

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicado a la imagen”. *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 745-59.

Resumen

Se ha establecido, en muchas corrientes analíticas, una divergencia entre las bandas sonoras que expresan un sentimiento o estado emocional y aquellas que se limitan a “estar ahí”. Teniendo en cuenta hechos como la respuesta emocional del espectador ante la obra de compositores que en teoría nada pretender expresar en sus creaciones para la imagen, o el efecto que puede suscitar la pérdida de las connotaciones semiológicas de determinados sonidos, se cuestiona aquí la validez de términos empleados para calificar bandas sonoras, a la par que se proponen otras más adecuadas a esta realidad.

Abstract

It is well established, in many analytical traditions, the difference between soundtracks that tend to express a feeling or an emotional state and those which just “are there”. Considering real facts such as the emotional response of the public to music that supposedly lacks expressive connotations or the actual reactions that the loss of semiological connotations of certain sounds implies, this paper puts into question the validity of the terms used to describe soundtracks. A proposal of more adequate terms is also made.

Palabras clave: Música incidental, música expresiva, ambientación musical

Keyword: incidental music, expressive music, sounds and music effects

## ¿EXISTE UNA FRONTERA EN LA MÚSICA APLICADA A LA IMAGEN COMO ELEMENTO EXPRESIVO Y ESTRUCTURAL?

Volumen I

Matilde OLARTE MARTÍNEZ

*Resumen: Se ha establecido, en muchas corrientes analíticas, una divergencia entre las bandas sonoras que expresan un sentimiento o estado emocional y aquellas que se limitan a "estar ahí". Teniendo en cuenta hechos como la respuesta emocional del espectador ante la obra de compositores que en teoría nada pretenden expresar en sus creaciones para la imagen, o el efecto que puede suscitar la pérdida de las connotaciones semiológicas de determinados sonidos, se cuestionan aquí la validez de los términos empleados para calificar bandas sonoras, a la par que se proponen otros más adecuados a esta realidad.*

IS THERE A FRONTIER IN SOUNDTRACK MUSIC AS AN EXPRESSIVE AND STRUCTURAL ELEMENT?

*Abstract: It is well established, in many analytical traditions, the difference between soundtracks that tend to express a feeling or an emotional state and those which just "are there". Considering real facts such as the emotional response of the public to music that supposedly lacks expressive connotations or the actual reactions that the loss of semeiological connotations of certain sounds implies, this paper puts into question the validity of the terms used to describe soundtracks. A proposal of more adequate terms is also made.*

Desde hace una década se han incrementado notablemente los estudios sobre las interrelaciones entre la música y la imagen a la que acompaña. Estos estudios corresponden a la ciencia de la musicología –a pesar de la poca bibliografía que han aportado y aportan investigadores es-

pañoles al respecto-, ya que el análisis de esta música permite barajar varios parámetros de investigación; establece, por una parte, arquetipos de música expresiva con funciones de metatexto, donde la música intrínsecamente va más allá de los diálogos; por otra parte, haciendo un estudio comparativo de las bandas sonoras de un mismo autor, se pueden construir patrones compositivos de melodías que le definen como tal -Vangelis, John Williams o Michael Nyman, como ejemplo-; también puede proponerse un esquema melódico de músicas propias de ciertos géneros -terror, intriga, policíaca...- analizando las bandas sonoras de las últimas películas pertenecientes a dichos géneros, lo que permite crear posteriormente las librerías musicales, tan usadas en los estudios de televisión, para los fondos musicales de series y documentales; el estudio de las composiciones para imagen de algunos compositores considerados 'clásicos' -como es el caso de los españoles de la Generación del 51, Antón García Abril, Luis de Pablo o Carmelo Bernaola- permitiría hacer una revisión a la hora de la valoración de la 'opera omnia' de algunos autores.

Y, dejando a un lado la música incidental y pasando al caso de la utilización de música preexistente, tenemos numerosos temas a analizar: el por qué de la reiteración de cierta música clásica, muy conocida, que permite establecer al espectador un código de identificación al oírla, pero que le impide ampliar su repertorio musical con piezas no tan comercializadas<sup>1</sup>; el por qué de la utilización excesiva de canciones de pop, rock o jazz, cuya inclusión en la película no responde a necesidades estructurales del guión; el por qué del uso de los mismos temas musicales de una película en otra distinta, bien por parte del mismo director o del mismo compositor; otras cuestiones que no corresponderían al tema que planteamos aquí.

Como todos sabemos, los sellos discográficos venden muchas más bandas sonoras que grabaciones de conciertos clásicos, y por lo tanto, ya desde el punto de vista de la sociología de la música, este repertorio específico debe ser objeto de estudio por nuestra parte; además, en esta música se da recientemente otro fenómeno que afecta al compositor, como la utilización de músicas y canciones preexistentes, con lo que la labor de compositor de banda sonora queda reducida a la de arreglista y coordinador; desde hace aproximadamente unos seis años, se ha incrementado el número de bandas sonoras de comedias compuestas por re-

<sup>1</sup> Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "Presencia de la música clásica europea en el cine americano actual: seña de identidad". En: *Actas del VI Congreso 'Cultura europea'*. Pamplona, Aranzadi, 2000 (en prensa).

copilaciones de canciones americanas de los años 60 y 70<sup>2</sup>, lo que abarata notablemente el coste original de la película pero reduce considerablemente la labor compositiva del músico; además, en la grabación comercial de la banda sonora, aparecen canciones que no se utilizan en la película, porque realmente lo que importa es que el disco guste al público y se venda. Esta perspectiva se aleja mucho del ideal de banda sonora para el que trabajaron Korngold, Herrmann o Rozsa, pero es una realidad.

Por tanto, la justificación de la necesidad de estudiar la música aplicada a la imagen es clara. Como método de estudio proponemos una clasificación nueva, ya que, por las razones que expondremos, los términos que más se usan no responden en esencia a las funciones de la música para la imagen en nuestro momento actual. El estudio de estas funciones clarificará tanto a los compositores como a los críticos que tienen que juzgar sobre la calidad de la obra.

Primeramente, vamos a revisar los conceptos de música expresiva y música estructural, con los que se define a la banda sonora que forma parte de una película. Se ha establecido, en muchas corrientes analíticas, una divergencia entre la banda sonora de un película -o corto- que expresa un sentimiento o un estado emocional, o sea, música expresiva, y aquella música que se limita a "estar ahí", como una mera música de fondo, que no expresa nada, que es la música estructural<sup>3</sup>. La primera definición, la música expresiva, puede hacer referencia tanto a los sentimientos de los protagonistas como a los de los espectadores; del protagonista, porque sus sentimientos cambian al escuchar esa música, al interpretarla, o al imaginarla -siempre casos de música diegética o de "background"<sup>4</sup>, claro está- como a nosotros, espectadores y protagonista pasivos de esa música que estamos percibiendo.

<sup>2</sup> Basta recordar los títulos de algunas de las bandas más vendidas este año pasado: *Tienes un e-mail* (George Fenton), *La boda de mi mejor amigo* (James Newton Howard), *Amor a primera vista* (Mark Isham) o *Acordes y desacuerdos* (Dick Hyman).

<sup>3</sup> Cfr. las definiciones de música expresiva y estructural en los principales manuales que tratan del tema: BELTRÁN MONER, Rafael. *Ambientación musical*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1991; CHION, Michael. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997; COLON PERALES, Carlos - INFANTE DEL ROSAL, Fernando - LOMBARDO ORTEGA, Manuel. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997; CUETO, Roberto. *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid: Nuer, 1996; LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999; NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: S.G.A.E., 1996; XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

<sup>4</sup> Cfr. las nuevas nomenclaturas para diegética o accidental e incidental en: JONES, Chris - JOLLIFFE, Genevieve. *The Guerrilla Film Makers Handbook*. London: Continuum, 2000, p. 196.

En un segundo lugar, la música expresiva la subdividen, los críticos, en anímica e imitativa, en función de la expresividad fruto de los sentimientos o fruto de la contemplación de la naturaleza, pero siempre referida a música incidental, no diegética o "featured music", que sólo es percibida por el espectador, y nunca por los protagonistas. La emoción que expresa este tipo de música, fruto de la subjetividad con que la percibe el espectador, puede mover nuestro estado de ánimo a la alegría, la tristeza, el miedo, la inseguridad, etc, que son las funciones principales de la música anímica; y por otra parte, la emoción puede centrarse en el efecto que al espectador le produce el escuchar esa música e imaginarse tanto un fenómeno de la naturaleza –la llegada de la primavera o la caída de las hojas–, como imágenes mentales de fenómenos atmosféricos –el viento, el trueno, la lluvia, el anochecer...–, al más puro estilo de la música programática clásica y romántica; estas funciones se le atribuyen a la música imitativa.

Esta clasificación de la música expresiva no es equitativa ya que, mientras los ejemplos de música anímica son infinitos, porque todos reímos, pasamos miedo, tenemos intriga, o incluso podemos llegar a llorar al estar "protagonizando" la película desde nuestro asiento, no pasa lo mismo con la música imitativa, donde los ejemplos son más bien escasos; el más reciente que se merezca resaltar es el compuesto por James Newton Howard en *Mientras nieva sobre los cedros*; además, todos los casos de música imitativa necesitan una fotografía excelente, para que la música ayude al espectador en su propia descripción de lo que está contemplando, si no, su función será vana, y no ilustrará al espectador para comprender mejor esas imágenes sin texto; por tanto, cabría preguntarse ¿cuántos ejemplos podríamos citar de imágenes de la primavera o el otoño, o una tormenta veraniega, donde la buena fotografía de un plano general continuado está subrayada por una música imitativa apropiada?; además, sorprende el hecho de que buscando compositores clásicos de música programática, no vemos que hayan sido utilizados con este fin, mientras que son muy numerosos los casos de música romántica y expresionista utilizados con el primer fin expresivo con que fueron compuestos<sup>5</sup>.

Esta primera cuestión de la dicotomía de la música expresiva en el análisis de la banda sonora ha sido eludida por algunos autores, y por tanto, descalificada; el compositor José Nieto, en su manual sobre música para cine, reduce las funciones de la música expresiva a transmitir emo-

<sup>5</sup> Cfr. los ejemplos de música clásica que aparecen en películas que se citan en: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La ópera como diégesis en la narración fílmica en las dos últimas décadas". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana* VI (1999) (en prensa).

ciones, establecer estados de ánimo, poner de relieve los distintos aspectos de la imagen, y cumplir funciones semiológicas<sup>6</sup>. Un hecho que sorprende es la imagen tan parcial que presenta el autor, porque no solamente pasa por alto a la música anímica, sino que parte de que la única música que puede ser expresiva es la incidental; por tanto, le niega toda la fuerza expresiva a la música diegética, y deja una gran parte de la música presente en la banda sonora fuera del campo del análisis. Como todos sabemos, son numerosos los ejemplos de secuencias que contienen música diegética de gran sentido expresivo, bien porque el espectador conoce 'a priori' el efecto que esta música produce intrínsecamente, o bien porque los protagonistas han dado a una música tal poder expresivo, por razones argumentales; ejemplificando esta función expresiva de la música diegética, tenemos el comienzo de *La muerte y la doncella* (1995), con los protagonistas escuchando el primer movimiento del "Quinteto de cuerda" de Schubert, en estado de completa agitación, ya que la mujer se acuerda de que ésa era la música de fondo que escuchaba mientras la torturaban; o en *La vida es bella* (1998), donde percibimos los sentimientos del protagonista hacia la chica, que está en el mismo teatro escuchando la barcarola de "Los cuentos de Hoffman", y cómo este recuerdo les sirve a ambos protagonistas: él utiliza esta música como metatexto y pone un disco con esa misma pieza en el campo de concentración para que su mujer sepa que sus sentimientos hacia ella no han cambiado, a pesar de la circunstancia en que se hallan. Por tanto, la música, ciertamente, sustituye al texto en muchos momentos de la acción, y su papel está plenamente justificado porque su papel expresivo es más rico que ciertos diálogos, tanto en su vertiente diegética como en la no diegética.

En tercer lugar, revisamos el otro tipo de música de la banda sonora que no expresa nada y que "está ahí", la llamada música estructural. Aunque parezca que su papel se limita a mera música de fondo no es así; si el compositor quiere, puede cumplir también funciones textuales: subrayarnos una secuencia chistosa muy breve –un "gag"–, remarcar, con su ritmo musical, el ritmo que marca la imagen, o servir de enlace entre secuencias encadenadas. La música estructural por excelencia es la "Mickey mousing music"<sup>7</sup>, la que acompaña a los dibujos animados, y que permite que el mensaje que transmite la imagen se resalte por el ritmo que le impone la música. Un ejemplo de música estructural estilo "Mic-

<sup>6</sup> Cfr. NIETO, José. *Op. cit.*, 1996, p. 38.

<sup>7</sup> Este recurso musical se llama así porque se utilizó por vez primera en los cortometrajes del ratón Mickey.

key mousing" que podemos tener en la cabeza es el comienzo de *Tienes un e-mail* (1999), donde la protagonista se acerca al ordenador a escondidas de su novio, moviéndose cómicamente, al ritmo, por supuesto, de una música incidental que subraya al espectador la comicidad y la complicidad de la secuencia. Los casos de música estructural son difíciles de analizar, porque muchas veces su papel de 'subrayar' puede convertirse en 'expresar', al caer en la subjetividad del espectador. Por ejemplo, la música que acompaña a la secuencia del túnel en la oscarizada *Todo sobre mi madre*, compuesta e interpretada por Ismael Lô, puede ser para algunos una mera música de fondo, que subraya la escena de la partida de la protagonista, con una rítmica implícita, acorde con la imagen que vemos; pero, a otros, esa música les causa pena, dando más valor a la expresividad que para ellos tiene, que a la relación de la música con la estructura del guión.

Estos problemas que planteamos acerca de la subjetividad en la recepción expresiva de la música, no han sido abordados en los manuales de música e imagen; para Nieto las características de la música estructural son tres: aportar o modificar el ritmo de la imagen, poder tener el mismo valor que la planificación en el plano no diegético, y afectar sensiblemente a la continuidad de la narración<sup>8</sup>. Estas definiciones no ayudan a comprender claramente la importancia de la música estructural, y, por tanto, nos llevan a dudar de la vigencia de su utilización en los compositores actuales.

En cuarto lugar, en cuanto a las características intrínsecas de la música expresiva, observamos un nuevo concepto en el uso del colorido tímbrico de los instrumentos de la orquesta, lo que afecta directamente a la composición musical de música expresiva; este cambio consiste en dejar de lado las funciones clásicas que se han adjudicado, en la mayoría de los manuales, al timbre de cada instrumento, y que obligaban a usar determinados instrumentos para conseguir una finalidad expresiva concreta; la nueva experimentación consiste en jugar con nuevos efectos expresivos para timbres que no cumplían esa finalidad. Cuando analizamos creaciones musicales recientes para imagen, descubrimos características novedosas que se apartan de un antiguo "academicismo"; por ejemplo, hay ciertas melodías que no utilizan las connotaciones semiológicas de algunos instrumentos, y por eso sorprenden y pueden provocar extrañeza al espectador, acostumbrado a un piano romántico expresivo y a un violín 'pizzicato' intrigante. En el manual sobre música para imagen, editado

<sup>8</sup> Cfr. NIETO, José. *Op. cit.*, p. 38.

por RTVE, se nos dan criterios muy claros sobre la correcta utilización de los timbres de cada instrumento para conseguir un efecto expresivo anímico o imitativo. Por ejemplo, se señala que para expresar bondad y amor la tesitura de la composición debería ser alta o media, mientras que para expresar lo contrario –maldad y celos– debería de ser grave. Para que la música signifique grandeza y/o pasión, la orquestación puede ser completa o llena; pero para significar melancolía la orquestación debe de ser simple; para que la música produzca excitación, el fraseo, el ritmo y el movimiento debería de ser irregular; y para que produzca tranquilidad, el fraseo debe de constar de repeticiones regulares, el ritmo debe de ser regular no percusivo, y el movimiento debe de ser reposado. Asimismo, para describir a la noche, se debe de utilizar un ritmo regular no marcado, con una orquestación simple, con un movimiento reposado, con una tesitura media o grave y con un timbre cálido; en cambio, el más allá y el espacio pueden ser descritos con un ritmo irregular, con un fraseo regular pero obsesivo en sonidos prolongados, con una armonía atonal y una tesitura sobreaguda o grave<sup>9</sup>. Seguro que a esta altura estamos todos pensando en el vals "El Danubio azul" de Strauss en *2001: Odisea en el espacio*, y en cuántos ejemplos hay donde se ha superado ya esa rigidez en las composiciones para imagen con funcionalidades expresivas, donde se tenían que guiar por los criterios de que el timbre cálido sólo lo producen instrumentos de cuerda, trompa, guitarra eléctrica, o un arpa en tesitura media-grave; el áspero, si toca un oboe, fagot, saxófono, guitarra eléctrica o trompeta con sordina; el claro, interpretando la flauta, el flautín, el clarinete y la celesta; el incisivo, con instrumentos de metal, el xilófono o el piano; y el opaco, por instrumentos de cuerda con sordina, flauta y clarinete en tesitura grave, el violoncello y el contrabajo. No obstante, todavía son numerosos los casos de ambientación musical de documentales y reportajes televisivos donde se recurre a la tonalidad mayor para la alegría y a la menor para la tristeza<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. BELTRÁN MONER, Rafael. *Ambientación musical*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1991, pp. 19-21.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 21. Recordemos, al respecto, lo que aconseja Beltrán Moner: "Los fragmentos musicales en los que predomina una tesitura aguda y tonalidad mayor nos producen la sensación de claridad. Por ello lo relacionamos con el estado anímico de regocijo, sinceridad, diversión, admiración, etc, o sea, *expresiones agradables*. (Luz. Día). Si la tonalidad es *menor* producen la sensación de melancolía, tristeza, resignación, desesperanza, en una palabra, *expresiones de aflicción*. Los sonidos de *tesitura grave* producen, en *modo mayor*, sensaciones de tranquilidad, paciencia, deseo, honor, orgullo y en *modo menor* turbación, temor, desaliento, sospecha, cansancio (Sombra. Noche). Los sonidos extremos -subgraves y sobreagudos- con armonía atonal producen sensación de terror,

Es verdad que determinadas agrupaciones de instrumentos tienen contenido semiológico –e incluso se parte de ello en las programaciones de música de primaria y secundaria–, pero no salirse de ese marco empobrece al oyente. Si se parte de la idea de jugar con los timbres se puede conseguir lo que plantea Nieto:

*“En mi experiencia personal, normalmente decido la textura instrumental de una partitura, es decir, el color de la música, antes que la música misma. Por ello, durante un tiempo tengo en la cabeza la sonoridad de una determinada combinación tímbrica como elemento abstracto, sin forma alguna, que más adelante se va concretando con la composición de temas o motivos, elección de los contextos armónico y rítmico, estructura de cada bloque, etc”<sup>11</sup>.*

Esta estructuración en la composición se puede observar en la mayoría de las bandas sonoras de compositores actuales. Por ejemplo, en el trabajo reciente de John Williams, *Las cenizas de Ángela* (1999), los temas musicales que remarcan a cada personaje están estructurados con dibujos melódicos de tímbricas diferentes; Gabriel Yared obtuvo un oscar por la mejor banda sonora en *El paciente inglés* (1997), partiendo de una orquestación original. Actualmente, sobre todo en las bandas sonoras de sinfonistas como Danny Elfman (*Sleepy Hollow*, 1999, o *Pesadilla antes de Navidad*, 1993), y de compositores de melodías ‘leiv motiv’ como Carter Burwell (*Fargo*, 1998), se comprueba que, al escribir música para identificar protagonistas, o música de situaciones con finalidades expresivas, los timbres utilizados son muy variados y no corresponden a los arquetipos –vistos con anterioridad– sobre el timbre de instrumentos (sabiendo que dichos arquetipos fueron superados por los compositores desde el comienzo del s. XX). Ya no es necesario que la novia tenga el timbre del piano o del violín, ni el malo el del trombón. Con las orquestaciones por ordenador, con un tratamiento digital del sonido, y utilizando programas secuenciadores y editores de sonido y partituras, la experimentación tím-

pesadumbre, maldad, irritación o sea *expresiones desagradables*. El movimiento rápido produce excitación y el lento reposo o calma. Por supuesto, ningún estado de ánimo, triste o alegre, superficial o profundo, juguetón o soñador, burlón o enfermizo, puede ser evocado por características de sonido aisladas, dependerá más bien, en general, del giro melódico, de la armonía, del ritmo, del movimiento, de los matices dinámicos, es decir del conjunto de la construcción del trozo musical. Así pues, un movimiento reposado, expuesto en tonalidad mayor, con tema melódico y timbre ‘cálido’ nos sugiere tranquilidad, agrado, amor; pero si en este tiempo lento concurren atonalismos, timbres hirientes o ásperos, percusión entrecortada y fraseo melódico de repetición irregular el resultado será de intranquilidad, desagrado y de aborrecimiento”.

<sup>11</sup> Cfr. NIETO, José. *Op. cit.*, p. 124.

brica es más fácil, y por eso se pueden superar los parámetros de los orquestadores de las grandes productoras de Hollywood de los años 40, 50 y 60. Sería objeto de un ensayo distinto el cuestionarnos hasta qué punto la composición musical que se abandona en la interfase MIDI es composición, y cómo es posible que directores como los españoles Amenábar y Almodóvar se consideren músicos, bien por ser meros aficionados, o por ser capaces de armar una banda sonora con melodías hechas por ‘samplers’, en grabaciones digitales de audio, o por buscar canciones preexistentes con una fuerte relación textual-argumental, como base para la diégesis musical de la película. Son los compositores profesionales los que tienen que responder a estos nuevos planteamientos.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, el quinto y último punto a tratar es la vigencia de las calificaciones utilizadas para los medios expresivos de la música, el ruido y el silencio: los adjetivos “objetivos”, “subjetivos” o “descriptivos”<sup>12</sup>; según estos calificativos, objetivo sería todo sonido que aparece en la pantalla y que tiene un papel expresivo en el argumento, o sea, es diegético; subjetivo sería si no aparece directamente en escena pero el espectador lo percibe, o sea, no diegético; y descriptivo si la música va describiendo una situación natural, o sea, expresividad imitativa; como podemos observar, estas definiciones se superponen a las definiciones de música diegética e incidental, aceptados por todos, y no aportan ninguna característica nueva; y por otra parte, no incluyen a los tipos de música estructural, por lo que, realmente, por su parcialidad, no vemos la utilidad práctica de su uso.

Así las cosas, planteamos que la música para la imagen se clasifique, además de diegética e incidental, como descriptiva y narrativa. Estas dos definiciones serían tanto para la música expresiva como para la estructural, así no se superpondrían ambas definiciones, y responderían a las finalidades de la música en el cine: sustituir a las palabras [música de si-

<sup>12</sup> Cfr. BELTRÁN MONER, Rafael. *Op. cit.*, p. 21: “La música, como medio expresivo de ambientación la clasificamos en tres cualidades, música objetiva, música subjetiva y música descriptiva. Música objetiva es aquella que participa en la acción de forma real y sin posibilidad de exclusión. Cualquier elemento reproductor de música puede aparecer en la narración ‘en vivo’ y tiene que sonar tal como es, con su sonido y características propias. Estilo, época, timbre, etc. Música subjetiva, o sugestiva, es la que expresa o apoya una situación emocional concreta, creando el ambiente anímico que no es posible reproducir por medio de la imagen y/o la palabra. Música descriptiva es aquella que por su forma de composición y sus características tímbricas nos proporciona la sensación de un efecto o situación natural. El viento, la lluvia, el fuego, los pájaros, un paisaje, un lugar determinado, una época y otras circunstancias ambientales exentas de sentido anímico o argumento dramático emocional son motivos que esta música puede describirnos a través de sensaciones auditivas”.

tuciones], meterse de lleno en la psicología de los personajes, exponer abiertamente los aspectos más íntimos del protagonista, mostrar los caracteres esenciales de uno o varios personajes, definir a un determinado personaje con unas notas o con toda una melodía [música de personajes], de forma que en la película, siempre que se quiera hacer referencia al mismo, es suficiente repetir esta melodía. Como ha subrayado con mucho acierto Xalabarder, se le pide a la música que se supedite a la imagen, que acompañe a las imágenes, que subraye las secuencias o profundice en los personajes, pero siempre partiendo de la base de que la película marcará las pautas por las que debe desenvolverse la banda sonora<sup>13</sup>.

Con los calificativos de narrativo y descriptivo pretendemos incluir aquellas funciones expresivas que se ven mediatizadas por la subjetividad del oyente, y que alterarían la elección primera que ha hecho el compositor para esas imágenes. Cierta composición, en un momento determinado de la acción, puede ser expresiva para el espectador, porque consigue crear en él miedo, inquietud, no está mediatizado por un conocimiento previo de esa pieza; en cambio, otro espectador en la misma sala, que conoce la pieza, o que tiene una sensibilidad distinta, tiene una actitud contraria ante la misma música, por tanto no cumple la misma función que la antes, porque no le transmite el mismo mensaje; cifrar la función de la música en la expresión, subjetiva, que produce, es arriesgado pues es difícil que coincida; en cambio, centrar la función en que cumpla una misión de metatexto, o narrando o describiendo, es decir, en la música intrínsecamente, es más objetivo.

La música narrativa puede cumplir la función de aligerar partes textuales del guión, y es muy usada en las adaptaciones literarias –pensemos en el uso que hace el compositor Richard Robbins de ella en las películas de James Ivory, sobre novelas de E.M. Forster, o Patrick Doyle en las adaptaciones de Shakespeare que dirige Kenneth Branagh<sup>14</sup>; esta música, al narrar partes importantes del texto, puede querer resaltar el ritmo del argumento, cumpliendo funciones estructurales, o puede decirnos que el protagonista está presente –música de personajes– con una música que le sea característica, música expresiva; o puede indicarnos que se va a dar una situación bien amorosa o de miedo, que antes ya nos había ilustrado,

<sup>13</sup> Cfr. XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 12.

<sup>14</sup> Basta citar, de Robbins, *Oriente y Occidente* (1984), *Una habitación con vistas* (1987), *Maurice* (1990) o *Regreso a Howards End* (1993), y de Doyle, *Enrique V* (1989), *Mucho ruido y pocas nueces* (1993), *Hamlet* (1996) o *Trabajos de amor perdidos* (1999).

o sea, también música expresiva. Así se consigue evitar la duda de si es expresiva o estructural, o ambas cosas a la vez; es narrativa, con claras funciones de metatexto.

Un ejemplo del primer caso es la música que Elmer Bernstein utiliza en *La edad de la inocencia* (1993), en la conclusión, cuando quiere que corra el reloj del tiempo y que transcurran unas décadas, para ver cómo ha influido el tiempo en los sentimientos de los protagonistas; con un “travelling” circular, las imágenes se encadenan, al ritmo de la música, consiguiendo el efecto de aligerar el ritmo argumental y de acelerar la continuidad de la narración; esta música sería para la mayoría estructural, porque realmente marca el ritmo de la imagen; pero también podría ser expresiva, porque condiciona al espectador a pensar en qué habrá pasado con el enamoramiento prohibido, o sea, música expresiva; lo que es claro es que es música narrativa, porque ayuda a aligerar la trama, y nos da pistas sobre lo que todos pensamos, ¿qué ha pasado con el problema planteado en la introducción?

Con la música descriptiva sucede lo mismo. La música expresiva, por su carácter de conectar con el estado de ánimo o con los sentimientos, es muy fácil que describa al espectador qué es lo que le ocurre al protagonista ante un hecho, o que describa sus emociones. Asimismo, una música que ayuda a planificar el ritmo de la acción puede describir cómo se desarrolla una determinada situación.

Estos son los planteamientos para una banda sonora. Dejamos las propuestas para que sean de la utilidad de todos: compositores, directores, estudiosos y aficionados.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA<sup>15</sup>

- ALSINA THENEVET, Homero; ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim. "El cine sonoro y la música en el cine". En: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, col. Signo e imagen, 1989.
- ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. New York-London: Routledge, The American Film Institute, 1992.
- ALVARES, Rosa. *La armonía que rompe el silencio*. Madrid: S.G.A.E., 1996.
- ANDERSON, Gillian B. "Performing the air with music, The need for film music bibliography". *Music Reference Services Quarterly, Foundations in Music Bibliography* II (1993), pp. 59-103.
- ATKINS, Irene Kahn. *Source Music in Motion Pictures*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1983.
- AUMONT, Jaques y MARIE, Michel. "El análisis de la imagen y el sonido". En: *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1993 (1ª ed., 88), pp., pp. 168-24.
- BAZELON, Irwin. *Knowing the Score, Notes on Film Music*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- BEACHAM, Frank. "Virtual sound for movies, The aural ideal". En: *American cinematographer*, LXXIV (1993), pp. 83-84.
- BEAUVAIS, Y. *Music Film*. Paris: Cinematèque Française, 1986.
- BEHNE, Klaus-Ernst. *Heard, thought, seen, Ten essays on visual, creative, and theoretical dealings with music*. Regensburg: ConBrio, 1994.
- BELTON, John; WEIS, Elisabeth. *Film Sound, Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BEYNON, George. *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer, 1921.
- BOLIVAR, Valerie J.; COHEN, Annabel J.; FENTRESS, John C. "Semantic and formal congruency in music and motion pictures, Effects on the interpretation of visual action". En: *Psychomusicology, A journal of research in music cognition*, XIII (1994), pp. 28-59.
- BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones, Reading Film Music*. Berkeley, University of California, 1994.
- BRYLAWSKI, E. Fulton. "Motion picture soundtrack music, A gap or gaff in copyright protection?". En: *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.* XL (1993), pp. 333-348.
- BURT, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

<sup>15</sup> No hacemos aquí referencia a los títulos ya citados en las notas a pie de página anteriores.

- BURZAWA, Ewa "The aesthetics of film music, Functionality and formlessness". En: *Music in metamorphoses of aesthetic categories*. Brno: Masarykova University, 1993, pp. 291-295.
- COHEN, Annabel J., ed. "The psychology of film music". En: *Psychomusicology, A Journal of Research in Music Cognition*, XIII (1994), pp. 1-25.
- DARBY, William; DU BOIS, Jack. *American Film Music, Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson: Mcfarland, 1990.
- DONNELLY, K.J. *Altered status, A review of music in postmodern cinema and culture. Postmodern surroundings*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- EISLER, Hans. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.
- ELSAS, Diana (ed.) *Facitlife, Film Music*. Washington: American Film Institute, 1977.
- EMONS, Hans y MOTTE-HABER, Helga DE LA. *Filmmusik, Eine systematische Beschreibung*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1980.
- EVANS, Mark. *Soundtrack, The Music of the Movies*. New York: Hopkinson and Blake, 1975.
- FABICH, Rainer. *Musik für den Stummfilm, Analysierende Beschreibung originaler Filmmusikkompositionen*. Frankfurt am Main: Lang, 1993.
- FAULKNER, Robert. *Hollywood Studio Musicians. Their Work and Careers in the Recording Industry*. Chicago: Aldine Atherton, 1971.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia, Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HAMLISCH, Marvin; GARDNER, Gerald. *The way I was*. New York: Scribner, 1992.
- HUNTLEY, J. y MANVELL, R. *The Technic of Film Music*. London: Focal Press, 1957.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score, Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- KARLIN, Fred; WRIGHT, Rayburn. *On the Track, A Guide to Contemporary Film Scoring*. Schirmer Books, 1990.
- KASSABIAN, Anahid. *Songs of subjectivities, Theorizing Hollywood Film Music of the 80s and 90s*. (PhD diss., Stanford U., 1994).
- KUMMER, Werner. "Narrative Funktionen der Musik in Wagners Ring des Nibelungen". En: *Gesamtkunstwerk, Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld: Aisthesis, 1994).
- LACOMBE, Alain y ROCLE, Claude. *La musique du film*. Paris: Francis Van de Velde, 1979.
- LIPSCOMB, Scott D.; KENDALL, Roger A. "Perceptual judgement of the relationship between musical and visual components in film". En: *Psychomusicology, A Journal of Research in Music Cognition* XIII (1994), pp. 60-98.



- LISSA, Zofia. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin, DDR, 1965.
- LONDON, Kurt. *Film Music. A Summary of the Characteristic Features of Its History*. New York: Arno Press and The New York Times, 1970.
- MICELI, S. "Analizzare la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli". En: *Rivista Italiana di Musicologia* 1994 (XXIX), pp. 517-44.
- MICELI, Sergio. *La música nel film, arte e artigiano*. Fiesole: Discanto, 1982.
- NEUMEYER, David. "Schoenberg at the movies, Dodecaphony and film". En: *Music Theory Online* I (1993), pp. 1-20.
- PADROL, Joan y VALLS GORINA, Manuel. *Música y cine*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- PADROL, Joan. "Evolución de la Banda Sonora en España". En: *Carmelo Bernaola, Evolución de la Banda Sonora en España*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1986, pp. 15-73.
- PADROL, Joan. "La música clásica en el cine". En: *La música en el cine..* Las Palmas: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1989, pp. 9-31.
- PADROL, Joan. *Pentagramas de película*. Barcelona: Nuer, 1998.
- PALMER, Christopher. *The composer in Hollywood*. London: Boyars, 1990.
- PANCHON RAMIREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provincial, 1992.
- PAULI, Hansjörg. "Funktionen von Filmmusik". En: *Film und Musik, Fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte*. Mainz: Schott, 1993.
- PORCILE, François. *Présence de la musique à l'écran*. Paris: Edition du Cerf, 1969.
- PRENDERGAST, Roy M. *Film Music, A Neglected Art. The history and techniques of a new art form, from silent films to the present day*. New York: Norton, 1992.
- RONDOLINO, Gianni. *Cinema e musica, Breve storia della musica cinematografica*. Torino: Utet, 1991.
- RONDOLINO, G. *Cinema e musica*. Torino: Utet, 1991.
- ROSAR, William H. "Film music and Heinz Werner's theory of physiognomic perception". En: *Psychomusicology, A Journal of Research in Music Cognition* XIII (1994), pp. 154-65.
- SABANEEV, Leonid. *Music for the Films. A Handbook for Composers and Conductors*. New York: Faber and Faber, 1935.
- SANIO, Sabine. "Cage als Filmkomponist". En: *Positionen, Beiträge zur neuen Musik* XVIII (1994), pp. 31-33.
- SANTI, P. M. de. *La música de Nino Rota*. Bari: La Terza, 1983.
- SCHMIDT, Hans-Christian. "Didaktik der Filmmusik". En: *Musik und Bildung* III (1980), pp. 158-61.
- SCHUBERT, Linda Katherine. *Soundtracking the Past, Early Music and its Representations in Selected History Films*. (PhD diss., University of Michigan, 1994).

- STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar, un cine visceral*. Madrid: El País Aguilar, 1995.
- THOMAS, Tony. *Music for the Movies*. London, 1973.
- THOMPSON, William Forde; RUSSO, Frank A.; SINCLAIR, Donald. "Effects of underscoring on the perception of closure in filmed events". En: *Psychomusicology, A Journal of Research in Music Cognition* XIII (1994), pp. 9-27.
- WHITE, Armond. "Remembrance of songs past". En: *Film Comment* XXIX (1993), pp. 12-15.
- WRIGHT, H. Stephen. "Film music in America, An essay and bibliography". En: *Music Reference Services Quarterly* I (1993), pp. 101-13.