

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis

Teresa Fraile
Universidad de Salamanca

El análisis de la música de cine podría llevarse a cabo, aparentemente, de la misma manera que el resto de las composiciones de música pura, según el examen riguroso de la partitura, interno y aislado, y el análisis formal, armónico, melódico, etc. No obstante, a la hora de proceder al análisis de la música en el cine, y sin menospreciar en absoluto este tipo de análisis, resulta evidente que es necesario e imprescindible un análisis de la música con relación a los elementos visuales, es decir, analizar la música para la imagen en relación con la imagen.¹ Esto es indispensable, en primer lugar para facilitar al oyente y al potencial compositor la comprensión del papel que la música desempeña en la narración cinematográfica, y por otro lado, para asentar el círculo de acción que debe abarcar la nueva disciplina del estudio de música de cine en un plano académico.

Aunque varios autores han pretendido categorizar la funcionalidad de la música de cine, no se ha llegado a un consenso claro que facilite el análisis. La situación de la investigación de esta disciplina en España está aún en una fase inicial, y en muchos casos relegada a ámbitos no científicos, lo cual facilita que los estudios aislados propongan sistematizaciones propias. Por eso la terminología y los conceptos correspondientes varían mucho de unos estudios a otro. Tanto la clasificación primaria basada en cualidades externas, que se expone a continuación, como la clasificación de funciones de la música en la película, han sido realizadas, en su mayoría, por estudiosos que no proceden del ámbito de la música, sobre todo como estudio académico. De ahí que pequen de cierta vaguedad, y manifiesta falta de rigor en los aspectos musicales. La revisión de estos conceptos ha sido planteada ya, a causa de las limitaciones que suponen (Olarte, 2001: 3-11). Con este trabajo confiamos aportar una metodología de análisis útil a la hora de comprender la música en el cine.

CLASIFICACIÓN PRIMARIA PARA EL ANÁLISIS DE LA MÚSICA EN EL MEDIO AUDIOVISUAL

La clasificación que se plantea a continuación es una síntesis que recoge las sistematizaciones tradicionales que se han realizado en la literatura de música para la imagen. Está basada en cualidades externas, características circunstanciales que no afectan directamente al papel que la música cumple en el seno de la película, pero cuyo conocimiento es imprescindible para determinar el contexto de la composición.

1. Según el origen de la composición de la música

- Compuesta originariamente para el film o *música original*
- No compuesta directamente para el film (*música prestada, preexistente o adaptada*).

Esta es la distinción más básica que se refiere a la procedencia de la música, pero a partir de esta diferenciación existen varios matices que acercan ambos términos.² Por un lado, la música prestada se puede utilizar de manera *literal* o *no literal*. Así, se emplea el término *adaptación*³ para designar aquella música prestada que no se utiliza en su forma *literal*, es decir que se ha transformado para su intervención en la película. Por otro lado la composición *original* de la película puede hacer referencia directa a una pieza preexistente. Son los casos en los que, por necesidades de ambientación narrativa o por exigencias del director, al músico se le pide que componga “a la manera de” o en el estilo de una época determinada.

2. Según su finalidad

- Colocada arbitrariamente
- Con un fin comercial.
- Como recurso para dar “prestigio”
- Función social de la música, como discurso ideológico.

Las razones para la elección de un cierto tipo de música en muchas ocasiones se escapan a las necesidades estéticas o funcionales de una película, y vienen determinadas por condicionamientos externos. No debe perderse de vista que la producción de un film es un proceso muy complejo donde entra en juego la concepción de la obra como objeto del mercado, lo cual trae consigo multitud de condicionantes económicos: el tiempo de música que se produce, los medios y la calidad de las sesiones de grabación, la plantilla de intérpretes que grabará la música, los derechos de reproducción de temas preexistentes, o los beneficios de ventas de bandas sonoras musicales, por citar algunos. Como ejemplo, son abundantes los casos en los que la elección musical se ve influida por la difusión comercial que posteriormente tendrá la banda sonora, como las recopilaciones de canciones pop, o de otros estilos de actualidad, que surgen de películas y se convierten en éxitos de ventas. Sin embargo, hay que señalar que a dicha elección comercial generalmente se une una clara elección estética.

3. Según la fuente de emisión de la música

DIEGÉTICA:⁴ También llamada *real*⁵, realista, objetiva (Beltrán, 1984: 31), accidental (Xalabarder, 1997: 28), *source music* (Nieto, 1996: 39), música ruidos (Martín, 1996: 127)⁶, *livello interno* (Micelli, 1982), música de pantalla (Chion, 1997: 193), o *actual Sound*. Es aquella que pertenece a la ficción de una película, es decir, se desarrolla en el mismo tiempo y lugar que la acción. Se produce en el espacio sonoro de la diégesis, al que pertenecen también los diálogos y los sonidos de sala. La "fuente" que produce esa música existe dentro de la propia narración: una radio que escuchan los personajes, la orquesta en una sala de baile, etc.

INCIDENTAL: Se la ha llamado, además, música extradiégética, irrealista, subjetiva o sugestiva (Beltrán, 1984: 31), *featured music*, *livello esterno*, música de foso y *background*⁷. Forma parte del mismo espacio sonoro que el sonido en off, como la voz en off, o efectos sonoros irrealistas respecto a la narración. Es un comentario musical externo a la ficción de la película, no tiene una fuente justificada dentro de la historia.⁸

CINE MUSICAL: Se coloca en un grupo aparte porque la mayoría de la música que oímos es a la vez diegética y no diegética, pero los números musicales y las letras forman parte de la narración de la película.

4. Según el grado de sincronización de la música con la imagen

- **Articulación sincrónica:** Música e imagen guardan una relación de dependencia en la articulación de los acentos musicales y visuales respectivamente, que se producen sincrónicamente. Es necesario un análisis previo de la imagen para que la música marque musicalmente los movimientos visuales o bien, al contrario, un estudio de la música para que la imagen le acompañe sincrónicamente.
- **Articulación asincrónica.** La música corre paralela a la imagen, pero sin articulación dinámica con ella.

Entre ambos extremos existe un sinfín de variantes, puesto que la música puede subrayar el ritmo de montaje, adaptarse a los golpes dinámicos de la secuencia, de los movimientos de actores u objetos en un plano, etc. El caso extremo de articulación sincrónica suele aparecer en la técnica del *mickeymousing*, que consiste en música imitativa a la que además acompañan figuras rítmicas musicales exactamente sincrónicas (articulación sincrónica exacta) que puntúan las acciones y el movimiento⁹.

José Nieto distingue entre sincronía *dura* y *blanda*, la primera referida a una articulación muy rígida, como el *mickeymousing*, y la segunda a la música que se apoya solamente en los acentos dinámicos más marcados.

5. Según su articulación conceptual (paráfrasis o autonomía)

Uno de los factores determinantes en la concepción de la música es la *articulación conceptual*. Ésta se refiere a la manera en que música e imagen se corresponden desde un punto de vista extradiégético, es decir, hasta qué punto la música sigue el desarrollo de la acción narrada, si va apoyando la el significado de la acción o si se libera de ella. A grandes rasgos, se pueden distinguir tres actitudes fundamentales dependiendo de su articulación conceptual.

- **PARALELISMO:** se construye como una sincronía conceptual, donde el carácter de la música apoya sincrónicamente el desarrollo de la acción. Sus características, por tanto, son la fluidez, la sincronía, la redundancia y un carácter descriptivo. También puede llamarse música paráfrasis, pleonasma o *música empática*.
- **AUTONOMÍA:** parte de la situación de libertad de la banda sonora con respecto a la imagen, al menos en un plano expresivo. En este caso la música se coloca en una posición de *contrapunto* o de *contraste*. También se llama *música anempática*.
- **PARTICIPACIÓN ARTÍSTICA Y PARTICIPACIÓN DRAMÁTICA:** engloba las propuestas en las que la propia música forma parte del contenido de la obra. Mientras en la participación artística el contenido es estético, creativo, y da un vuelco a la concepción total de la obra, en la participación dramática el contenido es concreto y ayuda a completar el texto narrativo.

ACERCAMIENTO FORMAL

El análisis de la música en el audiovisual, en un sentido más estrictamente musical, posee una serie de particularidades que deben ponerse de relieve a la hora de proceder a su estudio.

Como primera matización, conviene aclarar que no existe un género, tipología o estructura musical concreta y específica de la música de cine (Chion, 1997: 252-254). De hecho, cualquier género o forma musical pueden estar asociados a la pantalla en un momento dado, y convertirse entonces en música de cine. Por tanto se puede definir como música de cine toda aquella que se inscribe en el marco de una obra cinematográfica.

Sin embargo, sí es cierto que en un sentido más restringido, la tradición compositiva para la imagen ha dado lugar a un conjunto de obras que comparten características musicales. Entre ellas se puede señalar la apertura de la música de cine a toda clase de *influencias estilísticas* porque al incorporar múltiples tendencias musicales, el cine se constituye como receptor de una amalgama de estilos. Por otro lado destaca su *volubilidad*, es decir, la capacidad de adaptación al uso que se haga en cada momento específico de la película, puesto que muy a menudo debe cambiar el carácter, el estilo, el ritmo, el matiz, etc. en un tiempo mínimo, ya no sólo de una secuencia a otra, sino incluso en un mismo plano. Precisamente las características de eclecticismo, variedad estilística, polisonoridad (politonalidad, amplitud tímbrica, etc.), polifuncionalidad, y los múltiples medios técnicos utilizados, son los que proporcionan a la música cinematográfica sus señas de identidad. Además, una de las especificidades más evidentes y más condicionantes de la música para cine reside en la *coexistencia* con los demás elementos de la banda sonora (diálogos y sonidos de sala), y en que la concepción musical parte de una *subordinación* a la acción narrada por las imágenes.

Formalmente es característica la *estructura discontinua*, puesto que la música se adapta a las necesidades discursivas de la película, y a su estructura temporal. Mientras en la música pura, muchas de las formas se basan en los principios de repetición y contraste, los tiempos que rigen en el cine no permiten un desarrollo ininterrumpido para ese proceso. Los audiovisuales que más compenetración tenían con los métodos clásicos fueron los dibujos animados de los años 30, que tenían una tendencia a seguir la estructura musical construida en frases de ocho compases y se reservaban los trucos más efectivos para las cadencias. Esto ocurría también porque los

animadores trabajaban con un tempo definido en la cabeza, tempo doce o 120 golpes por minuto, divididos en grupos de 4 u 8.

Sin embargo en cuestiones formales también se pueden encontrar algunas similitudes con formas clásicas. El método semántico o forma de representación más relevante que determina la forma de una partitura audiovisual es, sin duda, el *leitmotiv*. Las formas más utilizadas de la música de cine están basadas sobre este recurso clásico, porque supone un material musical reconocible para la audiencia y puede aparecer de muy diversas maneras aludiendo a un mismo concepto. Por eso son muy características las bandas sonoras que se elaboran mediante el desarrollo, yuxtaposición y superposición de varios *leitmotiven*, aunque en ocasiones la forma puede ser monotemática. También se puede hacer una comparación con la forma sonata, porque los títulos de crédito muestran el material melódico que será utilizado, a modo de exposición, y durante la película se utilizan transformaciones de esos temas a modo de desarrollos. O asimismo pueden encontrarse correlaciones con la sinfonía, o concebir los títulos de crédito como una obertura que muestra el carácter de la película, y el final grandioso que se cierra con un anexo en los créditos del final.

Por lo tanto, según estas particularidades, a la hora de realizar un primer acercamiento formal a la banda sonora conviene analizar los siguientes elementos:

1. El estilo musical: determinar el estilo que utiliza la banda sonora, que puede ser ecléctico o uniforme en la línea del sinfonismo post-romántico, utilizar música atonal, jazz, pop, etc. Conviene observar si existen anacronismos estilísticos.
2. Análisis interno: instrumentación y orquestación; análisis tonal y armónico; análisis melódico, empleo del *leitmotiv*, el monotema y la variación.
3. La ubicación de los bloques musicales, el momento de su comienzo y conclusión, y las secuencias carentes de música.
4. La estructura y la forma musical: La forma de la música cinematográfica se mide por la regla general de que lo visual determina la forma de la música

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

No cabe duda que los aspectos que hemos puesto de relieve hasta ahora son necesarios a la hora de llevar a cabo el análisis de la música en una película. Sin embargo, este trabajo es una propuesta metodológica que pretende resaltar el análisis de la música en relación con lo visual, partiendo de la estructuración de las funciones. No se debe a una voluntad estrictamente funcionalista,¹⁰ ya que la música en el cine existe por sí misma, no necesita un pretexto ni necesita cubrir una necesidad específica. Tampoco se pretende establecer reglas fijas, sino que en todo caso, el término *función* debe ser comprendido en el sentido de uso, aportación o asociación, es decir, pretende subrayar los usos que existen *de facto* en la música de cine. El propósito es facilitar la investigación, ya que comprendiendo de qué manera interactúa la música con la imagen se pueden, a su vez, entender mejor aspectos estéticos, significativos o expresivos, a la vez que determinar características puramente musicales.

Uno de los principios fundamentales de la música aplicada a la imagen consiste en un efecto simbiótico de acción y reacción: cuando una música se superpone a una imagen siempre la

modifica de alguna manera de la misma forma que la imagen modifica la recepción de la música. Gracias a este principio, la música de cine y en concreto la música incidental, se sitúa en el film no de forma arbitraria, sino con una *intencionalidad funcional*. La música no depende de sus características propias para desempeñar un papel u otro, sino de las circunstancias externas que la rodeen, es decir que si un *adagio* desempeña una función emotiva lo decide solamente el contexto en el que se vea ubicado. Por esta razón la música no debe clasificarse de un modo unívoco, ya que es *polifuncional*, sus capacidades le permiten realizar varias funciones a un mismo tiempo. Así pues, se debe tener siempre en cuenta que las funciones musicales se superponen unas a otras, y pueden aparecer en muy diversos estados de progresión.¹¹

FUNCIONES EXPRESIVAS: En esta categoría se sitúa el uso de la música que concierne a la emotividad, al sentimiento, al aparato sonoro como vehículo de transmisión del contenido emocional. Es uno de los aspectos músico-cinematográficos que más han sido puestos de relieve. Se produce gracias a lo que Michel Chion llama "*valor añadido*": una información o emoción suscitada por un elemento sonoro, es proyectada por el espectador sobre lo que ve como si emanara de ahí naturalmente.

- Tono emotivo general
- Subrayado dramático o expresivo: Intensificador de sentimientos
- Expresar los sentimientos de un personaje: Suele llevarse a cabo un proceso de identificación, cuando el espectador se involucra desde el interior, en una relación de empatía con el personaje.

En este apartado también cabe incluir el rol de la música como potenciadora de la recepción, dado que es el espectador el que concede un sentido a la película. Por tanto, uno de sus fines básicos es predisponer al espectador para que, implicándose, se introduzca en el mundo creado por el film.

- Nexo con el espectador: La música no apareció en el cine solamente para tapar el ruido del proyector, sino también para eliminar la extrañeza de las proyecciones mudas y para unificar a los espectadores en un sólo público, porque estaba desacostumbrado a la intimidad colectiva. Así, la música potencia el efecto de grupo, el espectador mantiene su individualidad pero integrada en el conjunto del público.
- Marco: La música proporciona una atmósfera que envuelve, produce efecto de aislamiento, de pantalla, porque llena el espacio auditivo del espectador. En este sentido su percepción racional es la misma que el silencio.
- Realismo: La música no es sólo un instrumento tradicional para expresar el tono afectivo, sino que aporta realismo a la irrealidad de la pantalla. Aunque el cine intenta crear una irrealidad de la manera más verosímil posible, paradójicamente la música es un elemento que no necesita de pretexto alguno y se acepta con naturalidad. Esto tiene una explicación psicológica porque introduce el elemento subjetivo, mientras la presencia de la música es inverosímil, las respuestas emocionales que provoca en el espectador sí son reales.

FUNCIONES ESTÉTICAS: Son las que conciernen a la creación de una atmósfera fílmica, al estilo, y a la estética del film. La atmósfera de tiempo y lugar se llama musicalmente *color*, y se diferencia de la estructura musical o *línea*, que se considera la parte intelectual.

- Filtro: La música aporta el tono, atmósfera, o clima de una secuencia o de la película entera. Normalmente está en consonancia con los elementos estéticos visuales: la fotografía, los decorados, el atrezzo, etc. Existe una especificidad creativa, puesto que director y compositor se ponen de acuerdo.
- Ambientación: La música transporta a épocas o lugares remotos, exóticos. Esta función depende de los códigos culturales y el subconsciente cultural.
 - Género: A través de los clichés musicales del audiovisual se puede encuadrar un género, teniendo en cuenta que varía dependiendo de la época
 - Tiempo - espacio: Esta función está más clara en las narraciones históricas o fantásticas. Existen varias maneras de realizar una ambientación espacio-temporal. La primera es utilizar *material original*, música "clásica" de la época en la que se encuadra la acción. Otra forma sería componer "a la manera de", modelos de piezas originales, o también utilizar mecanismos musicales asociados popularmente, puesto que en la música occidental se han elaborado *patrones* que evocan directamente lugares y momentos, tomando modelos musicales como material. Se realiza una *traducción cultural* pasándolos, aunque habitualmente se suele producir un *raccord* histórico o geográfico.¹²

FUNCIONES ESTRUCTURALES: Con esta denominación se definen las funciones de la música de cine que sirven de apoyo a la forma de la narración, o lo que es lo mismo, a la organización estructural de la película. Así, la vertiente sonora ha desarrollado sus mecanismos para ayudar al enlace entre escenas, al ritmo cinematográfico, para sustituir uno de los fragmentos, etc. Como aspectos más destacados se relaciona con el tiempo fílmico, con el ritmo e igualmente con el equilibrio del conjunto. No debe perderse de vista que el sonido tiene la capacidad de modificar el tiempo de la acción, que en el cine funciona la diferencia entre tiempo *ontológico* o tiempo real, y tiempo *psicológico*. Las funciones estructurales dependen sobre todo del lugar en el que la música aparezca en pantalla, cómo se incorpore y de su propia estructura.

- Unidad: La música ayuda a que percibamos la película en un tiempo unitario, que tiene un comienzo, un desarrollo temporal y un final. La función de unidad la encontramos a dos niveles: de *enlace* cuando la música une unas escenas con otras, o unos planos con otros, o *de conjunto*, es decir que sirve para dar cohesión a los diferentes momentos de la cinta de manera que se vean integrados en una historia unitaria.
- Continuidad: La música proporciona fluidez, movimiento y hace avanzar las imágenes, porque la parte visual se apoya en un *continuo sonoro* cuyos elementos (ruidos, sonidos, fonaciones, palabras y música) se entrelazan. La película se podría leer como una *partitura audiovisual*. Además la espera auditiva o "expectativa de la cadencia" da a la música un sentido de finalidad.
- Equilibrio: La música aporta equilibrio contrarrestando las partes narrativas que presenten carencias y apoyando las más llenas dramáticamente.

- Rítmica: Rítmicamente la música puede intervenir:
 - Marcando el ritmo visual.
 - Anticipando: adelantando la entrada de la música al corte de un plano, se adelanta inconscientemente el acontecimiento y provoca una caída más fuerte en el golpe visual.
 - Acelerando o retardando
 - Variando el ritmo de una secuencia completa.
- Elipsis estructural: La música sustituye una parte de la estructura, un espacio de tiempo que no interesa insertar.
- Presencia acústica: Hay ocasiones en que la música no tiene otro pretexto que el de cubrir el silencio, "estar ahí". Es entonces cuando podríamos hablar de música de fondo o la *Musique d'ameublement* de la que hablaba Satie. Aaron Copland decía: "Esta es realmente la música que se supone que uno no oye. El trabajo más ingrato del compositor". Cuando va acompañando a un diálogo, es utilizado el estilo recitativo: fragmentos que pasan a ocupar el primer plano momentáneamente y que vuelven a ocupar un plano de fondo cuando reaparece el diálogo.

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS O NARRATIVAS: Otra de las mayores aportaciones de la música en el cine compete a la acción dramática y a la efectividad narrativa. Las funciones narrativas por tanto, responden a la pregunta de qué aporta la música al contenido de la historia. Si bien la mayoría de las funciones también dan algún tipo de información (por ejemplo las expresivas sobre el sentimiento que late en la historia), las funciones significativas dan información bien sobre la propia diégesis (narración), bien sobre su interpretación (un significado extradiegético que afecta directamente al contenido). Llamamos *metatexto* a la información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un "texto" propio al ya narrado por las imágenes. A veces la misión de este metatexto es aclaratoria, como una explicación, o pretende transmitir el carácter particular de todo un relato. Dependiendo del contenido del metatexto la música puede sustituir partes del guión, fortalecer el significado, añadir significados externos.

- Punto de vista: La música a veces es la encargada de aclarar desde qué punto de vista debe interpretarse el significado de las imágenes. Puede actuar como *intensificador de sentimientos ya latentes en la historia* cuando el punto de vista que se apunta lo da de antemano la imagen; también puede *situar objetivamente* al cuando el punto de vista o significado emotivo no se encuentra ni en la imagen ni en la música; o bien puede *dar la vuelta al significado aparente de la imagen* cuando aporta un punto de vista irónico o crítico.
- Elipsis narrativa: Además de ocupar el papel de sentimientos no expresados con palabras, la música puede hacer referencia a acciones que no se presentan enteramente en la película. Por ejemplo, puede aludir a personajes no presentes (música de personajes), o sustituir hechos (música de situaciones). Por eso en ocasiones puede actuar de "elemento mnemotécnico" (función de recuerdo) puesto que recuerda a personajes o elementos pertenecientes a un momento anterior de la acción. Uno de los mecanismos de significación más utilizados para ello es el leitmotiv. Uno de los mecanismos de significación más utilizados en el cine es el leitmotiv, que puede representar tanto a personas como a conceptos (leitmotiv de situaciones), y su utilización cinematográfica suele dar información dramática muy substancial.

- Elipsis significativa o sublimación: En ocasiones, la música puede ocupar el lugar de un ruido de forma que se transporta al plano simbólico. Es, de hecho, lo que ocurría en la época del cine mudo, donde podía utilizarse la música para simbolizar un sonido de la imagen.
- Descripción de un personaje: En el cine es importante definir a los personajes que aparecen en la narración, lo que debe hacerse con datos precisos puesto que sólo se cuenta con el corto tiempo de la película y con medios mucho más limitados que en la vida real. Con la música se pueden aportar datos respecto a la personalidad del personaje (descripción), o también respecto al estado de ánimo del personaje, exteriorizando sus sentimientos íntimos.

A modo de conclusión presentamos un cuadro-resumen explicativo de la clasificación que ha sido expuesta en este trabajo, que puede servir como tabla de referencia a la hora de acometer el análisis de la música de una película.

ANÁLISIS PRIMARIO

- 1. Origen de la composición de la música**
 - Música original
 - Música prestada, preexistente o adaptada).
- 2. Finalidad**
- 3. Fuente de emisión de la música**
 - Diegética
 - Incidental
 - Cine musical
- 4. Grado de sincronización de la música con la imagen**
 - Articulación sincrónica
 - Articulación asincrónica.
- 5. Articulación conceptual (paráfrasis o autonomía)**
 - Paralelismo
 - Autonomía
 - Participación artística y participación dramática

ANÁLISIS FORMAL-MUSICAL

Estilo musical
Análisis interno
Ubicación de los bloques musicales
Forma musical

ANÁLISIS FUNCIONAL**FUNCIONES EXPRESIVAS****Recepción**

- Nexo con el espectador
- Marco
- Realismo

Sentimiento

- Tono emotivo general
- Subrayado dramático o expresivo: intensificador de sentimientos
- Identificación con un personaje

FUNCIONES ESTÉTICAS

- Filtro
- Ambientación
 - Tiempo – espacio
 - Género

FUNCIONES ESTRUCTURALES

- Unidad:
- Continuidad
- Equilibrio estructural
- Rítmica
 - Marcando el ritmo visual
 - Anticipando
 - Acelerando o retardando
 - Variando el ritmo de una secuencia completa:
- Elipsis estructural
- Presencia acústica

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS / NARRATIVAS

- Punto de vista
 - 1- Intensificador de significados de la narración
 - 2- Situar objetivamente al espectador (*espectador racional*)
 - 3- Revelar el verdadero significado de la imagen
- Elipsis narrativa o metafórica
- Elipsis significativa o sublimación
- Descripción de un personaje

Bibliografía

- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición 1988).
- BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997. (París: Fayarde, 1995).
- CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 2002. (1ª edición 1990).
- CUETO, Roberto. *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- 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.
- KRACAUER, Siegfried. "8.La música ", en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 176-203 (1ª ed. New York: Oxford University Press, 1960).
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999 (1ª edición 1997).
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Análisis musical vs. Análisis audiovisual: el dedo en la llaga", en *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza, 2005, pp.143-154.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, 1996
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- MICELI, Sergio. *La música nel film, arte e artigiano*. Fiesole: Discanto, 1982
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001
- NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?". *Revista Española de Musicología* XXIV (2001)
- PRENDERGAST, Roy. *Film Music, A Neglected Art. The history and techniques of a new art form, from silent films to the present days*. New York: Norton, 1992.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*.

Notas

- ¹ La necesidad de un análisis en relación con la imagen ha sido planteada a menudo. Destaca el trabajo realizado por Lluís i Falcó (Lluís i Falcó, 2005).
- ² Entre alguno de los muchos autores que ponen de manifiesto esta distinción señalamos a Cueto (Cueto, 1996: 13-15).
- ³ Varios autores comentan esta diferencia. Conrado Xalabarder distingue entre música *original* y *adaptación*, refiriéndose a esta última como el empleo, literal o versionado, de una obra que no ha sido compuesta para la película. (Xalabarder, 1997: 27).
- ⁴ La diégesis hace alusión al universo espacio temporal en el que se desarrolla la ficción. Designa «un universo complejo cuyos elementos – todos ellos: personas, acciones, lugares, tiempos, objetos... - se encuentran en un mismo plano de realidad» (Metz, 2000: 76). Consecuentemente, la música incluida en la diégesis se llama música diegética.

-
- ⁵ Entre otros M. Jaubert, quien a su vez es citado por Edgar Morin (Morin, 2001: 76).
- ⁶ Martín la clasifica dentro de los *ruidos humanos*, que se oponen a los *ruidos naturales*.
- ⁷ Cf. COLÓN, op. cit., p. 110. Muchas veces también se utiliza terminología anglosajona en el ámbito castellano.
- ⁸ Kracauer llama *música incidental* a la propiamente diegética (que llama *música real*), es decir, justo lo contrario de la incidental. Según este autor es «una actuación casual incluida en el flujo de la vida de ahí su carácter cinematográfico. [...] Lejos de llamar la atención sobre sí misma, [...] es incidental, respecto de una acción total que es la que atrae el interés. Como acompañamiento inadvertido, cumple una función de fondo: sostén de las imágenes. Es la localización lo que importa, no su contenido». (Kracauer, 1989: 189).
- ⁹ Se ha de distinguir entre la sincronía dinámica, la articulación con el movimiento, y lo que se podría llamar música *imitativa*, aquella que imita el sonido físico que realizan los objetos, como si los sonidos fuesen estilizados y transportados al timbre de instrumentos musicales. Según Beltrán (Beltrán, 1984: 27), la música imitativa es aquella que, dentro de la música expresiva, describe fenómenos de la naturaleza, a diferencia de la música anímica. Pero esta diferenciación no resulta útil.
- ¹⁰ En este sentido estamos parcialmente de acuerdo con la perspectiva antifuncionalista de Chion, quien afirma al respecto: «La música es presencia antes que medio» [...] «Existen lo que podríamos llamar *usos* conscientes de la música, [...] pero la música no se somete a leyes, a funciones» (CHION, 1997: 192).
- ¹¹ En ocasiones esta característica es precisamente uno de los inconvenientes para el análisis. Aumont lo corrobora con estas palabras: «Uno de los problemas principales del análisis de la banda sonora es que vehicula múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras» (Aumont, 1990: 206).
- ¹² La tradición de situar obras musicales en lugares remotos, aparte de los temas mitológicos, abarca obras como *Alessandro nell' Indie* de J.C. Bach, o *Antony and Cleopatra* de Barber, hasta *Chrisoiphe Colombe* de Darius Milhaud. También existe la tradición de escribir "a la manera de", sobre todo en el Barroco, como el *Concierto en estilo italiano* de Bach. El Nacionalismo es una etapa prolífica en este tipo de imitaciones con obras de Rimsky-Korsakov, Stravinsky (*Cuadros de la Rusia Pagana*, *Petruchka* o *El pájaro de fuego*), Falla (*El amor brujo*), Béla Bartók, Dvorák (*Danzas Eslavas*) A. Copland, o Virgil Thompson (*Four Saints in Three Acts*) y William Still (*Sinfonía afroamericana*). En el Impresionismo podemos citar a Darius Milhaud (*Saodades do Brasil*), Debussy (*Soirée dans Grenade*, *Iberia*, *Pagodes*), o Ravel (*Chansons Madécasses*).