (cc.108-109) se rompe el ciclo armónico al prolongarse el acorde de dominante, con el objeto de generar tensión y preparar la siguiente cue.

The image displays a musical score for four instruments: Horns, Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Harp. The score is organized into three systems, each containing six measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 92-97) shows the Horns playing sustained chords, the Viola and Violoncello playing single notes, and the Harp playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 98-103) features similar textures but with some changes in the Harp's accompaniment. The third system (measures 104-109) continues the harmonic and rhythmic patterns, with the Horns playing sustained chords and the Harp providing a consistent accompaniment.

Figura 91. Armonía y bajo, cue 8b.

La melodía es interpretada por el clarinete doblado a la octava superior por flauta y celesta, al unísono por los violines primeros y a la octava inferior por los segundos. Sin embargo las octavaciones y unísonos varían, por ej. en los cc. 98-100, donde flauta y clarinete tocan octava baja un fragmento de seis notas para mantenerse

en un registro practicable y sin que su calidad tímbrica cambie en exceso. La celesta sufre también este cambio, para mantener la octavación de las maderas.

En el tercer tiempo del compás 99 la celesta comienza a tocar en octavas (añadiendo una octava superior) y en el tercer tiempo del c. 101 entra el oboe doblando al unísono la melodía.

The image displays a musical score for six instruments: Flute (Fl), Oboe, Clarinet (Cl), Celesta, Violin I (V1), and Violin II (V2). The score is divided into two systems. The first system begins at measure 94, and the second system begins at measure 103. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is primarily carried by the Flute, Clarinet, and Violin I. The Celesta provides harmonic support with chords and octaves. The Oboe enters in measure 103, doubling the melody. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment.

Figura 92. Instrumentación de la melodía, cue 8b.

A esto se añade el coro femenino (vocalizando en "a") con una contramelodía en blancas con puntillo que parte de la tesitura medio-grave y llega hasta el agudo.

92
Coro u

101
Coro u

Figura 93. Contramelodía en el coro femenino, cue 8b.

Debido a la escasa actividad rítmica de la contramelodía, la textura de melodía acompañada se impone en este bloque musical.

Como refuerzo rítmico se escuchan también los timbales (con muestras de golpe y de trémolo) y el plato (con muestras de plato suspendido y dos platos). En la percusión se añaden además dos bucles, de *shaker* y percusión de cerámica. En el último tiempo del compás final (109) suena el plato suspendido en *crescendo*, prolongando su resonancia sobre el comienzo de la siguiente cue.

La orquestación da pues continuidad a la cue anterior, ampliando la instrumentación (toca prácticamente toda la orquesta virtual del cortometraje, excepto los trombones, el piano y la marimba) para lograr la máxima intensidad, como requiere el final feliz y romántico de la trama.

- Análisis motivico y/o temático.

La melodía de este bloque musical está basada libremente en el tema principal del cortometraje y contiene en su arranque el *motivo 2* mayorizado.

En la melodía podemos distinguir dos frases, la primera del c. 92 (con anacrusa) al 99, la segunda del 100 (con anacrusa) hasta el final (c.109). Dentro de la primera frase hay dos semifrases de cuatro compases cada una (cc.92-95 y cc.96-99, con anacrusa) y ambas comienzan con la cita del motivo principal mayorizado y anacrúsico (anacrusa de corchea). La construcción de antecedentes y consecuentes en ambas semifrases es bastante libre y lírica, al igual que la estructura de la segunda frase, en la que ya no escuchamos el *motivo 2*, pero que abunda en giros por grados conjuntos derivados de este.



Figura 94. Melodía en violines primeros, cue 8b.

La contramelodía del coro de sopranos no es temática sino que responde a necesidades armónicas (notas del acorde, disonancias de color, etc.)

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Como ya hemos comentado, en esta cue y la siguiente la música no fue compuesta en sincronía con la imagen, ya que ésta no estaba acabada durante el proceso de composición.

Una vez finalizada la música fue enviada a postproducción para que la tuvieran de referencia al montar. Y si bien no hay puntos de sincronía fuerte, exceptuando el inicio y el final, el montaje no contradice el tempo de la música, sino que se adecua a él resultando natural.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue presenta una relación directa con 8a, de la que surge a modo de desarrollo y por consiguiente con 7a (pues 8a es una variación de esta) y 6g (de la que surgía 7a).

El compás de 3/4, así como la armonía, construcción melódica e instrumentación similares, dotan de importantes semejanzas a todas estas cues.

La presencia del motivo generador en la melodía la relaciona además con las cues 2a, 2c, 4b, 5b, 6b, 6d y 8c.

Análisis de la cue 8c (00:13:20-00:14:23)

- Resumen argumental de la cue.

La última viñeta (como si de una hoja de papel se tratase) realiza una transición a negro y comienzan los créditos (esta vez completos), sobre fondo negro.

En 00:13:31 comienzan en el lado derecho de la imagen tomas falsas de Marcos disfrazado de *Superman* en distintas acciones cómicas, rodadas en la misma calle peatonal a la que el protagonista salía desde el videoclub tras la escena del atraco. Como ya dijimos esta escena se rodó en la calle Triana de Las Palmas de Gran Canaria.

En 00:14:07 cesan las tomas falsas y vemos los agradecimientos (siempre sobre fondo negro).

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La cue es una vez más incidental, ya que no proviene de ninguna fuente diegética.

- Análisis del plano sonoro.

La música es el único elemento de la banda sonora en esta segunda secuencia de créditos, por lo que goza de todo el protagonismo sonoro.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

Escuchamos una variación de la cue 6d (precisamente la que sonaba en la escena de Marcos disfrazado de superhéroe y paseando eufórico por la calle tras conseguir el número de Rebeca), que incorpora el banjo y la guitarra eléctrica (como recuerdo del *western* y la estética de Morricone) y le suma trompetas y trompas en *crescendi* y *diminuendi* (como referencia tímbrica a la escena inicial del film y a la lucha entre *Superman* y los atracadores).

Como vemos en este bloque musical conviven elementos empáticos (variación de la cue 6d, al ver tomas falsas de la misma escena) y anempáticos (referencia al *western*). Además el empleo del tema principal trata de definir el *mood* global del cortometraje.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La música cumple funciones físicas, en tanto una variación de la cue 6d suena mientras vemos sus tomas falsas, recordando así al espectador la localización de la escena. El uso de timbres propios de la escena de *western*, recuerda indirectamente a aquella escena y por ende las peripecias sufridas por el personaje, aunque no veamos en pantalla ninguna imagen de esa secuencia.

A nivel psicológico nos conecta con la euforia del protagonista que la música de 6d enfatizaba, tras conseguir Marcos el número de teléfono de Rebeca por primera vez, así como con la osadía de los intentos del chico. La coda con el *motivo 4* arpegiado, aporta una vez más la sorpresa, aunque en este caso se deje abierta a la interpretación del espectador para concluir así el film y no se relacione como en cues anteriores (6e y 7c) con la reacción de Rebeca.

A nivel técnico ofrece un resumen musical de parte del cortometraje (*western*, calle peatonal, escena de *Superman*, reacción de Rebeca, etc.) para reforzar su continuidad y cohesión justo al final.

- Análisis estructural.

Como ya hemos comentado, esta cue es una variación de 6d. El compás cambia a 4/4 (el mismo que en 6d) y el tempo es 107,7 b.p.m. (bastante más rápido que la cue que le precede, 8b, cuyo tempo era de 82 b.p.m. y ligeramente más rápido que 6d, en el que la negra está en 104,6 b.p.m). La pieza se encuentra en *si* eólico (como 6d), relativo menor de *Re* mayor (tonalidad de 8b). Se mantiene la numeración de compases de cues anteriores.

Tras un compás a solo (c.110) del *shaker*, que entra en *fade in* mientras se escucha la resonancia del plato final de 8b, empieza a tocar el bajo eléctrico (c.111). Cuatro compases después un *break* de batería anacrúsico (en el último tiempo del c.114) da la entrada al resto de la sección rítmica (c.115): batería, bucle de arpa de boca (el mismo que en la cue 2b) y dos *riffs* de guitarra eléctrica con efecto de wah-wah. Excepto el *jaw harp*, el resto de materiales proceden de la cue 6d.

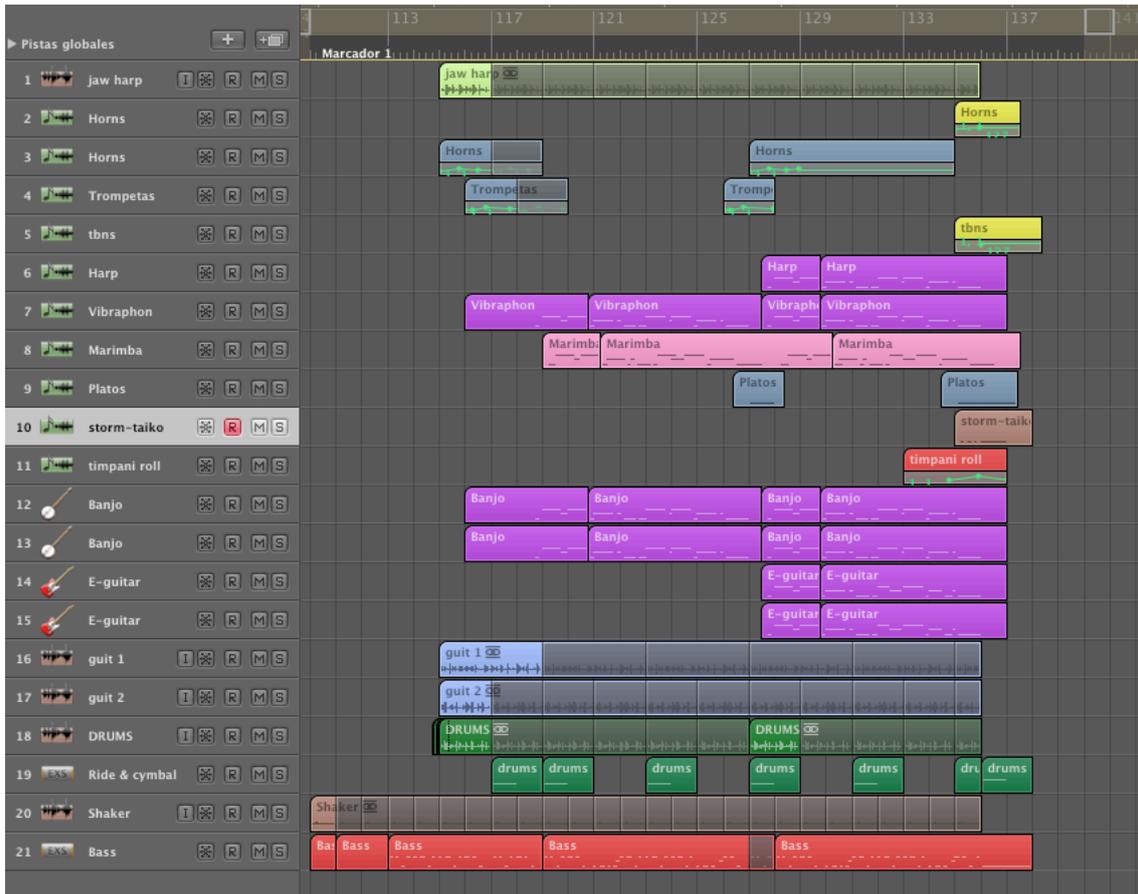


Figura 95. Ventana arrange de la sesión de Logic Pro, cue 8c.

En el mismo compás se inicia un juego antifonal entre las trompas y las trompetas, que tocan el acorde de *si* menor sucesivamente (las trompas en estado fundamental y las trompetas en segunda inversión por encima) en *crescendo* y posterior *diminuendo* (con automatizaciones del *velocity-crossfade* del *sampler* de la Vienna Symphonic Library).



Figura 96. Juego antifonal de trompetas y trompas, cue 8c.

Estos acordes tienen por objeto recordar sutilmente a la cue inicial (1a) del cortometraje, en cuya entrada escuchamos tríadas de trompas con reguladores dinámicos.

En el compás 119 (con anacrusa de negra) entra la melodía en el banjo por octavas doblado por el vibráfono (en la octava superior) y las trompas y trompetas dejan de tocar. A modo de canon escuchamos a distancia de blanca la imitación al unísono en la marimba. Esta imitación canónica sustituye a la contramelodía de *RnB horn section* y flauta de 6d, ausente en esta cue y constituye, junto a la introducción de los acordes alternantes en trompas y trompetas y la introducción tímbrica del *jaw harp* y el *banjo* (para recordar la escena homenaje al *western*), la principal diferencia entre ambas cues.

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled '118', shows measures 118 through 122. The second system, labeled '123', shows measures 123 through 126. The score is arranged for a band with the following parts: Horns, Tpt. (Trumpet), Vib. (Vibraphone), Marimba, Banjo (two staves), and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 118, the Horns and Tpt. parts are silent, while the Vib. and Marimba play a melodic line. The Banjo and Bass parts provide a rhythmic accompaniment. In measure 123, the Horns and Tpt. parts re-enter with a chordal accompaniment, while the Vib. and Marimba continue their melodic line. The Banjo and Bass parts continue their rhythmic accompaniment.

Figura 97. Score, cc.113-126, cue 8c.

Por otra parte la cue 8c tiene una duración superior a la de 6d (1' 3'' frente a 37'') lo que condiciona su forma de manera significativa. La introducción, antes de la entrada de la melodía, tiene en 8c nueve compases (cc.110-118), frente a los cinco de 6d.

Del compás 119 al 126 escuchamos íntegra la melodía (de modo idéntico a 6d, si exceptuamos su instrumentación, cfr. fig. 72) y su eco en la marimba. Por razones contrapuntísticas (para evitar el choque y la disonancia con la melodía principal) se suprimen en la marimba las notas *do#* (c.124) y *la* (c.126).

En el c.126 tocan de nuevo las trompas, respondidas por las trompetas en el c.127. Tras este puente se vuelven a escuchar los ocho compases de la melodía (c.128 con anacrusa a c.), aunque con cambios en la instrumentación, ya que la guitarra eléctrica solista dobla al banjo al unísono (en la dos octavas), el vibráfono toca una octava más alta que en la parte anterior y se suma el arpa (que estaba en la instrumentación original de la melodía de 6d) doblando la octava aguda del banjo al unísono, lo que dota a la melodía de más fuerza.

La imitación canónica a distancia de blanca en la marimba se repite textualmente.

127

Horns

Tpt.

Harp

Vib.

Marimba

Banjo

Banjo

E-guitar

E-guitar

Bass

Platos

132

Horns

Tpt.

Harp

Vib.

Marimba

Banjo

Banjo

E-guitar

E-guitar

Bass

Platos

Figura 98. Score, cc.127-134, cue 8c.

En el compás 135 entra en *crescendo* el redoble (*roll*) de timbal sobre la tónica y un *crescendo* de plato suspendido, sobre ellos escuchamos el *motivo 4* arpegiado en las trompas que cambian su articulación a *sfz-p*. Los trombones apoyan rítmicamente la nota más aguda de las trompas (*do#*) con un acento en *sfz-p* de una séptima mayor (*si-la#*).

Esta idea está tomada de manera casi literal de la parte de trompas y trombones de la cue 7d. Sin embargo en 8c, las entradas de trompas y trombones se encuentran desplazadas (para hacerlas coincidir con los pulsos de negra del compás y prescindiendo del desfase final de corchea de 7d) con el objeto de integrarse mejor en el arreglo de esta cue. Además en 8c la trompa grave toca una nota más que en 7d (entrada en el *fa#* grave), para doblar así la nota final de la melodía principal.

The image shows a musical score for measures 135-138, cue 8c. The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Horns (two staves), Tpt. (Trumpet), tbns (Trombone), Harp, Vib. (Vibraphone), Marimba, Banjo (two staves), E-guitar (two staves), Bass, Platos, taiko, and Timp. roll. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. The Horns part features a melodic line with a crescendo. The Tpt. and tbns parts have rhythmic accompaniment. The Bass part has a complex rhythmic pattern. The Platos and Timp. roll parts have a crescendo. The Marimba part has a melodic line. The Banjo and E-guitar parts have a rhythmic accompaniment. The Vib. part has a melodic line. The Harp part has a melodic line. The Timp. roll part has a melodic line.

Figura 99. Score, cc.135-138, cue 8c.

En el compás 136, coincidiendo con la entrada en acento de los trombones y con el clímax alcanzado por timbales y plato suspendido, la base rítmica (*drums, shaker, jaw harp*, bajo y guitarras de acompañamiento) se detiene de modo desapercibido.

Con esta superposición del *motivo 4* a modo de coda sobre el final del tema principal se cierra el cortometraje.

- Análisis motivico y/o temático.

Al tratarse de la misma melodía, remitimos al análisis motivico de la cue 6d. Recordaremos simplemente que la melodía se deriva del *motivo 2* (motivo generador del cortometraje) y está construida de modo periódico formando un tema, al que denominamos tema principal del cortometraje.

El bajo eléctrico toca el *motivo 3*, al igual que en 6d.

Como ya hemos comentado, en la coda final (cc.135-138) aparece una variación del *motivo 4* arpegiado, que guarda muchas similitudes con su aparición en los metales en la cue 7c (cfr. figura 88).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La música de este bloque musical fue compuesta sin disponer del montaje y atendió únicamente a las indicaciones de duración propuestas por el director. Los momentos sincrónicos se deben por tanto a la acción del montador, ya que la edición de esta secuencia se hizo sobre la música ya concluida.

Así por ejemplo en 00:13:31 el *break* de entrada de la batería apoya la aparición del pequeño recuadro en el lado derecho de la imagen que alberga las tomas falsas. Del mismo modo muchos movimientos de Marcos coinciden con acentos musicales. Sin embargo el mérito de la sincronía no se debe en este caso al compositor sino a la tarea del montador que realizó la edición apoyándose en la banda sonora musical.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es una variación de 6d. Al estar basada la melodía en el *motivo 2* esta cue guarda relación con todas las apariciones y variaciones de este motivo: 2a, 2c, 4b, 5b, 6b, 6d, 6g, 7a, 8a, 8b.

Así mismo está emparentada con todas aquellas cues en las que se presenta el *motivo 3* (6d, 6f,7b) y el *motivo 4* (6e,7c)

5.2.2.7 Análisis global de *Peliculeros*

Para una mayor claridad y concreción, presentaremos a continuación una serie de tablas comparativas a modo de resumen de cada uno de los apartados del análisis.

- Duración de cada cue

Cue	Duración
1a	30 seg.
1b	1 min. 12 seg.
2a	31 seg.
2b	31seg.
2c	33 seg.
2d	54 seg.
3	12 seg.
4a	31 seg.
4b	1 min. 12 seg.
5a	13 seg.
5b	10 seg.
6a	20 seg.
6b	30 seg.
6c	12 seg.
6d	37 seg.
6e	4 seg.
6f	6 seg.
6g	9 seg.
7a	29 seg.
7b	5 seg.
7c	8 seg.
8a	1 min.
8b	38 seg.
8c	1 min. 3 seg.
Total	11 min. 50 seg. (sobre un total de 14 min. 23 seg. de duración del corto)

- Fuente sonora y su justificación visual.

Cue	Incidental	Diegética
1a	x	
1b	x	
2a	x	
2b	x	
2c	x	
2d	x	
3	x	
4a	x	
4b	x	
5a		x
5b		x
6a	x	
6b	x	
6c	x	
6d	x	
6e	x	
6f	x	
6g	x	
7a	x	
7b	x	
7c	x	
8a	x	
8b	x	
8c	x	
Total:	22	2

- Plano sonoro.

Se seleccionará el plano sonoro dominante en cada cue.

Cue	Plano principal	Plano secundario	Plano ambiental
1a	x		
1b	x		
2a		x (por debajo del diálogo)	
2b	x		
2c		x (por debajo del diálogo)	
2d		x (por debajo del diálogo)	
3	x		
4a	x		
4b		x (por debajo del diálogo)	
5a			x (se escucha a través del televisor)
5b			x (se escucha a través del televisor)
6a	x		
6b	x		
6c	x		
6d	x		
6e	x		
6f	x		
6g	x		
7a		x (por debajo del diálogo)	
7b	x		
7c	x		
8a		x (por debajo del diálogo)	
8b	x		
8c	x		
Total	16	6	2

- Convergencia entre música e imagen.

Cue	Convergente	Divergente
1a	x	
1b	x	
2a	x	
2b	x	
2c	x	
2d	x	
3	x	
4a	x	
4b	x	
5a	x	
5b	x	
6a	x	
6b	x	
6c	x	
6d	x	
6e	x	
6f	x	
6g	x	
7a	x	
7b	x	
7c	x	
8a	x	
8b	x (con la trama)	x (con la imagen de los créditos 1)
8c	x (con el <i>mood</i> global)	x (con algunos elementos de la imagen)

- Funciones generales de la música para con la película.

Cue	Físicas	Psicológicas	Técnicas
1a	x	x	x
1b	x	x (principal)	x
2a	x	x	x
2b	x	x	x
2c	x	x	x
2d	x	x	x
3	x	x	x
4a	x	x (principal)	x
4b	x	x	x
5a	x	x (principal)	x
5b		x (principal)	x
6a	x	x	x
6b	x	x	x
6c	x	x	x
6d	x	x	x
6e	x	x	x
6f	x	x	x
6g	x	x	x
7a	x	x (principal)	x
7b	x	x	x
7c	x	x	x
8a	x	x	x
8b		x	x
8c	x	x	x

- Análisis estructural:

Cue	Compás	Tempo	Tonalidad	Textura	Melodía	Contra melodía	Estilo
1a	4/4	107,1	do menor	melodía acompañada	cambiando de instrumento: de e-gtr a banjo a gtr a tpts		sinfónico
1b	4/4	107,1	do menor	mel. acomp./contrapunto	oboe	gtr.	sinfónico
2a	4/4	67,3	la eólico	mel. acomp.	gtr		western
2b	4/4	67,3	la menor	contrapunto	e-gtr	banjo	western
2c	4/4	57	la eólico	mel. acomp.	gtr		western
2d	4/4	67,3 accel. a 77, rit. a 68,28	la menor	mel. acomp./contrapunto	banjo	e-gtr	western
3	4/4	68,28	la menor	mel. acomp.	banjo		western
4a	4/4	85	do menor	mel. acomp./contrapunto	cl	gtr.	sinfónico
4b	libre	sin metrónomo	do menor	contrapunto	clave, oboe	fg, fl	barroco
5a	4/4 5/4	91,1	re eólico	mel. acomp.	fl + ob		sinfónico
5b	2/4 4/4	115	la b menor	mel. acomp	piano		sinfónico
6a	4/4	137	La mayor	mel. acomp.	solo tpt, + ob, cl, coro, celesta, arpa		sinfónico épico
6b	5/4 4/4	137	La mayor	mel. acomp.	tpts + tmpas + fl		sinfónico épico
6c	4/4	137	La mayor (Mi mixolidio)	contrapunto	cl	fl + ob	sinfónico
6d	4/4	104,6	si eólico	contrapunto	vib + arpa	tpt, tbn, sax + fl	funky

Cue	Compás	Tempo	Tonalidad	Textura	Melodía	Contra melodía	Estilo
6e	4/4	104,6	si menor	homofonía	tpas + tbns		sinfónico
6f	4/4	107,2 rit. a 68,2	si eólico	rítmica: groove + riff			funky
6g	4/4	85	la menor	contrapunto	cl + cel + ob	marimba + vc pizz + cb pizz	sinfónico
7a	3/4	85	Do lidio	contrapunto	cl + cel + fl	fg	
7b	4/4	99,5	si eólico	rítmica: groove + riff			funky
7c	4/4	99,5	si menor	contrapunto	tmpas + tbns	vls 1	sinfónico
8a	3/4	77,5 82	Reb lidio	mel. acomp./ contrapunto	cl+ cel (sección A), cel (sec. B)	fl (sec. B)	sinfónico
8b	3/4	82	Re mayor	mel. acomp.	vl1 y 2 + fl + cl + cel + ob		sinfónico
8c	4/4	107,7	si eólico	contrapunto	vib + banjo + arpa + e-gtr	marimba	funky western sinfónico

-Aclaración: la textura se considera contrapuntística sólo si la/s contra melodía/s comparten protagonismo con la melodía principal.

-Abreviaturas empleadas:

e-gtr = guitarra eléctrica

gtr = guitarra clásica

fl = flauta

ob = oboe

cl = clarinete

fg = fagot

tpa/s = trompa/s

tpt/s = trompeta/s

tbn/s = trombón/es

vl1 = violines primeros

vl2 = violines segundos

vla = violas

vc = violonchelos

cb = contrabajos

vib = vibráfono

cel = celesta

mel. acomp. = melodía acompañada

- Instrumentación/ orquestación:

Cue	Instrumentación
1a	Cuerda (sección entera: violines primeros y segundos, violas, cellos y contrabajos), flauta, trompas, trompetas, platos, guitarra eléctrica, banjo, guitarra clásica, coro femenino y sintetizador (secuencia grave).
1b	Cuerda, oboe, trompas, arpa, guitarra clásica, coro femenino y sintetizador (sólo los tres primeros compases en <i>fade out</i>).
2a	Violas, cellos, guitarra clásica, guitarra eléctrica y coro femenino.
2b	Cuerda, clarinete, trompas, timbales, platos, pandereta, piano, guitarra clásica, guitarra eléctrica, banjo, arpa de boca y coro femenino.
2c	Cuerda sin violines segundos, clarinete, guitarra clásica, guitarra eléctrica y banjo (sólo primer compás).
2d	Cuerda sin violas, trombones, timbales, platos, guitarra clásica, guitarra eléctrica, banjo y arpa de boca.
3	Banjo, guitarra eléctrica y arpa de boca.
4a	Cuerda, clarinete, trompas, arpa, guitarra clásica y clave.
4b	Cuerda (sección entera), violín solo, violonchelo solo, flauta, oboe, fagot y clave.
5a	Cuerda, flauta, oboe, marimba y arpa.
5b	Cuerda y piano.

Cue	Instrumentación
6a	Cuerda sin violas, tres flautas, oboe, clarinete, trompeta solista, trompetas, trombones, timbales, platos, instrumentos de percusión étnica, arpa y celesta.
6b	Cuerda, flauta, oboe, clarinete, trompas, trompeta solista, trompetas, trombones, timbales, platos, instrumentos de percusión étnica, arpa, celesta y coro femenino.
6c	Cuerda sin contrabajos, flauta, oboe, clarinete, trombones y coro femenino.
6d	Flauta, <i>RnB Horns</i> (trompeta, trombón y saxo), vibráfono, arpa, batería, shaker, bajo eléctrico y dos guitarras eléctricas.
6e	Violines primeros, contrabajos, trompas, trombones, platos, timbales y taikos.
6f	Batería, shaker, bajo eléctrico y una guitarra eléctrica.
6g	Violonchelos, contrabajos, clarinete, oboe, marimba, bell tree, platos, arpa y celesta.
7a	Cuerda, flauta, clarinete, fagot, bell tree, arpa, celesta y piano.
7b	Shaker y bajo eléctrico
7c	Violines primeros, trompas, trombones, bell tree y platos.
8a	Cuerda, flauta, clarinete, trompas, bell tree, arpa y celesta.
8b	Cuerda, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompas, ceramic drum, shaker, timbales, platos, arpa, celesta y coro femenino.
8c	Trompas, trompetas, trombones, vibráfono, marimba, timbales, platos, taikos, arpa, arpa de boca, banjo, guitarra eléctrica, batería, shaker, bajo eléctrico y dos guitarras eléctricas.

- Análisis motivico y/o temático.

Cue:	Motivo 1	Motivo 2	Motivo Superman	Motivo 3	Motivo 4	Tema principal
1a	x					
1b	x					
2a		x				versión western
2b	x	x				
2c		x				versión western
2d	x	x				

Cue:	Motivo 1	Motivo 2	Motivo Superman	Motivo 3	Motivo 4	Tema principal
3		x				
4a	x					
4b		x				variación barroca
5a	x	x				
5b		x				variación sinfónica 1 (melodía en piano)
6a			x			
6b		x	x			variación épica (en modo lidio)
6c	x	x	x			
6d		x		x		variación funky 1
6e					x	
6f				x		
6g		x				variación sinfónica 2
7a		x				variación sinfónica libre 1 (modo lidio)
7b				x		
7c					x	
8a		x				variación sinfónica libre 2 (modo lidio)
8b		x				variación sinfónica libre 3 (modo mayor)
8c		x		x	x	variación funky 2
Total:	7	16	3	4	3	11

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Cue:	Sincronía dura:	Sincronía blanda:	Sin sincronía aparente	Sincronía a posteriori (montada sobre la música)
1a	x			
1b		x		
2a			x	
2b	x			
2c			x	
2d		x		
3		x		
4a		x		
4b	x			
5a		x		
5b	x			
6a	x			
6b	x			
6c		x		
6d	x			
6e	x			
6f	x			
6g	x			
7a		x		
7b	x			
7c	x			
8a		x		
8b				x
8c				x
Total:	12	8	2	2

- Relación con el resto de cues.

Tabla que resume las relaciones melódicas (temáticas) y de instrumentación entre cues.

c u e	1 a	1 b	2 a	2 b	2 c	2 d	3	4 a	4 b	5 a	5 b	6 a	6 b	6 c	6 d	6 e	6 f	6 g	7 a	7 b	7 c	8 a	8 b	8 c	
1 a		x		x																					
1 b								x		x				x					x	x					
2 a				x	x	x			x		x			x	x				x	x			x	x	x
2 b	x		x			x	x																		
2 c			x			x			x		x			x	x				x	x			x	x	x
2 d			x	x	x		x																		
3				x		x																			
4 a		x							x	x				x					x						
4 b			x		x						x				x				x	x			x	x	x
5 a		x						x						x					x						
5 b			x		x				x					x	x				x	x			x	x	x
6 a													x												

c u e	1 a	1 b	2 a	2 b	2 c	2 d	3	4 a	4 b	5 a	5 b	6 a	6 b	6 c	6 d	6 e	6 f	6 g	7 a	7 b	7 c	8 a	8 b	8 c		
6 b			x		x				x		x	x		x	x			x	x			x	x	x		
6 c		x						x		x			x						x							
6 d			x		x				x		x		x						x	x	x	x		x	x	x
6 e																							x			x
6 f																	x									x
6 g		x	x		x			x	x	x	x		x	x	x				x				x	x	x	
7 a		x	x		x			x	x	x			x	x	x				x				x	x	x	
7 b																	x		x							x
7 c																	x									x
8 a			x		x				x		x		x						x	x					x	x
8 b			x		x				x		x		x						x	x					x	x
8 c			x		x				x		x		x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	

5.2.2.8 Conclusiones

De las tablas presentes en el apartado anterior podemos concluir que la música tiene cuantitativamente mucho peso en el conjunto del cortometraje (11 minutos 50 segundos de *score* de los 14 minutos 23 segundos del film), lo que era habitual en las bandas sonoras de Steiner en los años treinta y cuarenta.

Muchas de las cues de *Peliculeros* son además múltiples (formadas por cues parciales contiguas o superpuestas), a semejanza del *score* de Steiner para *Casablanca*.

En *Peliculeros* veintidós de las veinticuatro cues son incidentales. Además, las dos cues diegéticas (5a y 5b) comparten material motivico/temático e instrumentación con el resto. Y si bien en *Casablanca* un tema aparecido originalmente como diegético se transformaba en incidental (como sucede con *As Times Goes By* en la cue 13c del largometraje), en *Peliculeros* temas escuchados anteriormente de modo incidental aparecen como variación diegética en las cues 5a y 5b.

En 5a aparece una variación motivica (con los motivos 1 y 2) y de la instrumentación de la cue 1b. En 5b escuchamos una variación sinfónica del tema principal (presente antes en las cues 2a, 2c y 4b en distintas variantes). Tanto en *Casablanca* como en *Peliculeros*, la presencia de un mismo material en la música diegética e incidental es utilizada como método para crear unidad.

En cuanto al plano sonoro, dieciséis cues están en primer plano, seis en segundo (acompañando al diálogo de los personajes) y las dos diegéticas se escuchan de modo ambiental al proceder su sonido del televisor que ve Rebeca.

Los diálogos son acompañados muy frecuentemente por el *score*, y sin embargo (al igual que en la cue analizada de *Casablanca*) la música no pierde su función narrativa sino que enfatiza el contenido de las palabras de los protagonistas, como hiciera el vienés.

Exceptuando las dos cues de los títulos de crédito finales (cuya función es más global) el resto de la música del cortometraje converge emocionalmente con el contenido de las imágenes y los diálogos, posicionándose generalmente desde la perspectiva del protagonista (Marcos). Recordemos que en toda la secuencia del reencuentro entre Rick e Ilsa la música también poseía un carácter marcadamente empático.

En cuanto a las funciones, la mayoría de las cues de *Peliculeros* desempeña funciones físicas, psicológicas y técnicas al mismo tiempo, aunque en algunas cues (1b, 4a, 5a, 5b, 7a) las psicológicas priman sobre el resto. Recordemos que en la cue 13c de

Casablanca coexisten también las tres clases de funciones, predominando el contenido emocional y psicológico.

Al igual que en el *score* de Steiner la banda sonora de *Películeros* utiliza libremente la tonalidad (enriquecida con giros modales) como base del lenguaje compositivo, que se centra en la construcción triádica a nivel armónico y en la atracción hacia la tónica. Como hiciera el discípulo de Mahler en sus partituras, en el cortometraje se dan frecuentes cambios de centro tonal para evitar la monotonía: *do* menor, *la* menor (y eólico), *re* eólico, *lab* menor, *la* mayor, *si* menor y eólico, *do* lidio, *reb* lidio, *re* mayor.

La textura de melodía acompañada, presente en muchas de las cues de *Casablanca* (incluida la 13c), ocupa un papel esencial en *Películeros* pues, siguiendo a Steiner, se utilizó para dar transparencia y evitar la saturación en cues con mucha actividad visual o sonora (diálogos, etc.). También proliferan, aunque en menor medida, las contramelodías, si bien rara vez aparece más de una al mismo tiempo, para evitar la saturación de elementos. Recordemos que Max Steiner recurre también al contrapunto en 13c, por ejemplo cuando simultanea variaciones de *As Times Goes By* y del himno alemán.

Los *tempi* son variados, aunque en algunas cues contiguas se mantienen para dar unidad y el compás mayoritario es de 4/4 (con algún cambio esporádico a 2/4 y 5/4 por necesidades de sincronía). Tres cues (7a, 8a, 8b) están en 3/4 y poseen cierto carácter de vals vienés, como homenaje oculto a la procedencia de Steiner. Además 7a y 8a están inspiradas muy libremente en el comienzo del *Adagietto* de la quinta Sinfonía de Gustav Mahler, de quien el compositor de *Casablanca* fue alumno.

La instrumentación y orquestación de *Películeros* remite al modelo sinfónico del Hollywood clásico, instaurado entre otros por Max Steiner. Los cambios de instrumentación y orquestación son utilizados como herramienta para apoyar la imagen, según el *mood* y el contexto de cada escena. El timbre posee así contenido semántico en muchas cues (por ejemplo el oboe significa la soledad de Marcos en su habitación y su necesidad de amor, la flauta acompaña a Rebeca en la escena de *Cyrano*, la guitarra eléctrica y el banjo caracterizan el western, etc.). La reorquestación, como ya sucediera en la música postromántica (como por ejemplo en las sinfonías de Mahler) aplicada después al cine por Steiner, constituye una herramienta para dar variedad dentro de la unidad.

Al igual que en *Casablanca*, la cuerda es la base de la orquestación y está presente en 19 de las 24 cues. Esta sección es coloreada por maderas (muchas veces solistas), metales, percusión, arpa, piano, celesta (hasta aquí no hay grandes diferencias con la orquesta de *Casablanca*) y un coro femenino, a los que se añaden colores instrumentales específicos que conllevan códigos de contextualización de género cinematográfico necesarios por la trama argumental (la guitarra clásica y eléctrica junto al banjo y el arpa de boca para el western, el clave para Cyrano, etc.), una banda de *funk* (para contextualizar así el entorno urbano de los personajes, introduciendo un respiro en el entramado sinfónico) y excepcionalmente un sintetizador para amplificar el grave en la primera intervención musical (1a).

Como se puede ver en la tabla dedicada a la instrumentación-orquestación del apartado anterior, hay alternancia de colores orquestales, si bien determinadas combinaciones reaparecen (con frecuencia variadas) a lo largo del cortometraje. Esta técnica de orquestación tiene sus raíces en el postromanticismo centroeuropeo, del cual Max Steiner es heredero directo. Se crea así variedad dentro de la unidad, ya que incluso la banda *funky* es integrada con instrumentación sinfónica y de género en la cue final (8c).

La música de *Peliculeros* recurre a la técnica del *leitmotiv* para lograr continuidad y dotar de significación a las imágenes. Se sigue así el mismo planteamiento estructural, semántico y estético aplicado en *Casablanca*.

En el cortometraje se distinguen cuatro motivos principales, los dos primeros (los más importantes) están además emparentados interválicamente. Hay otro motivo aparte de los cuatro mencionados y que consiste en una cita parcial del motivo de John Williams para *Superman*. Su presencia se justifica por la trama y al aparecer en una única escena (cues 6a, 6b y 6c) no posee un significado estructural en la película, sino estrictamente semántico, como referencia al superhéroe en la memoria audiovisual del espectador.

El *motivo 2* (el que más apariciones tiene en el film, en total dieciséis) forma parte de la cabeza del tema principal. Este tema se escucha once veces en diversas variantes (de instrumentación y estética diferente) a lo largo del cortometraje y su última aparición, en los títulos de crédito finales, sintetiza el contenido del film. La utilización de la cabeza del tema como *leitmotiv* es recurrente en la partitura de Steiner, como puede verse en *Casablanca* con los motivos derivados del comienzo de *As Times Goes By*, el himno alemán en menor o el himno francés.

Los motivos y el tema no aparecen sin embargo en repeticiones textuales, sino que en ambos filmes se hace uso de la técnica de variación (melódica, rítmica, armónica, de instrumentación-orquestación, etc.).

En cuanto a la sincronía, la partitura está muy ajustada al contenido de las imágenes y los diálogos. Este concepto sincrónico bastante estricto, aunque en muchas ocasiones pase desapercibido al espectador, imita al del maestro austriaco.

Como se puede apreciar en la tabla final del apartado anterior, hay multitud de conexiones entre las diferentes cues de *Películeros*, derivadas del uso de motivos y del tema en diferentes contextos y variaciones.

Las distintas estéticas (*western*, *Cyrano*, *Superman*, *funk*, etc.) coexisten gracias a la unidad motivica/temática y a la técnica de variación (tanto melódica, rítmica y armónica, como de instrumentación/orquestación). En este contexto la primera cue (1a) supone, a modo de obertura, un índice estilístico de todo lo que vendrá después, pues en ella aparece el motivo 1 y muchos de los colores orquestales y timbres del resto del cortometraje. A su vez en la última cue (8c) reaparecen muchos de los materiales del film fusionados.

Como se ha visto el modelo de Max Steiner está muy presente en todo el proceso compositivo de *Películeros* en sus diferentes niveles: concepto sincrónico, uso de la diégesis, empatía y convergencia con el resto de elementos del film, funciones desempeñadas por la música, trabajo motivico/temático, orquestación, técnica de la variación, unidad en la diversidad, etc.

5.2.3 Análisis de *Vic* (2011)

5.2.3.1 Material utilizado para el análisis

Para este análisis hemos utilizado una copia en formato digital del master facilitada por la directora, ya que hasta la fecha no existe edición comercial del cortometraje en formato dvd.

5.2.3.2 Sobre la producción de la película (datos extraídos de los títulos de crédito y de la documentación facilitada por la directora)

- Título original: *Vic*.
- Fecha de estreno: 25 de abril de 2011 en Vimeo, inicialmente bajo el link www.vimeo.com/22832853. Fue posteriormente (12 de junio de 2011) movido al canal de la directora en la misma plataforma: <http://vimeo.com/monod/vic>. Al tratarse de un cortometraje de videocreación su difusión se realiza principalmente a través de internet y circuitos especializados, no habiéndose realizado ni estando previsto un estreno convencional en una sala de cine.
- Duración: 3 minutos 19 segundos.
- País: España.
- Formato: vídeo digital (hdv/hdtv 720p).
- Año de producción: 2011.
- Género: videoarte, suspense.
- Directora: Diana Saavedra.
- Idea: Diana Saavedra.
- Asistencia técnica/ productor: Yeray Díaz Díaz.
- Reparto: Antonio de la Fe Guedes.
- Música: Gonzalo Díaz Yerro.
- Otros datos: rodado en Las Palmas de Gran Canaria.

5.2.3.3 Método de trabajo y proceso compositivo

El día 8 de enero de 2011 se llevó acabo una reunión en el domicilio del compositor al que acudieron la directora, Diana Saavedra, y el asistente técnico y productor, Yeray Díaz. En dicha reunión se visionó el montaje, prácticamente acabado a falta de pequeños detalles como un fundido entre la secuencia final y los créditos que posteriormente fue eliminado y un cambio de tipografía en el título y los créditos. A

pesar de estos ligeros cambios el montaje sobre el que se discutió en esa reunión estaba cerrado en tiempos, sin darse modificaciones a este respecto en el montaje de la versión final.

Aparte de varios visionados completos y parciales del montaje, durante la reunión la directora explicó al compositor el concepto argumental, así como detalles del rodaje y la postproducción de la imagen. Se debatió sobre el papel de la música y la necesidad de sincronía para apoyar momentos concretos, a falta de otros elementos en la banda sonora. También se habló con la directora del papel del modelo de Bernard Herrmann (aplicación de las conclusiones del análisis de la cue 17 de *Psicosis*) en el proceso compositivo a seguir, a lo que ella se mostró muy abierta en todo momento.

La música fue compuesta entre el 9 y el 17 de enero de 2011 en el *homestudio* del compositor, haciendo uso del programa *Logic Studio* (versión *Logic Pro* 9.1.3, a 64 bits). El master fue realizado enteramente por medios digitales y no se efectuó ninguna grabación en vivo de músicos (no siendo necesaria por tanto la edición de partitura), por una parte debido a la falta de presupuesto y por otra a razones estéticas, pues ya que el cortometraje se grabó en vídeo digital y fue tratado visualmente de modo muy experimental, se decidió partir de la búsqueda de nuevas sonoridades procedentes de sintetizadores y medios electrónicos que reforzasen la plasticidad de las texturas de la imagen. El ordenador usado fue el mismo que para *Películeros*, con la única diferencia de que la RAM había sido ampliada a 10 Gb. El resto del hardware utilizado (interfaz de audio, teclado maestro, monitores, etc.) es el mismo que en *Películeros*. La composición de la música fue realizada de modo cronológico en relación al cortometraje.

Se envió (vía internet) una primera versión de la música el día 16 de enero. Ya que la directora había regresado a Londres, donde reside, la comunicación a partir de ese momento no fue presencial sino por correo electrónico. Ella respondió en un e-mail (fechado el 17 de enero de 2011) que la música le había gustado, pero que había una parte (que ella denomina "el trofeo", del 00:01:22 al 00:01:58) en la que no se ajustaba a su visión, ya que la música era "muy fuerte" y chocaba con su idea de esa escena como "meta", en la que "se para el tiempo". Según la realizadora la confluencia de música e imagen debía en cambio dar cierta sensación de "relax". A pesar de expresar esta discrepancia la directora quiso conocer la visión del compositor al respecto y saber el porqué de la realización musical.

El mismo 17 de enero le contestamos explicándole los pormenores técnicos de ese pasaje musical, que pretendía "acompañar técnicamente al movimiento (de actor y

cámara) y al montaje", con el fin de que el espectador entendiese el gesto triunfal del personaje. En el e-mail también se discutía el concepto de *relax* a alcanzar y se mencionaba que en una versión anterior (no enviada a la directora) se daba "menos actividad rítmica en ese punto" y que se "retomaría esa idea" para adecuarse a sus directrices.

Ese mismo día se realizó una versión alternativa de esa parte, en la que se eliminaban elementos percusivos, para hacer la textura más transparente y se suavizaba la dinámica general. Esta segunda versión fue aprobada por la directora y es la que figura sincronizada con la imagen en el master del videoarte. Diana Saavedra nos escribió lo siguiente en un correo electrónico del día 18 de enero de 2011:

"El cambio es muy sutil, pero me complace. Ha sido un trabajo muy bonito y creo que ya se queda bien atado. Es fascinante la compenetración imagen-audio."

5.2.3.4 Resumen del argumento (facilitado por la directora del film, Diana Saavedra)

Experimentación visual sobre el miedo, la persecución, correr y ser atrapado. La estructura es no lineal y se introduce el componente del olvido de la acción principal, la huida, en pro de la acción secundaria, correr, lo que deriva en la perdición del perseguido.

Durante la pieza se hace uso de las sombras como protagonistas y de proyecciones como escenarios buscando un ambiente impersonal para potenciar la universalidad del sentimiento de pánico.

5.2.3.5 Cue-sheet

Este cortometraje posee una única cue, cuya duración es idéntica a la de la imagen, ya que la acompaña de principio a fin (00:00:00 a 00:03:19). Es por tanto innecesaria la realización de una cue-sheet.

5.2.3.6 Análisis de la música de *Vic*

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música es incidental pues no procede de fuentes diegéticas. Sin embargo al ser la música el único elemento de la banda sonora (ya que en el film no hay diálogos, ni efectos de sonido) se apoyaron algunos momentos, que adquieren así cierto significado diegético.

En la exploración inicial que realiza la sombra de la mano del personaje, hay movimientos que recuerdan al ataque de algún instrumento de tecla y que fueron sincronizados con notas del mismo sintetizador que suena en toda la escena inicial, a petición de la realizadora.

Esos "toques" (véase 00:00:14 y 00:00:39) adquieren un matiz diegético en un contexto esencialmente incidental, pues la relación sincrónica hace que entendamos esos ataques (precedidos y seguidos de otras notas del mismo instrumento no sincronizadas con gestos de la imagen) como sonidos emergentes de la escena, desencadenados por la acción de la sombra de los dedos al tocar los "clavos" (llamaremos así al elemento proyectado presente en el fondo de la imagen y cuya sombra forma una "V").

En 00:00:50 se apoya sincrónicamente la imagen de la mano tocando el timbre de una puerta y si bien este sonido (que resulta proceder del mismo sintetizador inicial y que después se repite en otros contextos sin ninguna función sincrónica o diegética) no se escucha en primer plano, el papel diegético es claro. Lo mismo sucede la segunda vez que el protagonista toca el timbre (00:02:26).

En 00:02:40 el protagonista coge el teléfono para pedir ayuda (dice la palabra "policía", aunque es muy difícil de distinguir en la sombra de su boca), en ese momento entra una secuencia de sintetizador nueva en el agudo, como sustituto abstracto del sonido diegético de su voz.

El golpe de la sombra atacante con el trofeo (00:02:47) es también apoyado musicalmente, y si bien no se recrea un sonido realista de golpe, como fuente diegética, la textura musical sí que lo evoca de un modo abstracto.

Vemos por tanto que hay elementos musicales, que si bien no son estrictamente diegéticos, sí que pueden ser relacionados por el espectador con fuentes sonoras procedentes de la imagen. Debido al carácter abstracto del film no se pretende con esta falsa diégesis emular la realidad sino más bien distorsionarla, pues en ningún momento se busca el realismo sonoro.

- Análisis del plano sonoro.

Al no haber diálogos, ni ruidos de ambiente o efectos de sonido, la música ocupa el plano sonoro principal (en este caso sinónimo de único plano sonoro) de principio a fin.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática, sin embargo no enfatiza ni subraya de modo continuado las emociones presentes en el cortometraje sino que realiza un proceso complementario de alusión, similar al de Bernard Herrmann en la escena de la ducha de *Psicosis*, buscando relaciones simbólicas entre música e imagen y tratando de generar atmósferas que complementen al *mood* visual en cada escena del film.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

En este cortometraje-videoarte coexisten funciones físicas, psicológicas y técnicas.

El movimiento es apoyado con sincronía dura en momentos particulares ya descritos, como la sombra de la mano tocando los clavos del fondo proyectado (00:00:14 y 00:00:39), una manos amenazantes apareciendo súbitamente (00:00:42), el protagonista pulsando el timbre de la puerta (00:00:50 y 00:02:26), o llamando a la policía por teléfono (00:02:40) y el atacante golpeando con el trofeo al protagonista (00:02:47).

Pero también hay otros muchos momentos donde sin haber una sincronía al *frame*, la música remarca de un modo más global (plano, escena) el movimiento del protagonista, como por ejemplo sucede en la exploración inicial de la sombra de la mano, donde la música comienza sobre el título y al cambiar el plano se suceden notas incluso antes de que la mano entré en escena; se trata de acompañar el *mood* de movimiento exploratorio de esa secuencia, sin tratar de enfatizar cada movimiento posterior de la mano, excepto los ya mencionados por necesidades pseudo-diegéticas. La música se comporta de modo similar en la aparición amenazante del martillo (00:00:16), en el plano subjetivo de la cámara subiendo las escaleras (00:00:45) y en la carrera posterior de la sombra a partir de 00:00:51 (ambas escenas comparten un mismo *groove* que va evolucionando). También se apoya el reposo al detenerse el personaje, pues desaparecen paulatinamente los elementos rítmicos y melódicos que formaban el *groove* anterior (a partir de 00:01:20). La segunda carrera del protagonista y su quietud física para llamar por teléfono son acompañados de una manera similar (variación del *groove* y parada de este).

A nivel psicológico la atmósfera inicial de exploración genera expectación y cierta incertidumbre, la aparición del martillo y la entrada de un nuevo sonido conllevan desasosiego, la aparición repentina de las manos es acompañada por una nueva textura

sonora disonante y desagradable que expresa amenaza, la secuencia y el *groove* de las carreras del personaje incitan al estrés, la parada en 00:01:20 no está completamente libre de inquietud (expresada por la irregularidad rítmica del *ostinato* a partir del 00:01:26). En ese momento el triunfo y el "trofeo" son simbolizados por los acordes de quintas abiertas del *ostinato* y el timbre brillante (metálico como el trofeo).

El movimiento de la cámara y el montaje es sensiblemente más rápido que el ritmo musical en la parte del "trofeo", lo que crea un contrapunto entre imagen y sonido y produce cierto desasosiego, que recuerda que la amenaza aún no ha concluido.

En 00:01:58 hay un cambio musical inesperado que unido al cambio de plano trata de subrayar una alteración emocional en el protagonista, quien tras la celebración despreocupada con el trofeo se percata de nuevo de la presencia amenazante. El momento de la llamada telefónica (00:02:26) acumula tensión progresivamente, cuyo desenlace culmina con el asesinato (00:02:47). Tras éste, la variación distorsionada del elemento sonoro anteriormente escuchado en el trofeo expresa amargura (la muerte a manos del trofeo como metáfora del éxito envenenado).

El sonido final sobre los títulos de crédito se corresponde con el elemento sonoro que hizo su aparición con el martillo (y que ha estado presente en distintos planos sonoros a lo largo del cortometraje) simbolizando el mal y la amenaza. Se cierra pues el corto expresando desasosiego, sin dar sensación conclusiva total.

A nivel técnico la música es necesaria para dar coherencia a un montaje desprovisto de diálogos y efectos de sonido, crea continuidad (a través de elementos sonoros y texturas que reaparecen) y pretende ayudar a dar cohesión a la historia y facilitar su comprensión por parte del espectador, pues el hilo argumental no es tan fácil de seguir en un film de carácter abstracto y simbólico como éste. En muchos momentos sirve de enlace entre escenas (como durante las carreras), o planos distintos (en el momento del trofeo) dando continuidad a pequeña escala.

Por otra parte la música ayuda a diferenciar las distintas secciones formales del cortometraje (exploración, aparición del martillo, continuación de la exploración, manos amenazantes, carrera, reposo, trofeo, retorno de la amenaza, segunda carrera, teléfono, asesinato, cadáver) lo que trata de facilitar el seguimiento de la línea argumental para el espectador.

El *score* es en cierta medida ajeno a los cambios de plano en la parte del trofeo (de 00:01:26 a 00:01:58), no así en su re-exposición tras el asesinato (00:02:47 a

00:03:03) donde sí que apoya los cambios de la edición de la imagen, enfatizando así el montaje de modo deliberado.

- Análisis estructural.

Si en *Peliculeros* se aplicaban, desde una óptica actual, la técnica y los códigos del *leitmotiv* de Max Steiner en *Casablanca*, en *Vic* se busca redefinir de modo personal y en un contexto experimental de videoarte el modelo extraído del análisis de la música de Bernard Herrmann para la escena del asesinato de la ducha de *Psicosis* (cue 17).

La economía de medios, la simetría y los procesos de acumulación textural e interválica (presentes en el canon de la cue analizada de *Psicosis*), la búsqueda de una instrumentación original y a medida (técnica, expresiva y psicológica) del film, la repetición de células (*ostinati*) como proceso constructivo para acompañar a la imagen, las células melódicas formadas por dos notas, el concepto de sincronía como alusión a la trama (evitando enfatizar elementos de la imagen y ahondando en planteamientos sincrónicos flexibles y abiertos), la profundidad psicológica y la evocación de lo irracional, y por último las relaciones simbólicas entre música y trama son elementos abstractos extraídos del análisis de la cue escrita por Bernard Herrmann y que hemos tratado de aplicar y contextualizar en una estética actual y personal a la hora de componer el *score* de *Vic*.

La estructura formal de la música de *Vic* se corresponde en gran medida con la estructura argumental y de escenas del cortometraje. Se distinguen las siguientes secciones:

- 1- Título y exploración: 00:00:00- 00:00:15 (la sombra de la mano explora una pared con clavos y sus sombras proyectados)
- 2- Aparición del martillo: 00:00:15- 00:00:24 (aparece otra mano con un martillo amenazante)
- 3- Continuación de la exploración (se ve la sombra inicial, esta vez no sólo distinguimos una mano sino un torso, con cabeza y brazos) 00:00:24-00:00:42
- 4- Manos amenazantes y reacción del protagonista: 00:00:42- 00:00:44
- 5- Carrera (huida): 00:00:44- 00:01:20; con los siguientes planos/escenas: escaleras, timbre, carrera de la sombra.
- 6- Reposo (la sombra se detiene y descansa): 00:01:20- 00:01:26

- 7- Trofeo (la sombra se olvida por un momento de la amenaza y celebra su triunfo tras el fin de la carrera alzando un trofeo): 00:01:26- 00:01:58
- 8- Retorno de la angustia por la amenaza: 00:01:58- 00:02:16
- 9- Segunda carrera (huida): 00:02:16-00:02:26, con los siguientes planos/escenas: carrera en el mismo sitio, escaleras, timbre.
- 10- Teléfono y asesinato: 00:02:26- 00:02:49
- 11- Cadáver: 00:02:48- 00:03:03
- 12-Títulos de créditos: 00:03:03- 00:03:19

Los cambios de sección no son fáciles de oír en muchos casos, pues se dan superposiciones entre elementos que desaparecen paulatinamente y otros que emergen poco a poco. También se da el caso de elementos que coexisten con alternancia de planos sonoros (por ejemplo cuando un elemento que ocupaba el primer plano pasa a ser secundario). Más adelante detallaremos estos procesos.

El tempo es de 120 b.p.m y se mantiene durante toda la cue. Una de las razones para escoger este tempo es simbólica, pues se trata de un múltiplo de la velocidad del segundero, simbolizado en pantalla por un cronómetro de cifras rojas proyectado en el fondo de la imagen en algunos planos de la primera carrera/huida y durante la llamada telefónica.

La instrumentación en este film no trata de emular con *samplers* una orquesta convencional como sucediera en *Pelicularos*, sino que consiste en un universo sonoro propio, basado de modo especial en el uso de sintetizadores de modelado físico (cuatro instrumentos virtuales *Sculpture*, escogidos por el carácter "orgánico" de su sonido), apoyados por una caja de ritmos (*Ultrabeat*), un *sampler* de piano eléctrico (*evp88*) y un *sampler* de un efecto sonoro percusivo ideado para *sound design* (disparado con el módulo *play* y perteneciente a una la librería *StormDrum 2* de *Eastwest*). Se trata por tanto de ocho instrumentos virtuales, alguno de ellos capaces de generar por sí solos texturas muy ricas y complejas.

El uso de *reverbs* (dos módulos de *Space Designer*, uno de ellos en el canal del primer instrumento y el otro en un canal auxiliar), *delays* (patrón complejo con síncopas de semicorchea en el *Delay Designer* para la caja de ritmos y el piano eléctrico, y *delay* en *reverse* de un módulo *pedalboard*, que sólo se usa en la parte final del film, ambos en canales auxiliares y activados por medio de envíos) y distorsión (módulo *pedalboard*

en un canal auxiliar) ayudan a definir el universo sonoro del cortometraje, contribuyendo al timbre de cada uno de los instrumentos.

Al tratarse de una realización enteramente digital, los ejemplos de partitura que incluimos aparecen en modo de ilustración y no tienen más valor que el de servir de ayuda al análisis, ya que la partitura no fue creada y editada para ser interpretada y grabada por músicos. Y si bien la ventana partitura del proyecto *Logic* fue consultada durante el proceso compositivo, el *score* no se empleó en ningún momento de modo tradicional.



Figura 100. Mezclador y *plugins* del proyecto de Logic para *Vic*.

En cuanto al material musical, que está estrechamente relacionado con el material tímbrico y los instrumentos digitales empleados, se distinguen también ocho elementos sonoros (cada uno de ellos interpretado por un instrumento virtual de los mencionados):

- Elemento 1- *incertidumbre-trofeo*. Suena en un sintetizador *sculpture* (sintetizador de modelado físico de cuerdas de *Logic Pro*), cuyo sonido tiene un timbre metálico y casi

cristalino de características percusivas (se asemeja lejanamente a los cuencos tibetanos). No posee alturas determinadas, pues la misma tecla tocada en el teclado maestro dispara distintos armónicos y notas no temperadas según la *velocity* a la que se pulse. El mismo proceso de secuenciación es incierto ya que la grabación/programación del instrumento posee ciertos aspectos aleatorios respecto a la altura de la nota emitida, como sucede en algunos instrumentos de percusión sin afinación concreta. Este sonido abierto desde el punto de vista tímbrico, interválico e interpretativo se escucha en dos pistas simultáneas (una en el registro grave a modo de *ostinato* y otra en el agudo, que parte de un patrón repetitivo que contiene irregularidades) durante la exploración inicial de la sombra del protagonista (secciones 1,2 y 3), y también en las secuencias relacionadas con el trofeo (secciones 7, 10 y 11) y se usa también como instrumento diegético sincronizado con la mano tocando el timbre de la puerta (secciones 5 y 9). En la sección 11 (cadáver) el sonido es procesado con distorsión y un *delay* en *reverse* (que sólo aparecerá en este momento durante el cortometraje).

- Elemento 2- *amenaza*. Se trata de un ruido granular (atacado mediante *bouncing*) generado por otro sintetizador *Sculpture* y que en el cortometraje siempre es asociado con el factor (o sujeto) amenazante. Entra en la sección 2 y se mantiene, cambiando de alturas y en diferentes planos sonoros, hasta el momento del asesinato. En la sección 11 (cadáver) no está presente, pero en los títulos de crédito (sección 12) reaparece como único elemento sonoro, con una clara alusión de que el mal y la amenaza (interna o externa) no cesan tras el asesinato.

- Elemento 3- *psycho hit*. Procede de un banco de muestras percusivas para realizar *sound design* de una librería llamada *Stormdrum2* (de la firma *Eastwest*), y en la que nos llamó la atención el nombre de uno de los sonidos: *Psycho FX*. Tras probar el instrumento (disparado por el Audio Unit *Play*) con la imagen en los momentos que requerían *hits* (secciones 4, 8 y 11), se vio que el timbre (que recuerda al chirrido de un objeto de plástico) se ajustaba perfectamente a la atmósfera buscada.

- Elemento 4- *motion sequence*. Se trata de una secuencia rítmica generada por otro sintetizador *sculpture* (se partió de un *preset* llamado *fat groove* al que se modificaron parámetros como el material), que al ser disparada en un registro muy grave genera un timbre quebradizo muy peculiar, con gran componente de ruido (semejante al de un disco de vinilo rayado). La secuencia rítmica que genera es rica en síncopas y se utilizó en las escenas con mayor movimiento del protagonista (las carreras 1 y 2, secciones 5 y 9). En este elemento se pasa de una sola altura a dos y tres simultáneas, con lo que la

secuencia rítmica sufre un proceso acumulativo que aumenta la densidad textural, inspirado en el canon que Herrmann escribió en la cue 17 de *Psicosis*.

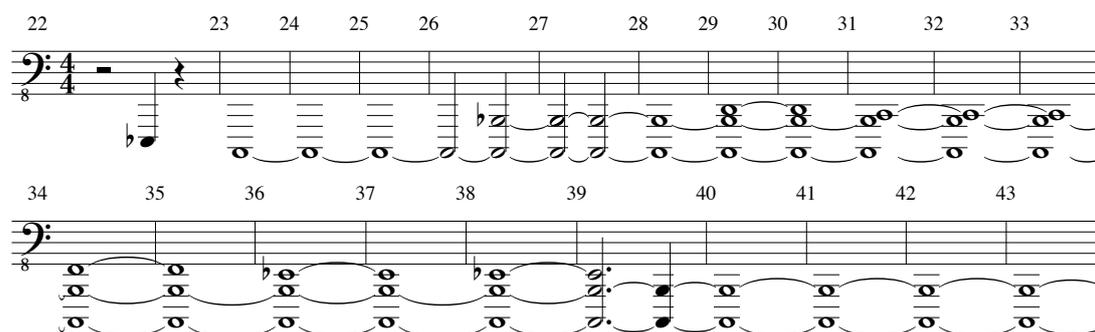


Figura 101. *Motion sequence* (elemento 4), que suena en las secciones 5 y 9. Cc. 22-43, score *Vic*.

- Elemento 5- *beat*. Consiste en una caja de ritmos (*ultrabeat* partiendo del preset *Classic Dub Kit 02*) con dos sonidos. El primero es un bombo que toca un *ostinato* a negras (típico de la estética *tecno*) a modo de pulso y que, como el elemento 4, acompaña al protagonista corriendo en las secciones 5 y 9; este sonido tiene un envío por bus a un *delay*, del que se filtran graves y agudos. El segundo sonido de la caja de ritmos es un *spring timbal* con *delay*, con un patrón a modo de *ostinato* irregular que se añade en el 00:01:05 de la sección 5 para producir una intensificación y en la sección 10 como un medio más para generar tensión poco antes del crimen.



Figura 102. Ostinato irregular del *spring timbal* (elemento 5), que suena en la sección 5. Score, *Vic*.

- Elemento 6- *melodía aérea*. Se trata una vez más de un sintetizador de modelado físico (*sculpture*), con un timbre algo metálico y un ataque principal soplado (instrumento de viento virtual), en el que escuchamos células melódicas de dos notas de dos redondas de duración. El modelo melódico está en los cc. 31-34, siendo los

siguientes compases repeticiones variadas. Este proceso se asemeja al que Herrmann empleaba en su construcción melódica en muchas cues, presente también en la segunda sección de la cue del asesinato en la ducha. Escuchamos esta melodía en las secciones 5 y 6 (primera carrera con el reposo que le sigue) y 10 (llamada telefónica que precede al crimen).



Figura 103. Elemento 6. Melodía aérea (notas pareadas), sección 5. Score, *Vic*.

- Elemento 7- *pulso e-piano*. Como su nombre indica este sonido es producido por un piano eléctrico (*evp88*), con abundante *drive* y un tono brillante, y con envíos a *delay* y distorsión. El material interválico procede de la melodía del elemento 6, al que imita durante la sección 5 a modo de canon irregular (pues las notas repetidas no equivalen a los valores rítmicos del elemento 6) en un segundo plano.



Figura 104. Elemento 7 (sección 5). Score, *Vic*.

- Elemento 8- *teléfono*. Es una secuencia similar a la del elemento 4, pero tímbricamente variada y disparada en el registro agudo como abstracción diegética de la voz del protagonista.

El cortometraje comienza con una nota larga del elemento 1 que suena en el registro grave, la misma nota se repite posteriormente dos veces más (a intervalos irregulares de tiempo, para generar asimetría e incertidumbre) y este patrón de tres sonidos graves (y 9 compases de duración) se repite una vez entero, a lo que se añade una repetición parcial, de los tres primeros compases (sólo la primera nota). Todo ello

conforma un *ostinato* irregular durante las secciones 1, 2 y 3, que cesa con la aparición de las manos amenazantes.



Figura 105. Patrón de tres notas del ostinato irregular de 9 compases, en el grave del elemento 1. Score, cc 1-9, *Vic*.

La primera nota suena sobre el fotograma en negro inicial, en el que aparece el título de la producción (*Vic*).

Desaparece el título y cambia el plano. Vemos una superficie con tres objetos ("clavos"). Comienza en el agudo una segunda voz del elemento 1, que entra poco después del cambio de plano y antecede en varios segundos a la entrada en escena de la mano de la sombra protagonista.

Vemos por tanto que aunque el elemento 1 está asociado a la exploración, la entrada de la voz grave está en el comienzo del cortometraje (título) y la de la aguda tras el cambio de plano y antes de la entrada de la mano. No hay por tanto sincronía dura sino sincronía flexible, que trata de profundizar en el significado de la trama de la escena (incertidumbre ante la exploración de lo desconocido).

La voz superior también tiene un patrón rítmico de repetición asimétrica de un mismo sonido, aunque se percibe como diferentes sonidos, pues aunque se trata de un *mi* tocado, la altura sufre modificaciones, ya que cada nota tiene distinta *velocity* y se disparan distintos armónicos y sonidos parciales. El patrón se alarga durante ocho compases y se repite posteriormente con la *velocities* variadas y los tres últimos compases modificados.



Figura 106. Patrón de repetición irregular, en la voz aguda del elemento 1. Score, cc 3-10, *Vic*.

Como ya se comentó en un apartado anterior, dos de las notas de la voz superior sí que coinciden sincrónicamente con la mano tocando los "clavos" (en 00:00:14). Este momento de sincronía dura fue petición expresa de la directora e inevitable al no haber una pista de efectos de sonido que pudiera producir la falsa diégesis. Estas dos notas tienen una altura diferente a las del resto del patrón (cfr. figura 106).

La superposición de voces produce un doble *ostinato* en el agudo y grave del elemento 1, aunque con duraciones y rítmica distintos. Esta asimetría (interna en cada *ostinato* y externa en la combinación de ambos), no deja de proceder de un planteamiento simétrico complejo y tiene por objeto reforzar la sensación de apertura del personaje así como su desconocimiento de un medio que está explorando por primera vez.

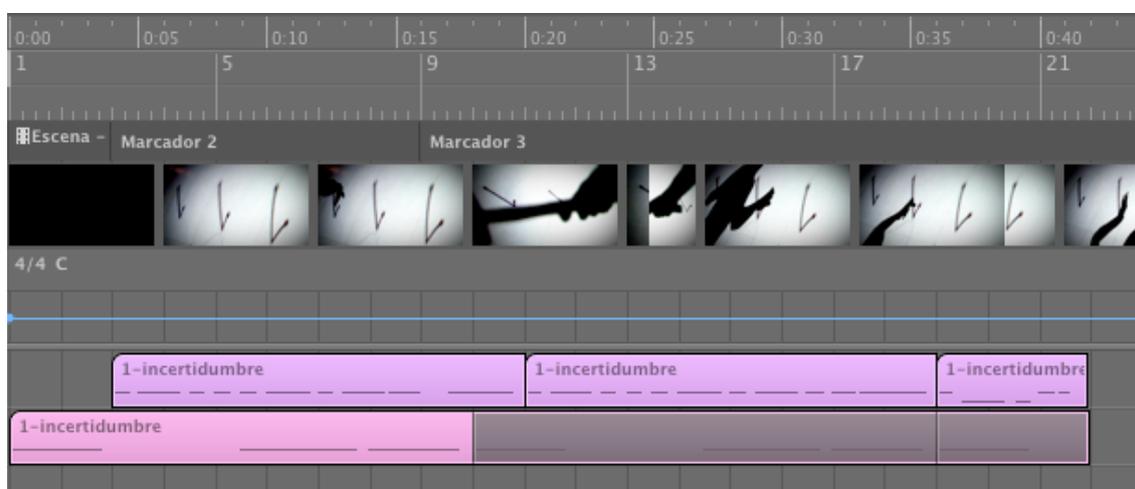


Figura 107. Ostinato doble en el elemento 1. cc 1-22, Ventana arrange, *Vic*.

Con la entrada de la segunda sección (aparición de la sombra de una mano ajena con un martillo) el elemento 1 pasa a un segundo plano sonoro, ya que el plano visual cambia y la exploración de la primera mano deja de verse (para ello se bajaron significativamente las *velocities* de las notas del *ostinato* que coinciden con esta parte). También escuchamos un sonido nuevo (elemento 2) que simboliza la amenaza en ciernes. Se trata como ya hemos comentado de una nota tenida de carácter granuloso en el registro grave (que contrasta con las notas percusivas del elemento 1).

La entrada del elemento 2 tiene el volumen automatizado (para hacerla más orgánica y evitar una dinámica plana) y también el panorama (que se mueve de derecha a izquierda y de nuevo a la derecha, como la mano que sujeta el martillo).

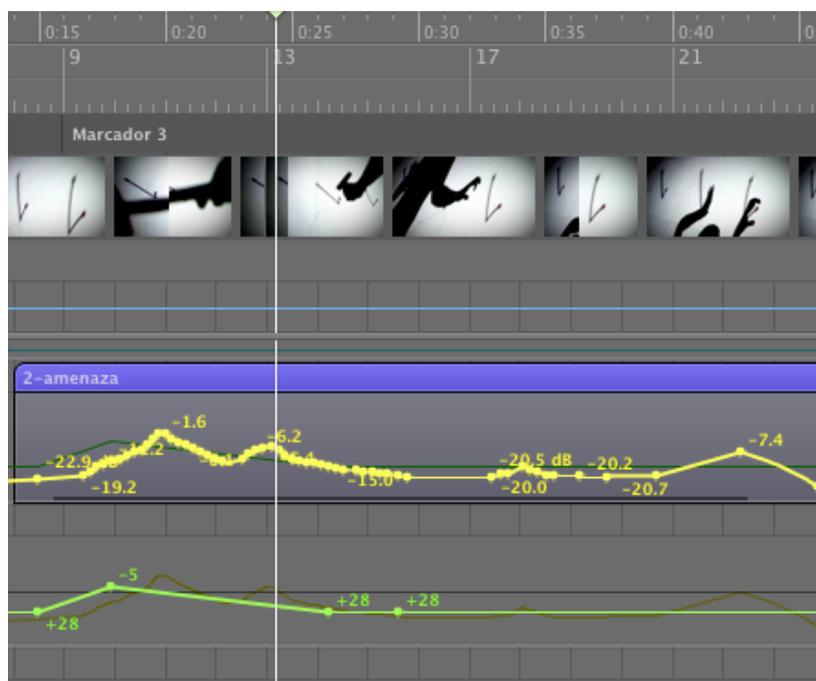


Figura 108. Automatización del elemento 2. Ventana arrange, *Vic*.

En la sección 3 (continuación de la exploración) el elemento 2 pasa a un segundo plano sonoro (al disminuir su volumen) y en cambio el elemento 1 recobra el protagonismo. La diferencia con respecto a la exploración inicial es que la continuidad del elemento sonoro 2 (aunque sea en un segundo plano) avisa al espectador de que la amenaza persiste.

En 00:00:39 y 00:00:40 encontramos otros dos momentos de sincronía dura pseudo-diegética en la voz superior del elemento 1, que apoyan el gesto de la mano al tocar de nuevo los clavos (como si fueran un instrumento musical).

De imprevisto entra en la imagen en 00:00:42 la sombra de unas manos amenazantes (sección 4). Si bien los cambios de sección anteriores estaban caracterizados por la continuidad de elementos, en éste el elemento 1 se detiene (ambos *ostinati* paran) para enfatizar el ataque de la sombra de las manos del enemigo.

El elemento 2 sigue en cambio sonando y es realzado dinámicamente con un *crescendo* que apoya la aparición de las manos amenazantes y para sólo cuando estas desaparecen de la imagen.

Además un nuevo sonido hace su aparición en esta sección, se trata del elemento 3 (*psycho hit*), cuyo cometido es apoyar con su timbre agresivo y desagradable el momento repentino de susto y agresión. Para subrayar sincrónicamente la imagen se hizo uso de cuatro sonidos del mismo banco (dos agudos y dos graves) que entran progresivamente. Esta textura no tiene sin embargo el carácter de un *hit* percusivo, por el ataque mismo del sonido, que no es muy rápido. Se trata de así de un apoyo sincrónico relativo, que no busca realzar el *frame* exacto, sino una zona temporal amenazante. Una vez más se aplica el concepto de sincronía flexible que caracteriza la cue 17 y muchas de las otras cues de *Psicosis*.

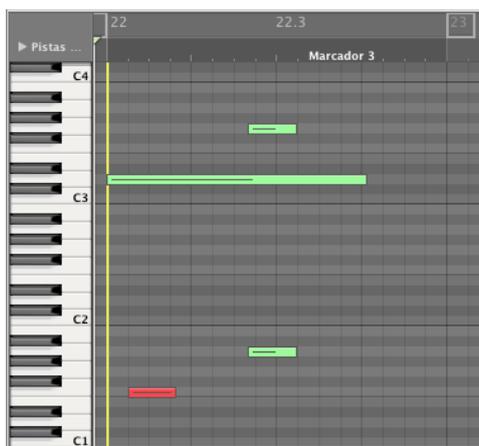


Figura 109. Primera aparición del elemento 3 (*psycho hit*). Ventana del editor de teclado, *Vic*.

La sección 5 (carrera y huida) sucede a la anterior, marcada por el comienzo del elemento sonoro 4 (*motion sequence*). Dicha entrada no se produce en el cambio al plano de las escaleras, sino con la reacción de la sombra protagonista ante el ataque de las manos (anacrusa interrumpida en el c.22 y entrada real en el c.23). Ambas secciones se superponen por tanto antes del plano de la escalera.

El elemento 4, como ya se ha comentado anteriormente, es una secuencia repetitiva (*ostinato*) rica en síncopas que subraya el movimiento de la sombra corriendo (huyendo) en toda esta secuencia. Para lograr una intensificación paulatina se recurrió a un proceso de acumulación con entradas en el primer y tercer tiempos del compás (esto

último en el c.26 genera la sensación momentánea de cambio de acentuación y por tanto cambio de compás) y superposición de alturas (cfr. figuras 101 y 109).

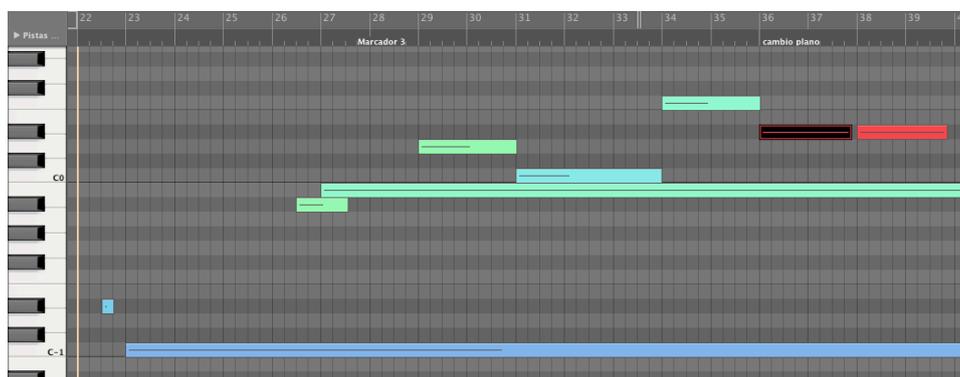


Figura 110. Primera aparición del elemento 4 (*motion sequence*). Ventana del editor de teclado, *Vic*.

En la última negra del compás 26 escuchamos una nota del elemento 1 que apoya sincrónicamente la mano tocando el timbre tras la subida de las escaleras (00:00:51). Esta aparición pseudo-diegética, justificada una vez más por la ausencia de banda de efectos en el sonido, tiene continuidad musical en la repetición del mismo sonido en el primer tiempo de los compases 31, 35 y 39. Dichas repeticiones ya no conllevan sincronía alguna con la imagen, sino que justifican la aparición inicial integradas como parte del *groove* formado junto al elemento 4 y al 5. Con ello se pretende dotar de significado musical a un evento sonoro que apareció por necesidades estrictamente diegéticas y sincrónicas.

En el compás 27 hace su aparición un patrón de bombo a negras (*ostinato*) que forma parte del elemento sonoro 5 (*beat*). Su entrada se produce poco después del cambio de plano de la mano en el timbre al plano de la sombra corriendo contra el cronómetro gigante. Su cometido es el de intensificar el *groove* cuando el espectador ve por primera vez a la sombra corriendo. Su ritmo unido al de la secuencia sintetizada posee ecos estilísticos de la música *tecno*, frecuentemente empleada en los gimnasios para hacer *footing* en cinta.

El plano del personaje corriendo con el cronómetro rojo de fondo deja paso a un plano más corto del protagonista, que se mueve más desacompañado. En uno de esos movimientos (c.31) entra el elemento 6, una melodía formada por unidades de dos notas

de valores largos y simétricos (cfr. figura 117), que tratan de dar continuidad a los movimientos del personaje (cuya sombra entra y sale del plano repetidamente). En el compás 39 se produce una octavación en el agudo, para evitar que la repetición de las dos primeras notas sea textual y monótona.

En el compás 33 entra el *spring timbal*, que forma parte junto al bombo del elemento 5, y que opone a la simetría a negras de aquel un patrón sincopado formado por dos compases, que tras una repetición textual se va intensificando y modificando al añadirse más valores y adelantarse los golpes (cfr. figura 102). La aparente irregularidad de este patrón (que no podría calificarse de asimetría sino de simetría compleja) apoya el movimiento de la imagen y por encima de éste evoca los movimientos internos en la psique del protagonista, que se debate entre la huida de la amenaza y el olvido de ésta, para posteriormente asentarse en el triunfo fácil.

En el compás 35 entra el elemento 7 (piano eléctrico con distorsión y *delay*), con un pulso de negras en el registro grave que responde a la *melodía aérea* del elemento 6 a modo de imitación dos octavas por debajo del modelo, con ritmo a negras y modificación de la duración de cada altura (las dos cuadradas del modelo se transforman en cuadrada con puntillo y redonda la primera vez y la segunda en redonda con puntillo y blanca, con lo que el ritmo se va por tanto comprimiendo, cfr. figura 104).

Aunque esta contramelodía canónica (con simetría compleja) se encuentra en un segundo plano de volumen, su registro, su carácter de pulsación y su cariz contrapuntístico le otorgan peso en el entramado musical. Su presencia, en cierta medida agobiante, busca desencadenar la parada de la sombra, como el *stretto* en una fuga que precede a la cadencia final. De alguna manera la música expresa aquí las emociones inefables del personaje y antecede sus decisiones irracionales, que le llevan a detenerse a pesar de la amenaza.

Llegamos así al reposo de la sección 6 (00:01:20). En este momento (siete fotogramas antes del c.41) los elementos 4, 5 y 6 se detienen progresivamente: el bombo y la caja paran tras haber bajado poco a poco de volumen en los compases anteriores, el elemento 4 desaparece en un *fade out* iniciado antes del c.41 y que se prolonga hasta el 44, y en la melodía del elemento 6 suena el *lab* (c.41), que se mantiene durante un *fade out* de cinco compases. Sólo el pulso del elemento 7 se detiene exactamente en el compás 41 (si bien el envío al *delay* prolonga su acción durante el siguiente compás).

No hay pues un corte radical de los sonidos, como tampoco lo hubo en los cambios de sección anteriores. Estas superposiciones entre secciones ayudan así a dar continuidad y organicidad al sonido y al montaje visual.

Recordemos que, aunque todos estos elementos se paran paulatinamente, el elemento 2 (que recuerda la amenaza aún latente) se mantiene en la nueva sección, si bien su volumen baja aún más y se sitúa en el límite de la percepción (pues el personaje en su ensoñación de triunfo parece olvidarse del peligro).

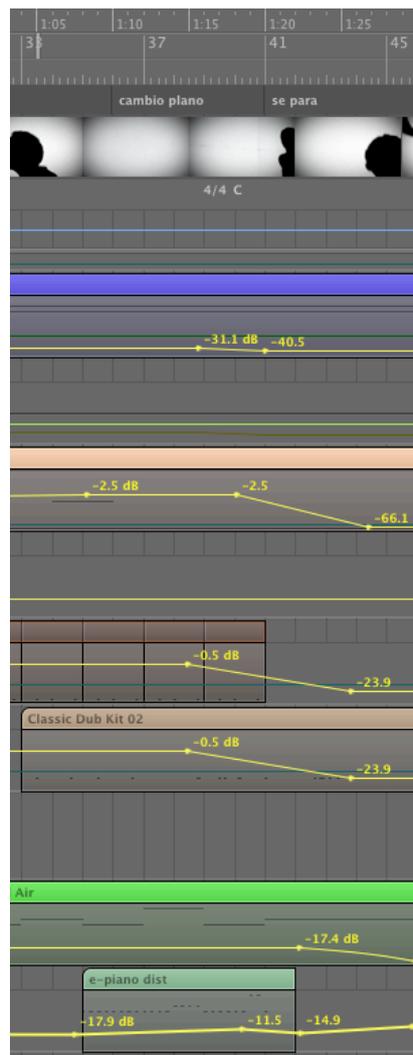


Figura 111. Automatización de volúmenes en el cambio de la sección 5 a la 6, *Vic*.

Cabe destacar que antes de este cambio de sección han aparecido siete de los ocho elementos sonoros que conforman la música del film, sin olvidar que el octavo tiene una necesidad diegética y es además variación del elemento 4. El resto de la banda sonora musical consiste así en una elaboración de dichos elementos.

La característica fundamental de la sección 6 es la disolución paulatina del material musical que apoyaba en la sección anterior el movimiento físico e interior de la sombra. Como ya hemos comentado sólo permanece el elemento 2 que servirá a su vez de puente hacia la sección 7 (trofeo).

En 00:01:26 y tras recobrar el aliento en la sección anterior, el protagonista parece haber olvidado la amenaza y haber llegado a una meta interior ficticia; alza los brazos en señal de triunfo y levanta un trofeo. Para acompañar esta sección entra de nuevo el elemento 1, aunque esta vez no escuchamos los *ostinati* de la exploración inicial sino una secuencia de acordes de quintas, con alternancia de *do* y *mib*. Y si bien las alturas de la partitura no son las que suenan (ya que dependiendo de la *velocity* cada nota dispara armónicos distintos), la disposición abierta de las notas, unida a la *reverb* insertada en el canal (un *preset* de *Space Designer* llamado *Drone Tone 43*, que dura 11,2 segundos y que tiene una resonancia de quinta: *do-sol*) produce sonoridades abiertas, brillantes y metafóricamente triunfales.

La duración de cada acorde no es tampoco regular y obedece al siguiente patrón complejo: 6 negras (primer acorde) contra 6 (del segundo acorde), 5 (tercer acorde) contra 5 (cuarto acorde), 5'5 (quinto acorde) contra 6'5 (sexto acorde), 4 (séptimo acorde) contra 2 (octavo acorde), 6'5 (noveno acorde) contra 1'5 +5 silencios = 6'5 (noveno acorde), 3 contra 2 (acordes décimo y undécimo) y 6 (acorde final).

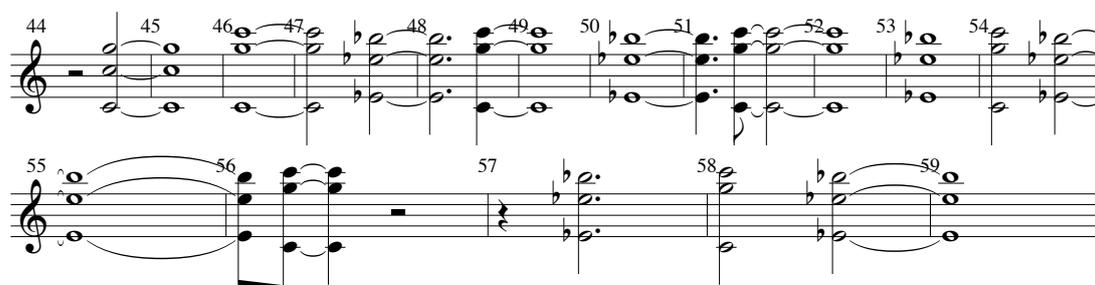


Figura 112. Partitura del elemento 1, sección triunfo, cc. 44-59. *Vic*.

Aunque no hay una simetría exacta, sí que podemos observar la tendencia a una duración igual o similar entre los acordes de cada par, exceptuando el primer acorde del c. 54 (octavo acorde), cuya brevedad rompe la posible monotonía (en el momento en el que la sombra protagonista realiza giros repetitivos y como contraste a estos). Esta secuencia de acordes forma así un *ostinato* flexible (repetición rítmicamente no estricta) para acompañar la escena de la sombra con el trofeo. El hecho de introducir la irregularidad ayuda a que el espectador no vea el triunfo del protagonista como algo definitivo y cerrado, pues evita que se relaje del todo.

En 00:01:49 cambia el plano y vemos el cronometro rojo en el fondo, sin embargo la música no subraya este corte, como tampoco lo ha hecho con los anteriores en 00:01:34 y 00:01:40, ya que pretende dar continuidad al montaje y a la trama.

Las coincidencias de algún acorde con cambios de plano o movimientos del protagonista (como en 00:01:52) no se deben a la búsqueda de una sincronía dura sino a puntos de encuentro casuales. La música trata de indagar en la trama y no busca apoyar directamente el montaje, como sucede con los acentos de la primera sección de la cue 17 de *Psicosis*.

En 00:01:58 (sección 8) se produce un cambio repentino en la escena y en el ánimo del protagonista, pues vuelve a ser consciente de que el peligro no se ha disipado. A petición de la directora se realizó este momento también con la música. Para ello se detiene el elemento 1 y se añade al sonido grave del elemento 2 otra pista con igual tímbrica en el registro sobreagudo. También sube el volumen de dicho elemento en veinte decibelios. Precisamente el uso de notas tenidas en estos dos registros en la orquesta (especialmente en la sección de cuerda) constituye un cliché de la música de cine de terror y suspense, utilizado como código para alertar del peligro al espectador. En este caso se ha revisitado y ampliado el código con un timbre (ruido granular afinado) muy diferente al de la cuerda.

Además con el fin de realzar la toma de conciencia de la amenaza y la angustia que conlleva en el protagonista, vuelven los elementos 3 (*psycho hit*) y 7 (piano eléctrico). El elemento 3 se presenta en esta ocasión como la repetición de un único sonido agudo, en valores largos de distinta duración, que suena en total cuatro veces y forma una vez más un *ostinato* irregular que genera tensión. El panorama cambia dependiendo de si la sombra mira a derecha o izquierda y hay una automatización de volumen descendente. Esto simboliza, junto a la mayor presencia del elemento 2, que la amenaza está más cercana.

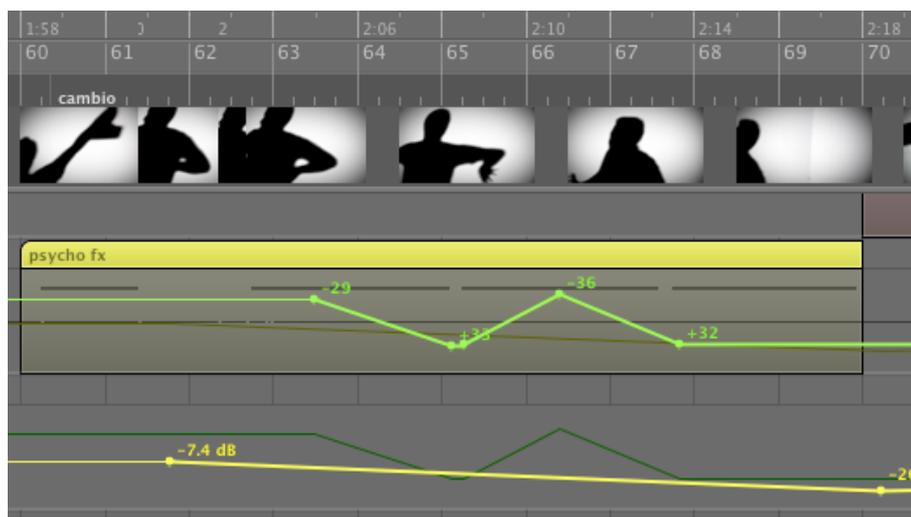


Figura 113. Automatización del elemento 3 (*psycho hit*), sección 8. *Vic*.

En el piano eléctrico escuchamos una variación del motivo melódico con pulsación de negra de la carrera, aunque una octava más agudo que en la sección 5. El pulso está desplazado una negra, pues empieza en el segundo tiempo del compás 60 en lugar del primero, aunque al no haber una sensación de compás en este pasaje la primera nota se percibe como el tiempo fuerte del compás. A partir de este momento y hasta el final del *score* el tiempo fuerte de este elemento será el segundo tiempo del compás. Durante el proceso de composición no se realizó ningún cambio de compás, ya que el resto de elementos (exceptuando el elemento 6, que también es melódico) o no comparten el desplazamiento de negra en el compás o poseen cierta ambigüedad en su acentuación métrica. Hasta el final del cortometraje coexistirán pues ambos acentos métricos, lo que ayuda a generar tensión.

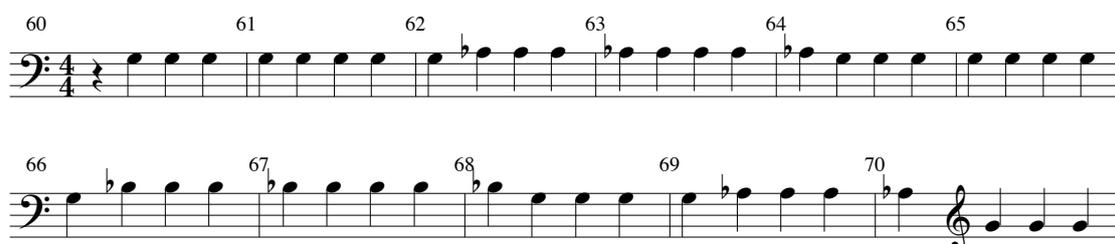


Figura 114. Partitura del elemento 7, sección 8 (y comienzo de sección 9), cc. 60-70. *Vic*.

A diferencia de la primera aparición, la duración de las alturas del elemento 7 (*sol-lab-sol-sib*) es ahora constante (pues esta vez el elemento 6 no está presente) y suma dos redondas por cada altura.

A nivel simbólico el elemento 7 nos expresa, como lo hizo en su primera aparición, los temores del protagonista ante la amenaza y el peligro acechante.

El elemento 7 y el 2 (en el que continúan las notas tenidas en el registro grave y sobreagudo) se mantienen y sirven de enlace con la siguiente sección (segunda carrera), que comienza en 00:02:16 (c.69), y a la que precede a modo de anacrusa la entrada del elemento 4 (cuya curva de volumen asciende gradualmente) en el compás 68. Este elemento presenta un proceso de acumulación (con dos y tres alturas al mismo tiempo), aunque no es una copia literal del de la sección 5. De hecho, hay un homenaje oculto (y no perceptible auditivamente) a Bernard Herrmann, pues el acorde formado por la superposición de notas en el subgrave es *do* menor con séptima mayor (acorde muy habitual, en sus diferentes transposiciones e inversiones, en los *scores* de Herrmann, como por ejemplo en *Vértigo*, el Preludio de *Psicosis*, etc.).

En el compás 69 se añade el bombo a negras (elemento 5) para acompañar otra vez la carrera de huida del personaje.

El pulso melódico del piano eléctrico sufre una intensificación a partir del compás 70 (segundo tiempo), pues salta a la octava aguda, que alterna en los cc.72 a 74 con la octava anterior.



Figura 115. Partitura del elemento 7, sección 9, cc. 70-74. *Vic*.

Este movimiento interno en el registro del elemento 7 expresa una mayor inquietud en el protagonista, que cada vez percibe más el peligro.

En el compás 73 entra el *spring timbal* (segundo integrante del *beat*, elemento 5) con idéntico diseño al de la sección 5, si bien su sonido no se percibirá realmente hasta la siguiente sección (ya que la *velocity* de la primera nota, que suena al final del plano de la escalera, es relativamente baja).

En el compás 74, tres notas en el grave del elemento 1 (las dos primeras son una apoyatura cromática superior y una anticipación rítmica) sincronizan diegéticamente con la mano tocando el timbre de la puerta por segunda vez.

Como vemos a excepción de la *melodía aérea* (elemento 6), que en la sección 9 está ausente, el resto de elementos presentes en la primera carrera (sección 5) lo están también en esta segunda, con modificaciones que se deben por una parte a la menor duración de la sección 9 (diez segundos en lugar de los treinta y seis de la carrera original) y por otra a la evolución narrativa en este momento del film.

A diferencia de la primera carrera, el protagonista no corre en el plano que sucede a la mano tocando el timbre, sino que se acerca andando a una silla desde la que coge un teléfono para llamar a la policía pidiendo auxilio. En este corte (tras el plano detalle de la mano tocando el timbre) empieza la sección 10 (00:02:26).

El bombo desaparece con un *fade out* rápido (c.73 a 75) en el enlace de ambos planos. Lo mismo sucede en la sección 10 con la secuencia sintetizada (elemento 4), que deja de escucharse paulatinamente, tras apoyar el movimiento del protagonista caminando hacia la silla, y desaparece por *fade out* (que comienza en el c.75, cuando el personaje toma el teléfono y se sienta y culmina en el c.83).

El patrón complejo del *spring timbal* cobra más protagonismo, generando cada vez más tensión en esta sección, con el fin de preparar el clímax del asesinato.

El pulso en el piano eléctrico continúa y sufre una variación al introducirse valores de corchea (se mantienen las mismas alturas), lo que conlleva una intensificación rítmica.

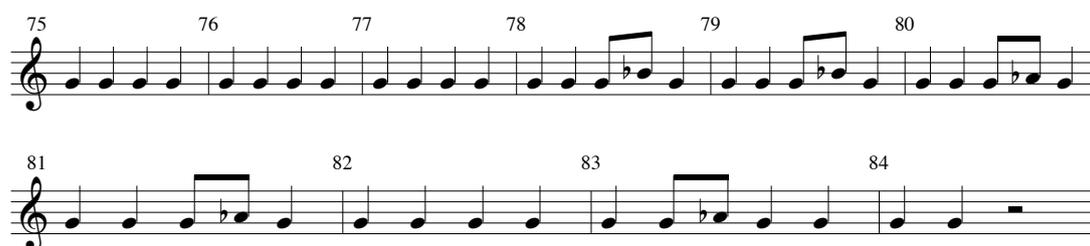


Figura 116. Partitura del elemento 7 (piano eléctrico), sección 10, cc. 75-84. *Vic.*

Entra en esta sección de nuevo el elemento 6 (*melodía aérea*), omitido en la repetición de la carrera, y reaparece variado por aumentación (cada altura dura tres

redondas en lugar de las dos de la primera aparición). La primera nota es la única que no sufre octavación y la melodía se escucha una única vez.

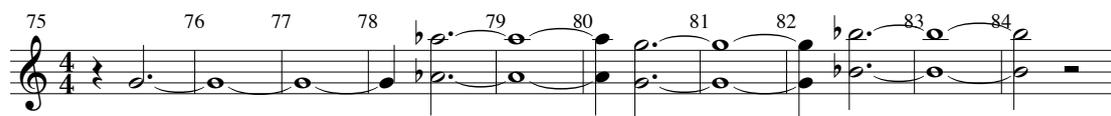


Figura 117. Partitura del elemento 6 (*melodía aérea*), sección 10, cc. 75-84. *Vic*.

En esta sección se produce la primera y única aparición del elemento 8 que busca una sincronía relativa con la imagen para suplantar de un modo musical a la voz del protagonista llamando por teléfono. La secuencia rítmica se articula en un patrón sincopado de cuatro valores rítmicos sobre la misma altura ($fa\#_5$) que recuerda al código morse, y que pretende sustituir a las cuatro sílabas de la palabra "policía", ya que, aunque no se escuche la voz original, dicho sustantivo es la primera palabra que se lee en los labios de la sombra, cuando ésta hace la llamada telefónica.

Durante la sección 10 se mantienen las mismas notas tenidas del elemento 2 de la sección anterior, con un *crescendo* progresivo (curva de volumen de -34,3 dB hasta -26,4 dB) que se acentúa exponencialmente entre los compases 82 y 85 (pasando de -26,4 a -2,2 dB). Se simboliza así cómo la amenaza se va acercando cada vez más a la víctima hasta matarla.

Como vemos en todos los elementos hay un incremento de tensión a medida que avanza el plano del protagonista pidiendo socorro por teléfono (el *zoom* de la imagen coincide con todo este proceso), lo que nos conduce al asesinato.

El *spring timbal*, tras repetir el *ostinato* sincopado (iniciado en la sección anterior) de la primera carrera, comienza un patrón de corchea con un *crescendo* que al igual que el del elemento 2 culmina en el golpe mortal del asesino (última negra del compás 84).



Figura 118. Partitura del *spring timbal* (elemento 5), sección 10, cc. 82-85. *Vic*.

La llegada repentina del atacante que le asesta un golpe certero con el trofeo por la espalda ocasionado la muerte del protagonista es preparada, como ya hemos visto, por el incremento de volúmenes y de tensión en los diferentes elementos de la música durante toda la sección 10, proceso que finaliza en el homicidio con el trofeo como arma letal.

Además el momento mismo del asesinato (que como ya hemos dicho se produce en el cuarto tiempo del compás 84) supone un clímax narrativo en el film y es apoyado sincrónicamente por una textura de tres notas del elemento 3 (*psycho hit*) y con un acorde doble del elemento 1 que supondrá el nexo con la siguiente sección (cadáver).

Dicho acorde, sincronizado con el golpe homicida, es el primero de una secuencia doble, cuyo material procede por variación del *ostinato* flexible de la sección 7 (trofeo).

Exceptuando la secuencia de acordes del elemento 1, el resto de elementos enmudece tras el asesinato (la cola y resonancia del último *crescendo* de las diferentes texturas sirve de engarce en el corte al plano del cadáver).

En el final de la sección 10 y en la sección 11 se superponen en el elemento 1 dos secuencias de cuatro acordes cada una a distancia de semitono (para generar tensión, aunque recordemos que las alturas de la partitura no son las mismas que escuchamos, pues este instrumento modifica el *pitch* según la *velocity* con que la nota es atacada). Los dos primeros acordes coinciden en el tiempo, mientras que el tercero y cuarto se encuentran desfasados para adecuarse a la imagen.

Figura 119. Partitura del elemento 1, secciones 10 y 11, cc. 84-94. *Vic*.

Desde el compás 84 el elemento 1 tiene además un envío en *pre-fader* a un canal auxiliar con un *delay* en *reverse* a tresillo de corchea, que a su vez tiene un envío a un pedal de distorsión. El volumen real del canal es suprimido del todo y por tanto sólo se escucha el efecto.

Se trata de simbolizar tímbricamente la muerte a manos del triunfo como una proyección distorsionada del mismo (el primer acorde de la secuencia está sincronizado con el golpe letal). Deliberadamente no hay sonido real del elemento 1, para expresar que el anterior triunfo (sección 7) fue fatuo y que tras la muerte del protagonista sólo quedan ecos vagos y distorsionados de su pasado triunfal.

El segundo acorde suena tras una pausa y coincide con un cambio de plano (00:02:55), que es enfatizado premeditadamente, reforzando de modo violento el montaje de la imagen desenfocada del cadáver.

A partir de ese momento los acordes están desfasados, escuchándose dos tercetos y dos cuartos acordes. La primera aparición del tercer acorde (secuencia inferior) suena poco antes del corte al siguiente plano y a partir de ese momento la textura se vuelve más compleja debido al desfase en la superposición de secuencias, lo que apoya el movimiento giratorio del plano. El cuarto acorde de ambas secuencias apoya el movimiento de la pelota cayendo del trofeo (00:03:01).

Como ya pasaba en la secuencia armónica de la sección del trofeo, los acordes se suceden de dos en dos; cada una de las secuencias está pues formada por dos pares (interválicamente idénticos) de dos acordes. Esta decisión de organización de notas y acordes por pares se basa libremente en la agrupación que Herrmann hace de las alturas en la segunda sección de la cue 17 de *Pisicosis*.

Llegamos así a la última sección, dedicada a los títulos de crédito (sección 12: 00:03:03- 00:03:19). En ella reaparece el sonido del elemento 2, por encima de la cola del último acorde del elemento 1, y lo hace esta vez con una única nota (*sib₂*), la misma de su primera entrada en la sección 2. El hecho de que el elemento que represente la amenaza cierre como único sonido el film tiene un significado simbólico evidente.

- Análisis motivico y/o temático.

En este cortometraje los términos motivo o tema, van más allá de la significación puramente rítmica o interválica. El timbre se convierte en un elemento crucial para la continuidad de la música y desde esta perspectiva cada uno de los ocho elementos sonoros adquiere significado motivico.

Con la particularidad de que el primer elemento se subdivide a su vez (por su ordenación interválica y rítmica) en tres materiales o motivos diferentes: el de exploración (secciones 1 a 3), el del timbre pulsado por la mano (secciones 5 y 9) y el del trofeo (sección 7) con su reexposición variada (sección 11); cada uno de ellos con características y funciones muy definidas, como ya hemos visto en el análisis anterior.

Además los elementos 6 (melodía aérea) y 7 (piano eléctrico) comparten alturas (*sol-lab-sol-sib*) y podrían ser también considerados como un mismo motivo con dos tímbricas diferentes. En este caso la organización del material se realiza por células de dos notas (*sol-lab* y *sol-sib*, cfr. figuras 103, 104, 114, 115, 116, 117).

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Como ya se ha comentado, si bien hay ciertos puntos de sincronía fuerte a lo largo del cortometraje (en muchos casos por petición de la directora y con función diegética, al no haber diálogos, ni ruidos o efectos de sonido que compartan la banda sonora con la música) el planteamiento sincrónico posee cierta flexibilidad, siguiendo el modelo de Bernard Herrmann en *Pisicosis*. La música busca así acompañar a la trama y al subconsciente del protagonista, más que enfatizar los movimientos concretos de la escena.

Exceptuando los momentos con requerimientos diegéticos (sombra de los dedos al tocar los "clavos" como si de un instrumento musical se tratara en las secciones 1 y 3, la mano pulsando el timbre en las secciones 5 y 9, y el golpe letal con el trofeo en la sección 10) la música evita el *mickey-mousing*.

Se busca también la abstracción sonora de lo visual como por ejemplo en la escena del teléfono, en la que la voz del protagonista llamando a la policía es suplantada por una secuencia de sintetizador (elemento 8), que no encaja exactamente con el movimiento de labios del personaje y sin embargo se asocia diegéticamente a éste.

El movimiento físico del protagonista es apoyado durante las carreras de huida de un modo global, sin atender a cada paso o movimiento concreto y buscando una coherencia musical intrínseca y una relación simbólica entre el material sonoro y las motivaciones, pensamientos ocultos y aspiraciones del personaje en esas escenas.

5.2.3.7 Conclusiones

En el proceso compositivo de *Vic* se siguieron como punto de partida las características deducidas del análisis de la cue 17 de *Psicosis* (sin olvidar su relación con el resto de *cues* del *score* de Bernard Herrmann).

En ningún caso se trató de imitar estilísticamente o plagiar la música del maestro neoyorquino, sino de aplicar sus técnicas musicales y de composición para imagen en un contexto personal y actual.

La economía de medios de la partitura de *Psicosis* se aplica en *Vic* en la elección de ocho elementos sonoros que limitan el material y el timbre.

La instrumentación es escogida en función de las características del cortometraje y ni procede de otro proyecto ni es extrapolable a otro film, al igual que sucede con la de *Psicosis*.

Si bien (desde el punto de vista del análisis tradicional) lo más parecido al canon de la escena de la ducha de *Psicosis* es el contrapunto imitativo por variación que realiza el piano eléctrico (c.35-40) de la *melodía aérea* del elemento 6, hay otros procesos de acumulación de un mismo material (como sucede en el elemento 4 en sus dos apariciones) basados libremente en la idea del canon de Herrmann y que se usan también como un medio para generar texturas, movimiento y tensión.

Así mismo la simetría presente en el *score* de Herrmann supone el punto de partida para la construcción de patrones rítmicos complejos, mucho menos evidentes

que los de la partitura del maestro. Por ejemplo los patrones del elemento 1 (motivo de exploración) o del *spring timbal* (elemento 5) conforman *ostinati* flexibles que se modifican gradualmente.

Otro tipo de repetición de células (*ostinati*) de construcción más regular aparece en el bombo a negras (elemento 5), o en las secuencias de los elementos 4 y 8 (que repiten un patrón sincopado).

En cuanto a su construcción armónica la música de *Vic* tiene algunos polos reconocibles, como el que por ejemplo se establece por la insistencia en la nota *sol* (acompañada de *lab* y *sib*) en el motivo compartido por los elementos 6 y 7. En menor medida, la resonancia de quinta (*do-sol*) en el elemento 1 (debido al inserto en el canal del instrumento de una *reverb* específica que emite ese intervalo) es también una sonoridad recurrente, aunque la afinación microtonal (que rompe con los límites del cromatismo y el sistema temperado) del instrumento difumina la polaridad.

Sin embargo, la armonía predominante viene determinada por la superposición de texturas y alturas diferentes (sin una ordenación tonal o modal subyacente). Se trata en esencia de un entramado contrapuntístico en el que lo horizontal prima sobre lo vertical.

Algunas de las texturas, como la generada en el elemento 3 (*psycho hit*, que se puede calificar como *ruido*) o el *beat* (elemento 5) no tienen altura definida y otras, como las secuencias del elemento 4, se dan en un registro (subgrave) que impide generalmente un reconocimiento del *pitch*.

Se reflejan pues principios estructurales similares a los del canon de la primera sección de la cue 17 de *Psicosis*. En éste (al igual que en la segunda sección de dicha cue) también hay polaridades aunque no se puede hablar de tonalidad, sino de atonalidad libre, principio interválico y compositivo también subyacente en el análisis de *Vic*, al que se añaden microtonalidad (elemento 1) y *ruido* (elementos 2, 3 y 4).

La disonancia, como en la partitura del compositor neoyorquino, es utilizada para crear inestabilidad y generar tensión en distintas intensidades a lo largo del cortometraje.

Como ya hemos comentado anteriormente y al igual que sucede en el modelo de Herrmann, en *Vic* impera una concepción flexible de la sincronía que evita enfatizar elementos visuales y profundiza en la relación con la trama y las emociones del protagonista. Para ello se establecen además relaciones simbólicas (como por ejemplo el motivo del trofeo en el elemento 1 o el elemento 2 representando la amenaza) y

conceptuales (como la elección del tempo a 120 b.p.m. por la presencia del cronómetro o la re-exposición variada del trofeo asociada a la corrupción por el triunfo que ha ocasionado la muerte) entre los elementos musicales y los visuales.

A lo largo del proceso compositivo muchas decisiones fueron tomadas en pro de la identificación con planteamientos y emociones irracionales del protagonista, sugeridas u ocultas en el resto de elementos del film. La música trata así de evocar la incertidumbre ante la exploración de algo nuevo, el temor ante la amenaza, la huida como respuesta, el estrés del perseguido, el triunfo como escudo de los temores y la muerte a manos del éxito.

Por tanto las premisas de las que se partieron (basadas en el modelo extraído del análisis de la *cue 17* de *Psicosis*) han sido aplicadas (cincuenta años más tarde de la composición del original) en un contexto de creación audiovisual contemporánea, como herramientas compositivas de plena validez.

5.2.4 Análisis de *Clara. El mar* (2009)

5.2.4.1 Material utilizado para el análisis

Para este análisis hemos utilizado una copia del master en dvd facilitada por el director, ya que hasta la fecha no existe edición comercial del cortometraje en formato dvd .

5.2.4.2 Sobre la producción de la película (datos extraídos de los títulos de crédito y de la documentación facilitada por el director)

- Título original: *Clara. El mar*.
- Fecha de estreno: 11 de diciembre de 2009, Teatro Guerra de Lorca (Murcia).
- Duración: 14 minutos y 56 segundos.
- País: España.
- Formato: HDV color.
- Año de producción: 2009
- Género: Drama.
- Director: Dany Campos.
- Guión: Dany Campos.
- Productora: Eigavisión.
- Reparto: Merce Capdevila (*Clara*), Diego Juan (*Tomás*).
- Director de fotografía: Ernesto Herrera.
- Sonido directo: Dani Navarro.
- Música: Gonzalo Díaz Yerro.
- Dirección de Producción: Mariano Tourné.
- Dirección de Arte: Alfonso Peñas.
- Montaje: Pedro A. Meca.
- Ayudante de Dirección: Andrés Curbelo.
- Script: Manuel Jódar.
- Ayudante de Cámara: Joaquín Regadera.
- Foto fija: Pablo García “Artpau”.
- Making of: Gonzalo Ballester.
- Microfonista: Javier Peral.
- Montaje de sonido: Manolo Gama.
- Ayudante de Arte: Elia Paramio.
- Maquillaje: Toñi Marín.

- Etalonaje: Pablo Orcajo.
- Traductor: Chris Denvir.
- Casting: Manu Hernández.
- Jefe de eléctricos: Joaquín Regadera.
- Eléctrico: Jorge Díez.
- Producción Ejecutiva: Pepe Egea y Dany Campos.
- Jefe de Producción: Pedro A. Meca.
- Ayudantes de Producción: Joaquín Carmona, Fran García Franco.
- Productores Asociados: Bartolomé Campos, Ángela Laguarda, Ángela Pérez, Federico Campos, Isabel Latorre, Eduardo Pérez, Juan Carlos Campos.

Figura 120. Cartel del cortometraje *Clara. El mar*. (no puede reproducirse por razones de *copyright*).

- Proveedores: Sincronismo Events (montaje y mezcla de audio), Sadilsa (iluminación), Ocsa (vehículos de alquiler), Moana Producciones (alquiler de cámara), Contenedores Jóse (grupo electrógeno), Falco Films (cámaracar), Inlingua Lorca W.S.L. (traducción), Castellana Consultores (asesoría laboral y fiscal).
- Agradecimientos: Mamen Lafuente (Ayuntamiento de Lorca), Luisa García Lorca, Bernardo Hernández (Syncroimagen), Albergue De Puntas De Calnegre (Rafa, José Andrés, Alicia, Jóse Y Elvira), Electricistas Ayuntamiento de Lorca (Diego Sánchez, José Gilberte, Mateo Jiménez, Francisco Velasco, Antonio Giner, José Ruiz, Damián Pérez, José Torregrosa, Agustín González Y David Sánchez), Diario El Faro, Diario La Opinión, Onda 7tv.
- Película rodada en Lorca, Región de Murcia.

5.2.4.3 Método de trabajo y proceso compositivo

A diferencia de *Peliculeros* o *Vic, Clara. El mar* no supone la primera colaboración con el director del cortometraje Dany Campos, ya que en el año 2006 participamos en el cortometraje de ficción *El canto del grillo* y anteriormente, en el año 2004, compusimos la banda sonora musical para su documental *Orcajo: la belleza y la destrucción*.

El proceso de composición de la música para el cortometraje *Clara. El mar* comenzó el 30 de julio de 2009 y finalizó con la entrega del master el 10 de agosto de 2009. La comunicación con el director, que reside en Madrid, se realizó por teléfono y vía e-mail, ya que no hubo posibilidad de contacto presencial directo. En todo momento el realizador, con el que tras años de colaboración se ha desarrollado una relación de confianza, nos dejó cierto margen estético y técnico para trabajar con libertad.

Dany Campos envió, a través de internet, un primer montaje el día 7 de julio de 2009, sin embargo no comenzamos a componer hasta recibir una nueva versión el día 30 de julio. Este intervalo entre la fecha de la primera recepción del material y el comienzo real de la composición se debió en parte a otros compromisos profesionales del compositor y también al hecho de que el primer montaje no estaba cerrado en tiempos, por lo cual preferimos esperar hasta la segunda versión.

En el montaje el director sugería (a través de marcas de agua e instrucciones telefónicas) algunas escenas que a su entender debían llevar música (cues 3, 5, 6 y 7), aunque dejaba libertad para añadirla en otros sitios. En un primer momento se produjeron seis cues (1, 2, 3, 5, 6 y 7), cuyo master fue enviado, a través de internet, el día 4 de agosto. Tras conversaciones posteriores, se modificó a petición del director ligeramente la instrumentación de la cue 3, para potenciar las frecuencias graves, y se añadió una cue nueva muy breve (cue 4). El master de ambas cues (3 y 4) fue enviado por internet el día 10 de agosto de 2009 y recibió la aprobación del director.

El planteamiento estético elegido para la creación de la banda sonora musical, basado en el modelo de Henry Mancini en el *Baby Elephant Walk* de *Hatari*, le resultó chocante al director en un primer momento, pues como nos confesó posteriormente, se esperaba una partitura en estilo sinfónico clásico cinematográfico (más cercano a la estética de John Williams, Alan Silvestri, James Horner u otros herederos del estilo de Max Steiner). Sin embargo, a pesar de esta reticencia inicial el director confió en nosotros dándonos libertad estética y meses más tarde, tras su estreno, nos comentó que la música había gustado especialmente al público y que si bien él en un comienzo tuvo

sus dudas, una vez acabado el cortometraje quedó muy contento con la aportación de la banda sonora musical y nuestra apuesta estética.

Tras el visionado inicial del cortometraje se crearon dos temas que después fueron adaptados y variados en las diferentes partes del montaje. Toda la banda sonora musical está basada en ambos temas. El tema A aparece íntegro en la cue 5 y el tema B lo hace en la cue 3, siendo el resto de apariciones de ambos temas variaciones de los mismos, independientemente de su orden en el cortometraje. Por ello, la cue 1 es variación de la 5 y no viceversa, lo mismo sucede con la cue 2 que procede de la 3.

El hardware y software empleados en este cortometraje es prácticamente idéntico al de *Peliculeros*, a cuya composición precede en apenas un mes. Se trabajó por tanto en el *home studio* del compositor y el *score* fue producido de manera íntegramente digital, sin grabación alguna de músicos en directo debido a la ausencia total de presupuesto. Toda la música fue secuenciada, editada, mezclada y masterizada con el software de secuenciación profesional *Logic Studio (versión Logic Pro 8)* en un ordenador Mac Pro (procesador 2 x 2.8 GHz Quad-Core Intel Xeon, con 6 Gb de memoria Ram a 800 MHz, modelo DDR2 FB-DIMM y dos discos duros de 300 Gb y 1 Tb). Como interfaz de audio se hizo uso de una *M-AUDIO Firewire 1814*, y se empleó además un teclado maestro *Fatar SL-161*, dos monitores *Tannoy Reveal Active* y auriculares *Beyerdynamic DT 770*.

En este caso no se procedió a emular una orquesta sinfónica de modo virtual sino que se introdujeron instrumentos (por medio de *samplers* y otros instrumentos virtuales) provenientes de la música pop, jazz y *world music*, como piano eléctrico (con tres sonidos distintos), contrabajo (tocado sin arco como en el jazz), sintetizadores (dos *pads* para realizar fondos armónicos y una onda senoidal para reforzar el grave), dos marimbas (cuyo registro grave está ampliado artificialmente, por medio del sampler), kalimba (cuyo registro también está extendido con el sampler, como si de un teclado se tratase), daorbuka, shakers, hang drum, etc., siguiendo así el modelo de Mancini de introducir timbres y estructuras musicales de la música popular.

Al igual que en los cortometrajes anteriores los extractos de partitura mostrados durante el análisis proceden de la pantalla de partitura del *Logic*, que fue consultada frecuentemente durante el proceso de composición. Sin embargo la partitura como tal no fue nunca editada, ya que no se necesitó, al no grabarse ningún músico en directo. Como en el resto de los casos la notación escrita no supone un fin en si mismo sino una

herramienta de trabajo más, siendo la realización sonora, sincronizada con la imagen el objetivo último de todo el proceso compositivo.

5.2.4.4 Resumen del argumento (facilitado por el director Dany Campos)

Clara está en una playa pasando un fin de semana romántico con Tomás, su prometido, antes de la boda. La aparición de una mancha de gasoil en el agua es el desencadenante de una situación que pone en riesgo la relación. Clara luchará por conseguir el amor verdadero por medio de una prueba a la que Tomás se ve forzado a someterse.

5.2.4.5 Cue-sheet

Ya que posteriormente analizaremos al detalle cada una de las *cues* de este cortometraje, la *cue-sheet* contendrá sólo información global de los bloques musicales (tiempos de entrada y salida, fuente sonora, relación motivica/ temática con el resto de cues, instrumentación, breve descripción de la imagen y la música).

Si bien algunas cues son contiguas, están perfectamente delimitadas y diferenciadas en su estructura musical, pues tienen un comienzo y un final claro y se basan en temas diferentes, aunque la resonancia del final de una se solape sobre el comienzo de la siguiente, como sucede entre las cues 5, 6 y 7. Por ello no las trataremos como cues parciales sino como cues independientes.

Cue 1: 00:01:44-00:03:03. Incidental. Exterior noche. Monólogo de Clara recostada en su toalla, que habla con Tomás, sin percatarse de que este se ha quedado dormido. El texto de la protagonista es acompañado por melodía suave y tranquila, con el protagonismo en el piano eléctrico, que se mueve libremente sobre un acompañamiento estático de marimba con *delay* y sintetizadores. Se trata de una variación del tema A, que presenta este material melódico de un modo libre, con carácter improvisado.

Cue 2: 00:05:39-00:06:02. Incidental. Exterior día. Tomás camina hacia el coche y al llegar allí se percata de que no tiene las llaves, por lo que regresa. Se escucha una música rítmica tranquila, con protagonismo de los instrumentos de percusión: kalimba, hang drum, shaker (que lleva el pulso). Variación del tema B, a modo de introducción del material.

Cue 3: 00:07:57-00:08:37. Incidental. Sucesión de planos de Tomás y Clara hablando de su relación, con preguntas a modo de prueba impuesta por la chica antes de darle las llaves del coche. Los diálogos son omitidos y sólo se escucha la música a la que se

suma en un segundo plano (muy bajo de volumen) un sonido ambiente de olas de mar llegando a la orilla. Música rítmica y percusiva, que sigue la forma de *blues*. La instrumentación consta de: kalimba, dos marimbas, contrabajo y shaker, darbouka, pad (sintetizador) y dos pianos eléctricos. Tema B, en un tempo más rápido que en la cue 2.

Cue 4: 00:09:48-00:10:04. Incidental. Tomás encuentra por fin las llaves del coche, escondidas en la blusa de Clara, se dirige a él y entra. Variación del tema B, con un tempo más lento que el de la cue 3. La instrumentación es idéntica a la de la cue 2 (kalimba, hang drum, shaker), y se trata de una variación directa de esta cue.

Cue 5: 00:11:25-00:12:54. Incidental. Clara le da su móvil a Tomás y se dirige a la orilla del mar mientras el chico llama por teléfono para cancelar su conversación de trabajo. Clara, entre lágrimas, se gira y Tomás se acerca a ella y al sonar su móvil lo tira al mar. Tema A (melódico y suave). La melodía se encuentra en la kalimba y es reforzada o acompañada por piano eléctrico, marimba, dos pads (sintetizadores), contrabajo y un bajo de sintetizador (onda senoidal).

Cue 6: 00:12:54 -00:13:41. Incidental. Clara le reprocha a Tomás haber tirado el móvil al mar por su potencial contaminante. Ambos lo buscan mientras discuten. Tras esto en una sucesión de fundidos encadenados se ve el coche y cómo de él emana una fuga de gasoil que va a parar al mar. Funde a los títulos de crédito. La instrumentación es muy similar a la de la cue precedente, con la adición de un piano eléctrico con distorsión (que sustituye al anterior) y shaker. Variación del tema B.

Cue 7: 00:13:41-00:14:42. Incidental. Continúan los títulos de crédito hasta el final. Se reduce la plantilla instrumental a kalimba (melodía y acompañamiento), sobre un pad de sintetizador y un piano eléctrico (sin distorsión) que refuerza los graves. Variación del tema A.

5.2.4.6 Análisis de las cues

Análisis de la cue 1

- Resumen argumental de la cue.

Es de noche y se escuchan las olas de fondo. Clara se acuesta sobre su toalla y empieza un monólogo (en un plano medio) y pensando que Tomás la escucha. Habla al principio sobre la contaminación y la poca conciencia ecológica y luego sobre el comienzo frustrante del fin de semana romántico, reprochando a su novio que vaya a trabajar. Pregunta al final a Tomás si es necesario que haga su llamada de trabajo, pero

él no responde y ella tras incorporarse se percató de que el chico duerme y no la ha escuchado.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Al igual que el resto de la música de este cortometraje, esta cue es incidental ya que no procede de ninguna fuente diegética.

- Análisis del plano sonoro.

La música se sitúa en un plano secundario por detrás de la voz de Clara, que ocupa el plano sonoro principal. Junto a la música se escucha en segundo plano el sonido de las olas. La instrumentación, la articulación, la dinámica y el tempo de esta cue, así como la ausencia de elementos rítmicos significativos, tienen por objeto no entorpecer la escucha del monólogo.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es empática pues acompaña la desilusión de Clara y su estado anímico. Como vemos esta cue, basada en el tema A (primero en aparecer de los dos temas del cortometraje), converge con el personaje femenino.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Exceptuando su entrada, que coincide con la acción de Clara al recostarse sobre la toalla, la música no apoya el movimiento físico en esta cue, aunque sí subraya la ausencia de éste, evitando elementos rítmicos o que denoten pulso. La articulación es *legato* y la dinámica muy suave. Este carácter acompaña también la escena nocturna (el timbre del piano eléctrico es propio del jazz, estilo asociado a la noche) y la ubicación junto a la orilla del mar (trémolo en el piano eléctrico, a semejanza del ronroneo de las olas).

Esta cue tiene primordialmente funciones psicológicas, pues acompaña el estado de ánimo de la protagonista, desanimada por el comienzo poco romántico de su excursión de fin de semana.

A nivel técnico la introducción de uno de los dos temas del cortometraje dará unidad a gran escala a todo el film. A pequeña escala, la música entra en el plano que precede al plano medio de la protagonista hablando, y cuando ella se incorpora para ver

si Tomás la escucha, ayuda a dar continuidad a los sucesivos cambios de plano (tres cortes). Su final se escucha sobre el fundido a negro y la cola se prolonga cuando el negro abre a la siguiente escena (de día), dando así cohesión en el nexo de las dos escenas.

- Análisis estructural.

El tempo de esta cue es 60 b.p.m y la tonalidad es *do* menor, aunque en la partitura no figure la armadura (tampoco lo hará en las cues restantes), ya que durante la fase de composición no se introdujo en la partitura y preferimos mantenernos fieles al pensamiento compositivo durante el análisis.

El compás es 3/4, aunque el carácter libre de la melodía y el acompañamiento no respeta a menudo los acentos métricos. La cue podría ser rescrita con múltiples cambios de compás, sin embargo su concepción procede de una improvisación libre basada en el tema A (que analizaremos posteriormente en la cue 5). Para la grabación de dicha improvisación, que sufrió un proceso de elaboración y edición posterior, se siguió una claqueta programada en el compás y tempo indicados. Por ello, preferimos también en este análisis mantener el compás original de 3/4 (que por otra parte está presente durante todo el cortometraje), aunque la notación en la partitura resulte por momentos contradictoria al respecto. Aún así, no olvidemos que la partitura tiene en este análisis (al igual que en el proceso compositivo) un valor puramente orientativo.

Figura 121. Partitura del piano eléctrico 1, cue 1. *Clara. El mar.*

El carácter poco definido de la métrica, al igual que el *tempo* lento y la dinámica en *pp*, tienen por objeto que la música pase desapercibida para que el espectador se concentre en el monólogo de Clara. Para ello el ataque de los instrumentos es también lento y la mezcla se basa en el envío de cada instrumento a *reverb* y *delay*, por lo que se escucha poco el sonido directo. El carácter etéreo resultante del conjunto ambienta además la atmósfera nocturna junto a la orilla del mar. Efectos como el trémolo del piano eléctrico 1, tanto en el instrumento como en el amplificador insertado en el canal, retratan musicalmente las luces tenues y oscilantes reflejadas en las olas y en la suave llegada de estas a la orilla.

La interpretación poco rigurosa rítmicamente, contribuye a la ausencia aparente de pulso, con lo que se busca que el único contenido rítmico significativo esté en el monólogo.

El peso de la cue recae principalmente en el piano eléctrico 1, que realiza la melodía de modo libre en la mano derecha, acompañando con arpeggios en la izquierda, con uso del pedal de resonancia.

La música se inicia con el movimiento de Clara recostándose, antes del cambio de plano. Entre los compases 23 y 30 (el c.23 es el primer compás de esta cue, ya que la numeración comienza en el inicio del cortometraje, que no lleva música), hay una introducción, que acompaña las palabras de Clara sobre el gasoil en el mar y la contaminación. La melodía comienza en la segunda parte de este compás, justo tras las palabras "no cuidan el mar" (00:02:05). Poco después Clara comienza a hablar sobre el frustrante comienzo del fin de semana y la importancia de éste para ella y a reprocharle a Tomás que tenga trabajo. Sobre esta parte del monólogo se desarrolla principalmente el discurso melódico.

La armonía presenta claras influencias jazzísticas (lo que nos remite al modelo de Mancini, extraído del análisis del *Baby Elephant Walk* en *Hatari*), como puede observarse en la introducción sobre la tónica (c.23-30) que se basa en $C^7sus4^{(9)}$. Muchos de los acordes restantes, presentes en el acompañamiento de la mano izquierda, incorporan también la séptima, mientras que la mano derecha añade en el movimiento melódico *tensiones* al acorde. Cabe aclarar que cuando en la armonía de jazz hablamos de *tensiones*, nos referimos al término técnico que designa las notas añadidas a modo de novena, oncena, trecena, lo que no equivale necesariamente al concepto de disonancia de la armonía tradicional, ni al concepto tensión del lenguaje cinematográfico o popular.

La armonía del tema A está basada en un círculo de quintas, como veremos en la cue 5, sin embargo la cue 1 presenta una armonización diferente, en la que se aprecian vagos vestigios del círculo de quintas, si bien los giros de carácter modal son la característica fundamental hasta la llegada final de la dominante, con el plano de Clara tras percatarse de que Tomás duerme (00:02:54), y para subrayar la desilusión de la chica.

El movimiento del bajo (mano izquierda) está reforzado por un sintetizador, con un preset (modificado) de *warm pad* del *Exs24*. El bajo presenta un contorno melódico descendente por grados conjuntos del *do* al *sol*, con un floreo posterior a *lab* para terminar en *sol*. Dicho descenso enfatiza la desilusión progresiva que se deriva de las palabras de la protagonista. Los acordes que se construyen sobre cada una de las notas son los siguientes (para cifrarlos haremos uso de cifrado americano debido a la

influencia de la armonía jazzística en esta partitura): Cm⁷, Bb⁷, Ab^{maj7}, Eb/G, Ab, Dm^{b5}/Ab, Eb/G, G^{7(9, b13)}.



Figura 122. Partitura del bajo (*warm pad*), cue 1. Clara. El mar.

El acorde final (en la semicadencia), está enriquecido con la novena mayor y la trecena bemol, *tensiones* propias de la dominante en la armonía jazzística. El *la* natural, sustituye así al esperado *lab*, lo que refuerza la sorpresa de Clara al encontrarse dormido a su novio. El *mib* suena sobre el fundido a negro, enfatizando (como quinta aumentada) por una parte la frustración final de la escena y actuando como nexo con la siguiente secuencia. Con el fundido a negro deja de escucharse el sonido de olas, por lo que el acorde final es el único elemento sonoro en ese momento. Al abrir al plano nuevo se mantiene la cola del acorde, que deja de escucharse poco a poco (*fade out*) bajo el rumor de las olas (que vuelven a entrar, también en fundido, con una intensidad y cadencia diferentes).

Aparte del piano eléctrico y el *warm pad* reforzando la línea del bajo (a partir de la entrada de la melodía), hay dos instrumentos más que realizan notas tenidas para completar la armonía en un segundo plano. El primero entra en el c.23 y es un sintetizador de modelado físico de cuerdas, grabado con el instrumento virtual *sculpture*, partiendo de un *preset* llamado *moving pad* que fue modificado. Este pad realiza un fondo armónico (con notas propias de los acordes y otras a modo de *tensión* añadida), cuyo sonido presenta cierta evolución, imitando la organicidad de un instrumento o ensemble acústico. En el canal del instrumento, una serie de *plug ins* ayudan a determinar aún más el timbre: *stereo delay* (a negra y corchea con puntillo), *spreader* (que afecta el efecto estéreo de la señal mediante modulación), un compresor, *reverb*, un ecualizador y *direction mixer* (para reducir la base estéreo del sonido). A esto se añaden dos envíos a otra *reverb* y a un *delay designer* (con un patrón asimétrico de cinco repeticiones).

El segundo instrumento armónico es una marimba con un envío en *pre-fader* al mismo auxiliar con el *delay designer*, por lo que no se escucha la señal directa, sino sólo el efecto. La marimba con *delay* se limita a la repetición de las notas *fa* y *re* en valores largos no simétricos, a semejanza del movimiento tranquilo de las olas. Se entabla así una pedal armónica sobre la serie de acordes, efecto muy típico en el acompañamiento de guitarras en el pop-rock.

The musical score is presented in three systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled 'marimba delay' and the bottom staff is labeled 'moving pad'. The time signature is 3/4. The first system begins at measure 23. The marimba part consists of a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The moving pad part consists of a series of chords with a moving bass line. The second system begins at measure 30 and the third at measure 40. The notation includes various note values, rests, and chord symbols.

Figura 123. Acompañamiento del *moving pad* y la marimba con *delay*, cue 1. Clara. *El mar.*

La música no pretende en esta cue que el espectador sea capaz de distinguir y seguir la melodía, sino que es parte de un fondo en movimiento (armónico, melódico y rítmico) sobre el que se escucha la voz de Clara. La inclusión del tema A como material sonoro tiene por objeto que éste vaya calando imperceptiblemente y de manera inconsciente en el espectador para preparar la aparición del tema en las cues 5 y 7.

Como ya hemos visto, la instrumentación, la armonía y la mezcla introducen elementos propios del jazz y el pop-rock, siguiendo así el modelo propuesto de Henry Mancini.

- Análisis motivico y/o temático.

El tema A se presenta de modo libre en esta primera cue. Como ya hemos comentado, este tema (al igual que el B) fue compuesto tras el visionado del montaje y aparece por primera vez de modo completo en la cue 5. Si comparamos la melodía de la mano derecha del piano eléctrico (cfr. figura 124) con la de la kalimba en la cue 5 (figura 125), nos percatamos de que aquella es una variación libre de ésta.



Figura 124. variación libre del tema A, mano derecha del piano eléctrico, cue 1. Clara. El mar.



Figura 125. Melodía del tema A, kalimba, cue 5. Clara. El mar.

Vemos también como el motivo de grados conjuntos (*do-re-mib*), que se extrae de la cabeza del tema, aparece transportado como progresión sobre el cuarto grado (*fa-*

sol-lab) y sobre el segundo (*re-mib-fa*), para ser posteriormente variado mediante inversión (*do-sib-lab*).

Las alturas de los cuatro primeros compases del tema A, tal y como aparece en la cue 5 (cfr. fig. 125), están presentes sin variación en la melodía de la cue 1 (cc.30-37), a excepción del *sib* del c.266 de la fig. 125, floreo incompleto suprimido en la cue 1. Sin embargo el ritmo presenta diferencias significativas derivadas del carácter improvisado y la construcción métrica libre de la melodía en el primer bloque musical.

El compás 38 de la melodía de la cue 1, no incluye material temático. A partir del primer tiempo del compás 39 y hasta el primer tiempo del compás 42 se escucha ritmizado libremente el compás 267 de la melodía de la kalimba de la cue 5 (con la anacrusa de corchea y la caída al *fa* en el 268). En el c.39 de la cue 1 se añaden dos notas (*mib-re*) que no están presentes en la presentación del tema A en la cue 5, como nota de paso la primera y anticipación la segunda. A partir del segundo tiempo del compás 42 la construcción melódica de 1 no se basa en el tema A (cue 5).

La cue 1 constituye la primera aparición del tema A, sin embargo éste no se presenta de un modo completo, sino como variación libre de las posteriores apariciones en las cues 5 y 7. Para ello se mantiene la tonalidad y muchas de las alturas del futuro tema completo, pero el ritmo es deliberadamente alterado y liberado de su acentuación métrica, con introducción de reposos frecuentes en valores largos, en parte para no entorpecer el texto de Clara.

El tema A será analizado posteriormente de modo más detallado, en el apartado dedicado al análisis motivico/ temático de la cue 5.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue no hay puntos de sincronía dura con la imagen, sin embargo como ya se ha visto el comienzo y el final se ajustan al monólogo de Clara y sirven además de enlace con la parte anterior de la escena (empieza en el plano previo al inicio del monólogo, apoyando el movimiento de Clara para acostarse) y con la escena siguiente (la música termina sobre el fundido a negro y su cola se extiende al abrir al primer plano de la nueva escena). La melodía empieza además poco antes de que la chica comience a hablar de aspectos que afectan a su relación. Vemos por tanto, que aunque no hay puntos sincrónicos evidentes la música está adaptada a medida del diálogo y el montaje.

- Relación con el resto de cues.

Como ya hemos comentado en esta cue se presenta de modo muy libre el tema A, que reaparecerá en las cues 5 y 7.

En cuanto a la instrumentación, el piano eléctrico 1 (con el mismo sonido) toca también en las cues 5 y 7, el *warm pad* se escucha en las cues 5 y 6, y el *moving pad* en las cues 3, 5, 6 y 7. El timbre de la marimba aparecerá en las cues 3 y 6, aunque sin delay. Y el piano eléctrico con un timbre variado se escucha también en las cues 3 y 6.

Análisis de la cue 2

- Resumen argumental de la cue.

Tomás descalzo se dirige al coche para ir al pueblo a llamar, mientras camina se va pinchando las plantas de los pies. Al llegar al coche se da cuenta de que está cerrado y busca las llaves sin éxito, por lo que regresa a la parte de la playa en la que se encuentra Clara.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música en esta cue es incidental, pues no procede de ninguna fuente diegética, ni la escuchan los protagonistas.

- Análisis del plano sonoro.

En esta cue no hay diálogo por lo que la música está en el plano sonoro principal. El sonido ambiente de olas se escucha en un segundo plano bastante presente.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música de este bloque posee cierto carácter cómico y lúdico (aunque se evita la exageración del mismo), que por un lado acompaña sutilmente a la interpretación del personaje y por otro guarda relación con la prueba a la que Clara le está sometiendo. La música es por tanto empática con el personaje de Tomás y con el plan de Clara. La convergencia no es evidente, pues se evita caer en la parodia y enfatizar en exceso la gestualidad del actor. Se aleja así deliberadamente del *mickey-mousing*.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico la música apoya el movimiento de Tomás. Cuando él se gira y da la espalda a Clara para comenzar a andar en dirección al coche se inicia la música y cesa con la caída de la bolsa de deportes cerca de los pies de Clara.

A diferencia de la cue anterior en la cue 2, la música tiene un carácter rítmico, que acompaña los pasos del chico hacia el coche y sus movimientos al intentar abrir la puerta y rebuscar en la bolsa.

A nivel psicológico la música no enfatiza claramente una emoción concreta, sino un compendio de ellas. Por una parte acompaña el carácter de prueba impuesta por Clara (que se ha adueñado del móvil, los zapatos y las llaves del coche), por otra el ansia de Tomás de hacer su llamada telefónica y el desagrado por la situación surgida. También expresa el componente cómico inherente a la situación.

A nivel técnico la música enlaza tres planos diferentes uniendo así la escena del coche con la anterior (discusión de la pareja tras despertarse) y la siguiente (regreso de Tomás e inicio de las preguntas de Clara como parte de la prueba). En esta cue aparece por primera vez el tema B, que se escuchará otras tres veces a lo largo del cortometraje (cues 3, 4 y 6), dando así cohesión a nivel global.

- Análisis estructural.

Se trata de un bloque breve de 23 segundos. El compás de 3/4 y el tempo de 60 b.p.m se mantienen de la cue precedente. La pieza es una variación del tema B, que aparecerá de modo íntegro en la cue 3.

La instrumentación de este bloque consta sólo de tres instrumentos: kalimba (que lleva la melodía), shaker y hang drum (que acompañan rítmicamente).

La cue está en *re* dórico, pues aunque la melodía (kalimba) evite la sexta (*si* natural), ésta se escucha en el hang drum (afinado en dicho modo). Este instrumento de percusión comparte funciones meramente rítmicas con otras armónicas (asienta la modalidad). El cambio de tono tiene la finalidad de evitar la monotonía y actuar como contraste a la cue anterior.

La melodía se basa en la de la cue 3, que está escrita con forma de *blues*. Sin embargo la cue 2 no presenta dicha forma, ya que el acompañamiento armónico es estable en el color modal de *re* eólico y no hay cambio de armonía. Aún así encontramos algunos elementos musicales enraizados en el *blues*, como el *call and response*. La melodía se articula así en dos semifrases (a pesar de la brevedad de la

estructura, no encontramos un término mejor para definirla) que constan de un compás de melodía en la kalimba seguido por un compás de silencio, en el que se escucha la respuesta del hang drum (que también acompaña durante los fragmentos melódicos de la kalimba aunque con menor intensidad). A esto le sigue en el compás 106 (se mantiene la misma numeración de compases de la partitura en todas las cues del corto) una frase breve de dos compases de duración a modo de cierre. Junto a kalimba y hang escuchamos el shaker, que toca un patrón estable de corchea y dos semicorcheas.

En la partitura no aparecen las alturas reales del hang drum, sino el *pitch* midi con el que fue secuenciado en el sampler. De todos modos las alturas no se escuchan de un modo tan nítido como en la kalimba. Se trata más bien de una sonoridad percusiva con resonancia armónica.

The image displays a musical score for three instruments: kalimba, HANG, and shaker, spanning measures 102 to 105. The kalimba part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The HANG part is written in a bass clef. The shaker part is written in a bass clef with a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system covers measures 102, 103, and 104. The second system covers measures 105, 106, 107, and 108. The kalimba plays a melodic line in measure 102, followed by a rest in measure 103, and then continues in measure 104. The HANG part provides a rhythmic accompaniment with various notes and rests. The shaker part plays a steady, repeating pattern of eighth and sixteenth notes throughout the entire passage.

Figura 126. Score, cue 2. *Clara. El mar.*

A diferencia de la cue 1, este bloque posee un carácter rítmico que acompaña el movimiento de la caminata de Tomás hasta el coche, apoyado por el movimiento constante de corcheas en la melodía de la kalimba y por la alternancia de negras y corcheas (con algún silencio y negra con puntillo) en el *hang*, ambos acompañados por el patrón continuo del shaker. El primer fragmento melódico de la kalimba (c.102) constituye un motivo y coincide con Tomás echándose a andar en el plano final de la

escena anterior (discusión con Clara). En el siguiente plano vemos a Tomás dando pequeños saltos para evitar pincharse las plantas de los pies, lo que se corresponde con la primera respuesta del *hang* (c.103).

El segundo fragmento melódico de la kalimba (c.104) supone una variación del primer motivo y se escucha cuando el chico intenta abrir el coche sin éxito y coloca después la bolsa de deportes sobre el capó. Mientras la abre suena la segunda respuesta del *hang* (c.105). La frase final de la kalimba (c.106-107), basada también en el motivo anterior, acompaña la búsqueda sin éxito de las llaves y la cara de Tomás al percatarse de la estratagema de Clara.

Sobre el primer plano de una nueva escena se escuchan las dos últimas notas de la melodía y el *delay* posterior de la kalimba (que aparte del envío a la *reverb* que tienen todos los instrumentos, posee un envío al *delay designer* y a un *delay stereo* a negra y negra con puntillo). Dichas notas subrayan además la caída del bolso de deportes sobre la arena, con las piernas de Clara acercándose desde la orilla.

El uso de *samplers* de instrumentos de la denominada *world music* (la *kalimba* tiene procedencia africana y el *hang* fue creado en el taller-laboratorio *PANArt* de Suiza en el año 2000) no posee en este caso una función de contextualización geográfica, ya que casi ningún espectador (excepto los especialistas en la materia) es capaz de reconocer el origen de dichos instrumentos. La elección se basa en cambio en la búsqueda de timbres poco conocidos y sugerentes, que se salgan del estándar de la música sinfónica, algo por otra parte muy habitual en la composición cinematográfica y para series de televisión en nuestros días.

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya hemos comentado, la cue 2 es una variación del tema B, que aparecerá de modo completo en la próxima cue. Como se puede apreciar en las siguientes figuras, la melodía de la kalimba de la cue 2 se basa en la combinación de los cuatro primeros compases (cc.149-152) tocados por la kalimba en la introducción de la cue 3 (transportados a *re* y prescindiendo del cambio de octava) a lo que se añaden los dos primeros compases (cc.153-154) de la melodía de la marimba en el primer verso de la misma cue (también transportados a *re* y en la octava superior).



Figura 127. Inicio de la kalimba, cue 3. *Clara. El mar.*



Figura 128. Inicio de la marimba, cue 3. *Clara. El mar.*

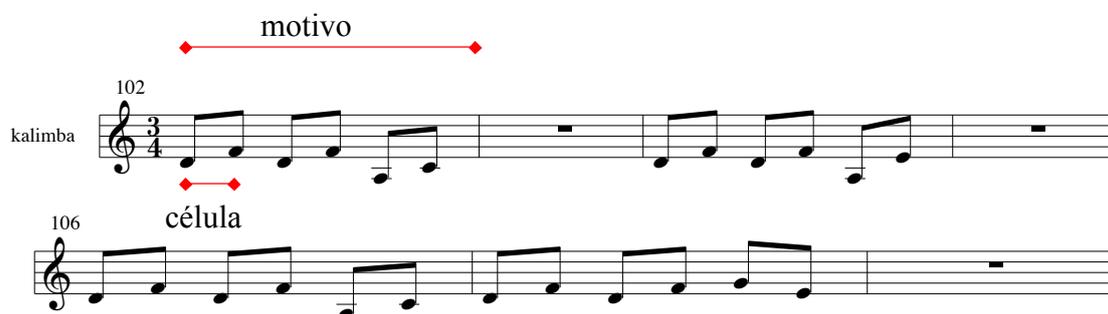


Figura 129. Melodía de la kalimba, cue 2. *Clara. El mar.*

De esta manera se escuchan en la cue 2 (transportados a *re*) la introducción y el comienzo del tema B, que analizaremos detalladamente en la próxima cue.

Como ya hemos comentado, el primer compás (c.102) de la melodía de la kalimba puede ser analizado como un motivo, que se repite textualmente en el c. 106 y cuya repetición es variada en los compases 104 (la nota final es *re*, en lugar del *sib* inicial) y 107 (*sol-mi* en el tercer tiempo, en lugar de *la-do*).

Dentro del motivo podemos también identificar una célula de dos notas, separadas por una tercera menor ascendente: *re-fa*. La repetición de esta célula y su transposición por cuarta descendente (*la-do*) dan origen al motivo.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En este bloque musical encontramos algunos puntos de sincronía exacta en los que la música coincide con el movimiento físico, como por ejemplo el momento en el que Tomás echa a andar, su mano intentando abrir la puerta del coche (que es apoyada con la primera nota de la kalimba en la segunda semifrase) y especialmente la caída final de la bolsa. La primera respuesta del hang subraya también de un modo sutil el andar de puntillas de Tomás para evitar pincharse las plantas de los pies.

Además la estructura de *call and response* entre kalimba y hang apoya los diferentes movimientos e intenciones del protagonista y las distintas partes del plano (intentando entrar en el coche, buscando en la bolsa, etc.).

- Relación con el resto de cues.

Al tratarse de una variación del tema B, este bloque está emparentado con las cues 3, 4 y 6, en las que reaparece dicho tema.

A nivel tímbrico, la kalimba aparece (además de en las mencionadas) en las cues 5 y 7.

Análisis de la cue 3

- Resumen argumental de la cue.

Tras la pregunta de Clara "¿Cómo se llama la chica que nos presentó?" comienza una secuencia de diferentes planos con los diálogos suprimidos, en la que vemos a Tomás andar mientras piensa algo muy concentrado y responder después a las preguntas de Clara (en diferentes planos), mientras ella lo observa inquisitiva o niega con la cabeza. La música cesa justo antes de que escuchemos de nuevo la voz de Tomás que se sienta rendido.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música es incidental, como en el resto del cortometraje, ya que no procede de ninguna fuente diegética.

- Análisis del plano sonoro.

Aunque vemos a los protagonistas hablando, no escuchamos sus voces. La música ocupa un indiscutible primer plano sonoro, al que se añade, en un plano secundario apenas apreciable, un sonido ambiente de olas llegando a la orilla.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música es dinámica y apoya tanto el montaje sin diálogos como el movimiento y los gestos de los actores en los distintos planos, así como el carácter de la prueba impuesta por Clara. La acción se asemeja a un concurso de preguntas, si bien el trasfondo de crisis en la relación no deja lugar a la frivolidad.

Como en la cue anterior, la cámara se centra especialmente en Tomás, aunque en este caso vemos la réplica de Clara. Se da así, como en el bloque musical precedente, una convergencia sutil entre la música (en la que también escuchamos el tema B, como en la cue2) y la acción del personaje de Tomás, que posee cierto carácter cómico por su interpretación, a lo que se suma la relación entre la música y la prueba impuesta por la chica. Hablamos por tanto de música empática.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico la música apoya los diferentes movimientos de Tomás, que camina, se explica gesticulando mucho con los brazos, se gira, se sienta, etc. y también, aunque en menor medida, los de Clara, que se acerca a él, mueve la cabeza negando o pasa al lado del chico.

A nivel psicológico, la música dinámica y rítmica refleja la alternancia de distintas preguntas y la prisa de Tomás por acertar y conseguir de nuevo el móvil y las llaves del coche. La música posee una importancia especial a nivel narrativo en esta secuencia, que omite deliberadamente los diálogos a pesar de que vemos a los personajes hablar. Nos imaginamos así las preguntas y su contenido al escuchar la banda sonora musical. El *score* también refuerza el rotundo no de Clara, tras cada respuesta falsa de Tomás y sugiere cierta comicidad.

A nivel técnico, el montaje se apoya en la música para conseguir la continuidad, que peligra por la omisión del diálogo. La alternancia de ocho planos es acompañada por un tema musical que da cohesión a las imágenes y que enfatiza además tres cambios de plano de modo consecutivo (corte a los planos cuarto, quinto y sexto a partir de 00:08:14). Este apoyo deliberado del montaje se utiliza como herramienta narrativa para

dar fuerza al plano nuevo a la par que se acentúa el corte y por tanto el paso del tiempo entre uno y otro.

El uso del tema B, escuchado anteriormente en la cue 2, da cohesión al montaje a nivel global. Dicho tema tendrá dos apariciones más a lo largo del film (cues 4 y 6).

- Análisis estructural.

Se mantiene el compás de 3/4. El tempo cambia a 128 b.p.m., más del doble que en la cue anterior. Este bloque se encuentra en *do* menor, se vuelve así al tono de la cue 1, un tono por debajo del de la cue 2.

Esta cue sigue de modo libre la estructura armónica del *blues*, aunque presenta variaciones significativas. La primera el compás, que se sale del habitual 4/4 para sustituirlo por 3/4, presente en el resto de las cues de este cortometraje. La tonalidad es menor, menos frecuente que el modo mayor. No se sigue tampoco la estructura típica de 12 compases, divididos en tres versos, y que Henry Mancini utiliza en *Hatari*:

$$\begin{array}{c} I^7 - I^7 - I^7 - I^7 \\ IV^7 - IV^7 - I^7 - I^7 \\ V^7 - IV^7 - I^7 - I^7 \end{array}$$

En cambio el *blues* de la cue 3, posee tres versos (los dos primeros de ocho compases y el tercero de cuatro compases de duración) precedidos de una introducción de cuatro compases sobre la tónica (que como ya hemos visto se asemeja a los primeros compases de la cue2).

El primer verso consta de ocho compases de una primera frase sobre la tónica (menor con séptima menor) divididos en dos semifrases de cuatro compases, siendo la segunda una repetición variada de la primera.

El segundo verso tiene también ocho compases, que contienen una segunda frase, esta vez sobre la subdominante (menor), también divididos en dos semifrases de cuatro compases. Respecto al modelo del *blues*, llama la atención la ausencia del regreso a la tónica en este segundo verso.

El tercer verso en cambio consta sólo de cuatro compases y el ritmo armónico se acelera, pues tras un primer compás sobre la dominante menor, se pasa a un segundo compás en la subdominante (también menor), seguido por dos compases con un acorde (*Db*) con función de dominante por sustitución de tritono (subV, muy común en la

armonía del jazz). En el cuarto compás de este último verso se mantiene este acorde, aunque cambia de color, al añadirse la séptima de dominante (que es a la vez la sensible de *do* menor) como nota del bajo (acorde en tercera inversión) y la novena bemol (en la melodía). La estructura se cierra con una coda de dos compases sobre la tónica.

En el siguiente esquema, que responde a la estructura formal de la cue 3 (en total 26 compases), se pueden apreciar mejor las similitudes y diferencias con el modelo de *blues* anteriormente expuesto:

-Intro (4 compases, cc.149-152):

$\text{Im}^7 - \text{Im}^7 - \text{Im}^7 - \text{Im}^7$

-Verso 1 (4 + 4 compases):

$\text{Im}^7 - \text{Im}^7 - \text{Im}^7 - \text{Im}^7$ (primera semifrase, cc.153-156)

$\text{Im}^7 - \text{Im}^7 - \text{Im}^7 - \text{Im}^7$ (segunda semifrase, cc.157-160)

-Verso 2 (4 + 4 compases):

$\text{IVm}^7 - \text{IVm}^7 - \text{IVm}^7 - \text{IVm}^7$ (primera semifrase, cc.161-164)

$\text{IVm}^7 - \text{IVm}^7 - \text{IVm}^7 - \text{IVm}^7$ (segunda semifrase, cc.165-168)

-Verso 3 (4 compases, cc.169-172):

$\text{Vm}^7 - \text{IVm}^7 - \text{subV} - \text{subV}^{(b9)}/7$

-Coda (2 compases, cc.173-174):

$\text{Im}^7 - \text{Im}^7$

En cuanto a la instrumentación, la melodía (movimiento de corcheas) es interpretada en el registro grave de la marimba (con cinco octavas de tesitura) doblada en la octava aguda por la kalimba. Sin embargo los dos instrumentos no tocan siempre todas las notas (cfr. fig. 130), sino que en algunos momentos ciertas notas son omitidas, con lo que se refuerzan las restantes. Con ello se da la sensación de pregunta-respuesta entre marimba y kalimba (como por ejemplo en los cc.153-154). Este juego instrumental se presenta de modo diferente en la segunda semifrase de los versos 2 y 3 respecto a la primera, para aportar variación.

The image displays a musical score for two instruments: kalimba and marimba 1. The score is organized into seven systems, each containing a kalimba staff (treble clef) and a marimba 1 staff (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure numbers 149, 153, 157, 161, 165, 169, and 173 are indicated at the beginning of each system. The kalimba part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The marimba 1 part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern, often in a lower register than the kalimba. The score concludes at measure 173.

Figura 130. Melodía en marimba y kalimba, cue 3. *Clara. El mar.*

Las notas centrales de la melodía son también dobladas a partir del primer verso por un piano eléctrico con distorsión (e-piano 2) en diferentes octavas, en un segundo plano apenas perceptible (el volumen está a -28,9 dB):

153
e-piano dist 2

165

Figura 131. Notas centrales de la melodía dobladas por el piano eléctrico 2, cue 3. *Clara. El mar.*

El piano eléctrico 1, con un sonido similar al de la cue 1, realiza un acompañamiento armónico de acordes con valor de negra en el primer y tercer tiempo, este último omitido en muchos de los compases pares. Este instrumento tiene un envío a un *delay* estéreo, a negra con puntillo y blanca y a otro *delay* similar, a negra y negra con puntillo. Lo que deriva en un refuerzo a modo de eco de la pulsación de corchea del compás de 3/4:

153
e-piano 1

161

169

Figura 132. Acompañamiento de acordes del piano eléctrico 1, cue 3. *Clara. El mar.*

El bajo es realizado en dos octavas (a partir del segundo verso, pues en la intro sólo escuchamos la octava aguda) por una segunda marimba, manipulada mediante el *sampler* para extender su registro en el grave y subgrave. En el compás 157 (segunda semifrase del verso 1) entra el contrabajo (tocado como en el jazz, sin arco) doblando la octava grave de la marimba 2.

A esto se añade un sintetizador (*moving pad*, también empleado en la cue 1), que dobla en el registro medio las notas del bajo, como notas tenidas en dos octavas.

The musical score for Figure 133 consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 149. The top staff is labeled 'moving pad' and contains sustained chords in the middle register. The middle staff is labeled 'marimba 2' and contains a rhythmic pattern of eighth notes in the lower register. The bottom staff is labeled 'jazz bass' and contains a walking bass line. The second system starts at measure 165. The top staff is labeled 'moving pad' and continues with sustained chords. The middle staff is labeled 'marimba 2' and continues with the rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'jazz bass' and continues with the walking bass line. The time signature is 3/4.

Figura 133. Bajo (*moving pad*, marimba 2 y contrabajo), cue 3. *Clara. El mar.*

Gracias a la suma de estos tres instrumentos el bajo se extiende con diferentes colores en cuatro octavas, lo que aporta cuerpo en el registro grave (subgrave, grave y medio-grave) a la pieza.

La instrumentación se completa con el acompañamiento rítmico de la percusión, shaker (en toda la pieza) y daorbuka (que entra en la anacrusa del primer verso). Ambos repiten un patrón de cuatro compases. La daorbuka está en un segundo plano, poco audible, sin embargo aporta color y pulsación a la obra.

The musical score for Figure 134 consists of two staves. The top staff is labeled 'shaker' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'daorbuka' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The time signature is 3/4.

Figura 134. Patrón rítmico de la percusión (shaker y daorbuka), cue 3. *Clara. El mar.*

En cuanto a su relación con la imagen, la introducción comienza en el plano de Tomás, sentado junto a las rocas tras la preguntas de Clara "¿cómo se llama la chica que nos presentó?". Tomás lanza un zapato y con este movimiento se inicia la música y escuchamos el fragmento melódico del primer compás de la kalimba (c.150, cfr. fig. 130). El chico se queda pensativo y escuchamos un compás de shaker solo (segundo compás de la introducción).

El segundo fragmento melódico de la kalimba (c.151), empieza pocos fotogramas antes del cambio al plano de los pies del chico caminando. Cuando la cámara sube en panorámica vertical y se le ve pensativo, escuchamos de nuevo un compás de shaker. Se inicia sobre el mismo plano el primer verso del *blues*. Las notas *fa-re-do* (tercer tiempo del c.154 y caída al 155, cfr. fig. 130) dobladas en octava por kalimba y marimba coinciden con la entrada en el plano de Clara, que le mira seria.

El plano cambia y vemos a Tomás de rodillas sobre la toalla intentando contestar a las preguntas de Clara. Sobre esta imagen finaliza la primera semifrase del primer verso y se escucha la segunda (con la entrada del *moving pad* y del contrabajo). El compás final (c.160) de la semifrase, con su característico descenso melódico enriquecido con el cromatismo por la presencia de la cuarta aumentada (como *blue note*) y tocado en esta ocasión por kalimba y marimba conjuntamente a distancia de octava, apoya el final del movimiento de Tomás, que se ha dejado caer sobre la toalla.

El segundo verso, sobre la subdominante, entra pocos fotogramas después del cambio al nuevo plano (Clara pasa junto a Tomás y él, de espaldas, se vuelve y le contesta algo) y supone una intensificación, debido al cambio armónico, que implica también la transposición de la melodía una cuarta justa ascendente (c.161, cfr. fig 130).

El compás de cierre de la primera semifrase del verso 2 coincide con Tomás, que sale corriendo tras la chica (ya fuera del plano).

La segunda semifrase del verso 2 comienza con un plano nuevo, en el que vemos al chico sentado hablando y a la chica que se agacha junto a él mientras le escucha. La cabeza negando de Clara se corresponde con las notas *do-mib-fa* en kalimba y marimba a distancia de octava (tercer tiempo del c. 167 y caída en el c.168). A lo que sigue el descenso melódico propio del último compás de la semifrase (también en kalimba y marimba), que enfatiza el movimiento de giro de cabeza y mano de Tomás, que se da cuenta de que una vez más ha dado una respuesta incorrecta.

El tercer verso (con su cadencia final) se inicia en el cambio a un plano entero de la pareja. En el tercer tiempo del compás 171 cambia el plano (que esta vez no es

apoyado por el tiempo fuerte del compás) y en el compás 172 se inicia un *ritardando* progresivo que nos lleva hasta 92 b.p.m en el compás final. El tiempo fuerte de este último compás coincide con el cambio al plano final y la última nota apoya el movimiento de Tomás que se sienta para comenzar a hablar. Sobre la cola de esta última nota, a la que se añade el *delay* final de kalimba y marimba, escuchamos la voz del chico, que suena por fin tras la secuencia con el diálogo omitido.

Como hemos visto la estructura del *blues* en esta cue se supedita a la sincronización con la imagen. La supresión de los diálogos dota además a la música de un papel narrativo fundamental en esta secuencia.

- Análisis motivico y/o temático.

Este bloque musical constituye la presentación íntegra del tema B del cortometraje. La melodía se alterna entre kalimba y marimba, con notas comunes a distancia de octava y otras propias de cada uno de los instrumentos. La célula de dos notas a distancia de tercera menor (*do-mib*), que ya analizamos en la cue 2, es el germen del motivo (cfr. fig. 130, c.153). Dicha célula aparece repetida, transportada (ej.: *sol-sib*, tercer tiempo del c.153) o invertida (como por ej. en el tercer tiempo del c.154, *fa-re*) en la construcción melódica.

A esto se suma un compás de cierre en cada semifrase de los versos primero y segundo, por grados conjuntos descendentes y con empleo de la cuarta aumentada como *blue note* que resuelve en la cuarta justa para seguir descendiendo a la tercera menor y la segunda mayor. El movimiento por segundas, podría también ser analizado como un enlace de terceras mediante notas de paso.

El motivo junto a sus repeticiones variadas constituye en los dos primeros versos unidades de cuatro compases, a modo de semifrases. Las dos semifrases de cada verso son melódicamente idénticas, estando su variación en la instrumentación (reparto de notas entre kalimba y marimba).

El segundo verso es además melódicamente idéntico al primero transportado una cuarta justa ascendente. Sin embargo su instrumentación posee diferente distribución de notas entre kalimba y marimba.

El tercer verso, posee carácter de cadencia y está formado por una progresión en la que escuchamos repeticiones transportadas de la célula (tres veces en cada compás cada grupo de dos notas): *sol-sib* (c.169), *fa-lab* (c.170), *reb-fa* (c.171), *si-re* (c.172). El

tema finaliza en una coda de dos compases, en la que escuchamos de nuevo el motivo original sobre la tónica.

Toda esta estructura está precedida por una introducción de cuatro compases basada también en el motivo.

La construcción global se caracteriza así por la simetría (4 + 8 + 8 + 4 + 2 compases), lo que la otorga cierto grado de autonomía para su escucha desligada de las imágenes.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue hay frecuentes puntos de sincronía que apoyan tanto el movimiento de los personajes (principalmente de Tomás aunque también de Clara, etc.) como los cambios de plano del montaje, que es subrayado cinco de las ocho veces que tiene lugar, tres de ellas además de modo consecutivo.

Los cortes entre planos no buscan en esta secuencia la continuidad de los movimientos de los actores, interrumpidos por el montaje. La narración sufre así elipsis entre las distintas respuestas de Tomás, lo que se enfatiza musicalmente al apoyar los cambios de plano.

Se trata pues de una pieza con frecuentes puntos de sincronía dura, que sin embargo encajan en una estructura musical coherente con cierto grado de independencia, debido a su estructura simétrica. La elección del tempo, incluido el *ritardando* final, son así claves en la coincidencia entre lo visual y lo musical.

- Relación con el resto de cues.

Por la presencia del tema B este bloque está relacionada con la cue anterior (2) y la posterior (4), así como con la cue 6. Esta última es, por extensión y características musicales, la que más se asemeja a la cue 3, como veremos más adelante.

Análisis de la cue 4

- Resumen argumental de la cue.

Tomás, tras coger las llaves de debajo de la blusa de Clara, se dirige de nuevo al coche, una vez allí entra y trata de ponerlo en marcha.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música sigue siendo incidental, pues no tiene justificación diegética en la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

En este plano no hay diálogo y la banda sonora musical ocupa así el plano sonoro principal. En un segundo plano se escuchan los ruidos del mando a distancia al abrir el coche, de la puerta al abrir y cerrar, y de la bolsa de deportes al cambiar de mano y caer en el asiento. En un plano ambiental escuchamos el rumor de las olas.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música, al igual que en la cue 2, de la que es variación directa, empatiza con la imagen de modo sutil, apoyando el movimiento de Tomás al dirigirse de nuevo al coche.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen

A nivel físico el *score* apoya el desplazamiento de Tomás que se dirige de nuevo a su coche corriendo. La música se inicia cuando el chico coge la bolsa y echa a andar, y se detiene en el momento en el que intenta arrancar. Apoya así sus pasos, su entrada en el coche y la introducción de la llave.

A nivel psicológico, el tempo más rápido que en la cue 2 indica la prisa y el ansia cada vez mayor de Tomás por llegar al pueblo y hacer su llamada de trabajo.

La repetición variada de la música de la cue 2 en una situación visual similar (en ambas escenas Tomás va al coche) aporta coherencia narrativa a la par que manifiesta el paso del tiempo, ya que hay diferencias significativas entre ambos bloques musicales. El uso por tercera vez del tema B aporta unidad a gran escala al montaje del cortometraje.

- Análisis estructural.

Esta cue es una variación directa de la cue 2, debido a la semejanza visual y argumental de ambas escenas, sin embargo el tempo es sensiblemente más rápido, 92 b.p.m. en lugar de 60 b.p.m. Se mantiene el compás de 3/4 y ambas cues están en el

modo de *re* eólico. La instrumentación es la misma en ambos bloques musicales: kalimba, hang drum y shaker.

La melodía de la kalimba es también idéntica a la de la cue 2. La parte del hang, aunque tiene las mismas notas (exceptuando los dos últimos golpes de la cue 2, omitidos en esta cue) se encuentra desplazada una negra hacia la derecha.

El shaker también sufre algunas modificaciones, ya que no entra con la kalimba sino un tiempo antes y termina de tocar un tiempo después que ésta. Además el diseño de dos corcheas, que alterna con el de corchea-dos semicorcheas, se escucha en el primer tiempo de cada dos compases, en lugar de en el tercero, como en la cue 2.

El desfase de acentuación métrica entre kalimba, hang y shaker, debido al desplazamiento y edición de las partes de estos últimos, ocasiona una diferencia significativa a la percepción auditiva, lo que unido al tempo más rápido, respecto a la cue original, hacen que este bloque se perciba como variación y no como repetición textual de la cue 2.

Figura 135. Score, cue 4. *Clara. El mar.*

En relación con la imagen, escuchamos una variación de la cue 2 acompañando a una escena similar, pues en ambos casos vemos a Tomás dirigiéndose al coche. El tempo más rápido da la sensación de que el chico tiene ahora más prisa que en la cue 2

y el desplazamiento del hang y el shaker, que conlleva dos acentuaciones métricas diferentes simultáneas (ya que la kalimba acentúa el primer tiempo como tiempo fuerte del compás mientras que los otros dos instrumentos acentúan especialmente el segundo tiempo), simbolizan el cariz complejo que está adoptando, de cara a la relación con Clara, el hecho de ir al pueblo a llamar.

El shaker entra cuando se agacha Tomás. Tras su anacrusa se inicia la melodía de la kalimba, justo cuando el chico se levanta y comienza a andar en dirección al coche. Cuando Tomás sale de plano y vemos la cara de Clara mirándole, se escucha la respuesta del hang. Cuando el chico aparece por el lado izquierdo del nuevo plano, escuchamos la segunda semifrase de la kalimba. Tras abrir la puerta con el mando a distancia Tomás bordea el coche, mientras escuchamos la segunda respuesta del hang.

Tomás entra en el coche y lanza la bolsa, en esta acción se inicia la frase final, de dos compases, de la kalimba. La melodía termina pero escuchamos un tiempo más (corchea y dos semicorcheas) en el patrón del shaker (primer tiempo del compás 219). Este tiempo añadido, con respecto a la cue 2, tiene por objeto enlazar el final de la música con el sonido del motor al intentar arrancar el coche. La cola del *delay* de las últimas notas de la kalimba se pierde bajo este sonido.

- Análisis motivico y/o temático.

Al tratarse de una variación de la cue 2, en la que la melodía aparece idéntica, remitimos al análisis de dicha cue. En él mencionábamos la presencia de una variación del tema B, relacionada con material melódico de la cue 3 (transportado a *re*). Debido a esto también encontramos en la melodía de la cue 4 el motivo y la célula de tercera menor tan característica, extraídos de la cabeza del tema B.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Exceptuando el comienzo y el final no hay más puntos de sincronía dura en esta cue. Sin embargo como hemos visto, las diferentes partes de la estructura musical (anacrusa del shaker, semifrases de la kalimba y respuestas del hang, frase final de la kalimba y cierre del shaker) se adecúan a la imagen y al movimiento y acción de los personajes (Tomás se agacha, echa a andar, Clara le mira, el chico se dirige al coche, lo bordea, lo abre, intenta arrancar, etc.). Se da por tanto en muchos momentos una sincronía blanda, no perceptible por el espectador.

- Relación con el resto de cues.

Como ya hemos comentado anteriormente esta cue está basada en la cue 2 y comparte a su vez material melódico y rítmico, e instrumentación con las cues 3 y 6.

Análisis de la cue 5

- Resumen argumental de la cue.

Clara saca el móvil de su bolsillo y se lo entrega a Tomás. Después se aleja de él. El chico la mira y llama por teléfono. Posteriormente vemos a Clara entrando en el mar, con la ropa puesta, mientras Tomás habla por teléfono. La chica está muy triste y comienza a llorar. Tomás durante la llamada, le dice a su interlocutora que anule la conversación, porque tiene que hacer "algo más importante; lo más importante, en realidad". Clara se da la vuelta y corren el uno hacia el otro. Suena el móvil en la mano de Tomás, pero éste lo lanza al agua. Después se abrazan y se besan. Clara de repente mira al agua y exclama "el móvil! ¡Lo has tirado al mar!" encarándose a Tomás.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Una vez más la música es incidental, pues no procede de ninguna fuente sonora que escuchen los personajes.

- Análisis del plano sonoro.

En esta escena hay diálogos y se escucha además el sonido del mar. La música en algunos momentos se sitúa por debajo del volumen de la voz, aunque en otros comparte protagonismo con ésta.

El *score* ocupa así el plano sonoro principal en muchos momentos de la escena y pasa a un plano secundario en algunas frases del protagonista.

El sonido del mar, varía su intensidad según el plano en el montaje, lo que conlleva que en algunos planos comparta protagonismo con la voz y/o la música y en otros se escuche de fondo.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música converge de modo evidente con la tristeza de Clara y con el carácter romántico de la escena.

El desenlace de la escena en el abrazo y beso de la pareja es apoyado por la semicadencia final sobre la dominante y la modificación de la melodía, que con el *mi* natural sugiere la resolución al modo mayor, para expresar la felicidad del momento.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

La música en esta escena tiene un tempo pausado y abundantes reposos melódicos, lo que se corresponde con la postura estática inicial de Tomás en la imagen, mientras llama por teléfono, y con los pasos lentos de Clara que se adentra en el mar poco a poco. Cuando ellos corren a abrazarse, no hay una intensificación rítmica significativa en la melodía o el acompañamiento, aunque sí en la dinámica y la intensidad de la interpretación, que se ha ido incrementando hasta llegar al abrazo y el beso. Además cuando Tomás acaba su llamada y se dirige hacia la chica la melodía se escucha una octava más alta.

Dicha intensificación de dinámica, registro e interpretación tiene sin embargo como objeto principal subrayar el desarrollo emocional y dramático de la escena, que pasa paulatinamente (según escuchamos lo que Tomás dice por teléfono) de la tristeza de una relación en crisis a la reconciliación amorosa, al reconocer Tomás la prioridad de la relación sobre su trabajo. La música subraya tanto la tristeza y frustración de Clara, como la intensidad romántica posterior.

El uso de una única melodía en toda la escena, que se escucha un total de tres veces con modificaciones, confiere unidad al montaje de los trece planos que forman esta cue. El final en semicadencia nos sugiere que el cortometraje aún no ha terminado, lo que se confirma con el giro de cabeza de Clara y su frase posterior.

El empleo del tema A del cortometraje, ya escuchado en la cue 1, otorga además cohesión al cortometraje a nivel global.

- Análisis estructural.

En este boque musical se mantiene el compás de 3/4. El tempo desciende a 53 b.p.m. y la tonalidad es *do* menor.

Esta cue se basa en el tema A del cortometraje, cuya melodía de ocho compases, que toca la kalimba, se escucha tres veces con algunas modificaciones en melodía y acompañamiento: *a a' a''*

La textura es de melodía acompañada. En la kalimba, además de la melodía, hay una segunda voz con la línea del bajo.

261

kalimba

266

270

274

278

282

Figura 136. Melodía y bajo, kalimba, cue 5. *Clara. El mar.*

La armonía está construida sobre un círculo de quintas, si bien algunos acordes no se encuentran en estado fundamental. Así en *a* (primera aparición de la melodía) los compases 263, 265, 267 están en segunda inversión. En *a'* los compases 271 y 275 están en primera inversión. Mientras que en *a''* todos los acordes están en estado fundamental.

Estas diferencias sutiles en cuanto a la disposición de los acordes en las tres veces que se escucha la melodía, pretenden evitar la monotonía y lograr paulatinamente un mayor dramatismo, pues se reserva la disposición en estado fundamental, con mayor fuerza expresiva (por su mayor estabilidad tonal), para la última vuelta.

El ritmo armónico es de acorde por compás, exceptuando el último compás de cada aparición de la melodía en el que se repite la dominante para incrementar la tensión armónica y preparar la re-exposición del tema.

La melodía, articulada en dos semifrases de cuatro compases cada una, sufre también variaciones en las dos repeticiones (*a'* y *a''*) frente al original (*a*).

En *a'* la segunda semifrase presenta un puntillo en la quinta corchea de su primer compás (c. 274). En los siguientes tres compases de esta semifrase tenemos un movimiento continuo de corcheas, que contrasta con los reposos melódicos de los últimos tres compases de *a*. También se da un ascenso progresivo a la octava aguda, en la que se encuentra la melodía en *a''*.

La primera semifrase de *a''* es idéntica a la de *a* excepto por la nota inicial *mib* (c. 278) en lugar de *do* (262). También se da un cambio de registro, que refuerza la expresividad para el encuentro y beso de la pareja. Los dos primeros compases de la segunda semifrase son idénticos al original (*a*), salvo la última nota *mib* (c.283), que sustituye a *do* (c.267). Los dos siguientes compases presentan una variación de los dos compases finales de *a'*, al desplazar gran parte de su línea melódica una negra hacia la derecha.

En el compás 284 el ritmo de corchea con puntillo-semicorchea sustituye al de dos corcheas para aumentar la expresividad justo antes del beso.

a'' tiene además un compás más, por necesidades del montaje (para prolongar la música durante el beso). En este compás añadido se mantiene la dominante.

En los compases 284 y 286 se insinúa (por la presencia del *mi* natural) la resolución a modo mayor, como símbolo de felicidad tras superarse la crisis de pareja.

La línea del bajo también sufre algunas modificaciones, aparte del cambio de notas derivado de las diferentes inversiones de los acordes en las tres frases. En el compás 269 escuchamos una contramelodía que une las frases *a* y *a'*.

En esta segunda frase melódica (*a'*) el bajo pasa, del diseño de blancas con puntillo de *a*, a un patrón de blanca y negra que se mantendrá también en *a''*. Las dos notas del nuevo patrón están generalmente a distancia de séptima diatónica ascendente. Como excepción tenemos el c. 275 con salto de quinta justa, los cc. 276 y 282 con salto

de octava, el 283 con salto descendente de sexta mayor y los cc. 284 a 286, en los que se mantiene la blanca con puntillo y se alterna la octava.

Esta variación de melodía, armonía y bajo entre *a*, *a'* y *a''* va acompañada de un incremento de la instrumentación. Al inicio de la cue acompaña a la kalimba el *moving pad*, que realiza una voz con notas tenidas como fondo armónico. También toca desde el comienzo el sintetizador de graves (onda senoidal que refuerza las bajas frecuencias), que dobla en valores largos las notas de la línea del bajo de la kalimba. La textura de la primera frase melódica (*a*) se compone así de melodía, bajo y segunda voz, lo que conlleva que no todos los acordes estén completos.

En *a'* el *moving pad* pasa a tener dos voces y en los cc.276 y 277 una tercera; lo que conlleva una resolución armónica más completa que en *a* (con retardos en la voz superior). Se añaden en esta frase el piano eléctrico 1 (que apenas se escucha, pero que refuerza la melodía y el bajo con el mismo sonido suave y sin ataque de la cue 1) que dobla a la kalimba, y la marimba y el contrabajo (con entrada en el compás de anacrusa, c.269) que doblan la línea del bajo en octava baja.

En *a''* se mantiene la instrumentación anterior y entran el *warm pad* (en tres octavas) y una segunda pista del *moving pad*. Estos instrumentos tocan junto al sintetizador de graves (en el que se añade una octava baja) la línea del bajo de *a*, lo que ocasiona la alternancia entre octava y quinta con el contrabajo cada dos compases.

El piano eléctrico sigue doblando a la kalimba, aunque no sube a la octava aguda, por lo que se forma una octavación en la melodía entre ambos instrumentos.

En la cue 5 escuchamos tres frases melódicas derivadas de un mismo material (tema A) sin embargo, como acabamos de ver, entre frase y frase se produce una intensificación melódica, armónica, rítmica, tímbrica, dinámica y de registros, que acompaña al desarrollo dramático de la escena. Pasamos de esta manera de la tristeza profunda de Clara, al creer que Tomás antepone su quehacer profesional a la relación (*a*), al cambio del chico que anula su conversación de trabajo (*a'*) para dar prioridad a la pareja, lo que acaba en un abrazo y beso de ambos (*a''*).

El final abierto en semicadencia, y con la flexión al modo mayor (*mi* natural en lugar de *mib*) subraya la emoción de felicidad intensa de las imágenes y por otra parte, al cerrar sobre la dominante, nos indica que el cortometraje aún no ha acabado.

The image displays three systems of musical notation for the accompaniment and bass of the piece 'Clara. El mar.'. Each system corresponds to a specific cue:

- System 1 (Cue 261):** Features a 'moving pad' staff in the treble clef and a 'sinte graves (seno)' staff in the bass clef. The melody consists of a sequence of notes with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a final half note.
- System 2 (Cue 269):** Includes four staves: 'moving pad' (treble), 'sinte graves (seno)' (bass), 'marimba' (bass), and 'jazz bass' (bass). The 'moving pad' and 'sinte graves (seno)' parts are more complex, involving chords and moving lines. The 'jazz bass' part provides a rhythmic accompaniment.
- System 3 (Cue 278):** Includes five staves: two 'moving pad' staves (treble and bass), 'sinte graves (seno)', 'warm pad', 'marimba', and 'jazz bass'. This system shows a more dense harmonic texture with multiple pad parts and a consistent bass line.

Figura 137. Acompañamiento armónico y bajo, cue 5. *Clara. El mar.*

- Análisis motivico y/o temático.

Como ya hemos comentado, en esta cue se presenta la melodía del tema A, de ocho compases de duración. El tema se escucha un total de tres veces (*a a'a''*), con variaciones melódicas, rítmicas, de instrumentación, de registro, dinámicas, etc.

El tema es anacrúsico (anacrusa de corchea) y se construye sobre un motivo de corcheas, aunque la última nota tiene con frecuencia un reposo melódico de negra con

puntillo. En el movimiento priman los grados conjuntos (*do-re-mib*, c.262). El motivo incluye la tercera menor, célula generadora del tema B.

El motivo se encuentra transportado tonalmente en los compases 263 (*fa-sol-lab*) y 264 (*re-mib-fa*). Aparece también como segunda ascendente y tercera descendente, al sufrir una variación del orden de las notas, en los compases 265 (*lab-sib-sol*) y 266 (*re-mib-do*). En el compás 267 la tercera descendente se convierte en cuarta (*fa-sol-re*).

En esta primera frase (a) el motivo aparece también por inversión, por grados conjuntos descendentes, en los compases 264 (*do-sib-lab*), 266 (*sib-lab-sol*) y 268 (*re-do-si*).

The image shows a musical score for kalimba, consisting of six staves of music. The first staff begins at measure 261 and is marked with a red 'a'. The second staff begins at measure 266. The third staff begins at measure 270 and is marked with a red 'a''. The fourth staff begins at measure 274. The fifth staff begins at measure 278 and is marked with a red 'a'''. The sixth staff begins at measure 282. The music is written in a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 138. Melodía, kalimba, cue 5. *Clara. El mar.*

La construcción del tema está pues basada en las técnicas del desarrollo motivico (transporte tonal, inversión, modificación interválica, etc.). En *a* tras escucharse el modelo sobre la tónica (c.262), se repite sobre el cuarto grado (c.263), a lo que sigue un desarrollo melódico en los siguientes compases de la frase (cc. 264-269).

Las dos semifrases iniciales de *a'* y *a''* son como la de *a*, mientras que en las semifrases finales (especialmente los compases tercero y cuarto en *a'* y *a''* y el quinto

en a'') se dan variaciones melódicas libres que siguen las técnicas anteriormente expuestas de desarrollo motivico.

A nivel armónico el tema consiste en un círculo diatónico de quintas:

$$Cm - Fm - Bb - Eb - Ab - Dm^{7b5} - G^7 - G^7$$

Cada acorde se mantiene un compás excepto el acorde de dominante final que dura dos compases en a y a' y tres en a'' . En la resolución armónica del bajo y en el *moving pad*, son frecuentes las *tensiones* añadidas a los acordes.

Esta progresión fue muy empleada en el Barroco y el Clasicismo, frecuentemente en procesos de modulación, pero también ha sido utilizada como estructura armónica en temas jazzísticos, tan conocidos como *Autumn Leaves* o *Fly Me to the Moon*, así como en temas de pop con valor de icono como el *I Will Survive* popularizado por Gloria Gaynor.

Al igual que en el tema B, se recurre al modelo de Henry Mancini incluyendo en la composición para imagen elementos presentes en la música popular.

Por otra parte el tema A posee también cierta autonomía musical respecto a las imágenes. Aunque en esta cue su arreglo se ajusta al desarrollo de la trama y el montaje, el tema no depende de éstos estructuralmente y su audición sin imágenes sería posible sin peligrar la cohesión estrictamente musical.

Se aplica así el planteamiento temático del *Baby Elephant Walk* de Mancini, cuyo arreglo se ajusta al montaje de la secuencia de *Hatari*, si bien la versión para disco y concierto goza de mucha popularidad con independencia de su relación con el film.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

El planteamiento sincrónico de esta cue no se basa en apoyar la imagen en momentos determinados de modo duro, sino en seguir musicalmente el desarrollo dramático de la escena.

En el comienzo de la cue Clara saca el móvil de su bolsillo y el movimiento de su mano es acompañado por la anacrusa del bajo en la kalimba y el inicio de la melodía (c.262). La transposición del motivo al cuarto grado se corresponde con Tomás cogiendo el móvil de la mano de Clara. El tercer compás de la melodía, con el *re* como nota inicial del motivo y la construcción melódica por desarrollo, acompaña a Clara marchándose y a Tomás mirando el móvil.

El comienzo de *a'* coincide con Tomás levantando el móvil y empezando su llamada. Y el acorde de dominante de esta segunda frase se escucha cuando Tomás dice que tiene que hacer algo "más importante".

Mientras Clara se gira al oír las palabras de su novio escuchamos el comienzo de *a''*. El acorde semidisminuido sobre *re* (de mayor dramatismo) coincide en esta tercera frase con el sonido del móvil justo antes del abrazo. Poco después de la entrada de la dominante Tomás lanza su móvil al agua para que deje de sonar. El beso se prolonga durante la armonía de la dominante (con una compás añadido). Al girar Clara la cabeza se escucha el ataque de la última nota, justo antes de que ella diga "el móvil", frase sobre la que se mantiene la resonancia final.

Las diferentes frases musicales estructuran sutilmente la imagen en tres partes: Clara le da el móvil y se aleja (*a*), Tomás hace la llamada y anula su compromiso profesional (*a'*), ambos corren a encontrarse y se abrazan y besan (*a''*).

El acompañamiento musical se adapta al montaje de modo sincrónico con un discurso continuo, basado en la repetición variada de un mismo tema. Se evitan los puntos de sincronía fuerte, para no llamar la atención sobre la música en un momento tan importante en la trama y desenlace del film.

- Relación con el resto de cues.

En esta cue aparece por primera vez el tema A completo, que volverá a escucharse durante los títulos de crédito finales (cue 7) y del cual habíamos visto una variación libre en la cue 1.

Análisis de la cue 6

- Resumen argumental de la cue.

Clara le reprocha a Tomás que haya tirado el móvil al mar, porque contamina mucho. Ambos empiezan a buscarlo en el agua, mientras el chico se disculpa y ella le reprende.

Se suceden una serie de planos del coche en fundido encadenado, que se acercan cada vez más hasta detenerse en un plano detalle de los bajos de la parte trasera. Este plano se mueve en panorámica hacia la izquierda y vemos cómo del coche sale una fuga de gasoil hacia el mar. Funde rápidamente a negro y se inician los títulos de crédito: lugar de rodaje, reparto y créditos principales del equipo técnico.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

La música es una vez más incidental, pues no procede de ninguna fuente diegética visible o no en la imagen.

- Análisis del plano sonoro.

En un primer momento se escuchan las voces en primer plano por encima de la música y el rumor de las olas. Tras unos segundos el diálogo pasa a un segundo plano y la música ocupa el plano sonoro principal. Poco a poco, en *fade out*, dejan de escucharse las voces y el sonido de olas. La música se queda como único elemento de la banda sonora a partir del encadenado al plano detalle de la fuga de combustible del coche (00:13:12).

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

La música apoya al principio el componente cómico de la escena, con la discusión de la pareja.

El timbre con distorsión del piano eléctrico 2 entra cuando empezamos a ver la fuga del gasoil. Su sonido distorsionado, unido a las disonancias que en momentos puntuales introduce, se escucha hasta el final de la cue y simboliza el deterioro de la naturaleza por la contaminación, a manos del hombre.

La música converge así con el carácter de la escena, que pasa de estar centrada en los personajes (comienzo del *blues* en kalimba) a revelarnos que la contaminación del mar procede del coche de la pareja (piano eléctrico con distorsión).

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

A nivel físico la música apoya el movimiento de Tomás y Clara buscando el móvil dentro del agua. También apoya posteriormente el fluir del gasoil desde el coche hasta el agua, acompañado por el movimiento de cámara. El efecto de distorsión del piano eléctrico se asocia físicamente a la fuga contaminante como descripción musical de la misma.

A nivel psicológico, la música subraya la prisa de la pareja por encontrar el móvil y el carácter cómico de la situación. Cuando la cámara se centra en el coche y en cómo contamina la playa, el piano eléctrico con distorsión (cuyo timbre es desagradable) se convierte en el instrumento central, expresando así repulsión por el acto de contaminación.

A nivel técnico, el fundido encadenado de los planos del coche es apoyado por algunas células de la melodía y de la instrumentación (marimbas). La reaparición del tema B confiere unidad al corto, al haberse escuchado tres veces anteriormente (cues 2, 3 y 4).

El paso a los títulos de crédito sin interrumpir la música, supone una transición fluida entre la imagen final de la última escena y los rótulos, prolongando el efecto psicológico y el mensaje de la última escena.

- Análisis estructural.

Esta cue está basada en la cue 3. El tempo es de 103 b.p.m., más rápido que la cue precedente (53 b.p.m.), pero más lento que la cue 3 (128 b.p.m.). La tonalidad es *do* menor, la misma que en la cues 5 y 3.

Este bloque musical presenta la misma estructura formal y armónica que la cue 3 (que tenía forma de *blues* libre), con la salvedad de la presencia en el cuarto compás del tercer verso (c. 311) de la cuarta por la tercera en el sub V (Db^7 sus4^(b9)/B). Además a la coda se le añade un compás final de cola.

La estructura formal y armónica de la presente cue queda así:

-Intro (4 compases, cc.288-291):

$Im^7 - Im^7 - Im^7 - Im^7$

-Verso 1 (4 + 4 compases):

$Im^7 - Im^7 - Im^7 - Im^7$ (primera semifrase, cc.292-295)

$Im^7 - Im^7 - Im^7 - Im^7$ (segunda semifrase, cc.296-299)

-Verso 2 (4 + 4 compases):

$IVm^7 - IVm^7 - IVm^7 - IVm^7$ (primera semifrase, cc.300-303)

$IVm^7 - IVm^7 - IVm^7 - IVm^7$ (segunda semifrase, cc.304-307)

-Verso 3 (4 compases, cc.308-311):

$Vm^7 - IVm^7 - subV - subV^7$ sus4^(b9)/7

-Coda (3 compases, cc.312-314):

$Im^7 - Im^7 - Im^7$

En esta cue la distribución de la melodía entre la kalimba y la marimba 1, difiere de la de la cue 3 en el primer verso (en el que encontramos un mayor protagonismo de la kalimba) y en el tercero.

La melodía sufre a su vez leves modificaciones, como la nota omitida en la kalimba en el segundo tiempo de los compases 295 y 299.

También en la coda hay una diferencia melódica respecto al original de la cue 3, pues en lugar de *sol-sib-do*, escuchamos *fa-sib-do* en la kalimba como cierre.

Sin embargo la melodía de la kalimba y la marimba pasa a un segundo plano con la entrada en el compás 298 del piano eléctrico 2, cuyo sonido está distorsionado. Su entrada coincide con el plano detalle de la fuga del combustible, que emana del coche (00:13:13), justo antes de que la cámara empiece a moverse.

Si bien el material que interpreta este instrumento está derivado del que tocaba en la cue 3, lo cierto es que en aquella estaba en un plano sonoro muy secundario, apenas audible, cuyo único fin era reforzar la sonoridad global, mientras que en la cue 6 se convierte en protagonista indiscutible. Además el nivel de distorsión (producida por el amplificador virtual) es mucho mayor en este bloque musical que en la cue 3.

Su línea melódica se basa en las notas principales de la melodía de la kalimba y marimba, aunque no todas las notas proceden de ésta. La melodía se escucha en tres octavas en el primer tiempo de cada compás (y en el tercer tiempo de los cc. 299 y 312) y en dos octavas el resto de las notas.

En los compases 299, 303, 307, 311 y 313 la voz superior no está a distancia de octava de la siguiente voz, sino de novena mayor, lo que ocasiona una disonancia de color, al final de cada semifrase. Esta disonancia ensucia la melodía, al igual que el gasoil contamina el mar.

The image displays a musical score for three instruments: kalimba, marimba, and e-piano 2. The score is organized into five systems, each corresponding to a specific measure number: 288, 294, 300, 306, and 312. Each system contains three staves: the top staff for kalimba, the middle staff for marimba, and the bottom staff for e-piano 2. The kalimba and marimba parts feature rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often with rests. The e-piano 2 part provides harmonic support with sustained notes and chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Figura 139. Piano eléctrico 2, marimba y kalimba, cue 6. *Clara. El mar.*

El bajo lo realizan la marimba 2 y el contrabajo, doblados en notas tenidas por una pista del *moving pad* (en la octava aguda), por una pista del *warm pad* (en dos octavas) y por el sintetizador senoidal que refuerza las bajas frecuencias con notas

tenidas, dando más cuerpo al grave. Estos dos últimos instrumentos no tocaban en la cue 3.

296

moving pad

warm pad

sinte graves (seno)

marimba 2

jazz bass

304

moving pad

warm pad

sinte graves (seno)

marimba 2

jazz bass

312

moving pad

warm pad

sinte graves (seno)

marimba 2

jazz bass

Figura 140. Línea del bajo, cue 6. *Clara. El mar.*

El acompañamiento armónico es interpretado por dos pistas del *moving pad* (una con los acordes en posición abierta y otra con los mismos acordes en posición cerrada) y

por una pista del *warm pad* (que dobla la pista del *moving pad* con acordes en disposición abierta):

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 299, features three staves: 'mov. pad' (top), 'mov. pad' (middle), and 'warm pad' (bottom). Each staff contains dense, complex chordal textures with many beamed notes and ties, creating a rich harmonic texture. The second system, starting at measure 308, also features three staves with similar complex textures, though the 'mov. pad' and 'warm pad' staves show some notes ending with a fermata-like symbol.

Figura 141. Acompañamiento armónico, cue 6. *Clara. El mar.*

Este colchón armónico entra en el plano detalle de la fuga de combustible, justo antes de que se inicie el movimiento de la cámara (00:13:14).

El piano eléctrico 1, que tocaba en la cue 3 un diseño de acompañamiento, no participa en esta cue.

Tampoco toca la daorbuka. El shaker en cambio interpreta el mismo patrón rítmico que en la cue 3.

- Análisis motivico y/o temático.

Este bloque musical está basado en el tema B, tal y como aparece en la cue 3. La estructura formal y armónica es prácticamente idéntica y la melodía de kalimba y marimba sólo se diferencia por la manera en que ambos instrumentos se reparten las

notas de la melodía y por cambios mínimos (dos omisiones de notas en los c. 295 y 299, y una altura diferente en la coda, *fa* por *sol*, c.312).

A nivel motivico y temático el análisis de la melodía de la kalimba y la marimba es por tanto idéntico al de la cue 3.

La diferencia más significativa estriba en la instrumentación y en el papel fundamental, por su simbología de cara al desenlace del film, que tiene el piano eléctrico 2, con su característico sonido distorsionado. El material melódico de este instrumento es una variación de la parte que tocaba en la cue 3, aunque en la cue 6 tiene más notas.

Su contorno melódico responde a un desarrollo libre basado en la célula de tercera menor que da origen al tema B. Dicha célula se presenta aquí por aumentación y variación rítmica (blanca y negra en lugar de dos corcheas, como por ej. en el c. 300), por inversión (c.301, *sib-sol*), o combinando ambos métodos (*reb-sib*, c.310).

La melodía principal de esta cue, en el piano eléctrico 2, se basa por tanto también en el tema B, aunque de modo libre.

Las disonancias de color, por novena mayor de los finales de semifrase, están justificadas por su asociación simbólica con la contaminación.

The image shows two systems of musical notation for an electric piano. The first system is labeled '298' and the second '306'. Both systems are in 3/4 time. The first system has a treble staff with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass staff with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second system has a treble staff with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass staff with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The notation includes various note values and rests.

Figura 142. Melodía del piano eléctrico 2, cue 6. *Clara. El mar.*

- Análisis de la sincronía con la imagen.

La intro de la estructura del *blues* da comienzo cuando Clara empieza a reprender a Tomás.

El comienzo del primer verso se escucha en el cambio de plano, por fundido encadenado, al coche. El siguiente fundido es apoyado por las notas *fa-re* (c. 293) interpretadas a la octava por kalimba y marimba.

El inicio de la segunda semifrase del primer verso se corresponde también con otro fundido. Este momento es además apoyado por la entrada de la marimba 2 en el grave (c. 296).

El siguiente fundido encadenado, al plano detalle del combustible goteando de la los bajos del coche, coincide con la parte fuerte del compás 298 (penúltimo del primer verso). En el tercer tiempo de ese compás entra el piano eléctrico 2 (con distorsión) y en el primer tiempo del compás 299 entra el acompañamiento armónico (en *moving pad* y *warm pad*). Estas entradas se corresponden con el comienzo del movimiento de la panorámica de la cámara que sigue la mancha de gasoil hasta el agua.

El fundido a negro y la aparición de los títulos de crédito (donde se dice que la película ha sido filmada en Lorca) no son apoyados sincrónicamente por la música.

Los créditos en esta parte entran y salen por fundido rápido desde negro y a negro.

El comienzo del tercer verso del *blues* coincide con la aparición de los rótulos del reparto. La aparición de los siguientes rótulos, con los jefes del equipo técnico, no es apoyada por la música.

Sobre la cola de la última nota de la melodía del piano eléctrico distorsionado (en la que se escucha durante dos compases la disonancia de novena mayor, que simboliza el vertido de gasoil contaminante, cc. 313-314), funden a negro estos últimos rótulos lentamente (en contraste con los fundidos rápidos anteriores, lo que justifica la prolongación en un compás del acorde final) y comienza la cue 7 (al entrar los siguientes créditos de modo ascendente).

La sincronía con los títulos de crédito no es obra sin embargo del compositor, pues éstos no se incluían en la copia de trabajo (montaje) con la que se realizó la composición musical y fueron acabados posteriormente.

En esta cue y en la siguiente se trabajó sobre una duración estimada de los créditos dada por el director. El montador, supervisado por Dany Campos, sincronizó posteriormente los rótulos con la música ya finalizada.

En esta cue la música apoya, al igual que en la cue 3, los cambios de plano (por fundido encadenado) del montaje. Se llama así la atención del espectador sobre lo que

va a ver (el gasoil goteando del coche de la pareja y contaminando el mar), pues supone el desenlace y núcleo del cortometraje.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es una variación directa de la cue 3 y está emparentada también con las cues 2 y 4, variaciones libres del tema B.

Análisis de la cue 7

- Resumen argumental de la cue.

Continúan los créditos, empiezan a aparecer verticalmente, de abajo a arriba, el resto de personas y empresas que han participado en la producción, y los agradecimientos.

- Análisis de la fuente sonora y su justificación visual.

Como el resto de la música de este cortometraje, esta cue es incidental, ya que la música no procede de ninguna fuente diegética, dentro o fuera de plano.

- Análisis del plano sonoro.

La música ocupa el plano sonoro principal de principio a fin, pues es el único elemento de la banda sonora, presente en los créditos.

- Análisis de la convergencia entre música e imagen.

Al no haber imágenes, sólo títulos de crédito, la música no converge con el contenido informativo de éstos.

Sin embargo al tratarse de una variación del tema A, asociado en el cortometraje a la crisis de la pareja (cue 1) y su resolución (cue 5), la música empatiza con el desarrollo dramático de todo el cortometraje, como un eco del contenido del mismo.

- Análisis de las funciones de la música para con la imagen.

Al tratarse de la música de créditos, no hay funciones físicas directas como apoyo al movimiento de los personajes o la cámara. Aunque en este caso la música acompaña el movimiento vertical de los rótulos, otorgándole naturalidad.

A nivel psicológico, la recurrencia al tema A enfatiza los sentimientos ligados a la relación de pareja de los protagonistas, tanto en la crisis como en la superación de esta.

El final abierto en semicadencia simboliza que la relación continúa y que no se trata pues de un punto y final, sino de un punto y seguido. Se busca además que el público pase de descubrir el factor contaminante (tema B, escuchado en la cue 6) a centrarse en la relación sentimental (tema A) al final del cortometraje.

A nivel técnico, la alternancia con el tema A, tras haberse escuchado una variación del B al inicio de los créditos, da cohesión al film (al aparecer por tercera vez) y conlleva un resumen musical del mismo.

- Análisis estructural.

Como ya hemos comentado, esta cue se basa en el tema A y es variación de la cue 5. El tempo es de 62 b.p.m algo más rápido que en la cue 5 (53 b.p.m.) y se mantienen la tonalidad de *do* menor y el compás de 3/4. Esta cue se inicia sobre la cola del piano eléctrico 2 de la cue anterior (c. 314).

A nivel estructural, en lugar de tres frases de ocho compases (cue 5) este bloque tiene dos, que llamaremos *a* y *a'*. La última frase tiene dos compases añadidos (prolongándose la resonancia del último acorde sobre un tercer compás), para adecuarse a la longitud de los títulos de crédito.

La instrumentación también está reducida en comparación con al bloque 5. La kalimba mantiene la voz superior melódica y la inferior con la línea del bajo.

Hay dos pistas del *moving pad*. La primera hace un acompañamiento armónico con notas tenidas como el de la cue 5 y la segunda (que entra en *a'*) dobla el bajo en los compases impares en la octava superior, con notas tenidas que se mantienen como quinta en los compases pares. Esta última línea entraba en la cue 5 en *a''*.

El piano eléctrico 1 no toca la melodía como en la cue 5, pero sí dobla la línea del bajo de la kalimba en *a*. En *a'* en cambio sólo dobla los compases impares de dicha línea, con lo que resulta un movimiento descendente por grados conjuntos y en octavas, ampliando el registro en el grave.

En esta cue no tocan por tanto la marimba, el contrabajo, el sintetizador de graves y el *warm pad*, todos ellos presentes en la cue 5. Esta instrumentación más intimista, se debe por una parte a que la música ya no tiene que competir con los

diálogos y los efectos de sonido, como en la cue 5, y por otra a la evocación de la pareja y su esencia íntima.

The image displays three systems of musical notation for cue 7, 'Clara. El mar'. Each system consists of two staves: a treble clef staff labeled 'moving pad' and a bass clef staff labeled 'e-piano 1'.
 - The first system starts at measure 315. The 'moving pad' staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the 'e-piano 1' staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.
 - The second system starts at measure 323. The 'moving pad' staff continues the melodic line, and the 'e-piano 1' staff has a more active accompaniment with some notes marked with a 'z' (zaccato effect).
 - The third system starts at measure 331. The 'moving pad' staff has a few notes before ending with a rest, and the 'e-piano 1' staff continues with sustained notes. The system concludes with a double bar line.

Figura 143. Moving pad y e-piano 1, cue 7. *Clara. El mar.*

La frase *a* de la melodía de la kalimba es idéntica a la frase *a* de la cue 5. Los primeros seis compases de la frase *a'* y la caída en el séptimo (*si* natural, c. 329), también se corresponden con la cue 5, mientras que los siguientes dos compases (cc.330-331) se escuchan en octava alta. Esta octavación, además de ampliar el registro y conferir mayor expresividad, está justificada por la ausencia de la tercera frase de la cue 5, cuya melodía estaba en este registro.

Al final de *a'* se añaden en esta cue dos compases y un tercero de silencio, en el que se escucha la resonancia (unida al *delay*) del último acorde. La construcción de estos compases difiere de la de los compases añadidos al final de la frase *a''* en la cue 5. Es por tanto un fragmento melódico nuevo, que se escucha sobre el acorde de

dominante y que, a diferencia de la cue 5, no sugiere una flexión al modo mayor, ya que se mantiene el *mib* y no se escucha ningún *mi* natural.

314

kalimba

319

323

327

331

Figura 144. Melodía y bajo, kalimba, cue 7. *Clara. El mar.*

Este final en modo menor conlleva mayor dramatismo y un regusto amargo, asociado por una parte al desenlace del cortometraje, que está unido a la reflexión de cómo el ser humano contamina y destruye el medio ambiente incluso de manera inconsciente a pesar de criticar dicha contaminación, y por otra al conflicto de la pareja, que no está del todo cerrado, pues probablemente no será la última crisis que tengan que superar.

En estos compases hay un *ritardando* escrito (cfr. final c.331 y c.332), ya que el tempo de 62 b.p.m se mantiene. Dicho *ritardando* fue realizado durante la interpretación en el proceso de secuenciación y se decidió mantenerlo por la naturalidad de dicho gesto musical en el cierre de la pieza.

El bajo de *a* también es igual en ambas cues, mientras que en *a'* el bajo toca la fundamental del círculo de quintas en todos los compases (a diferencia de la misma frase de la cue 5, en la que alterna estado fundamental y primera inversión), lo que conlleva mayor estabilidad y fuerza armónica y tonal.

- Análisis motivico y/o temático.

Exceptuando los compases 331 y 332, el resto de la melodía (salvo la octavación de los cc. 329 y 330, que no tiene consecuencias analíticas en este apartado) es idéntico al de las frases *a* y *a'* de la cue 5, y por tanto no lo analizaremos de nuevo.

Los compases 331 y 332 se derivan también del motivo de la cabeza del tema A, por fragmentación (o celulización) e inversión del material interválico. La melodía se construye así, en estos compases finales, por una progresión ascendente de tres células de dos notas, con movimiento descendente de grados conjuntos: *mib-re, fa-mib, lab-sol*.



Figura 145. cc.331-332 melodía de la kalimba, cue 7. *Clara. El mar.*

La progresión, el cambio de registro de la melodía, la semicadencia sobre la dominante (que genera tensión armónica a la espera de una resolución que nunca llega), el aumento textural en la instrumentación (con una ampliación progresiva del registro general) y el *ritardando* ocasionan que el clímax o punto álgido de la pieza se encuentre en su final.

- Análisis de la sincronía con la imagen.

En esta cue los dos únicos puntos de sincronía son el comienzo y el final de la segunda parte de los títulos de crédito. La nota anacrúsica (*sol*) que da comienzo a la melodía se escucha con la aparición ascendente del primer rótulo. Las dos notas finales de la melodía (*lab* y *sol*) coinciden con la aparición del rótulo final con el nombre de la productora. Este título funde a negro mientras se mantiene la resonancia final del último acorde.

Sin embargo, como comentamos anteriormente, durante el proceso de composición aún no se habían diseñado los títulos de crédito y se trabajó sobre una duración estimada de los mismos. Por tanto la sincronía en esta parte, al igual que en el final de la cue 6, es obra del montador bajo la supervisión del director, que terminaron los créditos sobre la música ya finalizada.

- Relación con el resto de cues.

Esta cue es variación directa de la cue 5, y en ambas se escucha el tema A. Dicho tema apareció por primera vez como variación libre en la primera cue del cortometraje. La música del film se cierra por tanto temáticamente con el mismo material con el que comenzó.

5.2.4.7 Análisis global de *Clara. El mar*

Para una mayor claridad y concreción, presentaremos a continuación una serie de tablas comparativas a modo de resumen de cada uno de los apartados del análisis.

- Duración de cada cue.

Cue	Duración
1	1 min. 19 seg.
2	23 seg.
3	40 seg.
4	16 seg.
5	1 min. 29 seg.
6	1 min. 17 seg.
7	1 min. 01 seg.
Total	6 min. 25 seg. (sobre un total de 14 min. 56 seg. de duración del corto)

- Fuente sonora y su justificación visual.

Cue	Incidental	Diegética
1	x	
2	x	
3	x	
4	x	
5	x	
6	x	
7	x	
Total:	7	0

- Plano sonoro.

Cue	Plano principal	Plano secundario	Plano ambiental
1		x (por debajo del diálogo)	
2	x		
3	x		
4	x		
5	x (en algunas frases del diálogo, en el momento del beso y el abrazo)	x (por debajo del diálogo en algunas frases)	
6	x (pasa a plano principal)	x (empieza por debajo del diálogo)	
7	x		

- Convergencia entre música e imagen.

Cue	Convergente	Divergente
1	x	
2	x	
3	x	
4	x	
5	x	
6	x	
7	x (con la trama del cortometraje)	

- Funciones generales de la música para con la película.

Cue	Físicas	Psicológicas	Técnicas
1	x	x (principal)	x
2	x (principal)	x	x
3	x	x	x (principal)
4	x (principal)	x	x
5	x	x (principal)	x
6	x	x	x (principal)
7		x (principal)	x

- Análisis estructural:

Cue	Compás	Tempo	Tonalidad	Textura	Melodía	Contra melo- día	Estructura formal- armónica
1	3/4 (libre)	60	do menor	ambiental/ melodía acompañada	e-piano 1		libre (carácter improvisa- do)

Cue	Compás	Tempo	Tonalidad	Textura	Melodía	Contra melo- día	Estructura formal- armónica
2	3/4	60	re eólico	call and response	kalimba	hang	2c (1+1) 2c (1+1) 2c +1c (cola)
3	3/4	128 (rit. final a 92)	do menor	melodía acompañada (repartida entre 2 instrumentos)	kalimba + marimba		<i>blues</i> : -intro (4c) -3 versos: 8c+8c+4c -coda (2c)
4	3/4	92	re eólico	call and response	kalimba	hang	2c (1+1) 2c (1+1) 2c +1c (nota final y cola)
5	3/4	53	do menor	melodía acompañada	kalimba		círculo de quintas: <i>a</i> (8c) <i>a'</i> (8c) <i>a''</i> (9c)
6	3/4	103	do menor	-mel. acomp. (al principio) -contrapunto (al entrar el e-piano 2)	kalimba + marimba	e-piano 2	<i>blues</i> : -intro (4c) -3 versos: 8c+8c+4c -coda (3c)
7	3/4	62	do menor	mel. acomp.	kalimba		círculo de quintas: <i>a</i> (8c) <i>a'</i> (10c) +1c (cola)

- Instrumentación-orquestación:

Cue	e-piano 1	e-piano 2 (+ distorsión)	kalimba	marimba 1	marimba 2 (graves)	moving pad	warm pad	sinte graves	contrabajo	shaker	hang drum	daorbuka
1	x			x + delay prefader		x	x					
2			x							x	x	
3	x	x	x	x	x	x			x	x		x
4			x							x	x	
5	x		x			x	x	x	x			
6		x	x	x	x	x	x	x	x	x		
7	x		x			x						

- Análisis motivico y/o temático.

Cue	Tema A	Tema B
1	x (variación libre)	
2		x (variación libre)
3		x
4		x (variación libre)
5	x	
6		x
7	x	
Total:	3	4

- Análisis de la sincronía con la imagen.

Cue:	Sincronía dura:	Sincronía blanda:	Sin sincronía aparente	Sincronía a posteriori (montada sobre la música)
1			x	
2	x			
3	x			
4		x		
5		x		
6	x (primera parte)			x (parte de los créditos)
7				x
Total:	3	2	1	2

- Relación con el resto de cues.

Tabla que resume las relaciones melódicas (temáticas) entre cues.

cue	1	2	3	4	5	6	7
1					x		x
2			x	x		x	
3		x		x		x	
4		x	x			x	
5	x						x
6		x	x	x			
7	x				x		

5.2.4.8 Conclusiones

Del análisis anterior se desprende que la banda sonora musical del cortometraje *Clara. El mar* está basada íntegramente en dos temas que aparecen en distintas variaciones a lo largo del cortometraje.

El primer tema (A) es melódico y lento y tiene un carácter más intimista. En la cue 5 está a 53 b.p.m. y en la cue 7 a 62 b.p.m., mientras que la variación libre inicial de la cue 1 está a 60 b.p.m. Su compás es ternario (3/4) y tiene carácter de balada. Este tema está basado en una progresión que sigue el círculo diatónico de quintas partiendo de *do* menor como tónica. Como ya hemos comentado, esta estructura armónica circular ha dado origen a *standards* de jazz muy conocidos como *Autumn Leaves* o *Fly Me to the Moon*, y a temas de pop tan populares como *I Will Survive*.

Como contraste el segundo tema (B) posee un carácter más rítmico y apoya muy sutilmente matices de humor implícitos en los diálogos y la imagen. El tempo es más rápido en sus apariciones principales: 128 b.p.m. en la cue 3 y 106 b.p.m. en la cue 6. Este segundo tema tiene como armazón formal y armónico un *blues* con algunas particularidades. El compás es de 3/4, poco habitual en esta forma musical. Está en modo menor, menos frecuente que el mayor. Tiene un único *chorus*, antecedido por una introducción de cuatro compases y cerrado con una coda (de dos compases en la cue 3 y de tres en la cue 6). El número de compases del *chorus* no es doce, aunque se mantienen la estructura de tres versos (con 8+8+4 compases) y los grados armónicos fundamentales en cada uno (I, IV y V). En cuanto a la armonía, el segundo *chorus* está íntegramente en el IV grado y no regresa al I. El final del tercer verso presenta rearmonización por sustitución de tritono.

La instrumentación de este *blues* es también singular, ya que no está interpretado por una Big Band como la del *Baby Elephant Walk*, ni tampoco por una banda de blues típica con batería, bajo y guitarra eléctrica.

Poco tiene que ver por tanto este *blues* con el que Mancini escribiera para la secuencia del baño de las crías de elefante en *¡Hatari!*. Las diferencias son muchas y sin embargo ambos se basan en una misma forma musical, aplicada de dos modos muy diferentes.

En los temas A y B de *Clara. El mar* la instrumentación se sale del molde sinfónico y se nutre de instrumentos de la *world music* (como kalimba, marimba, hang drum, shaker y daorbuka) y otros del pop como los pianos eléctricos (uno de ellos

pasado por un amplificador de guitarra y con sonido de distorsión), del jazz como el contrabajo o incluye sintetizadores típicos de la música electrónica.

El uso de instrumentos de otras culturas no busca una contextualización geográfica de estas, sino nuevas posibilidades de agrupaciones tímbricas, independientemente de su procedencia. Se mezclan así elementos de distintas tradiciones musicales y culturas, algo muy en boga en la música popular de nuestros días. También en el *Baby Elephant Walk* el compositor escribe para una big band atípica, al introducir el órgano, en lugar del piano, como parte de la sección rítmica, realizando así una combinación inusual para la época.

Para la composición de la banda sonora musical de *Clara. El mar* se sigue pues el modelo extraído del análisis del *Baby Elephant Walk* de *¡Hatari!*, compuesto por Henry Mancini. Por una parte la estructura formal y musical de los temas está basada en el jazz y la música popular (el italoamericano utilizó también el *blues* como armazón estructural para su pieza) y por otra la instrumentación se nutre de la música popular del momento, alejándose del modelo sinfónico.

En cuanto a la inclusión de instrumentos de la *world music* desprovistos de contextualización geográfica o referencias visuales, recordemos que tampoco el uso que Mancini hace de la Big Band en su *Baby Elephant Walk*, acompañando imágenes de elefantes en África, está ligado a los orígenes o contexto de esta formación musical (clubes de jazz o salas de baile de Nueva York, Chicago, etc.).

Por otra parte el compositor de *¡Hatari!* utilizaba el trombón, como sección o en solo en el momento de la charca, asociado simbólicamente a los elefantes por el parecido del sonido con el de estos animales y la similitud física del instrumento con la trompa del elefante. En el caso de *Clara. El mar*, el sonido distorsionado del piano eléctrico 2, coloreado armónicamente por las disonancias de novena mayor, cobra protagonismo en la cue 6, cuando la cámara nos muestra que la contaminación procede de una fuga de gasoil del coche que gotea y forma un charco hasta llegar al mar. Este sonido eléctrico ensuciado por la distorsión y las disonancias simboliza así la contaminación involuntaria de la pareja.

El *Baby Elephant Walk* de Mancini, gozó de mucha popularidad en su edición discográfica y ha sido y es muy interpretado en concierto. Esto se debe a que su estructura formal tiene autonomía musical sin necesidad de las imágenes. En *Clara. El mar* se trabaja también sobre temas musicales cuyo carácter está íntimamente unido a la trama y que sin embargo (y a diferencia de la mayoría de la música de los cortometrajes

anteriores) poseen una estructura musical autónoma, pues no necesitan del montaje para tener una coherencia estrictamente musical.

Esta estructura musical autosuficiente y completa sufre adaptaciones (tempo, arreglos, etc.) al ritmo interno de cada secuencia (cues 3, 5, 6 y 7) y variaciones libres a lo largo del cortometraje (cues 1, 2 y 4).

Por otra parte la progresión de quintas del tema A y el *blues* del tema B son estructuras formales y armónicas preexistentes y que están presentes en el imaginario musical colectivo del espectador, que ha escuchado muchos temas en diferentes estilos basados en estas estructuras, por lo que le suenan en mayor o menor medida conocidas. Esto permite además poder acompañar las imágenes sin llamar especialmente la atención del público sobre la música, para que éste pueda centrarse en el desarrollo y evolución de la trama y en el diálogo de los personajes.

Mancini introduce la improvisación controlada, de trombón y saxofón, en los dos *chorus* de la parte B de la escena analizada de *¡Hatari!*. En nuestro caso, la primera cue para *Clara. El mar* fue construida como improvisación libre del piano eléctrico 1, basada en el tema A del cortometraje.

Por tanto, como hemos visto, el modelo extraído del análisis del *Baby Elephant Walk* de *¡Hatari!* compuesto por Henry Mancini, ha sido aplicado en la composición de la música para el cortometraje *Clara. El mar*, dirigido por Dany Campos. Para ello no nos hemos basado en la estética y la instrumentación usada por Mancini, que tomó elementos del swing, el blues, el *boogie-woogie* y la música para Big Band de su época. Hemos seguido en cambio el principio subyacente extraído del análisis musical de la escena de *¡Hatari!*, que muestra el empleo en la composición para cine de elementos (tímbricos, formales, armónicos, interpretativos, etc.) de diversas tradiciones y estilos de la música popular contemporánea (en el caso de *Clara. El mar*, del jazz, pop, rock, música electrónica y *world music*).

La autonomía musical de los dos temas (que se basan en formas musicales preexistentes) y la técnica de sincronización y de adecuación al montaje, aplican también, como hemos visto, las premisas del modelo extraído del *Baby Elephant Walk*.

Se muestra así la vigencia de este modelo en la creación musical contemporánea para medios audiovisuales, no como imitación estética o plagio del original, sino como revisión y adaptación de sus principios al contexto cultural y audiovisual actual.

5.3 Referencias bibliográficas

IMSLP / Petrucci Music Library (consultado en mayo de 2011):

<http://imslp.org/wiki/>

Internet Movie Data Base. Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://imdb.com>

Casablanca: <http://www.imdb.com/title/tt0034583/>

¡Hatari!: <http://www.imdb.com/title/tt0056059/>

Lo que el viento se llevó: <http://www.imdb.com/title/tt0031381/>

Psicosis: <http://www.imdb.com/title/tt0054215/>

MANCINI, Henry. Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://www.henrymancini.com/>

MARKS, Martin (2000). Music, Drama. Warner Brothers. The cases of Casablanca and The Maltese Falcon. *Music and Cinema*, pp. 161-186. Hanover: University Press of New England.

STROMBERG, William, MORGAN, John y otros (2009). *Film music orchestration studies*. Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://www.filmscoremonthly.com/board/posts.cfm?forumID=1&pageID=8&threadID=62814&archive=0>

6. Resultados

6.1 Resultados de los análisis

A continuación mostraremos de modo sintético en forma de tablas los resultados de los análisis en relación a los objetivos propuestos.

- Elementos estructurales empleados en los modelos (objetivo 1.1):

<i>Casablanca</i> (cue 13c)	<i>Psicosis</i> (cue 17)	<i>¡Hatari!</i> (<i>Baby Elephant Walk</i>)
<i>Leitmotiv</i> /tematismo	Frase breve	Tematismo
Material propio y de otros compositores	Material propio	Material propio
Melodía acompañada	Ausencia de melodía tradicional	Melodía acompañada
Armonía tonal	-Armonía atonal e interválica -Residuos de la armonía tonal (triadas), sin funcionalidad. -Centros/ polos tonales.	Armonía de blues
Forma libre siguiendo el montaje	Yuxtaposición de estructuras agrupadas por compases, adaptadas a trama y montaje	Forma preexistente (blues) adaptada al montaje
Gran orquesta sinfónica	Orquesta de cuerda	Big Band
Otras técnicas: - Cromatismo -Variación (melódica, rítmica, armónica y tímbrica)	Otras técnicas: - Cromatismo - <i>Ostinato</i> -Unidades de dos notas o acordes -Simetría -Canon (proceso de acumulación) -Búsqueda tímbrica: técnicas extendidas en la instrumentación -Orquestación antifonal	Otras técnicas: -Escala de blues (<i>blue notes</i>) -Improvisación controlada

-Recursos para la asociación entre música e imagen empleados en los modelos (objetivo 1.2):

Recursos	<i>Casablanca</i> (cue 13c)	<i>Psicosis</i> (cue 17)	<i>¡Hatari!</i> (<i>Baby Elephant Walk</i>)
Fuente sonora	pasa de diegética (cue anterior) a incidental	incidental	incidental
Plano sonoro	principal secundario	principal	principal
Convergencia	empatía	empatía	empatía ampliada (sugiere humor)
Funciones	físicas psicológicas técnicas	físicas psicológicas técnicas	físicas psicológicas técnicas
Concepto sincrónico	Sincronía dura (muchos puntos de sincronía)	Sincronía flexible (algunos puntos de sincronía, pero la música busca más la identificación con la trama que con el montaje)	Sincronía por adaptación de una forma musical preexistente

- Recursos estilísticos y estéticos empleados en los modelos (objetivo 1.3):

<i>Casablanca</i> (cue 13c)	<i>Psicosis</i> (cue 17)	<i>¡Hatari!</i> (<i>Baby Elephant Walk</i>)
-Postromanticismo centroeuropeo	-Atonalidad libre, -Vanguardias de la primera mitad del siglo XX	-Jazz -Swing -Blues -Boogie-Woogie
<i>Leitmotiv</i>	Economía de medios	Frescura melódica
Posibles influencias de: -Richard Wagner -Gustav Mahler -Richard Strauss	Posibles influencias de: -Charles Ives -Arnold Schönberg (época atonal libre) -Igor Stravinsky -Béla Bartók	Posibles influencias de: -Glenn Miller -Swing y blues (música para Big Band)

- Elementos estructurales empleados en las bandas sonoras propias (objetivo 2.3):

<i>Películeros</i>	<i>Vic</i>	<i>Clara. El mar</i>
<i>Leitmotiv</i> /tematismo	Frase breve, composición textural	Tematismo
Material propio y de otro compositor (cita del motivo de <i>Superman</i> de John Williams)	Material propio	Material propio
Melodía acompañada/ contrapunto	Ausencia de melodía tradicional	Melodía acompañada
Armonía tonal Armonía modal	-Armonía atonal y modal. -Centros/ polos tonales.	-Armonía de blues (con sustituciones) -Armonía modal
Forma libre siguiendo el montaje	Superposición de elementos sonoros, adaptados a trama y montaje	Formas preexistentes adaptadas al montaje (círculo de quintas en Tema A y blues libre en Tema B)
-Orquesta virtual (samplers) -Instrumentos de género (samplers) -Banda de funk (samplers)	Sonido electrónico (sintetizadores y samplers)	Instrumentación heterogénea (samplers y sintetizadores)
Otras técnicas: -Variación (melódica, rítmica, armónica y tímbrica)	Otras técnicas: - Microtonalidad - <i>Ostinato</i> -Unidades de dos notas -Simetría compleja -Canon y otros procesos de acumulación - Búsqueda tímbrica: síntesis de modelado físico de cuerdas	Otras técnicas: -Escala de blues (<i>blue notes</i>) -Improvisación controlada

- Recursos para la asociación entre música e imagen empleados en las bandas sonoras propias (objetivo 2.4):

Recursos	<i>Pelicularos</i>	<i>Vic</i>	<i>Clara. El mar</i>
Fuente sonora	- incidental - pasa de incidental a diegética (cues 5a y 5b)	incidental	incidental
Plano sonoro	principal secundario ambiental	principal	principal secundario
Convergencia	empatía	empatía	empatía ampliada (sugiere humor)
Funciones	físicas psicológicas técnicas	físicas psicológicas técnicas	físicas psicológicas técnicas
Concepto sincrónico	Sincronía dura (muchos puntos de sincronía)	Sincronía flexible (algunos puntos de sincronía, pero la música busca más la identificación con la trama que con el montaje)	Sincronía por adaptación de formas musicales preexistentes

- Recursos estilísticos y estéticos empleados en las bandas sonoras propias (objetivo 2.5):

<i>Pelicularos</i>	<i>Vic</i>	<i>Clara. El mar</i>
<ul style="list-style-type: none"> -Postromanticismo centroeuropeo -Barroco -Música de Western -Música cinematográfica épica y de superhéroes -Funky 	<ul style="list-style-type: none"> -Atonalidad libre - Vanguardias (siglos XX y XXI) 	<ul style="list-style-type: none"> -Jazz -Pop/ rock -World Music -Blues
<i>Leitmotiv</i>	Economía de medios	Frescura melódica
Influencias de: <ul style="list-style-type: none"> -Max Steiner -Gustav Mahler -Antonio Vivaldi -Ennio Morricone -John Williams -música <i>funky</i> 	Influencias de: <ul style="list-style-type: none"> -Bernard Herrmann -Música electroacústica -Música <i>Tecno</i> 	Influencias de: <ul style="list-style-type: none"> -Henry Mancini -Jazz, pop y rock -<i>World music</i> -Música para tv diversa -<i>Fly Me to the Moon</i> -<i>I Will Survive</i>

- Comparativa entre modelos y creación propia en relación a los elementos estructurales empleados (objetivo 3.1):

<i>Casablanca</i> (cue 13c)	<i>Peliculeros</i>
<i>Leitmotiv/ tematismo</i>	<i>Leitmotiv/tematismo</i>
Material propio y de otros compositores (<i>As Times Goes By</i> de Herman Hupfeld, himno alemán de Haydn, etc.)	Material propio y de otro compositor (cita del motivo de <i>Superman</i> de John Williams)
Melodía acompañada	Melodía acompañada/ contrapunto
Armonía tonal	Armonía tonal Armonía modal
Forma libre siguiendo el montaje	Forma libre siguiendo el montaje
Gran orquesta sinfónica	-Orquesta virtual (samplers) -Instrumentos de género (samplers) -Banda de funk (samplers)
Otras técnicas: - Cromatismo -Variación (melódica, rítmica, armónica y tímbrica)	Otras técnicas: -Variación (melódica, rítmica, armónica y tímbrica)

<i>Psicosis</i> (cue 17)	<i>Vic</i>
Frase breve	Frase breve, composición textural
Material propio	Material propio
Ausencia de melodía tradicional	Ausencia de melodía tradicional
-Armonía atonal e interválica -Residuos de la armonía tonal (triadas), sin funcionalidad. -Centros/ polos tonales.	-Armonía atonal y modal. -Centros/ polos tonales.
Yuxtaposición de estructuras agrupadas por compases, adaptadas a trama y montaje	Superposición de elementos sonoros, adaptados a trama y montaje
Orquesta de cuerda	Sonido electrónico (sintetizadores y samplers)
Otras técnicas: - Cromatismo -Ostinato -Unidades de dos notas o acordes -Simetría -Canon (proceso de acumulación) -Búsqueda tímbrica: técnicas extendidas en la instrumentación -Orquestación antifonal	Otras técnicas: - Microtonalidad -Ostinato -Unidades de dos notas -Simetría compleja -Canon y otros procesos de acumulación - Búsqueda tímbrica: síntesis de modelado físico de cuerdas

<i>¡Hatari!</i> (<i>Baby Elephant Walk</i>)	<i>Clara. El mar</i>
Tematismo	Tematismo
Material propio	Material propio
Melodía acompañada	Melodía acompañada
Armonía de blues	-Armonía de blues (con sustituciones) -Armonía modal
Forma preexistente (blues) adaptada al montaje	Formas preexistentes adaptadas al montaje (círculo de quintas en Tema A y blues libre en Tema B)
Big Band	Instrumentación heterogénea (samplers y sintetizadores)
Otras técnicas: -Escala de blues (<i>blue notes</i>) -Improvisación controlada	Otras técnicas: -Escala de blues (<i>blue notes</i>) -Improvisación controlada

- Comparativa entre modelos y creación propia en relación a los recursos para la asociación entre música e imagen empleados (objetivo 3.2):

Recursos	<i>Casablanca</i> (cue 13c)	<i>Peliculeros</i>
Fuente sonora	pasa de diegética (cue anterior) a incidental	- incidental - pasa de incidental a diegética (cues 5a y 5b)
Plano sonoro	principal secundario	principal secundario ambiental
Convergencia	empatía	empatía
Funciones	físicas psicológicas técnicas	físicas psicológicas técnicas
Concepto sincrónico	Sincronía dura (muchos puntos de sincronía)	Sincronía dura (muchos puntos de sincronía)

Recursos	<i>Psicosis</i> (cue 17)	<i>Vic</i>
Fuente sonora	incidental	incidental
Plano sonoro	principal	principal
Convergencia	empatía	empatía
Funciones	físicas psicológicas técnicas	físicas psicológicas técnicas
Concepto sincrónico	Sincronía flexible (algunos puntos de sincronía, pero la música busca más la identificación con la trama que con el montaje)	Sincronía flexible (algunos puntos de sincronía, pero la música busca más la identificación con la trama que con el montaje)

Recursos	<i>¡Hatari!</i> (<i>Baby Elephant Walk</i>)	<i>Clara. El mar</i>
Fuente sonora	incidental	incidental
Plano sonoro	principal	principal secundario
Convergencia	empatía ampliada (sugiere humor)	empatía ampliada (sugiere humor)
Funciones	físicas psicológicas técnicas	físicas psicológicas técnicas
Concepto sincrónico	Sincronía por adaptación de una forma musical preexistente	Sincronía por adaptación de formas musicales preexistentes

- Comparativa entre modelos y creación propia en relación a los recursos estilísticos y estéticos empleados (objetivo 3.3):

<i>Casablanca</i> (cue 13c)	<i>Pelicularos</i>
-Postromanticismo centroeuropeo	-Postromanticismo centroeuropeo -Barroco -Música de Western -Música cinematográfica épica y de superhéroes -Funky
<i>Leitmotiv</i>	<i>Leitmotiv</i>
Posibles influencias de: -Richard Wagner -Gustav Mahler -Richard Strauss	Influencias de: -Max Steiner -Gustav Mahler -Antonio Vivaldi -Ennio Morricone -John Williams -música <i>funky</i>

<i>Psicosis</i> (cue 17)	<i>Vic</i>
-Atonalidad libre -Vanguardias de la primera mitad del siglo XX	-Atonalidad libre - Vanguardias (siglos XX y XXI)
Economía de medios	Economía de medios
Posibles influencias de: -Charles Ives -Arnold Schönberg (época atonal libre) -Igor Stravinsky -Béla Bartók	Influencias de: -Bernard Herrmann -Música electroacústica - Música <i>Tecno</i>

<i>¡Hatari!</i> (<i>Baby Elephant Walk</i>)	<i>Clara. El mar</i>
-Jazz -Swing -Blues -Boogie-Woogie	-Jazz -Pop/ rock -World Music -Blues
Frescura melódica	Frescura melódica
Posibles influencias de: -Glenn Miller -Swing y blues (música para Big Band)	Influencias de: -Henry Mancini -Jazz, pop y rock - <i>World music</i> -Música para tv diversa - <i>Fly Me to the Moon</i> - <i>I Will Survive</i>

6.2 Discusión de resultados

Nos interesa en este apartado matizar las semejanzas y buscar posibles causas a las diferencias, que han quedado patentes en los análisis realizados y en las tablas del apartado anterior. A continuación comentaremos una serie de factores que no pueden ser pasados por alto a la hora de evaluar la aplicación de los modelos en nuestras bandas sonoras y que revelan también limitaciones e inconvenientes metodológicos surgidos en el transcurso de esta investigación.

En primer lugar el formato del modelo y el de la aplicación práctica difieren en extensión, pues los modelos se presentan en largometrajes mientras que las composiciones propias son para cortometrajes. En este sentido hubiese sido ideal contar con largometrajes para la aplicación creativa, aunque para esta investigación esta idea tuvo que ser desechada por razones de practicabilidad (ya que en nuestro país el acceso

de los compositores a encargos para largometrajes es limitado y esporádico) y de extensión (pues hubiese resultado imposible el análisis completo de la creación propia sin multiplicar exageradamente el volumen de páginas), así como de cierta libertad creativa (ya que las presiones económicas en un largometraje pueden llegar a coartarla en cierta medida).

Por otra parte los largometrajes de referencia (*Casablanca*, *Psicosis* y *¡Hatari!*) son grandes producciones de Hollywood con presupuestos cuantiosos, mientras que en los cortometrajes el presupuesto y la inversión son limitados y están adecuados a un formato que rara vez ofrece beneficios económicos. Esto repercute en la banda sonora musical y ocasiona que los modelos estén grabados en directo por músicos (orquesta sinfónica, orquesta de cuerda o big band), mientras que la música de creación propia está producida con medios electrónicos de modo digital en el *home studio* del compositor. Dichos medios técnicos condicionan a la música tanto técnica como estéticamente y producen resultados tímbricos que se alejan significativamente del de sus modelos, como en el caso de *Vic*, cuyo sonido es esencialmente electrónico en contraste al sonido acústico de la orquesta de cuerda de *Psicosis*.

Los compositores de los modelos contaron también con la ayuda de *music editors*, orquestadores (en el caso de Steiner y Mancini), técnicos de sonido para la grabación y mezcla, etc., mientras que el investigador ha producido sus bandas sonoras sin ayuda alguna de otras personas. Este aspecto también está ligado a la ausencia de presupuesto y garantiza la total autoría en nuestra investigación, aunque dificulta la comparación directa de los resultados artísticos, ya que las bandas sonoras que tomamos como modelo y las de creación propia no han sido generadas en las mismas circunstancias (trabajo individual de las composiciones propias frente a trabajo en equipo en los modelos).

No hay que olvidar tampoco que las músicas de referencia y las propias fueron compuestas en épocas muy distintas, con una diferencia que oscila entre casi cinco y siete décadas (*Casablanca* es de 1942, *Psicosis* de 1960 y *¡Hatari!* de 1962, mientras que los cortometrajes surgen entre 2009 y 2011). En *Peliculeros* se dan así armonías modales, poco usuales en la música de Steiner aunque muy comunes en el cine actual, y se prescinde en cambio del cromatismo melódico del austriaco, propio del postromanticismo tardío y que hoy en día se antoja excesivo y anticuado. En relación a *Vic* y *Psicosis*, el paso de los años deriva en conceptos estéticos diferentes en cuanto a la definición de vanguardia y técnicas contemporáneas en nuestros días y en la época de

Bernard Herrmann, cuya formación y conocimiento no abarcan las tendencias y técnicas surgidas y/o desarrolladas desde 1960, como puede ser por ejemplo la síntesis de modelado físico (empleada en *Vic*). Este factor afecta también a *Clara. El mar* en relación a su modelo (el *Baby Elephant Walk*), pues la música popular actual y su influencia poco tienen que ver con la de la década de los sesenta, en la que Mancini compuso la banda sonora para *¡Hatari!*. Una consecuencia más es que con el paso de los años los modelos se ven enriquecidos por revisiones de los mismos, llevadas a cabo por otros compositores. En *Películeros* encontramos así la influencia de John Williams, uno de los continuadores de las técnicas de Steiner, cuyo motivo musical para *Superman* (1978) aparece citado.

El proceso de composición y sincronización con la imagen también ha cambiado radicalmente en estos años, pues los tres maestros trabajaban sobre las notas del editor musical, con la única ayuda del piano y/o su imaginación, ante la imposibilidad de ver el montaje sincronizado mientras componían. Nosotros en cambio y gracias a la evolución de la tecnología, hemos compuesto en un entorno digital, con ayuda de un secuenciador que nos permite comprobar en todo momento el efecto que produce una idea musical con la imagen y el resto de elementos del film.

Por otra parte la personalidad, procedencia y trayectoria del compositor son factores muy influyentes en la obra y condicionan el resultado de la misma. Aunque sea obvio comentarlo, las diferencias en este sentido entre el investigador y Max Steiner, Bernard Herrmann o Henry Mancini hacen que la aplicación de los modelos tenga siempre un componente subjetivo e intransferible que difiere del original.

Cada cortometraje posee además, en relación a su correspondiente largometraje, diferentes características y necesidades dramáticas. Las particularidades del guión y de la trama obligaron a introducir en *Películeros* otros estilos, aparte del sinfónico postromántico, como la música de *western* (referencia al género y alusión a los *scores* de Ennio Morricone para los films de Sergio Leone), la recreación barroca (en la escena de *Cyrano*) o el *funky* (por su carácter urbano). En el *beat* de *Vic* (elemento sonoro 5) encontramos influencias de la música *tecno*, acompañando la imagen del protagonista corriendo, como alusión (que no necesariamente ha de ser percibida de modo consciente por el público) a la música que frecuentemente se escucha en las cintas de correr de los gimnasios. Del mismo modo, aunque el *Baby Elephant Walk* de Mancini no contiene una asociación romántica directa, el tema A de *Clara. El mar* sí lo hace, pues retrata la relación de la pareja protagonista ajustándose a las características de la historia.

Los realizadores y productores de los cortometrajes plantearon así exigencias adecuadas a cada uno de los films y distintas con toda seguridad a las recibidas por Steiner, Herrmann o Mancini. Para el *score* de *Casablanca* Max Steiner tuvo que hacer uso del tema *As Times Goes By* de Herman Hupfeld por exigencia de los productores, e incorporar otros temas ajenos, como el himno alemán, combinados con material propio. En *Peliculeros* todo los motivos son originales, excepto la cita del motivo de *Superman* de John Williams en la escena del superhéroe (cues 6a, 6b y 6c), necesaria por la trama.

La personalidad de los directores de los cortometrajes es además única y diferente a la de las personas que trabajaron con los tres maestros. El hecho de que el cine sea en esencia un trabajo en equipo y colaborativo, en el que confluyen personas determinadas, hace que toda aplicación en un contexto diferente al del original sea distinta e irreplicable.

Estos factores, que han condicionado la aplicación práctica y la evaluación de la misma mediante el análisis, no son necesariamente negativos, pues su presencia hace que las nuevas obras no sean un mero trabajo estilístico sino que tengan personalidad artística propia.

7. Conclusiones

A continuación desgranaremos una serie de conclusiones y reflexiones ligadas a los objetivos de esta investigación formulados en el capítulo 2. En relación al primer objetivo general de esta investigación, se han estudiado mediante el análisis los diferentes elementos configurativos de la música de tres largometrajes (*Casablanca*, *Psicosis* y *¡Hatari!*) compuestos por maestros muy reconocidos en la historia de la música cinematográfica (Max Steiner, Bernard Herrmann y Henry Mancini), cada uno de ellos con un estilo muy diferenciado e influyente. En el apartado 4.3 se justifican los criterios de selección de estos tres compositores y las respectivas bandas sonoras (cuyo número fue inviable ampliar por razones de extensión).

Para lograr los objetivos específicos se han llevado a cabo análisis detallados de la música de los tres largometrajes (apartado 5.1), centrados cada uno en una secuencia (ya que por razones de extensión era imposible analizar en detalle todas las *cues* de los films), para lo cual se ha seguido el método propuesto en el apartado 4.4, que sigue la metodología descriptiva-hermeneútica. De esta manera se han analizado en profundidad los elementos estructurales (melódicos, armónicos, tímbricos, motivicos, formales)

empleados en las distintas bandas sonoras (objetivo 1.1), así como los recursos relativos a la asociación entre música e imagen: fuente sonora, plano sonoro, convergencia, funciones, concepto sincrónico (objetivo 1.2). El análisis de la estructura musical en su relación con el resto de elementos del film para el que fueron compuestos ha permitido también comprender los recursos estilísticos y estéticos de los que hacen uso cada uno de los compositores en las películas citadas (objetivo 1.3). Después de cada análisis figuran conclusiones acerca de los procedimientos, musicales, técnicos y estéticos en relación al film (apartados 5.1.1.8, 5.1.2.8 y 5.1.3.7). El análisis (y sus conclusiones) de cada una de estas tres bandas sonoras ha permitido extraer modelos aplicables en la siguiente fase de la investigación (cfr. apartado 4.2, *Fases de la investigación*), en la que procedimos, como aplicación práctica, a la composición de tres bandas sonoras para cortometrajes basadas en las respectivas características de la música de cada uno de los largometrajes (objetivo general 2).

En *Peliculeros* (2009) de José Lobillo, se aplica la técnica del *leitmotiv* desarrollada por Max Steiner, así como la técnica de variación y desarrollo (motívico, temático y de la instrumentación), y el modelo sinfónico para la orquestación, que el maestro vienés heredó del postromanticismo centroeuropeo. También se tomaron como punto de partida el concepto sincrónico de Steiner, la relación entre diégesis y *score* incidental en *Casablanca*, la empatía y convergencia entre música e imagen y las funciones desempeñadas por la música en el film de Michael Curtiz. Todas estas herramientas fueron previamente extraídas como conclusiones del análisis de la música de Max Steiner para *Casablanca* (1942).

En la composición de la banda sonora original de *Vic* (2011), cortometraje de videocreación dirigido por Diana Saavedra, el modelo seguido es el de la partitura de Bernard Herrmann para *Psicosis* (1960), en la que el maestro neoyorquino hace uso de herramientas propias de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Las conclusiones de su análisis se reflejan en la música de *Vic* a través de la experimentación tímbrica, la economía de medios, el uso de *ostinati*, el planteamiento armónico (atonalidad, centros tonales y microtonalidad) y contrapuntístico (procesos de acumulación del material), el concepto de sincronía flexible, las relaciones simbólicas entre música e imagen, etc.

Para *Clara. El mar* (2009), cortometraje de Dany Campos, el modelo referencial aplicado es la secuencia de *¡Hatari!* (1962) que contiene la pieza musical conocida como *Baby Elephant Walk*, de Henry Mancini. El maestro italoamericano introduce en

esta secuencia un *blues*, con elementos estilísticos del *boogie-woogie*, en un momento histórico en el que el jazz está muy presente en las bandas sonoras. Siguiendo el modelo de Mancini, en la composición de la banda sonora para *Clara. El mar* se incluyen elementos formales, tímbricos, armónicos e interpretativos de diversas tradiciones de la música popular actual (*jazz*, *pop*, *rock*, *world music*, etc.). La autonomía formal del *Baby Elephant Walk* y el concepto sincrónico en la secuencia analizada de *¡Hatari!*, están también presentes en el planteamiento compositivo de la banda sonora compuesta para el cortometraje *Clara. El mar*.

Una vez finalizadas las nuevas composiciones fueron analizadas (fase 3 de la investigación) siguiendo el mismo método empleado para los largometrajes. Se añadió además un apartado denominado *Método de trabajo y proceso compositivo* (cfr. 5.2.2.3, 5.2.3.3 y 5.2.4.3) dedicado al proceso de creación, al entorno técnico y a la relación con el director, que unido al análisis respectivo permite comprender el proceso creativo (objetivo 2.1) y conocer la relación con cada director (objetivo 2.2). Así mismo los análisis de la creación propia (cfr. apartado 5.2) permiten conocer los elementos musicales estructurales de la música de cada uno de los largometrajes (objetivo 2.3) y su relación con el resto de los elementos del film (objetivo 2.4), así como comprender los principios estéticos y estilísticos subyacentes (objetivo 2.5), y todo ello siempre en relación al modelo del que se partió. En las conclusiones de estos análisis (cfr. apartados 5.2.2.8, 5.2.3.7 y 5.2.4.8) y en el capítulo de resultados (cfr. capítulo 6) se tratan de establecer y comprender las concordancias y discrepancias entre los modelos y la creación propia (objetivo general 3) tanto en su estructura musical (objetivo 3.1), como en lo relativo a la asociación entre música e imagen (objetivo 3.2) y a los principios y recursos estilísticos y estéticos (objetivo 3.3). Para ello se realizó una comparativa específica (cfr. apartado 6.1) entre cada modelo y la respectiva banda sonora propia (fase 4 de la investigación). En el apartado 6.2 (*Discusión de resultados*) se establecen una serie de factores que ayudan a matizar las concordancias y explicar las discrepancias entre los modelos y la música propia, y que ejercen como limitaciones y particularidades de la aplicación práctica y la metodología seguida.

Para el transcurso de la investigación una pieza clave ha sido el desarrollo de un método específico para el análisis de la música cinematográfica (cfr. apartado 4.4), que nos permita un estudio en profundidad de la misma y que hemos aplicado tanto en los modelos (cfr. 5.1) como en la creación propia (cfr. 5.2), con lo que se cumple también el objetivo 4 de nuestra investigación y los objetivos específicos relacionados (4.1, 4.2 y

4.3). Las posibles implicaciones pedagógicas que se derivan de la presentación de este método no sólo no nos pasan desapercibidas, sino que han sido desde el comienzo del presente trabajo una preocupación constante. Nos hemos esforzado por ofrecer un método que, si bien dista mucho de ser perfecto, pretende ayudar también al alumno de composición de música para medios audiovisuales, o al estudioso de la materia, a comprender cómo funciona la música en una secuencia o película y a descubrir, interpretar y entender los planteamientos del compositor en cada caso concreto. Esta herramienta de trabajo no ha de ser tomada como un corsé rígido, sino como un punto de partida para posibilitar el análisis en profundidad de música audiovisual.

El análisis de modelos no constituye la finalidad última de esta investigación, sino que es tomado como herramienta de gran utilidad para la composición de nuevas bandas sonoras. Durante siglos los compositores de música *clásica* (entendiendo bajo este término no el periodo estilístico e histórico sino la música de concierto, sinfónica y de cámara, y la ópera) se han basado en el análisis de las obras de los grandes maestros como modelo para sus propias composiciones, en las que sin embargo no imitaban necesariamente el estilo concreto de la obra analizada. El análisis se revela así en la música autónoma como una fuente inagotable para el aprendizaje (que dura toda la vida) del oficio y las herramientas propias de la composición. Los resultados de esta investigación dejan patente que el análisis de las grandes obras de la música cinematográfica (siempre en relación a la película para la que fueron compuestas) puede ser de igual manera un instrumento de incalculable valor para el aprendizaje, perfeccionamiento y dominio de la técnica de la composición cinematográfica. Nuestra intención ha sido mostrar que los principios abstractos que rigen las composiciones de Steiner, Herrmann y Mancini (en *Casablanca*, *Psicosis* y el *Baby Elephant Walk* de *¡Hatari!*) siguen siendo vigentes en el cine actual dentro de un lenguaje personal. No concebimos el análisis como una disciplina pasiva, sino como una exploración en las técnicas de los grandes maestros que han trabajado y trabajan componiendo para el cine y el resto de los medios audiovisuales, de la cual el compositor (profesional o alumno) pueda extraer modelos que le ayuden en el aprendizaje técnico (musical y cinematográfico) y estético de este oficio creativo.

En el presente trabajo hemos tratado llevar a la práctica la aplicación de principios inferidos del análisis (de bandas sonoras musicales relevantes en la historia del séptimo arte) en la creación musical actual para cine. Nuestro interés ha sido por tanto indagar y profundizar en las relaciones entre teoría y práctica de la composición

cinematográfica. Pues si el análisis no deja de ser un esfuerzo por redactar principios teóricos extraídos de la práctica artística del pasado, el procedimiento inverso por el cual de esos principios desarrollamos nuevas obras ha de ser igual o más interesante para el investigador de la materia.

El análisis de la música cinematográfica puede por tanto constituir una herramienta fundamental para el estudio y conocimiento en detalle de las bandas sonoras de grandes compositores de cine, y a la par ofrecernos un conjunto de recursos técnicos y estéticos en los que basar la propia creación musical audiovisual.

8. Bibliografía general

- ADLER, Samuel (2002). *The study of orchestration*. New York: W.W. Norton.
- ADORNO, Theodor y EISLER, Hans (1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- AIELLO, Rita y SLOBODA, John A. (ed.) (1994). *Musical perceptions*. New York: Oxford University Press.
- ARCOS, María de (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- ARIJON, Daniel. (1988) *Gramática del lenguaje audiovisual*. Guipúzcoa: Escuela de Cine y Vídeo del País Vasco.
- ASCHIERI, Roberto (1999). *Over the moon: La música de John Williams para el cine*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- BATLE, Jordi (2008). *Psicosis*. Barcelona: RBA.
- BAZELON, Irwin (1975). *Knowing the score: Notes on film music*. Nueva York: Arco Publishing, Inc.
- BECCE, Giuseppe, BRAV, Ludwig y ERDMAN, Hans (1927). *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*. Berlin: Sclesinger.
- BENET, Vicente J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- BENNETT, Stephen (2009). *Computer orchestration. Tips and tricks*. Merton, Thetford, Norfolk, UK: PC Publishing.
- BENT, Ian D. y POPLE, Anthony (2001). Analysis. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Second Edition. New York: Oxford University Press.
- BERRY, Wallace (1989). *Musical structure and performance*. New Haven and London: Yale University Press.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BROWN, Royal S. (1994) *Overtones and undertones. Reading film music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- BRUCE, Graham D. (1985). *Bernard Herrmann. Film music and narrative*. University of Michigan Research Press.
- BURLINGAME, John (2000). *Sound and vision. Sixty years of motion picture soundtracks*. Nueva York: Billboard Books.

- BURT, George (1994) *The art of film music*. New England: Northeastern University Press.
- CATALÁ, Manel (ed.) (2010). *Metodologia de recerca etnològica*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- CATALÁN, Teresa (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia: Piles.
- CHARLES, Agustín (2005). *Instrumentación y Orquestación* (varios volúmenes). Valencia: Rivera Editores.
- CHION, Michel (1999). *El sonido: música, cine, literatura,...* Barcelona: Paidós.
- CHION, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- CHION, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- CHION, Michel (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.
- COLÓN, Carlos (1993). *Introducción a la historia de la música en el cine: la imagen visitada por la música*. Sevilla: Alfar.
- CONE, Edward T. (1968) *Musical form and musical performance*. New York: Norton.
- COOK, Nicholas (1994). *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press.
- COOK, Nicholas (2004). *Analysing musical multimedia*. New York: Oxford University Press.
- COOKE, Mervyn (2001). Film music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8. Second Edition. New York: Oxford University Press.
- COOPER, David (2001). *Bernard Herrmann's Vertigo. A film score handbook*. Westport, Connecticut- London: Greenwood Press.
- COPLAND, Aaron (2011). *What to listen for in music*. Reedición. Nueva York: New American Library.
- COWELL, Henry (1998). *Nuove risorse musicali*. Milán: Ricordi.
- CUÉLLAR, Carlos A. (1998). *Cine y música: el arte al servicio del arte*. Valencia: Universidad Politécnica.
- DAUBNEY, Kate (2000). *Max Steiner's Now, Voyager. A film score guide*. Westport, CT: Greenwood.
- DAVIS, Richard (1999). *Complete guide to film scoring*. Boston, MA: Berklee Press.

- DAVISON, Annette (2004). *Hollywood theory, non-Hollywood practice. Cinema soundtracks in the 1980s and 1990s*. Burlington, VT: Ashgate Publishing.
- DAY, Timothy (2002). *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza Música.
- DICKINSON, Kay (2003). *Movie music, the film reader*. Londres: Routledge.
- DIEBNER, Hans H. (2006). *Performative science and beyond. Involving the process in research*. Viena: Springer Verlag.
- DONELLY, Kevin J. (2001). *Film music. Critical approaches*. Edinburgh University Press.
- DUNSBY, Jonathan y WHITTALL, Arnold (1988). *Music analysis in theory and practice*. London: Faber Music.
- DUNSBY, Jonathan (1995). *Performing music: Shared concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- EGUILAZ, Rafael y SANTOS, Alicia (2006). *Cuaderno de Análisis. Introducción al análisis musical*. Segunda edición. Madrid: Enclave Creativa.
- EISENSTEIN, Sergei M (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- EVANS, Mark (1975). *Soundtrack: the music and the movies*. Nueva York: Hopkinson and Blake.
- FORTE, Allen. y Gilbert, Steven E. (1992). *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor.
- GAZETAS, Aristides (2008). *An introduction to world cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland.
- GERTRUDIX, Manuel (2003) *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid: Laberinto.
- GILREATH, Paul (2010). *The guide to midi orchestration* (4ª ed.). Oxford: Focal Press.
- GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence y LEPPERT, Richard D. (ed.) (2007). *Beyond the soundtrack. representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press.
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. Londres: BFI Publishing.
- GRANT, Barry K. (ed.) (2006). *Schirmer encyclopedia of film. Vol 1-4*. Detroit: Schirmer Reference.
- GUTIÉRREZ, Mar. (2008). Desafíos y oportunidades para la investigación musical en el horizonte del proceso de Bolonia. *Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical*, pp. 367-374. Universidad Autónoma de Madrid.

- GUYNN, William (ed.) (2011). *The routledge companion to film history*. Oxon: Routledge.
- HABA, Alois (1984). *Nuevo tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- HAGEN, Earle (1990). *Advanced techniques for film scoring*. Van Nuys, California: Alfred Publishing Company.
- HALFYARD, Janet K. (2004). *Danny Elfman's Batman. A film score guide*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 9-50. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, n° 26, pp 85-118. Facultad de Educación. Universidad de Murcia.
- HERNÁNDEZ, Fernando (coord.) (1998). *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts*. Publicacions Universitat de Barcelona.
- HINDEMITH, Paul (1959). *Armonía tradicional (2 vol.)*. Buenos Aires: Melos.
- HOOVER, Tom (2011). *Soundtrack Nation. Interviews with today's top professionals in film, videogame, and television scoring*. Boston, MA: Course Technology.
- INGLIS, Ian (2003). *Popular music and film*. Londres: Wallflower Press.
- KALINAK, Kathryn (1992). *Settling the score. Music and the classical Hollywood film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- KARLIN, Fred (1994). *Listen to the movies*. New York: Schirmer Books.
- KARLIN, Fred (2004). *On the track. A guide to contemporary film scoring (2ª ed.)*. New York- London: Routledge.
- KASSABIAN, Anahid (2001). *Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Nueva York: Routledge.
- KOMPANEK, Sonny (2004). *From score to screen: Sequencers, scores y second thoughts. The new film scoring process*. Nueva York: Schirmer Trade Books.
- KONIGSBERG, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- KOSTKA, Stefan (1999). *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall.
- KREUZER, Anselm C. (2002). *Filmmusik. Geschichte und Analyse*.
- LACK, Russell (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- LARSEN, Peter (2007). *Film music*. London: Reaktion Books.

- LA RUE, Jan (1989), *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- LERDAHL, Fred. y JACKENDOFF, Ray (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal.
- LERNER, Neil (ed.) (2010). *Music in the horror film*. New York: Routledge.
- LESTER, Joel (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep (2005). Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga. *La música en los medios audiovisuales*, pp. 143-154. Salamanca: Plaza universitaria ediciones.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep (1995). Método de análisis de la música cinematográfica. *D'Art*, nº 21 (1995). Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María (1973). *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- LONDON, Kurt (1970). *Film music*. New York: Arno Press y The New York Times.
- MAGNY, Joël (2005). *Vocabularios del cine*. Barcelona: Paidós.
- MANCINI, Henry y LEES, Gene (2001). *Did they mention the music?* New York: Cooper Square Press.
- MARKS, Martin (2000). Music, Drama. Warner Brothers. The cases of Casablanca and The Maltese Falcon. *Music and Cinema*, pp. 161-186. Hanover: University Press of New England.
- MATHIESON, Muir (1944). Aspects of film music. *Tempo*, N°9 (Dec., 1944), pp. 7-9. Cambridge University Place.
- MCNIFF, Jean y WHITEHEAD Jack (2006). *All you need to know about action research. An introduction*. London: Sage Publications.
- MCNIFF, Shaun (1998). *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publishers Ltd.
- MCNIFF, Shaun (2008). Art-based reserach. *Handbook of the arts in qualitative inquiry: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, chapter 3, pp. 29-40. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- MESSIAEN, Olivier (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris: Editions Musicales.
- MEYER, Leonard B. (2000). *El estilo en la música*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- MEYER, Leonard B. (2000). *Estructura rítmica de la música*. Barcelona: Idea Books.
- MEYER, Leonard B. (2001). *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.
- MOLINA, Emilio, CABELLO, Ignacio y ROCA, Daniel (2007). *Armonía 1 y 2*. Madrid: Enclave Creativa.

- MOLINA, Emilio y ROCA, Daniel (2006). *Vademecum musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- MORGAN, Robert P. (1998). *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- MOTTE, Diether de la (2006). *Armonía*. Barcelona: Idea Books.
- MOYA LORENTE, Fernando (1993). *Los grandes músicos del cine*. Barcelona: Royal Books.
- NIETO, José (2004). *Música para la imagen: La influencia secreta*. Madrid: Fundación Autor.
- PAULUS, Irena (1997). Du rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film Casablanca (1943) de Michael Curtiz. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 28, No. 1*. Croatian Musicological Society.
- PEJROLO, Andrea y DEROSA, Richard (2007). *Acoustic and midi orchestration for the contemporary composer. A practical guide to writing and sequencing for the studio orchestra*. Oxford: Focal Press.
- PÉREZ-LÓPEZ, Héctor Julio (2006). Investigación y práctica musical. El horizonte del doctorado de música en Europa. *Bases para un debate sobre investigación artística*, pp. 51-72. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- PÉREZ-LÓPEZ, Héctor Julio (2010). Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística. *Actas del I Congrés Internacional "Investigació en Música"*, pp. 13-17. Valencia: Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana.
- PERLE, George (2000). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books.
- PERSICHETTI, Vicent (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- PISTON, Walter (2001). *Armonía*. Barcelona: Idea Books.
- PISTON, Walter (1984). *Orquestación*. Madrid: Real Musical.
- POWRIE, Phil y STILWELL, Robynn J. (ed.) (2006) *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Aldershot, Inglaterra: Ashgate Publishing.
- PRENDERGAST, Roy M. (1992). *Film music. A neglected art (second edition)*. New York: W.W. Norton.
- RAMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (1993). *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- RANDEL, Don (ed.) (2001). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial.

- REAY, Pauline (2004). *Music in film. Sundtracks and synergy*. London: Wallflower Press.
- RINK, John (ed.) (1995): *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROBERTSON, James C. (1994). *The Casablanca man. The cinema of Michael Curtiz* (2a. ed.). London: Routledge.
- ROBERTSON WOJCIK, Pamela y KNIGHT, Arthur (ed.) (2001). *Soundtrack available: essays on film and popular music*. Durham y Londres: Duke University Press.
- RODRÍGUEZ FRAILE, Javier (2001). *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Badajoz: Departamento de publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- ROMÁN, Alejandro (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Mousike.
- RONA, Jeff (2000). *The reel world. Scoring for pictures*. San Francisco: Miller Freeman Books.
- RUSELL, Mark y YOUNG, James Edward (2000). *Film music*. Boston: Focal Press.
- SALZER, Félix. (1990). *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor.
- SEVSAY, Ertugrul (2005). *Handbuch der Instrumentationspraxis*. Kassel (Alemania): Bärenreiter.
- SCHENKER, Heinrich (1990). *Tratado de armonía*, Madrid: Real Musical.
- SCHNEIDER, Norbert Jürgen (1997). *Komponieren für Film und Fernsehen*. Mainz: Schott Verlag.
- SCHOENBERG, Arnold (1999). *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona: Idea Books
- SCHOENBERG, Arnold (1989). *Fundamentos de la composición musical*, Madrid: Real Musical.
- SCHOENBERG, Arnold (1979). *Tratado de armonía*, Madrid: Real Musical.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2004). La música contemporánea en el cine. *Revista Historia y Comunicación Social* 2004, 9, 155-162. ISSN: 1137-0734
- SIJLL, Jennifer Van (2005). *Cinematic Storytelling*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- SLOBODA, John A. (ed.) (1988) *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press.

- SMITH, Steven C. (2002). *A heart at fire's center: the life and music of Bernard Herrmann*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- SOBRINO, Ramón (2005). Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología, Vol. XXVIII n° 1* pp. 667-696. Madrid: Sociedad española de Musicología.
- SULLIVAN, Jack (2006). *Hitchcock's music*. Yale University Press.
- SZEKELY, Katalin (2004). *Análisis 1º y 2º*. Málaga: Ediciones Maestro.
- SZEKELY, Katalin (2006). *Armonía tonal funcional. Armonía Clásica (2 vol)*, Valencia: Piles.
- TARASTI, Eero. (1994). *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- THOMAS, Tony (1997). *Music for the movies*. Los Angeles: Silman-James Press.
- THOMAS, Tony (1979). *Film score: The view from the podium*. Cranbury, N.J. : A.S.Barnes.
- VILLA ROJO, Jesús (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor.
- WIERZBICKI, James (2009). *Film music. A history*. New York: Routledge.
- WITTALL, Arnold (1999). *Musical composition in the twentieth century*. Oxford University Press.
- XALABARDER, Conrado (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.
- XALABARDER, Conrado (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2006). El reto de la investigación creativa y performativa. *Eufonia n°38*. Barcelona: Graó.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2008). Investigar desde el arte. *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Volumen 1-2008*. Santa Cruz de Tenerife.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2010). Investigar desde la práctica artística. *Actas del I Congreso Internacional "Investigació en Música"*, pp. 124-129. Valencia: Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2005). Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (1), pp. 95-122. Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza.

- Tesis doctorales:

ÁLVAREZ PEDROSIAN, Eduardo (2010). *Etnografías de la subjetividad. Alcances filosóficos de la práctica antropológica contemporánea*. Universitat de Barcelona.

ARCOS, María de (2003). *Aplicación del lenguaje atonal a la música cinematográfica*. Universidad de Sevilla.

BUSHARD, Anthony J. (2006). *Fear and loathing in Hollywood: Representations of fear, paranoia, and individuality vs. conformity in selected film music of the 1950s*. Tesis doctoral no publicada. University of Kansas.

DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia (2005). *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

DORAN EATON, Rebecca M. (2008). *Unheard minimalisms: The functions of the minimalist technique in film scores*. Tesis doctoral no publicada. University of Texas at Austin.

FAGUNDES, Patricia (2010). *La ética de la festividad en la creación escénica*. Universidad Carlos III de Madrid.

FRAILE PRIETO, Teresa (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Salamanca.

GERTRUDIX, Manuel (1990). *La música en el cine español actual (1975-1990)*. Pepe Nieto. Universidad de Extremadura.

GREGORIO GIL, Carmen (2010). *Mi banda, mi hogar. Resignificando la infancia a partir de los niños y niñas de la calle de la Ciudad de México*. Universidad de Granada.

HAWORTH, Catherine M. (2011). *Dames, darlings, and detectives: Women, agency, and the soundtrack in RKO Radio Pictures crime films 1939-1950*. Tesis doctoral no publicada. University of Leeds.

KÖRTE, Walter (2008). *Ph.D. Portfolio of cross-genre compositions. Analysing textural compositions*. Tesis doctoral no publicada, Royal Holloway- University of London. Inglaterra.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín (2009). *Música y cine en la España del franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz*. Universidad de Granada.

PALACIOS, Luz A. (1989). *Las funciones de la banda sonora en el cine*. Universidad Autónoma de Barcelona.

PLATTE, Nathan R. (2010). *Music collaborations in the films of David O. Selznick, 1932-1957*. Tesis doctoral no publicada. University of Michigan.

RODRÍGUEZ FRAILE, Javier (2001). *Música de cine e historia contemporánea: El*

lenguaje de Ennio Morricone. Universidad de Barcelona.

SANZ GARCÍA, José Miguel (2009). *Miguel Asíns Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Tesis doctoral no publicada, Universtitat de Valencia.

SAPRÓ, Marcos (2010). *Acústicas del miedo. Lo siniestro en el cine fantástico y de terror a través de la banda sonora*. Tesis doctoral no publicada, Universtitat de Valencia.

SCHMIDEL, Stefan (2004). *Musik als Medium. Fallstudien und Hypothesen zu Struktur, Gebrauch und Rezeption von musikalischen Erinnerungs-, Simulations-, Virtualitäts- und Entkoppelungsmethoden in christlicher Formgelegenheit und Massenmedien der Gegenwart*. Tesis doctoral no publicada. Ausrtria: Universität Wien.

SCHUBERT, Linda K. (1994). *Soundtracking the past: Early music and its representations in selected history films*. University of Michigan.

- Trabajos de investigación:

DÍAZ PÉREZ, Nisamar (2009). *La música de los largometrajes de ficción cuyos compositores son canarios o residentes en canarias*. Trabajo de investigación de fin de carrera no publicado, Conservatorio Superior de Música de Canarias.

WUNDER, Gerrit (2005). *Jerry Goldsmith und seine Musik zum Horrorklassiker "Das Omen I"*. Diplomarbeit (no publicado). Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Austria).

- Páginas Web:

AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY (AMS): Doctoral Dissertations in Musicology. Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://www.ams-net.org/ddm/basicSearch.php>

DIXON, Troy. *Erich Wolfgang Korngold Biography*. Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://www.korngold-society.org/bio.html>

FILM MUSIC SOCIETY. Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://www.filmmusicsociety.org/about/about.html>

INTERNET MOVIE DATA BASE (IMDB). Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://imdb.com>

Max Steiner: <http://www.imdb.com/name/nm0000070/#Composer>

Casablanca: <http://www.imdb.com/title/tt0034583/>
¡Hatari!: <http://www.imdb.com/title/tt0056059/>
Lo que el viento se llevó: <http://www.imdb.com/title/tt0031381/>
Psicosis: <http://www.imdb.com/title/tt0054215/>
IMSLP / Petrucci Music Library. Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://imslp.org/wiki>
JSTOR. Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://www.jstor.org/>
MANCINI, Henry. Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://www.henrymancini.com/>
NAGORE, María (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al Sur*, Nº 1 (Enero 2004). Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
OBJETIVO CANARIAS 2010. Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://www.objetivocanarias.com/eventos.php?id=697>
RAE (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22.^a Edición. Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://buscon.rae.es/draeI/>
RAKSIN, David (1995). *David Raksin Remembers his Colleagues*. Disponible (consultado en mayo de 2011):
http://www.americancomposers.org/raksin_intro.htm
STEVEN LASHER, John (1996). *About the composer*. Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://www.bernardherrmann.org/articles/bio/aboutthecomposer/>
STROMBERG, William, MORGAN, John y otros (2009). *Film music orchestration studies*. Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://www.filmscoremonthly.com/board/posts.cfm?pageID=1&forumID=1&threadID=62814&archive=0>
TESEO (consulta de Base de datos de Tesis Doctorales). Disponible (consultado en mayo de 2011):
<https://www.educacion.gob.es/teseo/irBusquedaAvanzada.do>
TESIS DOCTORALES EN RED (TDR). Disponible (consultado en mayo de 2011):
<http://www.tesisenred.net/>

WROBEL, William (2002). *Chord Profile #2 (PSYCHO)*. Disponible (consultado en mayo de 2011):

<http://www.film scorerundowns.net/herrmann/index.html>

- Filmografía:

- *2001: Una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey)* (1968). Stanley Kubrick (dir.). Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer y Warner Bros.

- *American Beauty* (1999). Sam Mendes (dir.). Música de Thomas Newman. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

- *Ben-Hur* (1959). William Wyler (dir.). Música de Miklós Rózsa. Estados Unidos: United Artists.

- *Black Hawk derribado (Black Hawk Down)* (2001). Ridley Scott (dir.). Música de Hans Zimmer. Estados Unidos: Columbia Pictures.

- *Bullit* (1968). Peter Yates (dir.). Música de Lalo Schifrin. Estados Unidos: Warner Bros. y Seven Arts.

- *Casablanca* (1942). Michael Curtiz (dir.). Música de Max Steiner. Estados Unidos: Warner Bros.

- *Ciudadano Kane (Citizen Kane)* (1941). Orson Welles (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: RKO Pictures.

- *Clara. El mar* (2009). Dany Campos (dir.). Música de Gonzalo Díaz Yerro. España: Eigavisión.

- *Con la muerte en los talones (North by Northwest)* (1959). Alfred Hitchcock (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: MGM.

- *Cyrano de Bergerac* (1990). Jean-Paul Rappeneau (dir.). Música de Jean-Claude Petit. Francia: Orion Classics.

- *Der Klang Hollywoods. Max Steiner und seine Erben* (documental) (2009). Jacob Groll (dir.). Música de Gerrit Wunder. Austria: ORF.

- *Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's)* (1961). Blake Edwards (dir.). Música de Henry Mancini. Estados Unidos: Paramount Pictures.

- *Doctor Zhivago* (1965). David Lean (dir.). Música de Maurice Jarre. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

- *El asesinato del Duque de Guisa (L'assassinat du duc de Guise)* (cortometraje) (1908). André Calmettes y Charles Le Bargy (dir.). Música de Camille Saint-Saëns. Francia.

- *El canto del grillo* (cortometraje) (2006). Dany Campos (dir.). Música de Gonzalo Díaz Yerro. España: Eigavisión.
- *El cantor de jazz (The Jazz Singer)* (1927). Alan Crosland (dir.). Música de Louis Silvers. Estados Unidos: Warner Bros.
- *El Cid* (1961). Anthony Mann (dir.). Música de Miklós Rózsa. Estados Unidos: Allied Artists y Miramax Films.
- *El padrino (The Godfather)* (1972). Francis Ford Coppola (dir.). Música de Nino Rota. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- *El planeta de los simios (Planet of the Apes)* (1968). Franklin J. Schaffner (dir.). Música de Jerry Goldsmith. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- *El Señor de los anillos (The Lord of the Rings)* (trilogía) (2001-2003). Peter Jackson (dir.). Música de Howard Shore. Nueva Zelanda: New Line Cinema.
- *El sueño de una noche de verano (A Midsummer Night's Dream)* (1935). William Dieterle y Max Reinhardt (dir.). Música de Felix Mendelssohn adaptada por Erich Wolfgang Korngold. Estados Unidos: Warner Bros.
- *En busca del arca perdida (Raiders of the Lost Ark)* (1981). Steven Spielberg (dir.). Música de John Williams. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- *Encuentros en la tercera fase (Close Encounters of the Third Kind)* (1977). Steven Spielberg (dir.). Música de John Williams. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- *E.T. el extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial)* (1982). Steven Spielberg (dir.). Música de John Williams. Estados Unidos: Universal Pictures.
- *Fahrenheit 451* (1966). François Truffaut (dir.). Música de Bernard Herrmann. Reino Unido: Universal Pictures.
- *Film* (cortometraje) (1964). Samuel Beckett (escritor) y Alan Schneider (dir.). Estados Unidos: Video Specialists International.
- *Gladiator* (2000). Ridley Scott (dir.). Música de Hans Zimmer. Estados Unidos: DreamWorks.
- *Harry el sucio (Dirty Harry)* (1971). Don Siegel (dir.). Música de Lalo Schifrin. Estados Unidos: Warner Bros.
- *¡Hatari! (Hatari!)* (1962). Howard Hawks (dir.). Música de Henry Mancini. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- *Jasón y los argonautas (Jason and the Argonauts)* (1963). Don Chaffey (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: Columbia Pictures.

- *Julio César (Julius Caesar)* (1953). Joseph L. Mankiewicz (dir.). Música de Miklós Rózsa. Estados Unidos: MGM.
- *King Kong* (1933). Merian C. Cooper (dir.) y Ernest B. Schoedsack (dir.). Música de Max Steiner. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- *La fiera de mi niña (Bringing up Baby)* (1938). Howard Hawks (dir.). Música de Roy Webb. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- *La guerra de las galaxias (Star Wars)* (1977). George Lucas (dir.). Música de John Williams. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- *La isla misteriosa (Mysterious Island)* (1961). Cy Endfield (dir.). Música de Bernard Herrmann. Reino Unido y Estados Unidos: Columbia Pictures.
- *La misión (The Mission)* (1986). Roland Joffé (dir.). Música de Ennio Morricone. Estados Unidos: Warner Bros.
- *La muerte tenía un precio (Per qualche dollaro in più)* (1965). Sergio Leone (dir.). Música de Ennio Morricone. Italia, España y Alemania Occidental: United Artists.
- *La mujer de Arena (Suna no onna)* (1964). Hiroshi Teshigahara (dir.). Música de Tōru Takemitsu. Japón: Toho.
- *La novia de Frankenstein (The Bride of Frankenstein)* (1935). James Whale (dir.). Música de Franz Waxman. Estados Unidos: Universal Pictures.
- *La pantera rosa (The Pink Panther)* (1963). Blake Edwards (dir.). Música de Henry Mancini. Reino Unido y Estados Unidos: United Artists.
- *Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia)* (1962). David Lean (dir.). Música de Maurice Jarre. Reino Unido: Columbia Pictures.
- *Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind)* (1939). Victor Fleming (dir.). Música de Max Steiner. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer y Warner Bros.
- *Los increíbles (The Incredibles)* (2004). Brad Bird (dir.). Música de Michael Giacchino. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- *Magic Fire* (1955). William Dieterle (dir.). Música de Richard Wagner adaptada por Erich Wolfgang Korngold. Estados Unidos: Republic Pictures.
- *Memorias de África (Out of Africa)* (1985). Sidney Pollack. Música de John Barry. Estados Unidos: Universal Pictures.
- *Misión imposible (Mission: Impossible)* (serie de TV, CBS: 1966-1973). Bruce Geller (creador). Tema musical de Lalo Schifrin. Estados Unidos: Desilu Productions y Paramount Television.

- *Nevando Voy* (2008). Maitena Muruzabal (dir.) y Candela Figueira (dir.). Música de Gonzalo Díaz Yerro. España: Cronopia Films y Cameo Media.
- *Orcajo. La belleza y la destrucción* (documental) (2004). Dany Campos (dir.). Música de Gonzalo Díaz Yerro. España: Eigavisión.
- *Pasaje a la India (Passage to India)* (1984). David Lean (dir.). Música de Maurice Jarre. Reino Unido y Estados Unidos: Columbia Pictures.
- *Peliculeros* (cortometraje) (2009). José Lobillo (dir.). Música de Gonzalo Díaz Yerro. España: Siroco Factory.
- *Perdidos (Lost)* (serie de TV, 2004-2010). J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof (creadores). Música de Michael Giacchino. Estados Unidos: Bad Robot Productions, ABC Studios y Touchstone Television.
- *Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari)* (1964). Sergio Leone (dir.). Música de Ennio Morricone. Italia, España y Alemania Occidental: United Artists.
- *Psicosis (Psycho)* (1960). Alfred Hitchcock (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- *Quo Vadis?* (1951). Mervin LeRoy (dir.). Música de Miklós Rózsa. Estados Unidos: MGM.
- *Rey de reyes (King of Kings)* (1961). Nicholas Ray (dir.). Música de Miklós Rózsa. Estados Unidos: MGM.
- *Robin de los bosques (The Adventures of Robin Hood)* (1938). Michael Curtiz (dir.). Música de Erich Wolfgang Korngold. Estados Unidos: Warner Bros.
- *Sólo ante el peligro (High Noon)* (1952). Fred Zinnemann (dir.). Música de Dimitri Tiomkin. Estados Unidos: United Artists.
- *Superman* (1978). Richard Donner (dir.). Música de John Williams. Estados Unidos: Warner Bros.
- *Taxi Driver* (1976). Martin Scorsese (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- *Tiburón (Jaws)* (1975). Steven Spielberg (dir.). Música de John Williams. Estados Unidos: Universal Pictures.
- *Ultimatum a la tierra (The Day the Earth Stood Still)* (1951). Robert Wise (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- *Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire)* (1951). Elia Kazan (dir.). Música de Alex North. Estados Unidos: Warner Bros.

- *Vértigo. De entre los muertos (Vertigo)* (1958). Alfred Hitchcock (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- *Viaje al centro de la tierra (Journey to the Center of the Earth)* (1959). Henry Levin (dir.). Música de Bernard Herrmann. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- *Vic* (cortometraje) (2011). Diana Saavedra (dir.). Música de Gonzalo Díaz Yerro. España-Inglaterra. Disponible en Vimeo (consultado en junio de 2011): <http://vimeo.com/monod/vic>

- Discografía:

- *Casablanca: Original Motion Picture Soundtrack* (CD, 1997). Turner Entertainment Co.
- *Psycho. Bernard Herrmann* (CD, 1989). Unicorn Records (formato vinilo, 1975) y Unicorn-Kanchana (reedición en formato CD).
- *Howard Hawk's Hatari! Music from the Paramount Motion Picture Show. Henry Mancini* (CD, 2003). BMG Music (formato vinilo, 1962 y reedición en formato CD).

9. Agradecimientos

Para terminar quisiéramos agradecer a todas las personas que han prestado su ayuda a la realización de esta tesis. A nuestros directores, D. José Luis Correa y D. Fernando Bautista, por su seguimiento, inestimable ayuda, disponibilidad y colaboración. A D. Walter Körte y D. Daniel Roca por su generoso asesoramiento. A Jesús Pérez, Gerrit Wunder, Cristina Yerro y Pedro Díaz por facilitarnos algunos de los materiales de la bibliografía. A José Lobillo, Diana Saavedra y Dany Campos por su total colaboración. A Nikoleta Stefanova Popova por sus consejos. A todos los compañeros del Departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música de Canarias por sus sugerencias. Y a Cristina Pérez Alemán por su apoyo y paciencia.