



Universidad de Valladolid

FACULTAD

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y TRABAJO SOCIAL

TESIS DOCTORAL:

**LA MÚSICA DE LIGETI Y PENDERECKI EN 2001: UNA ODISEA
DEL ESPACIO Y EL RESPLANDOR DE STANLEY KUBRICK**

Presentada por JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO para optar al

grado de

Doctor por la Universidad de Valladolid

2016

Dirigida por:

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ

A mis padres, a mi hermano y a Iris

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis nace en el Real Conservatorio Superior de Madrid, en un momento de transición en el que sabía que quería seguir investigando sobre la relación entre la música de cine y las vanguardias compositivas de la segunda mitad del siglo XX, pero no estaba seguro de cómo enfocarlo. Tras pasar por varias universidades, asistir a muchos cursos y simposios, y tras haber conocido a varios profesionales del gremio audiovisual he ido recopilando e intercambiando información muy valiosa para realizar este trabajo.

Agradezco en primer lugar la acogida de José Ignacio Palacios Sanz, mi director, que ha tenido la deferencia de permitirme desarrollar la investigación a través de la Universidad de Valladolid, y sobre todo por darme la oportunidad de concluir después de un año especialmente difícil. Mi más sincero agradecimiento por su paciencia, comprensión y ayuda.

Gracias también a Alejandro Román por su tutela en el Conservatorio, su generosidad y sus palabras de ánimo; y en general a todos los profesores del Real Conservatorio Superior de Madrid sin cuyas enseñanzas no habría alcanzado esta meta. Mi especial agradecimiento a Luis Ángel de Benito por inspirarme con su simposio “Música y significado”, y por permitirme exponer parte de mi investigación allí.

Mi agradecimiento también a mis amigos, por su apoyo, y a toda mi familia; de manera especial a mi hermano por sus consejos y ayuda. Mi agradecimiento más especial para mis padres; a mi padre, por ser todo un ejemplo a seguir, por su afán de superación y la fuerza demostrada durante su enfermedad, y por haberme animado a seguir en los momentos más difíciles; y a mi madre, por su infinita ayuda. Y también por supuesto a Iris, por aguantar noches sin dormir por mi culpa, por sus aportaciones y su ayuda técnica.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	13
1.1 Presentación del tema	15
1.2 Hipótesis	19
1.3 Objetivos de la investigación.....	20
1.4 Metodología.....	21
1.5 Fuentes.....	24
CAPÍTULO II. MÚSICA Y CINE: CONSIDERACIONES TEÓRICAS	27
2.1 Estado de la cuestión	30
2.2 Principales teorías sobre música de cine	37
2.3 La percepción musical y cinematográfica	44
2.4 Semiótica, cine y música	50
2.4 Música de vanguardia y música de cine	66
2.4.1 Música tonal frente a música atonal en el cine	68
2.4.2 Clichés de la música atonal en el cine	78
CAPÍTULO III. MODELOS DE ANÁLISIS CINEMATográfico	83
3.1 Gramática del cine: el lenguaje audiovisual	85
3.2 La música en el cine: Parámetros de análisis.	99
3.2.1 Clasificación y funciones según Teresa Fraile	99
3.2.2 Funciones <i>musivisuales</i> según Alejandro Román	103

CAPÍTULO IV. MÚSICA CONTEMPORÁNEA CULTA Y CINE:

ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN	107
4.1 Compositores contemporáneos que han compuesto música para cine	109
4.1.1 Camile Saint-Säens (1835-1921).....	110
4.1.2 Arthur Honegger (1892-1955).....	111
4.1.3 Georges Auric (1899-1983).....	112
4.1.4 Ralph Vaughan-Williams (1872-1958)	113
4.1.5 William Walton (1902-1983)	114
4.1.6 Benjamin Britten (1913-1976)	114
4.1.7 Dmitri Shostakovich (1906-1975).....	115
4.1.8 Sergei Prokofiev (1891-1953)	117
4.1.9 Otros compositores	118
4.1.10 Conclusiones.....	118
4.2 La música para cine de compositores de la segunda mitad del siglo XX.....	123
ALEMANIA	124
4.2.1 Hans Werner Henze (1926-2012).....	124
EUROPA DEL ESTE	128
4.2.2 Krzysztof Penderecki (1933-).....	128
4.2.3 Gyorgy Ligeti (1923-2006)	135
ESTADOS UNIDOS E INGLATERRA	136
4.2.4 John Corigliano	136

4.2.5 Philip Glass.....	139
4.2.6 Michael Nyman	147
ITALIA.....	149
4.2.7 Ludovico Einaudi	149
ESPAÑA.....	151
4.2.8 Antón García Abril	151
4.2.9 Luis de Pablo	151
4.2.10 Carmelo Bernaola	151
ASIA.....	151
4.2.8 Toru Takemitsu	151
4.2.9 Tan Dun	153
CAPÍTULO V. ANÁLISIS DEL ESTILO COMPOSITIVO DE PENDERECKI Y LIGETI EN LOS AÑOS '60 DEL SIGLO XX	155
5.1 György Ligeti	157
5.1.1 <i>Atmosphères</i>	158
5.1.2 <i>Requiem</i>	161
5.1.3 <i>Lux Aeterna</i>	167
5.1.4 <i>Lontano</i>	171
5.2 Krzysztof Penderecki.....	172
5.2.1 <i>Trenodia por las víctimas de Hiroshima</i>	174
5.2.2 <i>Polymorphia</i>	182

5.2.3 Cambio de estilo: <i>The Awakening of Jacob</i>	191
CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE LA MÚSICA DE LIGETI EN <i>2001 UNA ODISEA DEL ESPACIO</i>	193
6.1 <i>2001</i> : Una odisea musical.....	195
6.2 Interpretaciones de la película y la influencia de la música.	200
6.2.1 Análisis según Raúl Alda	201
6.2.2 Carolyn Geduld	202
6.2.3 Michel Chion, interpretaciones.....	204
6.2.4 Mario Falsetto.....	207
6.2.5 Jason Sperp	208
6.2.6 Jaume Carreras	209
6.2.7 Michel Ciment	210
6.2.8 Christine Lee Gengaro.....	210
6.3 Análisis <i>musivisual</i> de <i>2001: Una odisea del espacio</i>	213
CAPÍTULO VII. ANÁLISIS DE LA MÚSICA DE LIGETI Y PENDERECKI EN <i>EL RESPLANDOR</i>	239
7.1 Música textural: asociaciones y significados.....	241
7.2 Música de <i>El Resplandor</i> . Interpretaciones	244
7.2.1 Penderecki	260
7.3 Análisis <i>musivisual</i> de <i>El Resplandor</i>	265
7.4 Otras películas que usan música de Ligeti y Penderecki.....	299

CAPÍTULO VIII. INFLUENCIA DE LA MÚSICA TEXTURAL DE LIGETI Y PENDERECKI EN LA MÚSICA PARA CINE	301
8.1 Música textural como cliché.....	303
8.2 <i>El exorcista</i> : entre 2001 y El resplandor	304
8.3 John Williams: Encuentros en la tercera fase	307
8.4 James Horner: Aliens	309
8.4 Elliot Goldenthal: Alien 3.....	311
8.5 James Newton Howard: El sexto sentido	313
8.6 Don Davis: The Matrix.....	314
8.7 Otras películas	316
CAPÍTULO IX. CONCLUSIONES	319
BIBLIOGRAFÍA	325
Fondos/fuentes.....	327
Índice de gráficos y tablas	328
Índice de figuras y ejemplos musicales	328
Referencias	331
Webgrafía	336
ANEXOS	341
ANEXO I. PARTITURAS.	343
ANEXO II. TABLAS CON ANÁLISIS MUSIVISUALES DE 2001 UNA ODISEA DEL ESPACIO Y EL RESPLANDOR.....	391

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación del tema

El estudio de la música de cine ha ido experimentando un auge en los últimos años en España, debido a varios factores. Por una parte, la inclusión en planes de estudios de las Universidades y Conservatorios; por otra la proliferación de festivales y conciertos de música de cine, unido al éxito de algunos de nuestros compositores a nivel internacional (Alberto Iglesias, Roque Baños, Lucas Vidal, Fernando Velázquez). De esta forma su difusión ha ido en aumento, con numerosos cursos, simposios y festivales, atrayendo el interés tanto de aficionados como de investigadores.

En este contexto, esta Tesis surge desde la especialidad de “Composición para Medios Audiovisuales” del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde bajo la dirección de Alejandro Román, el autor de este estudio realizó el Trabajo de investigación final de carrera, relacionado con la música contemporánea en el cine. Tomando como punto de partida la influencia de la música contemporánea en el cine, se investigó acerca de cómo ciertas técnicas compositivas de la segunda mitad del siglo XX se aplican a la música de cine, bien sea mediante la utilización de música ya compuesta para sala de conciertos, como música original para cine inspirada en dichos compositores (Ligeti y Penderecki en el caso de la utilización de masas sonoras, texturas y timbres frente a la melodía; Philip Glass o Michael Nyman en el caso del minimalismo). También se estudió el significado que adquiere la música de esas películas y se observó la creación de determinados clichés asociados a este tipo de música, que fuera del contexto cinematográfico dependiendo del oyente, puede haber adquirido connotaciones condicionadas por la utilización que se ha hecho de ella en el cine.

Con este estudio pretendemos profundizar en el análisis de la integración entre música e imagen, aplicando modelos que permitan estudiar la relación entre los dos elementos. Nuestra intención es dotar a la música del protagonismo que se merece, valorando su función en las películas. Partiendo del análisis de determinadas obras de Ligeti y Penderecki, intentaremos dilucidar si al aparecer junto a unas imágenes concretas, este tipo de música adquiere nuevos significados. Otro aspecto que hay que tener en cuenta

son los procesos que se llevan a cabo cuando se percibe en conjunto con dichas imágenes. Por tanto el primer paso consistirá en determinar el estilo compositivo de Ligeti y Penderecki en las obras que aparecen en las películas, así como la filosofía detrás de ellas.

Haremos un acercamiento a las teorías que tratan sobre los procesos cognitivos y cómo los espectadores decodifican el mensaje audiovisual, a partir de las convenciones propias de dicho lenguaje. Dichas convenciones se han ido creando al evolucionar el lenguaje audiovisual, pero entendemos que se van creando otras nuevas. En este caso, que atañe a música contemporánea y cine, se crearon precedentes para su posterior aplicación. Por tanto y a diferencia de otros estudios previos similares sobre música de cine, hemos analizado las películas bajo tres puntos de vista: el musical, el cinematográfico y la fusión de ambos lenguajes. Para ello hemos estudiado la técnica audiovisual, el estilo compositivo y la semiótica musical y cinematográfica. No es objeto de esta Tesis profundizar acerca de la influencia de estos compositores en la música de cine posterior, puesto que resultaría inabarcable y fuera de lugar para un trabajo detallado y riguroso como debe ser una Tesis doctoral. Aún así hablaremos de ello en el capítulo correspondiente, aludiendo a diversos ejemplos de cómo aún hoy se siguen utilizando estas técnicas compositivas en la música de cine. En cualquier caso, consideramos que la mayoría de los análisis existentes se limitan a comentar la interpretación de la música en cada escena, mientras con este trabajo pretendemos profundizar más mediante un análisis de cómo elementos concretos de la técnica compositiva se relacionan con planos o escenas concretas para crear significados nuevos.

El punto de partida de esta investigación es el director norteamericano Stanley Kubrick, cuya utilización de la música de Ligeti y Penderecki en las películas *2001 Una odisea del espacio* y *El resplandor* fue pionera. Kubrick propicia que técnicas compositivas de segunda mitad del siglo XX, donde la textura, el timbre y las masas sonoras son los elementos más importantes, se popularicen en el cine. Este estudio pretende, además de lo mencionado anteriormente, llenar un hueco que pocas investigaciones han tratado: analizar la cómo la música preexistente puede cambiar su idiosincrasia pero al mismo

tiempo funcionar a la perfección como parte imprescindible de la narración cinematográfica. Para ello resulta imprescindible estudiar las relaciones semánticas entre la música de Ligeti y Penderecki y las imágenes de las películas de Kubrick. Por tanto intentaremos demostrar que los significados que emanan de la música al aparecer en una película no dependen sólo de sus características acústicas sino del contexto que la circunda, en este caso el lenguaje audiovisual y la cultura occidental.

La neurociencia y la psicología de la percepción musical son herramientas que poco a poco se van desarrollando, pero aún queda mucho por hacer si hablamos de un estudio conjunto de imagen y música de cine. Los estudios existentes se suelen ceñir o bien al ámbito de la imagen o bien a un acercamiento superficial a la música sin realizar un análisis detallado de las partituras de las bandas sonoras originales y menos aún del significado y los procesos cognitivos que se llevan a cabo al decodificar los dos aspectos en conjunto. Pero un análisis de la música de cine no puede dejar de lado la parte puramente cinematográfica, y por tanto hay que tenerlo muy en cuenta para lograr un análisis en profundidad, como plantea Josep Lluís i Falcó en su artículo *Análisis musical vs. análisis audiovisual, el dedo en la llaga* (Olarte ed. al., 2005:143). Observamos por tanto una falta de estudios pluridisciplinarios debido en parte a la carencia de expertos en ambos campos, siendo por tanto un área susceptible de investigar con mayor interés.

Así, hemos intentado poner al mismo nivel la música que la imagen en el análisis, llegando a conclusiones basadas en un estudio integrado mediante el cual desentrañar las claves de la semiótica audiovisual, atendiendo a las especificidades de la musical en particular, puesto que la discusión de si la música tiene o no significado por sí misma va a condicionar la relación entre la propia música y la imagen.

Para entender por qué Kubrick elige la música de Ligeti y Penderecki para sus películas, debemos conocer los clichés establecidos en los géneros cinematográficos de ciencia ficción y terror. Debido a los convencionalismos y las asociaciones creadas a lo largo del tiempo, podemos afirmar que la música atonal se usa generalmente en las siguientes situaciones:

- En películas de terror, principalmente cuando va a producirse un hecho significativo (un asesinato, una atmósfera de miedo, que asusta al espectador y que se refuerza con la música, situaciones de suspense...)
- En películas de ciencia-ficción, para identificar a lo desconocido, representando el miedo de la humanidad hacia lo que desconoce, para ilustrar la tecnología alienígena o para producirnos rechazo frente a una amenaza exterior.
- En películas de suspense o thrillers, cuando hay expectación porque algo malo va a suceder o para ilustrar la personalidad del psicópata asesino, etc.
- En películas que hablan sobre la mente humana, para ilustrar estados mentales de los personajes, generalmente perturbados (psicópatas, esquizofrénicos...) que la música trata de representar.
- En películas de acción o aventuras, para identificar al personaje malvado que quiere conquistar el mundo o un objetivo similar. Se suele asociar este tipo de personajes al intervalo de cuarta aumentada, por la relación que tenía con el Diabolo desde la Edad Media (*diabolus in musica*). En épocas más recientes el tritono se sustituye por timbres o texturas que se asocian a personajes.

Las investigaciones en este campo se limitan la mayoría de las ocasiones a análisis eminentemente cinematográficos de películas concretas, pero no al impacto de un estilo de composición en el cine. La técnica compositiva de masas sonoras, se populariza en el cine gracias a Kubrick, y por tanto analizar sus películas será el primer paso para comprender cómo han influido en el cine posterior. Por ello creemos que es necesario comprender el significado por separado como obras autónomas y cómo tanto la imagen como dicha música adquieren una nueva dimensión al percibirse conjuntamente en el cine. Además es poco frecuente encontrar estudios centrados en la música de cine inspirada en estos compositores (Ligeti, Penderecki), y aunque no es objeto de esta investigación hacerlo exhaustivamente, se incluye algún análisis a modo de punto de partida para futuras investigaciones en este campo.

El significado que adquiere la música en los medios audiovisuales es una función construida, y no intrínseca, y viene dada por medio del contexto, por cómo se integra

con la imagen y por la cultura en la que está inmersa. Desde el punto de vista semiótico, el lenguaje audiovisual se ha estudiado dejando numerosas veces de lado la música, pero es obvio que se han construido a lo largo del tiempo unos planos de significación en relación a la utilización de la misma en los medios audiovisuales. Por tanto y aunque la música de Ligeti y Penderecki en un principio es concebida como algo abstracto, y aunque se significa a sí misma como "materia sonora pura", adquiere una significación concreta por la referencialidad que adquiere junto con la imagen, siendo el análisis de este proceso una parte del análisis de esta investigación.

1.2 Hipótesis

La hipótesis que queremos demostrar es que Kubrick creó nuevos significados para las composiciones de Ligeti y Penderecki que utilizó en sus películas *2001 Una Odisea del espacio* y *El Resplandor* cambiando el modo de percibir sus obras musicales. La elección de estas películas se debe a que fue Kubrick quien tuvo la idea de utilizar música de masas sonoras y texturas en el cine. Consideramos que inventó nuevos tópicos y estableció clichés que influyeron notablemente en la música de cine posterior al utilizar música de estos compositores. Así pues, la importancia de su figura y su repercusión en requieren de estudios pluridisciplinarios, que analicen la interacción entre música e imagen, y sus efectos en el espectador. La principal innovación de este trabajo es por tanto la utilización de herramientas relacionadas con varias disciplinas, como el análisis musical o la semiótica audiovisual. No podemos entender la música de ciertas películas sin tener en cuenta las técnicas compositivas de Ligeti y Penderecki, que posteriormente adoptan los músicos que componen para el cine. Se estudia su especificidad desde el punto de vista musical y cinematográfico porque los estudios anteriores no abarcan un análisis global, sino parcial o superficial. Por tanto es necesario este enfoque para poder aplicarlo en posibles investigaciones futuras sobre la influencia de estos compositores en la música de cine.

1.3 Objetivos de la investigación

Los objetivos de este estudio se pueden resumir en los siguientes:

- 1) Establecer un marco teórico sobre la relación entre la música contemporánea y el cine, mediante un recorrido histórico sobre teorías cinematográficas y una aproximación a compositores para sala de conciertos que han compuesto para cine, que sirva como base para el estudio posterior.
- 2) Determinar la influencia de la música en el cine, partiendo de las principales teorías sobre semiótica musical y cinematográfica, para poder aplicarlas a los análisis posteriores.
- 3) Analizar el estilo compositivo de Ligeti y Penderecki utilizado en las obras que aparecen en *2001 una Odisea del espacio* y *El resplandor*, estableciendo los recursos estructurales empleados desde el punto de vista musical.
- 4) Analizar bajo tres puntos de vista las películas *2001 una Odisea del espacio* y *El resplandor*: análisis musical, análisis cinematográfico y análisis conjunto de cómo se integra la obra de Ligeti y Penderecki en las películas de Kubrick.
- 5) Conocer qué significados añadidos adquieren tanto la música como la imagen y cómo se percibe una música que estaba destinada a sala de conciertos en un contexto cinematográfico.
- 6) Establecer qué recursos utiliza Kubrick para la asociación entre música e imagen (planos, montaje, sincronías, referencias culturales, funciones).
- 7) Realizar una aproximación acerca de cómo el estilo compositivo de las obras de Ligeti y Penderecki que aparecen en *2001 una Odisea del espacio* y *El resplandor* ha influido en películas posteriores.

1.4 Metodología

Una vez se ha establecido el objeto de estudio de la presente investigación, es necesario dejar claro el planteamiento metodológico que hemos llevado a cabo. Para ello hay que tener en cuenta que hemos abordado el tema desde varias vertientes, por separado primero, y en sus interacciones después, para llegar a una conclusión global.

Esta Tesis se articula a través del análisis de dos películas: *2001 Una Odisea del espacio* y *El resplandor*, en concreto las escenas con música de Ligeti y Penderecki. Con *2001* como punto de partida, hemos estudiado qué aporta la música de estos compositores, en concreto la utilización de sus técnicas compositivas basadas en timbres y texturas a la música de cine. Los aspectos analizados abarcan cómo se integra dicha música con las imágenes, lo que transmiten las obras por separado y cómo cambia cuando están inmersas en las películas. Además hemos estudiado el impacto sobre los espectadores y cómo se han ido convirtiendo en clichés que han se han ido consolidando como convenciones en películas posteriores. Kubrick es pionero en el uso de este tipo de música en el cine, y su inclusión en *2001* abre un camino que ha durado hasta nuestros días (el propio Kubrick vuelve a recurrir a Ligeti en su última película, *Eyes wide shut*).

Para ello hemos estructurado la investigación en dos grandes secciones: el marco teórico y el análisis de las fuentes. Dentro de la primera, realizamos un breve recorrido por las principales teorías acerca de la música de cine, así como de la semiología musical y cinematográfica. Continuamos repasando los antecedentes de la música vanguardista en el cine, y qué compositores de segunda mitad del siglo XX han trabajado en el cine, para determinar si han utilizado las mismas técnicas que para sus composiciones de sala de conciertos. En cuanto a la segunda sección, está dividida en varios bloques. El primero está dedicado a analizar las partituras que aparecen en las películas desde un punto de vista musical, pero también investigamos qué importancia tuvieron en su época y cómo las concibieron sus compositores. De esta manera obtenemos conclusiones para comprender mejor las obras seleccionadas. El segundo bloque se ocupa del análisis de las películas, es decir, de cómo se integran las obras de Ligeti y

Penderecki en el lenguaje cinematográfico de Kubrick. Por último, el tercer bloque está dedicado a la influencia que han tenido Ligeti y Penderecki en casos concretos de música de cine posterior (brevemente y citando los ejemplos donde se aprecia con mayor claridad, puesto que realizar una investigación exhaustiva requeriría otra Tesis doctoral) y cómo su estilo compositivo basado en timbre, textura y masas sonoras ha sido absorbido por las generaciones posteriores. Como se verá, se ha asociado a determinados géneros y situaciones, como el terror o la ciencia-ficción.

También hemos realizado un pequeño análisis del estilo que utilizó Penderecki cuando hizo música de cine, muy alejado de las composiciones que aparecen en *El exorcista* o en *El resplandor*. Penderecki se adaptó a las necesidades de la película y del director, utilizando música tanto tonal como atonal. Otro punto importante es el impacto de Kubrick a la hora de utilizar esta música y cómo claramente es pionero en utilizar música de vanguardia, de segunda mitad del siglo XX en el cine. Hemos investigado si fue Kubrick el primero en usar este tipo de música en el cine y a estos compositores en concreto, y la forma en que su lenguaje cinematográfico se funde con las obras elegidas.

Dado que en esta investigación tiene una especial importancia el ámbito musical, hemos procedido al análisis de las partituras de los compositores mencionados, tanto las de obras que crearon para sala de concierto como en el caso de Penderecki la que compuso para la película *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, para constatar las posibles diferencias. A partir de dicho análisis de las obras de Ligeti y Penderecki utilizadas en las películas, hemos concretado qué estilo compositivo y qué técnicas interesaron a Kubrick.

Una vez establecido dicho estilo, hemos procedido a dictaminar si éste es también aplicado por ellos cuando componen música de cine o no (en este caso, sólo Penderecki ha compuesto expresamente para cine). Asimismo, de una manera superficial, hemos realizado un breve estudio de cómo ha influido este estilo compositivo en compositores posteriores de música de cine, y en qué género de películas o en qué situaciones se utiliza dicha música.

Por otra parte, no hay que descuidar la imagen, puesto que el cine es un arte audiovisual: se ha analizado el lenguaje cinematográfico de Kubrick, qué planos, montaje y puesta en escena van acompañados de las obras de Ligeti y Penderecki y qué tipo de asociación se puede haber creado entre música e imagen para crear significados concretos. Para ello se va a utilizar entre otros el modelo de análisis *musivisual* propuesto por Alejandro Román (2014) en su Tesis doctoral por ser el más completo que se ha publicado hasta el momento en castellano.¹

La música de las películas la hemos analizado de las siguientes maneras:

-A través de las partituras: el grueso de la investigación consistió en analizar las técnicas compositivas utilizadas en la música de las películas seleccionadas (en este caso Ligeti y Penderecki) para constatar que a partir de ese momento se asocian a ciertos géneros cinematográficos, como hemos comentado anteriormente.

- A través de las películas: cuando no fue posible encontrar ciertas partituras, optamos por realizar un análisis formal de la música atendiendo a los parámetros que nos interesan: utilización del timbre, la textura y las masas sonoras, y su integración en la imagen.

- Análisis de las imágenes: no hay que olvidar que el cine es también imagen, y por tanto hicimos un análisis conjunto de música e imagen atendiendo a criterios como la planificación, encuadres, tipos de imágenes asociados a tipos de música, análisis de secuencias. El objetivo fue contextualizar la música en el sitio al que pertenece (la película), además de hacer un análisis puramente musical.

- Análisis subyacente: se realizó para averiguar cómo el director y el músico crean unos códigos que hacen sentir determinadas emociones y reacciones en el espectador;

¹ Además del análisis en el capítulo correspondiente, se incluyen en el Anexo II las fichas a modo de resumen según el modelo de Alejandro Román (2014).

analizamos qué pretendían comunicar en las escenas elegidas desde un punto de vista psicológico.

Por último, seleccionamos una serie de películas y compositores de Hollywood posteriores donde apreciamos claramente la influencia de las técnicas compositivas de Ligeti y Penderecki. En ellas tratamos de buscar un patrón que se repitiese en el uso de este tipo de música para cine (por ejemplo géneros cinematográficos donde se recurre habitualmente a este tipo de música, creando un cliché, como hemos apuntado anteriormente). Consideramos que puede ser un punto de partida para futuras investigaciones que profundicen en este aspecto.

1.5 Fuentes

Disponemos de dos fuentes primarias: las películas *2001 Una odisea del espacio* y *El Resplandor*; y las partituras de Ligeti y Penderecki que se han utilizado en las mismas. Además contamos con fuentes secundarias como entrevistas a Kubrick, Ligeti y Penderecki, o al equipo técnico de las películas. Disponemos también de libros que tratan sobre cine y música o sobre los autores anteriormente citados. Todas las traducciones salvo que se indique lo contrario han sido realizadas por el autor de esta Tesis, puesto que desgraciadamente se encuentra aún poca información en castellano. Esperamos que esta situación vaya mejorando con el incremento de estudios de música de cine tanto en España como en América.

Una segunda selección la hemos realizado entre las películas de los últimos treinta años en las cuales se aprecie música compuesta mediante técnicas compositivas similares a estos compositores. Dado que el cine de Hollywood es el más difundido e influyente a día de hoy, nos hemos ceñido a compositores que trabajen allí. Hemos investigado cómo la música contemporánea puede estar presente en una industria tan conservadora y que tiende a no arriesgar para no perder público y dinero. Siguiendo el criterio de investigaciones anteriores de música atonal en el cine (como la de María de Arcos), restringiremos los géneros cinematográficos a aquellos donde se suele usar este tipo de música: ciencia-ficción, terror, suspense y películas donde se retratan estados

psicológicos alterados de los personajes. Una vez completada la lista de películas y compositores a estudiar, se ha procedido a descartar el material menos interesante, donde haya menos música compuesta mediante las técnicas que hemos citado, o donde no se aprecie una influencia de Penderecki o Ligeti.

Las fuentes se clasifican de este modo:

- Según la banda sonora: como hemos propuesto anteriormente, el primer criterio ha sido organizar las películas según tengan música original compuesta por Penderecki o Ligeti, las que contengan música preexistente de estos compositores, y las películas de los últimos treinta años en las que sus estilos compositivos hayan podido influir.
- Según el género de las películas: terror, ciencia-ficción, suspense, thriller psicológico.
- Según el tipo de música: en el caso de Penderecki hemos analizado si en su música para cine utilizó un lenguaje contemporáneo, o si optó por un lenguaje más clásico o tradicional. En los compositores de cine hemos estudiado la importancia que le han otorgado a las técnicas compositivas, distinguiendo aquellas películas donde la mayor parte de la música está compuesta mediante estas técnicas, frente a aquellas donde se utiliza de forma puntual para asociar esa música a imágenes, escenas, personajes, situaciones...
- Según la orquestación: hemos estudiado el conjunto instrumental de cada obra; si hay orquesta o música de cámara, si hay música electroacústica, qué importancia tiene el timbre.
- Cronológicamente: hemos situado las fechas de estreno de las obras importantes de los ya citados Ligeti y Penderecki, comparándolas con las de las películas en las que se utiliza su música. Hemos recogido también las fechas de estreno de películas posteriores en las que hayan tenido influencia.

CAPÍTULO II. MÚSICA Y CINE: CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Antes de abordar la relación entre música del siglo XX y música de cine, conviene repasar los escritos y estudios más importantes que se han realizado sobre música para cine en general. Este recorrido resulta necesario para comprender la interacción entre música e imagen, entre teoría y práctica, y servirá como base para aplicar las teorías expuestas en el análisis de la música de *2001* y *El resplandor*. En relación a la cantidad de estudios que se han realizado acerca de la imagen, la narrativa o la técnica, la música en el cine ha sido un elemento poco estudiado, aunque en los últimos años el interés por este campo ha ido en aumento. Dado que este estudio se centra en la percepción conjunta de imágenes y música, resulta conveniente plantear aspectos conceptuales que se puedan aplicar a cada elemento por separado y conjuntamente.

Hoy en día ya se ha asumido la música como elemento constitutivo del lenguaje audiovisual, aunque el conservadurismo de la industria cinematográfica haya frenado la exploración de las posibilidades que ofrece para que dicho lenguaje evolucione. Aún así, es difícil que campos que están muy focalizados en ciertas cuestiones, como por ejemplo la musicología, se fijen en la música de cine, por considerarla de rango menor, y por tanto rara vez se incluye en estudios de esta disciplina. En otras ramas de humanidades sucede lo mismo pero por diferentes razones: cuando se habla de semiótica del cine, se suele dejar de lado la música; cuando se analiza el cine desde el punto de vista antropológico o psicológico, se presta más atención a la imagen o al efecto en los espectadores.

Por otro lado, cuando se estudia la música de Ligeti y Penderecki, al ser música para sala de conciertos, son pocos los análisis conjuntos con la imagen de las películas mencionadas que aborden temas como la interacción entre ambas, la adquisición de significados o la creación de nuevos clichés.

A pesar de todas estas adversidades, no es menos cierto que aunque sean minoría, van apareciendo en nuestro idioma estudios interesantes que están profundizando en el tema desde varios puntos de vista, con publicaciones cada vez más frecuentes tanto de libros como de artículos, sobre todo en la red. A continuación realizaremos un repaso de la situación actual respecto a las investigaciones sobre música de cine.

2.1 Estado de la cuestión

Josep Lluís i Falcó es, sin duda, quien ha realizado el recopilatorio más extenso sobre investigaciones de música para películas. En su artículo *Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual* (Lluís i Falcó, 1999:113-179) recoge un total de 620 referencias a libros y trabajos de investigación sobre música cinematográfica, 74 de los cuales han sido escritos por autores españoles. Este detallado artículo nos sirve de guía para buscar bibliografía general, pero debemos acudir a otras fuentes para encontrar libros específicos sobre, por ejemplo, la música en el cine de Kubrick.

Comenzando pues por nuestro país, encontramos que María de Arcos estudió la relación entre estos dos mundos en su Tesis *Aplicación del Lenguaje Atonal a la Música Cinematográfica* (Universidad de Sevilla, 2003). De Arcos partió de esta Tesis para escribir su libro *Experimentalismo en la música cinematográfica*, que analiza las razones por las cuales las partituras para la gran pantalla se mantuvieron desde sus inicios dentro de un lenguaje romántico, extremadamente tradicional, en contraposición de las corrientes experimentales de la música de concierto del siglo XX. La finalidad de su estudio, según sus palabras, es el siguiente:

"mostrar cómo una música de carácter atonal puede ser análoga en efectividad a toda aquella música tonal que prevalece mayoritariamente en las pantallas, para ofrecer así una ampliación consciente de posibilidades en el terreno de la música cinematográfica" (De Arcos, 2006:16-17).

De Arcos (2006) explica que, en general, la música contemporánea de concierto no encuentra muchos seguidores, por lo que es normal que haya también cierto rechazo a utilizar esta música en el cine por parte de los directores y productores, y también de los compositores, porque temen que el público rechace una película que emplea música que no entiende. En su estudio, analiza cómo el ampuloso y previsible sinfonismo clásico hollywoodense, que entre los años 30 y 50 influyó incluso en Europa, anuló en numerosas ocasiones cualquier atisbo de creatividad. La reticencia de los productores a incluir música experimental en sus películas ha existido siempre, porque los

compositores de la era dorada de Hollywood, muy conservadores, sentaron cátedra. De no haber sido de este modo, hubieran acostumbrado al público a oír música más arriesgada.

De Arcos afirma que la atonalidad ha sido mejor recibida en los géneros de terror, ciencia ficción y en atmósferas emocionales concretas, debido a que el carácter insólito de sus planteamientos y de los estados psicológicos que buscan inducir en el espectador permiten aventurar propuestas musicales menos convencionales (De Arcos, 2006:142-145). La autora advierte, sin embargo, que incluso en los géneros de terror o ciencia ficción, la atonalidad y los efectos estridentes (como los sonidos electroacústicos agudos generados para la película de ciencia ficción *Forbidden Planet* (1956), musicalizada por Bebe y Louis Barron) ha perdido su carácter experimental para convertirse en cliché. Pero destaca también que bandas sonoras integradas por música de vanguardia se han convertido en referente de culto, como *El planeta de los simios* (1968), del compositor estadounidense Jerry Goldsmith, partitura que analiza en uno de los capítulos del libro. En cualquier caso, su investigación apenas cubre películas recientes, quedando los últimos treinta años sin apenas investigar. En cuanto a los compositores vanguardistas, analiza sobre todo a músicos de primera mitad del siglo XX. Este trabajo, al tratar a Ligeti y Penderecki, pretende también llenar un pequeño hueco que no está cubierto en su libro, referente a una de las técnicas compositivas de segunda mitad del siglo XX.

Otra autora española que ha estudiado el tema es Ana María Sedeño Valdellós. En su libro *La música contemporánea en el cine* realiza un estudio muy parecido al de María de Arcos, preguntándose por qué la música de vanguardia quedó fuera de la industria del cine. A partir de las teorías de Adorno y Eisler, va desgranando las claves que condujeron a la música contemporánea a verse relegada como cliché en géneros específicos como la ciencia-ficción, el terror o el suspense (Sedeño Valdellós, 2006).

Asimismo, Consuelo Díaz, en su conferencia *Música electroacústica y cine* (recogida en el libro *La Música en los medios audiovisuales*, que abarca los dos primeros simposios sobre música y cine celebrados en Salamanca hasta el 2005) se refirió al papel y la

influencia de la música electroacústica en el cine². Repasó las aportaciones de los compositores más destacados del siglo XX en el mundo del cine y el uso de sus obras en películas. Otro tema del que habló fue la música concreta y su presencia en el cine, así como del uso de música electroacústica por diversos compositores (Olarte ed. al., 2005:133-140). La utilización de este tipo de música en el cine nos ayuda a comprender los antecedentes a *2001*, y cómo poco a poco se van probando nuevas fórmulas alejadas de la tonalidad.

En el mismo libro aparece el estudio de Víctor Solanas sobre significados añadidos en *El Exorcista*, asociando el uso de las obras *Black Angels* (George Crumb) y *The Devils of Loudon* (Penderecki) con simbología religiosa vinculada a las escenas de la película donde aparecen. Se pone de manifiesto que estas obras no fueron escogidas al azar, sino que fueron elegidas por su fuerte contenido programático, que se adaptaba perfectamente al film. Cabe destacar la utilización de la ópera de Penderecki, que trata también un caso de exorcismo, y que refuerza el contenido de las imágenes, según Solanas (Olarte ed. al., 2005: 459-466), a medida que se conoce el contexto en el que fueron creadas. Solanas analiza cómo se utiliza la música contemporánea en el film y qué asociaciones se producen. Este estudio nos resulta útil como primer acercamiento a la música de Penderecki en el cine, aunque su utilización es mucho más sutil que en *El Resplandor*, como veremos más adelante.

Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega (1997) hablan sobre música del siglo XX en la música de cine. Son los coautores del libro *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. En él se hace un recorrido histórico por países, comentando la música para cine de compositores ya consagrados en sala de concierto, así como la evolución de la música de cine a lo largo de los años. El último bloque está dedicado a repasar a las principales teorías de la música en el cine.

² Ponencia en el "I Simposio La creatividad musical en la banda sonora" celebrado en la Universidad de Salamanca del 13-15/XI/2002

Otros libros que tratan sobre cómo analizar un film y el papel que tiene la música son los de Jesús Alcalde (*La música como producto comunicativo*. Madrid, 2007), Jacques Aumont y Michel Marie (*Análisis del film*. Barcelona, 1990), Manuel Gertrúdx (*Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid, 2003), José Nieto (*Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid, 1996), Conrado Xalabarder (*Música de cine. Una ilusión óptica*. Buenos Aires, 2006), Jaume Radigales (*La música en el cinema*. Barcelona, 2007) o Alejandro Román (*El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid, 2008).

En cuanto a autores extranjeros, el libro que más importancia tuvo hasta que aparecieron los estudios de las últimas décadas del siglo XX, y que analiza el papel de la música en el cine, y pionero en cuanto a los planteamientos, es *El cine y la música* (1944) de Theodor W. Adorno y Hans Eisler. Sus autores reflexionan sobre el papel que debe tener la música de su tiempo en el cine, y cómo las vanguardias deberían ser introducidas también en el séptimo arte (Adorno y Eisler, 2005). Sus teorías han quedado desfasadas y ampliamente superadas a día de hoy, pero su planteamiento filosófico y sus cuidadas argumentaciones siguen siendo un referente.

Michel Chion es un referente como creador de un corpus teórico sobre música de cine. En *La Audiovisión*³ reflexiona acerca del papel de la música en las películas, cómo se crea una relación entre música e imagen, qué significados se adquieren, pero más bien desde un punto de vista semántico que musical. Como el propio Michel Chion aclara en la introducción de su obra “el objeto de este libro es mostrar cómo, en realidad, en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se ve lo mismo cuando se oye; no se oye lo mismo cuando se ve” (Chion, 1993).

Cualquier producto audiovisual hace que entre el sonido y la imagen se cree según Chion una ilusión audiovisual: la imagen privada de sonido se convertiría en algo

³ Chion reivindica con sus estudios que es hora de conocer mejor el sonido y la percepción auditiva. Acuña el término *audiovisión* para estudiar el lenguaje audiovisual en su conjunto, atendiendo a la naturaleza del sonido y su relación con la imagen.

abstracto y al sonido, privado de la imagen, le ocurría exactamente lo mismo. La imagen y el sonido unidos consiguen por tanto un mayor impacto en la recepción del mensaje.

Los objetos audiovisuales dan lugar a una percepción específica, la *audiovisión*, que funciona esencialmente mediante proyección y contaminación recíprocas de lo oído sobre lo visto, o en su ausencia, mediante sugestión. La *audiovisión* es, en el sentido técnico de la palabra, un ilusionismo para Chion, y su estudio, ya sea bajo sus teorías o desde otros puntos de vista, resulta imprescindible tanto para los interesados en la vertiente práctica de la imagen, como para los teóricos del cine y la televisión.

En su libro *La música en el cine* Chion (1997:353-360) escribe sobre Kubrick y hace un pequeño análisis de la utilización de la música clásica en la película *2001 Una odisea del espacio*. En este ensayo, dirigido a un público más generalista, intenta abarcar desde varias perspectivas la música en el cine tal como apunta el título. Analiza aspectos concretos que se encuentran en las películas, aunque realiza reflexiones más generales sobre qué es la música y qué es el cine. Por una parte, una vuelta a los filmes, a su visión y a su escucha, en cuyo transcurso se evidenciaría la riqueza de ciertas escenas, efectos y situaciones. Por otra, la conversión del propio cine en un lugar abierto y único donde cohabitan la música culta y la popular, los coros y la orquesta sinfónica, y donde el sonido de un piano puede mezclarse tranquilamente con el rumor del mar. Por último en su libro *Kubrick's Cinema Odyssey* Chion (2001) analiza el film desde varios puntos de vista, incluyendo comentarios sobre la música.

Nicholas Cook ha escrito varias publicaciones acerca de cómo analizar música. *A guide to musical analysis* (1994) es un tratado general donde compendia las principales teorías analíticas (Schenker, análisis formal, armónico, psicológico, comparativo) con numerosos ejemplos de varios estilos, y más tarde reflexiona sobre cómo trasladar estos parámetros a la música de cine en *Analysing musical multimedia* (2004).

K. J. Donnelly, en su libro *The spectre of sound : music in film and television* (2005) habla sobre la influencia de la música en el espectador, de cómo se puede intentar

controlar a la audiencia manipulando sus emociones según sea utilizada. Realiza un estudio de cómo se ha llevado a cabo en varios medios audiovisuales, con implicaciones estéticas y culturales. Presta atención a la televisión y se focaliza en áreas como el terror, la música pop en el cine y cómo se percibe la música fuera de un film. Además habla en un capítulo sobre la música de *El resplandor*, en el que hace una interpretación sobre el significado de la música tonal y la música atonal que aparece en la película.

En *Listening to Stanley Kubrick: the music in his films* (2014) Christine Lee Gengaro hace un estudio sobre la música que aparece en todas las películas de Kubrick, incluyendo *2001 Una odisea del espacio* y *El resplandor*. Lee Gengaro (2014) comenta las obras de Ligeti (pp. 69-102) y Penderecki (pp. 179-218) que fueron utilizadas en las películas, y habla sobre el estilo de estos compositores y de la función de su música en cada escena, cambiando el concepto de "música de fondo", puesto que para ella la música de vanguardia aporta tanta fuerza que cambia la experiencia del espectador, respecto a otro tipo de música. Todo estudio de la música de las películas de Kubrick debería tener en cuenta sus ideas y sus análisis, puntos de vista que compartimos en su mayor parte.

Kate McQuiston, en *We'll meet again* (2013) habla sobre la interacción de los elementos audiovisuales en las películas de Kubrick, incluyendo dos capítulos dedicados a las películas objeto de esta investigación. Ilustra los ejemplos con fotografías de planos de los films y con extractos de las partituras.

En Estados Unidos, Leonard Lionnet publicó en 2003 su Tesis doctoral, en la que analiza el uso de la música por parte de Kubrick en *El Resplandor*. La Tesis se titula *Point Counter Point: Interactions between Pre-Existing Music and Narrative Structure in Stanley Kubrick's The Shining* (2003). Esta disertación estudia cómo interacciona la música preexistente con la imagen, explorando la función de la música en escenas concretas. Lionnet cuenta cómo Kubrick crea una relación recíproca entre la música en la imagen, frente al rol subordinado que se había practicado habitualmente hasta entonces en Hollywood. El grueso de la Tesis se centra en analizar la utilización de la obra de Bartók *Música para cuerda, percusión y celesta* en la película y a investigar

cómo se relacionan los sonidos de altura determinada e indeterminada en la escena *come and play* y su relación con la imagen.

En cuanto a artículos de revistas, Pablo Pérez Molina y José Patricio Pérez Rufí hablan de la música de Kubrick en su artículo "Estrategias narrativas de la música en el cine: el caso de *2001: una odisea del espacio* de Kubrick" de la revista mexicana *Razón y palabra*. En él los Pérez Molina y Pérez Rufí (2009) analizan la función narrativa de la música en la articulación de la historia y los valores añadidos que transmite. Ángel Riego Cue en la revista digital *Filomúsica* trata de la importancia de la música en la película *2001 Una odisea del espacio*, pero de un modo superficial. En la misma revista Riego (2001) tiene otro artículo sobre *El resplandor* en el que desgana la utilización de la obra de Penderecki en la película.

Otras fuentes secundarias que hemos consultado para comprender el impacto psicológico de diferentes tipos de música son por ejemplo la entrevista de Eduard Punset al músico y neurocientífico Stefan Koelsch ⁴. José Nieto (1996) y Conrado Xalabarder (2006), también hablan de este tema en sus libros, y destacan cómo la percepción de un hecho (en este caso una secuencia cinematográfica) puede variar según el tipo de música que la acompañe. Esta idea, a la que también alude Chion (1997), resulta imprescindible en este estudio, puesto que consideramos que la música de Ligeti y Penderecki se percibe de forma totalmente distinta al escucharla en las películas.

Para finalizar, y en relación al análisis musical, el libro de Robert P. Morgan *La música del siglo XX* es un referente en la música de segunda mitad del siglo XX. Morgan (1994:407-412) habla de la relación entre la música de Ligeti y Penderecki, la similitud en su estilo compositivo en las obras de los años '60 y la evolución de ambos compositores. Ulrich Dibelius, en su libro *La música contemporánea a partir de 1945*

⁴ Entrevista de Eduard Punset en el programa de televisión *Redes* a Stefan Koelsch. Recuperado el 21-05-2015 de: <http://www.rtve.es/television/20111009/musica-emociones-neurociencia/465379.shtml>

analiza la técnica de Ligeti, centrándose primero en sus obras hasta 1965 (Dibelius, 2004:154-162) y Penderecki (Dibelius, 2004:403-408).

Desde un punto de vista más filosófico, encontramos los libros *El ruido eterno* de Alex Ross, *La imaginación sonora* de Eugenio Trías, o en inglés *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute* de Amy Bauer. Ross (2009) habla de la relación de Ligeti con la escuela de Darmstadt, la evolución de su estilo en busca de una técnica personal y la utilización de su obra en *2001* por parte de Kubrick. Trías (2010) analiza el *cluster* cromático, que considera el pilar de su música, y cómo lo aplica en varias de sus obras. Relaciona su música con su pasado en campos de concentración nazis, y de cómo consigue emancipar la materia sonora a partir del timbre y las texturas. Bauer (2011) analiza a Ligeti en busca de significados relacionados con el lamento y el existencialismo.

2.2 Principales teorías sobre música de cine

Puesto que este trabajo analiza la construcción del discurso audiovisual de dos películas, es preciso revisar cómo han ido evolucionando ciertos conceptos, sobre todo aquellos referentes a la percepción y utilización de la música en el cine. Por ello nos remontamos a los primeros escritos sobre el tema. No es objetivo de esta investigación realizar un exhaustivo examen de todas las teorías al respecto, puesto que ya hay estudios específicos sobre ello, pero sí conviene tener presente las ideas más importantes de los teóricos más significativos para comprender cómo evoluciona la concepción de la música en el cine.

En lo que se considera uno de los primeros ensayos sobre música para películas, Hugo Riesenfeld publica en 1926 su artículo *Music and Motion Pictures*, describiendo el proceso de composición para cine con estas palabras:

"La mayor dificultad a la hora de escribir música de cine o hacer arreglos estriba en mantener a la música subordinada a la acción de las imágenes. (...) Los cines tienen bibliotecas enormes, algunas albergando 25.000 obras musicales. (...) Preparando la música de una película, el director de la orquesta ve la película mientras toma notas. Luego, consulta su biblioteca en busca de las piezas musicales catalogadas que opina que generarán la atmósfera adecuada. Con sus partituras delante, pide que le proyecten de nuevo la

película y prueba al piano la música que ha seleccionado. De vez en cuando pulsa un botón, que avisa al proyccionista de que debe apagar la máquina, mientras busca una partitura diferente o toma más notas. Una vez que la música es ensamblada y sincronizada con la película, es entregada a los copistas que preparan la partitura para la orquesta. Normalmente, se dedican tres o cuatro días a los ensayos" (Riesefeld, 1926:58-62).

Más que un proceso activo de composición, se trataba más bien de clasificar y elegir la música más adecuada para cada género cinematográfico en general y para cada escena en particular, y llegando sólo a escribir música original cuando no se encontraba ninguna partitura que resultase apropiada.

En 1935 L. Sabaev publica *Music for the Films*, que fue el primer manual de composición musical para cine. En él se defiende la utilización del *leitmotiv* como vía para reforzar lo que ocurre en las imágenes. Kurt London publica en 1936 *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History*, un tratado en el que trata varios aspectos, desde la psicología hasta la instrumentación, pasando por la sincronía, técnica o el paso del pianista a la orquesta en los cines. Aunque estos tratados han sido ampliamente superados hoy en día, aún hay ideas que siguen vigentes, y por ejemplo la utilización de las obras de Ligeti y Penderecki a modo de *leitmotifs*, o al menos, de forma similar asociándolos a determinadas situaciones como veremos más adelante.

El libro más importante en las décadas siguientes será *El cine y la música*, de Theodor W. Adorno y Hans Eisler. Adorno y Eisler (2005) critican la utilización del *leitmotiv* y de la *stock music* como costumbres abusivas, así como la estandarización de los clichés, debido a que la música en vez de reforzar, a veces anticipa lo que va a pasar, destruyendo la expectativa. Cargan contra los recursos repetitivos, por considerarlos poco interesantes, y echan en falta frescura e ideas nuevas. Analizan varias películas, destacando el buen uso de la música, al mismo tiempo que comentan cómo se integra con los diálogos y los ruidos, para conformar la banda sonora como un todo que se fusiona con la imagen. Para ellos, el cine como lenguaje del siglo XX, debe contener música contemporánea al film, y dejar atrás el modelo de la ópera que consideran trasnochado.

Teresa Fraile (2008:114) hace referencia a otras teorías en su Tesis doctoral. Habla de Bèla Balázs, que es uno de los teóricos que defiende el cine mudo frente al sonoro como arte que representa de forma creativa la realidad. Afirma que el sonido puede ser empleado de dos formas: con una función dramática o recreando una atmósfera, pero que es preferible que participe en la acción. También habla del sonido asincrónico, que es el sonido fuera de campo, independiente de la imagen. Sostiene que el cine nació con música, y que por tanto es un elemento imprescindible. Por último recalca que la música aporta tanto psicológica como físicamente, dando una tercera dimensión a las imágenes que le confieren vida. En *2001* se aprecia una concepción cercana al cine mudo, y en las secuencias con música de Ligeti, prácticamente es lo único que se escucha. Kubrick utiliza la música en esta película con estas dos funciones principalmente, como veremos en el análisis posterior.

Para Siegfried Kracauer, la música de cine desde siempre ha estado presente y ha sufrido una evolución a lo largo de su historia. Para él no es cierto que la música surgiese como elemento que contrarrestase el ruido que hacían los primeros proyectores, puesto que pronto fueron retirados de las salas para ubicarlos en cabinas especiales. Kracauer (1989) afirma que la música surge como necesidad para rellenar el vacío del cine mudo, que a pesar de los intentos por parte de los productores por paliar este problema mediante narradores o fonógrafos en los que sonaban temas populares, no logran solucionarlo. Así, el teórico alemán defiende que al principio se usaba cualquier música que fuese popular y adecuada porque daba mayor impulso y fuerza a las imágenes. En sus propias palabras, “su función era adaptar fisiológicamente al espectador al flujo de las imágenes de la pantalla” (Kracauer, 1989:177).

Para Kracauer (1989) el cine mudo no podría haber sido aceptado por el público porque la realidad que nos rodea es sonora, y no existe el silencio absoluto. Por eso el choque de ver unas imágenes carente de cualquier emisión sonora es difícil de aceptar para la gente, es psicológicamente contrario a la naturaleza humana. En este sentido, Eisler y Adorno hablan del rechazo que nos producen psicológicamente los personajes de una película muda, puesto que los percibimos como fantasmas y no como personas reales, como apariciones que se mueven por un limbo igual que si fuéramos sordos. Es en este

punto donde la música entra para cambiar cómo percibimos esas imágenes, puesto que los estímulos sonoros cambian radicalmente nuestra percepción. La música, además de acercarnos esas imágenes, contribuye a la creación de un tiempo interior a lo largo de la película. Según Kracauer (1989), la función de la música, aunque dota de vida a las imágenes, no es convertirlas en realidad plena, sino que nos hace experimentar que una serie de fotografías cobran vida, eliminando la necesidad de sonido, no satisfaciéndola. Un efecto que se ha utilizado mucho, y que proviene del circo, es precisamente eliminar la música en un momento de culminación tras unos momentos de tensión en el que se ha ido acumulando suspense o expectación. La música entonces ha ayudado a crear una atracción mayor sobre las imágenes, de tal modo que la resolución aunque no lleve música atrae aún más al espectador. En este sentido, el silencio tiene un papel muy importante y cuando se usa bien puede crear un estado psicológico determinado que aumente la fuerza de las imágenes, tanto por la música como por los sonidos que se hayan ido acumulando en las secuencias precedentes. Un ejemplo muy claro lo encontramos en *2001*, en la secuencia de los simios cuando encuentran el monolito, o en la de los astronautas con el monolito en la Luna. El momento de tensión máxima, creado sobre todo por una intensidad creciente en la música, se corta abruptamente con una resolución inesperada que impacta al espectador.

En cuanto aparece el cine sonoro, surgen varios usos de la música aumentando las posibilidades. A pesar de ello, la música de cine tiene detractores que no la consideran arte. Colpi (citado por De Arcos, 2006:57) pone como ejemplo a Stravinsky, que afirma que la música actúa como relleno para las escenas donde no hay diálogos. Por ello para Stravinsky no era propiamente música, consideraba que no tenía valor alguno. Si nos atenemos al razonamiento anterior de que la música surge como elemento que dota de mayor realismo al cine mudo, con la llegada del sonoro y por tanto de la banda de sonidos que aparecen en toda película, el incluir música podría de alguna forma tener un efecto contrario al del mudo. Evidentemente en la realidad no hay música y además puede interferir con los ruidos y sonidos de la película. Por tanto, utilizar la música como mero acompañamiento no tendría sentido una vez que nace el sonoro. Pero tal y como argumenta Kracauer (1989), este pensamiento no tiene sentido porque si las

películas tratasen de reflejar fielmente la realidad a través del sonido y la imagen únicamente, habría momentos en los que el espectador perdiese interés. Y es en esos momentos, donde no hay sonidos importantes o son inaudibles, donde la música debe comentar la imagen o los diálogos, aunque sea como recurso para que el espectador siga el hilo. Eisler habla de que la imagen y la música deben compenetrarse, ya sea directamente, indirectamente o contraponiéndose, y Kracauer afirma que no debe limitarse siempre a ser un comentario, sino que en ocasiones debe ser efectiva o actuar como núcleo de la película.

En cuanto a la música a modo de comentario, Kracauer (1989) afirma que condiciona al espectador respecto a las imágenes que capta y acentúa las implicaciones de las mismas. En algunas películas, ese acompañamiento es, según Copland (, un relleno de fondo, que colorea las imágenes asociando melodías a situaciones o personajes, sintetizando el contenido emocional de las secuencias. Por otra parte, el hecho de usar leitmotifs para personajes o situaciones operan como acompañamiento pero a la vez como aportaciones independientes, pero sirven para acentuar los sentimientos que despiertan las imágenes.

En otro plano está la música que ilustra a modo de onomatopeya situaciones físicas que se producen en el film, en este sentido la utilización de música para reforzar y estimular al espectador es conveniente. Finalmente los clichés provienen de cierto tipo de música que en la vida real se asocia a situaciones determinadas y que por tanto, según Kracauer (1989), provocan reacciones estereotipadas. En cuanto a música que actúa como contrapunto, depende de cómo se use puede provocar un efecto u otro. Como mero acompañamiento refuerza la imagen, pero si es un elemento principal, puede determinar el sentido de las imágenes más que las propias imágenes.

Copland, en una entrevista a *The New York Times Magazine* afirma que “un acorde disonante bien colocado puede inmovilizar al público en medio de una escena sentimental, lo mismo que un pasaje de instrumentos de madera y de viento puede

convertir en una carcajada lo que parece un momento solemne”⁵. En este sentido es interesante reflexionar sobre el poder de la música en determinadas situaciones, cambiando por completo el significado de las imágenes a las que acompañan. Este empleo contrapuntístico de la música es aprovechado por los cineastas rusos para crear significados simbólicos, como ya se verá más adelante cuando hablemos de las teorías de Eisenstein o Pudovkin. Respecto a este tema, Eisler (2005) piensa que a pesar de que la música sea contrastante con la imagen, debe haber nexos de unión, debe estar justificado en el significado global de la película. También Kurt London y Aaron Copland hablan de la función estructural de la música en sus escritos teóricos, y coinciden en que es un instrumento que dota de unidad al medio audiovisual.

Por otra parte, Kracauer (1989) piensa que a pesar de que la música puede ser beneficiosa para comprender mejor la narración, en ocasiones puede ser “anticinematográfica”, debido a que esa narración en ocasiones puede no ser la más adecuada al medio. Afirma que la forma de la historia determina la de la música que la ilustra fielmente, pudiendo darse un resultado totalmente fallido si la dimensión del film no alcanza un verdadero lenguaje cinematográfico. En este sentido considera que las narraciones teatrales impiden que la música alcance una adecuación al medio que sí consiguen las que se mantienen fieles a su esencia, siendo más cinematográfica cuanto más se aleje del lenguaje teatral. Desatendiendo la acción se puede conseguir poner de relieve intenciones ocultas que enriquecen la imagen y la narración dando una nueva dimensión al film.

Según Fraile (2008:111) Kracauer defiende la presencia de la música en el cine, a la que confiere una función fisiológica que involucra al espectador mientras ve la película, y

⁵ Entrevista concedida el 6 de noviembre de 1949 con motivo de sus diez años como compositor de música de cine (1939-1949), período en el que compuso la música de películas como *De ratones y hombres* (Lewis Milestone, 1939), *La estrella del norte* (Lewis Milestone, 1943), o *La heredera* (William Wyler, 1949).

que es un elemento imprescindible para crear un discurso narrativo fluido. Es decir, que la mejor música debe ser la que no se percibe por el espectador. En otras palabras, la que se integra en el lenguaje audiovisual sin que nos demos cuenta. Fraile (2008:113) sigue su repaso a los teóricos de cine con Edgar Morin, que considera la música como un elemento a priori inverosímil pero que para el espectador aporta realismo a las imágenes, considerando que es una presencia afectiva en sí misma y que funciona como un nexo de unión entre las funciones fisiológica y afectiva por su propia idiosincrasia.

En cuanto a teorías modernas, Fraile (2008:116) destaca a Jean Mitry, que considera la música como significativa y le da un papel estructural en el discurso audiovisual; Marcel Martin, que afirma que la música debe ser una entidad psicológica que realice una función de síntesis; Noël Burch, que estudia la interacción entre los elementos sonoros de la película y entre los elementos sonoros y la imagen; y Deleuze, que investiga la relación de oposición entre la música y la imagen, considerando a la primera un elemento autónomo por ser abstracto, y que no debe repetir lo que nos transmite la imagen.

Más tarde comienzan a publicarse estudios más específicos sobre música cinematográfica, no incluidos como una parte más de investigaciones sobre el cine en su conjunto. Su función dentro de una película ha dado lugar a numerosas teorías en las que los estudiosos no se ponen de acuerdo. Chion defiende que la música es un elemento secundario, y que aunque sea de gran calidad, no va a ayudar a mejorar un guión o dirección mediocres (Chion 1997: 21). Un aspecto importante en este caso es lo que Chion llama la "psicologización": cómo "una obra no sólo es bastante más que el producto de las circunstancias psicológicas e históricas de su génesis, sino que además puede ser algo más que el reflejo de la personalidad particular de un autor". (Chion 1997: 27) Evidentemente nos encontramos ante una situación en la que Kubrick recurre a música preexistente (a pesar de la banda sonora original que compuso Alex North para *2001* y que fue descartada) y por tanto la relación entre imagen y música no se puede trasladar a la relación entre director y compositor. Pero sí parece claro que la génesis de estas dos obras (película y música) tienen un origen muy distante pero que al fusionarse consiguen un impacto en el espectador producto de la creación de un significado nuevo

que sólo se da en ese momento en el que se proyecta la película. Chion habla también de otros aspectos interesantes, como la importancia real que los críticos y los espectadores le dan a la música, o el lenguaje propio de la música de cine, que no es ya un discurso autónomo, sino en función de la historia y las imágenes.

Volviendo al tema de la música preexistente, la primera clasificación que se suele hacer de música aplicada a la imagen se refiere a si ha sido compuesta para el film o se trata de música preexistente. Se trata de una cuestión importante debido a que la música de cine se compone de una forma totalmente distinta: el compositor recibe un encargo e instrucciones del director, va cambiando lo que sea necesario en función de la imagen y el montaje, estando supeditado a ello constantemente. Por el contrario, cuando se utiliza música preexistente es frecuente utilizar el ritmo de dicha música para realizar el montaje.

De otra parte no hay interacción director-músico, y por tanto resulta evidente que el uso que el primero haga de las obras elegidas va a tener unas connotaciones diferentes a las que había pensado el compositor a la hora de crear la música. Es decir, se van a crear unas relaciones entre música e imagen que van a producir nuevos significados, y como veremos, en el caso de las obras de Ligeti y Penderecki, una asociación con elementos concretos que van a producir en el espectador reacciones de terror, pánico, inquietud o ansiedad. Esta fusión, al funcionar a la perfección en las películas de Kubrick, descontextualiza la obra musical en sí, que pasa a estar al servicio de la imagen. Se logra crear así un caldo de cultivo para futuras películas, que van imitar los recursos técnicos compositivos de Ligeti y Penderecki. Futuros directores y productores, al comprobar que el público reacciona positivamente a esos estímulos, intentan recrear las mismas sensaciones en sus espectadores.

2.3 La percepción musical y cinematográfica

Entender cómo se percibe la música cuando se escucha por sí sola y cómo cambia esa percepción cuando acompaña a imágenes en movimiento, resulta fundamental para comprender por qué Kubrick elige las obras de Ligeti y Penderecki, desconocidas para

el gran público, y cuya asimilación cambia radicalmente en función del contexto. Antes de hablar en concreto sobre música de cine, vamos a repasar alguno de los estudios más recientes acerca de cómo el ser humano percibe la música.

Martín Pino Rodríguez habla en su artículo *Reflexiones sobre Música y Neurociencia* acerca de cómo se percibe la música. Habla del modelo de Brown, según el cual el ser humano antes del lenguaje verbal se comunicaba con un *musilenguaje* con significado emotivo y referencias semánticas (Pino, 2011). Éste derivó en dos sistemas: la música, ligada a la parte emocional, y la palabra, ligada a la información semántica. Pino señala que varios estudios apuntan a que distintas zonas del cerebro se activan según esté procesando música o lenguaje verbalizado. También afirma que para distinguir las propiedades de la música hace falta formación, y que este conocimiento nos ayuda a comprender las relaciones directas que subyacen en tres vertientes: ritmo (físico), melodía (sentimientos) y armonía (inteligencia).

En cuanto a las emociones, Pino cita a Cioran:

"El éxtasis musical implica una vuelta a la identidad, a lo originario, a las raíces primarias de la existencia. En el que solo queda el ritmo puro de la existencia, la corriente inmanente y orgánica de la vida. Oigo la vida. De ahí arrancan todas las revelaciones (Cioran, cit. por Pino, 2011)".

Para Pino, la percepción auditiva se forma desde que el bebé está en el útero, y tras nacer, comienzan a llegar estímulos que van a constituir sus emociones a lo largo de su vida. Recurre a Jauset para explicar cómo afecta a nuestras vidas:

De alguna manera, la música impacta directamente en el sistema límbico, sede de nuestras emociones, sin pasar por el filtro de nuestra parte más consciente, que está relacionada con el neocórtex [...]. La Música es un elemento que estimula el diálogo entre los dos hemisferios ya que permite un equilibrio dinámico entre las capacidades de ambos. Es uno de los elementos con mayor capacidad para la integración neurofuncional y neuropsicológica" (Jauset, cit. por Pino, 2011).

Pino (2011) afirma que la música, como proponían los griegos, potencia la cohesión social, y que sus efectos se pueden equiparar a la química que produce el cerebro en

ciertas situaciones (rabia, ira, relajación, placer). También habla de cómo el modo mayor o menor provocan reacciones diferentes, avalado por estudios que demuestran que activan diferentes zonas del cerebro respectivamente. Otro aspecto interesante sobre el que habla Pino es la utilización en el cine de la música: estudios de resonancia magnética funcional confirman que una imagen acompañada de música multiplica su efecto emocional. Los estudios de Baumgartner, Lutz, Schmidt y Jancke demuestran que una imagen sólo despierta respuestas emocionales de carácter cognoscitivo, mientras que acompañada de música, provocan fuertes sentimientos y emociones, según Pino (2011).

Para Pino, las experiencias culturales dependen del contexto individual y están ligadas a los sentimientos. Por tanto, cuando escuchamos música sacada de su contexto, siempre va a haber alguna connotación presente, si la hemos escuchado previamente. Si además se junta con otro estímulo (en este caso, imagen), la asociación se va a producir posteriormente aunque la situación sea diferente (por ejemplo, un espectador que haya visto *2001 Una odisea del espacio*, cuando escuche *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss, muy probablemente recordará la película).

María Concepción Morán habla en un artículo acerca de los procesos físicos, fisiológicos y sociales que se ponen en marcha cuando escuchamos música. Morán (2010) defiende que estudiar la experiencia musical implica que varias áreas de conocimiento interactúen, como la filosofía, la psicología, la antropología o la neurociencia, entre otras. La psicología nos guía en la percepción sobre cómo damos significado a experiencias sensoriales, asociando estados de ánimo a diferentes obras musicales según lo que nos hayan hecho sentir. Morán (2010) cita tres grandes enfoques teóricos en el estudio de la percepción: el reduccionismo biológico, la percepción directa y la percepción inteligente. Según Morán en el primer enfoque el investigador se centra en buscar los procesos neurológicos específicos asociados a una experiencia sensorial concreta. En el segundo, las investigaciones se basan en un conjunto de teorías que defienden que la información necesaria para producir una percepción consciente se encuentran en los estímulos que nos llegan. Estos teóricos afirman que la información la

obtiene quien la percibe, y no se basa en un procesos cognitivos posteriores. Por último Morán (2010) define el tercer enfoque, la percepción inteligente, como aquel en el que la percepción es el resultado de la suma de la información que llega a nuestros órganos sensoriales más aquella proveniente de experiencias previas, y cita a Christopher Small:

"el arte es algo más que la producción de objetos bellos, o incluso expresivos (contando entre ellos los objetos sonoros, tales como sinfonías y conciertos) para que otros los contemplen y admiren; es esencialmente un proceso, por mediación del cual exploramos nuestro medio, tanto el interior como el exterior, y aprendemos a vivir en él [...] Si es un artista suficientemente dotado, su arte ayudará a otros a hacer lo mismo" (Morán, 2010).

Morán defiende este enfoque, planteando la percepción musical como un proceso psicológico integrado por la información física de los sonidos, junto a procesos como las experiencias previas, el recuerdo de obras musicales, las emociones y el contexto sociocultural. Todos estos elementos van a organizarse para dar como resultado un significado o sentido a la percepción musical.

Otro músico, psicólogo y neurólogo que ha estudiado cómo percibimos la música es Stephan Koelsch. En una entrevista concedida al programa Redes de Eduard Punset en TVE⁶, afirma que la música afecta a todo el mundo por igual, y que incluso tribus que no han tenido contacto con el mundo occidental son capaces de reconocer las mismas sensaciones que nosotros con obras alegres, tristes, o aterradoras. Koelsch afirma que la música activa las estructuras responsables de nuestras emociones, y por tanto puede ser muy útil a la hora de tratar depresiones, ansiedad, traumas, etc. Además, por los experimentos con niños autistas, los neurólogos, según Koelsch han descubierto que cada timbre de instrumentos musicales puede provocar emociones diferentes, y que se puede transmitir información con música mediante las emociones.

Koelsch afirma que la reacción ante la música es algo innato y que por tanto, es una herramienta que utilizamos en nuestra socialización, utilizando las características musicales del lenguaje para aprender a hablar por ejemplo. Por último, recalca que la música no sólo trasmite emociones, sino que comunica información semántica. Se

⁶ Título: "Música, emociones y neurociencia" – emisión 105 (09/10/2011) – temporada 16

percibe incluso mejor que el código lingüístico, porque las palabras pueden llegar a producir equívocos que no se producen al escuchar música.

Centrándonos en la música de cine, desde un punto de vista más psicológico, autores como Chion, más enfocados al estudio de la música de cine en concreto, estudian los procesos que se llevan a cabo. Chion (1997:124) cita a Gorbman, que afirma que la música en el cine no debe percibirse, no está pensada para que se oiga conscientemente sino como un acompañamiento de la acción que el espectador no debe advertir. Para Gorbman la música debe estar al servicio de la imagen, y su composición está ligada a la narración de cada secuencia. Así, defiende que debe guiar al espectador en la narración y señalar, acentuar o destacar un momento clave de la película que sirva al espectador para comprender algún aspecto relacionado con la comprensión de la historia, la ubicación geográfica cultural o temporal, los sentimientos y emociones de los personajes o crear el sentido de una escena o mirada, afirmación esta última de mano de Chion (1997). En el mismo libro el autor francés habla del valor añadido que aporta la música en cuestiones como información, emoción o atmósfera, que la percibe como algo natural. Chion compara el efecto que puede tener la música con el efecto que tiene la palabra en la imagen, adaptando el experimento del efecto Kuleshov a la música en el cine en lugar del montaje.⁷

Chion (1997) se refiere también a la síncrexis, que es el resultado de percibir dos sucesos simultáneos captados por sentidos diferentes (vista y oído) como uno solo. Para Chion es una convención que se acepta por parte del espectador como un elemento del lenguaje audiovisual, y que tiene una base fisiológica. Para Chion cuando hay un sincronismo musical que no está correctamente ubicado, puede utilizarse artísticamente, pero que puede llegar a causar rechazo en el espectador si es demasiado acentuado. Otro aspecto que trata Chion (1997) es el carácter que imprime la música por medio de sus características propias como el tempo, la orquestación o la dinámica. En *El Resplandor*,

⁷ El efecto Kuleshov demostró la importancia del montaje al proyectar a una audiencia un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando intercalando al actor Mozzhujin con una expresión neutra, que la audiencia juzgó que cambiaba en cada secuencia. Chion propone un rostro neutro con diferente música.

cuando Jack persigue a su hijo en el laberinto, tanto la velocidad frenética de la música como los ataques en forma de golpes estridentes contribuyen a que la percepción del tiempo por parte del espectador sea diferente a si se ve esa secuencia sin música.

Otro elemento que trata Chion (1997) es la percepción de la música atonal en el cine, y cómo acepta la idea de que este tipo de música sólo es tolerado por el gran público si aparece en una película. Afirma que estos espectadores al salir del cine no tienen deseos de comprar el disco de música atonal que han escuchado, a diferencia de otra música culta, y que la ausencia de direccionalidad condena a este tipo de música frente a la mayoría del público. Defiende que la música atonal una vez que está unida a las imágenes, sobre todo en películas de género, deja de lado su idiosincrasia, su hilo conductor, para sumergirse en un contexto dramático diferente, actuando como un elemento más que contribuye a la narración audiovisual.

Al respecto de los *leitmotiv*, Chion (1997) afirma que se trata de un elemento que aporta fluidez al discurso y que en ocasiones puede generar angustia y efectos psicológicos, circunstancia que se encuentra muy presente tanto en *2001* como en *El Resplandor*. En la primera, asociando el Requiem de Ligeti al monolito (que representa lo desconocido y la inteligencia extraterrestre superior) y en la segunda asociando cada obra de Penderecki a una situación concreta diferente.

Por otra parte Chion (1997) habla del efecto *empático* o *anempático* de la música de cine, es decir, si la música se percibe como un elemento que sugiere las mismas sensaciones que las imágenes, que las refuerza y las dota de mayor dramatismo, reflejando las emociones de los personajes (música *empática*) o si por el contrario va por su propio camino y es indiferente (música *anempática*). En el caso de las dos películas analizadas en la mayoría de las secuencias con música de Ligeti y Penderecki, ésta ha sido utilizada de manera *empática*, adhiriéndose a las sensaciones que supuestamente transmiten las imágenes, como se verá posteriormente.

Conrado Xalabarder cita a varios directores y músicos de cine que hablan sobre el papel de la música en las películas (Xalabarder, 1997). Por ejemplo, Bernard Hermann afirma:

"La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar. Si se considera que una película es una serie de imágenes artificialmente unidas en el montaje, entonces la función de la música consiste en soldar esos fragmentos para que el espectador la perciba como una secuencia única y compacta" (Bernard Hermann, cit. por Xalabarder, 1997: 11).

Para Hermann pues, la música confiere significado a la imagen. El propio Xalabarder (1997) apoya esta tesis, afirmando que cualquier sentimiento humano puede expresarse mediante la música, confiriendo significado a la imagen. En un mundo globalizado como el de hoy, esta afirmación cobra mayor vigor, pero siempre hay que tener en cuenta el contexto y cómo puede cambiar la forma de percibir la misma música en culturas diferentes.

En cuanto a los aspectos psicológicos, Xalabarder (1997) considera que la música puede expresar los pensamientos y sentimientos de un personaje, exponiendo su yo interior al espectador. Este aspecto, según Xalabarder, se utiliza frecuentemente para "dirigir" al espectador a través de la historia, causando en él determinadas sensaciones y reacciones.

2.4 Semiótica, cine y música

La semiótica es según la RAE, la teoría que tiene como objeto de interés los signos. Al igual que la semiología, esta ciencia se encarga de analizar la presencia de éstos en la sociedad. Aunque el diccionario las considera sinónimos, los expertos en la materia establecen diferencia. Algunos de estos intelectuales sostienen que la semiótica incluye a todas las demás ciencias, que se dedican al estudio de los signos en determinados campos del conocimiento. Es decir, que la ven como una ciencia orientada a estudiar cómo funciona el pensamiento para explicar las maneras de interpretación del entorno y de creación y difusión de conocimiento que tienen las personas. Otros especialistas definen a la semiología como una disciplina que se encarga de los estudios vinculados

al análisis de los signos a nivel general, tanto lingüísticos (relacionados a la semántica y la escritura) como semióticos (los signos humanos y de la naturaleza).

La semiótica musical se clasifica dentro de las semióticas no lingüísticas y, por ello, es estudiada a partir de la generalización de los procedimientos, metalenguaje y métodos de la teoría semiótica narrativa y textual. La semiótica musical estudia diferentes aspectos bajo perspectivas diversas:

- Semántica: encargada de estudiar qué relaciones existen entre significantes y significados, es decir, las relaciones entre las expresiones y sus referentes.
- Sintaxis: estudia las relaciones que se establecen entre diversos significantes. Los referentes y sólo se analizan las relaciones entre las expresiones. Es decir, el estudio textual.
- Pragmática: se encarga de estudiar las relaciones entre significantes y los agentes o los usuarios del lenguaje musical, sin referirse, necesariamente, a los referentes. Es decir, cómo se emplean los signos para comunicar.

La semiótica musical ha sido una cuestión muy problemática, tanto a nivel musicológico como filosófico, pues no es fácil discernir cuáles son los procesos que sigue nuestro cerebro para decodificar e interpretar un mensaje musical. Si partimos de la base de que la música es un lenguaje, entonces debería tener una gramática, una sintaxis definida del mismo modo que el lenguaje hablado, pero al tratarse de una expresión artística las estructuras desde las que se genera son diferentes. Como bien apunta Rubén López Cano:

"La noción de significado en música es compleja y polémica. No es posible definir lo que es significado en música sin entrar en discusiones estético-filosóficas profundas. Para ofrecer una noción sucinta diré que por significado musical es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad o pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo" (López Cano, 2007:4).

No es objeto de este trabajo profundizar en todas las teorías acerca de la semiótica musical o cinematográfica, pero sí es pertinente reseñar algunos estudios particularmente interesantes que dan claves para analizar los posibles significados de la música de cine.

Uno de los primeros teóricos que trata la semiótica cinematográfica es Christian Metz. Concibe el cine como un lenguaje sin lengua, pero peca de centrarse en uno de los elementos del cine: las imágenes. Metz (1973: 273) habla de cinco canales de información: imágenes, trazos, lenguaje hablado, música y efectos sonoros, que son utilizados por el director para contar una historia. Afirma que el lenguaje fílmico tiene cuatro características:

1. En el cine no hay intercambio comunicativo.
2. El lenguaje cinematográfico es analógico porque un film es ante todo imágenes.
3. El cine es un arte de la implicación y la sugestión.
4. En el cine el contexto y la situación son muy importantes.

Metz plantea que el cine es un lenguaje que relaciona los códigos de la percepción, el contexto cultural, las connotaciones, las estructuras narrativas, el sonido y el propio lenguaje audiovisual. Pero al ser un arte, su teoría es rebatible, puesto que el significado real no es nunca literal, depende de las condiciones de la transmisión del mensaje.

Según Casetti y Di Chio “la única verdadera particularidad sobre la que habría que insistir es la que está relacionada con el modo en que cada film mezcla sus componentes, todos sus componentes” (1994:75), que son: sonido, imagen, palabras, espacio y tiempo. Los códigos del cine son propios de este medio, y esta fusión de elementos visuales y sonoros son los que conforman el lenguaje audiovisual y su semiótica. Dentro de los componentes sonoros encontramos ruidos, música y diálogos. Pueden pertenecer al interior de la ficción o ser externos (por ejemplo, música diegética es la que se produce dentro de la ficción mientras que extradiegética sería un elemento externo). La música puede actuar como un enlace entre imágenes, como motor del montaje, estableciendo la cadencia de la historia. Además puede reforzar el significado

de las imágenes, modificarlo, acotarlo, precisarlo o contradecirlo. Una música con una connotación muy fuerte puede cambiar totalmente el sentido de una imagen. En este sentido se trata de un elemento muy potente al igual que el montaje, como demostró Lev Kuleshov con su experimento. Por otra parte hay géneros como el de terror en el que la música puede anunciar lo que va a acontecer y, como veremos posteriormente, la técnica compositiva de timbres y texturas utilizada por Ligeti y Penderecki se ha copiado infinidad de veces en este género cinematográfico para crear tensión en el espectador, generando unas expectativas concretas. Con el paso del tiempo se ha establecido un cliché en el que se asocia este tipo de música con algo en cierto modo inquietante, y que persiste para el espectador medio aun cuando escucha esa música en otro contexto.

Philip Tagg⁸ sostiene que la música ofrece posibilidades diferentes a las artes visuales o verbales por su carácter de medio de comunicación colectivo, permitiendo a la música transmitir identidades afectivas, actitudes y patrones de comportamiento socialmente definidos. Así, Tagg (1989:19-42) realiza un estudio empírico en el que hace escuchar a una serie de personas fragmentos musicales audiovisuales, sin ver las imágenes, y que escribieran lo que les sugería. El resultado fue que la mayoría de los participantes contestaron de forma parecida, dejando patente la existencia de unos clichés establecidos en la sociedad. Esto le lleva a afirmar que la música adquiere significados concretos porque mediante un proceso inconsciente, ésta connota espacios, y a su vez qué tipo de personas ocupan esos espacios, transmitiendo sus características afectivas.

Claudia Gorbman, en su libro *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, habla de siete principios que debe cumplir la música de cine:

1. *Invisibilidad*: la parafernalia técnica con la cual se realiza la música extradiegética no debe ser visible.

⁸ Aunque se trata de un artículo sobre la música en televisión, las ideas de Tagg se pueden aplicar de igual manera a la música cinematográfica.

2. *Inaudibilidad*: la música no debe ser oída conscientemente. Debe estar subordinada al diálogo y las imágenes, que son el vehículo primario para la narración.
3. *Significadora de emoción*: la música puede condicionar estados de ánimo y enfatizar emociones concretas en la narración, pero primero y ante todo tiene un significado emocional en sí misma.
4. *Inductora de la narración*: a) *Referencial*: la música da pistas referenciales y narrativas, por ejemplo, indicando el punto de vista, añadiendo marcadores formales, y estableciendo lugares y personajes. b) *Connotativa*: la música interpreta e ilustra eventos narrativos.
5. *Continuidad*: la música provee continuidad formal y rítmica: entre planos, transiciones, escenas, o secuencias, llenando posibles vacíos.
6. *Unidad*: la repetición y variación del material musical y la instrumentación ayuda a que la música contribuya a la construcción formal de una unidad narrativa.
7. *Ruptura*: Una partitura puede violar cualquiera de los principios enumerados anteriormente, considerando que esa violación esté al servicio de los demás.

Gorbman (1987) habla del significado que puede tener la música de cine a tres niveles diferentes:

1. Códigos puramente musicales: la estructura musical en sí misma.
2. Códigos culturales musicales: música diegética, música en una radio en la película.
3. Códigos musicales cinemáticos: soportan las relaciones formales entre los elementos que coexisten en el film.

Concluye que si cambiamos la música de una película, también el significado de cada escena puede cambiar, y que junto a la imagen y el sonido, determina la atmósfera, la expresión y el estado de ánimo que transmite una película.

Annabel J. Cohen (2013) escribe el capítulo *Film Music and the Unfolding Narrative* del libro en *Language, Music, and the Brain* en el que analiza el papel de la música en la narración cinematográfica. Introduce los conceptos de *congruencia*, que se centra en los aspectos estructurales, y *asociación*, relacionado con las connotaciones asociadas a la música. Cohen se refiere a la interacción entre la experiencia emocional del público (semántica interna) y la realidad externa de la película (semántica externa), y qué papel juega la música de cine en la experiencia perceptiva. Para Cohen, se produce un *proceso narrativo* por parte del público para hacer frente a la necesidad de dar sentido a las diferentes fuentes de información al ver una película: los estímulos sensoriales y la experiencia previa en la que se ha ido asimilando el lenguaje narrativo audiovisual.

José Luis Martínez (2011) habla en su artículo *Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce* de la evolución de los estudios de semiótica musical y su problemática. Señala la semiología musical de Nattiez y el enfoque greimasiano⁹ de Eero Tarasti como los más influyentes en los últimos años. En este artículo se centra en la aplicación de la teoría general del signo del filósofo y científico norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) a análisis musicales. Cita a David Lidov, Robert Hatten y Willian Dougherty como teóricos que han conseguido analizar cuestiones de significación musical atendiendo a los dos contextos: el musical y el semiótico.

Martínez (2011) desarrolla una teoría semiótica de la música que abarca tres campos interrelacionados:

1. *Semiosis Musical Intrínseca*, o el estudio del signo musical consigo mismo. En este campo se trabaja con la significación musical interna. Se trata de la semiótica de la materialidad musical. La semiosis intrínseca abarca el problema de las cualidades musicales, la realización de obras y estructuras musicales, y los

⁹ Algirdas Julius Greimas propuso un sistema original para la semiótica discursiva, defendiendo la existencia de estructuras narrativas no dependientes de las lenguas naturales.

hábitos de organización en la música, tales como sistemas musicales, estilos y escuelas.

2. *Referencia Musical*, o el estudio de los signos musicales relacionados con sus posibles objetos. Se trata aquí de la investigación de las representaciones musicales de una variedad de objetos acústicos o no acústicos. Las principales cuestiones de este campo incluyen: cómo un signo musical se refiere a su objeto, los posibles objetos representados por la música y sus modos de existencia, las posibles relaciones entre un objeto y la manera como lo representa el signo.
3. *Interpretación Musical*, o el estudio de los signos musicales relacionados con sus intérpretes. En este campo se investiga la acción de los signos musicales en una mente potencial o existente. Las cuestiones de interpretación musical pueden ser divididas en tres subcampos:

3.1 percepción musical

3.2 ejecución

3.3 inteligencia musical y composición. La inteligencia musical abarca análisis, crítica, educación, teoría de la música y semiótica musicales.

Esta teoría es interesante desde el punto de vista del análisis comunicativo, porque abarca tanto la semiótica de la producción musical, como la expresión y la recepción e interpretación de fenómenos sonoros o musicales. Aplica las teorías de Peirce a la música. Peirce (1938-1956:1538, 4551, 5253) afirma que el pensamiento sólo es posible mediante signos, y este planteamiento se puede aplicar a la música. Un signo musical puede ser una partitura, una obra musical, un compositor, un músico o su instrumento, y así sucesivamente. Para Peirce el proceso de significación ocurre por la relación triádica de un signo y el objeto que él representa para un intérprete que, en el caso de la música, es otro signo desarrollado en la mente del oyente, músico, compositor, analista o crítico. La semiosis musical, o el proceso de significación de la música, se puede estudiar por las relaciones entre signo, objeto e intérprete, y la clasificación de los signos se transforma en un instrumento de análisis.

Peirce clasifica los signos según una tabla de tricotomías:

	El signo en sí mismo	El signo y su objeto	El signo y su interpretante
Primeridad	Cualisigno	Ícono	Rema
Secundidad	Sinsigno	Índice	Dicente
Terceridad	Legisigno	Símbolo	Argumento

Tabla 1. Tricotomías de Peirce.

Martínez (2001) lo aplica a la descripción musical básica, proponiendo la siguiente relación de ejemplos:

Primera tricotomía (el signo en relación consigo mismo) :

- cualisigno: una cualidad del sonido, como el timbre;
- sinsigno: un existente individual, como la ejecución de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz;
- legisigno, una ley o convención, como la forma sonata.

Segunda tricotomía (el signo en relación con su objeto):

- ícono: un signo que representa su objeto por el hecho de que, en sí mismo, posee cualidades semejantes a él, como los cantos de pájaros en la *Escena junto al arroyo* de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven;
- índice: un signo que representa su objeto por el hecho de que se relaciona dinámicamente con él, como un *sitar* como signo de música de la India;
- símbolo: un signo que será interpretado como refiriéndose a su objeto meramente debido a un hábito o convención, por ejemplo un himno nacional o un *leitmotiv*.

Tercera tricotomía (el signo en relación con su interpretante)

- rema: un signo que para su interpretante constituye apenas una posibilidad, por ejemplo la audición de un concierto de música aleatoria;

- dicente: un signo que para su interpretante es un signo de facto, por ejemplo el reconocimiento de una determinada composición en un concierto;
- argumento: un signo que para su interpretante es un signo de ley, por ejemplo un análisis musical en una revista especializada.

Como veremos en el apartado de conclusiones, se puede aplicar esta clasificación a la música de terror de muchas películas del género desde los años '80 del siglo XX.

Julián Woodside (2008) habla de cómo se construyen iconos sonoros en el mundo audiovisual. Hace referencia a la técnica del *sampleo* (utilizar un objeto sonoro previamente grabado para insertarlo en una nueva composición), y cómo ha supuesto que ciertos motivos sonoro-musicales hayan sido apropiados por la cultura popular. Los productos audiovisuales han provocado que la utilización de ciertos objetos sonoros en contextos diferentes son resignificados por una cultura, ya sea mediante un préstamo audiovisual de lo sonoro/musical y al mismo tiempo una traducción intersemiótica (al cambiar de soporte).

Woodside (2008) explica cómo se produce, bajo su punto de vista, esa traslación entre lo sonoro hacia lo audiovisual, adquiriendo un sentido nuevo. Hace referencia a estudios suyos anteriores donde formula una teoría acerca del *sampleo* como técnica que ayuda a concebir la idea de un signo sonoro/musical, alejándose del uso de la partitura y otro tipo de registros como fuente de investigación semiótica musical. Esta teoría le permite analizar la música y el diseño sonoro de un producto audiovisual como un conjunto de sonidos antes que simplemente de música. Afirma que aunque haya una estructura definible como música en alguno de los campos de estudio del sonido, el ser humano construye y percibe lo sonoro y le da la significación pertinente: música, señal, índice y demás formas simbólicas. Esto le permite además identificar cómo se construyen de forma variable las unidades significativas en el sonido y la música. Es decir, no hay una estructura y longitud constantes, pueden retomarse la melodía, el ritmo, la voz, etc., ya que la extensión del *sampleo* está definida por la duración de la grabación, mientras que su significado lo define el contexto y su cualidad intertextual.

En este sentido cuando se utiliza música preexistente en el cine, lo que importa no es cuánto dura esa música, o qué fragmento de una obra se ha utilizado, sino cómo interactúa con los demás elementos del discurso audiovisual, y cómo el receptor del mensaje, en este caso el espectador, lo interpreta en el contexto de la película. Cuando se utiliza música de Penderecki y Ligeti en *El exorcista* y *El resplandor*, se produce una apropiación por parte de la cultura popular de este estilo de música, e igual que los violines de *Psicosis* están ligados a la escena del asesinato en la ducha, el diseño de audio de las películas anteriormente mencionadas se puede entender como un paisaje sonoro que construye su sentido interior (con un código propio) y exterior (creado por referentes culturales pero creando otros nuevos).

Woodside (2008) propone por tanto estudiar el audio de los productos audiovisuales apoyándose en estos puntos:

- Aproximarse a su objeto como un paisaje sonoro, con límites y códigos específicos.
- El audio utilizado en la cinta proviene de la experiencia e imaginación del diseñador y su entorno.
- La idea de "oralidad registrada" permite comprender que la experiencia sonora y musical es efímera, y que aunque haya un registro que permite reproducir una y otra vez el objeto, la experiencia se ubica en un tiempo/espacio que le sentido de manera constante mediante su historicidad.
- Los motivos sonoro-musicales tienen distintas formas y funciones. Pueden ser un sonido aislado o un conjunto de sonidos. Son rastreables en todas las producciones artísticas y culturales de una sociedad, y su estudio como objetos sonoros, que pueden ser insertados en distintos códigos, permitirá comprender la construcción de un macro discurso sonoro.
- Mientras que el significado de los objetos sonoros se da de forma específica en cada obra, los motivos sonoro-musicales son expresiones en un universo simbólico externo al soporte original, lo que permite un estudio a mayor profundidad del paisaje sonoro de una sociedad.

En su Tesis de maestría para la Universidad de Palermo, Argentina, Rosa Chalkho (2014) estudia las significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. En la tercera parte se dedica a analizar los sonidos en la semiosis audiovisual. Parte de la afirmación de Chion (1999) de que no se puede estudiar el sonido de un film (incluyendo la música) independientemente de su imagen, e inversamente. Para el teórico francés, su combinación produce algo totalmente específico y nuevo, igual que cuando varias notas musicales se juntan y forman intervalos o acordes.

Chalkho (2014:15) defiende en su Tesis que el fenómeno sonoro es tan complejo como portador de sentido debido a la gran cantidad de variables que entran en juego, entre otras cosas a la imposibilidad de reducirlo a un alfabeto o un lenguaje; por tanto cuantos más elementos se añaden más complejo se vuelve. Pero como bien señala, esta falta de simplicidad resulta de lo más atrayente para las manifestaciones artísticas, porque puede de esta manera enriquecer el discurso mediante la metáfora, la ambigüedad y la polisemia. Chalkho (2014:118) parte de dos aspectos: el primero, considerar al sonido como signo y agente del significado en el contexto audiovisual; el segundo, considerar el hecho audiovisual como íntegro e indivisible, como signo audiovisual. Una contradicción que es soportada como herramienta de estudio en tanto en cuanto se plantea que aunque el hecho audiovisual es indisoluble a la partición de los elementos, la separación del sonido está plenamente justificada desde el punto de vista analítico.

Por tanto se plantea que la codificación de los signos audiovisuales se establece a lo largo de la historia en cada cultura, mediante una serie de mecanismos semióticos en los que intervienen procesos de comunicación a varios niveles. De esta manera, elementos que aparecen en ciertas películas con gran impacto en el público, cambian su significación. En el caso que nos ocupa, las técnicas de Penderecki y Ligeti de los años '60 del siglo XX adquieren connotaciones de terror, miedo a lo desconocido o presencias sobrenaturales, cuando son obras para concierto que en sí mismas no tienen por qué tener un significado concreto.

Chion (1993) introduce en *La audivisión* el concepto de *efecto audiovisiógeno*, dando por hecho que es aquello que relaciona la imagen y el sonido de tal forma que sean un

todo y un único objeto. Para ello debe existir *síncresis audiovisual*, es decir, cuando coinciden temporalmente sonidos e imágenes. Chion lo explica así:

"Consiste en percibir, como único y mismo fenómeno que se manifiesta a la vez visual y acústicamente, la concomitancia de un acontecimiento sonoro y de un acontecimiento visual puntuales, en el instante en que ambos se producen simultáneamente, y con esta única condición necesaria y suficiente" (Chion, 1993:281).

A partir de esta premisa, Chalkho (2014:123) pretende demostrar mediante la semiótica que el efecto audiovisógeno es un signo. Plantea dos aspectos a tener en cuenta: el cultural (de dimensiones diacrónicas en la construcción del sentido audiovisual) y el psicofisiológico (la relación entre visión y audición estudiada por las psicologías de la percepción). Esto le lleva a abordar una doble posibilidad teórica:

1. Desde la filosofía estructural (aspecto semiótico)
2. Desde la psicología fenomenológica (aspecto perceptivo).

La primera trata el significante como una construcción cultural y arbitraria, mientras que la segunda, mediante la aplicación de las teorías del estudio perceptual del audiovisual, analiza la constitución del efecto audiovisógeno como un posible signo audiovisual, que reconoce el potencial comunicativo de la *síncresis*. De nuevo Chalkho nos habla de dos condiciones para la existencia del signo audiovisual:

1. Un consenso sociocultural sobre el sentido del signo audiovisual.
2. Las condiciones necesarias para la interpretación del momento audiovisual como posible signo

Chion (1993) clasifica los efectos audiovisógenos en:

- Efectos de sentido, atmósfera y contenido
- Efectos de expresión y de materia
- Efectos escenográficos
- Efectos que atañen al tiempo

Es decir, que el sonido en relación con la imagen puede adquirir una serie de significados (causas, materias, espacios, emociones, etc.). Por tanto según Chalkho, el efecto audiovisiogeno adquiere categoría de signo audiovisual, que define de la siguiente manera:

"Un signo audiovisual es una unidad de sentido dada por la convergencia de una imagen y un sonido estrechamente enlazados como consecuencia de la síncrexis, y cuyo significado se constituye como resultante de esta combinación puntual e indivisible de imágenes y sonidos en relación con el contexto del film" (Chalko, 2013:67).

La dificultad que tiene un estudio semiótico en un medio audiovisual como el cine reside en que al ser un sistema icónico es imposible discernir cuáles son las unidades mínimas de significado dentro de la material significante en la que está incluido. Es decir, una misma escena puede tener varias interpretaciones, y además el bagaje cultural de cada espectador va a resultar decisivo a la hora de aportar significados. En el caso que nos ocupa, si un espectador reconoce las obras de Ligeti y Penderecki, y conoce el contexto en el que fueron compuestas, seguramente va a interpretar esa escena de manera diferente a aquellos espectadores que las oyen por vez primera.

Chalkho (2014:94) hace una crítica al planteamiento de Metz y sus teorías sobre semiótica cinematográfica. Critica por una parte, que para él la unidad mínima de significación, el montaje, no es el centro del discurso narrativo de forma tan clara como en la época de los estudios de Metz. Dado que el lenguaje cinematográfico ha evolucionado enormemente, hoy día otros elementos son tanto o más importantes. Además relega a un segundo plano el elemento sonoro, frente a la postura de Chion y otros teóricos posteriores que defienden el análisis audiovisual como un todo.

Habla sobre la función unificadora de la parte sonora de las películas, y de cómo no sólo es la otra mitad del discurso audiovisual, sino que tiene un papel de capital importancia a la hora de crear el sentido de cada secuencia, ocultando la unión de planos que supuestamente dan sentido a la narración. De esta manera tanto el sonido como la música son el elemento que más contribuye a unificar el flujo de imágenes, tanto es así, que el propio Chion (1997:122-134) plantea que el modo de sonorizar una película es

una cuestión estética y hasta ideológica, desde la ocultación de las huellas de la elaboración de la época dorada de Hollywood a resaltar los cambios de plano mediante el sonido en la *nouvelle vague*. Chalko resalta la importancia de Godard en este sentido y cómo hoy día realizadores como Darren Aronofsky han tomado este concepto de cine como base de su estética.

Si tomamos como ejemplo *2001*, se puede hacer un análisis de cómo unir imágenes y música produce significados diferentes. *El Requiem* de Ligeti para soprano, mezzo, dos coros mixtos y orquesta, que en el film acompaña las apariciones del monolito (la primera ante los monos, la de la Luna ante los científicos y su última aparición a Bowman antes de emprender su particular viaje a otra dimensión), está escrito entre 1963-65, es decir, justo antes del inicio del rodaje. Por último, *Lux aeterna*, para coro "a cappella", es de 1966, el año en que se rodaron las escenas con actores, y es la música que acompaña el viaje de los científicos a bordo del "todoterreno lunar" para contemplar las excavaciones. La música de Ligeti por sí mismas puede tener connotaciones como vanguardia, grito existencial, música religiosa, modernidad, música culta europea, entre otras. Por muchos significados que hubiese adquirido desde su estreno, y a pesar del poco tiempo que pasa entre el mismo y la llegada a la gran pantalla de la película, es evidente que representar una civilización extraterrestre que guía a la humanidad no era uno de ellos. Cabe preguntarse si esta asociación es totalmente arbitraria o está basada en algún indicio, en algún icono como plantea Peirce donde haya una semejanza entre el objeto y el signo. En el supuesto que tomemos como buena esta asociación, hay que analizar entonces si es *a priori* al objeto audiovisual o *a posteriori*, como fruto de una convención cultural que ha ido creándose a lo largo del tiempo. En este caso, se puede pensar que en la historia del cine hasta entonces, en momentos de angustia o tensión, y donde hay elementos desconocidos para el ser humano, se ha recurrido a música o efectos sonoros alejados de la música tonal convencional (*Forbidden Planet* por ejemplo, con música concreta) y por tanto la aparición de música de vanguardia con sonoridades tan características, cercanas a la música electrónica, puede reflejar una civilización avanzada. Otro punto de vista sería la asociación psicofisiológica que se puede hacer en estas secuencias: la angustia, la excitación y la descarga de adrenalina

que sufren los astronautas al haber descubierto un signo de inteligencia superior les producen un estado de ánimo que se podría ver reflejado en el coro de Ligeti.

Las convenciones asociadas al significado de la música utilizada en varios géneros cinematográficos como la ciencia-ficción o el terror se han ido estableciendo y asentando sobre todo en los últimos cuarenta años. Aunque ya desde el comienzo del cine se asocian ciertos estilos de música a ciertos géneros, los anteriormente citados han evolucionado más y han dejado atrás otros clichés que han sido superados. Por ejemplo, en el género de ciencia ficción en los años cincuenta, con la aparición de los sintetizadores y la música electroacústica, la influencia fue tal que en *Forbidden Planet* sólo se utiliza este tipo de música. La tecnología de otros planetas se asocia con sonidos electrónicos, y quedó en el imaginario colectivo por muchos años. Cuando Kubrick utiliza música de Ligeti y música clásica como *El Danubio azul*, se puede establecer una doble asociación: las obras del primero con las escenas del monolito que representan a la inteligencia extraterrestre superior; Strauss con las escenas de relax de los astronautas, con la rutina apacible del viaje espacial. Kubrick trata de apelar al miedo, más como un efecto psicológico de terror ante lo desconocido, y por tanto utilizar música nueva a oídos del espectador típico de cine, contribuye a crear tal efecto. Tanto María de Arcos como Rosa Chalkho citan a Irwin Bazelon, compositor que reflexiona sobre este tema:

"Debido a que el arte cinematográfico trata esencialmente de crear tensión, la sonoridad armónica contemporánea con su tratamiento de alto voltaje, puede ser extraordinariamente efectiva en escenas de miedo, caos, conmoción y ansiedad. No obstante, lo contrario también es válido: la música avanzada, incluyendo la manipulación electrónica del sonido, es también aplicable a la ternura, la tranquilidad, la nostalgia, la ironía y la admiración. Estimula en dos sentidos: llamando la atención del oído en sensaciones sobrecogedoras o excitantes mediante su novedad, y comunicando un soplo de aire fresco o punto de vista diferente sobre la perspectiva visual" (Bazelon, 1975).

Es decir, que Bazelon cree firmemente en la capacidad de la música para construir significados, y que según el uso que se haga de ella, puede cambiar totalmente de una película a otra. Pero aunque la intención como compositor de Bazelon es loable, la realidad es que la industria de Hollywood es muy reticente a experimentar si hay algo que funciona. El éxito de películas como *El exorcista* o *El resplandor* sin duda

contribuyó a que películas posteriores del género de terror utilizaran música parecida, creando un cliché que perdura hasta nuestros días. Estos clichés no son más que una evolución de los que ha habido en el cine desde sus inicios. Desde los catálogos con música de diferentes tipos para cada género en el cine mudo, se han establecido asociaciones de todo tipo que han ido siendo asumidas por el espectador como una convención más del lenguaje cinematográfico. María de Arcos apunta lo siguiente:

"El número de clichés referido al terreno de la instrumentación es igualmente extenso. La sección de cuerdas es empleada con asiduidad en las secuencias melodramáticas; los metales, vinculados al heroísmo y la solemnidad en escenas, en escenas militares o caballerescas. Los instrumentos de percusión, por su parte, para incrementar el suspense. Las técnicas de ejecución e interpretación también nos remiten a estereotipos: trémolos sobre el puente en instrumentos de cuerda, ampulosidad en el piano, arpeggios evanescentes en el arpa, apasionados *crescendi* de toda la orquesta; y así podríamos seguir indefinidamente enumerando convenciones, muchas de ellas consagradas en el Hollywood de la época dorada" (de Arcos, 2006:73).

En el caso de la música de vanguardia, los *clusters*, las masas sonoras tocando *ad libitum glissandi*, efectos tímbricos imitando música electrónica o la utilización de la orquesta de forma novedosa, se han ido asociando a ese miedo irracional a lo desconocido, que bien puede ser una entidad extraterrestre, sobrenatural o un estado alterado de la consciencia. Chalko cita a Russell Lack, que se refiere a la concepción de la música de cine como "un mensaje emocional altamente codificado":

"El proceso (de la música para cine) continuó con partituras originales para el cine que eran más capaces de explotar las asociaciones musicales tácitas de público. La música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Sus notas y cadencias parecen apelar a algo que ya está "cableado" en nuestro interior, desencadenando la respuesta emocional correcta en el momento apropiado. Las convenciones de la música para cine establecidas en el primer cuarto de siglo han resultado ser notablemente perdurables" (Lack, 1997:225).

También habla del impacto de la música electrónica, aunque se puede extrapolar a la música de vanguardia utilizada en el cine en general, señalando que este nuevo tipo de música no tiene las connotaciones históricas que tiene por ejemplo la música tonal, pero lo que sucede es el proceso inverso, siendo la música la que adquiere una significación en función de la imagen a la que acompaña:

"La ambigüedad del significado musical que implican las ricas y diversas texturas de la música electrónica socava buena parte de las convenciones básicas de la música cinematográfica. De manera aislada, tales flujos sonoros pueden crear

sensaciones ambiguas en el público, ya que no pueden ser codificadas en términos de simple afinación o estructura rítmica. Aunque no conecte con los impulsos cognitivos básicos del modo en que lo haría una melodía romántica interpretada por una orquesta, mucha música electrónica logra el mismo impacto consiguiendo, a la vez, rehuir de los marcos rítmicos convencionales de los que depende buena parte de la música acústica" (Lack, 1997:407).

Por tanto, se puede concluir según Lack que no sólo depende de un factor como es la utilización de instrumentos nuevos como sintetizadores, sino que es el lenguaje contemporáneo el que por su alto grado de abstracción y su ausencia de significado en sí mismo (*a priori*) se impregna del significado de las imágenes dando sentido a una secuencia. Cuanto más se repite en el cine esta asociación, más se fija en la mente colectiva de los espectadores, llegando a crear unas expectativas que los directores y los compositores tienen en cuenta. Es por ello que géneros como el terror o la ciencia-ficción con tintes de terror psicológico (por ejemplo la saga *Alien*) se ha establecido un proceso de construcción de significados para la música basada en las obras de Ligeti y Penderecki de los años '60 del siglo XX.

2.4 Música de vanguardia y música de cine

Adorno y Eisler (2005) en su ensayo *El cine y la música*, son firmes defensores del desarrollo de la música culta en el cine. Hablan de la música de cine, y de lo convencional que suele ser la música de las películas debido a la imposición de los productores. La música vanguardista de primeros años del siglo XX no siempre es adecuada para el cine de Hollywood en su época dorada. Es por esto que muchos músicos europeos son contratados para hacer grandes bandas sonoras en la tradición postromántica, que era fácilmente asimilable por el público. Los clichés se imponen y hasta cierto punto cercenan la creatividad a la hora de hacer música más cercana al lenguaje vanguardista de principios de siglo. Eisler y Adorno consideran que la música de vanguardia debe ser la música que tiene que aparecer en el cine, porque como nuevo medio que nace en el siglo XX estiman anacrónico que la música que aparece en él sea de tradición clásica-decimonónica.

"La discrepancia entre las películas actuales y la música de acompañamiento al uso resulta sorprendente. Esta se sitúa como un jirón de niebla ante el film, difumina la precisión fotográfica y actúa en contra del realismo que necesariamente persigue toda película. (...) Sin embargo, a juzgar por la situación que ha alcanzado la música actual, esto no debería ser necesario: la evolución de la música autónoma de los últimos decenios ha conquistado muchos elementos y técnicas que responden perfectamente a la verdadera técnica del film. (...) La necesidad de emplear los nuevos medios musicales deriva de que desempeñan su función de una forma mejor y más adecuada a la realidad que los aleatorios ripsos musicales con los que nos contentamos actualmente. (...) Como elementos y técnicas de la nueva música se entiende lo que las obras de Schönberg, Bartók y Strawinsky han aportado en los últimos años" (Adorno y Eisler, 2005).

Para ellos y muchos otros teóricos (Russell Lack o el compositor Lalo Schiffrin entre otros) la música en un entorno audiovisual se percibe de un modo distinto, puesto que la atención que prestamos a las imágenes y el diálogo hace que la música nos llegue a través de una escucha inconsciente (hay varias fuentes simultáneas de información y diferentes códigos semánticos) lo que hace que haya cierto tipo de música que el espectador acepta bajo un entorno audiovisual pero que no escucharía como música autónoma. Así, estos autores consideran, por tanto, que en la música de cine cabe todo tipo de composiciones, siempre que se ajusten adecuadamente a la imagen, independientemente del estilo musical. Como dice Irwin Bazelon:

"el diálogo y la percepción visual actúan como un filtro en la pantalla, eliminando toda aquella disonancia molesta que, desde la banda sonora, pueda alcanzar los oídos del espectador. El nivel de tolerancia para los sonidos difíciles en conjunción con un film es sorprendentemente alto. El fondo musical deviene una parte del conjunto, un acompañamiento ambiental para el flujo cinematográfico, absorbido por la percepción total" (Bazelon, 1975:39).

Así, lo que Eisler y Adorno proponen es una participación activa del espectador a la hora de percibir la música de las películas, en las que la música para ellos no debe ser un telón de fondo sino que debe comentar las imágenes aportando una visión personal del compositor que el público debe sumar a la del director de la película.

Tarkovski (1991) también es un firme defensor de estas teorías y piensa que el cine debe desarrollar un lenguaje propio que no beba de otras manifestaciones artísticas del pasado, y por ello su tratamiento de la música en sus películas es muy cuidado y muchas veces la tiene la función de narrar en lugar de estar subordinada a la imagen. Plasma estos y otros pensamientos en su libro *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*.

2.4.1 Música tonal frente a música atonal en el cine

La música para películas, desde sus inicios, se ha mantenido ligada al lenguaje tonal y a la herencia del postromanticismo. A pesar de los vastos cambios acaecidos en el siglo XX en todos los ámbitos, esta herencia ha continuado hasta nuestros días en la música cinematográfica. Mientras en las salas de conciertos la tonalidad entra en crisis y desemboca en la atonalidad, el lenguaje de la música para cine sigue anclado en el tonalismo tardorromántico. Esto puede deberse a varios factores, principalmente a que la industria cinematográfica siempre ha sido cautelosa y no ha querido experimentar con productos arriesgados. Los clichés establecidos en la época del cine mudo se asientan con la llegada del sonoro, siendo pocas las excepciones, siguiendo la tradición de la música postromántica europea. Según el cine va desarrollándose, teóricos como Adorno y Eisler (2005) plantean el anacronismo que supone utilizar música del siglo anterior en un nuevo medio, y proponen una alternativa. Pero el público ya ha aceptado la música tonal como la música “natural” del cine, y por tanto se va creando una convención en la que el público acepta que una banda sonora de estilo tardorromántico puede acompañar casi cualquier tipo y género de película, de igual modo que se van creando las convenciones del lenguaje cinematográfico, por las cuales el público va aceptando y entendiendo las transiciones entre tipos de planos, las elipsis o los montajes no cronológicos.

Son varias las circunstancias que conducen a esta situación, pero la razón de mayor peso es la comprensibilidad, el deseo de que los espectadores pudiesen seguir la historia sin que la música fuese un elemento perturbador. Por tanto, y siendo el lenguaje tonal el asimilado y comprendido por la sociedad de principios de siglo XX, fue el que, ayudado por los convencionalismos y la asociación de situaciones concretas a música concreta, se quedó como válido para las películas. Como hemos comentado antes, y como dice Kracauer (1989) en su libro, el uso de melodías populares para ilustrar estados de ánimo y situaciones era la norma los primeros años de vida del cine, hasta que se empieza a componer música específica para el medio. Esto ayudó a crear una serie de categorías y a asociar cierto tipo de música a ciertas situaciones, convirtiéndolas en clichés que

después se van a desarrollar. Para María de Arcos (2006:64) hay compositores que en los primeros años del siglo XX en Europa, buscan nuevas vías de acercamiento al público con una música más sencilla y accesible, que cumplía una función social. En este sentido, en Alemania surge la *Gebrauchsmusik* de mano de Hindemith, que pretende volver a acercar al público la música y por ello vuelve a un estilo prerromántico más ligero, y que otros toman como modelo para hacer música para eventos sociales (music-hall, jazz, opereta, radio, cine). Britten y Copland beben de este pensamiento en para hacer su música aplicada. Al mismo tiempo en Francia surge la *Musique d'Ameublement* de la mano de Satie y Milhaud, que pretende ser una música funcional, de fondo, que acompañe al visionado de las películas, ayudando a su comprensión, llevando al espectador, que percibe la música como utilitaria pero que hace más agradable el visionado. Como consecuencia, según María de Arcos esta música que aparece como necesidad de la sociedad, rechaza la tradicional diferenciación entre artes puras y aplicadas. De este modo surgen estos movimientos para poner freno a una accesibilidad elitista, que es el camino que parece seguir la vanguardia musical. Y es así como la música de cine asume su rol funcional.

Por todo ello, la música de cine ha ido adquiriendo un estilo propio, en el que el compositor bebe de muchas fuentes, según Chion (1997), pero en el que la creatividad está sujeta a la imposición de la imagen. En cualquier caso, según María de Arcos, se han desarrollado una serie de técnicas compositivas, sin entrar en el campo estético, que han ido creando un lenguaje musical cinematográfico. Aún marcada por su funcionalidad, los compositores de música de cine pretenden de algún modo que su valor sea artístico y vaya más lejos de su eficacia. Ya el hecho de tener que componer fragmentos de música cortos, marcados por el cronómetro, condiciona a la hora de escribir. No hay que olvidar que la música de cine está supeditada a la imagen y es por esto que en muchas ocasiones que dicha música pase a ser autónoma y se interprete en salas de conciertos levanta suspicacias entre los críticos de este tipo de música. Consideran que una música funcional y dependiente de otro elemento no tiene cabida ni sentido tocarla en un concierto. Así, la finalidad de esta música no es perdurar como obra artística independiente, sino estar al servicio de las imágenes. Copland en su libro

Cómo escuchar la música habla de las diferencias entre música para cine y música para concierto, y habla de las consideraciones que deben tenerse en cuenta a la hora de escribir. Afirma que cualquier elemento que distraiga al espectador es contraproducente, y que elementos que son enriquecedores a la hora de componer obras para sala de concierto (contrapunto, melodía, riqueza de timbres) pueden ser, mal usados en la música para cine, una distracción y estorbar para la comprensión de la película. En cambio, está a favor de utilizar la técnica y los recursos de las grabaciones para ajustar la música a las necesidades de la imagen, y de este modo utilizar procedimientos que nunca se usarían en un concierto.

En cuanto a los clichés, desde el nacimiento del cine, se ponía a disposición de pianistas y directores de orquesta una serie de obras asociadas a diversos estados de ánimo. Y esta práctica sigue hasta nuestros días, pudiéndose comprobar por ejemplo en numerosas series de televisión, donde se pide al compositor que haga música que ilustre determinada situación, estado de ánimo o que identifique personajes, de un modo genérico. Estas cortinillas sirven pues, para toda la serie, y son claramente funcionales. La factoría de Hans Zimmer también funciona de esta manera, ofreciendo paquetes musicales a los productores, que luego adaptan a la película en cuestión. Pero en esencia sigue siendo música cortada bajo el patrón del cliché. Desde siempre ha habido catálogos que ilustraban estados de ánimo, nacionalidades o regiones, naturaleza, acciones, situaciones...uno de los primeros fue el publicado por Giuseppe Becce en Berlín (1919). Este y otros catálogos, que los pianistas o arreglistas adaptaban a cada película, sirvieron para ir creando un lenguaje musical cinematográfico basado en estereotipos, que provienen de convenciones aceptadas por el oído occidental. La proliferación y el uso indiscriminado de clichés horrorizaban a compositores como Stravinsky, que advierte del peligro de su abuso en su *Poética musical*. Michel Chion también habla en su libro acerca de los clichés y cómo Edison empieza a publicar una serie de *suggestions for music* que no son más que composiciones en catálogos que ilustran musicalmente los filmes. Las *cue sheets* eran distribuidas semanalmente para el estreno de cada nueva película, y facilitaba la labor de los pianistas y directores de orquesta y también del proyccionista, pudiendo así saber la duración de las escenas y el

clima general de cada una. Cada sala poseía su biblioteca musical, que contenía colecciones individuales, cada una relativa a un clima o ambiente particular: persecución, escena de miedo, de amor, escena cómica...Una vez se decidían los fragmentos musicales, había que encadenar las escenas con otras y para ello la labor improvisadora de los pianistas como la de director eran fundamentales a la hora de crear una sensación de transición sin que se interrumpiera la música.

Además del citado catálogo de Becce, otros muy usados en las primeras décadas del siglo veinte fueron los volúmenes *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* de J.S. Zamecki (1913) y el *Motion Picture Moods for pianist and organists* de Erno Rapee (1924). Así, se fueron creando y asentando clichés, asociando significado a pasajes musicales, desde una dimensión a la vez sociológica y cultural. Los autores completan listas de atmósferas (siniestra, alegre, ligera) con categorías como naturaleza, amor, luz, momentos cómicos, solemnes, de fiesta, exóticas, velocidad, inminencia de una tragedia, consecuencias de la tragedia, muerte, batalla, tempestad, personajes jóvenes, ancianos, malvados... Se usan también oberturas de Rossini que se adaptan bien al medio y se busca también música neutral. Los directores de las orquestas de los cines se aprendían una serie de piezas y después elegían cuáles usaban en cada película y cómo los enlazaban.

Adorno y Eisler también abordan el problema del estancamiento de la música de cine desde un punto de vista sociológico: afirman que la música de cine aceptada es aquella que es eficaz, y por lo tanto, los productores no quieren arriesgarse cuando se ha probado que cierto tipo de música produce el efecto deseado. El planteamiento de Adorno y Eisler es plenamente vigente, y aún hoy en día, se recurre a fórmulas que se sabe que van a funcionar antes que arriesgarse con otro tipo de música. Así, el lenguaje tonal sigue prevaleciendo, y como vamos a ver la atonalidad tiene poca cabida en el cine comercial, y se limita únicamente a determinados efectos o situaciones esporádicas.

Por otra parte, el auge de la música popular, y el crecimiento de una gran industria en torno a ella frente al elitismo al que se ve relegada la música culta que cada vez se aleja más del público, es otro factor a tener en cuenta. La música popular que cada vez se

consume más, nace del lenguaje tonal y goza de gran aceptación y comprensión por parte del público, por lo que su presencia e influencia en el cine va a ser importante. Así, el lenguaje que se impone en Hollywood es un neo-postromanticismo que perdura hasta nuestros días, con momentos de crisis por la irrupción de la música popular y el éxito de los grupos de moda que llegan a la gran pantalla, pero que desde su vuelta al esplendor de la mano de John Williams en los setenta, constituye el núcleo central de la música para cine que se hace hoy en día.

En cualquier caso, y tal como afirma María de Arcos, los compositores más influyentes en la primera mitad del siglo XX, como Schönberg, Stravinsky, Debussy o Bartók no tuvieron relación con el mundo del cine, y sus intentos en el medio fueron un sonoro fracaso (de Arcos, 2006:19-26). Siendo pues, Max Steiner, Wolfgang Korngold, de sólida formación decimonónica en Europa, y Alfred Newman, que asume sin problemas ese lenguaje, los que dieron esplendor al Hollywood de los años treinta y cuarenta, no es de extrañar que sus éxitos marquen el camino a seguir para los productores de la época. Y aunque otros compositores tienen una formación distinta y algo más influida por las vanguardias, como Franz Waxman o Miklos Rózsa, los productores les exigen un lenguaje tonal al estilo romántico, que es el que triunfa, y por tanto deben dejar sus innovaciones para las obras destinadas a salas de concierto.

Partiendo del hecho de que la música para cine cumple una función, y que el lenguaje tonal asimismo está basado en una direccionalidad y una jerarquía funcional no es de extrañar que haya triunfado como el más extendido. Pero eso no quiere decir que sea el único lenguaje que se puede usar. A pesar del distanciamiento entre música de vanguardia y público es evidente que la música ha seguido evolucionando y por tanto los nuevos caminos emprendidos por los compositores del siglo XX son susceptibles de ser usados en el cine con mayor o menor acierto. El nacimiento de la música electroacústica supuso una nueva herramienta que se incorporó al cine y muchas películas recurrieron al sintetizador como fuente de sonido de su música. Aunque no todas las corrientes vanguardistas han tenido presencia o influencia en el mundo del cine, sí parece claro que ciertos compositores, como el caso de Ligeti, Penderecki, Lutoslawski, Gorecki, o corrientes como el minimalismo o la nueva simplicidad han

dejado su huella. De esto se hablará más adelante pero, ¿qué peso tiene este tipo de música y por qué se emplea?

Frente a la estabilidad que nos sugiere la tonalidad, la ausencia de ella, tiende a provocarnos una sensación de incertidumbre, de caos, de no saber a dónde nos lleva. La libertad implícita de este tipo de música implica salir de la esclavitud de la tonalidad, una ruptura que es al mismo tiempo una ruptura con las concepciones establecidas por la sociedad. Introducir música atonal puede en el cine puede ser una forma de acercar los nuevos lenguajes al gran público. Como se ha hablado antes el poder de la imagen es tal, y atrapa de tal forma al espectador, que la música atonal es aceptada por el espectador, que seguramente jamás iría a escuchar un concierto de ese estilo de música. Según parece, hay estudios que demuestran que en el oyente medio el hemisferio derecho del cerebro parece predominar sobre el nivel de apreciación melódica, mientras que en los músicos la actividad se centra en el izquierdo (más analítico y racional) por lo que la escucha de música a lo largo de una película se realiza con el regulador emocional e intuitivo del cerebro¹⁰. Partiendo de las funciones que puede tener la música en el cine, que describe Aaron Copland en su ensayo *Cómo escuchar la música* se puede hacer un estudio de cómo la música atonal cumple o no esas funciones. María de Arcos (2006:118-136) en su libro habla de estas funciones y de la música atonal:

a. Crear una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar

A lo largo de la historia del cine, se han usado los clichés para ambientar épocas y lugares del mundo. Armonía con cuartas y quintas para música de cine ambientado en la época medieval, escalas con segundas aumentadas para identificar la cultura árabe, pentátona para la asiática, y otras muchas. Pero a partir de los años cincuenta según María de Arcos se desarrolla una mayor creatividad y muchas películas que están

¹⁰ María de Arcos expone en su libro estas conclusiones a partir de las investigaciones de Thomas Bever y Robert Chiarello, *Cerebral Dominance in Musicians and Non-musicians* (1974).

ambientadas en épocas pasadas no tienen música compuesta al estilo de esa época, sino que la historia en sí es lo que la condiciona. De Arcos (2006:121) alude al ejemplo de la música de la película *Freud, pasión secreta* (1967) ambientada en la Viena del siglo XIX. Jerry Goldsmith utiliza una música más moderna, cercana más a Webern y Berg que a Schönberg o no digamos nada Strauss. Incluso su estilo se asemeja a Bartók (*Música para cuerda, percusión y celesta*, 1936). El camino que sigue Goldsmith, utilizando una música más moderna que la época en la que se desarrolla la acción, es eficaz y coherente con la historia. Lo que hace el compositor es reflejar la psicología de los personajes, su evolución y su inconsciente. Más adelante se hablará de Hans Werner Henze, que en la película *L'amour à mort* utiliza una música que en principio no ubica la imagen (plenamente justificado como se verá), Penderecki (en *El manuscrito encontrado en Zaragoza* como se verá más adelante, la mitad de la película, aunque transcurre en la época napoleónica, la música que usa es electroacústica). En definitiva, en estas películas lo que se trata no es de ubicar musicalmente el contexto, sino que la música crea una atmósfera, describe situaciones, sin tener en cuenta la época o el lugar donde se desarrollan las historias. Por tanto, la música de vanguardia tiene cabida en películas de época en tanto en cuanto la imagen y la trama lo justifiquen.

b. Subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación

Copland se refiere en este apartado a las emociones de un personaje que se detallan a través de la música, o que se ponen de manifiesto con un uso contrapuntístico de la misma. Para María de Arcos (2006:122), la no direccionalidad del lenguaje tonal y la ausencia de temas melódicos provocan una tensión en el espectador, y la carencia de elementos cadenciales conclusivos deja en suspensión la expectativa en cuanto al destino del personaje. En consecuencia es habitual en Hollywood que se use la música disonante y atonal para manifestar estados psicológicos, especialmente para mostrar actitudes psicóticas de los personajes. De Arcos pone como ejemplo *La telaraña* (Vincent Minelli, 1955), cuya música es de Leonard Rosenman, y está considerada como la primera película que hace uso de la técnica dodecafónica para la composición

de su partitura. Alumno de Schönberg y Dallapiccola, Rosenman aprovecha para experimentar las posibilidades del sistema en una película cuya historia da pie a ello. *La telaraña* trata sobre los acontecimientos ocurridos en una clínica psiquiátrica norteamericana. Por ello, según el propio Rosenman, utiliza una música serial, expresionista, que busca acercarse desde un punto de vista no melodramático sino realista, mostrando lo que ocurría en las mentes de los personajes (De Arcos, 2006:123). María de Arcos afirma que la serie que utiliza para la película se basa en el *Concierto para piano op.42* de Schönberg, con las típicas permutaciones dodecafónicas que utiliza según la intensidad dramática de la escena que acompañan. Aunque Rosenman estaba convencido de que el estudio no aprobaría el proyecto, la MGM finalmente siguió adelante y fue un paso importante para incorporar música atonal al cine.

Un uso muy similar de música atonal vinculada al estado psicológico de un personaje con problemas mentales lo encontramos en la película *Spider* (2002, David Cronenberg). La música de Howard Shore, grabada por el Kronos Quartet en conjunción con clarinete, trompeta y arpa, trata de reflejar el tormento del protagonista, cuyos recuerdos de un trauma de la infancia que intentan salir a la luz, le han marcado toda su vida. Con una música oscura y desgarradora, nos mete en la mente rota del personaje encarnado por Ralph Fiennes, con acordes rotos, interrupciones, o deformaciones de la melodía infantil con la que empieza la película. Así consigue aumentar la sensación de confusión que experimenta el personaje y al mismo tiempo su soledad.

Para Michel Chion en cambio, no es necesario recurrir a este tipo de música para situaciones de tensión. Para él, nadie como Debussy como modelo para inspirarse, ya sea en escenas al aire libre y viajes, como de terror:

"A veces parece que se olvide la importancia del papel que el miedo y la aprensión representan en *Pelleas* (la terrible escena en que Golaud se sirve del pequeño Yniold para espiar a los dos héroes) y en la ópera inacabada *La caída de la casa Usher*, inspirada en una obra de Poe. Debussy es, en nuestra opinión, el compositor que más discretamente y de modo más eficaz ha sabido expresar la angustia, la aprensión, el vacío. En tanto que la música expresionista germánica, como la de Berg o el primer Schönberg, está agitada por paroxismos continuos, que no se prestarían más que a ciertos tipos de filmes en estado de sobreexcitación constante, el estilo de Debussy conviene particularmente a las escenas de

espera (...) de amenaza difusa que ocupan lo esencial de la duración de muchos de estos filmes, y constituyen su encanto" (Chion, 1997:261-263).

Chion habla como ejemplo de *Alien* (Ridley Scott, 1979) y de cómo Jerry Goldsmith se inspira en Debussy para crear una atmósfera inquietante, sin recurrir a técnicas vanguardistas ni creación de timbres mediante texturas como hará James Horner para la continuación (*Aliens*) porque trata de ir de una situación de calma a una tensión cada vez mayor, y al mismo tiempo reflejar el vacío del espacio y la soledad del hombre. Así, Chion defiende que Goldsmith haya utilizado un tipo de música muy debussiano, con ciertos toques de Holst (*Los planetas*) o Ravel (Chion, 1997:262).

En relación a la tensión-distensión y a la falta de consonancia que siga a la disonancia en la música atonal, la ausencia de la misma se acepta si la imagen transmite de igual forma tensión. En un contexto audiovisual, el aumento de tensión en el espectador acompañado de un momento disonante cuando hay angustia creada por las imágenes o por la historia, es asumido por el espectador. De este modo se ha ido creando un estereotipo que asocia imágenes desasosegantes con música atonal, y prueba de esto son las numerosas películas de terror en las que las imágenes de máxima tensión suelen ir acompañadas de pasajes atonales, con atmósferas disonantes y timbres extremos. Desde la famosa escena del asesinato en la ducha de *Psicosis* (1960) la música estridente acompaña a los asesinatos en este tipo de películas. Aunque Hitchcock había pensado dejar la escena sin música, Bernard Hermann le convenció para introducir el famoso pasaje, basado en una obra suya anterior, *Sinfonietta for String Orchestra*.

c. *Dar un sentido de continuidad*

A pesar de que Chion (1997) desconfía de la música atonal como música que pueda dar continuidad a las imágenes, lo cierto es que no sólo la armonía y las funciones de la tonalidad son las únicas formas de preparar un recorrido a través de la música. Un *crescendo*, un *acelerando* o un aumento de densidad tímbrica puede dar igualmente la sensación de que nos dirigimos hacia alguna parte en el discurso musical. Además, la melodía puede estar presente en obras atonales dirigiéndonos hacia un punto, que no

tiene por qué ser una nota o acorde que actúe como centro tonal. En este sentido la atonalidad dota de mayor libertad al compositor para decidir si su obra va a seguir una dirección y con qué medios y recursos lo va a conseguir. Así, como se ha visto en la evolución de las técnicas compositivas de la segunda mitad del siglo XX el timbre y la textura adquirirán gran importancia a la hora de articular la forma y el discurso musical. Para Adorno y Eisler (2005), la atonalidad puede conseguir una inestabilidad al no resolver las disonancias que provocan un impacto en el estado emocional del espectador que a veces puede ser interesante en escenas de gran tensión. De esta forma esa direccionalidad se interrumpe porque la música no va a ninguna parte, consiguiendo reforzar la sensación de angustia del espectador. Así, como se ha hablado anteriormente, la utilización de estos recursos va creando clichés que asocian estos recursos a ciertas situaciones o estados emocionales de personajes.

d. Sostener la estructura teatral de una escena y redondearla con un sentido de finalidad

La última función que adjudica Copland a la música es estructural, y le añade valores conclusivos interactuando con la imagen. De Arcos (2006: 136) afirma que en este sentido al poder usarse la música de un modo contrapuntístico con la imagen, se pueden encontrar películas en las que la música atonal esté asociada a situaciones diferentes a las que normalmente se asocia, creando así nuevas vías de narrar historias con la ayuda de la música. Una nueva vía que se abre es la utilización de música tonal y atonal en una misma película, para construir la narración a través de elementos que se contraponen y se asocian a un tipo de música u otro. O bien puede que la narración vaya creciendo en intensidad dramática y una película que empieza dulcemente y apaciblemente con una melodía tonal, acabe por desembocar en una escritura atonal donde los *clusters* o el crecimiento en la densidad de las texturas acompañen a las imágenes. La música atonal siempre se ha asociado en un lenguaje audiovisual a neurosis, maldad, agonía o dolor, y la música tonal que pudiese haber en esos filmes se reserva las situaciones opuestas. Pero a pesar de todo la música a seguido evolucionando y la falta de conocimiento muchas veces impide que el gran público conozca obras de segunda mitad del siglo XX

que, superadas las vanguardias, tienen un lenguaje mucho más asequible y que difícilmente se pueden asociar a personajes, situaciones o estados de ánimo negativos, sino que poseen gran belleza y tal vez podrían acabar con esa asociación tan negativa. La huida de los intervalos de 2ª (y 7ª) que tanto se ha asociado a las primeras vanguardias, junto con las nuevas técnicas compositivas basadas por ejemplo en los espectros armónicos, son nuevas vías para hacer nuevos tipos de música. En este sentido Lutoslawski, Sciarrino, Scelsi, John Adams o Steve Reich son algunos ejemplos de músicos que han ido un paso adelante y cuya música deja atrás tanto la tonalidad como las primeras vanguardias, pero al mismo tiempo saben tomar del pasado lo que más les interesa para crear un lenguaje personal que les permita expresarse de un modo nuevo frente al público.

2.4.2 Clichés de la música atonal en el cine

La música atonal queda, pues, relegada en el ámbito del cine, como recurso para situaciones específicas, normalmente ligadas a estados psicológicos o a películas de géneros como ciencia ficción, terror o thrillers. Por ejemplo, para representar la mente de personajes con estados psíquicos inestables, crisis de identidad, conflictos sociales y personales, o comportamientos esquizofrénicos se utiliza la música atonal, dejando una sensación diferente a los espectadores, como en las películas *La telaraña* o *Freud, pasión oculta*¹¹. Queda por demostrar si esta asociación tiene alguna base científica que propicie conectar cierto tipo de imágenes con cierto tipo de sonidos o si, por el contrario, se ha convertido en un estereotipo alejado de las posibilidades que la música de vanguardia puede ofrecer a cualquier tipo de realización fílmica, aunque ya hay

¹¹ *La telaraña*, dirigida por Vincente Minelli en 1955, considerada la primera película en utilizar música dodecafónica para su banda sonora (compuesta por Leonard Rosenman) y *Freud*, dirigida por John Huston en 1962, música de Jerry Goldsmith.

investigaciones que han estudiado cómo diferentes tipos de música afectan al cerebro¹², cuyos resultados se pueden aplicar a la música de cine y a los efectos que produce en el espectador.

Desde los inicios del cine hubo compositores de música contemporánea que se dedicaron al cine, y la tendencia a asociar determinados tipos de música con situaciones concretas, hizo que las composiciones más arriesgadas, experimentales y alejadas de la tradición, fueran utilizadas en los casos expuestos anteriormente. Con el tiempo se crearon *guías* en Hollywood, que ilustran qué tipo de música debería sonar en diferentes escenas, usando música tonal con estilos variados reconocibles por el público. La música atonal queda relegada a ciertos momentos, que con el paso de los años, ha ido aumentando debido al repetido uso de ciertas técnicas por los compositores de cine, sobre todo en los últimos treinta años.

Si avanzamos un paso más en la música contemporánea, la aparición de la electroacústica es rápidamente aprovechada en el cine (*Planeta Prohibido*, título original *Forbidden Planet*)¹³. Pero es en *2001 una Odisea del espacio* cuando Stanley Kubrick inicia una revolución con un film que basa su discurso en la relación entre imagen y música. Para ello se sirve, entre otras, de algunas obras musicales de Ligeti, que empezaba a ser reconocido en Europa, devolviendo la música contemporánea a un primer plano en la música de cine. A partir de esta película, y con el retorno a las grandes orquestas sinfónicas a mediados de los setenta, son cada vez más los compositores de música de cine que se inspiran en la música culta¹⁴ de segunda mitad

¹² Ver el artículo sobre el tema de Dellacherie D., Roy M., & Huguevielle I. (Marzo de 2011) The effect of musical experience on emotional self-reports and psychophysiological responses to dissonance. *Psychophysiology* vol.48 n°3, 337-349.

¹³ Dirigida por Fred M. Wilcox en 1956, música de los hermanos Barron.

¹⁴ Se emplea aquí la denominación de música culta en la acepción de aquella música que no es popular o folclórica, que ha evolucionado desde el Renacimiento hasta nuestros días.

del siglo XX a la hora de componer. Por eso, algunas de las técnicas compositivas de segunda mitad del siglo XX (las utilizadas en sus inicios por Ligeti y Penderecki, la forma de utilizar la orquesta de Lutoslawski o el minimalismo) están presentes en mucha de la música de las películas de los últimos treinta años. El hecho de que se haya incluido música de estos compositores en películas de gran éxito como *2001 una Odisea del espacio*, *El exorcista*, o *El resplandor* abrió la puerta a que los productores se arriesgasen con bandas sonoras más experimentales y alejadas del estereotipo y los clichés conocidos hasta el momento, pero creando otros nuevos como sucede en las películas de terror, cuyos *tracks* de referencia en numerosas ocasiones se realizan mediante obras de estos compositores o música de otras películas basada en obras de dichos compositores.

Resulta significativo que en el caso de *2001* Kubrick utilizara la música de Ligeti sin su permiso, dando lugar a una querrela mediante la cual exigía un dólar al director americano. En lugar de suscitar un gran escándalo simplemente pidió una compensación moral por no haberle consultado ni pagado derechos, a sabiendas de que el éxito de la película iba a llevar su música por todo el mundo. Queda de manifiesto pues, que esa relación entre música e imagen, en este caso ha sido únicamente diseñada por el director y sus colaboradores, creando nuevos significados que Ligeti no había concebido para su obra.

El uso de la música atonal en el cine, se asocia sobre todo a escenas de tensión, y sobre todo de terror. Desde *Psicosis*, como se ha comentado antes, el uso de ciertos recursos ha sido continuo en escenas donde se va a cometer un asesinato o escenas similares. El uso *glissandi*, *clusters* y efectos percusivos en *fortissimo* se ha generalizado como la fórmula a seguir en películas de terror, *thrillers* o misterio. Como cuenta María de Arcos (2006:144), Henry Mancini, para recrear el mundo angustioso de una joven ciega en *Sola en la oscuridad* (1967) recurre a emplear dos pianos, uno de los cuales está desafinado un cuarto de tono respecto del otro, superpuestos a unas agrupaciones de cuerda. Así, tras tocar un acorde un piano a continuación lo tocaba el otro. Con la desafinación consigue no sólo reflejar el estado psicológico del protagonista sino crear

una sensación de inestabilidad y cubrirse de un aura sobrenatural recurso que utiliza en otras películas (*The Night Visitor*, 1970 y *Hatari!*, 1962).

Otro recurso que se utiliza para crear atmósferas de terror, suspense o para ilustrar épocas futuras o cuando la historia trata de lo desconocido, sobrenatural o extraterrestre, es el uso de instrumentos no tradicionales y de la electroacústica. La inclusión del *theremin*, ondas *Martenot*, sintetizadores y nuevas tecnologías para lograr nuevos timbres abrió nuevas puertas para musicalizar cierto tipo de películas, bien sea en conjunción con instrumentos acústicos o por sí solas. También el uso de música concreta se ha aplicado a varias películas (*Planeta prohibido*, de 1956, música concreta a cargo de Louis y Bebe Barron como se ha comentado anteriormente, o *Los Pájaros*, de 1963, música concreta supervisada por Bernard Hermann), con clara influencia de Pierre Schaeffer y su grupo.

Desde los años '40 del siglo XX, los compositores de películas de terror son influidos por las corrientes vanguardistas: el atonalismo, el dodecafonismo o el expresionismo. El mayor exponente lo encontramos en *El hombre lobo* (George Waggnner, 1941). En esta película, varios compositores contribuyen a su partitura (Charles Previn, Hans Salter, Frank Skinner), con un resultado cercano al atonalismo. En las décadas posteriores, la factoría Hammer emplea compositores que utilizan técnicas vanguardistas, siendo la más destacada *La maldición del hombre lobo* (Terence Fisher, 1961). Su compositor, Benjamin Frankel, se basa en el dodecafonismo para escribir la partitura de la película.

Ya en la década de los '60 la banda sonora más impactante y que influyó notablemente fue la que escribió Bernard Hermann para *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Su utilización expresionista de los instrumentos de cuerda ha quedado para la historia como una de las escenas en las que mejor se refleja la acción.

Como conclusión, se puede determinar que, debido a los convencionalismos y las asociaciones creadas a lo largo del tiempo, la música atonal se usa generalmente en las siguientes situaciones:

- En películas de terror, sobre todo cuando va a producirse un hecho significativo (un asesinato, algo inesperado que asusta al espectador y que se refuerza con la música, situaciones de suspense...)
- En películas de ciencia-ficción, para identificar a lo desconocido, representando el miedo de la humanidad hacia lo que desconoce, para ilustrar la tecnología alienígena o para producirnos rechazo frente a una amenaza exterior.
- En películas de suspense o thrillers, cuando hay expectación porque algo malo va a suceder o para ilustrar la personalidad del psicópata asesino, etc.
- En películas que hablan sobre la mente humana, para ilustrar estados mentales de los personajes, generalmente perturbados: psicópatas, esquizofrénicos... en definitiva con algún problema psicológico que la música trata de representar.
- En películas de acción o aventuras, para identificar al personaje malvado que quiere conquistar el mundo o un objetivo similar. Se suele asociar este tipo de personajes al intervalo de cuarta aumentada, por la relación que tenía con el Diablo desde la Edad Media (*diabolus in musica*).

CAPÍTULO III. MODELOS DE ANÁLISIS CINEMATográfico

Para acometer un análisis multidisciplinar que abarque todos los aspectos de una obra audiovisual, debemos delimitar su finalidad. En este caso, en el análisis de la imagen, el propósito es comprender cómo utiliza Kubrick el lenguaje del cine. Por ello es necesario conocer la gramática básica de este lenguaje, para poder analizar el papel que juega cada elemento en las películas seleccionadas. En cuanto al análisis musical, se hace necesario comprender el estilo compositivo de Ligeti y Penderecki para determinar la función que cumplen sus obras, pero sin perder de vista cuál fue su intención al componerlas. Una vez finalizados ambos, debe considerarse un análisis conjunto que relacione cada elemento visual con la función de la música en cada secuencia.

Al tratarse de un estudio centrado en Ligeti y Penderecki, hay que dejar claro que no pretendemos un análisis exhaustivo de las películas, sino de las secuencias en las que aparece su música. Así, el resto de secuencias no van a ser tenidas en cuenta en esta investigación en términos analíticos.

3.1 Gramática del cine: el lenguaje audiovisual

A la hora de analizar una película, debemos tener en cuenta una gran cantidad de elementos que en conjunto forman el lenguaje cinematográfico. Se entiende por tanto que hay un lenguaje común que se ha ido constituyendo a lo largo de los años y que el espectador acepta inconscientemente y que da sentido a la narración. Según Pulecio (2008) hay una serie de *significantes cinematográficos* que van variando según la época, el género y cómo los utiliza cada director. Por ejemplo el montaje de una película típica de Hollywood no tiene nada que ver con el de *2001 Una odisea del espacio*.

Al considerar el cine como lenguaje podemos intentar definir cuál es su gramática, cuáles son las condiciones necesarias para que una película se entienda, y cómo deben seguirse ciertos procedimientos para no saltarse ese lenguaje. La consideración de directores transgresores, como se ha denominado a Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994) o a Christopher Nolan (*Memento*, 2000), se debe a cómo utilizan ciertos elementos de una forma radicalmente diferente a lo tradicional, como puede ser el montaje o el tipo de planos.

En relación a los elementos y procedimientos que forman parte del lenguaje audiovisual y más concretamente del cinematográfico encontramos, según Pulecio (2008), una serie de elementos susceptibles de ser analizados:

- Planos: encuadres, ángulos de toma, movimientos de cámara.
- Elipsis
- Profundidad de campo
- Iluminación
- Montaje
- Enlaces y transiciones
- Metáforas y símbolos
- Sonido: música y efectos

Siguiendo la definición de Robert Bataille en su *Grammaire cinégraphique* (1947) “la gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes en movimiento, que forman un film.” De la misma manera que el lenguaje escrito se basa en la agrupación de elementos para formar estructuras y en la yuxtaposición de las mismas (las letras forman sílabas, las sílabas forman palabras, las palabras forman frases y así consecutivamente...), en el lenguaje audiovisual tenemos unidades independientes que se agrupan entre sí formando significados. En el caso del cine, la descodificación se hace de manera inconsciente, pero sin el dominio del lenguaje audiovisual y sus convenciones, el entendimiento del mensaje no será posible.

Los usos de la técnica pasan desapercibidos en la descodificación del mensaje audiovisual, logrando que la comunicación fluya con naturalidad. Además hay que tener en cuenta que las limitaciones que impone la técnica hacen necesario el uso y comprensión de este lenguaje para realizar el acto comunicativo. Hay multitud de estudios sobre los elementos que intervienen en el lenguaje cinematográfico. A continuación se realiza un resumen sobre los mismos con las definiciones incluidas en los libros de Fernández Díez y Martínez Abadía (1999), Martín (2002) y Francisco

Zubiaur Carreño (1999), de tal forma que sirvan como guía a la hora de analizar las películas propuestas, *2001* y *El Resplandor*, desde la gramática audiovisual.

La toma

También llamada plano de registro. Es la captación de imágenes por un medio técnico. Todo lo captado por la cámara desde que se pone en función de grabación hasta que se detiene. Es la unidad de rodaje.

El plano

Son las tomas registradas que son elegidas para ser montadas para formar la película. Es la unidad de montaje. Dentro de una película es el total de fotogramas (las miles de fotografías fijas que forman la película y que al reproducirse a 24 fotogramas por segundo dan la ilusión de la imagen en movimiento) o *frames* (el equivalente a fotograma pero en el mundo del vídeo) comprendidos entre dos cambios de plano o cortes.

También se le llama plano a la parte del sujeto recogida en el encuadre de la toma. Hay que tener en cuenta que la imagen audiovisual tiene unos límites físicos que vienen definidos por el formato de la imagen y crean la frontera entre la imagen audiovisual y la realidad. Esa frontera es el marco. El espacio delimitado por el marco es el encuadre o cuadro: porción de espacio que percibimos y que está separado de la realidad. Es el aspecto de la realidad que el autor va a tratar de resaltar. El marco es el continente. Es el aspecto puramente físico del espacio audiovisual por estar insertado en la realidad. El cuadro es el contenido. Es el espacio representado, el espacio comprendido entre los límites físicos del marco. Encuadrar es seleccionar una parte del espacio que se privilegia al hacerse visible.

En la tabla siguiente se encuentran los tipos de planos utilizados en el cine y la interpretación que se les suele dar:

TIPO DE PLANO	ABARCA	EL HOMBRE	INTERESA	USO	
PLANO GENERAL (G.P.G. y P.G.)	<ul style="list-style-type: none"> • Paisaje o gran decorado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ausente o muy pequeño. • Se subraya su pequeñez o subordinación ante lo que le rodea. 	<ul style="list-style-type: none"> • El paisaje o decorado. • El ambiente. 	<ul style="list-style-type: none"> • Descriptivo. • Narrativo. • A veces, dramático y psicológico. 	
PLANO CONJUNTO (P.C.–P.G.C.)	<ul style="list-style-type: none"> • Caben holgadamente siete u ocho personajes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Enmarcado en su espacio y ambiente social. • Se pueden distinguir algunos de sus rasgos y expresiones. 	<ul style="list-style-type: none"> • El paisaje o decorado y la acción que en él se desarrolla. 	<ul style="list-style-type: none"> • Narrativo. • Dramático. • Menos: descriptivo. 	
PLANO ENTERO (P.E.)	<ul style="list-style-type: none"> • Varios personajes puestos de pie y enteros. 	<ul style="list-style-type: none"> • Como en el Plano Conjunto, pero con mayor protagonismo de los personajes. 	<ul style="list-style-type: none"> • La acción humana. 	<ul style="list-style-type: none"> • Narrativo. • Dramático. 	
PLANO AMERICANO (P.A.)	<ul style="list-style-type: none"> • Corta a los personajes por la rodilla. 	<ul style="list-style-type: none"> • Protagonismo compartido de la gesticulación y el movimiento o postura de los personajes. 	<ul style="list-style-type: none"> • El impacto del entorno en la acción de los personajes. • La respuesta de los personajes a dicho impacto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dramático. • Narrativo. • Psicológico. 	
PLANO MEDIO (P.M.)	<ul style="list-style-type: none"> • Corta al personaje por la cintura. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sin desaparecer la presencia corporal, la expresión del rostro se aprecia con más claridad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Acción de los personajes en reposo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dramático. • Psicológico. • Menos: narrativo. 	
PRIMEROS PLANOS (P.P. y G.P.P.)	<ul style="list-style-type: none"> • El rostro del personaje. 	<ul style="list-style-type: none"> • Protagonismo de la expresión del rostro, desligado del escenario. • El rostro como espectáculo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Expresión de los pensamientos, sentimientos y emociones íntimas del personaje. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dramático. • Psicológico. 	
PLANO DETALLE (P.D.)	<ul style="list-style-type: none"> • Una parte del cuerpo o del rostro. • Un objeto o detalle del mismo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Un aspecto de su cuerpo como protagonista especial. 	<ul style="list-style-type: none"> • Subrayar la importancia de un aspecto concreto en el desarrollo de la acción. • Producir un fuerte impacto psicológico en el espectador. 	<ul style="list-style-type: none"> • Dramático. • Expresivo. • Simbólico. 	

Fig. 1. Tipos de planos. David Santana, Ciencias de la Comunicación II

http://dsantanacomunicacion.blogspot.com.es/2013_05_01_archive.html

A continuación se describen los tipos de plano y su uso con mayor profundidad:

- **Plano panorámico o panorámica:** Encuadra un amplio paisaje en el que el escenario es protagonista por encima de la figura humana. También llamado gran plano general o plano general largo, para diferenciarlo del movimiento de cámara.

- **Plano general:** presenta al sujeto de cuerpo entero en el escenario donde se desarrolla la acción. Dependiendo de la parte de escenario encuadrada se puede hablar de plano general largo o plano general corto.

El plano general largo da predominio al escenario y enfatiza el movimiento del sujeto en relación al ambiente. El plano general corto muestra el escenario de la acción pero centrando la atención en el sujeto, recogiendo su expresión global. Si encuadra un solo sujeto, se denomina plano entero y si encuadra a varios, plano de conjunto.

- **Plano americano:** encuadre que corta al personaje por las rodillas o levemente por debajo. Sirve para mostrar acciones físicas de los personajes pero también sus expresiones. Surge en el western.

Este plano marca la frontera entre planos descriptivos y planos expresivos, que se centran en mostrar la expresión del sujeto y sus reacciones que en el escenario de la acción.

- **Plano medio:** corta al sujeto por encima de la rodilla, caderas o pecho. Se habla de plano medio largo cuanto más se acerca a la rodilla y de plano medio corto cuanto más se acerca al pecho.

El plano medio largo permite centrarse en los brazos y acciones del personaje mientras que el plano medio corto se centra en la expresión facial.

- **Primer plano:** Corta al personaje a la altura de los hombros. Nos sitúa a una distancia de intimidad con el sujeto, le vemos sólo el rostro. Es el plano expresivo por excelencia y muestra con gran eficacia el estado anímico del personaje.
- **Gran primer plano:** encuadra una parte del rostro que recoge la expresión de ojos y boca.
- **Primerísimo primer plano:** detalle del rostro: ojos, labios, nariz, etc.
- **Plano detalle:** es un primer plano de una parte del sujeto diferente al rostro o bien un objeto de pequeñas dimensiones. Ej., mano, pie, llave, pistola.

La escena

Es la parte del discurso visual que se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene un sentido dramático completo. Está formada por uno o varios planos.

La secuencia

Es una unidad del relato audiovisual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. La secuencia puede desarrollarse en un único escenario o incluir más escenas. También puede fragmentarse de principio a fin o bien fragmentarse en partes, intercalándose con otras escenas o secuencias. La toma puede contener uno o varios planos de encuadre según si hay movimiento de cámara o de los actores respecto a ella. Una toma o la combinación de varias (plano de edición) pueden representar una escena. Una o varias escenas pueden constituir una secuencia. Un conjunto de secuencias relacionadas en una estructura dramática de planteamiento, nudo y desenlace, pueden configurar el relato completo.

Marcel Martin (2002) en su obra *El lenguaje del cine* clasifica los movimientos de cámara según sus funciones en:

- ***Descriptivos:***

- Acompañamiento de personajes y objetos en movimiento.
- Creación de un movimiento ilusorio en un objeto estático.
- Descripción de un espacio o acción con sentido dramático.

- ***Dramáticos:***

- Definición de las relaciones espaciales de dos elementos de la acción.
- Relieve dramático de un personaje o un objeto importante.
- Expresión subjetiva del punto de vista del personaje.
- Expresión de la tensión mental de un personaje.

Tipos de planos según el encuadre

- **Picado** (la cámara capta al sujeto desde una posición más elevada): transmite sensación de opresión o debilidad.
- **Contrapicado** (el sujeto se encuentra en una posición más elevada que la cámara que lo capta): transmite poder al personaje que encuadra.
- **Cenital** (vista de pájaro o desde el techo): utilizado para dar mayor protagonismo al escenario frente a los personajes.

Movimientos de cámara

Según el tipo de movimientos de cámara se establece esta clasificación:

- **Toma fija:** la cámara no se mueve ni hay efectos de *zoom*. El encuadre puede variar si los personajes se acercan o alejan. Las escenas son estáticas o dinámicas en función de la acción y movimiento dentro del cuadro.
- **Giro o panorámica:** Rotación de la cámara sobre su eje. Puede ser **vertical** (sustituye la exploración del ojo cuando contemplamos un motivo de grandes dimensiones) **u horizontal** (giro de cabeza).

Puede describir un espacio estático o seguir a un personaje. También sirve para poner en relación los elementos en campo con los que están fuera de campo. Debe ser lento y comenzando y terminando en plano fijo. La velocidad de giro debe acomodarse a las necesidades de lectura del espectador. Preferentemente se apoya en el movimiento de un personaje para seguirle, justificando el movimiento de cámara apoyado en la acción.

- **Tipos de panorámicas:**

Descriptiva: Exploración de un espacio. Carácter introductorio o concluyente, o bien evoca lo visto por un personaje.

Expresiva: Empleo no realista de la cámara para sugerir una impresión o idea.

Dramática: Para crear relaciones especiales entre personajes, plantando al espectador en medio de la escena para producir sensaciones de amenaza, hostilidad o tensión entre personajes.

- **Barrido:** Panorámica realizada a tal velocidad que no da tiempo a discernir qué imágenes recoge la cámara. Para transiciones.
- **Travelling:** Movimiento de la cámara en el espacio que consiste en un desplazamiento horizontal o vertical respecto al eje del trípode que la soporta. Se suelen usar raíles o grúas para realizarlos.
 - ▶ **Travelling paralelo:** Acompañar a un personaje.
 - ▶ **Travelling aproximativo:** Acercarse a un personaje sin variar la profundidad de campo.
 - ▶ **Travelling circular:** Describe 360° alrededor del motivo.
- **Zoom o travelling óptico:** Permite el desplazamiento de las lentes, cambiando la distancia focal desde el gran angular al teleobjetivo. Debe ser de velocidad constante y pasando de un encuadre significativo a otro.
 - ▶ **Zoom de acercamiento:** Se usa para centrar la atención en un elemento. Aumenta el tamaño de la imagen pero desenfoca el fondo, acortando la perspectiva.
 - ▶ **Zoom de alejamiento:** Se utiliza para descubrir el escenario partiendo de un detalle o para alejarse de una situación. La profundidad de campo aumenta.
 - ▶ **El zoom** a diferencia del *travelling* acerca los objetos sin variar la composición, mientras que en el *travelling* se altera constantemente por el cambio de punto de vista.

Para analizar en profundidad los tipos de planos, encuadres y movimientos de cámara, Pulecio (2008) recurre a Emmanuel Siety, que considera cuatro características del

plano, atendiendo a su movimiento, posición, punto de vista y contenido o trabajo. En relación a la última categoría, Siety (2004) considera cuatro niveles:

1. Construcción del espacio y su ocupación.
2. Relación imagen y sonido.
3. Tiempo del plano
4. Relación con la totalidad.

La relación entre imagen y sonido la estudia desde tres puntos de vista: las fuentes, los puntos de escucha y los cortes sonoros. Según Siety (2004) las fuentes pueden ser mudas o invisibles. Se refiere a qué elementos, cosas o personas participan en la escena pero el espectador no oye. Siety se pregunta si vemos todo lo que oímos o si, por el contrario, el plano recoge sonidos ajenos, venidos de otro lugar, del interior de una conciencia, mediante la sugestión. ¿El espectador oye todo lo que ve, es decir, lo que en la imagen puede constituir una fuente sonora?, y ¿Todos los sonidos son audibles? Así, se puede concluir que el plano da prioridad a una o dos fuentes sonoras, silenciando aquellas irrelevantes o potencialmente perjudiciales para los propósitos del mismo.

El punto de escucha se relaciona con el punto de vista pues si este sitúa al espectador en un campo visual específico, en el que se captan los sonidos más importantes para la comprensión de la historia.

Los cortes sonoros se comparan a los “cortes visuales”, mediante los cuales se rompe la continuidad de los planos. Aparecen en un plano pero de manera súbita, ya sea mediante la aparición de un efecto sonoro, música, gritos, voces, o cualquier elemento semejante. Además hay sonidos que aparecen en un plano y sirven para establecer la fluidez narrativa con los siguientes.

Elipsis y transiciones

Elipsis viene del latín *ellipsis*, que a su vez procede del griego y significa falta. También es una figura gramatical que consiste en suprimir algún elemento lingüístico del discurso sin contradecir las reglas gramaticales ni alterar su significado. La primera

edición de cámara se produjo cuando los hermanos Lumière, al no disponer de película suficiente, eligieron rodar las partes más significativas de la visita del zar de Rusia a París. La elipsis se entiende como tiempos y espacios eliminados, presente en el teatro desde su creación. En el cine para suavizar estos cambios se recurre a rótulos y otros recursos como fundidos, cortinillas, etc, como explica Martin (2002).

La elipsis es un mecanismo narrativo que consiste en presentar únicamente los fragmentos relevantes o significativos de un relato. Permite ahorrar mucho tiempo entre distintas escenas y secuencias. Hoy día el lenguaje audiovisual ha evolucionado tanto que no se necesitan artificios ni convenciones para que el espectador se ubique en cada situación espacio-temporal.

La transición se realiza en la edición o montaje, pero el director planifica previamente las tomas en función de las transiciones previstas.

- Corte: Corte directo, ensamblado de una imagen con otra por yuxtaposición simple. Transición más sencilla. Da un carácter dinámico a la asociación de dos situaciones. Su instantaneidad requiere ser usada con cuidado para evitar la brusquedad en un paso de escena a otro.
- Fundido: consiste en la desaparición gradual de la imagen hasta dejar el cuadro en un color. Recurso clásico, surge para separar temporalmente los episodios del relato.
- Encadenado: Efecto de transición más suave. Una imagen se desvanece mientras la segunda va apareciendo. Indica pasos de tiempo no muy largos.
- Desenfoque: se desenfoca la imagen hasta que vemos la siguiente enfocada. Se aplica para indicar pasos de tiempo cortos o cambios de espacio. Recurso usado para indicar desvanecimiento del personaje o para iniciar un flashback.
- Barrido: Efecto realizado al grabar. Giro muy rápido de cámara, se usa para pasar de un lugar a otro de manera instantánea con los mismos personajes.

- Cortinillas: Uso de formas geométricas para dar paso a nuevas imágenes. Usadas tradicionalmente para facilitar cambios de escenario. Prácticamente sólo se usan hoy día en programas de TV.

Continuidad o r cord

El lenguaje audiovisual necesita naturalidad. El espectador se sumerge así en la trama y asume las convenciones obviando los medios técnicos. Hay que respetar las reglas de continuidad en el relato audiovisual, en todos los ámbitos: aspectos formales, estructura dramática, estructura narrativa, tema y percepción. La continuidad o r cord hace referencia al mantenimiento o coherente transformación de los elementos en campo según la lógica secuencial de los acontecimientos representados. El r cord se refiere a los aspectos formales para que haya coherencia entre un plano y los siguientes, pero además contempla las relaciones entre planos que construyen secuencias y las relaciones entre secuencias que permiten articular la unidad del relato (Martin, 2002).

Continuidad temática

Es la relación de contenido que hace progresar la narración de forma comprensible según la continuidad propia del lenguaje audiovisual. Para que el espectador construya una historia, debe haber una lógica en los contenidos, relaciones formales coherentes. La fragmentación del espacio escénico en diferentes planos exige para su correcta interpretación que existan indicios de cómo se relacionan. Si se asocian esos planos ha de haber unidad de ambiente, moverse en cuadro por la misma dirección, o que las situaciones coincidan. El modo en que la cámara capta la escena afecta a la continuidad.

Continuidad perceptiva

Es la lógica de la observación audiovisual que conduce al espectador a la sensación de asistir al desarrollo de acontecimientos sin interrupción, independientemente de los saltos temporales del relato. El espectador debe asociar la información que va obteniendo con lo que le ha sido presentado y lo que se le presentar . El lenguaje

audiovisual debe ser claro y no confundir al espectador, creando expectativas y emociones pero sin romper la vivencia de los hechos ya narrados.

La cámara debe pasar desapercibida, enmascarando en su propio efecto todo cambio observable. Si el cambio se torna significativo y se pone de manifiesto el medio técnico, el espectador se sale de la ficción. Para que el relato progrese ha de haber continuidad perceptiva, continuidad temática y continuidad formal o rúcord. La comprensión debe ser inmediata aunque hay tramas que requieren una comprensión retardada de los hechos narrados. El grado cero del lenguaje audiovisual son el conjunto de técnicas que permiten conseguir la fluidez y la continuidad de forma que el espectador no sea consciente de la cámara y viva el relato con naturalidad.

Continuidad temporal

Es la relación entre los acontecimientos presentados en una escena y la siguiente. El espectador debe observar la continuidad de idea (que hace progresar al relato) y la continuidad formal (permite reconocer personajes y la nueva situación ambiental).

Composición audiovisual

El ojo humano no enmarca objetos, explora el entorno hasta encontrar lo relevante. La cámara limita el espacio con el encuadre: se selecciona un espacio determinado y se deja fuera parte de la realidad. Está en campo aquello que se ve en el espacio encuadrado: lo que queda incluido en el campo de visión de la cámara. Fuera de campo es lo que no capta ese campo de visión de la cámara, lo que el espectador cree que hay fuera del encuadre basándose en la información de lo que se ve dentro del cuadro. Es un espacio invisible que rodea el encuadre, que omite información directa pero que interviene en la historia según la interpretación del espectador. Posee un gran potencial narrativo, en el que continúa la vida de los personajes y ha sido explotado en películas de terror, combinando suspense y evocación. En este sentido la música juega un papel fundamental a la hora de sugerir al espectador lo que puede estar ocurriendo fuera de campo, y en escenas de terror es relativamente frecuente recurrir a la música para que el espectador se imagine la escena.

Profundidad de campo

Se define como el espacio comprendido entre el objeto más próximo al objetivo y el objeto más alejado, entre los que la imagen se aprecia con nitidez. Es la distancia delante de la cámara en la que los objetos aparecen enfocados. Su mayor o menor longitud da más o menos profundidad a la toma. Se usa para aislar un objeto o personaje para aislarlo del resto de la escena, aunque en el cine se suele usar la máxima profundidad de campo (Zubiaur Carreño, 1999).

El montaje

Al aparecer el cine, la cámara estaba fija en un encuadre que abarcaba toda la acción y la escena, como el punto de vista del teatro. Los espectadores de teatro o de ópera buscaban puntos de interés donde hay acción dramática y explora el escenario en busca de nuevos puntos de acción. Los prismáticos son un antecedente de una cámara seleccionando un plano cinematográfico. Con el plano general el espectador pierde información y detalles de la expresión de los personajes, centrándose en la acción. La fragmentación de los sujetos acercando la cámara o usando el zoom implica aislar la imagen del resto de elementos de la escena. Las convenciones del lenguaje audiovisual hacen que aceptemos esos otros planos, interpretándolos como un acercamiento del punto de vista.

El lenguaje del cine se empieza a desarrollar cuando los directores huyen de la cámara fija, introduciendo variedad de planos y montajes que acercaban o alejaban al espectador según las necesidades narrativas y dónde querían llevar su atención. David W. Griffith fue el impulsor de la fragmentación y planificación rica y variada, con películas como *El nacimiento de una nación* (1915) o *Intolerancia* (1916).

Al utilizar varios tipos de planos encadenados, las posibilidades se multiplican y surgen nuevas posibilidades narrativas. El lenguaje audiovisual se articula mediante convenciones y unidades comunicativas, y la elección de los planos es determinante para conducir al espectador según la intención narrativo-artística del director.

Para Zubiaur Carreño (1999), los planos se pueden dividir en descriptivos (con función de ubicar al personaje en el entorno y/o mostrarnos acciones del personajes en dicho entorno) y expresivos (los que se centran en el mundo interior del personaje, estado de ánimo, reacciones, expresiones faciales, etc.). La combinación de estos planos suele seguir estructuras para que el espectador se ubique en la acción. Cada plano cumple una función en la historia. El uso de distintos encuadres afecta al ritmo de la película. El espectador procesa la información en tiempo real y por ello según predominen planos lejanos o cercanos el ritmo cambia. Planos generales y lentas panorámicas necesitan más tiempo para asimilar toda la información, generando un ritmo lento. Planos cercanos y de corta duración, se entienden al instante y su combinación dará lugar a un ritmo trepidante.

Un plano debe permanecer en pantalla el tiempo necesario para que el espectador pueda relacionar sus elementos más significativos con la historia. La duración del plano viene condicionada también por otros factores: la complejidad de la imagen encuadrada, su movimiento o acción internas o de la cámara, el diálogo de los personajes y la relación de ese plano con los anteriores y posteriores.

La relación vista/oído

Una imagen en movimiento pide sonido, como espectadores lo echamos en falta si no hay, algo que no sucede en una imagen fija. La psicología nos dice que en imágenes fijas con representaciones visuales de algo que produce sonido, el cerebro humano tiende a estimular el sentido del oído imaginando el sonido que produce esa imagen. Este fenómeno se denomina sinestesia, es decir la estimulación de un sentido por medio de otro. Se produce aún más en imágenes en movimiento, de ahí que desde sus inicios haya un acompañamiento musical para enfatizar el carácter dramático de muchas escenas o como colchón musical, dado que el silencio no capta la atención del espectador.

Martin (2002) se refiere al sincronismo como la relación temporal entre la imagen y el sonido. Los sonidos que se producen al mismo tiempo que intervienen en la imagen son

sincrónicos, mientras que los que se producen en momentos diferentes son asíncronos. La síncrexis es la unión intensa y espontánea que se produce entre un fenómeno visual y un fenómeno sonoro cuando coinciden en el mismo momento e independientemente de toda lógica racional. La síncrexis permite que no dudemos de sonidos de naves espaciales, de los doblajes de películas extranjeras o sonidos de seres ficticios, porque hay una convención ya asimilada que todo espectador acepta.

3.2 La música en el cine: Parámetros de análisis.

A continuación se condensan los estudios más completos sobre análisis de música de cine y qué parámetros son pertinentes a la hora de analizar. Como hemos comentado anteriormente, esta investigación no pretende recopilar todos los modelos existentes de análisis cinematográfico. Pretendemos establecer cuáles son los parámetros más importantes atendiendo a los estudios más completos a día de hoy, a fin de poder realizar los análisis desde una perspectiva amplia.

3.2.1 Clasificación y funciones según Teresa Fraile

Teresa Fraile (2004) en su artículo *Funciones de la música en el cine* establece una serie de parámetros analizables en la música para cine, tanto para clasificarla como para estudiar sus funciones.

Clasificación:

- Según la composición: compuesta originalmente para el film o preexistente.
- Finalidad social: sin un fin social, con fines comerciales, para dar prestigio o vehículo de significado social.
- Según la fuente de emisión: diegética (pertenece a la ficción de la película), incidental o extradiegética (externo a la ficción, acompaña la obra), cine musical (mezcla de las dos).

- Según el grado de sincronización con la imagen: sincrónica (música e imagen se articulan al mismo tiempo), asincrónica (música paralela a la imagen pero sin articulación dinámica con ella).

Funciones

Para Fraile (2004) la música es un elemento esencial en el cine, con implicaciones creativas profundas y que afecta a la concepción del mecanismo cinematográfico. Afirma que una imagen es siempre modificada por la música que la acompaña, del mismo modo que la imagen cambia la percepción de la música. Es decir, no se utiliza la música porque sí, sino que hay una intención y por tanto cumple una función. Fraile hace una clasificación apoyándose en las teorías cinematográficas más importantes históricamente que previamente ha analizado. Sostiene que la música no cumple una función específica por sí misma, sino que depende del contexto concreto y la imagen, y que por tanto puede cumplir varias funciones al mismo tiempo.

Avisa también Fraile de las limitaciones del análisis de las funciones de la música en el cine, la primera de ellas la subjetividad. Es inevitable que al hablar de funciones expresivas se caiga en la tentación de dar predominancia a ciertos puntos de vista, y por tanto hay que dejar claro desde qué perspectiva se afronta ese análisis. También hay que tener en cuenta que la música original para cine se compone bajo las premisas de la historia, que es afectada por otros elementos de la película y que la mayoría de las veces está supeditada al montaje.

Por último Fraile advierte de cómo los demás sonidos de la banda sonora son un elemento a tener en cuenta en el análisis de la música: interactúan de igual manera con la imagen, la música y los diálogos, por lo que a veces es difícil diferenciar las fronteras. Por tanto hay que tener en cuenta los sonidos como elemento susceptible de tener un papel funcional en la película.

A continuación se reproduce un esquema de Teresa Fraile con las funciones de la música en el cine:

<p>FUNCIÓN AMBIENTADORA: La música introduce, predispone al espectador, y empuja a interpretar bajo unas determinadas "consignas".</p> <p>a. ambientación contextual: tiempo y espacio (momentos históricos, lugares geográficos).</p> <p>b. ambientación de género</p> <p>c. ambientación emocional: interpretación que el espectador debe hacer.</p> <p>FUNCIÓN EXPRESIVA: "... que el espectador sienta determinadas expresiones básicas que le hagan permanecer atento al desarrollo de la narración".</p> <p>FUNCIÓN NARRATIVA: La música es un elemento activo del desarrollo narrativo.</p> <p>En la práctica se manifiesta en:</p> <ul style="list-style-type: none"> - anticipación a la imagen visual. - relación entre ritmo musical y ritmo visual. - potenciación del silencio como sonido expresivo. - equilibrio y potenciación de escenas. - unión de escenas en un mismo sentido comunicativo. 	<p>- Función expresiva. Nexos</p> <p>- Función estética.</p> <p>Ambientación tiempo espacio / de género.</p> <p>- Función significativa: punto de vista.</p> <p>- Funciones expresivas</p> <p>- Función Estructural</p> <p>Rítmica.</p> <p>- Función Estructural</p> <p>Equilibrio</p> <p>Unidad</p>
---	--

Tabla 2. Teresa Fraile. Funciones de la música en el cine. Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones. Universidad de Salamanca.

Y un resumen de las mismas:

FUNCIONES EXPRESIVAS - Recepción, sentimiento. - EXPRESIVIDAD

(Subjetiva)

- Recepción
 - Nexo con el espectador
 - Marco
 - Realismo
- Sentimiento
 - Tono emotivo general
 - Subrayado dramático o expresivo: Intensificador de sentimientos
 - Identificación con un personaje

FUNCIONES ESTÉTICAS - Contexto, estilo. - ESTÉTICA

- Filtro
- Ambientación
 - Género
 - Tiempo - espacio

**FUNCIONES ESTRUCTURALES – Estructura, tiempo, ritmo, conjunto. -
FORMA**

- Unidad:
 - Enlace
 - De conjunto
- Continuidad

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

**FUNCIONES SIGNIFICATIVAS/NARRATIVAS - Acción, narración, guión –
CONTENIDO (Objetivo).**

- 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 significativa o sublimación: la música sustituye un sonido real
- Elipsis narrativa o metafórica
- Describir los sentimientos de un personaje

3.2.2 Funciones *musivisuales* según Alejandro Román

En su Tesis doctoral (2014:163-188), Alejandro Román se refiere a las funciones de la música de cine, aplicando los códigos de la música autónoma pero teniendo en cuenta cada situación: la forma de narrar la historia, cómo se utiliza expresivamente y la relación con la imagen es diferente en cada película y en cada escena de cada película.

Por tanto para que se integre bien con la imagen, y cumpla las funciones necesarias, tiene que responder a una serie de características proporcionando los elementos necesarios para cada situación audiovisual. Alejandro Román hace las siguientes divisiones:

- *Funciones externas (físicas)*

Relacionadas con aspectos visuales, para subrayar los elementos reflejados en la imagen.

1. Función temporal-referencial: creación de una atmósfera (hora del día, clima).
2. Función elíptico-temporal : evocación del paso del tiempo.
3. Función indicativa-temporal: evocación de un periodo histórico.
4. Función local-referencial: evocación de una cultura o localización.
5. Función local-referencial: evocación de espacios físicos.
6. Función cinemática: subrayar la acción física (*underscoring*).
7. Función cinemática: *Mickeymousing*.
8. Función plástico-descriptiva: representar elementos visuales.

- *Funciones internas (psicológicas)*

Referidas a reflejar emociones y estados psicológicos de los protagonistas, analizando aspectos abstractos de la música, lo que da lugar a diferentes interpretaciones. Muchas son clichés formados a lo largo de la historia del cine.

9. Función prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza de un personaje.
10. Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje.
11. Función emocional: creación de una emoción o sentimiento en el espectador.
12. Función pronominal: caracterizar a un personaje, objeto o situación.
13. Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista.
14. Función anticipativa: preparar a la audiencia para una inminente sorpresa.

15. Función ilusoria: jugar con la audiencia con lo que está pasando realmente.
16. Función de subrayado: remarcar reacciones esperadas por la audiencia.
17. Función informativa: dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla.
18. Función conceptual: representar un pensamiento filosófico.
19. Función transformadora : acompañar o sustituir a un ruido diegético para que cobre mayor relieve dramático.

-Funciones técnicas (cinematográficas)

En relación a los engranajes del cine, y de ámbito práctico, ayudando con la continuidad, tapando problemas o confiriendo un valor estético añadido.

20. Función estética: otorgar entidad artística al film.
21. Función decorativa: acompañar las imágenes como fondo neutro.
22. Función unificadora: dar unidad a la película.
23. Función sonora: evitar el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos.
24. Función rítmico-temporal: dar sentido de continuidad y proporcionar ritmo a la película.
25. Función transitiva: dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro.
26. Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia.
27. Función estructuradora: dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en la historia.
28. Función correctora: “maquillar” los defectos de interpretación de los actores.
29. Función delimitadora: enmarcar la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos).
30. Función delimitadora- identificativa: identificar un programa mediante una sintonía o cabecera (en TV).

**CAPÍTULO IV. MÚSICA
CONTEMPORÁNEA CULTA Y CINE:
ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN**

4.1 Compositores contemporáneos que han compuesto música para cine

Este capítulo trata sobre compositores para sala de conciertos que bien sea ocasionalmente o regularmente han compuesto música para películas. Para comprender el contexto en el que Kubrick decide incluir música de Ligeti y Penderecki en *2001* y *El Resplandor*, resulta conveniente conocer la situación de la música contemporánea antes del estreno de ambas y para conocer su influencia, cómo evoluciona posteriormente. En este sentido, Hay compositores de música para cine que anteriormente se dedicaban a música de sala de concierto o que han compaginado ambos mundos. Desde Camile Saint-Säens hasta Prokofiev, estos casos se han ido repitiendo a lo largo de la historia del cine y de la composición musical hasta nuestros días. En los últimos años, encontramos a varios compositores de la corriente minimalista, como Philip Glass, Michael Nyman y Wim Mertens. En Estados Unidos son importantes los discípulos de Aaron Copland, como John Corigliano o Elliot Goldenthal, que han compaginado su labor como compositores de música cinematográfica con estrenos de obras en salas de concierto.

En Europa, Wojciech Killar pertenece a la generación de oro polaca, quien junto con Penderecki y Gorecki, brilló en el panorama musical de los años '60. Killar compaginó sus estrenos con colaboraciones para el cine polaco y más recientemente su fama creció al componer la banda sonora de *Drácula de Bram Stoker* para Francis Ford Coppola. En Asia tenemos los casos del japonés Toru Takemitsu y el chino Tan Dun, que han compuesto numerosas bandas sonoras para películas en sus respectivos países, tras haber logrado un gran reconocimiento por su labor fuera del cine. En España, compositores de reconocido prestigio también se han dedicado al mundo del cine, como Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Carmelo Bernaola o Luis de Pablo, siendo éste el que más fiel intentó mantenerse a su lenguaje de sala de conciertos. Sus problemas con los directores y el control sobre la música en las películas en las que trabajó hicieron que Luis de Pablo abandonase la composición para cine.

La filmografía de los compositores de este capítulo ha sido obtenida de la base de datos de la web *Internet movie data base* y completada con la web *All music*.¹⁵

4.1.1 Camile Saint-Saëns (1835-1921)

Personaje polifacético, ejemplo de la curiosidad intelectual de la época (excelente matemático, se dedicó a las más variadas disciplinas, acústica, ocultismo, investigación sobre instrumentos antiguos y escenografía en la Roma Antigua, miembro de la Sociedad Astronómica de Francia y un largo etcétera), fue el primer compositor con formación clásica en escribir música específicamente para cine. También se dedicó a la composición musical para obras teatrales, creando la música de escena para los dramas “*Antigone*” (1894); “*Parisatys*” (1902); “*Andromaque*” de Racine (1903); “*La Foi*” de Brioux (1909); y “*On ne badine pas avec l’amour*” de Musset (1917). En 1908 compuso la música para la película “*L’Assassinat du Duc de Guise*” de Henri Lavedan, su *Opus 128*. (Latham, 2008:1327). Esta pequeña película de apenas veinte minutos fue algo más que un experimento y aunque seguramente no será recordada por su valor musical, ciertamente su modo de abordar la música para un medio tan nuevo como era el cine entonces, supondría un nuevo reto para compositores habituados a componer música de obras de teatro u óperas. (de Arcos, 2006: 44). La composición, para quinteto de viento, armonio, cuarteto de cuerda y piano fue reconvertida en *Concierto Opus 128* para quinteto y piano. La industria desistió de este tipo de productos hasta la llegada del sonoro por su alto coste y su dificultad para llevarse a cabo.

La obra en sí pone no obstante de manifiesto alguno de los problemas propios de la dicotomía música-cine. Como comenta María de Arcos (2006:44), de una parte es una composición específica para una película, pero que no se integra completamente con la imagen manteniendo ambos elementos un recorrido paralelo sin sincronizarse de una

¹⁵ Bases de datos de las web de cine y música <http://www.imdb.com> y de <http://www.allmusic.com/> consultadas entre 2010-2016.

forma satisfactoria. Al tiempo, Saint-Saëns que tanto había contribuido a la reforma de la enseñanza musical en Francia y apoyado a las actividades relacionadas con la música nueva, a pesar de que en sus inicios había explorado nuevas formas musicales, se había convertido en un compositor conservador anclado en el romanticismo y alejado de las nuevas tendencias musicales de la época. Es conocida la anécdota de su abandono, entre protestas, el 29 de mayo de 1913, de la sala en la que se estrenaba *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski.

Hay que destacar que en su época la participación en la producción de una película de un importante compositor sinfónico repercutió en la promoción de lo que entonces era un arte en sus albores, el cinematógrafo, otorgándole de esta forma una especie de patente de seriedad. Una distinción muy alejada del carácter subordinado que posteriormente la música ha tenido respecto de la imagen (Chion, 1997:20).

4.1.2 Arthur Honegger (1892-1955)

Miembro del llamado *Grupo de los Seis* (Salvetti, 1977:80). Este grupo, estuvo compuesto por:

- *Georges Auric*
- *Louis Durey*
- *Arthur Honegger*
- *Darius Milhaud*
- *Frances Poulenc*
- *Germaine Tailleferre*

Se reunió por primera vez en el taller del pintor Lejeune, en Montparnasse, siendo bautizado por Erik Satie como “*les Nouveaux Jeunes*”. Los integrantes del grupo, que en principio surge para reaccionar contra la influencia del impresionismo y de la corriente wagneriana, tuvieron una evolución estilística muy distinta. Así, Honegger, en su periodo último presenta, en contraste con otros integrantes del grupo, influencias de Wagner y de Strauss (Latham, 2008:734).

Con independencia de su significado musical, este compositor franco-suizo establece una interesante relación cinematográfica con el director Abel Gance, como explica Sedeño Valdellós (2006). El espíritu innovador del cineasta francés se ve reflejado en la forma de usar la música en sus películas. En *La Rueda* (1921) varias secuencias se montaron al ritmo de la partitura atonal de Honegger, y para *Napoleon* (1926) compuso una gran partitura orquestal que Abel Gance pretendía que se interpretase en directo en las principales capitales europeas. La música de Honegger traduce el desasosiego de las imágenes y sugiere sensaciones más que imitar lo que se ve, evitando ser redundante. La relación entre música e imagen crea estados de ánimo generales a lo largo de las secuencias (de Arcos, 2006:47).

Otra de sus bandas sonoras más importantes es *Les Misérables* (1934), de Raymond Bernard. Según Sedeño Valdellós (2006), Honegger supo conjugar sus teorías y técnicas más clásicas, ampliamente demostradas en su obra sinfónica y coral, para poner parte de los cimientos del nuevo lenguaje cinematográfico; en *Les Misérables* se puede reconocer fácilmente un estilo dramático que ayuda y complementa la imagen, alejado del uso de subrayados sonoros que marquen continuamente la acción.. Tampoco utiliza los esquemas de desarrollo temático o *leitmotifs* próximos a las teorías wagnerianas, sino que prefiere obtener sus resultados de una serie de estados de ánimo generales. Esto debió ser lo que más impresionó al joven Miklós Rózsa cuando vio la película, un hecho de capital importancia puesto que, según comentaba el propio compositor húngaro, fue esta música de Honegger la que le convenció de la viabilidad y validez de la existencia de la música cinematográfica, algo que en sus trabajos para Hollywood estará patente y donde se puede apreciar la influencia del compositor franco-suizo y su aportación a la música de cine.

4.1.3 Georges Auric (1899-1983)

Del *Grupo de los Seis* es el compositor que es más conocido por su música de cine que por su música para sala de conciertos, poco conocida fuera de Francia. El éxito de sus

bandas sonoras para películas francesas e inglesas le permitió incorporarse al mundo de Hollywood. (De Arcos, 2006:48).

Sus colaboraciones con Cocteau ponen de manifiesto su forma de trabajar: según de Arcos, que cita a Lacombe y Porcile, su música para cine busca lo que está por debajo de la película, lo que subyace a ella, y lo pone de manifiesto, en vez de conformarse con marcar lo que sucede en pantalla siguiendo una sincronía estricta. Debutó con *Sang d'un poète* (1930) de Cocteau y volvió a colaborar con el director francés en *La belle et la Bête* (1945) y *Orphée* (1950). Trabajó también con René Clair en *À nous la liberté* (1932) y *Entrée des artistes* (1938), filmografía recogida por Colón, Infante y Lombardo (1997:43). En la primera de estas películas emplea unas acentuaciones irregulares que contrastan con la melodía pero que finalmente se ven sometidas a la vena más popular de la banda sonora. El hecho de que solo ponga música en las partes donde es estrictamente necesaria lo aleja del modelo de Hollywood, aunque colabora con John Huston (*Moulin Rouge*) en 1952. Su éxito con esta película y con *Rififi* (de Jules Dassin, 1954) se debe a la gran difusión de su música a cargo de orquestas ligeras y contribuye a la popularización de la música de cine en Europa. Su música para *Lola Montes* (1955, dirigida por Max Ophüls) es un clásico de la historia del cine.

4.1.4 Ralph Vaughan-Williams (1872-1958)

A raíz de la guerra, el compositor inglés comienza a colaborar en la lucha contra el nazismo componiendo música para documentales bélicos (*Paralelo 49*, 1941, M.Powell; *The People's Land*, 1941-43, *Coastal Command*, 1942), como exponen Colón, Infante y Lombardo (1997:48). Tras la guerra continúa haciendo música para películas, como *The Loves of Joanna Godden* (1946), *Scott of the Antarctic* (1947) (que

más tarde se convertiría en su 7ª Sinfonía, la *Antártica*), *Dim Little Island* (1949), *Bitter Springs* (1950) o *The England of Elizabeth* (1965).¹⁶

4.1.5 William Walton (1902-1983)

Al igual que Vaughan-Williams, compuso la música de varias películas de propaganda durante la guerra, como *First of the few* (1942, L. Howard). Su experiencia en el cine está ligada a su colaboración con los directores Paul Czinner (*Escape me never*, 1935 y *As you like it* 1936) y sobre todo Lawrence Olivier (*Enrique V*, 1944; *Hamlet*, 1948; *Ricardo III*, 1955; *Tres hermanas*, 1970). También participó en la banda sonora de *La batalla de Inglaterra* (G. Hamilton, 1969) pero sus problemas con el productor abandonó la película, como apuntan Colón ed.al. (1997:49) aunque se conservó en la misma el bloque *Combate Aéreo*, que destaca sobre la rutinaria banda sonora del resto de la película.¹⁷

4.1.6 Benjamin Britten (1913-1976)

El más grande compositor inglés del siglo XX también participó en proyectos cinematográficos, como apuntan Colón ed.al. (1997:49) : compuso la banda sonora del largometraje *Correo nocturno* (Wight y Watt, 1936) y compuso la música para el documental didáctico *The instruments of the Orchestra* de 1946, dirigido por su discípulo Mathieson, que más tarde se incorporará al repertorio orquestal bajo el

¹⁶ Filmografía según la web <http://www.allmusic.com/artist/ralph-vaughan-williams-mn0000204681/compositions>, recuperado en enero de 2015.

¹⁷ Filmografía según la web <http://www.allmusic.com/artist/william-walton-mn0001021521/compositions> recuperado en enero de 2015.

nombre *The Young Person's Guide to the Orchestra*, pieza que goza de gran popularidad.¹⁸

4.1.7 Dmitri Shostakovich (1906-1975)

De todos los grandes compositores del siglo XX ninguno le dedicó tanto tiempo y trabajo a la música para cine como Shostakovich. De Arcos (2006:54) y Colón ed. al. (1997:50) analizan su trayectoria. Trabajó como pianista acompañante en un cine y más tarde una fuente importante de sus ingresos sería la composición para cine. Compuso la música para 36 películas durante más de 40 años. Debido a que era un gran amante y conocedor de esta nueva forma de expresión, adaptó de un modo inteligente su lenguaje para ser más comprensible y accesible que su obra para sala de concierto. Esto no quiere decir que sea de menor calidad, sino que sabe adaptarse al medio sin perder su personalidad.

Su primera película fue *Novyi Vavilon (La nueva Babilonia, 1929)* dirigida por Kozintsev y Trauberg. En esta película está reflejado su humor paródico, tan característico de su primer periodo. Las escenas de la guerra franco-prusiana no están acompañadas de las esperadas fanfarrias militares, sino con música de circo y toques humorísticos de percusión. También utiliza el *Can-Can* del *Orfeo* de Offenbach entremezclado con *La Marsellesa*. La música de Shostakovich recoge la sátira y la crítica ácida de esta película, pero su trabajo resultó demasiado ofensivo para algunas salas donde se negaron a usar su banda sonora.

En su primera película sonora, *Odna* (1931) también de Kozintsev y Trauberg, también utiliza este lenguaje. Shostakovich establecerá una relación profesional con Kozintsev a lo largo de muchos años, componiendo la música para todas sus películas excepto *Don Quijote*. Los dos estaban de acuerdo en cuanto a lo que debía ser la función de la música

¹⁸Filmografía recuperada en enero de 2015 de la web <http://www.allmusic.com/artist/benjamin-britten-mn0000796872/compositions>.

en el cine: no debía ilustrar la acción ni marcar lo que se ve en las imágenes, sino dar una nueva dimensión, actuando como contrapunto, incluso sin sincronía con las imágenes.¹⁹

Su sentido dramático y su habilidad para yuxtaponer toques de frivolidad y momentos de desesperación le ayudaron enormemente en su labor cinematográfica. Aunque se puede considerar mucha de esta música trivial, lo cierto es que para él lo trivial fue importante hasta en sus más serias composiciones sinfónicas. Para las películas patrióticas de los años '40 y '50 Shostakovich usa un material más convencional, pero su sentimiento escéptico y su angustia, expresados en sus sinfonías séptima y octava, no le dejan caer en el cliché soviético. Para la música de la película *5 días-5 noches* (1960), dirigida por Arnstam, compone una partitura que refleja la situación de la devastada ciudad de Dresde, con un tono de tristeza por las víctimas de la guerra que se transforma en esperanza en el clímax final, construido de forma apasionada a partir de la novena sinfonía de Beethoven.

Las monótonas texturas y tonos sombríos de su última época se adaptan perfectamente a las últimas películas en las que colaboró con Kozintsev: los dramas shakesperianos *Hamlet* (1963) y *El Rey Lear* (1971). *Hamlet* está lleno de ritmos frenéticos y ráfagas de percusión, mientras usa al viento-madera en registro agudo para reflejar el perturbado estado mental del personaje. La música de *El Rey Lear* es aún más oscura, y se basa en lentos corales de viento-metal que evocan la decadencia y el desastre al que se ven abocados el rey y su reino.

¹⁹ Esta forma de concebir la música en el cine tiene que ver con las teorías cinematográficas rusas, cuyo máximo valedor es el cineasta Sergei Eisenstein. (Eisenstein, S. *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid 1999, pp. 311-314)

4.1.8 Sergei Prokofiev (1891-1953)

De Arcos (2006:52) y Colón ed. al. (1997:51) analizan la trayectoria del compositor ruso y su visión de las teorías cinematográficas soviéticas. Desde 1938 comienza a colaborar con el realizador ruso Sergei Eisenstein, aunque ya en 1934 compuso la banda sonora de *Kijé* dirigida por A. Freinzimmer. La música de esta película la convertirá más tarde en suite orquestal (Op.60). La colaboración con Eisenstein será muy interesante para él, que ve cómo el director ruso aplica sus teorías del montaje (como ya se ha mencionado anteriormente) y el contrapunto entre imágenes y música llegando incluso a adaptar las imágenes montándolas en base a la música. Su primera colaboración fue *Alexander Nevski* (1938). Las acusaciones de formalismo por parte del régimen soviético por desviarse de la música preestablecida hicieron que Prokofiev adaptara su lenguaje para que, según sus propias palabras “cualquier melodía fuera comprensible incluso para el oyente no preparado”. Aunque la música de esta película está considerada como referente, Michel Chion (1997) no duda en criticar su concepción y la considera una película muda adaptada al cine sonoro.²⁰

La colaboración entre estos dos grandes creadores del siglo XX seguiría con *Iván el Terrible* (1941) y su continuación *La conjura de los Boyardos* (1942-1948). En estas películas Prokofiev emplea elementos del folclore tradicional de carácter nacionalista. En la primera, abundan los monólogos, lecturas y proclamaciones, y la música lo subraya. Son fragmentos independientes con personalidad e instrumentación propia y que son desarrollados en base a ideas diferentes.

²⁰ Las razones que argumenta Chion son: la división en capítulos con rótulos, la ausencia de música mientras hay diálogos, sincronía general pero que no se da en acciones puntuales, división del filme en fragmentos marcados por la música.

4.1.9 Otros compositores

Del *Grupo de los Seis*, como nos cuenta de Arcos (2006:49-52) también otros compositores tienen un acercamiento al mundo del cine. El padre espiritual de todos ellos, Erik Satie sólo colabora en un corto dadaísta de René Clair (*Entr'acte*, 1924) pero ejerce una influencia indudable en la música francesa de las nuevas generaciones. Francis Poulenc compuso la banda sonora de la película *La duquesa de Langeais* (1941) dirigida por Jacques de Baroncelli. Darius Milhaud colabora con Cocteau, musicando unos ballets, y con Jean Renoir (*Madame Bovary*, 1933) y André Malraux (*La esperanza*, 1939). Junto a otros músicos como Edgar Varèse, John Cage, Paul Bowles, David Diamond, Louis Aplebaum, Duke Ellington y Paul Hindemith interviene en la creación de una película vanguardista experimental de Hans Richter, *Dreams that money can buy* (1944), en la que musicaban ideas visuales de Man Ray, Calder, Duchamp, Ernst y Leger (De Arcos, 2006:49). Precisamente Hindemith había trabajado con Richter en una película muda, *Vormittagspuk* (1928) componiendo su música original.

Otros compositores que podemos citar con Alfred Schnittke, que compuso más de 60 bandas sonoras en la Unión Soviética o Aaron Copland que ganó el Oscar a la mejor banda sonora original por *La heredera* (1949) de William Wyler (Colón ed. al. 1997:106, 125). Anteriormente había sido nominado por sus trabajos en *Sinfonía de la vida* (1939) dirigida por Sam Wood y *Estrella del norte* (1943), dirigida por Lewis Milestone. Además compuso la música para otras cinco películas y siempre defendió la música de cine como forma de arte. Entre sus alumnos que han compuesto bandas sonoras destacan John Corigliano y Elliot Goldenthal, de los que se hablará posteriormente.

4.1.10 Conclusiones

El balance de este periodo viene configurado por la aparición de una nueva forma de expresión artística, el cinematógrafo, que inmediatamente va a exigir una definición de

la relación entre música e imagen, entre el fenómeno auditivo y el visual. El cine, nace como un nuevo medio de expresión artística, y además es un medio estrechamente ligado a los avances tecnológicos de la época. Las técnicas empleadas en el cine son modernas y van naciendo y desarrollándose con el propio cine. Ahora bien, si las técnicas necesarias para la producción de una película son nuevas, ello no supone la desconexión de resto de las manifestaciones culturales. El cine recoge los contenidos y el lenguaje empleados por medios y modos expresivos provenientes de muy distintos campos. Desde la influencia del teatro, la iconografía de las vanguardias pictóricas del momento etc. van influyendo en la definición del modelo cinematográfico una serie de manifestaciones heterogéneas que, a su vez, ayudan a construir un lenguaje propio y diferenciado de estos elementos. La liberación de los cánones pertenecientes a otras formas de expresión artística y la fijación de uno propio, es la característica que permite la consolidación del cine como un arte autónomo y nuevo, con reglas propias. En definitiva, se asiste a la creación de un medio nuevo en el que se reflejan innovaciones en el contenido y el lenguaje de la nueva forma de expresión, como afirma Andrea Lanza (1980:29).

Pues bien, entre los elementos heterogéneos que de inmediato pasaron a integrar parte del lenguaje del cine, la música ha sido desde el principio uno de los fundamentales. Esto fue así incluso en el cine mudo, donde se compone música específica para acompañar a las películas que en principio son interpretadas por orquestas en estrenos y después por pianistas, o grupos de cámara en las salas donde se proyectan las películas.

Comienza también a plantearse una de las discusiones que más repercusión tendrán en la relación música y cine: determinar si la música tiene un carácter esencial en el lenguaje fílmico o se trata sólo de un elemento más que ayuda a complementar los elementos visuales, siendo éstos los únicos que serían sustanciales a la forma de expresión.

Si repasamos los orígenes, observamos que el lenguaje de la música tiene una afinidad sustancial con el cinematográfico, afinidad que deviene, según el musicólogo Lanza

(1980: 26-28), de la dimensión preferentemente temporal en que ambos (lenguajes) se desarrollan desde los planos auditivos y visuales.

Para Lanza (1980:24) el tiempo del cine, no se produce en el plano real, sino en uno simbólico. La música es aquí el recurso que permite que el tiempo abstracto o simbólico de la película adquiera una dimensión adecuada a la noción real de tiempo del espectador. El elemento sonoro empieza a formar parte del lenguaje y del código fílmico desde el principio. En este sentido el cine no ha sido completamente mudo nunca. La dimensión sonora contribuye, según dicho autor, a dotar de un decurso real a un espectáculo que de otro modo resultaría espectral, en cuanto imágenes en movimiento sin un punto de apoyo temporal.

En las décadas de los veinte y de los treinta, según Lanza (1980:25) las vanguardias artísticas se centran desde puntos de partida muy diversos en obtener una síntesis entre sonido e imagen en la que ambos componentes estuvieran en un plano de igualdad in interaccionaran mutuamente. Sin embargo, lo cierto es que la música para películas se ha ido desplazando a un terreno marginal de lo que entendemos como música culta y configurándose como un sector separado y, de cierta manera, desprestigiado. Ello obedece a varias causas; una de ellas la constituye la progresiva importancia que va adquiriendo con el transcurso de los años el factor visual sobre el resto de los que contribuyen a la realización del film, lo que supone a su vez desplazar el componente sonoro a una posición subalterna respecto de la imagen. Aun así, no se puede desconocer la importancia que la composición de la música para películas ha supuesto en general.

Si bien no se han cumplido las hipótesis sobre la obra fílmica como síntesis de imagen y sonido en el sentido que las vanguardias artísticas de principio de siglo anunciaron, lo cierto es que a través del cine ha sido posible difundir un tipo de música que de otro modo hubiera tenido difícil difusión, caso de la música concreta y electrónica. Hoy en día y como veremos posteriormente composiciones de música experimental y de vanguardia han alcanzado difusión precisamente gracias a este medio. A su vez el medio cinematográfico ha influido en las formas de composición en cuanto la ha

encauzado a formas dirigidas a los aspectos funcionales relacionados con el film, influyendo poderosamente en la estética contemporánea. En suma, aunque es el sonoro el que a partir de los años treinta supone la utilización masiva de la música en el cine, lo cierto es que desde el punto de vista artístico el uso de la música en las películas mudas de las tres primeras décadas del siglo pasado tuvo una mayor relevancia desde una perspectiva estética.

Los estrenos de las grandes películas se realizaban con acompañamiento de orquestas, y en proyecciones posteriores o en salas de menor categoría se interpretaban arreglos para piano de la versión orquestal. Esta música bien podía ser compuesta expresamente para la película, bien podía consistir en recopilaciones y repertorios para adaptar la música a las distintas situaciones, que en determinados casos se expresaban mediante un tipo de música tomado de esos catálogos para mayor comprensión del espectador. También se recogían piezas célebres y muy conocidas por el gran público. La utilización de estos motivos bien conocidos del público permitía identificar el nuevo lenguaje representado por el cine con los espectáculos tradicionales y los gustos de la gente. Esto explica que en este período prevaleciera la utilización del piano y de la música de acompañamiento, lo que permitía además integrar el cine en la tradición cultural del teatro. Después de la introducción del sonoro, el modelo que seguirá el cine será el de la ópera, el teatro, incluso del ballet; en otras palabras, el del espectáculo musical tradicional, como ha puesto de manifiesto Lanza (1980:27).

Recapitulando, se puede afirmar que las aportaciones de compositores consagrados que pretendieron formar parte de una nueva forma de expresión y colaborar en la construcción de un nuevo arte, no alcanzaron a definir y establecer las posibilidades de un lenguaje nuevo. Por el contrario, siguiendo las líneas del guión, las estructuras del teatro y del melodrama; crearon, en definitiva, música en función de la imagen. Esto desembocará en la creación de una música de oficio, con carácter general sin grandes ambiciones y plegada a las necesidades de la industria cinematográfica. Quedan como ejemplos de estos intentos de películas de arte los ya citados de *L'Assassinac du duc de*

Guise, para la que Saint Sæens escribió la música que se convertiría en su *Opus 108* en el año 1908, o *Cabiria* con la *Sinfonía del fuoco* de Pizzetti en 1916, entre otros.

Quizás pueda afirmarse que los experimentos audiovisuales más interesantes desde la perspectiva de las vanguardias artísticas tuvieron lugar en esta época. Recordemos *Ballet Mécanique*, de Leger, con música de George Antheil y *Enr'acte*, de Clair, con música de Satie, que como se ha expuesto anteriormente, son acercamientos tímidos de los músicos más influyentes e importantes en cuanto a música de vanguardia de primera mitad del siglo veinte, pues apenas tienen contacto con el cine.

Fue también la época en la que se intentó la formulación de teorías sobre la relación imagen música, elaborándose diversas hipótesis. Desde la reflexión sobre el Arte, encontramos la propugnada por el círculo de Mondrian, Kandinsky y Klee, que entendieron la música como parte integrante de una forma expresiva única que englobaría el conjunto acústico/sonoro, como refleja este párrafo de Kandinsky:

En lo que se refiere al empleo de la forma, la música puede obtener resultados inasequibles a la pintura. La música, por otro lado, no tiene algunas de las cualidades de la pintura. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo. La pintura, que no posee esta característica, puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante. La música es incapaz de esto. La música, externamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar de prestado formas externas para su lenguaje. La pintura, por el contrario, depende hoy casi por completo de las formas naturales, de las formas que le presta la naturaleza. Su deber consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizar en el proceso creativo estos medios y fuerzas de modo puramente pictórico. (Kandinsky, 1996:24)

Por otro lado, los directores y compositores que pretendieron establecer la primacía de lo sonoro sobre la imagen, línea en la que podemos señalar la partitura de *Pacific 231*, de Honneger, que utilizarían para sendos filmes Mitry y Zechajanovsky, así como el manifiesto del sonido, del que ya se ha hablado, de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov.

Hipótesis que serán recogidas y analizadas por Adorno en diversos estudios teóricos, de entre los cuales destaca *El cine y la música*, escrito junto a Eisler, en el que se analiza la función de la música en el cine y donde se critica el estancamiento que se ha producido dejando de lado la música que se hacía en aquellos años como música válida para una película (Adorno y Eisler, 2005). Por otra parte los autores defienden que la música no

debe ser un mero acompañamiento sino que ha de tener gran importancia y añadir significado a la imagen, pero como se ha visto ni ellos mismos fueron capaces (Eisler colaboró en la música de algunas películas de Hollywood sin aportar grandes novedades) de dotar al lenguaje musical cinematográfico una característica propia, ni lograron que sus teorías fuesen escuchadas o aplicadas tanto por los músicos como por los productores.

A lo largo de su historia se ha demostrado el cine ha evolucionado a partir de presupuestos muy diferentes, dictados por las leyes del mercado y la gran producción cinematográfica, donde apenas hay cabida para la innovación, donde se dejan de lado las fases iniciales de experimentación, salvo en casos muy concretos de películas al margen de la industria y salvando aquellas películas en las que los compositores toman los elementos de la música de vanguardia que pueden ser apropiados para cierto género de películas o situaciones y que se han explotado hasta la saciedad creando clichés que hoy día perduran.

4.2 La música para cine de compositores de la segunda mitad del siglo XX

En este epígrafe se habla de las composiciones, muchas desconocidas, que los compositores más importantes de segunda mitad de siglo XX han realizado para películas. Debido a la gran cantidad de ellos, se ha realizado una selección de los más significativos en relación con el cine por áreas geográficas, hablando de su estilo y si son fieles a él en la música que hacen para películas, analizando si la música vanguardista que llevan a las salas de concierto está presente también en sus trabajos para el cine, o bien hacen un tipo de música totalmente distinto plegado a las exigencias de la producción. Como muchos de los compositores importantes de este periodo no han tenido vinculación con el cine o ha sido testimonial, el recorrido se hará por aquellos que han tenido una relación más próxima con el séptimo arte.

ALEMANIA

4.2.1 Hans Werner Henze (1926-2012)

Henze es uno de los compositores alemanes más importantes del siglo XX. Su evolución estilística, tras sus unos inicios marcados por la influencia de Hindemith y Stravinsky, le lleva a buscar un estilo personal, cultivando el hedonismo del “arte por el arte”, refinado y lleno de fantasía, según Lanza (1980:152). Un estilo que llega a ser provocador, en el que mezcla las técnicas más avanzadas de vanguardia con elementos clásicos, dando un nuevo sentido a su música, ecléctica pero moderna aunque no revolucionaria, aunque posteriormente se vería afectada por su compromiso político y social.

La gran comunicabilidad y expresividad de su música hace que la ópera sea su hábitat natural. A lo largo de su vida ha compuesto decenas de ellas. Siguiendo patrones más propios del lenguaje teatral, Henze contribuye con una música cargada de lirismo, pero que fusiona estilos tan dispares como el jazz, el cabaret con un muy elaborado y complicado contrapunto o intensos pasajes seriales, como señala Lanza (1980:152).

Y es este estilo tan personal el que lleva a las películas en las que colabora. Su relación profesional con el medio comienza de la mano del director francés Alain Resnais, que es un gran amante de la música y que a lo largo de toda su carrera ha intentado contar con los compositores europeos más prestigiosos para hacer la música de sus películas (ha usado obras de Messiaen en sus films así como de Dallapiccola, quien estuvo a punto de componer la música de alguno de ellos, y posteriormente llama a Penderecki para que realice la música de *Je t'aime Je t'aime* en 1968). Resnais ha sido uno de los directores que más atención ha prestado a la música en sus películas y su amor por ella le llevó incluso a estudiarla para poder comunicarse mejor con los compositores que han colaborado con él. Le preocupa mucho el punto de vista del compositor a la hora de

unir, construir y dar sentido y coherencia al film, a partir de elementos en principio dispares. Una preocupación que sin duda viene de su pasado como montador.

Muriel ou Le temps d'un retour (1963) es la primera película en la que ambos colaboran. Chion (1997) comenta la sensación negativa que le produce la música de esta película. Henze nunca antes había trabajado para el cine, pero llevaba a sus espaldas una docena de óperas estrenadas, así como numerosas obras instrumentales. Resnais Posiblemente eligió a Henze porque en esta película quiere una utilización de la música poco habitual, y el alemán había demostrado su maestría y su perfecta adaptación a una narrativa teatral llevándola a una visión muy personal. La música de esta película es fiel a su estilo ecléctico, remarcando con una música oscura la sensación de fragmentación y de olvido ante unos hechos horribles que les sucedieron a los protagonistas. El choque es evidente porque la música casi nunca aparece cuando se espera, ni es el tipo de música que el espectador espera al que está habituado.

La película se desarrolla a principios de los años '60 en una ciudad reconstruida tras la guerra. Cuenta la historia de una viuda de cuarenta años y su yerno, que tras vivir el horror de la guerra de Argelia vive atormentado por los recuerdos de las torturas que presenció por parte del ejército francés. Para Michel Marie:

“el film está basado en un fuerte contraste entre lo prosaico de la vida cotidiana (...) y un tratamiento estético extremadamente audaz, en el que Resnais mezcla con acierto una visión casi cubista del mundo contemporáneo, una partitura dodecafónica de Hans Werner Henze, orquestada por un montaje elíptico próximo a Eisenstein...” (*Dictionnaire des films*, Larousse:504, cit. por Chion, 1997:385).

La música es para un grupo instrumental (mandolina, percusionista, arpista) y soprano. Pero los instrumentos suenan muy separados entre sí, de tal forma que parece que escuchamos paralelamente fragmentos de un concierto mientras la soprano canta una cantata escrita por el guionista Jean Cayrol, la cual intencionadamente resulta ser totalmente ininteligible. Esta forma de presentar la música hace que el espectador se cree una imagen mental de ese concierto y se pregunte si es estéticamente pertinente para la película, si realmente era esa la intención de Resnais, o si este planteamiento tan inusual perjudica la comprensión de la historia (Chion, 1997:386).

Pero más importante y decisiva es su aportación a la película *L'amour à mort* (1984). El film está concebido como una especie de musical sin texto en el que los sonidos que producen los personajes dan pie a la música de Henze. Es la música la que cuenta la historia, sin interrumpir el diálogo entre los personajes. La película está construida en torno a la música y Henze tuvo un papel muy importante como compositor en este proyecto tan inhabitual. La película gira en torno a un cuarteto, dos parejas (un pastor y su mujer y dos jóvenes enamorados) y tiene un punto de partida ligado a la música, siendo ésta el quinto personaje que convierte en quinteto al elenco protagonista.

En una entrevista de la revista *Positif*²¹ Resnais afirma que nunca mezcla música y ruido, pero sí música y voz, pero que con esta película quería ir más lejos y alternar voz y música de una forma novedosa. Así, en la película se escucha música en unas cincuenta escenas cortas desprovistas de acción, reservando esos planos para la música. En estas escenas, hay una especie de vacío negro sobre el que llueven partículas, que de algún modo reflejan la falsa muerte, falsa resurrección y muerte definitiva del personaje interpretado por Pierre Arditi. Resnais evita dar un significado demasiado evidente a estas escenas que sacan al espectador del discurso narrativo, siendo esas imágenes meramente formales. El propio director francés afirma: “lo que pretendía con esas partículas era obtener una imagen no figurativa que permita al espectador seguir mejor la música, estar lo menos distraído posible por el ambiente del propio cine y, especialmente, conseguir que la música no le haga levantarse y protestar”. Por ello, Resnais dio total libertad a Henze para componer una partitura atonal que tuviese una escritura más densa que la música que se emplea normalmente en el cine. Henze compone la música respetando la idea de fragmentación, pero llevando a cabo una construcción que permita al oyente tener la impresión de una forma que se va desarrollando (ya que va acumulando y recordando los fragmentos anteriores). Esteve

²¹ Aparecida en la revista *Positif* número 284, en octubre de 1984.

Riambau entrevista los días 6 y 7 de noviembre de 1987 a Resnais, y hablan acerca de su experiencia con Henze.²²

En palabras de Resnais:

"Fue formidable como experiencia con los actores porque ellos no sabían la música que Henze escribiría pero conocían otras grabaciones de él así como su estilo de música. Acababan algunas secuencias con entonaciones para que Henze acoplara su música a ellas. El compositor lo hizo así puesto que trabajó a partir de la banda sonora que habíamos registrado en cinta magnetofónica y hay momentos en que esa relación no funciona pero otros donde el resultado es extraordinario, especialmente en el centro del film y al principio de la tercera parte. Después Henze escribió un texto muy interesante sobre el modo como había trabajado en el film y quedó tan satisfecho de su música que la reunión y actualmente la interpreta como un concierto, a través del mundo. Hubo una crítica muy desfavorable al film pero que a mí me gustó mucho porque terminaba diciendo: «en lo que se refiere a la música, es contemporánea». Hay que ser sensible a la música actual y algunos de mis amigos músicos, después de ver el film, me confirmaron que era una partitura muy rica y probablemente escrita para el espectáculo. En el caso de Sondheim, que actualmente trabaja en comedias musicales que precisan más de cien mil espectadores para ser rentables en Broadway, tiene una formación adquirida junto a Milton Daid, o sea, también totalmente contemporánea. No es una persona que tenga algunas notas en la cabeza y las interprete al piano. Posee un gran conocimiento de la historia de la música y cuando trabaja en su género es absolutamente consciente de todas las formas que pueden revestir la música" (Riambau, 1988).

El director y su co-guionista, Jean Gruault, vinculan este uso de de la música en la película con el tratamiento que dan a los diálogos que se dan entre los cuatro personajes, creando un efecto de vasos comunicantes. Según Resnais :

"el trabajo que realizamos consistía en eliminar los adjetivos y todo lo que nos parecía superfluo. Para dejar sitio para la música de Henze queríamos un diálogo con el mínimo número de palabras, el mínimo de ornamentos sintácticos. Cuando revisábamos la escena, la expresión que utilizábamos era '¡vamos a webernizarla, venga webernicémosla!'"²³.

En *Un amour de Swann* (1983), la música de Henze tiene una función contemplativa: a pesar de que la historia se desarrolla a finales del siglo XIX, la música no se corresponde con la época como habría sucedido en muchos casos. Las piezas que el alemán compone para la película son atonales y disonantes, creando un clima de

²² Entrevista realizada por Esteve Riambau los días 6 y 7 de noviembre de 1987, para su libro *La ciencia y la ficción: el cine de Alain Resnais*, Barcelona, Editorial Lerna, 1988.

²³ Entrevista aparecida en el número 307 de la revista *Positif*, septiembre de 1986.

inquietud a lo largo del metraje. En este caso la música de Henze ayuda enormemente a la narración de la película, siendo un contrapunto formal al envoltorio decimonónico y clásico que envuelve la historia. De esta forma, la música es un elemento más que acentúa la distancia que el protagonista, Swann, encuentra entre él y la joven Odette y que cada vez se hace mayor; por otra parte refleja asimismo su soledad y lo desubicado que se encuentra en la sociedad de su época. Además, el hecho de no usar música conocida por el espectador, le aleja de estereotipos, y de ideas preconcebidas: esto se refleja perfectamente en la sonata que sirve como himno del amor que Swann siente por Odette, y que Henze compone de tal forma que sea atemporal y carente de referentes nacionales. En resumen, una música en la que el lenguaje personal de Henze, mezclando la tradición con la modernidad, se adapta perfectamente a la historia y a los requerimientos del director.

Otras películas en las que trabaja Henze componiendo la música son *Der junge Törless* (1966), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), cuyo director, Volker Schoendorff, quedó tan maravillado con su música que posteriormente dirigió varias de las óperas de Henze.

EUROPA DEL ESTE

4.2.2 Krzysztof Penderecki (1933-)

El caso de Penrerecki y su relación con el cine es bastante singular, puesto que la gran mayoría de su música aparecida en la gran pantalla procedía de composiciones anteriores que los directores incorporan a sus películas. Sin embargo, desde finales de los años '60 ha realizado la música de numerosas películas polacas que debido a su poca difusión en el mercado europeo son grandes desconocidas para el gran público exceptuando obras de culto como *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1965, dirigida por Wojciech Has) o películas hechas en el extranjero como *Je t'aime, je t'aime* (Alain

Resnais 1968), cuya música según Chion está circunscrita prácticamente a los títulos de crédito (Chion, 1997: 385).

El manuscrito encontrado en Zaragoza es una película inusual, con una clara huella surrealista (quizás por eso era la favorita de Luis Buñel). Basada en la novela de Jan Potocki, este gran clásico de la literatura romántica se traslada a la gran pantalla de la mano del polaco Wojciech Has sumergiéndonos en una España de inframundo, surreal y misteriosa, donde las referencias a *Las mil y una noches* son evidentes, y en la que el protagonista sufre un viaje onírico por las regiones más fantásticas de Sierra Morena y en que conoce a los más variopintos personajes que le van contando sus increíbles historias acaecidas en la España más mágica. La música de Penderecki se mueve desde el clasicismo, a momentos en los que se acerca a su lenguaje mediante el empleo de texturas para crear atmósferas inquietantes, con la particularidad que aquí usa medios electroacústicos para las partes atonales, usando diversos sonidos y timbres. Asimismo, usa fragmentos inspirados en música flamenca, y en la obra de Falla y Granados, como elementos del folclore nacional, para subrayar el personaje principal de una parte de la película es el jefe de un clan gitano.

Desde el punto de vista de la música, la película tiene tres partes muy bien diferenciadas: la historia de Alfons van Worden, que dura hora y media; la historia del gitano Avadoro, que dura media hora; y la historia de López Soarez que dura otra media hora. La primera parte de la película, es música atonal hecha con medios electroacústicos, con diferentes texturas y timbres que detallo en el análisis de las secuencias. Durante los créditos suena un arreglo del cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, pero a partir de ahí, la electroacústica es la única música que acompaña las imágenes hasta la historia del gitano Avadoro, exceptuando escenas esporádicas con música diegética en las que algún personaje toca la guitarra o algún instrumento similar.

La segunda parte narra las peripecias del gitano Avadoro, y todas estas escenas se acompañan con una guitarra española, que toca música inspirada en el flamenco, con abundancia de cadencias andaluzas y del modo frigio. Por último, la tercera parte narra

la historia del joven López Soarez, hijo de un gran mercader gaditano que va a Madrid para independizarse y casarse. En este caso Penderecki opta por utilizar temas al estilo barroco y clásico que funcionan como burla hacia el personaje, ridículo y patético, del que todo el mundo se ríe. El aria y los dos minuetos serán después publicados por Penderecki como “Tres piezas en estilo antiguo”.

Por último se adjunta un pequeño análisis realizado por el autor de esta Tesis de las secuencias de la película, comentando el tipo de música y qué recursos utiliza, y un estudio comparativo respecto a cuáles repite asociando imágenes e ideas con una música determinada.

SMPTE	IMAGEN	MÚSICA
Inicio-00:06:18	En la campaña napoleónica un soldado francés encuentra un extraño libro y comienza a leerlo	Acordes de guitarra española mientras lee el libro.
00:09:05	El capitán de la guardia Valona Alfonso Van Worden se dirige a Madrid a través de Sierra Morena	Comienza una guitarra flamenca sobre percusión electrónica y una textura percusiva electroacústica surge cuando monta a caballo.
00:13:50	Van Worden llega a una posada donde le conducen a la presencia de dos extranjeras	Especie de walking bass electrónico, atonal, ritmo de jazz pero con una textura rozando el ruido.
00:17:02	El capitán llega a presencia de las princesas Emina y Zidenda	Sonidos agudos, textura electrónica que se asemeja a gotas de agua, zona de puntillismo.

00:18:45	Las princesas intentan seducir al capitán	Tema de guitarra con ritmo de vals.
00:20:34	Ante su negativa las princesas le siguen tentando y le convencen	Percusión con reminiscencias árabes.
00:21:50	Alfonso despierta en medio de unos cadáveres	Textura metálica muy granulada.
00:23:25	Van Worden cabalga por Venta Quemada	Notas indeterminadas con una textura electroacústica percusiva.
00:33:40	Historia del padre de Alfonso: vende su alma al diablo por agua	Pinceladas puntillistas agudas similares a la de una de las escenas anteriores, cuando aparece la mujer-diablo.
00:38:00	Banquete de la boda del padre de Alfonso	Amenizada con música española, inspirada en el flamenco. Música diegética.
00:47:50	Viaje de Pacheco para encontrarse con Inesilla	Música electroacústica, pitidos agudos que se repiten cíclicamente.
00:50:00	Pacheco se queda solo en la posada maldita	Textura similar a los armónicos de arpa o guitarra, electroacústica, notas largas, que se repiten.
00:51:00	Pacheco baja a la presencia de Inesilla	Vuelve el walking bass electrónico y al llegar a la estancia surgen toques etéreos con una textura aguda.
00:54:13	Despierta en el descampado al lado de cadáveres	Música casi concreta con ruidos y sonidos muy granulados.
00:55:10	En la cocina de la posada Pacheco sucumbe a los demonios	Textura electroacústica parecida a los armónicos de arpa o guitarra, como anteriormente.
01:06:00	Batalla contra la Inquisición	Percusión con ritmos inspirados en el flamenco, a

	para liberar a Alfonso van Warden	modo de castañuelas.
1:10:04	Van Worden es expulsado de la posada por el padre de las princesas	Textura aguda a modo de subrayado puntillista, percusivo.
1:12:13	Encuentro con el cabalista en los pasajes desolados de Sierra Morena	Atmósfera creada a través de sonidos etéreos creados por medios electroacústicos.
1:13:30	Los dos vuelven a la posada de Venta Quemada	De nuevo textura de armónicos de arpa o guitarra creada mediante electroacústica, con un fondo percusivo
1:20:12	Llegan al castillo del cabalista, cuya mujer les observa por la ventana. Van Warden explora el castillo y habla con ella.	Piano electrónico en el que suena un pasaje atonal, en la tesitura aguda, que va apareciendo en varios planos mientras los personajes están en el castillo.
1:33:00 - 1:57:00	Historia del gitano Avadoro	Durante esta parte de la película, la historia de Avadoro viene acompañada por música inspirada en el flamenco, tocada por una guitarra española.
1:57:44 - 2:27:00	Historia de López Soarez	En estas escenas se asocia al personaje de López Soarez, con piezas inspiradas en el barroco y el clasicismo, al estilo de Vivaldi y Mozart.
2:28:30	En el castillo Alfonso van Worden comenta las historias con los otros personajes	Música de guitarra española de raíces flamencas.
2:34:00	El padre de López Soarez sigue con sus planes para su hijo y pide ayuda al gitano	De nuevo estas escenas de Avodoro son acompañadas por música de guitarra española flamenca.

	Avadoro	
2:37:12	Malentendido en la petición de mano por parte del padre de la mujer que quiere para su hijo	Tema clásico de nuevo, de los asociados al personaje de López Soarez.
2:47:05	Duelo final de la historia del gitano Avadoro Vuelta al castillo y comentarios de las historias que se van entrelazando por parte de Alfonso van Worden	Música de guitarra inspirada en el flamenco
2:49:00	Alfonso van Worden abandona el castillo del cabalista	Sonidos electrónicos con textura a modo de campanas, por grados conjuntos, que se repiten en ciclos de tercera mayor, que van aumentando la velocidad
2:52:34	Van Worden vuelve a la posada de Venta Quemada y el jeque de los Goméz le explica todo.	Walking bass electrónico mientras vuelve a la parte de abajo. Música de guitarra española inspirada en el flamenco para la explicación
3:01:00	FIN	Tema clásico

Tabla 3. La música de Penderecki en *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. Elaboración propia.

En *Je t'aime, je t'aime* Penderecki compone una música para coro que prácticamente se usa sólo en los títulos de crédito tanto iniciales como finales. Una serie de entradas de intervalos disonantes creando una atmósfera inquietante se van escuchando a intervalos regulares mientras aparecen los títulos en rojo sobre un fondo negro. Aunque no se trata

de una micropolifonía al estilo de Ligeti si se puede apreciar la intención de crear una atmósfera mediante intervalos de segunda e incluso cuartos de tono, que se van acumulando hasta que aparece una cuarta aumentada, generalmente un sol# desde la que empieza de nuevo el proceso. Las voces femeninas le dan un aire de misterio e inquietud al pasaje, muy etéreo, dando una primera impresión a la película de que algo poco habitual va a suceder y que no es una historia normal.

Las voces se van moviendo creando un contrapunto atonal que precede la historia, y que va a servir para cerrarla. Después este tema vocal aparece en momentos muy puntuales de la historia, a veces distorsionado, como leve subrayado de la acción, pero realmente no se puede considerar música compuesta para la película puesto que estaba pensada para los títulos.

Je t'aime, je t'aime

The musical score for 'Je t'aime, je t'aime' is presented in four staves, each representing a different vocal part: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The music is written in 4/4 time and G major. The Soprano 1 part begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score features a complex, atonal contrapuntal texture with various intervals and accidentals, including a prominent augmented fourth interval (sol#) mentioned in the text. The vocal lines are highly independent, creating a dense and ethereal atmosphere.

Fig.2 Penderecki, comienzo de *Je t'aime, je t'aime*. Elaboración propia.

Otras películas en las que Penderecki ha compuesto la música son *Koncert wawelski* (1960), *Basyliszek* (1961), *Malerze gdanscy* (1961), *Slodkie rytmy* (1965), *Szyfry* (1966), *Ikar* (1966), *Les Gauloises bleues* (1968), *I doyde denyat* (1973), *San* (1974), *V usloviyakh neochevidnosti* (1986), *Odinokiy golos cheloveka* (1987), *Tishina* (1991),

Vernost (2005), *Katyn* (2007), *Nie bój sie mnie* (2008), *Maska* (2010) o *Demon* (2015), según la web polaca <http://m.filmweb.pl>.²⁴

Como puede verse, la producción de Penderecki para los medios audiovisuales ha sido fructífera en su país. Lamentablemente el acceso a esas películas es limitado y dificultoso, por tanto no se suele hablar de su música para cine. Además ha compuesto la música de varias producciones para la televisión polaca y sus obras más importantes han sido utilizadas en numerosas películas como se verá en el próximo capítulo.

Por último mencionar que la escuela polaca ha surtido al cine de grandes compositores, como Wojciech Kilar o Zbigniew Preisner, reconocidos compositores de sala de concierto con muchas obras sinfónicas estrenadas, y que han dado el salto al cine en Europa y Estados Unidos. Pero al usar un lenguaje más próximo a la tonalidad y seguir la corriente de la nueva simplicidad iniciado por Gorecki en Polonia, no nos detendremos en ellos, más que para remarcar sus notables trabajos para películas como *Dracula de Bram Stoker* (1992), *Retrato de una dama* (1996), *La novena puerta* (1999) en el caso de Kilar²⁵ o la trilogía *Azul, Blanco, Rojo* (1993-94) en el de Preisner.²⁶

4.2.3 Gyorgy Ligeti (1923-2006)

El genial compositor húngaro, a pesar de que su música ha sido utilizada en varias películas, apenas ha compuesto música para cine. Aparecen en su filmografía varios documentales y cortos, pero es difícil saber si la música ha sido compuesta para dichas

²⁴Filmografía completa recogida por la página web polaca <http://m.filmweb.pl/person/Krzysztof+Penderecki-12034/filmography#> recuperado en diciembre de 2015.

²⁵ Filmografía completa recogida por la web <http://m.filmweb.pl/person/Wojciech+Kilar-300/filmography> recuperado en diciembre de 2015.

²⁶ Filmografía completa recogida por la web <http://m.filmweb.pl/person/Zbigniew.Preisner/filmography> recuperado en diciembre de 2015.

obras o si se utiliza alguna obra compuesta anteriormente. Sí parece que compuso la música de la película *Winterspelt* (1978) dirigida por Eberhard Fechner. La película trata sobre unos soldados alemanes que en 1944, refugiados en el bosque de las Ardenas, deciden rendirse ante los aliados sabiendo que la guerra estaba perdida.²⁷

ESTADOS UNIDOS E INGLATERRA

4.2.4 John Corigliano

John Corigliano es hoy uno de los compositores más consolidados en la esfera musical internacional. Su amplísimo repertorio, que incluye música orquestal, de cámara e incluso ópera, lo sitúan como uno de los artistas más productivos y polifacéticos de finales del siglo XX. Y probablemente será también, una de las referencias del siglo que viene. Entre 1987 y 1990 obtiene el puesto de compositor residente en la Orquesta Sinfónica de Boston, al año siguiente es nombrado Profesor de Emérito del Lehman College de New York y ya desde 1991 imparte también lecciones de composición en la Juilliard School. Ese mismo año, 1991, ingresa en la Academia Americana de las Artes y las Letras, siendo nombrado 12 meses después (1992) por Musical America Compositor del Año. Obteniendo así mismo en 1995 el Premio Grammy a la mejor composición del año con su Cuarteto para cuerda. La fama obtenida gracias al premio de Spoleto le lleva a tener encargos de prestigiosas entidades como la Orquesta Filarmónica de Nueva York, el Lincoln Center, la Sinfónica de Bostón, así como de solistas como James Galway, para el que compuso *Pied Piper Fantasy*.²⁸

²⁷Ficha de la película en la web http://www.filmportal.de/film/winterspelt-1944_20d2c6d9d58146d3bbc1e2e01cb24fea recuperado en diciembre de 2015.

²⁸ Notas biográficas recuperadas de su página web, <http://www.johncorigliano.com/index.php?p=item5>

Aunque ha trabajado en el cine muy esporádicamente, la música de sus tres películas nos muestra un compositor cuyo bagaje en salas de concierto le ayuda enormemente y es capaz de trasladar un mundo sonoro muy particular haciendo que encaje perfectamente con la imagen. Su primera sinfonía está basada en la música que hizo para la película *Revolution*. Además ha compuesto la música de las películas *El violín rojo* (1999, por la que ganó un Oscar de Hollywood) y *Viaje alucinante al fondo de la mente* (*Altered States*). De estas dos películas ha realizado adaptaciones en forma de suite para que sean tocadas en salas de concierto.

En *Altered States* (1980, Ken Russell) Corigliano compone una música atonal que refleja los experimentos a los que se somete el protagonista, que se adentra en lo más profundo de la psique humana. Los oboes son usados para recrear un mundo primitivo, al igual que la percusión. En los títulos de crédito, tras una introducción a base de masas sonoras donde las texturas van cambiando lentamente, mediante *glissandi* en las diferentes familias de instrumentos, hay una ruptura para representar el mundo primitivo que va a explorar el protagonista. Los oboes parten de un DO que se repite y se ornamenta, con la percusión y otros instrumentos de viento reforzando esa sensación de música primitiva. Después se van mezclando motivos tonales que hace el piano con los *clusters* de la orquesta, creando un ambiente surrealista. Para acompañar las alucinaciones del protagonista, William Hurt, Corigliano se sirve de un lenguaje a base de *clusters*, masas sonoras que evolucionan hacia un estado primitivo marcado por la percusión y por los sonidos graves de los metales o agudos de la madera, como ocurre en el tema *Laboratory experiment: Jessup's transformation* en el que el experimento al que se somete le lleva a un estado mental que termina por transformarle y acaba con la explosión del laboratorio. Al final del tema utiliza música electroacústica para ejemplificar la transformación del personaje, con texturas muy agudas que repiten motivos muy rápidamente a modo de trinos de cuerda. Para acabar introduce un tema atonal lento en la cuerda, que representa la calma después de todo lo que ha acontecido. En el tema *Final transformation* utiliza la misma técnica de masas sonoras a base de *clusters* y *glissandi* en la cuerda mientras el metal repite notas en registro grave y medio. Mientras la percusión va creando tensión sobre un fondo de cuerdas sul-

ponticello y el motivo del semitono que se va repitiendo en la orquesta adquiriendo tensión, hasta que se va diluyendo cuando lo tocan los violines en *decelerando*. Después de esta sección textural que representa la transformación del protagonista, la música cambia radicalmente con la aparición de un tema tonal que representa el final del viaje del protagonista. Por último, señalar que con la música de esta película, Corigliano hizo una adaptación para sala de conciertos, la suite *Three Hallucinations for Orchestra*.

En *Revolution* (1985, Hugh Hudson), para una película que habla sobre la independencia estadounidense y que por tanto se desarrolla en el siglo XVIII, Corigliano emplea un lenguaje totalmente extemporáneo, moderno, pero que funciona muy bien, en lugar de usar típica música neoclásica o militar americana. Ya desde los títulos de crédito se aprecia, cuando la multitud derriba la estatua del rey George, ilustrando la masa enloquecida con una serie de *clusters* que ilustra la revuelta en las calles de Nueva York. Respecto al tema de amor, Corigliano²⁹ explica cómo lo concibe “ los intervalos del tema de amor crean un movimiento continuo, en la madera y el metal, que fuese sonoro, pero al mismo tiempo ambiguo, que pudiera ser no temático”. A partir de este tema, tal y como aparece al final de la película, donde los *clusters* de metal crecen en intensidad mientras Al Pacino persigue a Natasha Kinjski, empieza a trabajar hacia atrás. En el tema *The Children* es una nana tierna que acompaña al personaje del hijo de Al Pacino, para representar su pureza e inocencia. Al principio está tocado por un tin whistle (flageolet, silbato irlandés) pero cuando crece se reemplaza por una flauta, actuando como tema de amor padre-hijo, mientras que la versión con tin whistle se asocia ahora a los niños caídos en el campo de batalla. El tema de la primera batalla, está compuesto a modo de elegía, como un lamento por los caídos en la guerra. La cámara sigue a un niño mientras mira la inmensa hilera de soldados ingleses que van hacia él, acompañada por una línea en la cuerda que crece durante ocho minutos. El clímax llega cuando el Sargento británico Peasy (interpretado por Donald Sutherland) incrusta su bayoneta en un soldado americano, mientras un

²⁹ Entrevista a Corigliano procedente de la web <http://filmscoreclicktrack.com/2009/04/war-is-hell/> que cita a la revista online *Film Score Monthly Online* (Febrero de 2008).

cluster de metales enfatiza el acto, seguido por los timbales que reflejan el latido agonizante. Los soldados se retiran mientras suena tema en la cuerda como un lamento que acompaña la huida. Este tema es el que usará Corigliano como segundo tema de su primera sinfonía, y como él mismo dice está asociado a la pérdida de un amigo, igual que en la película refleja la pérdida sin sentido de todos esos soldados. En la persecución de Ned y Tom por el bosque Corigliano crea una atmósfera surrealista, con flautín, clarinete y percusión imitando sonidos de pájaros y de la naturaleza, mientras los *clusters* aparecen y desaparecen, dando una sensación de pesadilla, de alucinación. Esta parte en la que Al Pacino se enfrenta a los indios recuerda a la música que hizo para *Altered States*. De *El violín rojo* al ser una música más tradicional, aunque con algún toque contemporáneo, no vamos a hablar puesto que aunque es reconocible el lenguaje de Corigliano, no tiene tanta conexión con la música de vanguardia.

4.2.5 Philip Glass

Es uno de los padres del minimalismo y dentro del grupo, de los que más ha trabajado en el cine. Aunque no se le puede considerar tan innovador y experimental como algunos compañeros de generación, su influencia en la música cinematográfica es evidente. Su estilo es claramente reconocible en la música que ha hecho para películas, y sus arpegios repetitivos están presentes en la mayoría de ellas.

A continuación se realiza una pequeña comparativa entre el estilo de sus obras de concierto y su música para películas, mediante fragmentos de *Koyaanitqatsi*, *El show de Truman*, *Las horas*, y sus obras para concierto *Violín Concerto* y *Metamorphosis*.

Violín Concerto (1987)

Esta obra muestra su estilo y su técnica de una forma muy clara. La armonía se construye a base de triadas, que se despliegan en arpeggios que se repiten continuamente. A diferencia de la tonalidad se mueven sin dirección, evolucionando mínimamente. Se alternan acordes menores (c.1, c.3, c.5, c.7, c.9), intercalados con mayores, disminuidos,

con séptima, aumentados, en los compases pares, pero sin función armónica, se van formando por la variación sutil de los arpeggios.

La repetición de intervalos, sobre todo de tercera (c.13) es muy típica de Glass, así como alternar ritmos binarios y ternarios (5/8 con el que comienza la obra). Las estructuras se repiten cíclicamente, utilizando los mismos elementos con sutiles variaciones.

El primer movimiento se basa en una serie de acordes. El contenido temático está basado en los arpeggios, la melodía no tiene tanta importancia porque lo que le interesa es el ciclo de acordes, que se va repitiendo constantemente como un mantra. El violín comienza su parte de solo con los arpeggios y tras una sección en la que los metales tocan una nueva variación del ciclo de acordes, el violín entra con una melodía en el registro agudo. A partir de ese momento se produce una repetición de patrones alternando la orquesta con el violín, hasta volver al estado inicial. El movimiento termina con la repetición de los arpeggios del violín.

Violin Concerto

PHILIP GLASS
(1987)

I

$\frac{1}{\text{♩}} = 104$

Violin

Piano

mf sost.

mp

mf

mp

p

2

3

© 2005 Duvagen Music Publishers

Fig.3 Philip Glass, *Violin Concerto* (1987). © Duvagen Music Publishers, 2005.

Las horas (2002)

El tema *Escape!* de *Las horas* es una reelaboración/orquestación de su pieza para piano *Metamorphosis 2*. Los intervallos de tercera están omnipresentes, la variación armónica y melódica es muy sutil, muy poco a poco. La música sigue evolucionando mediante la lenta evolución de los intervallos, que como se ve no dejan de repetirse y sobre los que se superpone una melodía. La nota sobre la que gira la obra es el La, dando a entender el

Escape!
COMPOSED BY PHILIP GLASS
ARRANGED BY MICHAEL RIESMAN AND NICO MÜHLY

The musical score for "Escape!" is presented in five systems. The first system (measures 1-4) begins with a tempo marking of quarter note = 96 and a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with a long note in the first measure, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 9-12) shows the melodic line moving to a higher register. The fourth system (measures 13-16) features a change in the rhythmic accompaniment. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a final melodic phrase.

Fig 4. Philip Glass. *Escape!* de *Las horas* (2002). © Hal Leonard Corporation, 2003.

modo de La eolio. Sobre la repetición de la tercera menor superpone una melodía repetitiva rodeado de una armonía basada en el acorde de La menor, que actúa como nota pedal. Como se puede ver el lenguaje es prácticamente idéntico siempre, sólo que en esta ocasión la melodía responde a la imagen de una forma más sincrónica que lo hace por ejemplo en *Koyaanitqatsi*.

The image displays a musical score for Philip Glass's piece "Escape!" (continuation), spanning measures 21 to 35. The score is written for piano and features a consistent rhythmic and harmonic structure. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning: 21, 25, 28, 31, and 35. The first system (measures 21-24) includes a "D.S." (Da Capo) instruction. The second system (measures 25-27) features a "Repeat 3x" instruction and a forte (*f*) dynamic marking. The third system (measures 28-30) shows a change in the melodic line. The fourth system (measures 31-34) includes mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*) dynamic markings. The fifth system (measures 35-38) continues the melodic and harmonic patterns. The score consists of two staves per system: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The bass staff often contains a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff features more complex melodic lines, including triplets and sustained notes. A dashed line labeled "8^{va}" indicates an octave transposition in the bass staff.

Fig 5. Philip Glass. *Escape!* (continuación) (2002). © Hal Leonard Corporation, 2003.

39

43

47

51

55

p

8th

8th

Fig 6. Philip Glass. *Escape!* (final) (2002). © Hal Leonard Corporation, 2003.

El show de Truman (1998)

Glass recurre de nuevo a la alternancia de ritmo binario y ternario (5/8), con acordes triada que van alternando acordes mayores, menores y de séptima, cada dos compases,

Dreaming of Fiji
from the motion picture "The Truman Show"

Written by Phillip Glass
Arranged by Joseph M. Rozell

fade-in softly

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the instruction 'fade-in softly'. The music is in 5/8 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system includes a measure marked with a '3' above it, indicating a triplet. The third system also contains a triplet. The fourth system has a measure with a '3' above it. The fifth system starts at measure 22 and continues the piece. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 5/8.

Copyright © Paramount Pictures
Arrangement © 2004 Cerulean Pictures www.cerulean-pictures.com

Fig. 7. Philip Glass. *The Truman Show* (1998). © Paramount Pictures. Arreglo © Cerulean Pictures.

para repetir la secuencia una y otra vez. Mientras tanto una melodía repetitiva suena constantemente. En este caso se acerca más a la tonalidad utilizando acordes de Sol m.

Koyaanitqatsi (1982)

En este fragmento de *Koyaanitqatsi* se puede apreciar el mismo tipo de escritura, los arpeggios, las continuas repeticiones, la sensación de expansión temporal...

7b. Prophecies

1 2 3 4 5 2A

Chor
yaa* i - tan dži avk kay-kye na yavk yaa ou-ti i-wi-kó-vi

yaa in "yaa" to be pronounced as "ow" in "cow"

Fig. 8. Philip Glass. *Koyaanitqatsi* (1982). © Chester Music.

La pieza gira en torno a un arpegio continuo de La m con pequeñas variaciones, en las que aparecen la alternancia entre ritmo binario y ternario, una melodía en este caso en el bajo y en el coro, y arpegios de acordes triada con predominancia de acordes menores. Como se puede ver, Glass utiliza el mismo lenguaje minimalista que ha sido su seña de identidad a lo largo de los años, adaptándolo a las imágenes, pero con la misma técnica.

4.2.6 Michael Nyman

Este musicólogo, pianista y compositor minimalista inglés lleva treinta años recorriendo el mundo con su grupo "Michael Nyman Band" dando conciertos de su música. Luis Miguel Carmona (2012:226) resalta su larga colaboración con el director inglés Peter Greenaway, que le llevó a realizar la música de muchas de sus películas, formando un binomio con una gran compenetración. Su formación en el King's College de Londres bajo la supervisión del experto en música barroca Thurston Dart es clave para entender sus referencias en las películas en las que colabora con Greenaway: Henry Purcell en *El contrato del dibujante* y *El cocinero, el Ladrón, su Esposa y su Amante*, Franz von Biber en *Zoo (A Zed & Two Noughts)*, Mozart en *Conspiración de mujeres (Drowning by Numbers)* y John Dowland en *Prospero's Books*. Su fama creció notablemente tras componer la banda sonora de *El piano* (Jane Campion) y siguió trabajando para directores independientes.³⁰

Carmona (2012:227) resalta su fascinación por Purcell, y su interés por adaptar la música barroca al minimalismo. Así, descompone este estilo hasta transformarlo en una música actual, con esquemas armónicos repetitivos, componiendo temas como "Chasing Sheep Is Best Left To Sheperds", que plasma la esencia de su estilo.

³⁰ Filmografía obtenida de la web <http://moreliafilmfest.com/invitados-especiales/michael-nyman/>

recuperado en septiembre de 2012.

En Hollywood hizo la banda sonora de *Gattaca*, *Ravenous* y *The end of the affair*. Las obras más conocidas de Nyman no dirigidas al cine son *Noises, Sounds & Sweet Airs* (1987) para soprano, alto, tenor y conjunto instrumental (basada en la banda sonora - también de Nyman- de *La Princesse de Milan*); *Ariel Songs* (1990) para soprano y banda; *MGV* (*Musique á Grande Vitesse*) (1993); conciertos para piano (basado en El Piano), clave, trombón y saxofón; la ópera *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1986) (basada en un estudio de Oliver Sacks); así como diversos cuartetos de cuerda. Muchas de las obras de Nyman han sido escritas para su propio conjunto, la *Michael Nyman Band*, creado en 1976 para una producción de Carlo Goldoni titulada *Il Campiello*.³¹

Debido a su peculiar forma de trabajar con Greenaway (compone sobre el guión y después en el montaje se ajusta la imagen a la música) ha sido criticado por no saber adaptarse a la imagen, pero hay que tener en cuenta que Greenaway en este sentido es el responsable de estas decisiones, lo que ha provocado que a veces parezca que la música no tenga mucho que ver con lo que ocurre, como ilustra Carmona (2012:227) citando al propio Nyman. De todas formas hay que tener en cuenta que Greenaway es un director muy personal y atípico en el cine, casi es un “pintor” de imágenes cinematográficas, y muchas veces el argumento de sus películas no está claro, por lo que la música al estar hecha antes puede parecer distante. En definitiva, un compositor que ha sabido aprovechar su salto a la gran pantalla para promocionar su música, que más que experimental lo que hace es renovar lo clásico desde un punto de vista personal con un toque minimalista a veces desenfrenado.

³¹Biografía y catálogo de obras obtenidas en su página web <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/Michael-Nyman> recuperadas en septiembre de 2012.

ITALIA

4.2.7 Ludovico Einaudi

Einaudi es otro compositor calificado de minimalista, que recorre el mundo con su banda dando conciertos, pero que también ha compuesto música para cine. Según sus propias palabras:

“Sé el sonido que quiero crear, y sé que contiene todos los elementos de mis emociones y de ese halo de misterio que sé que también vive en mi interior. Mi música es una mezcla de lógica y sentimiento, un abanico de posibilidades que la música sabe explotar cuando todos los elementos van encajando y se insertan en ti y te mueven por dentro”.³²

Al igual que otros compositores minimalistas postmodernos, como Michael Nyman, Arvo Pärt, Brian Eno o Michael Hoppé, Einaudi está influido por Eric Satie. Preguntado acerca de la influencia del minimalismo en su música, Einaudi responde:

"La idea de la evolución de una célula que se desarrolla y se transforma de una manera lenta, en un proceso comprensible y audible. Y gracias a ellos se recuperó el ritmo, la melodía, la armonía, que estaban proscritas por el dodecafonismo".³³

Intocable (Olivier Nakache y Éric Toledano, 2010) es la película que más piezas de Ludovico Einaudi integra en su banda sonora. De entrada, el piano de *Fly* nos invita a presenciar esta historia de amistad y ser testigos cómo, dos personajes tan opuestos como Driss Bassary (Omar Sy) y Philippe (Francois Cluzet) terminan compartiendo destinos de forma inesperada. *Fly*, del disco *Divenire* (2006), aparece luego en el emotivo viaje a Dunkirk. Aunque *Una mattina*, del disco homónimo, debe ser sin dudas la más emotiva. Ella acompaña a Driss cuando recorre París sin trabajo, o cuando la cita

³² Entrevista concedida a Miguel Pérez Martín el 16/XI/2015 recuperada de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/16/actualidad/1447685289_092886.html en enero de 2016.

³³ Entrevista concedida a Alberto Ojeda el 11/VII/2014 recuperada de <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Ludovico-Einaudi-Los-criticos-cuando-tienes-exito-se-ponen-en-guardia/6509> en enero de 2016.

entre Philippe y su novia epistolar fracasa y luego se vuelven a reencontrar. Aunque menos relevantes en la historia, no podemos dejar de recomendar otros temas que también aparecen, como *Writing Poems*, *L'origine nascosta* y *Cache-cache*.

Su carrera musical es amplia y muy conocida sobre todo en Italia, donde ha cosechado diversos premios, entre ellos el David de Donatello a la mejor banda sonora por *Luce dei miei occhi* en 2002. Ha trabajado con varios de los mejores directores italianos, entre ellos, Nanni Moretti, para el que ha compuesto la música de *Aprile* (Abril).³⁴

El minimalismo de Einaudi es muy melódico, intimista y sentimental. Eso le permite conectar muy cómodamente con el público, y sobre todo con las imágenes. Su obra rebosa buen gusto y delicadeza, sobre todo cuando se pone frente al piano, donde derrocha claramente su talento.

Para la película *Fuori dal mondo* (Giuseppe Piccioni, 1999) Ludovico Einaudi eligió componer unos pocos temas originales e introducir en la banda sonora otros compuestos anteriormente tanto para piano, ballet o música de cámara. El resultado dentro del film es fascinante. La música impregna toda la historia acompañando los sentimientos de sus protagonistas y nos permite descubrir a un compositor sensible, que muestra lo mejor de su obra y de sí mismo.

³⁴Biografía y filmografía obtenidas de la web

<http://nuke.musicologia.it/Portals/0/Ludovico%20Einaudi%20-%20II%20minimalismo%20pop%20-%20Vito%20Lomartire.pdf> recuperado en enero de 2016.

ESPAÑA

4.2.8 Antón García Abril

Aunque García Abril no se puede considerar músico vanguardista, su aportación al cine español fue enormemente importante. Colaboró intensamente con Pedro Masó (colón e. al. 1997:95) en películas como *La fiel infantería* (1958), y sus trabajos más interesantes los realiza con Mario Camus (*La colmena*, 1982; *Los santos inocentes*, 1984).

4.2.9 Luis de Pablo

Luis de Pablo intenta llevar al cine sus principios musicales. A pesar de mantener una fructífera colaboración con Carlos Saura en películas como *La caza* (1965), *Peppermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), desavenencias creativas le hacen abandonar el cine desilusionado (Colón ed. al., 1997:95).

4.2.10 Carmelo Bernaola

Mantuvo una estrecha colaboración con Basilio Martín Patino, realizador que destaca por la relación que imprime entre música e imagen (Colón ed. al., 1997:96). Destaca su participación en *Canciones para después de una guerra* y películas como *Nueve cartas a Berta* (1969), *Los paraísos perdidos* (1985) o *La seducción del caos* (1992) bajo la dirección de Patino.

ASIA

4.2.8 Toru Takemitsu

El compositor japonés más importante del siglo XX también compuso la música de numerosas películas en su país natal, entre las que se incluyen las de las películas *Suna*

no onna (1964), de Hiroshi Teshigahara, *Ran* (1985) de Akira Kurosawa y *Kuroi ame* (1989), de Shohei Imamura, recogidas en su capítulo sobre Japón por Colón ed. al. (1997:201). Su primera partitura fue para *Ginrin* de Toshio Matsumoto.³⁵ Una de las ideas más interesantes de Takemitsu cuando trabajaba con la música tradicional de su país (algo que por mucho tiempo tuvo rechazo a hacer, ya que le traía malos recuerdos del Japón Imperial) era su negativa a identificar “lo japonés” meramente con el tipo de instrumentación. (Dibelius, 2004:586). Es decir, que el elemento japonés en la música tradicional japonesa no tiene que estar ligado a que se usen instrumentos tradicionales del país (la biwa, el shakuhachi, etc) y que “lo japonés” de esa música son elementos y características más profundos y no tan obvias, que uno de los trabajos de los músicos es tratar de investigar y determinar cuáles son.

Su música para cine está profundamente enraizada en el concepto de que una nueva película necesita un nuevo color sonoro y tiene tanto que ver con obtener nuevos sonidos de la película, como con que nuevos sonidos entren a formar parte de la película. Esto lo podemos comprobar en la música para *Suna no onna* (*La mujer de la arena*) donde la situación angustiosa que vive el protagonista encerrados en un sótano rodeado de arena es recreada magistralmente en la música por Takemitsu, donde la música fluctúa desde sonidos casi imperceptibles hasta sonoridades metálicas, consiguiendo un ambiente sonoro desasosegante acorde con las imágenes. En la música de Takemitsu el silencio jugaba un papel fundamental y las películas en las que trabajó hay muchos momentos de silencio intencionado (decía que más que agregar música a los filmes deberían sacársela). En *La mujer de la arena* la música se presenta en detalles aislados y nunca es invasiva, ni molesta y se presenta en grandes dosis solo en los momentos claves cuando la situación lo requiere. Una de las escenas más impresionantes e inquietantes del filme viene acompañada con la música de Takemitsu.

³⁵ Biografía y filmografía obtenidas del artículo *Takemitsu: Imágenes desde el Pentagrama* de Miguel Ángel Ordóñez, recuperado de http://www.scoremagazine.com/Estudios_det.php?Codigo=59 en enero de 2016.

Jumpei lleva varios días atrapado en la casa y si bien no está contento con la situación aceptado de mala gana su destino. Jumpei le pide a los habitantes del pueblo un deseo: ver el mar por lo menos una vez. El pueblo acepta concedérselo pero con una condición previa: él y la mujer deben tener sexo a la vista de todos los habitantes del pueblo. Jumpei, hasta ese momento casi en posición de esclavo sexual en la casa, acepta la condición sin antes sorprenderse por lo retorcido del pedido. Esa misma noche todo el pueblo se acerca al borde del pozo a ver el espectáculo, traen grandes focos de luz y empiezan a hacer música para celebrar el momento. Todo está listo pero es la mujer que se niega a tener sexo con Jumpei enfrente de todo el pueblo, por lo que Jumpei utiliza la fuerza y la viola. Todo esta escena está acompañada por la música hipnótica, intensa y tribal de Takemitsu que intensifica la intensidad y fuerza que transmiten las imágenes. Podemos decir que debido al gran desconocimiento del cine japonés en occidente, la mayor parte de la música para cine de Takemitsu es aún una incógnita, pero sí parece claro que su fusión de la tradición japonesa con la vanguardia occidental está presente en sus películas más conocidas, como esta *Mujer en la arena* de la que hemos hablado.

4.2.9 Tan Dun

El compositor y director chino Tan Dun ha dejado una marca imborrable en el mundo de la música con un repertorio creativo que va más allá de las fronteras de lo clásico, lo multimedia, y las tradiciones de oriente y occidente. Acreedor a los más prestigiosos honores de hoy en día (Grawemeyer Award para composición clásica, Grammy, Academy Award y Musical America's Composer of the Year) la música de Tan Dun ha sido interpretada en todo el mundo por orquestas destacadas, teatros de ópera, festivales internacionales, además de ser difundida por radio y televisión. Una de sus obras más importantes de los últimos años es *Secret Land* para orquesta y 12 violonchelos

dedicada a la Filarmónica de Berlín y su director Simon Rattle, que fue estrenada en Junio de 2004 en la capital alemana.³⁶

El interés principal de Tan Dun está en la creación de nuevas obras y programas que lleguen a un público nuevo y variado, y aquellas obras que rompen la barrera entre lo clásico y lo no clásico, Oriente y Occidente, siendo a la vez formas de arte vanguardistas y nativas, fruto de su aprendizaje con Toru Takemitsu y posterior perfeccionamiento en Nueva York.

Su papel en el cine está asociado a películas de época chinas, como *Tigre y Dragón*, *Hero* y *El banquete*. En estas películas los sonidos más tradicionales de China se pueden escuchar en medio de las elaboradas coreografías, un ballet de artes marciales, junto a coros, percusionistas y una orquesta al estilo occidental.

³⁶Biografía y filmografía obtenidas de <http://www.allmusic.com/artist/tan-dun-mn0000313685/compositions> recuperado en diciembre de 2015.

**CAPÍTULO V. ANÁLISIS DEL ESTILO
COMPOSITIVO DE PENDERECKI Y
LIGETI EN LOS AÑOS '60 DEL SIGLO**

XX

5.1 György Ligeti

Nacido en Hungría en 1923, de origen judío pero habla alemana, Ligeti realiza estudios de música en Kolosvar y en Budapest. Profesor de teoría en Budapest entre 1950 y 1956, se queda culturalmente aislado debido a la situación política. Sus cursos de análisis no fueron más allá de Debussy. Apenas conoce la música de Schönberg y la nueva escuela de Viena, ni las nuevas corrientes como el serialismo integral. Aunque en principio pueda parecer una desventaja, le permite desarrollar un estilo muy personal, en otra dirección a lo que se está haciendo en Europa esos años, según Dibelius (2004:156).

En 1956 huye a Austria y comienza a trabajar en el estudio de música electrónica de la WDR (*Westdeutsche Rundfunk*, Radio Alemana) en Colonia. Época fundamental, ya que las posibilidades del estudio (acústica, subdivisiones rítmicas complejas, etc.) y encuentros personales con compositores como Boulez y Stockhausen abren nuevos horizontes al joven compositor. Debido a las limitaciones del estudio (resulta imposible superponer más de 48 voces a la vez), Ligeti todavía no puede realizar lo que tiene desde hace varios años en su cabeza; poco después, logra por fin poner en partitura la música que había concebido hace tiempo. A través del estudio (a veces casi obsesivo, como su análisis de *Structure Ia* de Boulez) de obras de los grandes maestros occidentales, y de los cursos que el mismo propone en los famosos veranos de Darmstadt a partir de 1959, logra formar un estilo propio y poner en práctica su concepción de la música.

Según Morgan (1994), a diferencia de Penderecki, trata los *clusters* de masas sonoras de otra forma, con componentes separados que cambian constantemente internamente pero no son percibidos de manera individual. Quiere ser original, así que propone una alternativa, y con *Atmosphères* revoluciona el panorama compositivo europeo de los años '60. Su premisa es borrar la percepción de la melodía, utilizar un contrapunto denso con una micropolifonía a muchas voces, borrar la percepción de la armonía utilizando *clusters* cromáticos, y eliminar la percepción de la pulsación regular mediante la utilización de ritmos complejos. El resultado es una música aparentemente estática,

donde los elementos principales son: el color, el timbre, la intensidad, las masas sonoras, las texturas. Para Morgan (2004) este cambio continuo confiere un movimiento interno a unas masas texturales aparentemente estáticas. Para Ligeti ese aparente estatismo es una ilusión, porque internamente la música fluye a un nivel prácticamente imperceptible:

"Es una música que da la impresión de correr continuamente, como si no tuviera ni comienzo ni fin. Lo que escuchamos es un punto de algo que ya comenzó desde siempre. Hay muy pocas pausas, la música sigue corriendo. Es solo una impresión. Al interior de esta estagnación, de esta estática, hay transformaciones progresivas."³⁷

5.1.1 *Atmosphères*

Atmosphères fue compuesta al comienzo del verano de 1961. Está dedicada a M. Seiber y se debe a un encargo de una institución de Baden- Baden. Tras sus experiencias con la electroacústica parece que intenta plasmar esos sonidos con los que trabaja en la orquesta.

Esta obra es representativa de la primera etapa de Ligeti, puesto que utiliza todas las técnicas compositivas que le harán famoso y ser considerado el compositor europeo más innovador de su generación. Por una parte, hace uso de la micropolifonía: cada voz hace una línea entrando en imitación canónica. Pero al haber tal cantidad de voces, la melodía individual se pierde en la masa sonora y lo que provoca es un cambio gradual en la textura, el timbre y el registro. Además, utiliza la polirritmia superponiendo métricas diferentes para eliminar la sensación de pulso: todo es un continuo que avanza lentamente cambiando poco a poco. En cuanto a las texturas, utiliza *clusters* o masas sonoras superponiendo materiales que van evolucionando mediante esa micropolifonía. Para construir la forma, armónicamente utiliza estos *clusters* diatónica o cromáticamente, los sube o baja de registro, o los amplía de registro o reduce, los instrumenta de formas diferentes y los va cambiando en dinámica para producir una sensación estética que conforma la obra. Finalmente utiliza el ritmo de dos formas: para

³⁷ *Conversación entre György Ligeti y Josef Häusler*, Musique en jeu, Seuil 1974, Paris.

crear una sensación de estatismo de esos bloques sonoros pero que al mismo tiempo son dinámicos en cada una de las líneas individuales y para crear polirritmias superponiendo velocidades distintas.

Ligeti trata de evitar un discurso narrativo propio de la dialéctica y se sirve de estas técnicas para lograrlo. Lo que le interesa es la masa sonora, que evoluciona lentamente, eliminando las individualidades. El concepto de tensión-distensión armónica en esta obra se cambia por la sensación de orden frente a caos que se pone de manifiesto cuando se pas de una sección a otra de forma gradual. En relación a sus influencias, las paradojas visuales de Escher son trasladadas a la música por Ligeti, y la sensación de estatismo producida por la suma de muchas voces individuales que se mueven rápidamente es una de ellas. Otro efecto es la percepción de melodías virtuales según la dinámica u otros parámetros que hacen que el oído construya una línea que realmente no existe.

Forma:

Aunque no se puede hablar estrictamente de ABA, tiene tres secciones.

Primera sección (c.1-44): Hace tres lecturas diferentes del mismo *cluster*. Primero es estático, después dinámico y finalmente evoluciona rítmicamente. Se puede dividir:

-Subsección 1 (1-13): Presentación del material, *cluster* estático

-Subsección 2 (14-22): Se amplía el *cluster* en el registro grave, casi tutti orquestal con la mínima dinámica que crece y decrece.

-Subsección 3 (23-29): Movilidad rítmica a base de micropolifonía en cuerda flautas y clarinetes que desaceleran.

Transición hacia sección 2: Hay un *cluster* con variedad en las texturas superpuestas, a modo de *glissando* orquestal que va del grave al agudo.

Segunda sección (45-65): Canon a 48 voces que utiliza 24 sonidos. El registro se va reduciendo enormemente y la dinámica aumentando hasta *ffff*.

-Subsección 1 (45-53): *cluster* de 24 voces en micropolifonía ascendente mientras otras 24 se mueven descendentemente.

-Subsección 2 (54-59): cambio total de densidad, se reduce a unos pocos

instrumentos que tocan *pppp*. Cambios en dinámica y timbre que van apareciendo sutilmente en *clusters* delgados.

-Subsección 3 (59-65): Gran *cluster* de metales que lleva a la tercera sección

Tercera sección (66-fin):Recapitulación y replanteamiento respecto al inicio de la obra

-Subsección 1 (66-77): Vuelta al *cluster* inicial pero en otro registro, con armónicos y resonancia del piano.

-Subsección 2 (78-87): Descomposición del *cluster*, dividido en sonoridades distintas mediante diferentes timbres en la cuerda

-Subsección 3 (88-fin): Cambios continuos de timbre, con una textura muy ligera a base de armónicos

Como recapitulación, la obra se basa en la variación tímbrica, eliminando los parámetros melodía, armonía y ritmo como se conciben tradicionalmente. Mediante masas sonoras que se mueven en cánones micropolifónicos consigue un efecto de textura estática que en realidad tiene un gran movimiento interno. Estos cánones parece que no tienen ni comienzo ni fin, son infinitos, creando paradojas sonoras. Ligeti juega con los umbrales de la percepción humana, variando desde texturas muy ligeras apenas perceptibles y con masas sonoras fragmentadas al *tutti* orquestal de gran densidad e intensidad. Según Dibelius (2004) Ligeti logra desarrollar progresivamente un acontecimiento sonoro (masa sonora) desde un punto de partida, hasta un punto culminante, y una vuelta a la calma, mediante un proceso interno de estados sonoros, con pequeñas variaciones de timbre pero calculado a pequeña escala, detalle a detalle.

En el Anexo I (pag. 341) se adjunta la partitura con colores marcando las secciones.

5.1.2 *Requiem*

El *Requiem* (1965) para 2 solistas (soprano y mezzosoprano), 2 coros y orquesta, es una obra clave del compositor, en la cual encontramos ilustradas todas las principales preocupaciones musicales de Ligeti en aquella época. Requiere un efectivo enorme: 2 coros (coro I: 60 cantantes, coro II: 120 cantantes), además con el uso de instrumentos raros como el clarinete contrabajo, la trompeta baja y el trombón contrabajo. Para facilitar la lectura del director y de los estudiosos, todos los instrumentos están escritos en *sonidos reales* (menos los contrabajos).

La técnica compositiva del *Requiem* es prácticamente la misma. Masas sonoras que entran en cánones micropolifónicos, con la novedad de que incluye el coro. También aquí elimina el parámetro ritmo y crea mediante la polirritmia (duraciones binarias, de tresillo y de cinquillo) la sensación de ausencia de pulso. La obra al igual que *Atmosphères* se basa en ir variando tímbricamente y texturalmente los *clusters*, con variaciones de densidad, intensidad, velocidad y calidad del sonido, aprovechando los nuevos timbres que aportan las voces.

Ligeti, en una de sus entrevistas, habla sobre la técnica de la micropolifonía:

"Cuando compuse *Apparitions* estaba ante una situación crítica: al generalizarse la composición serial apareció una nivelación de la armonía: el carácter del intervalo individual se hizo cada vez más indiferente. Dos posibilidades se ofrecían para superar esta situación: o volver a componer con intervalos específicos o llevar a las máximas consecuencias esa eliminación de lo individual y someter los caracteres interválicos a una total destrucción. Yo escogí la segunda posibilidad. Al superar estas funciones interválicas se hizo libre el camino de una composición de combinaciones musicales y estructuras de ruido con una diferenciación extrema y una gran complejidad. Las cuestiones decisivas para la forma musical fueron entonces las modificaciones en el interior de estas estructuras, los cambios más sutiles de densidad sonora, de entretejido tímbrico, la combinatoria de las masas tímbricas y de las superficies sonoras. Ciertamente utilizaba así una técnica muy semejante a la composición serial, sin embargo lo importante para mí no era ni la técnica compositiva ni la realización de una idea abstracta compositiva. Lo decisivo para mí eran las imágenes de laberintos musicales repletos de sonoridades y masas tímbricas" (Ligeti ed. al. 1983).

Según el análisis de Claude Ferrier³⁸, la segunda parte del *Requiem*, el *Kyrie*, es sin duda el punto culminante de la obra. La forma de la pieza recuerda la de una doble fuga, con dos temas contrastantes, *Kyrie eleison* (tema cromático, que se desarrolla a menudo por grados conjuntos, utilizado frecuentemente la retrogradación, con una anulación de la percepción rítmica mediante una división progresiva de negra hasta en 9 partes, (ver en el ejemplo las contraltos, que alcanzan el punto culminante del desarrollo del *Kyrie eleison* con la negra dividida por 9, en el compás 13, mientras que los bajos están todavía desarrollando la misma idea), que confiere al resultado final una ilusión de sonido continuo, ya que hay más de 18 ataques de nota por segundo (el mínimo necesario para tener esta sensación) sumando las 16 voces presentes (ver compás 13), y *Christe eleison*, donde el total cromático se abre en abanico, desde una segunda menor hasta una séptima mayor, en valores largos que evolucionan melódicamente poco a poco, al contrario que el *Kyrie eleison* que se transforma continuamente rítmicamente, mientras que melódicamente no varía mucho.

El *Kyrie* es una serie muy bien organizada de cinco cánones, de tal forma que la propia estructura esconde los cánones. Ligeti trabaja a dos niveles:

Macroestructura: doble canon polifónico a 5 voces

Microestructura: cada registro dividido en 4 secciones

El propio Ligeti reconoció que la estructura está basada en el motete *Singet dem Herrn ein neues Lied* de J. S. Bach, que igualmente tiene una estructura global muy estudiada donde la música fluye continuamente. Otro compositor que le influye es Ockegem, por la utilización del contrapunto en su obra. Ligeti toma la idea de semicánones, en los que la imitación es estricta en las alturas pero no en los ritmos.

Entrando en mayor profundidad, el *Kyrie* como se ha visto tiene dos temas, (A y B) que son desarrollados por las contraltos y los tenores.

³⁸ Ferrier, C. György Ligeti: innovador en la música del siglo XX. Artículo recuperado de la web

<http://www.claude-ferrier.ch/documents/AnalisisdelRequiemdeLigeti.pdf> en mayo de 2014

Tema A

Se trata de una línea melódica con el texto *Kyrie Eleison* que comienza en una de las partes, y que las demás imitan a la misma altura, pero con sutiles variaciones rítmicas, en las demás partes de esa voz. Las repeticiones son cánones casi perfectos, y en conjunto forman la micropolifonía característica de esta época de Ligeti. El tema comienza en las contraltos, y el ritmo al principio de cada repetición es igual, y aunque después es parecido, los valores van siendo cada vez más corto, acelerando el movimiento interno, hasta que se llega a la división de la negra en nueve partes, momento en el que se invierte el proceso.

Tema B

Tema contrastante, construido también con micropolifonía, esta vez comenzando en los tenores. Aparece en varias melodías, que tienen como característica que no son retrogradables. Una de las melodías se repite, originando las demás de esta sección. El ritmo es diferente en cada voz pero utilizando taleas parecidas (a la manera de los polifonistas antiguos). Las taleas se basan en dividir en este caso la blanca, en 4, 5 o 6 partes, al contrario que el *Kyrie* que se basaba en la negra. El texto de este tema es *Christe Eleison*.

Forma

Para Ligeti, "la forma musical es continua: la música parece venir del infinito, no constituyendo más que un instante audible de la música de las esferas que permanece inmutable y eterna" (*Ligeti conversations*, 1983). Al ser una música que fluye constantemente, no hay cortes, y las secciones van apareciendo sutilmente sin que se pueda determinar con exactitud cuándo sucede. Al ser una estructura de doble fuga, las secciones se podrían delimitar así:

Exposición: hasta el compás 55

Puente: desde el 44 al 66

Estrechos: desde el 60 al final

No hace reexposición ni coda. El tema A funciona como sujeto, y su inversión de respuesta. Como todas las voces utilizan el mismo tema, no hay partes libres ni contrasujetos. Estos temas se van solapando, no son correlativos. La orquesta refuerza

las entradas de cada voz, y mientras que el coro mantiene una dinámica *piano* la orquesta en estas entradas tiene una intensidad mayor que va aumentando a medida que se desarrolla la obra. Hay notas tenidas y otras refuerzan la voz principal.

The image displays a complex musical score for Ligeti's Kyrie, specifically measures 13 through 18. The score is organized into four systems, labeled M, A, T, and B, each containing four staves. The top system (M) is for voices, with the instruction 'pppp, non spir., im Hintergrund' at the beginning. The second system (A) is for the orchestra, marked 'mp 3' and 'diminuendo poco a poco'. The third system (T) and fourth system (B) also show orchestral parts. The score is characterized by dense, overlapping textures and microcánones, with various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

Fig. 9. Ligeti, *Kyrie*. Compases 13-18, microcánones. © Peters 1997.

52 - - - - niente

S 1 2 3 4

M 1 2 3 4 *son* *le-* *son* *son* *morendo*

A 1 2 3 4 *le-* *son* *son* *son* *morendo*

T 1 2 3 4 *son*

B 1 2 3 4 *crescendo poco* *a poco*

Fig. 10. Ligeti, *Kyrie*. Final de la primera sección, la siguiente sección se solapa creando una masa sonora continua. © Peters, 1997.

The image displays a page of a musical score for György Ligeti's 'Kyrie'. The score is organized into three main systems. The first system, labeled 'M' and 'A', consists of eight staves (numbered 1-4 for each group) and is highlighted with a yellow background. The second system, labeled 'T' and 'B', consists of eight staves (numbered 1-4 for each group) and is highlighted with a green background. The third system, at the bottom, features a grand staff (treble and bass clefs) with the instruction 'morendo - - - - - niente'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'diminuendo poco a poco' and 'ff'. The page number '55' is visible in the top left corner.

Fig. 11. Ligeti, *Kyrie*. Estechos. © Peters, 1997.

5.1.3 *Lux Aeterna*

Lux Aeterna, obra para coro mixto a 16 voces de György Ligeti, fue compuesta en agosto de 1966 y estrenada en noviembre de ese mismo año en Stuttgart por la Schola Cantorum dirigida por Clytus Gottwald, ambos (conjunto y director) dedicatarios de la obra. En *Lux Aeterna* sigue la misma línea del *Requiem*, utilizando la técnica de la micropolifonía pero recurriendo sólo el coro. La masa sonora de las voces va creando *clusters* de varios sonidos que van evolucionando en un movimiento interno casi imperceptible con un trabajo muy elaborado en la textura de las voces humanas.

Para Bruno Malinverni, la forma de la pieza es la siguiente:

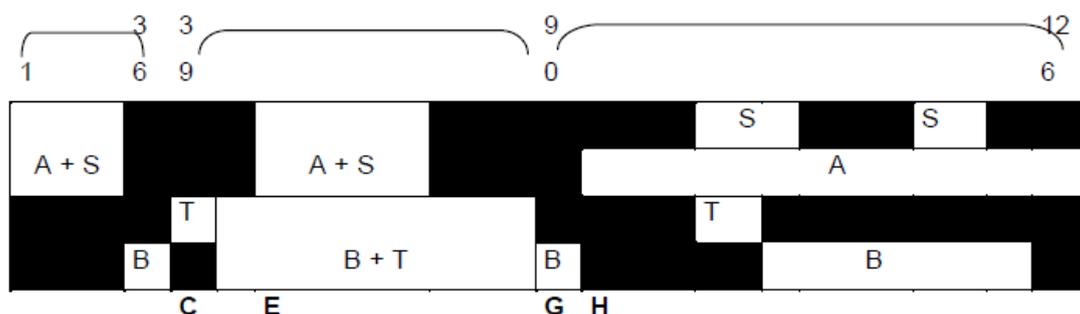


Fig 12. Ligeti, *Lux Aeterna*. Forma según Malinverni. György Ligeti: madrigalismo y micropolifonía en *Lux Aeterna*. © Bruno Malinverni.

Hay tres grandes secciones, con un tratamiento textural diferente en las voces. El tratamiento homofónico se da en la palabra *Domine*, en los compases 37-41 y 87-90, dividiendo la obra en las secciones mencionadas. Los procesos en los grupos de voces no engloban más de dos cuerdas, aunque ninguno implica a las 16 voces a la vez.

A continuación se presenta una tabla en la que Malinverni resume los procesos entre las voces, que basa en la presencia o ausencia de micropolifonía, y que como se ve se organiza en torno a letras de ensayo y la aparición de la palabra *Domine*, fragmento homofónico que divide las secciones de la obra:

N° de ensayo	Proceso sobre	Textura	Cuerda	Tamaño	
A	<i>Lux aeterna</i>	Canon	S - A	36 c.	59 c.
	<i>Luceat eis</i>	Canon	S - A		
B	<i>Domine</i>	Homofonía	B	5 c.	
C	<i>Cum</i>	Canon	T	49 c.	
	<i>sanctis...</i>				
D	<i>In aeternum...</i>	Canon	B		
E	<i>Requiem ...</i>	Canon	S - A		
	<i>Quia pius es</i>	Canon	B		
F	<i>Do- (sílabas)</i>	Canon	T - B		
G	<i>Domine</i>	Homofonía	B	3 c.	
H	<i>Et lux</i>	Canon	A	36 c.	58 c.
	<i>perpetua</i>				
	<i>Luceat</i>				
	<i>Lu (sílabas)</i>				
	<i>Lu (sílabas)</i>				
I	<i>Lu (sílabas)</i>	Canon	B		
J	<i>Lu (sílabas)</i>	Canon	S		
K	<i>Lu (sílabas)</i>	Canon	S		
c. 120	Tacet		Tutti	7 c.	

Fig 13. Ligeti, *Lux Aeterna*. Procesos según Malinverni. György Ligeti: madrigalismo y micropolifonía en *Lux Aeterna*. © Bruno Malinverni.

Para Malinverni, que el tratamiento homofónico recaiga sobre *Domine* no es arbitrario: lo atribuye a un madrigalismo en relación con su contenido semántico, al modo renacentista. Otro madrigalismo que encuentra Malinverni es la utilización de la palabra *luceat* (que luzca, que ilumine) transcribiendo musicalmente el contenido semántico de la palabra, mediante la utilización de entradas a distancia de octava en sopranos y tenores, superponiéndose a la textura de contraltos, destacando como una especie de monodia.

En la primera sección (1-37) la melodía aparece en canon, con un recorrido en forma de curva ascendente pero que al final desciende en cuanto al registro, que va desde un Reb a un Do natural:

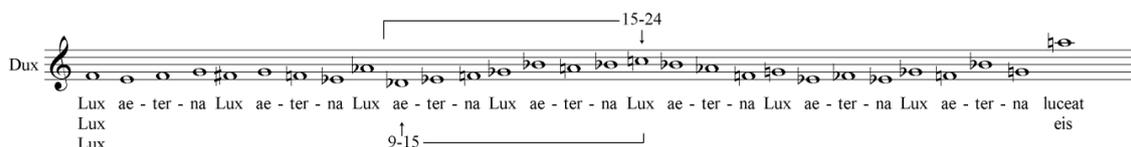


Fig 14. Ligeti, *Lux Aeterna*. Melodía en canon. Malinverni. György Ligeti: madrigalismo y micropolifonía en *Lux Aeterna*. © Bruno Malinverni.

Por otra parte hay un proceso en las voces sobre la densidad. Las voces femeninas comienzan el canon, con duraciones diferentes que va creando una armonía en continuo cambio y donde la sensación de pulso regular ha sido suprimida. Aplica ese fluir sutil, con esos cambios graduales casi imperceptibles de los sonidos de todas las voces, que constituyen la micropolifonía. En la siguiente tabla Malinverni resume las densidades que aparecen en la obra, y podemos observar cómo va de menos a más hasta un punto culminante en el compás 24, momento en el que comienza a disminuir de nuevo:



Fig 15. Ligeti, *Lux Aeterna*. Cuadro de densidades según Malinverni. György Ligeti: madrigalismo y micropolifonía en *Lux Aeterna*. © Bruno Malinverni.

En cuanto al ritmo, Malinverni lo relaciona con la *talea* y el *color* del Ars Nova, igual que se vio con el *Requiem*. Para suprimir la sensación del pulso constante, divide las voces en varias subdivisiones: seis con ternaria, cinco con binaria y cinco con subdivisión en quintillo. De este modo se podría reescribir la obra mediante grupos de cuatro, cinco o seis semicorcheas, para estudiar la relación rítmica entre las voces. Al comienzo los cánones en la primera sílaba, comienzan igual, pero va modificándose, y cambiando el orden de las voces cuando se repiten las sílabas. El primer periodo de *lux aeterna* contiene figuraciones cortas, a excepción de las sopranos 4, las contraltos 3 y 4, lo que influye en la sonoridad y en el desarrollo del canon. Todo está encajado para que la marcha de las voces, con una velocidad y regularidad que va cambiando lenta pero progresivamente, construya el entramado micropolifónico. En el segundo periodo las aumenta el ritmo, con figuras de duraciones diferentes y más regulares. Predominan las redondas frente a la blanca o la negra. En la estructura que subyace, podemos encontrar un canon más estricto de lo que parece, de tal forma que la polimetría está al servicio de la micropolifonía para huir de una estructura tradicional que habría provocado una armonía más previsible. Al hacer las entradas en lugares extraños, huyendo de las subdivisiones binaria y ternaria, utilizando los conceptos de *color* y *talea* para la repetición de células melódicas y rítmicas.

Ligeti habla sobre su obra de esta manera:

"Hay allí ordenes rítmicos independientes de las alturas. Es una *talea* elástica; en un principio, con relaciones de duración sucesivas, y luego, estas relaciones son aumentadas y comprimidas de acuerdo a las diferentes voces que se superponen. Pero es imposible reconstruir la estructura rítmica. La *talea* empleada no es como la de Machaut: en este caso, es siempre 'a mitad libre', con bases que luego son transformadas (...) Lo importante no era en el fondo la *talea*, sino el hecho de que hubiera un orden de base unificador. El *Requiem* es muy cromático, pero *Lux aeterna* es absolutamente diatónico (atonal, pero diatónico)".

En relación a su inspiración en la polifonía de Ockeghem comenta:

"Encontré en él una música totalmente estática: no hay puntos culminantes y la combinación de las voces en su polifonía provoca una corriente musical continua. (...) *Lux aeterna* me permite experimentar transformaciones armónicas combinadas con cambios de timbre. Esto marca una ruptura con mi estilo precedente, caracterizado por la superposición cromática de las voces (*Atmosphères*, *Requiem*). Se trata de una pieza micropolifónica a 16 voces, en la cual las diferentes voces de cánones muy complejos son conducidas

diatónicamente. La micropolifonía recubre una textura polifónica tan densa que las diferentes voces se vuelve inaudibles y sólo las armonías resultantes son relevantes como forma".

Por último para Malinverni, la utilización del 7 como símbolo religioso que evoca a la presencia de Dios, se puede encontrar en la forma de la obra. Siendo judío y con la tragedia de su familia en los campos de concentración, esta obra se ubica en una profunda meditación sobre la muerte y el más allá. Sacrifica la comprensión del texto para intentar representar acústicamente esa "luz eterna", una música que nos transmita la sensación de que ya está empezada al escucharla.

5.1.4 *Lontano*

Ligeti se aleja en esta pieza del cromatismo que predominaba en la estética compositiva de la época. En ella no se utiliza percusión alguna y los parámetros de altura de sonido y duración son secundarios con relación al timbre y al aspecto de masa sonora. Se aprecia una independencia melódica de las diversas voces que constituyen la polifonía (entendida como masa sonora) y la emergencia de pilares o puntos de apoyo realizados mediante armonías de intervalos o de sonidos precisos. Según palabras del propio autor, "lo que está escrito es la polifonía aunque lo que se escucha es la armonía". Para Dibelius (2004:328) subyace la idea de que todos los elementos están conectados, siendo una composición basada en procesos sonoros evolutivos, construida mediante polifonía de numerosas voces. Para Dibelius, es como un eco de una música lejana, con intervalos y acordes desplegados horizontalmente, con secuencias de acordes que no tienen que ver con los *clusters* de *Atmosphères*. La pieza comienza con un la bemol que dura seis compases, variando tanto el timbre como la intensidad. Después van apareciendo progresivamente una serie de sonidos parasitarios para pasar a un juego de variación dinámica en el que cobra especial importancia la espacialidad y la ubicación de los instrumentos que producen los sonidos. Durante los compases finales, el clímax se interrumpe bruscamente que parece pretender que el oyente entre en un estado catatónico.

5.2 Krzysztof Penderecki

En la década de los sesenta, surgen en Europa del Este una serie de compositores que comienzan a emplear lenguajes propios basados en parámetros que no se habían empleado hasta ahora base a la hora de componer. En Polonia destaca Penderecki, que emplea un sistema compositivo cuyo pilar no es el sonido individualmente, sino la materia sonora en su totalidad, como señala Morgan (1994). Distintos estados de la materia sonora son gobernados por dos sistemas independientes. El primero, el básico, controla la textura de la masa sonora y el segundo, el tímbrico, gobierna el color del sonido. Para lograr variedad confronta los elementos de los que dispone mediante oposición de parámetros en relación a altura, tiempo e intensidad: movilidad espacial frente a inmovilismo; movilidad temporal frente a estatismo; continuidad espacial frente a discontinuidad; continuidad temporal frente a discontinuidad; registro grave frente a registro agudo; dinámica alta frente a dinámica suave. Estas categorías cuentan para la morfología del sistema básico porque la combinación entre ellos genera un abanico de posibilidades a elegir en el estilo sonoro de Penderecki. Las mismas categorías también determinan la forma, puesto que el orden temporal de estas unidades en el curso de la narración musical está controlado por la lógica interna de estas oposiciones entre parámetros. Las categorías del sistema tímbrico son metal, madera y cuerda, que corresponden a los instrumentos de la orquesta, creando una oposición entre las tres. La utilización de técnicas avanzadas de interpretación solicitadas por Penderecki subraya la importancia del sistema tímbrico (Dibelius, 2004).

Los segmentos conforman la unidad sintáctica del sistema básico de Penderecki, y estos segmentos son los objetos que conforman conjuntos de categorías, relacionándose entre ellos, por lo que se pueden combinar de infinitas formas creando así tipos diferentes de texturas. Estos conjuntos de categorías son los que determinan la sintaxis, es decir el orden en el que van a aparecer en la discurso musical. Así, se van combinando en ambos sistemas dando forma a la obra, pasando por diferentes estados, creando una dialéctica musical entre categorías texturales y tímbricas, con un resultado sonoro muy característico. Esta técnica de utilizar masas sonoras como base y la textura y el timbre

como parámetros más importantes es la que vamos a comprobar que utilizan en el cine algunos compositores de los últimos treinta años.

Penderecki ha sido considerado uno de los grandes maestros de la composición del siglo XX, recibiendo numerosos premios y condecoraciones en todo el mundo. Su estética ha sido cambiante y ha compuesto obras muy eclécticas, pero la etapa que nos interesa se limita a su producción anterior a su etapa neotonal, hasta mitad de la década de los setenta aproximadamente. Las obras que Kubrick utilizó en *El resplandor* han creado un estilo que otras películas de terror han imitado en mayor o menor medida. El modo de utilizar la sección de las cuerdas como en *The awakening of Jacob*, con *glissandi* disonantes, o los golpes de arco y pizzicatos en *Polymorphia* son recursos compositivos y técnicas que se asocian en medios audiovisuales a escenas de terror o de tensión. Resulta interesante que esta música, compuesta para sala de conciertos, funcione tan bien con la imagen, dando la sensación de que Kubrick montó la película en base a la música.

Abrás (2011), en su artículo sobre Penderecki, desgana su evolución estilística. A propósito de su cambio de técnica en obras como *Trenodia* o *Polymorphia*, lo compara con una evolución hacia la vanguardia europea, con un uso profuso de *clusters*, y con una manera de manejar materiales y desarrollos que sería característica de la producción del compositor polaco en los años posteriores. La experimentación de esos años permite a Penderecki desarrollar técnicas sólo limitadas por su imaginación. Abrás cita a Tomaszewski, que habla de esta época compositiva de esta manera:

"Estos años de pruebas y experimentos fueron testigos de algo que podría llamarse la explosión de los elementos, la liberación de los sonidos instrumentales de los límites de la convención, el rechazo de numerosos tabúes musicales. Penderecki exploró los límites de las técnicas seriales, más allá de las cuales comienza el aburrimiento, y aquéllos de los procedimientos aleatorios, que conducen al caos. Experimentó los límites del sonorismo, más allá de los cuales yace la barbarie. (...) El nombre de Penderecki no sólo era percibido como perteneciente a, sino como sinónimo de la vanguardia de la época. La vanguardia anterior fue creada por Boulez, Nono, Berio, Stockhausen, Xenakis y Cage, cada uno en su propia línea. Penderecki empezó a liderar la nueva vanguardia como un representante de su tendencia más radical" (Tomaszewski, 2003, cit. por Abrás 2011).

Abrás realiza un estudio musicológico sobre Penderecki citando a varios musicólogos polacos, como Danuta Mirka, de la que destaca estas palabras:

"(...) [Cuando] el sonorismo de Krzysztof Penderecki compite con el serialismo, lo hace trayendo su propio y competitivamente riguroso sistema compositivo. Aunque en su juventud Penderecki tuvo un interés pasajero en la música de compositores tales como Boulez o Stockhausen, su propia producción sonora se sitúa en las antípodas de la de aquéllos y constituye una crítica (...). Visto desde esta perspectiva, la oposición nuclear entre la textura óptimamente puntillista característica del serialismo y el *cluster* sonoro óptimo en la fundación del sistema sonoro de Penderecki es más que un punto de partida. Es algo que asume las proporciones de un símbolo" (Mirka, 2003 cit. por Abrás, 2011).

Para el propio Abrás, la música de Penderecki de la década de los '60, son la respuesta a la vanguardia de Darmstadt:

"La vanguardia, se encarna a fines de los años 50 en un grupo de jóvenes compositores polacos entre cuales despunta Penderecki, para dar surgimiento a una de sus más radicales tendencias: el 'Sonorismo' de una Polonia que, a través de manifestaciones como el célebre Festival 'Otoño de Varsovia', logra expresarse a través del Telón de Acero, oponiéndose musicalmente a la 'Escuela de Darmstadt' —por motivos filosófico-religiosos que confrontan los lazos existentes entre ésta y el pensamiento de Nietzsche y Adorno— y erigirse en pos de la tradición clásico-judeo-cristiana. Es la 'tendencia sonora' que, de acuerdo al actual estado de la cuestión, está basada en un sistema de reglas no menos precisas que aquéllas de la composición serial, como sostiene Mirka, y se distingue de ésta por preferir basarse en el universo sonoro tomado en su totalidad, 'en masa'—de ahí su notorio empleo de *clusters* y *glissandi*—, en vez de centrarse en sonidos individuales". (Abrás, 2011).

A continuación se analizan la *Trenodia por las víctimas Hiroshima* y *Polymorphia*, que son demostrativas de su estilo compositivo en los años '60 del siglo XX.

5.2.1 *Trenodia por las víctimas de Hiroshima*

Penderecki compuso esta pieza en 1960, para presentarla al Concurso de Composición Grzegorz Fitelberg en Katowice, Polonia, bajo el título *8'37''*. Obtuvo el tercer premio y a partir de entonces su fama fue en aumento. Está escrita para 24 violines, 10 violas, 10 violonchelos y 8 contrabajos. Esta obra se consideró innovadora por su tratamiento del timbre, de la armonía, del sistema de notación y de la forma. En la segunda mitad del siglo XX, la vanguardia necesitaba nuevos modos de notación que habían servido para el dodecafonismo, el serialismo o el primer atonalismo. Pero con la llegada de John

Cage y su escritura indeterminada, surgen nuevas necesidades para la composición que provocan la aparición de nuevas indicaciones gráficas en la partitura, alejándose de la notación tradicional y a veces incluso sin que haya necesidad de ella.

Penderecki, para la composición de esta obra, necesitaba una manera diferente de representar su universo sonoro, y ya no necesita un pentagrama. En lugar de barras de compás hay unas líneas verticales que dividen el tiempo en segundos. Esto provoca que las divisiones no son iguales, sino que dependen del material que contenga cada segmento. Puede haber divisiones pequeñas cuyo material dure mucho tiempo o divisiones grandes con mucho material diferente que dure poco tiempo. Así, Penderecki logra un control bastante preciso sobre lo que quiere que ocurra en cada momento. Según sus propias palabras:

"Primero tienes sólo la nota alta, luego tienes esta sección que se repite, después tienes este cluster yendo, viniendo —diferentes direcciones desde la nota uno, doce, y hacia atrás— usando diferentes formas. Luego hay una sección que suena más fuerte; después hay otra sección, luego está la sección estrictamente escrita con técnica dodecafónica. Después vuelve a la misma técnica de cluster otra vez, y el final de la pieza es un gran cluster, que puedes dibujar como un cuadrado y escribirle detrás fortissimo... Yo no quería escribir con compases, porque esta música no funciona si la pones en compases" (Penderecki, cit. por Abrás, 2011).

En cuanto al material sonoro en sí, lo que podríamos llamar armonía o la interválica generada verticalmente, se aleja totalmente de una composición clásica con melodía. Su interés es la experimentación con masas sonoras, la evolución de unas texturas cambiantes que son la base de la obra. Para ello hace uso de los grupos en los que divide a cada sección de la cuerda: 4 grupos en los violines, 2 en las violas, 2 en los violonchelos y 2 en los contrabajos. Al principio hay una serie de entradas de cada uno de los grupos, pero poco a poco el tratamiento de dichos grupos es más complejo. Por ejemplo en el n.10 ya cada grupo tiene que hacer efectos específicos pero que duren lo mismo. En el n.18 o en el n.26 cada voz prácticamente tiene que hacer algo diferente pero siguiendo un orden muy bien estudiado que requiere una perfecta sincronización por parte de los músicos. A pesar de todo no se abandona del todo la notación tradicional: cuando hay alturas específicas que quiere que toque un instrumento recurre a pentagramas. A este respecto, Kaluzny habla de su función en la obra:

"Indicando la notación exacta en cada parte, por ejemplo en los sonidos extremos, los límites sonoros están determinados. La función en la construcción está determinado por el curso de la línea. Si los límites del sonido se expanden, las líneas que representan el *cluster* crecen en grosor y como la notación exacta se indica en las notas extremas de cada parte, los límites de esa expansión están por tanto establecidos. Si la expansión gráfica de la línea se hace más fina gradualmente, el *cluster* está por tanto reduciendo su rango de notas. De esta manera, el *cluster* puede ir menguando hasta acabar en una sola nota tocada por todos los instrumentos, o puede expandirse desde un solo tono a un *cluster* con un rango interválico determinado, por ejemplo una octava" (Kaluzny, 1963).

Esta técnica la utiliza a lo largo de toda la pieza y en otras obras. Un buen ejemplo de ello es el n.18, donde cada grupo de instrumentos comienza en su registro medio y se expanden hacia los extremos, creando un efecto misterioso que va evolucionando a través de las cinco secciones de instrumentos. Es especialmente importante para los intérpretes que sepan leer este entramado gráfico, porque aunque los eventos están marcados en un espacio de tiempo determinado, la interacción rítmica entre cada uno de los grupos es esencial para la construcción de una masa sonora única. Además es importante cómo la nueva notación añade también indicaciones de timbre, articulaciones, efectos o alturas concretas. Al principio de la partitura hay una serie de indicaciones que explican cada gráfico: cuartos de tono, la nota más aguda posible, vibrato lento, tocar detrás del puente, tocar en la zona más baja de las cuerdas, efectos percusivos, etc. Todas estas indicaciones junto a las clásicas (*sul tasto*, *sul ponticello*) son esenciales para la construcción de las masas sonoras que Penderecki hace evolucionar a lo largo de la obra.

A continuación se muestran varios ejemplos de las técnicas utilizadas por Penderecki en la *Trenodia por las víctimas de Hiroshima*.

8

⑩

24 Vn

10 VI

10 Vc

8 Cb

15'' 25'' 20''

meta s.p.
ppp

1-12

1

13

13-24

ppp

13

24

tutti

mf

1-10

tutti s.p.
pp

1-10

1

10

tutti

ppp

1-8

1

6

10

Fig 16. Penderecki, *Trenodia por las víctimas de Hiroshima*. Punto de ensayo 10, cada grupo comienza a realizar efectos específicos pero deben empezar y terminar al mismo tiempo. @ Dashon Music Inc. and PWM Editions, 1961.

11

The image shows a musical score for Penderecki's *Trenodia por las víctimas de Hiroshima*, rehearsal mark 18. The score is a large-scale expansion of a middle register, featuring four instrumental groups: 12Vn (Violins), 12Vn (Violas), 10Vl (Violins), and 8Cb (Cello). Each group is represented by a set of staves with a triangular expansion shape. The score is enclosed in a dashed box with a circled '18' at the top left and a '20'' mark at the bottom left.

Fig 17. Penderecki, *Trenodia por las víctimas de Hiroshima*. Punto de ensayo 18. Expansión desde un registro medio a los extremos, con entradas en varios grupos instrumentales. © Dashon Music Inc. and PWM Editions, 1961.

The image displays a complex musical score for rehearsal mark 26, featuring four main instrument groups: 4Vn (Violins), 3VI (Violas), 3Vc (Violas), and 2Cb (Cellos). Each group has multiple staves, with individual parts for each instrument. The notation is highly detailed, including various performance techniques such as 'con sord.' (with mutes), 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'sul C' (sul C). Dynamic markings like 'pp', 'ff', 'mp', and 'ppp' are used throughout to indicate volume levels. The score is divided into measures by vertical dashed lines, and a rehearsal mark '26' is circled at the top left. A '15'' mark is visible at the bottom left of the score.

Fig 18. Penderecki, *Trenodia por las víctimas de Hiroshima* Punto de ensayo 26: cada instrumento tiene que tocar algo diferente, pero en este caso la notación es mucho más precisa. Se combinan diversas técnicas, matices, y alturas, lo que requiere gran concentración y precisión por parte de los intérpretes. © Dashon Music Inc. and PWM Editions, 1961.

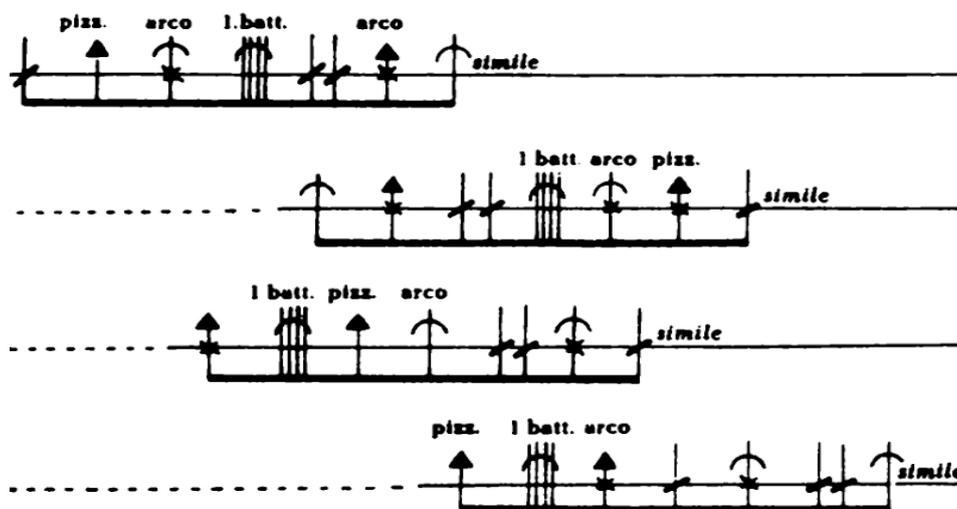


Fig 19. Penderecki, *Trenodia por las víctimas de Hiroshima*. Punto de ensayo 6, detalle de las diferentes técnicas. © Dashon Music Inc. and PWM Editions, 1961.

Otro elemento que utiliza es la microtonalidad. No fue el primer compositor en hacerlo, pero dio un impulso a esta técnica, que iba a ir ganando en popularidad. A la hora de crear masas sonoras, la utilización de la microtonalidad juega un papel importante estructuralmente. Los materiales cromáticos tradicionales no eran suficientes y por tanto necesita expandir el material sonoro. A pesar de no ser una obra tonal, el tener a disposición materiales añadidos le sirve a Penderecki para crear la tensión que necesita, a pesar de que pueda parecer que en medio de los *clusters* el oído no va a ser capaz de diferenciar tales sonidos. Por ejemplo, cuando aparecen los cuartos de tono en el n.10 coincide con los *clusters* de los que se ha hablado anteriormente, que varían su rango en distancias muy pequeñas. Aquí en cada grupo, cada instrumento realiza un *glissando* empleando cuartos de tono, creando una textura microtonal, aumentando la tensión hasta un punto que no se podría haber alcanzado de haber utilizado únicamente una escala cromática estándar. La mayor concentración de segmentos de microtonalidad se encuentran en la mitad de la pieza y al final de la misma. Penderecki distribuye *clusters* microtonales alrededor de este tipo de textura, como por ejemplo en el n.15, donde los *clusters* van cambiando de grupo de instrumentos mientras la textura microtonal se va abriendo en otros grupos. En el n.18 cada una de las voces experimenta una expansión

microtonal, creando un efecto muy llamativo a medida que cada instrumento comienza a tocar, teniendo cada uno de ellos una nota muy concreta. Cada nota que sucede a la anterior es un cuarto de tono más aguda o más grave, llegando a superponerse varios microtonos que abarcan una cuarta aumentada aproximadamente.

Este tipo de efectos se podría haber realizado con una gama de sonidos cromáticos aplicando la técnica de la expansión, pero al tener muchos más sonidos a disposición y más cercanos entre sí, permite a Penderecki resaltar la resonancia microtonal de cada grupo de instrumentos. Cada uno de los grupos tiene un rango propio de más o menos una tercera hasta un tritono desde la nota más aguda a la más grave de cada uno de ellos. A su vez estos grupos microtonales se van superponiendo unos encima de otros, desde un la bemol en el último de los contrabajos hasta un si natural en el primer grupo de violines. En total son cincuenta y dos instrumentos tocando notas microtonales en un rango de unas cuatro octavas. Esto crea una gran fuerza y tensión cuando se toca, y no sólo por los *clusters* microtonales, sino por cómo utiliza nuevos timbres y efectos además de los tradicionales.

El timbre como elemento aislado no fue tratado como un concepto sobre el que trabajar hasta que la segunda escuela de Viena experimenta con él mediante la *Klangfarbenmelodie*, como señala Dibelius (2004:276). Dos años antes en la tercera de las *Cinco piezas para orquesta, op. 16* llamada *Farben*, Schönberg compone un acorde cuya instrumentación va cambiando suavemente. El compositor austríaco supo prever el agotamiento de las sonoridades tradicionales, y buscó caminos alternativos, que no terminó de explotar. Con la llegada del serialismo integral Stockhausen, Boulez y otros compositores el timbre se convierte en un elemento independiente. Al mismo tiempo, Penderecki es un estudiante que se siente atraído por el timbre y la vertiente acústica de la música. Danita Mirka escribe cómo comenzó todo, cuando el experto en acústica Mieczyslaw Drobner fue profesor de Penderecki:

"Aunque la onda sonora es un fenómeno muy complejo, el proceso que la genera puede ser explicado como la colisión de dos cuerpos físicos, siendo uno la fuente y el otro el cuerpo que hace vibrar a la fuente. Es seguramente esa espléndida imagen simplificada del proceso que produce el sonido lo que recoge Penderecki de las enseñanzas de Mieczyslaw Drobner, el eminente físico-acústico y organólogo. En 1958 Drobner se muda de Lodi a Cracovia

para ocupar el puesto de profesor en la Paristwowa Wyzsza Szkola Muzyczna, donde recientemente Penderecki había concluido sus estudios de composición y donde fue contratado como asistente. Dos años después, en 1960, la editorial de Cracovia Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM) publica el libro de Drobner *Instrumentoznawstwo i akustyka*, que sigue siendo el libro de cabecera en Polonia sobre las dos disciplinas: organología y acústica" (Mirka, 2001).

Con la *Trenodia* se inician una serie de composiciones en las que el timbre va a desempeñar un papel fundamental. Lo que la diferencia de otras obras en las que el timbre también es un elemento compositivo primario, es cómo saca partido a la variedad de timbres que puede llegar a producir la orquesta de cuerda, cuando en principio es algo limitado. De hecho hay sonidos que emergen de la cuerda que incluso un oyente entrenado no sabría discernir qué instrumento los está produciendo, y hay otros que destacan en la masa sonora por su manera de ser producidos. Al comienzo de la pieza se indica qué sonidos hay que producir y cómo, mediante símbolos. Por ejemplo, en el n.6 hay una confluencia de efectos interesante: sonidos percusivos, frotar el arco en el puente, en la parte inferior del cordal, entre las cuerdas y el cuerpo del instrumento, cambios irregulares de arco, trémolos así como arpeggios en el puente. Según se toca el pasaje resulta difícil discernir cada técnica individual.

5.2.2 Polymorphia

Polymorphia está compuesta para 48 cuerdas: 24 violines, 8 violas, 8 violonchelos y 8 contrabajos. Fue un encargo de la *Radio del Norte de Alemania* en 1961 y estrenada el 6 de abril de 1962 en Hamburgo, en una interpretación dirigida por Andrzej Markowski. En ese mismo año Penderecki estrena su *Cuarteto de cuerda n°1*, *Canon para cuerda y cinta* y *Fluorescences*. Además termina de componer su *Stabat Mater*, que posteriormente va a adquirir relevancia en *La pasión según San Lucas*.

Aunque pueda parecerlo, *Polymorphia* no hace alusión a la estructura de la obra. La forma bien podría ser un ABA' con tres secciones que duran entre tres y cuatro minutos cada una. Según el biógrafo de Penderecki Wolfram Schwinger, el título tiene que ver con "el modo de tratar a grandes rasgos los niveles sonoros... el intercambio y la simultaneidad de sonido y ruido, el contraste y flujo continuo de sonidos suaves y

fuertes." (Schwinger, 1989). La obra utiliza un sistema de notación no tradicional mediante una serie de segmentos que no utilizan métrica sino indicaciones concretas de duración en segundos que hay que interpretar a una velocidad proporcional a la duración total de la pieza.

Mientras en la primera sección y en la tercera, formadas por bloques de *clusters* microtonales, hay un sonido continuo lineal, en la sección central hay un contraste evidente mediante lo que se podría denominar una muestra de sonidos percusivos y puntillistas. La pieza termina con un acorde de Do mayor desplegado a lo largo de las cuatro secciones de cuerda. Este sonido anacrónico sirve para aliviar la tensión del material microtonal anterior, y puede considerarse como una especie de coda a la forma ABA'. En una entrevista a la revista *Composer* Penderecki afirma que ese acorde fue el punto de partida a toda la composición, pero que este elemento básico de la armonía tradicional "no tiene nada que ver con la tonalidad, sino con el papel que puede jugar en la alternancia entre tensión-distensión."

El timbre, las texturas y la articulación son la base de la composición frente a los procesos compositivos tradicionales orientados hacia la organización de alturas. En *Polymorphia*, según el análisis de Christopher Meister (1994) en la revista *ex tempore*, los acordes o agregados que forman la armonía son "virtualmente todos simétricos, algunos monointerválicos y otros no, sólo unos pocos no son simétricos." Del primer grupo, simétricos monointerválicos, se pueden encontrar ejemplos en el n.24 (por cuartos de tono), en el n.31 (semitonos), en el n.7 (tres cuartos de tono) o en el n.27 (tonos enteros). Ejemplos del segundo grupo, simétricos no monointerválicos, los podemos encontrar en el n.59 o en el n.7, y del tercer grupo, no simétricos, en el n.37, el n.59, el n.60 o en el n.67.

Las estructuras interválicas que aparecen en la obra son una de las facetas de un trabajo compositivo en el cual otros aspectos se pueden aislar y estudiar por separado, como por ejemplo las articulaciones, el timbre o las texturas y los gestos sonoros. Al inicio hay una textura plana que se va expandiendo y en el n.10 comienzan los *glissandi*. Es decir hay una combinación de estos dos elementos que construyen el comienzo de la obra en

cuanto a los gestos sonoros. Lo mismo se puede decir en cuanto a interválica y al timbre. Además estos elementos van generando otros nuevos: por ejemplo la combinación entre el elemento de textura continua del n.5, combinado con el *glissando* del n.11 o n.13 da como resultado un *glissando* en *clusters* que va apareciendo en diferentes voces (violines n.15, contrabajos n.18, violonchelos n.19). Este procedimiento de combinar elementos no sólo se encuentra entre el mismo parámetro, sino que multiplica las posibilidades si se aplican varios. Por ejemplo, los *glissandi* canónicos que comienzan en el n.13 y *glissando* en forma de *cluster* que aparece en el n.15 comparten una estructura armónica de tonos enteros. Si además se tiene en cuenta cómo se utiliza el timbre, la obra comienza en *sul tasto* en la tesitura más grave, mientras que en el n.10 se aplica sobre un timbre muy agudo, y más adelante sobre el *glissando* en forma de *cluster* del n.15; la vuelta a *ord.* de los *glissandi* de ocho notas del n.8 y n.9 se aplica en el *glissandi* del n.18 y 19; o el *sul ponticello* del canon que comienza en el n.11 sobre la masa sonora del n.14 y n.16 en violonchelos y contrabajos. Hay por tanto en *Polymorphia* un empleo de varios elementos armónicos, tímbricos, de articulación y de gestos sonoros muy reconocible, que se combinan para crear unidades globales y están relacionados entre sí.

En cuanto a la estructura, en la sección A (n.1-n.21) no hay sonidos cortos: son largos movimientos de arco. Además, son sonidos con altura, ya sea determinada o indeterminada. Los intervalos que utiliza son todos excepto cuartos de tono, terceras mayores o menores y cuartas justas. En la sección B (n.22-n.46) los sonidos están cada vez más cerca unos de otros y son cortos, excepto los que continúan de la sección precedente. Armónicamente, los intervalos más presentes son el cuarto de tono y la cuarta justa, los ausentes anteriormente. Por último se introducen sonidos sin altura definida al mismo tiempo que los que tienen altura concreta, creando una tensión entre estos dos tipos de sonidos que se alarga desde el n.22 hasta el n.44. Es en esta sección cuando parece que prevalecen los sonidos de altura indefinida, hasta la llegada de la sección A' que retoma los sonidos largos con nuevas combinaciones de los elementos. Por tanto esta sección actúa de como elemento constructivo contrastante a gran escala, y

al igual que la primera sección, la tensión se va acumulando hasta que se produce el colapso.

Por último la sección A' (del n.46 al final) retoma la idea de la primera sección con sonidos largos pero con un desarrollo tímbrico, armónico-interválico y de gestos y articulaciones sonoras combinados de forma diferente, pero siguiendo patrones muy parecidos. Además en esta sección se produce no solo esta pseudorecapitulación, sino que se combina con elementos de la sección B: aparecen intervalos de las dos secciones, y se combinan sonidos cortos contra largos y sonidos con altura y sin altura para crear tensión. Esto sucede más claramente hacia el final de la pieza, en el n.63 cuando los instrumentos comienzan a tocar detrás del puente un sonido chirriante. Este sonido sin altura por primera vez se somete a un desarrollo consistente aparecer como sonido corto o largo. Además vuelve a suceder con los siguientes sonidos que ejecutan los intérpretes, tocando en el extremo de las cuerdas y en el puente, combinando así sonidos con altura determinada y sin ella, y sonidos largos y cortos. Así, el final es donde confluyen más elementos y combinaciones de los mismos, interactuando a varios niveles para crear una expectación que desemboca en el acorde final de Do mayor.

En la partitura manuscrita, la notación consta de varios colores: rojo, verde, azul y negro en tinta de bolígrafo, y algunas partes e indicaciones, así como las correcciones, en lápiz. El azul y el negro se utilizaron para dibujar las masas sólidas de los *clusters*, así como la escritura tipo "encefalograma", una de las características de esta obra. Esta notación la utilizó para remarcar una serie de sonidos que cambian su altura constantemente, y se basó en electroencefalogramas reales, que representan las ondas cerebrales, grabados en el Centro Médico de Cracovia, cuando Penderecki trabajaba allí como voluntario. Mientras escuchaban su *Trenodia por las víctimas de Hiroshima* grabó los electroencefalogramas de los pacientes y esto le sirvió de inspiración para componer estos fragmentos de *Polymorphia*, según Abrás (2011).

En este periodo experimental, Penderecki emplea un método compositivo mediante el cual pretende trasladar sus conceptos auditivos en una notación gráfica. Mediante la manipulación y transformación de estos gráficos, formula el material sonoro y la

estructura formal de la obra. La notación por tanto, lo que da es una clave que o bien es adaptada para indicar una interpretación muy bien articulada, o bien está unida a alturas específicas que representan sonoramente la figura gráfica. Los borradores de Penderecki para *Polymorphia* muestran estas claves gráficas, sobre todo una página con el plan global de la obra completa, que abarca varios niveles de desarrollo.

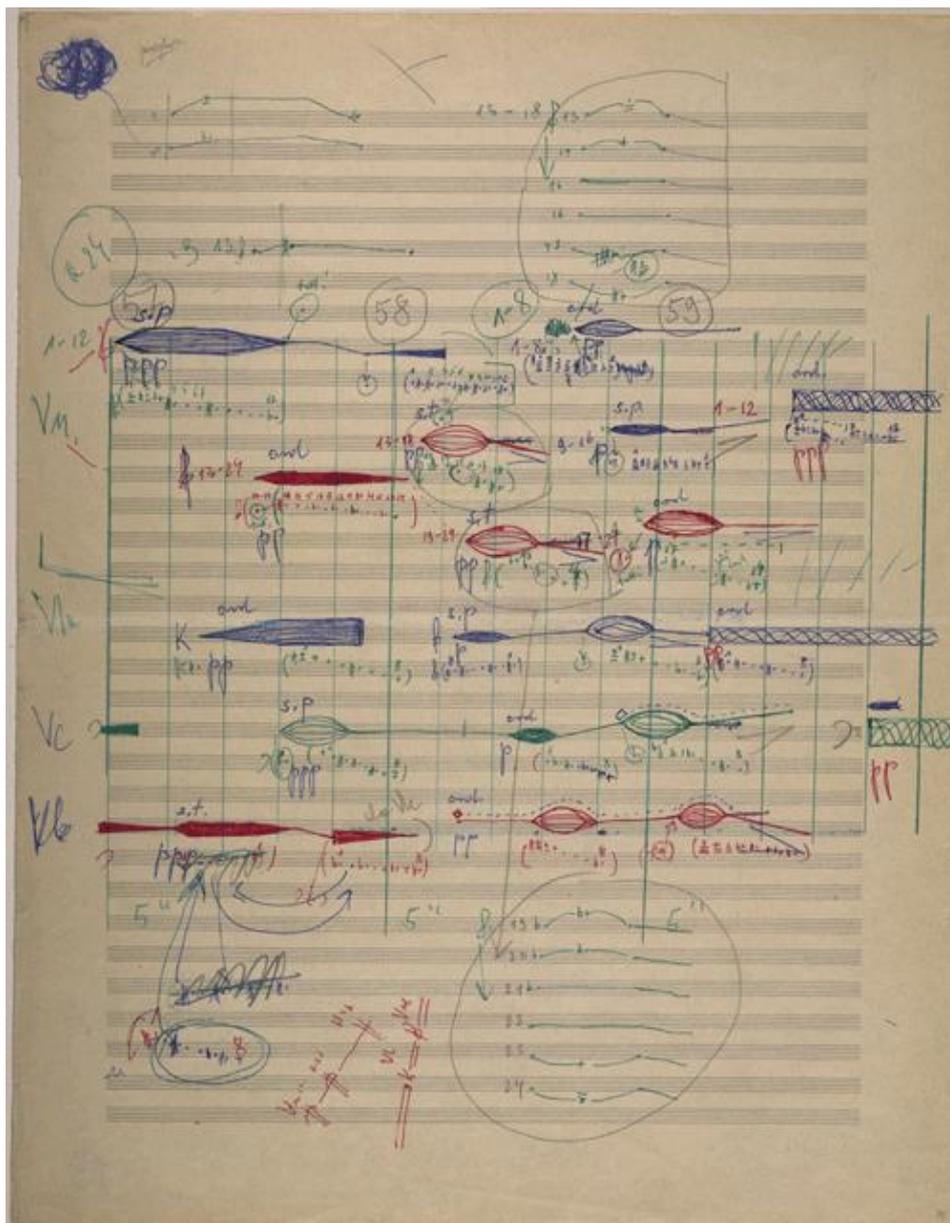


Fig. 20. Penderecki, ejemplo de los colores utilizados al componer *Polymorphia*. Krzysztof Penderecki's *Polymorphia and Fluorescences*. © Peggy Monastra.

24

11

Fig.21. Penderecki, *Polymorphia n.24*. Agregados simétricos monointervalicos por cuartos de tono.

© Moeck 1963.

Fig.22. Penderecki, *Polymorphia n.31* Agregados simétricos monointervalicos por semitonos. ©

Moeck, 1963.

7

*)
(tutti)

ord. (59)

pp

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

Fig.23. Penderecki, *Polymorphia n.7 y n.59*. Agregados simétricos no monointervalícos . © Moeck, 1963.

15

s.t.

pp

sul D... sul G...

19 20 21 22 23 24

18

pp

Fig.24. Penderecki *Polymorphia n.15* Glissando en clusters. © Moeck, 1963.

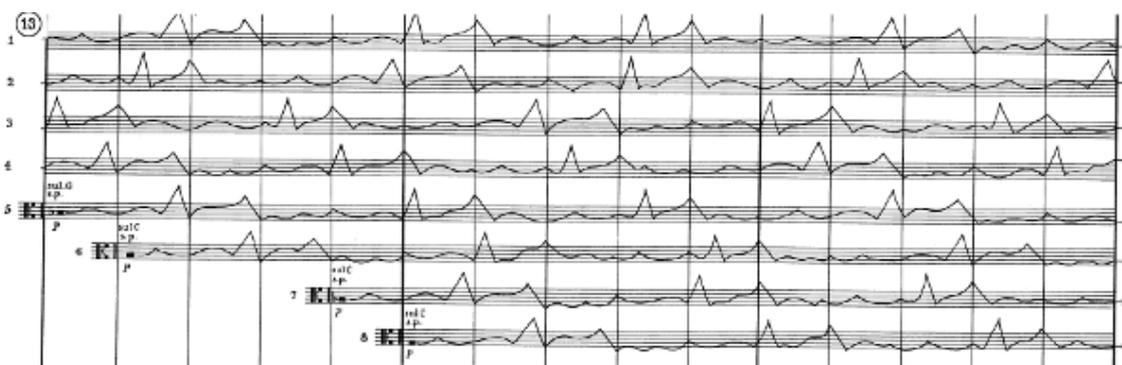


Fig.25. Penderecki *Polymorphia n.15* Escritura canónica tipo electroencefalograma. © Moeck, 1963.

Respecto a la técnica compositiva y su estilo, Bruce Duffie³⁹ le hizo una entrevista en el año 2000, comentando algunos aspectos interesantes:

“El problema para todos los compositores, no sólo para mí, es que tenemos que utilizar instrumentos construidos hace 300 años. (...). En el siglo de los descubrimientos, de la llegada a la Luna, aún tenemos que escribir para instrumentos muy antiguos, de museo. Creo que es el problema. Se convirtió en el problema en la segunda mitad del siglo XX, donde no se progresó lo suficiente por falta de instrumentos nuevos” (Duffie, 2000).

Ante la pregunta de si hubiese compuesto música diferente con otros instrumentos, Penderecki responde lo siguiente:

“Oh, totalmente. Si hubiese habido nuevos instrumentos, hubiese habido nuevas posibilidades, nuevos sonidos, nuevas combinaciones, nuevas formas de orquestar, y así con todo. Creo que la gente de nuestro siglo debe desarrollar nuevos instrumentos.(...) Ya se ha hecho casi todo lo posible para los instrumentos tradicionales. ¿Qué se puede esperar después de lo que hicimos a finales de los cincuenta y los sesenta del siglo XX con esos instrumentos? Nuestra experimentación con la cuerda, la utilización de elementos de la electrónica pero sin utilizar instrumentos electrónicos, tratar de transcribir el sonido que oía en el estudio y adaptarlo para aquellos instrumentos en la *Trenodia por las víctimas de Hiroshima* de tal forma que no suena como una orquesta de cuerda pero es una orquesta de cuerda” (Duffie, 2000).

Penderecki también habla de cómo esas obras llegaron al límite, hasta tal punto que lo siguiente habría sido destruir un instrumento. Esto provocó que muchas orquestas

³⁹ Duffie, B. *Entrevista a K. Penderecki para la radio WNIB. 9 de marzo de 2000* con motivo de la interpretación de su obra *Las siete puertas de Jerusalén* en Chicago.

rechazaran interpretar su música por introducir nuevas técnicas de ejecución, que fueron revolucionarias en los años sesenta del siglo XX.

En cuanto a la evolución de su lenguaje y el abandono de estas técnicas frente a un lenguaje más tradicional, Penderecki contesta que no es un cambio de un día para otro, sino la consecuencia de un proceso largo que culminó con la composición de *Fluorescences*, obra en la que destruye la orquesta clásica llevándola al límite. Así que decidió cambiar radicalmente su lenguaje viendo que esa vía estaba ya agotada.

“Tenía que encontrar otros modos de escribir música, así que compuse el *Stabat Mater*, con un lenguaje polifónico del siglo dieciséis combinado, por supuesto, con toda mi experiencia en el estudio y con la voz humana.(...) Las piezas experimentales eran cortas. Estaba soñando con escribir un gran oratorio. Tenía muchas ganas de hacerlo pero sabía que con aquellas técnicas no sería nunca capaz de escribir una obra larga, o importante. Estaba estudiando el contrapunto del siglo dieciséis, porque lo había estudiado en la escuela y encontré nuevas formas de escribir música. Esta fue la primera vez que realmente cambié mi estilo, con toda esta experiencia. (...) Quería experimentar con la tradición. Redescubrí el post-Romanticismo, especialmente Bruckner y escribí varias obras bajo su influencia. (...) Está muy claro que estoy intentando seguir la tradición romántica, pero no sólo yo. Shostakovich (...) estaba continuando realmente a Mahler. Mi música, creo yo, va en esa dirección. (...) Cuando la gente me pregunta por qué no seguí componiendo en el estilo de los años cincuenta o sesenta, les contesto: porque ya dije todo lo que tenía que decir en ese idioma” (Duffie, 2000).

El lenguaje de Penderecki en las obras que aparecen en *El resplandor* responde pues a dos factores: su experimentación para encontrar nuevos timbres y técnicas para emular los sonidos electrónicos con los que trabajó en el laboratorio de la radio polaca, y su interés en el tratamiento de la voz. La obtención de nuevos timbres, en ocasiones con sonoridades que se alejaban de lo acústico para acercarse a lo sintético, atrajeron la atención de Friedkin y Kubrick, que pensaron que este tipo de música serviría para producir mayor impacto en las escenas de terror. Pero en realidad Penderecki no concibió estas obras con ningún afán programático o una inspiración en una situación parecida. Ni siquiera la *Trenodia por las víctimas de Hiroshima* fue compuesta pensando en aquella tragedia, sino que un amigo le sugirió cambiar el título, que al principio era 8'37'' en homenaje al 4'33'' de John Cage, por otro más impactante, cuando se presentó al concurso de composición de la UNESCO de 1961. Por tanto, esa asociación que se produce al escuchar música compuesta con esta técnica compositiva de los años cincuenta y sesenta con escenas de terror, angustia, tensión o estados

alterados de la mente viene sobre todo de la mano del cine y su influencia en películas de este género o que tratan estos temas.

5.2.3 Cambio de estilo: *The Awakening of Jacob*

Esta obra marca la línea divisoria del cambio cualitativo en el estilo de Penderecki. El trabajo surgió a partir del *Magnificat* (más concretamente del material que queda después de su creación), pero las nuevas características del pensamiento musical destacan de una manera mucho más expresiva que en la obra anteriormente mencionada.

Es tentador considerar la cita de la Biblia sobre este personaje con el carácter de la obra y tratarla como una clave para su interpretación. El compositor polaco, sin embargo, rechazó este tipo de acercamiento, admitiendo sólo su fascinación por la belleza de las descripciones en las escenas de la Biblia y confirmando que un "despertar" le permitió salir de un estilo compositivo ya exprimido al máximo.

Por primera vez en mucho tiempo, reduce la importancia de la cuerda, que implica cambiar significativamente el papel de sus técnicas ampliadas instrumentales (armónicos, *glissandi* y trémolos); igualmente moderó estas técnicas en los instrumentos de viento. Como comenta Abrás (2011), redujo significativamente el papel de los de la percusión, y el resultado final evoca una sonoridad mística de colores diferentes a lo que había hecho hasta ese momento, lo que sin duda tiene que ver con la inclusión de las ocarinas.

**CAPÍTULO VI. ANÁLISIS DE LA
MÚSICA DE LIGETI EN *2001 UNA
ODISEA DEL ESPACIO***

6.1 2001: Una odisea musical

Stanley Kubrick abre la puerta a un nuevo mundo sonoro al incluir en la banda sonora de *2001: Una odisea en el espacio* obras de Ligeti: *Atmosphères*, *Requiem*, *Lux aeterna* y *Adventures* (adaptada para la película). Estas piezas se usaron sin el permiso de Ligeti, lo cual provocó un enfrentamiento que llegó a los tribunales. Aún así, el hecho de ser incluido sin duda contribuyó a la difusión del compositor entre el gran público, y más tarde sus obras serían usadas en otras películas como *El Resplandor (Lontano)* o *Eyes wide shut (Musica ricercata)*.

2001 es una reflexión sobre la cuestión de la intervención extraterrestre y su proceso durante el proceso de la evolución humana a lo largo de 4 millones de años, desde el pleistoceno hasta el siglo XXI. También es una reflexión sobre la paradoja de la civilización y la deshumanización; muchas preguntas son metafísicas, teológicas, cosmológicas, acerca del impacto de la tecnología en la conciencia humana y su papel en el universo, en el espacio y el tiempo. La película es tan visual que la música se convierte en una parte importantísima en su estructura. Chion (1997) cita a Sergio Miceli, en cuyo libro *La musica nel filme* recoge las impresiones de Kubrick sobre la película:

"Buscaba crear una experiencia visual que sobrepase las categorías verbales y penetre directamente en el subconsciente, con un contenido emocional y filosófico. Quería que el filme fuera una experiencia intensamente sugestiva que condujera al espectador a un nivel más interior de conocimiento, tal como hace la música. Cada uno es libre de reflexionar como quiera sobre su significado filosófico y simbólico" (Miceli cit. por Chion, 1997).

La narración no tiene nada que ver con las películas que se hacían en aquella época, rompiendo la tradición de las grandes películas de Hollywood que basaban su historia en los diálogos. Kubrick une los dos extremos: hace un filme entre lo experimental y lo tradicional. Aunque la parte final debe mucho al cine experimental de los sesenta, también es importante su narración a base de metáforas.

Las obras de György Ligeti: durante las dos escenas en las que los primates y los astronautas en la Luna encuentran el monolito, se escucha el *Requiem*. Cuando la

película comienza y justo después del intermedio, vemos una pantalla negra durante unos tres minutos mientras suena *Atmosphères*. En la escena de la “puerta estelar” de Dave, se escucha el *Requiem*, pero esta vez se va transformando en *Atmosphères*. Este viaje a través de la “puerta estelar” junta las dos obras, y en cierta medida, el monolito con la pantalla de cine.

La película comienza con un gran silencio donde solo los ruidos de dos clanes de homínidos y de los animales alrededor se escuchan. La primera aparición del monolito viene acompañada del *Kyrie* del *Requiem* de Ligeti, una obra hipnótica repleta de *clusters* microtonales, contruidos mediante micropolifonía, donde las voces van creciendo en intensidad y la masa orquestal adquiere mayor densidad y evoca estados sobrenaturales de la mente, como un agujero negro en el espacio que nos traslada al infinito. Aquí la música representa la inteligencia extraterrestre, cómo interfiere en el destino de la humanidad, de algún modo se identifica con algo que no comprendemos no sabemos qué es, pero que siempre ha estado ahí. De igual modo la música de Ligeti evoca una música perpetua de la que él elige un momento, pero que es infinita. Las obras de Ligeti en esta película se asocian a la aparición de los monolitos negros y a los hechos inexplicables que suceden en torno a ellos, potenciando la sensación de inquietud que provocan en el espectador. Así, el *Requiem* comienza a sonar cuando los monos examinan el monolito. Su reacción ante lo desconocido se convierte en furor reflejado con las voces del coro que crecen como un lamento lleno de ansiedad.

Como ya se ha visto tradicionalmente la música atonal en el cine, hasta los años sesenta del siglo XX, la música de vanguardia se ha asociado a enfermedad mental, desequilibrio, neurosis o maldad. Sin embargo en *2001* Kubrick la utiliza para evocar sentimientos de temor, casi reverencia ante lo desconocido, y de esta forma el terror se convierte en algo que maravilla en vez de horrorizar. En este sentido la música cumple esta función y se fusiona perfectamente con la imagen; a pesar de no ser concebida para la película en cierto modo Ligeti evoca la relación del hombre con el cosmos y Kubrick sabe aprovecharse de ello y colocar la música en el lugar oportuno para fusionarla con la imagen. Tras acabar el *Requiem* vemos que los humanoides adquieren conciencia, y comienza la evolución humana a bajo los acordes de *Así habló Zaratustra* de Strauss.

En la región del cráter Tycho, en la Luna, el monolito reaparece 4 millones de años más tarde. Una lanzadera espacial es enviada para examinarlo. Las voces del coro del *Requiem*, esta vez correspondientes a *Lux Aeterna*, acentúan la incompreensión del ser humano hacia lo desconocido. La música se escucha mientras el vehículo lunar aproxima por la superficie lunar, pero hay un hueco en que la música desaparece para que se escuche el diálogo entre los astronautas. Después vuelve a aparecer acompañando el descubrimiento del monolito. La sensación de estar en un lugar extraño y no humano, donde los astronautas se sienten muy lejos de lo cotidiano, se refuerza con la música de Ligeti. *Lux aeterna* para coro, está compuesta con *clusters* entre las voces que adquieren un timbre cercano a la música electroacústica y a veces da la impresión que lo que suena son las voces de fantasmas, de espectros que caminan sin rumbo en el espacio infinito, o los lamentos premonitorios de un futuro ligado al espacio fuera del tiempo.

Más tarde los astronautas llegan a la excavación del TMA-1, el nombre que la NASA asigna al monolito. Por segunda vez, escuchamos la música atmosférica angustiosa del *Requiem* (otra vez *Kyrie*) que actúa como el centinela de la humanidad, la inteligencia extraterrestre que se manifiesta en la música. Los astronautas responden ante la situación igual que los primates hace 4 millones de años: tocando la superficie del monolito. Como si fueran turistas, se colocan alrededor suyo, de un modo vulgar, típicamente humano, para hacerse una fotografía que llevar a la Tierra. Pero su prepotente comportamiento se trunca cuando el monolito comienza a emitir una señal aguda que atraviesa sus entrañas, acabando la secuencia en un plano de conjunción entre el monolito, la Tierra y el Sol.

La siguiente escena en la que se escucha música de Ligeti es al final, cuando el monolito avanza moviéndose en el espacio hacia Júpiter. Por tercera vez escuchamos el *Kyrie* del *Requiem*, de nuevo asociado al monolito y a la inteligencia extraterrestre. De algún modo Kubrick pretende que las imágenes nos invadan junto a la música para provocarnos sensaciones y sentimientos de un modo que pocas veces se ve en el cine.

Así, trata de crear una experiencia única que nos haga tener la sensación de que es la primera vez que vemos una película. Las nueve lunas de Júpiter entran en conjunción y Bowman persigue al monolito entrando en un portal que le lleva a un viaje increíble. En medio de esta experiencia a modo de recorrido abstracto de un lugar desconocido, la música se funde con otra obra de Ligeti, *Atmosphères*, que permanece en esta experiencia onírica, cósmica, donde la ambigüedad espacio-temporal se convierte en el tema central de la secuencia. Las imágenes, rozando el expresionismo abstracto, se ven intensificadas por esta obra, que se fusiona con las explosiones interdimensionales que son representadas, con los paisajes alienígenas, con los ojos de Bowman que intentan asimilar la abstracción alienígena.

Tras el viaje por la puerta galáctica la música se cierra con el *Requiem* y curiosas voces preternaturales que nos llevan a la secuencia de las habitaciones estilo Luis XVI. Esta parte contiene fragmentos de la obra de Ligeti *Adventures*, adaptada para la película, y acompañan a Bowman mientras descubre su acelerado envejecimiento, con voces y sonidos que parecen más que otra cosa música concreta.

Ninguna de las piezas de Ligeti obedece a las nociones convencionales de medida, armonía, melodía o cualquier otro parámetro común. La música es usada por su poder dramático, y expresa perfectamente lo que representa la película: el inicio y el fin del Universo (recordemos que Ligeti concebía sus obras atmosféricas como cánones perpetuos e infinitos). La música de Ligeti se adapta perfectamente a las imágenes, donde la masa textural va evolucionando creando un universo sonoro que no deja indiferente al espectador. Estas texturas de Ligeti, creadas mediante su técnica de micropolifonía, dejan de lado el ritmo y la melodía para centrarse en el material sonoro. Por aquellos años la humanidad soñaba con la conquista del universo y la carrera espacial estaba en pleno apogeo. El canon perpetuo sin principio ni fin que construye con sus micropolifonías nos da la sensación de estar en el vacío infinito del universo. Kubrick se aprovecha de esta sensación que se percibe en *Atmosphères* para ahondar en la relación del hombre con el cosmos. Ligeti utiliza la técnica de la micropolifonía para crear superficies tímbricas que crean un espacio sonoro. La suma de las voces

individuales da como resultado una masa sonora que avanza lentamente, cambiando sutilmente. En palabras del propio compositor, “La forma musical es continua: la música parece venir del infinito, con constituyendo más que un instante audible de la música de las esferas que permanece inmutable y eterna” (Ligeti ed. al. 1983).

En la escena *Stargate corridor* Kubrick sincroniza los cambios en la masa sonora de *Atmosphères* con cambios de color, forma, luz y textura en la pantalla. La forma de componer de Ligeti, a veces tan gráfica, se adapta perfectamente al formato audiovisual. Aunque se ha discutido mucho sobre si se debería haber usado la música que compuso Alex North para la película o si se debería haber usado Ligeti en la totalidad del metraje, pero el resultado es muy efectivo. En definitiva, el uso que Kubrick hace de la música en esta película es original e innovador, y ha influido en muchas películas del género (como veremos más adelante, por ejemplo en la saga *Alien* o en *Encuentros en la tercera fase*).

Atmosphères acompaña al astronauta Dave en el “Stargate” hacia su muerte y regeneración, y fue presentado por la New York Philharmonic en 1964 bajo la batuta de Leonard Bernstein. La música de vanguardia es utilizada inteligentemente por Kubrick dado que en el cine el público es más receptivo a escuchar música más avanzada, de vanguardia. Leonard Meyer, jefe de departamento de música de la Universidad de Columbia, califica la música de Ligeti como “sin propósito, sin objetivos, que representa la concepción de Kubrick de un futuro sin propósito ni objetivos” (Agel, 1970).

Por último, y en relación a Khachaturian, la inclusión de su *Adagio de Gayaneh* funciona perfectamente para la escena en la que se ve a la tripulación de la nave en animación suspendida mientras viajan hacia la señal procedente de Júpiter. La cámara revela el vacío y la soledad de unos seres humanos que tras un largo viaje de millones de kilómetros se encuentran a una distancia sideral de la Tierra. Una existencia monótona a bordo de la nave espacial que es remarcada por la música. Esta manera de reflejar la soledad humana frente al vacío y la inmensidad del universo ha sido después tomada como referencia en numerosas películas de ciencia ficción, como por ejemplo

Aliens en la que James Horner usa recursos musicales muy parecidos, parafraseando el tema como homenaje a *2001*.

6.2 Interpretaciones de la película y la influencia de la música.

Numerosos teóricos y críticos han analizado desde todos los puntos de vista posibles el significado de la película y la interpretación de elementos de la misma como el monolito o el niño estelar.

Kubrick, al ser preguntado sobre Dios, contesta: " No creo en ninguna de las religiones monoteístas de la Tierra, pero creo que uno puede construir una intrigante definición científica de Dios" (Agel, 1970) acerca del monolito declara:

“el concepto de Dios está en el corazón de esta película. Es inevitable que lo esté, una vez que crees que el Universo se siente agitado por formas avanzadas de vida inteligente. (...) Las implicaciones religiosas son inevitables, porque todos los atributos esenciales de esas inteligencias extraterrestres son los atributos que damos a Dios. Lo que tratamos aquí, de hecho, es una definición científica de Dios. Y si estos seres de inteligencia pura intervinieron alguna vez en los asuntos del hombre, solo los podríamos entender en términos mágicos o divinos, tan alejados estarían sus poderes de nuestro propio entendimiento (Gelmis, 1970).”

Para Padrol (Santos, 2008), la música de Ligeti constituye un *leitmotiv* asociado al monolito, y afirma que constituye la auténtica banda sonora de la película, tanto por su impacto como por ser obras desconocidas para el gran público. Habla del *Requiem* como una pieza que sugiere misterio, desconcierto, terror y que para él son las sensaciones que experimentan los científicos que encuentran el monolito en la Luna. Según Padrol *Atmosphères* constituye una simbiosis perfecta con la imagen en el viaje de Bowman a Júpiter. La secuencia, con el juego de luces, imágenes y colores mientras viaja por el espacio en su viaje iniciático hacia las estrellas, se adapta perfectamente porque Kubrick la pensó con la música de Ligeti en mente. La espectacularidad de las imágenes y la fuerza visual se ve acompañada según Padrol de una música desbordante, sobrecogedora e hipnótica, en un instante de comunión entre imagen y música total.

Así, considera que la compenetración es tan exacta que ni la música de Alex North hubiera quedado integrada como la de Ligeti.

6.2.1 Análisis según Raúl Alda

Para Alda (2000) al principio de la película la alineación entre la Tierra, el Sol y la Luna, simboliza la llegada de la inteligencia superior a la Luna, donde entierra el monolito y donde espera ser descubierto una vez que el desarrollo de la humanidad le permita llegar a nuestro satélite.

Cuando los simios descubren el monolito, se produce un alineamiento mágico en el que el monolito se activa cuando el sol se sitúa en su vertical, mientras que la luna en fase creciente está en la parte superior de la pantalla. La presencia del Requiem de Ligeti refuerza la sensación desasosegante y la emparenta con el más allá. A partir de la intervención extraterrestre los simios desarrollan su inteligencia y les permite sobrevivir y evolucionar.

“Es posible que esos seres posean capacidad para enfrentarse y condicionar los acontecimientos de una manera tal que a nosotros nos parezca divina. Incluso podrían llegar a representar una especie de conciencia inmortal que forme parte del universo” (Alda, 2000).

El descubrimiento en la Luna asocia de nuevo el monolito a Ligeti, pero esta vez para resaltar el camino hacia lo desconocido. La expedición al cráter tiene carácter mitológico, entrando los astronautas en el recinto que tiene un carácter sagrado, como en un ritual místico-religioso. El Dr. Floyd se acerca a tocar el monolito, pero mientras el simio del comienzo de la película estaba excitado y perturbado, el científico lo hace desde una perspectiva diferente, según Alda es la oposición entre lo dionisiaco y lo apolíneo deudor del pensamiento de Nietzsche.

En Júpiter de nuevo hay un alineamiento y de nuevo suena la música de Ligeti. Se sugiere una forma de cruz, que Alda asocia a la Pasión, mientras Bowman atrapado en la cápsula se dirige a la Puerta estelar. Lo relaciona también con la novela, de tal forma

que el el viaje iniciático a una nueva dimensión es un aprendizaje orquestado por los extraterrestres para acceder a una sabiduría superior, a un conocimiento absoluto. Las imágenes abstractas se intercalan primeros planos de Bowman, que expresan su agonía y delirio. Después hay imágenes que sugieren el nacimiento de la vida orgánica, o de la creación del cosmos y su expansión. Otras sugieren el origen de la vida a nivel microscópico. Todas son circulares frente a las rectangulares vistas antes. También hay planos de paisajes en colores extraños que podrían corresponder al planeta donde es transportado Bowman. Por último los rombos representan la puerta dimensional que permite el tránsito entre estrellas.

6.2.2 Carolyn Geduld

Según Geduld (1973) el monolito tiene 4 interpretaciones:

- Clarke: artefacto creado por una inteligencia superior que habita el cosmos. Alienígenas concebidos de un modo incorpóreo. Potente superordenador diseñado para estimular la inteligencia de la especie elegida (homínido). Cuatro millones de años más tarde, señala el camino a seguir, cuando el hombre adquiere la tecnología para ir a la Luna, y más tarde a Júpiter para llegar a la Puerta de las estrellas y alcanzar por su influencia el estatus de superhombre (fundiendo desarrollo tecnológico y espiritual).
- El monolito es símbolo de la tecnología extraterrestre y en general de los aspectos robotizados de la naturaleza humana, la fría y monótona lógica del universo y la mente. Siguiendo el mito de Frankenstein, la tecnología y por tanto la inteligencia, es la creación monstruosa de la pasión humana destinada a volverse contra él, como hace HAL en el *Discovery*.
- Un símbolo de un destino predeterminado, que puede ser una inteligencia extraterrestre, una mente cósmica o un Dios abstracto (o diablo) que anula el poder de autodeterminación en la vida.

- Un símbolo *jungiano* de conciencia e inteligencia. El único signo excepcional y gratificante de vida dentro de un universo estrictamente determinista.
- Caja o recipiente, símbolo freudiano de la matriz, con connotaciones erótica y fetal.

Requiem

Acompaña la aparición del monolito ante los simios, ante Floyd y los astronautas y en la órbita de Júpiter, alcanzando su punto álgido cuando el sol asoma por su lado más alto y se produce el alineamiento mágico. Para Geduld (1973) genera inquietud, desasosiego y transformación, por lo que se relaciona espléndidamente con lo desconocido y eleva la calidad emocional y comunicativa de las imágenes y nos anuncia que la presencia del monolito va a tener consecuencias imprevisibles.

Lux Aeterna

Acompaña discretamente el desplazamiento de Floyd, Hallvorsen y Michaels desde la base lunar Clavius hasta el cráter Tycho. El paisaje lunar con la tierra al fondo adquiere matices preocupantes gracias al subrayado de la música, remarcando según Geduld (1973) el viaje a lo desconocido. Produce una sensación de fusión con el desértico e inhóspito paisaje lunar, que contrasta con la conversación banal y protocolaria de los astronautas.

Atmóspheres

Acompaña al viaje alucinante que emprende Bowman hacia el infinito. Es una música rica en sugerencias y que establece el espíritu de la transformación que va a tener lugar. Apela al misterio y a lo insondable tanto de lo interno como de lo externo, sugiriendo, de acuerdo a Geduld (1973), a través de sus tonalidades, etapas, puertas perceptivas que se abren, distorsiones de los sentido y realidades nuevas, en una rara combinación de angustia y fascinación.

6.2.3 Michel Chion, interpretaciones

Para Chion (2001) el film se comporta como el cine mudo a la hora de adaptar las obras musicales preexistentes. Afirma que las fórmulas utilizadas en 2001 no vuelven a funcionarle igual de bien en otras películas, y considera fallido el uso de la música en *El Resplandor*. Según Chion el hecho de que Ligeti no fuese conocido apenas cuando se estrenó la película, contribuyó al hecho de que la mayoría de espectadores pensaba que se trataba de música compuesta expresamente para la misma; por el contrario, la utilización de Strauss creó una asociación cultural en la que *El Danubio Azul* a partir de ese momento adquirió connotaciones adicionales referentes a naves en el espacio.

El *Requiem*, apunta Chion (2001), no tiene una letra inteligible, aunque obviamente por cuestiones culturales sepamos cuál es. Pero lo que sí advierte el espectador es un coro in crescendo, con ondulaciones hacia arriba y hacia abajo. Se puede interpretar como un lamento colectivo, debido a la utilización de la microtonalidad y la entrada de las voces, o como un ataque o amenaza, por el sentido de masa de gente, o incluso como una anticipación escatológica de un evento sagrado, que culmina en acordes agudos. Según Chion, sería una traición al efecto de esta pieza si se trata de cerrar su cadena de significados dándole un significado demasiado preciso.

Por otro lado, considera que esta parte del Requiem es imposible discernir si son sonidos humanos o no, si son instrumentales o no, una ambigüedad que pretendía sugerir Kubrick. Chion (2001) habla del efecto de reverberación de las grabaciones de los años '60 del siglo XX, porque considera que en esos años, al estar de moda un efecto tan exagerado, que contribuye a la confusión entre las distintas voces y se mezclen de una forma tan caótica a veces, frente al estilo de grabación de décadas posteriores, con un sonido más seco que habría permitido diferenciar mejor las voces del coro y que no habría servido a Kubrick de una forma tan eficaz. Otro punto a tener en cuenta es la dinámica y el registro: para Chion tanto en el *Requiem* como en las otras músicas (*El Danubio Azul* o *Así habló Zaratustra*), la sensación de movimiento hacia el agudo contribuye a dar un aire optimista a la película.

En contraposición a la música de Ligeti, para Chion el vals de Strauss es un ejemplo de “música anempática”, es decir, “música que por su ostensible indiferencia respecto a lo que sucede en pantalla, y que fluye constantemente sin importar qué pase, crea un contraste expresivo” (Chion, 2001:94). El resultado es que a partir de ese momento se mantiene en la memoria colectiva como música asociada al futuro, con un tratamiento similar al de una película muda. Para Chion, tanto *El Danubio Azul* como las obras de Ligeti se fusionan a la perfección con las imágenes que acompañan, adquiriendo connotaciones pero impregnándolas de su esencia. Algo que según el autor francés no ocurre con otras músicas de la película, como *Así habló Zaratustra* o la *Gayana* de Khachaturian, las cuales considera que no se “pegan” a las imágenes con tanta fuerza, sino que se asocian a estados de ánimo como la euforia o la melancolía.

Chion (2001) afirma que hay puntos en común en la utilización de *El Danubio Azul*, *Lux Aeterna* y la *Gayana*: todas las obras se asocian con un tipo de viaje específico, y tienen la misma estructura. Cada bloque está dividido en dos partes para plantear una escena un diálogo. En el caso de *El Danubio Azul*, el viaje de Floyd; en el caso de *Lux Aeterna*, el transporte al cráter lunar donde se encuentra el monolito; y en el caso de la *Gayana*, el momento donde se da a conocer la misión a Júpiter. Chion (2001) afirma que el hecho de que no se repitan en otras escenas, refuerza el sentido y la atmósfera que Kubrick quiere crear. Para Chion en cambio, la utilización de *Zaratustra* y el *Requiem* sirve para dar unidad a las secciones del film, la primera asociada a la alineación de los astros y a la sensación de triunfo, mientras que la segunda se asocia al monolito.

En cuanto a *Lux Aeterna*, Chion (2001) habla sobre el coro de mujeres que acompaña el viaje hacia el cráter Tycho en la Luna. Emparentado con el *Kyrie* del *Requiem*, por su técnica de composición vocal donde las voces se funden en un canto ininteligible con una serie de notas agudas que están al límite de estar organizadas con una forma definida. Las voces femeninas dan la impresión, al cantar esas notas agudas, de estar en una iglesia, con un tono trascendente. Es realmente la música con connotaciones religiosas más evidentes, recordando el énfasis mesiánico del género de ciencia-ficción.

Sobre *Atmóspheres*, pieza que aparece en el viaje a través de la puerta estelar de Bowman y en los interludios, Chion (2001) considera la obra como una pieza para orquesta deslumbrante donde lleva al límite la forma musical. Le atribuye los atributos del sonido de la materia en continua transformación, como un sonido único que evoluciona, del que nacen otros sonidos, y donde a veces se escuchan notas identificables (trompetas). Una evolución en la que en algún momento comienzan a sonar notas estridentes en las flautas en el registro agudo, y que vuelve a bajar. Habla de cómo ciertos sonidos semejantes a los electroacústicos fueron creados mediante pianos preparados. Chion afirma que seguramente a Kubrick le atrajo la sensación de que el espectador no sabe qué instrumentos están produciendo esos sonidos, si son acústicos o electrónicos. Por otra parte esos sonidos no tienen connotaciones ni representan ningún significado claro más que potenciar lo que transmite la imagen.

Por último, Chion plantea que precisamente el hecho de utilizar piezas tan diferentes entre sí ayuda a diferenciar las partes en que se divide la película, otorgando a cada una de ellas una identidad propia y diferenciada. Opina que si se hubiese utilizado la partitura de Alex North, al utilizar la misma orquesta, mismos timbres y sonoridades parecidas, se habría dado una sensación de unidad que a Kubrick no le interesaba.

Chion (2001) también habla de las interpretaciones sobre el monolito y cómo afectan los elementos en cada escena. Por ejemplo, al principio con los simios, y en la escena del cráter en la Luna, la música de Ligeti termina con un cluster agudo en el *Requiem* y un sonido agudo estridente que coinciden con la aparición del monolito desde un ángulo muy bajo. Ambas escenas terminan con un corte abrupto de imagen y música. Para Chion, esto asocia al monolito con el concepto de interrupción, en el sentido de un interruptor que se apaga. Estos cortes repentinos se contraponen al flujo continuo de la masa sonora de las obras de Ligeti, de tal forma que simplemente recurre a ellos para remarcar el fin de estas secuencias. Pero además, para Chion, al estar construidas de tal forma que van evolucionando lentamente, casi sin que el espectador se dé cuenta, Kubrick consigue un efecto dramático mediante estos cortes tan radicales.

Chion (2001) aporta varias interpretaciones sobre el monolito:

- Como símbolo antropológico: recuerda a Stonehenge, a monumentos ancestrales asociados a alineaciones de los astros. En la película se alinea con los planetas y consigo mismo a lo largo del tiempo.
- Es un símbolo totémico, fálico, y objeto de adoración, en el sentido psicoanalítico.
- Símbolo del entierro: recuerda a un sarcófago egipcio, con simbolismo funerario, cuando es encontrado en la Luna. A lo largo de la película hay otros momentos que remiten al ritual del entierro: el esqueleto del simio al principio, los astronautas hibernando, el astronauta Frank enviado al espacio,.
- Representa la abstracción en sí misma. Aparece en varias escalas y posiciones. Se puede ver como un símbolo matemático de las relaciones entre los diferentes objetos del mundo. Cuando lo ven personajes, permanece en vertical, mientras que cuando flota en el espacio va cambiando su posición, y aparece en horizontal.
- Representa un elemento analítico: mientras HAL no para de hablar, el monolito permanece mudo. Son elementos contrapuestos que representan la inteligencia artificial desde puntos de vista diferentes.
- Representa la discontinuidad: sus abruptas apariciones y desapariciones rompen el tiempo y el espacio.

6.2.4 Mario Falsetto

Para Falsetto (2001) la secuencia de la Puerta de las estrellas cambia el concepto del espacio y el tiempo, que pasa de ser tridimensional a bidimensional, y enmarcado en un tiempo abstracto. Para Falsetto la película explora las coordenadas necesarias para la narrativa cinematográfica (espacio y tiempo) desde una perspectiva novedosa y moderna. Contribuye el hecho de dar más importancia al elemento visual, que no haya casi diálogos y que no haya una conclusión en la historia. Antes del viaje estelar de Bowman aparece el monolito flotando por el espacio hasta que se alinea con los astros.

Para Falsetto la música de Ligeti (*Requiem*) contribuye a generar un ambiente extraño, junto con unos planos más largos que en toda la película, potenciando la sensación de la soledad del hombre frente al Universo. La secuencia del viaje estelar de Bowman la define como ambigua, confunde la noción de tiempo y espacio para el espectador, donde se hace referencia a la complejidad del cosmos mediante un montaje muy bien planificado, unos planos cuidadosamente elegidos y una música que por sus características contribuye a diluir el paso del tiempo. Esta secuencia representa la mayor y más ambiciosa estéticamente meditación sobre el conocimiento mediante la percepción y sobre la habilidad de la tecnología y el arte para revelar tal conocimiento.

Según Falsetto (2001), el montaje asociativo y la utilización de la música se asemeja a cómo utilizaban estos elementos los pioneros del cine ruso. Para Kubrick el montaje es una herramienta fundamental para narrar, y lo prefiere a los diálogos. La parte final se acerca más a un discurso más cerebral. La abstracción de la secuencia de la Puerta estelar depende en gran medida de los colores, efectos especiales, montaje y la música para atrapar al espectador. Esa abstracción puede ser experimentada sin tener conocimientos de arte o música contemporáneos, y aún así implicar al espectador. En cambio al llegar la cápsula a su destino, cuando comienza la secuencia de Bowman en la habitación, captar las intenciones de Kubrick es más difícil porque utiliza un lenguaje cinematográfico más sofisticado. Falsetto considera este final el experimento más radical respecto a la creación subjetiva en el cine, y puede ser interpretado como una alegoría de la especie humana agonizando, y su renovación como una advertencia frente a los peligros de una era tecnológica. Simboliza, en suma, los límites de la raza humana. En cuanto a la música de Ligeti en la secuencia de la Puerta Estelar, sirve para reforzar la idea de un mundo totalmente alejado de la Tierra, con paisajes en extraños colores, detalles irreconocibles e indefinidos.

6.2.5 Jason Sperp

Sperb (2006) comenta la secuencia en que los simios encuentran el monolito, subrayando que las voces del coro del *Requiem* de Ligeti contrastan con los gritos,

sonidos guturales, y otros ruidos de los simios. Aparece de pronto esta serie de voces que no se sabe de donde vienen, tapando cualquier otro sonido, aunque es una fuente extradiegética aparentemente. Para Sperb (2006) sin embargo serían las voces de los extraterrestres que observan a los simios, y de alguna forma emanarían del monolito, siendo entonces una fuente diegética la que produce la música. Estas voces extraterrestres aparecen asociadas al monolito, cuya activación provoca un nivel de consciencia más elevado. Al ser incomprensible lo que cantan, se oponen a los diálogos humanos. Cuando los astronautas llegan al cráter, las voces alienígenas llenan el sonido ambiente, seguidas por una señal acústica que activa el monolito de Júpiter. Aquí se produce una utilización del sonido diegético más allá de cómo ha sido utilizado anteriormente, haciendo que el espectador se identifique con los astronautas y deseando que se acabe la escena.

6.2.6 Jaume Carreras

Para Carreras (1999) en el capítulo *La música en el cine de Stanley Kubrick* del libro de Christian Aguilera sobre el director americano, habla sobre la música de Ligeti. El monolito se presenta al hombre, que ignora su procedencia y función, pero que le atrae a la vez que le aterriza. Trasciende al entendimiento humano, de tal forma que la música de Ligeti alude a cómo el sujeto lo percibe. Carreras afirma que es una música subjetiva tal, desde el punto de vista de los personajes, donde la forma de la obra está íntimamente ligada a la imagen. Para Carreras, la técnica compositiva influye notablemente en la imagen: la micropolifonía construida sobre superficies de timbres estáticos, va variando internamente mientras se producen *clusters* en las voces internas, que van cambiando sutil y lentamente mientras las texturas permanecen en aparente estatismo. Para Carreras esta música al ser poco habitual produce un efecto sobrecogedor a quien la escucha, produciendo “miedo, belleza y desconcierto” (Carreras, 1999:360). Las mismas sensaciones que Carreras atribuye al monolito. La extrañeza del monolito se emparenta con la extrañeza de la música, que sube en intensidad hasta coincidir con el alineamiento de los astros. Carreras asocia otras

cualidades a la música y al monolito: la idea del más allá, tanto el religioso como el misterio extraterrestre.

Afirma que la música en general en la película es heterogénea en forma pero homogénea en contenido, y que cada fragmento musical funciona en contrapunto con las imágenes, dando forma y sentido a la historia hasta que culmina el viaje del protagonista. Por último considera que la película es una obra de reflexión, llena de referencias filosóficas y religiosas, y que por ello Kubrick rechazó la partitura de Alex North, dotada de una continuidad formal pero compuesta a base de clichés de cine épico y ciencia-ficción.

6.2.7 Michel Ciment

En palabras de Michel Ciment, Kubrick “aniquila la dramaturgia clásica; la forma es el fondo, el film es en sí mismo un viaje en el espacio, una experiencia sensorial”.⁴⁰

Por otra parte en su libro Ciment (2000) considera que el Requiem de Ligeti representa la idea de Arthur C. Clarke de que la tecnología suficientemente avanzada tiene que ver con la magia y la irracionalidad. Los coros evocan lo desconocido, mientras que *Así habló Zaratustra* representa la visión nietzscheana de Kubrick sobre la evolución del simio al hombre y del hombre al superhombre (niño de las estrellas).

6.2.8 Christine Lee Gengaro

Según Lee Gengaro (2014), la música de Ligeti es tan única y tan distinta al resto de la banda sonora que pide una interpretación. La música de los Strauss y Khachaturian parecen representar nuestro mundo conocido, quizá incluso nuestra humanidad. Pero

⁴⁰ Ciment habla de Kubrick en el artículo *La odisea de Stanley Kubrick* (1969) en la revista Nuestro Cine 81 (p.12).

cuando los personajes en pantalla se enfrentan a los monolitos, algo extraterrestre, escuchamos este tipo de música muy diferente que representa otro mundo. Lee Gengaro (2014) cita un ensayo sobre *2001*, en el que Barry Keith Grant plantea la pregunta de si la música de Ligeti puede o no escucharse cuando los monolitos están presentes. Si no estamos seguros de que la música se pueda escuchar por los personajes, no podemos estar seguros de su significado. Los indicios en la película parecen sugerirnos que ni los simios ni los astronautas en el cráter Tycho escuchan las voces que acompañan las apariciones de los monolitos. (Desde un punto de vista meramente científico, la luna no tiene aire o atmósfera y el sonido no puede viajar). Quizá, como sugiere Grant, el sonido es la famosa “música de las esferas”, un sonido que el hombre moderno ha perdido la habilidad de escuchar.

Kubrick empieza el film con *Atmosphères*, una obra que empieza con un gran *cluster* de sonidos tocados por una orquesta. Como Lee Gengaro explica (2014), no hay un sentimiento de métrica o ritmo regular, ni hay armonía funcional que cree una sensación de expectativa. Simplemente oímos el movimiento de texturas a lo largo del tiempo, a medida que los instrumentos entran y salen de las masas sonoras. La misma pieza acompaña el intermedio. Según Lee, la falta de ritmo regular, métrica, melodía y armonía es quizá una señal de Kubrick, que le dice a la audiencia que se deshaga de las expectativas tradicionales del film narrativo. La pieza aparece de nuevo en la secuencia de la puerta estelar.

Una parte del *Requiem* de Ligeti, el *Kyrie*, acompaña las secuencias que incluyen a los monolitos. En esta pieza, las masas sonoras se crean por una solista soprano, una solista mezzo soprano y dos coros. Los coros consisten en veinte personas. En la parte que Kubrick usó, escuchamos las voces principalmente, con algunos momentos de notas instrumentales, aunque los instrumentos a menudo doblen a las voces. Para Lee Gengaro (2014), el movimiento de las texturas ayuda a construir tensión, a medida que las voces crecen en intensidad y dinámica, volviéndose gradualmente más agudas, más estridentes y más fuertes.

La primera vez que aparece el *Kyrie*, Kubrick lo sincroniza de tal forma que el clímax musical coincide con el alineamiento del monolito con el sol y la luna. Kubrick entonces hace un corte abrupto y para Lee se percibe como que la vida continúa como si nada, pero el espectador se da cuenta de que el momento misterioso ha terminado. Como suraya Lee Gengaro, le da igual cortar la obra a mitad de la frase musical por la fuerza que tiene el silencio y porque por las características de la obra no se puede distinguir una estructura fraseológica.

La siguiente aparición de la pieza, en el cráter lunar, en lugar de dejar que las voces alcancen ese clímax, y a pesar de que las voces y los instrumentos crecen en intensidad, las voces permanecen en el registro grave cuando el monolito emite la señal, una señal que permanece en el tiempo mientras la música de Ligeti se desvanece.

Durante la secuencia de la puerta estelar, Kubrick utiliza según Lee Gengaro (2014) dos piezas a modo de una *suite*, empezando con el *Kyrie* y continuando sin interrupción con la pieza instrumental *Atmosphères*. Para Lee Gengaro, en esta densa textura de muchos instrumentos tocando a la vez, el tiempo parece detenerse, aunque con los efectos especiales Kubrick logra un sentimiento de movimiento y velocidad. Igual que la música vocal parece llevar la voz humana al límite, en *Atmosphères* se diluye la individualidad de cada instrumento en la masa sonora. El resultado, según la opinión de Lee, es un sonido que parece a la vez familiar pero de otro mundo.

Cuando Bowman aterriza en la habitación estilo Luis XVI oímos la obra de Ligeti *Aventures* distorsionada. En esta pieza se pueden escuchar a los solistas respirando fuerte rítmicamente, lo cual encaja perfectamente con los ruidos de Bowman al respirar. En esta versión de la película las voces parece que han sido ralentizadas, haciendo que suenen menos humanas y dando la sensación de que escuchamos a los alienígenas mientras observan a Bowman haciendo su transición, según Lee Gengaro (2014).

A continuación se incluye un análisis *musivisual* realizado por el autor de este trabajo siguiendo las pautas que propone Alejandro Román (2014) en su Tesis doctoral.

6.3 Análisis *musivisual* de 2001: Una odisea del espacio.

FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

- PRODUCCIÓN: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Stanley Kubrick Productions

- AÑO DE PRODUCCIÓN: 1968

- DIRECTOR: Stanley Kubrick

- GUIÓN: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke

- DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Geoffrey Unsworth

- MONTADOR: Ray Lovejoy

- DISEÑO DE SONIDO: Winston Ryder

- INTÉRPRETES: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms

- GÉNERO CINEMATOGRAFICO: Ciencia-Ficción

- NACIONALIDAD: EEUU / Reino Unido

- ARGUMENTO: la película de ciencia-ficción por excelencia de la historia del cine narra los diversos periodos de la historia de la humanidad, no sólo del pasado, sino también del futuro. Hace millones de años, antes de la aparición del “homo sapiens”, unos primates descubren un monolito que los conduce a un estadio de inteligencia superior. Millones de años después, otro monolito, enterrado en una luna, despierta el interés de los científicos. Por último, durante una misión de la NASA, HAL 9000, una máquina dotada de inteligencia artificial, se encarga de controlar todos los sistemas de una nave espacial tripulada.

BLOQUE 2: EL MONOLITO

-ARGUMENTO: los simios despiertan de su descanso y se percatan de una presencia extraña. Se trata de un monolito negro de grandes dimensiones. Se produce en ellos un estado de excitación y curiosidad, saltando y gritando alrededor de él hasta que finalmente se deciden a acercarse y tocarlo, siguiendo al simio líder. La secuencia termina con un plano del monolito alineado con la Luna y el Sol: algo ha cambiado en los simios.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: György Ligeti

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: La secuencia de planos es la siguiente: comienza la escena con un plano americano de los simios despertando. Seguidamente hay un gran plano general del monolito, que encuadra el paisaje, los simios y el propio monolito, mostrando sus grandes dimensiones y su impacto en los simios. El plano se acerca a un plano general más corto, con los simios acercándose excitados, saltando y gritando. Posteriormente el plano se acerca un poco más para dejar paso a un plano de conjunto de los simios con el monolito en el centro, centrándose la acción en el simio líder que poco a poco se acerca a tocar el monolito. La escena termina con un plano contrapicado (casi se puede considerar plano nadir, desde el suelo) del monolito alineado con los astros. El tono general de la escena es con colores cálidos: naranjas, ocres, el sol del amanecer, el reflejo de éste en la tierra. La luz es natural, en la *hora dorada* del amanecer.
- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): El movimiento interno se percibe en los planos generales y los diferentes encuadres, pero en este caso el montaje apenas influye y no hay movimientos de cámara, que permanece fija.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: El montaje sigue el desarrollo formal de la música; a medida que aumenta la tensión de la música hay cambios de plano, que coinciden con un acercamiento cada vez mayor de los simios al monolito. Todos los cambios de plano son mediante corte, y la secuencia termina con un corte abrupto de plano y música.
- b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.
- c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: Como fuente diegética encontramos los ruidos de los simios y sus gritos. El monolito no produce sonido aunque pueda parecer que las voces del *Requiem* de Ligeti puedan ser emitidas por él. En realidad la música es extradiegética, el *Kyrie* del *Requiem* de Ligeti. La tensión va en aumento según los simios se van acercando al monolito, y la música sigue la acción según la masa sonora del coro aumenta en intensidad y altura. Al cambiar el plano a la primera vez que se ve el monolito hay una sincronía blanda con un cambio de altura en el registro del coro hacia el agudo. Cuando el líder simio se acerca al monolito se escucha una nota corta producida por un instrumento de viento. Las sílabas “mi-se” parecen distinguirse justo cuando está a punto de tocar el monolito, produciéndose otra sincronía blanda. Cuando todos los simios se acercan al monolito coincide con una zona donde los instrumentos orquestales se añaden al coro. La música y el plano contrapicado del monolito alineado con el Sol y la Luna se cortan abruptamente. En ese momento la música alcanza un nivel elevado de tensión, con mayor intensidad y en el registro agudo.
- b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro, por encima de cualquier otro sonido.

c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:

- Como función física o externa, cumple una función indicativa-temporal, indicando el momento en el que la humanidad da un salto evolutivo desarrollando su inteligencia.

- En cuanto a las funciones psicológicas, cumple dos: función conceptual, puesto que representa el concepto de la evolución humana mediante la intervención de una inteligencia extraterrestre superior representada por el monolito y la música que lo acompaña; y función pronominal, ya que el monolito representa la inteligencia extraterrestre superior y la música asociada a él refuerza el sentimiento de excitación y miedo a lo desconocido

- Como funciones técnicas se pueden distinguir dos: función estética, puesto que utilizar una obra culta otorga entidad artística a la película mediante la utilización de la música preexistente de Ligeti; y la función sonora; en este caso para evitar el vacío de sonido por la ausencia de diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas.

- b) Motivos y temas. "Leitmotivs": El Requiem en sí mismo actúa como una especie de leitmotiv que está asociado a la aparición del monolito y a la inteligencia extraterrestre superior que propicia la evolución de la especie humana.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: El compás es de 4/4, pero el ritmo no es un parámetro importante, en el sentido de que la pulsación regular se pierde. Es un flujo continuo de voces humanas que evolucionan constantemente igual que los simios se van acercando progresivamente al monolito.

- b) Tipo de sincronía: blanda.

- c) Puntos de sincronía: al tratarse de una obra preexistente compuesta con una técnica basada en la exploración de masas sonoras que evolucionan lentamente el sentido del ritmo está muy diluido, pero se observan ciertos puntos con sincronías blandas, que no coinciden del todo pero son significativos:

- 00:12:29: se produce un cambio a gran plano general del monolito y los simios comienzan a acercarse, coincide con un cambio del registro vocal, con notas más agudas y una mayor intensidad.

- 00:13:09: nota grave y sonido marcado de un instrumento de viento que coinciden con el tímido acercamiento del simio líder.

- 00:13:25: cambio de plano, el simio líder se acerca al monolito; coincide con el momento en que suena con mayor intensidad la voz del bajo.

- 00:13:39: el mono líder toca el monolito, casi al mismo tiempo que se distinguen sílabas en el coro, que crece en intensidad y hacia el agudo con sonidos de instrumentos añadidos mientras los simios rodean el monolito.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.
- b) Tipos de acordes: *Clusters* de numerosas voces que se van superponiendo.
- c) Análisis armónico musical: Se trata de una doble fuga a cinco voces, utilizando la técnica del cluster móvil mediante micropolifonía. Ligeti busca los límites musicales de cada intérprete para conseguir mayor dramatismo. Utiliza notas poco usuales para un coro, predominando el registro grave al principio y evolucionando al agudo, llegando hasta la nota más aguda posible en las sopranos.
- d) Análisis armónico-visual: En cada cambio de plano hay alguna variación tímbrica: alternancia de voces graves-agudas-graves-agudas. En los dos últimos planos hay una mayor densidad de voces con instrumentos de la orquesta añadidos, una mayor intensidad y un registro más agudo.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta sinfónica y coro (soprano y mezzo solistas, 2 coros, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 3 clarinetes, 2 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 1 trompeta bajo, 3 trombones, 1 tuba contrabajo, percusión, celesta, clavicordio, arpa, cuerda).
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: El timbre va variando desde voces graves a voces agudas, con la aparición de los instrumentos de la orquesta que coinciden con momentos clave como se ha visto en el apartado de sincronización. Se vaivenes tanto de altura como de intensidad, coincidiendo al final de la secuencia con la mayor intensidad y altura, destacando las voces femeninas. Las técnicas de interpretación llevan a los ejecutantes al límite, llegando a notas extremas y utilizando efectos vanguardistas.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: micropolifonía, técnica desarrollada por Ligeti en la que numerosas voces se mueven constantemente mientras que la masa sonora resultante evoluciona lentamente.
- b) Asociaciones por textura: La masa sonora va creciendo en intensidad y registro, evolucionando hacia el agudo como un todo que se expande lentamente con mínimas variaciones, utilizando los registros extremos para resaltar la angustia.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Tipo de bloque (ubicación en el montaje): Bloque secuencia (total), la música abarca toda la secuencia.
- b) Forma musical: clásica
- c) Tipo de forma musical: Requiem
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: El Réquiem : (en latín, «descanso») o Misa de requiem es un servicio litúrgico de la Iglesia Católica. Esta misa es un ruego por las almas de los difuntos y tiene lugar justo antes del entierro o en las ceremonias de conmemoración o recuerdo. Desde el punto de vista del nombre de las partes cantadas, la misa de réquiem difiere de la misa usual en el hecho de que ciertas partes gozosa son suprimidas como el «Gloria», el «Credo» y el «Aleluya» (que se remplazaba por el «Tracto») y por el hecho de la existencia de una secuencia, el «Dies Irae). Ligeti compuso su Requiem en 1963 inspirado por la tragedia que sufrió su familia en los campos de concentración nazis. Adapta su técnica de micropolifonía y masas sonoras al coro; la forma viene dada por la evolución de las voces y el movimiento interno mediante microcánones.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música textural, de masas sonoras, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.

- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música de Ligeti se acopla perfectamente a la secuencia, y aunque no existe una sincronía perfecta, sí se aprecian momentos de total afinidad. Kubrick elige esta música para remarcar la sensación de miedo pero al mismo tiempo excitación que sienten los simios cuando descubren el monolito. A medida que se acercan la música crece en intensidad, sobre todo cuando se acerca el líder, y se corta de pronto enlazando con la siguiente secuencia abruptamente. El clímax con la alineación del monolito y los astros coincide con la máxima tensión musical, reforzado precisamente por el corte tan radical. La asociación entre la música de Ligeti y el monolito, que representa la inteligencia superior extraterrestre que va a propiciar la evolución de la especie humana, queda patente desde este momento, y se va a repetir a lo largo del film. Es interesante que elija música religiosa para este concepto, aunque probablemente a Kubrick le interesaban las sonoridades tan particulares de esta obra, y no su contenido o significado. Cambia así, el significado de la música, que pasa de ser un número de una obra religiosa a representar lo desconocido, lo misterioso, el motor que va a guiar a la humanidad mediante el monolito; en definitiva, la inteligencia extraterrestre superior. Kubrick es pionero en la utilización de música textural en el cine, creando precedentes para películas posteriores.

BLOQUE 4: EL CRÁTER LUNAR

-ARGUMENTO: el Dr. Floyd es llevado a la excavación lunar donde se ha encontrado un monolito idéntico al que hallan los simios al principio de la película. Vemos cómo el transporte lunar viaja al cráter, cómo le explican al Dr. Floyd lo que han encontrado, y una conversación intrascendente mientras comen. También se muestra la secuencia de alunizaje.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: György Ligeti

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Los planos utilizados son los siguientes: gran plano general del paisaje lunar con el transporte (varios de ellos, algunos más abiertos que otros). Para ubicar a los protagonistas se ve un plano general del transporte lunar, picado, en un travelling siguiendo el recorrido. Después hay un plano medio desde dentro de la cabina, picado. Continúa la escena con un plano medio de los pilotos del transporte, y un travelling hacia atrás para mostrar su interior: en ese momento se corta la música. A continuación hay un plano medio de los científicos, con planos medios intercalados del Dr. Floyd, y planos detalle de los mapas de la excavación. Vemos después un gran plano general del paisaje lunar con el transporte sobrevolándolo: en ese momento vuelve a sonar *Lux Aeterna*. Continúa la escena con dos planos generales del transporte, un plano general de la base lunar con la excavación y la llegada del transporte. Después vemos un plano medio de los pilotos, y la cámara sigue a un astronauta. A continuación se ve un plano detalle del panel de mandos, y un plano medio del Dr. Floyd supervisando el alunizaje.

La luz escasa, por la ubicación, en la que no se distinguen colores salvo dentro del transporte. Predominan los colores grisáceos y un tono de color frío, salvo cuando nos muestra el interior del transporte, donde contrastan los colores cálidos.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): Se aprecian los siguientes: un *travelling* siguiendo el recorrido del transporte lunar, una panorámica de la superficie lunar y una cámara en mano que sigue a un científico. Se muestra el movimiento del transporte mediante planos generales, travellings, y panorámicas.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: El montaje en este caso nos proporciona información sobre la ubicación de los personajes, con una concatenación de

planos generales del paisaje lunar y del transporte hasta que llega a su destino. En el interior del transporte en los diálogos no hay plano-contraplano sino un cambio del eje de la cámara respecto al Dr. Floyd de 90° y la inserción de planos detalle de los mapas. Para mostrarnos la secuencia del alunizaje intercala un plano cámara en mano siguiendo a un astronauta preparado para salir con planos detalle del cuadro de mandos. El ritmo lento es acentuado por la música, con muchos planos del paisaje y el transporte pasando lentamente a lo largo del encuadre.

b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.

c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

a) ELEMENTOS SONOROS: Se escuchan ruidos diegéticos en el interior del transporte, por su funcionamiento, y los diálogos de los científicos. La música utilizada en la secuencia es *Lux Aeterna* de Ligeti. La música acompaña el viaje del transporte por el cráter lunar hacia la excavación, reforzando la sensación de lugar inhóspito que se contempla en el paisaje. Una conversación burocrática sobre la misión interrumpe la música. Después de los diálogos vuelve a aparecer la misma obra desde el principio, hasta que el transporte se posa en la superficie lunar. Cuando se muestran planos del transporte desde el exterior no produce sonido alguno, siguiendo las leyes de la física que Kubrick quiso respetar.

d) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro, por encima de cualquier otro sonido.

e) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música

actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) **FUNCIONES MUSIVISUALES:** Se pueden apreciar las siguientes:

- Como función física o externa, cumple una función local-referencial: evoca la aridez y el paisaje inhóspito de la Luna.

- En cuanto a las funciones psicológicas, cumple dos: función conceptual, puesto que representa el concepto de la soledad del ser humano frente a la infinitud del Universo, y función transformadora: realza el dramatismo de unos científicos que no comprenden qué han encontrado y que se dirigen hacia lo desconocido en un ambiente hostil, llenando el hueco del vacío espacial.

- Como funciones técnicas se pueden distinguir dos: función estética, puesto que utilizar una obra culta otorga entidad artística a la película mediante la utilización de la música preexistente de Ligeti; y la función sonora; en este caso para evitar la ausencia de sonido en el espacio y en la Luna.

- **CÓDIGOS MELÓDICOS:**

a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas.

b) Motivos y temas. "Leitmotivs": En este caso no se puede hablar de motivos o temas, sino de la utilización de los timbres que están en continua evolución: la voz humana va cambiando según se acercan al cráter.

- **CÓDIGOS RÍTMICOS:**

a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: El compás es irrelevante, lo que importa es la lenta evolución de las voces, su movimiento interno, igual que los

científicos llegan lentamente a su destino también las voces van cambiando a un ritmo constante pero lento.

b) Tipo de sincronía: blanda.

c) Puntos de sincronía: al igual que el bloque anterior, al tratarse de una obra preexistente compuesta con una técnica basada en la exploración de masas sonoras que evolucionan lentamente el sentido del ritmo está muy diluido, pero se observan ciertos puntos con sincronías blandas, sobre todo en los cambios de plano:

- 00:45:53: cambio de gran plano a general a plano de conjunto, coincide con una sílaba del coro.

-00:49:09: nota tenida cuando vuelve a aparecer el paisaje lunar.

-00:50:08: notas agudas que coinciden con el científico vestido de astronauta preparándose para bajar.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.

b) Tipos de acordes: *Clusters* de numerosas voces que se van superponiendo.

c) Análisis armónico musical: Obra compuesta de acuerdo con la técnica de masas sonoras, que el compositor ya utilizaba desde el inicio de los años 60, *Lux Aeterna* es una composición para un coro de 16 voces solistas. Está dividida en 21 campos (cada uno correspondiente a un “estado o color particular”) elaborados a partir de un *cluster* que se va transformando lentamente en intensidades y timbres, con un movimiento continuo que crea un “estatismo increíblemente animado”, como una gran masa que fuera girando y mostrando sus diferentes fases. Ligeti acuña el término “micropolifonía” para describir esta técnica de composición.

- d) Análisis armónico-visual: La música acompaña los paisajes lunares, trasladando al espectador las sensaciones de los astronautas en un entorno hostil, sin más pretensión que ilustrar el viaje hasta el monolito.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Coro de 16 voces solistas.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Ligeti busca registros extremos en las voces, que con la técnica de la micropolifonía van cambiando lentamente pero dentro de una sensación general de estatismo. El coro aporta cierta angustia existencial del hombre frente al vacío del espacio y la infinitud del Universo. Según cambian los planos y el espectador se ubica, el timbre de las voces va cambiando.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: micropolifonía, técnica desarrollada por Ligeti en la que numerosas voces se mueven constantemente mientras que la masa sonora resultante evoluciona lentamente.
- b) Asociaciones por textura: La masa sonora va creciendo en intensidad y variando el registro, centrándose en los registros extremos que parecen resaltar la inquietud del espectador y crear expectativas ante lo que va a suceder.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Tipo de bloque (ubicación en el montaje): Dos escenas en la secuencia del viaje lunar, con una escena sin música en medio.
- b) Forma musica: clásica
- c) Tipo de forma musical: Vocal libre.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: Forma libre con una estructura que prescinde del ritmo y de la melodía, y utiliza la armonía con el objetivo de producir variaciones de timbres vocales a lo largo del tiempo. La forma viene

dada por la evolución de las voces y la micropolifonía.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música textural, de masas sonoras, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música de Ligeti en este caso actúa como acompañamiento al paisaje y pone en aviso al espectador de que algo importante va a suceder, alimentando la expectación sobre qué van a descubrir al llegar al monolito. Además acentúa la sensación de soledad y la vastedad del Universo, creando desasosiego en el espectador. El viaje lunar por un árido paisaje unido a la música de Ligeti no presagia buenos augurios. En este caso la música de Ligeti también adquiere connotaciones negativas, o significados asociados a una situación inquietante.

BLOQUE 5: EL MONOLITO LUNAR

-ARGUMENTO: Los científicos llegan al lugar de la excavación lunar donde está monolito. Se acercan con miedo y expectación, y se hacen fotos. El Dr. Floyd se siente fascinado y se acerca a tocarlo, evocando al líder simio, pero con mayor convicción. En ese momento se activa la señal que lo conecta al monolito de Júpiter, con un molesto pitido que afecta a los astronautas.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: György Ligeti

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Los planos utilizados son los siguientes; Plano general del monolito en la excavación, mientras los astronautas

entran en campo, con la Tierra de fondo. Plano de conjunto de los astronautas: primero desde delante y después desde detrás. Cámara en mano, plano medio siguiendo a los astronautas. Plano general bajando la rampa. Gran plano general picado mientras bajan la rampa. Primer plano de astronauta, cámara en mano. Plano americano astronauta fotógrafo. Plano medio Lloyd tocando monolito. Plano detalle mano en monolito. Plano general astronautas alrededor de monolito. Plano semisubjetivo del fotógrafo. Plano de conjunto astronautas aturdidos. Plano general alineación de monolito y astros.

La luz potente de los focos de la excavación, ilumina el monolito, pero los personajes permanecen en penumbra. Colores fríos por el paisaje lunar, algo suavizados por el naranja de la estructura.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): El movimiento se percibe en los planos generales, cuando se mueven los personajes. Hay varios planos semisubjetivos cámara en mano para mostrarnos el punto de vista de los astronautas, destacando el del fotógrafo.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: El montaje sigue el desarrollo formal de la música; a medida que sube la tensión de la música hay cambios de plano, que coinciden con un acercamiento de los astronautas al monolito. Todos los cambios de plano son mediante corte, y la secuencia termina con un corte abrupto (igual que con la secuencia de los simios) de plano y música, que es solapada por el pitido.
- b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.
- c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: Se oyen sólo dos elementos: la señal acústica del

monolito y el *Kyrie del Requiem* de Ligeti.

- b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro, por encima de cualquier otro sonido.
- c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

- a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.
- b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:
 - Como función física o externa, cumple una función indicativa-temporal: muestra el momento en el que la humanidad contacta con extraterrestres.
 - En cuanto a las funciones psicológicas, cumple dos: función conceptual, representa la fascinación y el miedo irracional ante una inteligencia extraterrestre superior, y una función pronominal: el monolito representa la inteligencia extraterrestre superior y la música asociada a él refuerza el sentimiento de excitación y miedo a lo desconocido.
 - Como funciones técnicas se pueden distinguir dos: función estética, puesto que utilizar una obra culta otorga entidad artística a la película mediante la utilización de la música preexistente de Ligeti; y la función sonora; en este caso para evitar la ausencia de sonido en el espacio y en la Luna.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

- a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas.
- b) Motivos y temas. "Leitmotivs": El *Requiem* en sí mismo actúa como una especie de leitmotiv que está asociado a la aparición del monolito.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: El compás es de 4/4, pero el ritmo no es un parámetro importante, en el sentido de que la pulsación regular se pierde. Es un flujo continuo de voces humanas que evolucionan constantemente igual que los simios se van acercando progresivamente al monolito.
- b) Tipo de sincronía: blanda.
- c) Puntos de sincronía: al igual que los bloques anteriores, al tratarse de una obra preexistente compuesta con una técnica basada en la exploración de masas sonoras que evolucionan lentamente el sentido del ritmo está muy diluido, pero se observan ciertos puntos con sincronías blandas:
 - 52:08: cuando comienzan a bajar la rampa, las voces femeninas aumentan en altura e intensidad, y suena una voz grave.
 - 52:30: al bajar la rampa suenan voces graves y una nota tenida en el viento.
 - 52:57: se distingue alguna sílaba en el coro cuando llegan al final de la rampa.
 - 53:00: agitación en las voces masculinas hacia el agudo cuando se acercan al monolito.
 - 53:12: voces femeninas aparecen cuando empiezan a hacer fotos.
 - 53:26: máxima tensión voces al tocar el monolito, voces femeninas muy agudas.
 - 53:59: voces masculinas cuando deciden hacerse la foto.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde

las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.

- b) Tipos de acordes: *Clusters* de numerosas voces que se van superponiendo.
- c) Análisis armónico musical: consultar bloque 2, Kubrick utiliza el mismo fragmento.
- d) Análisis armónico-visual: La tensión de los astronautas es representada por la masa sonora, que va creciendo en registro e intensidad a medida que los científicos se acercan al monolito. Al tocarlo se produce el momento de mayor tensión musical.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta sinfónica y coro.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: El timbre va variando desde notas graves a notas muy agudas, con vaivenes tanto de altura como de intensidad, coincidiendo al final de la secuencia con la mayor intensidad y altura. Coincide con el fragmento utilizado en la secuencia de los simios. En este caso la intensidad va en aumento a medida que los científicos se acercan, hasta que comienza a sonar el pitido.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: micropolifonía, técnica desarrollada por Ligeti en la que numerosas voces se mueven constantemente mientras que la masa sonora resultante evoluciona lentamente.
- b) Asociaciones por textura: La masa sonora se asocia a la inteligencia extraterrestre, y va creciendo en intensidad y densidad a medida que los astronautas se acercan. Acentúa también la sensación de miedo/admiración de los científicos, y su angustia al escuchar el pitido.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Secuencia.

- b) Forma musica: clásica
- c) Tipo de forma musical: Requiem.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: ver bloque 2.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música textural, de masas sonoras, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

Igual que en la secuencia de los simios, Kubrick utiliza esta música para representar la inteligencia superior extraterrestre y el miedo/fascinación que ejerce sobre el hombre. Se podría llegar a la conclusión de que en realidad es música diegética producida por el monolito, pero ni en esta secuencia ni en la de los simios parece que los personajes se percaten de ella. Por tanto se trata de una música ambigua pero que induce en el espectador un estado de inquietud, y que se asocia al monolito como símbolo de la inteligencia extraterrestre que mediante este encuentro hace avanzar a la humanidad hacia el siguiente paso de su evolución.

BLOQUE 7: JÚPITER Y EL VIAJE POR LA PUERTA ESTELAR

-ARGUMENTO: La misión llega a Júpiter y Bowman experimenta un viaje interdimensional hasta el planeta de los extraterrestres.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: György Ligeti

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Planos generales de la nave espacial, los planetas y el monolito, que conducen a un plano general del monolito. Después vemos un plano general de la cápsula, un plano general del monolito alineado con los astros, y a partir de ese momento una sucesión de planos realizados con efectos especiales basados en formas y colores, con fotogramas de Bowman intercalados. Al llegar a la secuencia del viaje estelar, van entrando en cuadro diversas formas y colores que abarcan todo el espectro visible. Se ven primerísimos primeros planos del ojo de Bowman en diferentes colores. También se suceden planos generales de formas geométricas que recuerdan a galaxias y a sustancias orgánicas. Vemos un plano general de una superficie extraña delimitada por formas romboides. A continuación planos generales de paisajes con colores virados, supuestamente el planeta alienígena. Por último la secuencia termina con planos del ojo de Bowman con diferentes colores.

Los colores son muy importantes en toda la secuencia y hay una amplia gama del espectro visual que va evolucionando continuamente al mismo tiempo que lo hacen las voces y los instrumentos en las obras de Ligeti.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): Hay constantes panorámicas verticales y horizontales para ubicar al monolito y la nave espacial al comienzo de la secuencia. La cámara sigue a la nave y al monolito. Los efectos especiales de la secuencia de la puerta estelar confieren gran sensación de movimiento, imprimiendo dinamismo a la música, aunque la cámara permanece fija, son las formas geométricas que van apareciendo las que aportan esa sensación.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: Música e imágenes se fusionan a la perfección en una larga secuencia en la que primero asistimos a la llegada de Bowman a Júpiter y después a su viaje por la puerta estelar hasta el planeta de los extraterrestres. El dinamismo del montaje, con un encadenamiento de imágenes creadas mediante efectos especiales, contrasta con el aparente estatismo de la

música, pero al igual que las masas sonoras de Ligeti, la imagen va evolucionando hasta que la cápsula se posa en la habitación estilo Luis XVI..

- b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.
- c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: Se oyen sólo dos elementos: la señal acústica del monolito y el *Kyrie* del *Requiem* de Ligeti.
- b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro.
- c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

- a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.
- b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:
 - Como función física o externa, cumple una función indicativa-temporal: acompaña el viaje de Bowman a través de la puerta estelar.
 - En cuanto a las funciones psicológicas, cumple dos: función conceptual, que representa la tensión y el miedo irracional a lo desconocido que experimenta Bowman durante su insólito viaje, y función pronominal: el monolito representa la inteligencia extraterrestre superior y la música del *Kyrie* asociada a él refuerza el

sentimiento de excitación y miedo a lo desconocido. *Atmosphères* se asocia al insólito viaje a través del espacio donde Bowman experimenta sensaciones contrapuestas: desde la incredulidad hasta el horror más absoluto.

- Como funciones técnicas se pueden distinguir dos: función estética, puesto que utilizar una obra culta otorga entidad artística a la película mediante la utilización de la música preexistente de Ligeti; y la función sonora; en este caso para evitar la ausencia de sonido en el espacio.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

- a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas.
- b) Motivos y temas. "Leitmotifs": El *Requiem* en sí mismo actúa como una especie de leitmotiv que está asociado a la aparición del monolito, mientras que *Atmosphères* ilustra musicalmente el viaje interestelar.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: En *Atmosphères* la aparente falta de movimiento se ve complementada por el dinamismo de las imágenes, que se funden a la perfección transmitiendo al espectador las sensaciones que experimenta Bowman en su particular viaje.
- b) Tipo de sincronía: blanda.
- c) Puntos de sincronía: al igual que los bloques anteriores, al tratarse de una obra preexistente compuesta con una técnica basada en la exploración de masas sonoras que evolucionan lentamente el sentido del ritmo está muy diluido, pero se observan ciertos puntos con sincronías blandas:
 - 2:02:13: máxima tensión en el coro, coincidiendo con la alineación del monolito y la entrada en la puerta estelar.
 - 2:02:43: coro en registro más agudo, comienzan imágenes abstractas de

colores.

- 2:03:00: luz verde y comienza *Atmosphères*.
- 2:04:18: ojo de Bowman, coincide con cluster en viento
- 2:04:40 : máxima tensión musical, cluster forte, coincidiendo con la nebulosa.
- 2:06:18: registro agudo extremo, forma orgánica roja.
- 2:07:29: relajación tensión en orquesta, rombos.
- 2:10:30: cambia el paisaje, clusters cada vez más intensos.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.
- b) Tipos de acordes: *Clusters* de numerosas voces que se van superponiendo.
- c) Análisis armónico musical: En esta obra Ligeti explota al máximo algunos de sus característicos recursos técnicos:
 - en el aspecto textural, la *Klangflachenkomposition* y la técnica de superposición de materiales de contenido expresivo muy variado.
 - En el aspecto armónico, el uso de clusters diatónicos y cromáticos y la gradación de la amplitud de su registro, para el control de los cambios sonoros.
 - En el aspecto contrapuntístico: la micropolifonía y los cánones a muchas partes con su gradación en los cambios de textura y registro y la técnica de superposición de velocidades (polirritmia o politemporalidad).
 - En el aspecto rítmico, el contraste entre secciones de ritmo de superficie estático y dinámico, y entre las duraciones de esas secciones, y por otro lado las técnicas de polirritmo y politempo.
- d) Análisis armónico-visual: La tensión a la que es sometido Bowman queda reflejada en sus expresiones, mientras que la música parece reflejar las emociones que experimenta a medida que va pasando por lugares diferentes. La elevada carga abstracta de las imágenes y de la música contribuyen a que el espectador se sumerja en un torbellino de sensaciones que no deja indiferente a

nadie.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta sinfónica (*Atmosphères*). Orquesta sinfónica con maderas a 4, metales a 4, cuerda y piano preparado para 2 percussionistas.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Los cambios tímbricos de la orquesta coinciden mediante sincronía blanda con cambios en las texturas visuales, creando una relación estrecha entre música e imagen. Los cambios de intensidad coinciden con cambios de texturas visuales o con el ojo de Bowman, remarcando la sorpresa de éste al entrar en una nueva zona.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: micropolifonía, técnica desarrollada por Ligeti en la que numerosas voces se mueven constantemente mientras que la masa sonora resultante evoluciona lentamente.
- b) Asociaciones por textura: La masa sonora va creciendo en intensidad y registro, evolucionando internamente de igual forma que Bowman es arrastrado por el espacio-tiempo. Las masas sonoras se asocian a la sensación que experimenta Bowman a medida que recorre diferentes lugares.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Secuencia.
- b) Forma musical: clásica
- c) Tipo de forma musical: Libre orquestal.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: Forma libre con una estructura que prescinde del ritmo y de la melodía, y utiliza la armonía con el objetivo de producir variaciones de timbres orquestales a lo largo del tiempo. La música es continua, el avance no plantea un desarrollo y no hay puntos culminantes.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música textural, de masas sonoras, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

En la secuencia más famosa de la película, asistimos a un espectáculo sinestésico en el que la materia abstracta de las imágenes mostradas es acompañada por una obra que para su compositor representa un canon perpetuo, un fluir constante pero en sutil movimiento interno del mismo modo que la humanidad da pequeños pasos en la evolución, hasta convertirse en el niño de las estrellas al final de la película.

**CAPÍTULO VII. ANÁLISIS DE LA
MÚSICA DE LIGETI Y PENDERECKI
EN *EL RESPLANDOR***

7.1 Música textural: asociaciones y significados

El resplandor narra la historia de una familia (Jack, Wendy y el pequeño Danny) que debe pasar el invierno en un hotel (el *Overlook*) que permanece cerrado durante la temporada invernal a causa de su situación geográfica, entre las nevadas montañas de la geografía norteamericana. Jack Torrance (interpretado por Jack Nicholson) acepta trabajar como vigilante del hotel aun sabiendo que un vigilante que le precedió en el puesto, Delbert Grady, acabó superado por la soledad y asesinó brutalmente a su mujer y a sus dos hijas. Jack está en el proceso de escritura de un libro y la soledad del hotel le permite albergar la esperanza de acabarlo. Sin embargo, la soledad, el hotel y su propia incapacidad para finalizar la escritura del libro le conducirán a un trágico desenlace.

De nuevo Kubrick recurre a música ya preexistente en esta película, utilizando en esta ocasión piezas de Ligeti, Penderecki, y Bartók. Comenzando por Bartók, uno de los grandes clásicos del siglo XX, utiliza su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, una de las obras maestras indiscutibles del autor y del siglo, del que se escucha el tercer movimiento, *Adagio* cuando Wendy y Danny corren por el laberinto, cuando Danny pasa por primera vez frente a la habitación 237 y no puede abrirla, o cuando abre la puerta para entrar en su habitación, donde está su padre, a buscar su coche de bomberos (el tintineo inicial de la celesta en el *Adagio* acompaña la apertura de la puerta). Parece como si esta música acompañara el concepto de un secreto escondido.

En cuanto a Ligeti, su *Lontano*, obra para orquesta de 1967, parece elegido para ilustrar la comunicación *lejana*, como su nombre indica, y por ello suena cuando en la presentación del hotel, Halloran se comunica con Danny mediante el *resplandor*; también cuando Danny tiene por primera vez, desde su casa, la visión de las gemelas; y por último cuando Wendy descubre que las líneas telefónicas están cortadas por la nieve (y, por tanto, no puede haber la comunicación *normal* a distancia).

Como punto fuerte y más importante, el protagonismo de la música de *El resplandor* se la lleva Krzysztof Penderecki. De él escuchamos *El despertar de Jacob* (de 1974) en momentos como la primera vez que Danny habla con el espíritu Tony, cuando Jack

despierta de su pesadilla, y cuando el propio Jack entra en la habitación 237 para encontrarse con la bañista desnuda; esta música parece, pues, acompañar a las escenas que supongan alguna iniciación en lo desconocido. Otra obra utilizada de Penderecki es *Utrenja* (1969-70), que originalmente describe el entierro y resurrección de Cristo. De esta obra suenan en *El resplandor* dos fragmentos: el titulado *Ewangelia* en los momentos más violentos del film: cuando Wendy le da a Jack con el bate, el hachazo de Jack a Halloran, Wendy despertándose y gritando al ver el *Redrum* en la puerta, o al ver ella el cadáver de Halloran; otro fragmento es *Kanon Paschy*, que suele usarse conjuntamente con el anterior, por ejemplo en la persecución de Danny por Jack a través del seto. O también cuando Wendy tiene la visión del ascensor lleno de sangre.

Otras obras de Penderecki que se escuchan en la película son las dos composiciones que llevan el título de *De Natura Sonoris* (la primera de 1966 y la segunda de 1971). La número 1 se escucha en algunos momentos que impliquen descubrimiento: cuando Danny, corriendo en su triciclo, dobla una esquina y ve a las dos gemelas; o cuando Wendy descubre que el coche oruga de que disponían en el hotel ha sido inutilizado por Jack; también en la imagen final de Jack congelado. En cuanto a la número 2, la oímos cuando Danny está escribiendo *Redrum* con el lápiz de labios, cuando Halloran viaja en el coche oruga rumbo al hotel, o cuando Danny se reúne finalmente con su madre. Por último, la compleja relación entre Jack y Wendy parece remarcada por *Polymorphia*, de 1961, que suena cuando ella descubre que el libro de Jack consta de una sola frase, cuando le arrastra, inconsciente, hasta encerrarle en la despensa, o cuando él le habla desde la despensa de que se va a llevar una sorpresa cuando compruebe el estado del coche oruga y del radioteléfono.

La primera obra que aparece en el film de Penderecki es *Utrenja*, concretamente las piezas *Ewangelia* y *Kanon Paschy*. En la escena en la que Wendy corre escaleras arriba, la música de *Ewangelia*, es especialmente inquietante por la utilización de la voz: sílabas susurradas, cantadas con intervalos disonantes, que dan la sensación de que hay alguien más en el hotel, alguna presencia sobrenatural. De acuerdo con el editor de la música en la película, Kubrick rodó la escena de Jack persiguiendo a su hijo Danny en el laberinto con un radiocasette portátil en el que sonaba *La consagración de la*

primavera de Stravinsky, pero en el montaje final se decidió por la obra de Penderecki, mucho más efectiva desde el punto de vista cinematográfico, por la sensación de ansiedad que es reforzada por la música. Penderecki buscaba sonoridades de la cuerda, la percusión y el coro inspiradas en la música electrónica de la época, mientras que el texto pertenece a la Liturgia ortodoxa cristiana, y versa sobre la resurrección de Cristo. Por tanto el mensaje original, el punto de partida de la composición de Penderecki queda totalmente alterado al utilizar la pieza con estas imágenes confiriendo un significado opuesto (alegría por la resurrección frente a angustia por una muerte inminente). En cualquier caso, el simbolismo cristiano está presente en *El Resplandor*, desde que al final se sugiere que Jack Torrance podría ser el hombre de la fotografía de 1921 resucitado, puesto que tienen el mismo rostro. También es significativo que la película termina con esta pieza, cuyos efectos están producidos a base de llevar al límite la técnica de los instrumentos de la orquesta, hasta que adquieren matices de sonidos electrónicos, casi inhumanos, recordándonos que el cristianismo es esencialmente una religión donde Cristo emerge resucitado de su tumba.

La utilización de las cuerdas en *Polymorphia* contribuye a acrecentar la sensación de angustia del espectador, con diferentes técnicas de ejecución que como se ha comentado anteriormente han servido de inspiración para la música posterior de este género cinematográfico.

El uso de timbres y texturas en *De natura sonoris I* y *II* también es una técnica muy utilizada posteriormente en el cine, en varios géneros, como se verá en el capítulo siguiente. Por último *The awakening of Jacob* crea una sensación de angustia creciente, y es utilizada con gran acierto cuando Jack encuentra a su mujer en el baño, y aunque no es tan disonante, la tensión que se va generando acompaña perfectamente a las imágenes.

7.2 Música de *El Resplandor*. Interpretaciones

Para David Fuentesfría (Santos, 2008), Kubrick busca timbres de orquesta básicos, a modo de ecos ancestrales que reflejen el miedo a lo desconocido y el descubrimiento poco a poco de los fantasmas del hotel Overlook. Según Fuentesfría la película es el máximo referente del género de terror, y Kubrick utiliza la música en conjunción con la imagen para crear escenas con total sincronía. Habla de cómo utiliza el *zoom* cuando Wendy encuentra la palabra *redrum* en el baño o cuando contempla a dos espectros al final del film: en estas escenas la música de Penderecki *Ewangelia* (pieza de su obra *Utrenja*) acompañan los movimientos de cámara para remarcar esos instantes que presagian la muerte y la violencia, sincronizando un sonido de percusión que evoca el cascabel de una serpiente o el inicio de un aquelarre. Fuentesfría destaca la escena en la que Danny escribe la palabra maldita en medio del trance mientras el ritmo del metrónomo coincide con el sonido, que siempre continúa con susurros y voces de la obra de Penderecki, justo cuando Wendy se despierta y lee la palabra en el espejo.

Fuentesfría (2008) afirma que la obra de Ligeti *Lontano* representa la comunicación telepática, es decir, el propio *resplandor* que da título a la película, entre el niño (Danny) y el cocinero (Halloran). Para Fuentesfría más que musical, el concepto de Kubrick es sonoro, buscando cómo fluye la obra en conjunción con la imagen que su efecto global. Es decir, que cada escena tiene una música dividida en segmentos coincidentes con la imagen, y dentro de ellos cada sonido refuerza la acción, contribuyendo al aumento de la tensión. Para ejemplificar esto, recurre a la escena del encuentro de Danny con las gemelas asesinadas. *De Natura Sonoris*, de Penderecki, se sincroniza para que cuando el niño ve a las gemelas a la vuelta de la esquina, coincida justo con un golpe de gong.

Bernd Schultheis (2004), en su artículo *Stanley Kubrick's Soundtracks in Notes* afirma que Kubrick utiliza las obras contemporáneas como un material de signos acústico-dramáticos, que combina y superpone libremente formando un collage que se desarrolla para asociar elementos. Schultheis (2004) distingue dos niveles musicales: el inmediatamente emocional, mediante estímulos dramáticos, que afectan constantemente

al espectador; y el segundo nivel más profundo ligado a la connotación de la liturgia y el delirio. Analiza las obras que aparecen y dice que *The Awakening of Jacob* da la impresión de un sueño alucinatorio de alguien durmiendo. La obra suena cuando Danny experimenta el primer “resplandor”, y la escena (“visión sangrienta”) de las gemelas y la sangre en el ascensor. Sin embargo para Schultheis hay un equilibrio entre el drama de la escena y la expresión musical. *Lontano* de Ligeti, conecta la calma y los sonidos oscuros de la alucinación con una sección de viento y cuerda, que Kubrick utiliza para anticipar las características de la tormenta de nieve. La música aparece tres veces: sirve de unión entre la primera visión de las gemelas por parte de Danny, el “resplandor” de Hallorann y la primera escena en la nieve con los primeros síntomas de inestabilidad mental de Jack.

En una parte más avanzada del film encontramos collages de obras de Penderecki, que Schultheis (2004) identifica como *De natura Sonoris I y II*, *Utrenja I y II* y *Polymorphia*. La primera de ellas aparece justo después de la última aparición de la música de Bártok en la película, en la escena “ven y juega”: Danny se encuentra a las gemelas mientras va en el triciclo, que le invitan a jugar. Según Schultheis Kubrick utiliza la música de Penderecki para resaltar el desarrollo de las escenas de terror a partir de ese momento, recurriendo a ella como un almacén de sonidos terroríficos, que va eligiendo según las necesidades de cada escena. Para Schultheis este uso de la música de Penderecki destruye por completo la intención compositiva del maestro polaco, pero crea un nuevo contexto integrado con las imágenes y los personajes. *Polymorphia* se escucha en las escenas “todo trabajo y nada de juegos” hasta “Jack encerrado”. El montaje y la imagen se ajusta al desarrollo de la música. En determinado momento Wendy es acompañada por 48 cuerdas, con efectos de percusión de *Utrenja*. En oposición, Kubrick utiliza canciones populares de los años 20 y 30 del siglo XX como pistas del pasado de Jack.

Para Jaume Carreras (Aguilera y Carreras, 1999:369) la película es una ópera de terror. Afirma que la estructura de la misma, incluyendo una obertura, es muy clara. Considera que la utilización del silencio es fundamental y la música contemporánea se adecúa a esa contraposición silencio-música-ausencia de música. También subraya la importancia

de la precisa sincronización entre música y acción. Carreras supone que la película se montó a partir de la música para producir esas sincronías, y cada acción se acompaña de una variación musical, al estilo de la ópera. Las partes de la película también están construidas en torno a la música: al principio sintetizadores de Wendy Carlos, después ausencia de música, más tarde va apareciendo música y creciendo en densidad, en una progresión creciente hasta el clímax final.

Para Carreras el género de terror posee uno de los clichés musicales más claros, y la música utilizada de Bártok, Penderecki o Ligeti ofrece “múltiples posibilidades expresivas, amplios registros sonoros y dinámicas y ritmos desconcertantes” (Aguilera y Carreras, 1999:372). Identifica las sensaciones que provoca este tipo de música con el miedo a lo desconocido, pero se pregunta si esa música ya evocaba esas sensaciones por sí misma o fue el cine el que la imbuyó de esas connotaciones.

Para Philip Kuberski (2012) la música en *El resplandor* es un reflejo del indeterminismo psíquico de la película. La música de Penderecki le ofrece un aire de seriedad e introspección mística, y le sugiere un “inframundo de vibración y violencia atonal” (Kuberski, 2012:110). Señala que la música es un recordatorio de la obsesión de Kubrick por hacer el mejor film de terror de la historia, yendo desde el género de terror, a los cuentos de hadas, los mitos y la religión. Por ello Kuberski piensa que la música tiene ese halo de terror incipiente. *The Awakening of Jacob* se asocia con los asesinatos de Grady en el hotel, el almacén donde será encerrado Jack, el laberinto y la habitación 237. El título de Penderecki sugiere a Kuberski los sueños de Jacob sobre ángeles trepando por una pasarela entre el Cielo y la Tierra, mientras que la película evocan el descenso al horror que esconde el hotel y su pasado. La música de Ligeti la asocia a las escenas de persecución, funcionando como contraste con la decoración banal del hotel y el escenario.

Jeremy Barham (2009) hace un estudio de la música de *El resplandor*, aportando las notas del editor musical, Gordon Stainforth. Habla del enfoque innovador de Kubrick, y cómo ejemplifica un nivel sofisticado de interacción entre imagen y música. Para Barham es una concepción muy diferente a las de películas de la época y remarca las

intenciones estéticas de Kubrick. Le sorprende que en las críticas de su estreno apenas se haga mención a la música, aunque alguna la valora muy positivamente. Barham sostiene que la música de vanguardia a partir de entonces se convierte en cliché para el género de terror.

Barham cita a Mayersberg que opina lo siguiente acerca de la película:

"El resplandor tiene mucho en común con la música de la posguerra. Parece técnicamente brillante pero fundamentalmente sin corazón. Parece deliberadamente inteligente pero permanece enigmática. Kubrick ha intentado dar un paso más en el lenguaje cinematográfico. ¿Cómo puedes expresar disonancia y fragmentación, las cualidades esenciales de nuestras vidas, de una manera que respete las armonías tradicionales? ¿Puede el desorden ser expresado de manera ordenada? Kubrick ha alcanzado los límites del arte cinematográfico conservador con *El Resplandor*" (Barham, 2009:4).

Para Barham (2009:137-170) la película puede representar un hito en el mundo del cine: como punto de partida para utilizar música vanguardista de segunda mitad del siglo XX en el cine de terror o componer imitando esos estilos, y como cierre hacia una música que perdió su oportunidad para llegar al gran público. Barham afirma que no se filmó ninguna escena con la música en mente, pero Stainforth en conversaciones con este investigador le confirmó que la película estaba ya montada al empezar a trabajar con la música. Kubrick pensaba, según las conversaciones de Barham con Stainforth, que la música de Penderecki era la más apropiada para la película, y lo que más le preocupaba era el tono general más que utilizar una pieza concreta en una escena determinada. Pero aunque consideraba la película como un todo, sí dio instrucciones de qué tipo de música debía aparecer en cada secuencia y en qué momentos. Fue Stainforth quien elegía las obras en particular y normalmente Kubrick daba el visto bueno.

A continuación se incluyen algunas fichas de trabajo del editor musical de la película, Gordon Stainforth, publicadas por él mismo en su web⁴¹:

⁴¹ Archivos recuperados en enero de 2016 de <http://gordonstainforth.apps-land1.net/shining-music-intro> página web propia en la que se pueden encontrar materiales sobre su participación en varias películas.

<p>DIALOGUE</p>	<p>Danny: 'Dad' 'Do you like this hotel?' 'I guess so'</p> <p>Jack: 'I can't, I got too much to do' 'Yeah?' 'Yeah I do' 'I love it' 'Don't you?' 'Good' 'I wish we could stay here for ever and ever' 'What?' 'What do you mean?' 'Did your mother ever say that to you? That I would hurt you?' 'Are you sure?' 'No Dad' 'Yes Dad'</p> <p>'Yes Dad' 'Good' (quiet laugh)</p>
<p>MUSIC</p>	<p>bb. 14⁴-32² (continued)</p> <p>bb. 32²-34¹</p> <p>bb. 34²-45¹ (with cut from b. 37¹ 42²)</p>
<p>IMAGE/ ACTION</p>	<p>Dialogue</p> <p>Dialogue</p> <p>Dialogue</p>
<p>SHOT</p>	<p>4 (continued)</p> <p>As end of shot 3</p> <p>As shot 4</p>
<p>Secs</p>	<p>120 130 140 150 160 170 180 190 200 210 220 230 240</p>
<p>Timing within film</p>	<p>40:13 40:30</p>

Fig. 26. Stainforth, *Cuesheet* de una secuencia de *El resplandor*. <http://gordonstainforth.apps-land1.net/shining-music-intro>

AERIAL SHOTS, APPROACHING OVERLOOK HOTEL	CARLOS 'DIES IRAE'	
-The Interview-		
JACK + ULLMAN		
DANNY (TONY) + WENDY		TV Cartoon music
JACK + ULLMAN CONT Story of Mr Grady		
DANNY IN BATHROOM	PENDERECKI JAKOB	
+ WENDY KITCHEN?		
JACK ON PHONE		
DANNY IN BATHROOM (TONY)		
BLOOD ELEVATOR/ DANNY CU		
-Closing Day-		
FLYING OVER ROCKIES	CARLOS: 'ROCKY MOUNTAIN'	
JACK, W, D IN CAR		
AERIAL > EXT OVERLOOK LS		'ROCKY MOUNTAIN'
JACK AND ULLMAN		
ULLMAN SHOWS J + W AROUND		
DANNY DARTBOARD. GRADY TWINS	LIGETI 'LONTANO'	
ULLMAN SHOWS J + W ROUND CONT.		
ULLMAN SHOWS THEM EXT/SNOWCAT		
HALLORAN SHOWS THEM KITCHEN AND FREEZER		
SHOWS THEM STORE ROOM, PLUS DANNY SHINING	'LONTANO'	
HALLORAN TELLS DANNY ABOUT SHINING		
'What about Room 237?'		
-A month later-		
EXT HOTEL		
DANNY ON TRIKE		
WENDY WITH TROLLEY; JACK IN BED		
JACK THROWING BALL (SHORT SHOT)		
WENDY AND DANNY GO INTO MAZE.		
JACK WALKS TO MODEL OF MAZE	BARTOK MUSIC FOR S, P AND C	
W + D IN MAZE		

Fig. 28. Stainforth, plan de montaje sonoro/musical de *El resplandor*. <http://gordonstainforth.apps-land1.net/shining-music-intro>

WENDY AND DANNY GO INTO MAZE.	BARTOK MUSIC FOR S, P AND C		
JACK WALKS TO MODEL OF MAZE			
W + D IN MAZE			
-Tuesday-	Chord		
DUSK HOTEL			
DANNY ON TRIKE, TO 237 DOOR	BARTOK MUSIC FOR S, P & C		
JACK TYPING, INTERRUPTED BY W			
JACK AND WENDY 'A NEW RULE'			
W AND D IN SNOW, JACK WATCHING	LIGETI LONTANO		
-Saturday-			
H/A JACK TYPING			
WENDY TRIES PHONE ..			
.. CALLS KDK 1 RE STORM			
DANNY ON TRIKE	DE NATURA SON NO.1		
ENCOUNTERS GRADY TWINS		DE NATURA SON NO.1	
DANNY REACTION	D.N.S. CHORDS		
-Monday-			
['MAY I GO TO GET FIRE ENGINE']			[TV cartoon music]
DANNY GOES TO JACK'S BEDROOM	BARTOK (MFSPC)		
'Why don't you go to sleep ...!'			
'I'd never do anything to hurt you ... never'			
-Wednesday-		BARTOK CHORD	
EXT HOTEL			
DANNY 'MOM ARE YOU IN THERE?'	PENDERECKI JAKOB		
WENDY AT BOILERS			
JACK AWAKES FROM NIGHTMARE			
DANNY ENTERS			
DISS > JACK CORRIDOR, ENTERS GOLD ROOM		DE NAT SON NO 2	
JACK AND LLOYD. WENDY ENTERS 'CRAZY WOMAN'			

Fig. 29. Stainforth, plan de montaje sonoro/musical de *El resplandor* (2). <http://gordonstainforth.apps-land1.net/shining-music-intro>

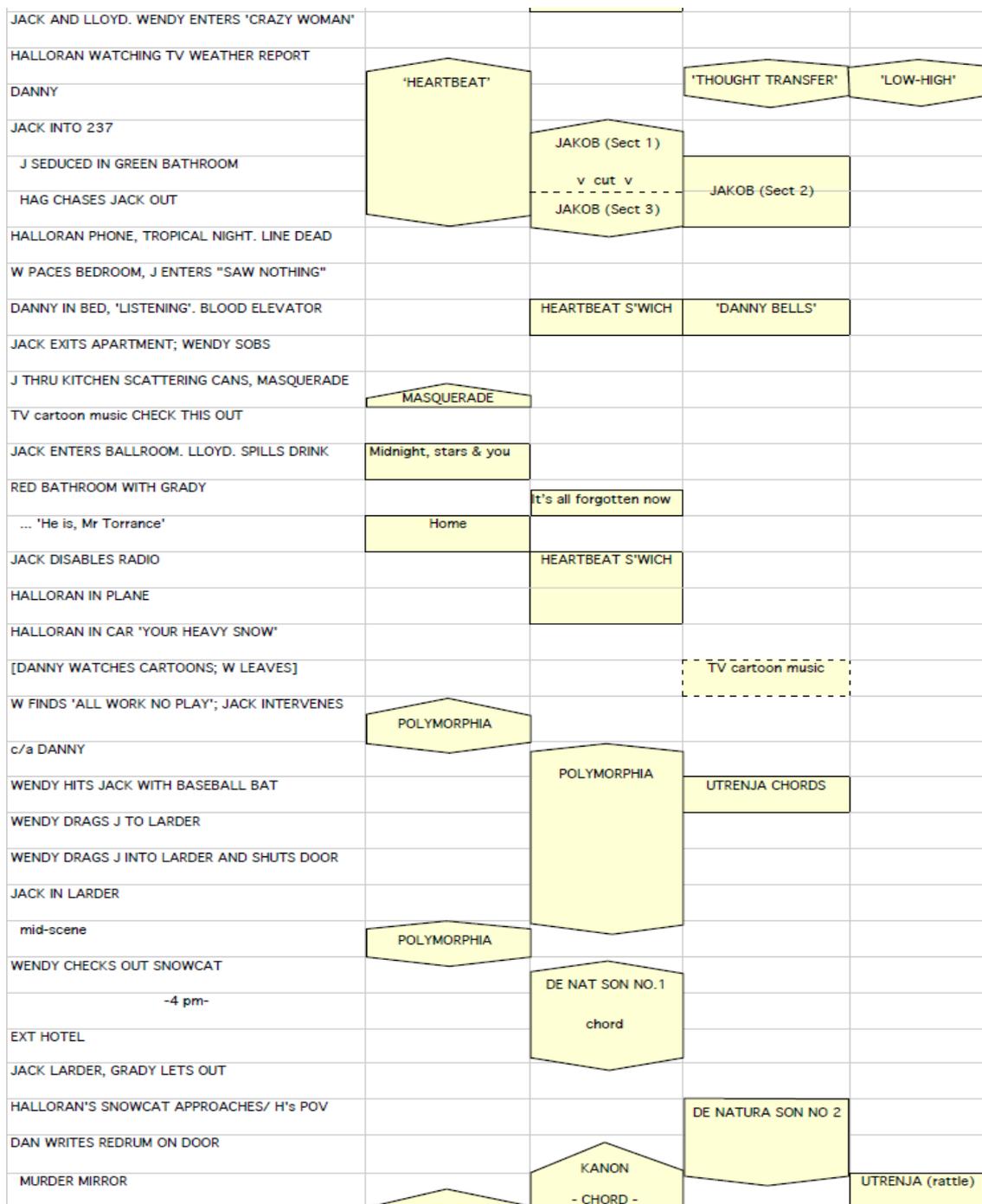


Fig. 30. Stainforth, plan de montaje sonoro/musical de *El resplandor* (3). <http://gordonstainforth.apps-landl.net/shining-music-intro>

DAN WRITES REDRUM ON DOOR		KANON		De Na
MURDER MIRROR		- CHORD -	UTRENJA (rattle)	
JACK STARTS AXING THE OUTER DOOR				
WENDY INTO BATHROOM; OPENS WINDOW	KANON			
JACK FINISHES FIRST DOOR; 'WENDY, I'M HOME'			KANON CHORDS	Utrenj
D DOWN SLOPE; JACK TO 2ND DOOR, 'COME OUT'				
JACK KNOCKS; DANNY RUNS	KANON			
'LITTLE PIGS'			KANON FILL	
JACK AXES SECOND DOOR	KANON	CHORDS KANON		
'HERE'S JOHNNY!'			UTRENJA CHORDS	
SNOWCAT				
WENDY BATHROOM. SOUND OF APPR. SNOWCAT				
DANNY RUNS, HIDES IN CUPBOARD				
J LIMPS THRU KITCHEN. W BATHROOM, SOBS				
H ENTERS HOTEL, J LIMPS CORRIDORS				
J MURDERS H	UTRENJA CHORDS	POLYMORPHIA		Utrenj
W RUSHES UP STAIRS. DOGMAN		twitter		Utrenj
J TO SNOWY DOOR; D RUNS INTO MAZE			KANON	
J STARTS TO RUN		KANON		
W REACTS TO H'S CORPSE	UTRENJA RATTLE			Utrenj
W REACTS TO SPLIT SKULL MAN		UTRENJA RATTLE		
DANNY CHASED BY JACK			KANON	
WENDY SEES SKELETONS		KANON		
JACK REAR; DANNY HIDES			KANON	
WENDY SEES BLOOD ELEVATOR	UTRENJA BOOM-BOOM			Kanon
DANNY HIDING/ JACK APPEARS		BASE KANON		
JACK CU	UTRENJA BOOM-BOOM			DE NAT SON NO 2
DANNY PEEPS OUT			twittering	
DANNY RUNS	KANON	BASE KANON		
JACK SEARCHES		Twittering		
WENDY RUNS OUT/ REUNITED WITH D	whine	+ base		
JACK WEAKENING	whistle		BASE KANON	
JACK SITS DOWN				
JACK FROZEN		DE NAT SON NO 1		
TRACK UP TO PHOTO OF JACK; START CREDITS	MIDNIGHT STARS+ YOU			Al Bow

Fig. 31. Stainforth, plan de montaje sonoro/musical de *El resplandor* (4). <http://gordonstainforth.apps-land1.net/shining-music-intro>

Para Barham (2009) esto demuestra que la obsesión enfermiza que se le atribuye a Kubrick a la hora de controlar todos los aspectos de las películas no llega a tal extremo en este caso. Los procesos de creación y la jerarquía de la música respecto a la imagen dejan patente que aunque hay una preocupación artística acerca de la música, los procesos de manipulación de la imagen han permitido un tratamiento expresivo e interactivo de la música. Con esto Barham quiere decir que Stainforth tuvo que afinar mucho la música, mediante cortes y solapamientos, para conseguir sincronizar determinados puntos importantes en la película.

Barham se refiere a la escena de Danny en el triciclo, y cómo Stainforth le cuenta que tuvo que adaptar la música para coordinarla con la imagen, pero sin alterar nunca el fraseo. Así consigue algo más visceral y rítmico, integrando lo visual y lo musical en una gran frase musical/visual/emocional, mientras Danny se tapa los ojos con las manos y mira tímidamente entre los dedos. Para Barham (2009) el éxito de esta escena deriva de la convención ya asumida a través de los dibujos animados de una sincronización dura con la imagen. Esos momentos de sincronía dura conviven con otros de sincronía más blanda, creando un amalgama convincente de elementos visuales y sonoros.

A continuación, se reproduce la partitura de Penderecki *De Natura Sonoris* con los puntos de sincronización según Barham en la escena de Danny cuando se encuentra a las gemelas en los pasillos del hotel mientras pedalea en su triciclo:

PENDERECKI,
DE NATURA
SONORIS No. 1
(1966)

34:48
SHOT 1

35:04
SHOT 2

Fig. 32. Barham, puntos de sincronización: planos y código SMPTE para la escena de Danny y las gemelas. Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining" (2009).

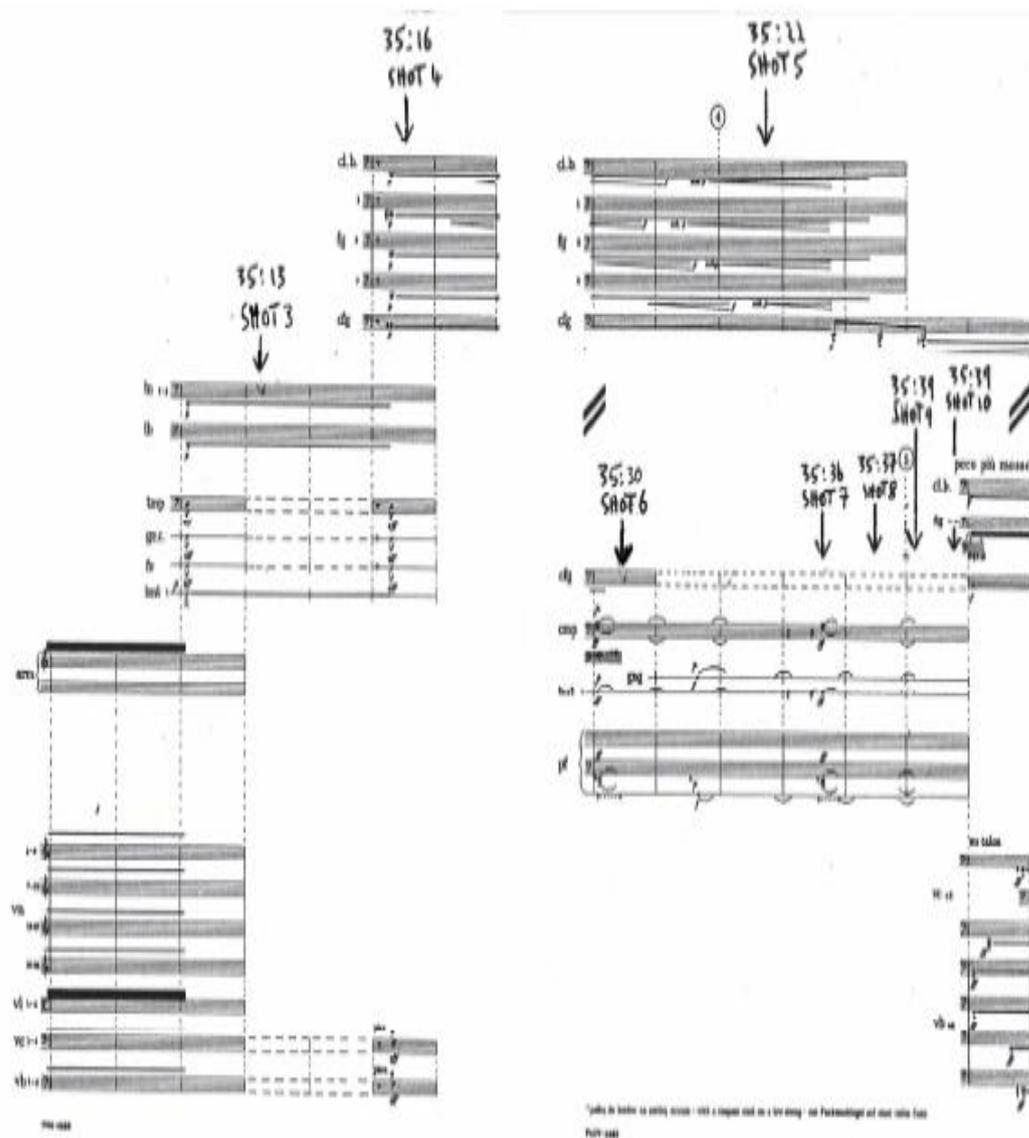


Fig. 33. Barham, puntos de sincronización: planos y código SMPTE para la escena de Danny y las gemelas (2). Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining" (2009).

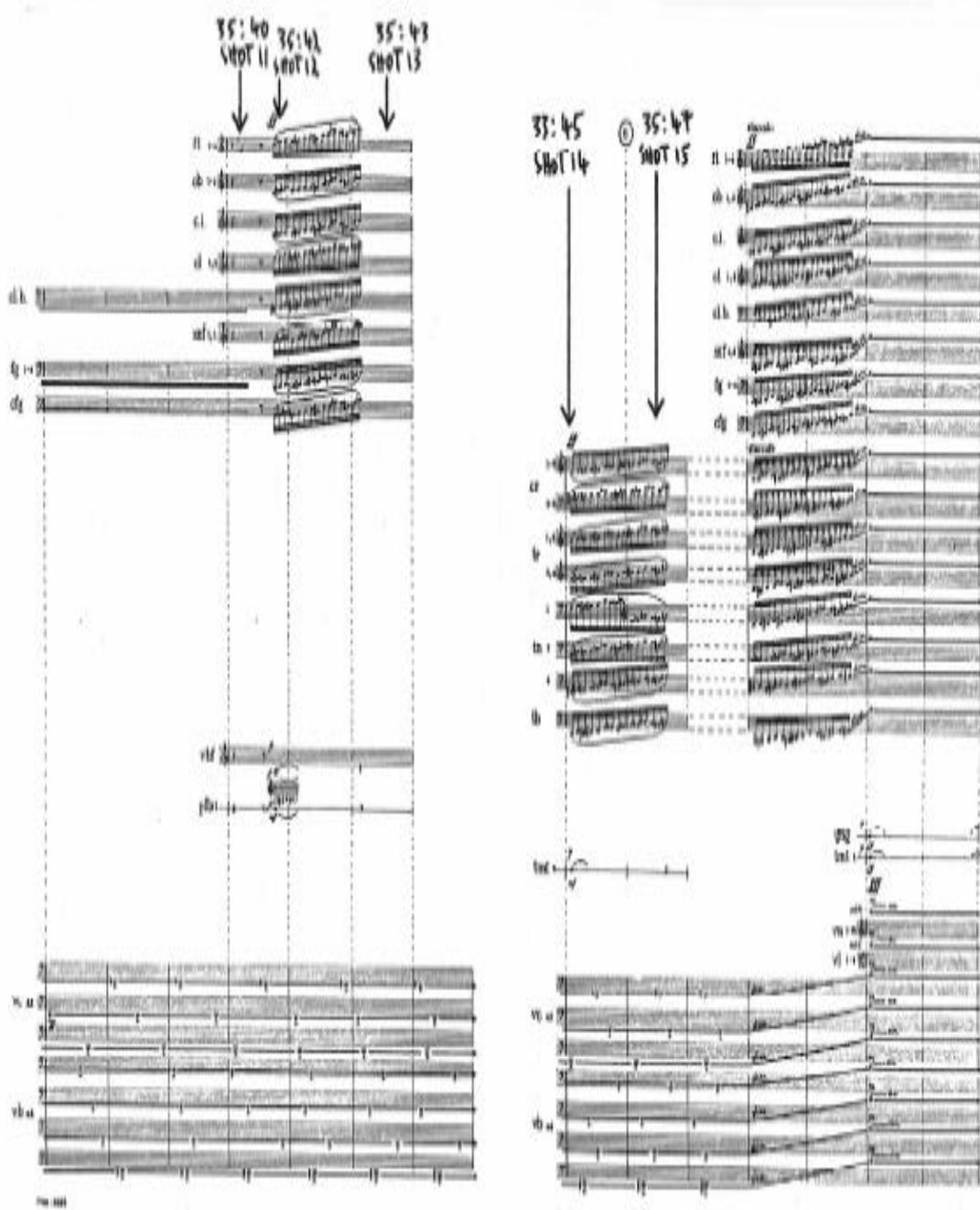


Fig. 34. Barham, puntos de sincronización: planos y código SMPTE para la escena de Danny y las gemelas (3). Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining" (2009).

35:59
SHOT 16

meno mosso

fl 1-4
ob 1-2
c.l.
cl 1-4
clb.
sax 1-4
fg 1-2
ckg

G
tr
tn
tb

gag
tmf

meno mosso

vn 1-4
vl 1-2
vc 1-2
vb 1-2

7

coda

Fin 4485

Fig. 35. Barham, puntos de sincronización: planos y código SMPTE para la escena de Danny y las gemelas (4). Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining" (2009).

Christine Lee Gengaro (2014) también hace referencia a la música de *El Resplandor* en su libro. Lee Gengaro comenta que después de los problemas que tuvo Kubrick en 2001, Ligeti finalmente accedió a que su música se utilizase en *El resplandor*. En *Lontano*, la pieza que aparece en la película, a pesar de ser completamente instrumental, el uso de la micropolifonía y *clusters* la emparenta con *Lux Aeterna*. *Lontano* se aleja de las obras anteriores porque parece que hay un centro tonal aunque no es una pieza tonal. Al estar centrada en la textura y el timbre, las melodías se pierden en la textura y se escapan a los oídos del espectador. En *Lontano* la construcción de texturas alejadas de la elaboración melódica es la intención de Ligeti.

Algo inusual en Kubrick para Lee Gengaro es que utiliza la pieza en la mitad del movimiento, aunque está escrita en notación tradicional, las barras de compás solo valen como medios para sincronizar. Las notas al comienzo explican que todos los instrumentos deben empezar a tocar tan suavemente y con ataques tan sutiles como puedan. Según Lee Gengaro, Kubrick y el editor de sonido Stainforth buscaban el timbre que necesitaban y lo utilizaban con fundidos de entrada y salida en las escenas. El estilo de escritura recuerda, en opinión de Lee Gengaro, la música de cine típica de suspense, con la cuerda tocando una nota larga aguda para crear tensión.

El fragmento de *Lontano* utilizado se corresponde con una señal para representar “el resplandor”, afirma Lee Gengaro (2014), y aparece la primera vez cuando Danny ve a las gemelas en la habitación de juegos. Está jugando a los dardos sólo y cuando se da la vuelta ve a las gemelas en sus vestidos azules, sujetándose las manos y mirándolo fijamente. La música en este fragmento se corresponde con el compás 50 de *Lontano*, con un armónico agudo en la cuerda mantenido largo rato y notas graves en el clarinete contrabajo y el contrafagot. Después entran los instrumentos de viento metal hasta que finalmente el armónico de las cuerdas pasa a ser un sonido más tradicional y el metal desaparece.

En la siguiente aparición Hallorann está enseñando la cocina a Wendy y Danny. En cuanto entran en la despensa el sonido agudo del armónico de la cuerda se oye claramente y los sonidos graves del viento-madera emergen desde abajo. La

conversación entre Wendy y Hallorann se desvanece y pasa a primer plano “el resplandor” del cocinero que pregunta a Danny si quiere helado, siendo evidente para Lee Gengaro la asociación entre la música y el "resplandor".

La tercera vez que aparece, el invierno ha llegado. Wendy y Danny planean jugar en la nieve mientras Jack muestra un rostro extraño. La música continúa y aparece el rótulo “sábado”: Jack escribe en el gran salón y Wendy descubre que los teléfonos no funcionan. En este fragmento la música dura más y continúa en una sección con una textura más densa. En este caso curiosamente no se produce ningún resplandor, pero se sugiere que algo está acechando en la vida de la familia, según el análisis de Lee Gengaro (2014).

7.2.1 Penderecki

A propósito de la utilización de la música de Penderecki en *El resplandor*, Lee Gengaro (2014) cita a Geoffrey Cocks, que afirma que su música acompaña los horrores del Hotel Overlook pasados y presentes. Es significativo que los nazis mataron al 70% de los abogados polacos (su padre era abogado). Penderecki vio a muchos judíos siendo llevados por los alemanes y dedicó su carrera musical a explorar la tolerancia y la intolerancia. La sangre del ascensor mientras Danny tiene una visión, es un fragmento de la obra de Penderecki *The Awakening of Jacob* que en la Biblia es renombrado Israel y cuyos hijos son los ancestros de las doce tribus. Para Lee, del mismo modo Kubrick utiliza la obra de Penderecki *Utrenja* de la liturgia ortodoxa oriental para el entierro y resurrección de Cristo, para musicalizar la escena final donde se manifiestan todos los horrores acumulados en el hotel.

La técnica de Penderecki se ajusta muy bien a la situación que se vive en el hotel, pero para Lee Gengaro no está claro que Kubrick haya pensado en la relación de Penderecki con la guerra a través de sus obras, lo que buscaba era piezas que se adaptasen a su narrativa. Lee Gengaro piensa que Kubrick estaba intrigado por el estilo de Penderecki puesto que utilizó muchas de sus obras en esta película, contribuyendo al sentido de

intranquilidad del espectador, a medida que los sonidos son extraños y forman un material intermedio entre música y efectos sonoros. Para Lee Gengaro una de las dificultades al analizar la música es que Kubrick y Stainforth se tomaron muchas libertades a la hora de montar la música, superponiendo varias obras a la vez, sobre todo desde que se llega a la hora y cuarenta minutos, momento desde el cual se encadenan y solapan varias obras hasta el final de la película.

Para Lee Gengaro (2014), la obra *The Awakening of Jacob*, que acompaña a la visión de Danny en el baño al inicio de la película (cuando ve el ascensor con sangre y las gemelas), se corresponde irónicamente con el texto bíblico que inspira la obra: Jacob se despierta y se asegura de la presencia de Dios. Musicalmente los sonidos son graves, hay acordes intermitentes de la orquesta, cada vez más fuertes y disonantes. La segunda aparición de la pieza se produce cuando Danny juega alrededor de la habitación 237. De nuevo se oyen los acordes intermitentes, pero no se ve entrar a Danny en la habitación, sino un fundido que lleva a Wendy en el cuarto de calderas. Oye a Jack gritar y cuando le encuentra está teniendo una pesadilla. Los gritos según Lee Gengaro coinciden con notas agudas en la sección de cuerda pero justo después los acordes disonantes vuelven a sonar. Al contar su pesadilla la cuerda toca *glissandi* hacia arriba y *clusters* que cubren un gran rango. Cuando Danny llega al gran salón se escucha un sonido percusivo seguido de notas teñidas por una sierra musical y una flauta de émbolo. Esas dos notas tenidas son el principio de la obra *De natura sonoris No. 2*, que continúa mientras Jack se dirige al salón de baile.

The Awakening of Jacob vuelve a escucharse cuando Jack comprueba la habitación 237. De acuerdo a Lee Gengaro (2014), se funde con los efectos de sonido de Wendy Carlos que reflejan los latidos de un Jack nervioso. Los sonidos agudos se desvanecen y unos acordes graves suenan intermitentemente a medida que Jack se da cuenta de lo que hay en la bañera. Es la misma música de la pesadilla de hace unas escenas, y esta fantasía se vuelve igualmente una pesadilla cuando la mujer joven se transforma en un cadáver en descomposición mientras Jack huye aterrorizado.

Para Lee Gengaro (2014) *De natura sonoris No 1* y *2* son obras que exploran la esencia del sonido y es por ello que utilizan fuentes de sonidos inusuales incluyendo instrumentos raros y técnicas avanzadas de ejecución. *De natura sonoris No 1* acompaña el encuentro sorpresa de Danny con las gemelas en el pasillo cuando gira en una esquina. Le piden que vaya a jugar con ellas y tiene una visión de sus cuerpos sin vida cubiertos de sangre. La música es tensa casi desde el principio con el viento y la cuerda tocando y manteniendo notas muy agudas, las trompas y las trompetas tocan notas cortas acentuadas en el registro agudo, un golpe de la percusión coincide con Danny mirando a las gemelas. La madera en el registro grave acompaña a las gemelas mientras piden a Danny que vaya a jugar con ellas. Después se escucha el gong, los tam-tam y las campanas. Más adelante se escuchan pequeños arrebatos instrumentales, primero en la madera, después en el metal y finalmente en ambos grupos. Cuando Danny se tapa los ojos coincide con el final del segundo y cuando termina el tercero el niño mira otra vez y las gemelas se han ido.

De natura sonoris No 1 reaparece cuando Wendy intenta escapar y se da cuenta que el vehículo para desplazarse por la nieve ha sido sabotado. Kubrick y Stainforth superponen esta obra con un fragmento de otra obra: *Polymorphia*. Para Lee Gengaro (2014) los acentos de la primera pieza ofrecen un impacto inesperado, incluyendo golpes de percusión en los timbales, gong, caja y piano. Mientras el *pizzicato* y las molestas notas agudas de la cuerda en *Polymorphia* representan el pánico creciente de Wendy. El golpe del gong nos lleva a Jack que está durmiendo en la despensa.

De natura sonoris No 2 aparece después de la pesadilla de Jack y Danny se acerca chupándose el dedo. Wendy al ver que está herido culpa a Jack y la música se vuelve más disonante a medida que ella le grita. Jack, que piensa que es inocente, se marcha a la Habitación Dorada, murmurando entre dientes. Cuando se golpea con los brazos coincide con una de las entradas instrumentales en la obra. Al llegar a la barra del bar y suspirar por una cerveza, sonidos agudos de la flauta de émbolo y la sierra musical se mueven descendentemente hasta que desaparecen. Otro de los usos es cuando Hallorann conduce hacia el Hotel Overlook: comienza con un golpe percusivo seguido por notas altas de la flauta de émbolo y la sierra musical. Estas notas realizan un *glissando*

descendente hasta que desaparece y entran las violas con una nota tenida. Los instrumentos de cuerda al entrar mantienen sus notas mientras los otros instrumentos se dividen para tocar *clusters*. Estas técnicas extendidas en los instrumentos añaden según Lee Gengaro (2014) tensión a la escena.

Polymorphia utiliza técnicas extendidas para la cuerda, que incluyen golpes en el cuerpo del instrumento o en las cuerdas, así como pizzicatos agresivos y secciones tocadas con la técnica *legno battuto*. Cuando Wendy descubre lo que ha estado escribiendo Jack, suenan violines con una nota larga tenida. Las violas empiezan *glissandi* frenéticos aleatoriamente, y son imitadas por los violines. Estos *glissandi* ganan en intensidad y altura, hasta que Jack aparece, haciendo coincidir ese momento con la técnica en la que los instrumentistas golpean con los dedos las cuerdas, o con la parte de madera del arco. Kubrick corta a Danny, que tiene la visión del ascensor. Los *clusters* retornan, expandiéndose y encogiéndose a medida que Jack acorrala a Wendy en las escaleras. Cuando le golpea con el bate coincide con trémolos y notas cortas acentuadas. *Polymorphia* comienza de nuevo cuando Wendy arrastra a Jack inconsciente hasta la despensa, y Kubrick hace coincidir las buenas palabras de Jack con *glissandi*. Cuando finalmente Jack la informa de que no podrán ir a ningún sitio, la música cambia y se funde con *De natura sonoris No 1*.

Utrenja es una obra religiosa que trata sobre el entierro y la resurrección de Cristo. La primera parte (*Ewangelia*) no es cantada, sino recitada con palabras rítmicas. Para Lee Gengaro (2014) hay una asociación clara entre los golpes secos de la percusión y los momentos de máximo terror en la parte final de la película. El primero, cuando el niño escribe *redrum* con el pintalabios. Pero según Lee Gengaro, Kubrick y Stainforth cortan la música para introducir el *Kanon for Orchestra and Tape*. Los golpes secos vuelven a aparecer cuando Jack mata a Hallorann con el hacha, y aquí sí que la música continua con los cánticos recitados rítmicamente, con un coro sibilante según Lee. El golpe seco se vuelve a oír cuando Wendy presencia la extraña escena sexual en una habitación, seguido del coro. De nuevo lo escuchamos cuando Wendy se encuentra con el cadáver de Hallorann, y con el invitado a la fiesta con la herida en la cabeza.

La persecución del laberinto está compuesta por varias capas de obras, entre ellas el *Kanon for Orchestra and Tape* y las voces de *Ewangelia*. Para Lee Gengaro, en este momento la música se vuelve más frenética, reflejando la locura de Jack y el pánico de Wendy. La segunda parte de *Utrenja*, *Kanon Paschy*, aparece cuando Wendy golpea a Jack con el bate, en una perfecta sincronización con la imagen. Coincide con unos floreos rápidos en la flauta y la cuerda, que Stainforth edita para que se escuchen dos veces seguidas. Cuando Jack intenta derribar la puerta con el hacha, de nuevo escuchamos los giros musicales del *Kanon Paschy*: tres acordes en los metales seguidos de floreos rápidos en la cuerda y el viento, una vez más editado por Stainforth para lograr una sincronización con la imagen.

A continuación se incluye un análisis *musivisual* de varias escenas de la película. Hemos elegido varias secuencias con música de Penderecki y Ligeti, de tal modo que se han analizado todas sus obras pero limitándonos a una secuencia por obra. La misma música vuelve a aparecer prácticamente igual en otras secuencias, utilizada con la misma intención, reforzando la asociación con determinados elementos y causando una reacción similar en el espectador.

7.3 Análisis musivisual de El Resplandor.

FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

- PRODUCCIÓN: Warner Bros., Hawk Films, Peregrine Producers Circle
- AÑO DE PRODUCCIÓN: 1980
- DIRECTOR: Stanley Kubrick
- GUIÓN: Stanley Kubrick y Diane Johnson
- DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: John Alcott
- MONTADOR: Ray Lovejoy
- DISEÑO DE SONIDO: Dino di Campo, Jack Knight
- INTÉRPRETES: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Joe Turkel
- GÉNERO CINEMATOGRAFICO: Terror
- NACIONALIDAD: EEUU / Reino Unido
- ARGUMENTO: Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

BLOQUE 2: DANNY SE DESMAYA

-ARGUMENTO: Danny tiene una visión inquietante y se desmaya.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: Krzysztof Penderecki

- CÓDIGOS VISUALES

a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Los planos utilizados son los siguientes:

La secuencia comienza con un plano general de Danny, y la cámara se acerca. Plano contraplano de los padres hablando por teléfono y zoom Danny a primer plano en el espejo. Cambio a un plano general del ascensor con la sangre cayendo, seguido por un plano americano de las gemelas. Le sigue un primer plano de Danny asustado.

Destaca el rojo de la sangre que contrasta con el azul de las gemelas.

b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): La cámara sigue a Danny en el baño, pero no hay más movimientos significativos.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: Montaje por corte, alternando planos de Danny con los de las niñas y los de los padres. Aparecen fotogramas insertados de las gemelas y Danny asustado.

b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.

c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

a) ELEMENTOS SONOROS: Se escuchan varios elementos: el agua en el baño, los diálogos de los personajes y la música de Penderecki *The Awakening of Jacob (El despertar de Jacob)*.

b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro, por encima de cualquier otro sonido.

c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:

- Como función física o externa, cumple la indicativa-temporal, evocando el asesinato que tuvo lugar en el hotel.
- En cuanto a las funciones psicológicas, cumple la anticipativa: crea expectativas de que algo malo va a suceder.
- Cumple una función estética, puesto que utilizar una obra culta otorga entidad artística a la película mediante la utilización de la música preexistente de Penderecki.
- Cumple una función técnica, la función sonora; en este caso para cubrir los huecos entre los diálogos y el vacío en la secuencia onírica.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía.

b) Motivos y temas. "Leitmotivs": Esta obra se asocia al visiones y a la iniciación al contacto con lo desconocido, como la muerte de la bañera que encuentra Jack o la pesadilla que sufre.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- d) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: Las notas largas y la cámara lenta confieren un ritmo pausado a la secuencia, aumentando la incomodidad del espectador.
- e) Tipo de sincronía: blanda.
- f) Puntos de sincronía: al ser una secuencia corta sólo se aprecia un punto de sincronía más o menos claro:
 - 11:44: Ataque en *sf* en la orquesta justo cuando cambia el plano al ascensor y comienza a caer sangre.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.
- b) Tipos de acordes: *Clusters*, acordes atonales.
- c) Análisis armónico musical: El despertar de Jacob es una composición de 1974, inspirada en el pasaje del Génesis que narra el sueño de Jacob en el que ve "la casa de Dios y la puerta de los cielos". La persistente sonoridad de ocarinas y caracolas sugieren una atmósfera onírica, progresivamente tensa y sombría. La casa de Dios al principio se le aparece a Jacob como un lugar terrible, progresivamente dulcificado en el desarrollo de la obra.
- d) Análisis armónico-visual: El timbre grave del viento, formando *clusters* que se mantienen en notas largas aumentan la sensación de inquietud en el espectador, anticipando el horrible final y recordando el pasado.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Los ataques de las notas tenidas y los

sforzando coinciden con la sangre cayendo por los ascensores, creando una atmósfera tétrica.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: masas sonoras, secuencia de timbres y ataques.
- b) Asociaciones por textura: Estos timbres tenidos se asocian con las visiones y la iniciación en lo desconocido.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Tipo de bloque (ubicación en el montaje): secuencia.
- b) Forma musical: clásica
- c) Tipo de forma musical: Libre.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: Escuchamos sólo un fragmento que sirve para ilustrar la visión de Danny, adaptada para que refuerce a la imagen de la sangre.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música atonal textural, de masas sonoras y timbres, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música anticipa lo que va a pasar en el hotel; por una parte descubrimos las visiones de Danny y por otra la música asocia este tipo de visiones a situaciones terroríficas, como el asesinato de la familia.

BLOQUE 4: ENCUENTRO CON LAS GEMELAS (1)

-ARGUMENTO: Danny se encuentra con las gemelas asesinadas en el hotel.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: György Ligeti

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Primer plano de Danny, desde el que vemos un zoom hacia fuera; la cámara le sigue y rápidamente se produce un zoom a un primerísimo plano de Danny. Después se ve un plano de conjunto con las gemelas y un primer plano de Danny.

La iluminación es normal, destacando la ropa azul de las niñas frente a los colores ocres del hotel.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): la cámara sigue a Danny y en dos ocasiones hay un zoom para alejarnos o acercarnos a él.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: El montaje es por corte, alternando planos de Danny y de las niñas.
- b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.
- c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: Dardos clavándose en la diana, música de Ligeti (*Lontano*).
- b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro, por encima de cualquier otro sonido.
- c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

a) **CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA:** La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) **FUNCIONES MUSIVISUALES:** Se pueden apreciar las siguientes:

- Indicativa-temporal: evoca el asesinato de las gemelas
- Funciones psicológicas: anticipativa, puesto que crea expectativas de que algo malo va a suceder; prosopopéyica-caracterizadora, ya que confiere rasgos aterradores a las gemelas.
- Funciones técnicas: estética: otorga entidad artística al film; sonora: cubre los huecos de los diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

a) **Morfología melódica.** Tipo de melodía: No hay melodía.

b) **Motivos y temas.** "Leitmotifs": Esta obra se asocia al *resplandor*, cuando Danny tiene contactos extrasensoriales, aunque también aparece cuando Wendy juega con Danny en la nieve y Jack se queda con un rostro enigmático.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

a) **Análisis rítmico-visual.** Compás. Tempo: La supresión de la percepción del pulso hace difícil que haya una sincronización dura, pero la música lenta contribuye a la sensación de que algo puede pasar.

b) Tipo de sincronía: blanda.

c) Puntos de sincronía: se pueden apreciar sincronías blandas en estos puntos:

- 21:51: los instrumentos más graves de la orquesta emiten una nota tenida cuando aparecen las gemelas, acompañados de un ataque con acento *sf* de algunos instrumentos.

22:12: las gemelas se van y se queda sonando la cuerda en un sonido más amable mientras vemos la cara de Danny en primer plano.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.

b) Tipos de acordes: *Clusters* de numerosas voces que se van superponiendo.

c) Análisis armónico musical: Se trata de una armonía atonal de masas sonoras y timbres, donde se exploran registros extremos de los instrumentos, creando una sonoridad estática, sin direccionalidad.

d) Análisis armónico-visual: Esta sonoridad genera inquietud en el espectador, generando una expectativa de que las gemelas pueden ser espíritus malvados. Los *clusters* y los registros extremos con notas tenidas aumentan la sensación de angustia al no resolver.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

a) Instrumentación: Orquesta

b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Los *clusters*, notas tenidas en registros extremos , los ataques rápidos y agitados están constantemente presentes para crear una atmósfera de terror. Llama la atención el sonido grave casi gutural que suena cuando aparecen las gemelas.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

a) Tipo de textura: micropolifonía, técnica desarrollada por Ligeti en la que

numerosas voces se mueven constantemente mientras que la masa sonora resultante evoluciona lentamente.

- b) Asociaciones por textura: Los *clusters* y las notas tenidas se asocian con el miedo a lo desconocido, a la expectativa de que las gemelas fantasma hagan algo.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Secuencia.
- b) Forma musical: clásica
- c) Tipo de forma musical: libre.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: La pieza clásica está fragmentada y la escuchamos empezada. En relación con la imagen los sonidos tenidos actúan como elemento unificador mientras van apareciendo otros timbres diferentes, asociados a la aparición y marcha de las gemelas. El final remarca la expresión de miedo de Danny con una cuerda más lírica.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música textural, de masas sonoras, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música se ha utilizado para crear expectativas al espectador, con una música que en ese contexto se asocia a fantasmas, y al miedo de Danny. La técnica de masas sonoras y timbres sirve para poner en tensión al espectador.

BLOQUE 7: ENCUENTRO CON LAS GEMELAS (2)

-ARGUMENTO: Danny se encuentra a las gemelas en los pasillos del hotel.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: Krzysztof Penderecki

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Los planos de la secuencia son los siguientes: comienza con un plano general de Danny en el triciclo, después la cámara le sigue. Pasamos a plano medio de Danny en un plano semisubjetivo a la altura del triciclo. Le sigue un primer plano Danny, tras el cual aparece un plano general de gemelas, semisubjetivo, desde el triciclo. Para continuar, un primer plano de Danny y un fotograma de las gemelas asesinadas. Después un primer plano de Danny asustado y un plano de conjunto de las gemelas, con fotograma intercalado. Para el final de la secuencia, un plano americano de las gemelas y un primer plano de Danny con los ojos tapados.

La luz en los pasillos, ilumina la escena, mientras que hay oscuridad en los fotogramas de las gemelas muertas.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): La cámara sigue a Danny en el triciclo constantemente (*steadycam*).

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: Encadenamiento de planos por corte.
- b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.
- c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: Triciclo, *De Natura Sonoris no.1* de Penderecki, diálogos.

b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro.

c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:

- Como función física o externa, cumple una función indicativa-temporal: evoca e asesinato en el hotel.

- En cuanto a las funciones psicológicas, cumple tres: de subrayado, que remarca el susto que se lleva el espectador al aparecer las gemelas; prosopopéyica-caracterizadora, que confiere rasgos aterradores a las gemelas y al hotel; ilusoria: juega con el espectador acerca de lo que puede estar pasando en el hotel.

- Funciones técnicas: estética: otorga entidad artística al film; sonora: cubre los huecos de los diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres orquestales.

b) Motivos y temas. "Leitmotivs": Música asociada en esta película a descubrimientos.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: Los *clusters* en varios timbres y registros aumentan la sensación de desasosiego según van apareciendo con mayor asiduidad.
- b) Tipo de sincronía: dura.
- c) Puntos de sincronía: en esta secuencia hay puntos de sincronía evidentes:
 - 49:41: Golpe de gong y más piano que coincide con la aparición de las gemelas.
 - 50:08: Cluster en *forte* justo cuando aparece el fotograma de las gemelas muertas.
 - 50:16: *glissando* de la cuerda y ascenso del viento madera hacia el agudo cuando terminan de hablar y se las ve en plano americano.
 - 50:21 : golpes de viento metal, *glissando* de la cuerda y ascenso cromático de la madera al taparse Danny los ojos.
 - 50:31 : *cluster* en el registro agudo de la madera que coincide con Danny mirando a través de los dedos.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.
- b) Tipos de acordes: *Clusters* de numerosas voces instrumentales que se van superponiendo.
- c) Análisis armónico musical: El título significa *Sobre la naturaleza del sonido* y está inspirado por Lucrecio y su *De rerum natura* (*Sobre la naturaleza de las cosas*). Consiste en una exhaustiva exploración, en torno a efectos orquestales y dinámica.
- d) Análisis armónico-visual: Los *clusters* en diferentes registros y timbres se

asocian a escenas donde hay algún tipo de descubrimiento, como cuando Wendy se da cuenta que el transporte de nieve ha sido sabotado, o al descubrir el cadáver de Jack congelado. La densidad de la música cambia y remarca esos momentos con un acento brusco.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta sinfónica.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Los golpes de percusión del gong y el piano coinciden con momentos de máxima tensión, utilizando una dinámica de gran intensidad. En esta obra los efectos inusuales y los matices adquieren gran importancia, sincronizándose con momentos concretos como se ha visto anteriormente.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: masas sonoras, efectos orquestales, exploración de timbres.
- b) Asociaciones por textura: Estos golpes de gong y piano se asocian a descubrimientos impactantes.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Secuencia.
- b) Forma musical: clásica
- c) Tipo de forma musical: Libre orquestal.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: El fragmento de la obra de Penderecki se adapta al montaje, para conseguir las sincronías deseadas.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música textural, de masas sonoras, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar

música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música empieza a guiar al espectador para que se sobresalte en los puntos marcados por los golpes de la percusión, de tal forma que esos momentos son importantes en el desarrollo de la historia, dando pistas al espectador de lo que puede estar sucediendo.

BLOQUE 8: DANNY VUELVE DE LA HABITACIÓN 237

-ARGUMENTO: Danny vuelve al gran salón herido. Wendy cree que ha sido Jack, quien recorre los pasillos hasta llegar al Salón Dorado.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: Krzysztof Penderecki

- CÓDIGOS VISUALES

a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Los planos utilizados son los siguientes:

La secuencia comienza Plano general del gran salón desde la espalda de Danny, semisubjetivo. Después vemos un plano medio de Wendy y Danny, que se contrapone a un plano general desde el punto de vista de Jack. Pasamos a un primer plano Jack, contrapuesto a un plano americano de Wendy. A continuación un primer plano Jack y un fundido a los pasillos del hotel. Por último se muestra un plano general de Jack con una *steadycam* que le va siguiendo.

b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): La cámara sigue a los personajes, una *steadycam* generalmente enfrente o detrás de los personajes que nos muestran sus puntos de vista.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: El montaje es por corte, la conversación con plano-contraplano hasta que hay un fundido a los pasillos del hotel.

b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.

c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: Se escuchan varios elementos: diálogos de los personajes, la música de Penderecki *De Natura Sonoris no.2*, ruidos de pasos y ruidos de Jack agitando los brazos.
- b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro cuando aparece.
- c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

- a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.
- b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:
 - Como función física o externa, cumple la cinemática: subraya las acciones de los personajes.
 - En cuanto a las funciones psicológicas, cumple la prosopopéyica descriptiva: revela los pensamientos y emociones de los personajes (Jack); y la emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack.
 - Funciones técnicas: estética: otorga entidad artística al film; sonora: cubre los huecos de los diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

- a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía.
- b) Motivos y temas. "Leitmotivs": Esta obra se asocia a descubrimientos.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: Los *clusters* en varios timbres y registros aumentan la sensación de desasosiego según van apareciendo con mayor asiduidad.
- b) Tipo de sincronía: dura.
- c) Puntos de sincronía: Se pueden señalar los siguientes:

-01:01:39: cluster cuando Wendy descubre las heridas en el cuello de Danny

-01:02:00 nota aguda tenida cuando el punto de vista cambia a Jack, primer plano de cara perturbada acompañado de *glissando* ascendente.

01:02:28: la música parece contestar por Jack si le ha pegado él, con tres efectos de cuerda ascendentes.

01:02:48: fundido a Jack recorriendo el hotel

01:03:06: Golpes de percusión cuando Jack agita los brazos.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.
- b) Tipos de acordes: *Clusters*, acordes atonales.
- c) Análisis armónico musical: El título significa *Sobre la naturaleza del sonido* y está inspirado por Lucrecio y su *De rerum natura* (*Sobre la naturaleza de las cosas*). Consiste en una exhaustiva exploración, en torno a efectos orquestales y

dinámica. En esta segunda pieza utiliza instrumentos poco habituales como la sierra musical o la flauta de émbolo para conseguir efectos sonoros y timbres diferentes.

- d) Análisis armónico-visual: Los *clusters* en diferentes registros y timbres se asocian a escenas donde hay algún tipo de descubrimiento, como cuando Wendy se encuentra con Danny que sale del laberinto.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Los golpes de percusión y la utilización de glissandi en la flauta de émbolo y la sierra musical confieren a esta pieza una sonoridad más etérea y sobrenatural, anticipando de alguna manera lo que va a suceder.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: masas sonoras, secuencia de timbres y ataques.
- b) Asociaciones por textura: instrumentos no tradicionales y golpes de percusión asociados a momentos de descubrimiento.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Tipo de bloque (ubicación en el montaje): secuencia.
- b) Forma musical: clásica
- c) Tipo de forma musical: Libre.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: El fragmento de la obra de Penderecki se adapta al montaje, para conseguir las sincronías deseadas.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música atonal textural, de masas sonoras y timbres, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de

los '60 del siglo XX.

- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música parece acusar a Jack como el causante de todo lo que está pasando. Las sincronías se centran en remarcar su cara perturbada y su paseo alocado por el pasillo. El utilizar notas agudas y con un instrumento extraño nos sumerge en una atmósfera diferente que nos hace dudar si lo que sucede es imaginación de Jack o real.

BLOQUE 12: WENDY GOLPEA A JACK CON EL BATE

-ARGUMENTO: Wendy se asusta pensando que su marido va a hacerles daño y golpea a Jack con el bate de béisbol.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: Krzysztof Penderecki

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: La secuencia contiene los siguientes planos: plano americano de Wendy desde el punto de vista de Jack, contraplano de Jack, plano oblicuo casi contrapicado de Wendy golpeando la cabeza de Jack, plano medio de Jack gritando, plano en 90° respecto a la posición de la cámara anterior, siguiendo la caída de Jack. En la iluminación predominan los colores cálidos por la luz de las escaleras.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): La cámara sigue a los personajes, mostrándonos sus puntos de vista. Al final la cámara se coloca en un punto de vista neutro a 90° para seguir la caída de Jack.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: El montaje es por corte, la conversación con

plano-contraplano hasta que hay un fundido a los pasillos del hotel.

b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.

c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

a) ELEMENTOS SONOROS: Se escuchan varios elementos: diálogos de los personajes, la música de Penderecki *Utrenja: Kanon de Penderecki*, mientras *Polymorphia* suena solapada, gritos de Jack, ruidos del bate al golpear, ruidos de la caída por las escaleras.

b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro cuando aparece.

c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:

- Como función física o externa, cumple la cinemática: subraya las acciones de los personajes (golpe de Wendy).

- En cuanto a las funciones psicológicas, cumple la prosopopéyica descriptiva: revela los pensamientos y emociones de los personajes (nervios de Wendy, locura de Jack); y la emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack y de

compasión/identificación hacia Wendy.

- Funciones técnicas: estética: otorga entidad artística al film; sonora: cubre los huecos de los diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía.

b) Motivos y temas. "Leitmotivs": Música asociada a momentos de gran impacto como cuando Wendy al final ve la sangre en los ascensores o Jack intenta romper la puerta a hachazos.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: Notas tenidas que crean expectación, resueltas con el efecto percusivo que coincide con el golpe.

b) Tipo de sincronía: dura.

c) Puntos de sincronía: hay uno muy evidente:

- 01:49:20: Golpe en la cabeza de Jack con el bate, que coincide con un efecto sonoro en el registro agudo.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.

b) Tipos de acordes: atonales, efectos sonoros y tímbricos no tradicionales.

c) Análisis armónico musical: Experimentación tímbrica más que melódica. La pieza se puede dividir en 5 partes siguiendo la estructura ABABA: A1) escuchamos sonidos inciertos. B1) hay una sucesión de confusos sonidos estridentes. La interpretación está grabada en 2 cintas magnéticas, que son reproducidas después. A2) la orquesta. toca sobre la grabación de A1. B2)

escuchamos la grabación de las cintas de B1: la primera del 2'00'' a 2'58'', la segunda de 2'47'' a 4'00''. El resultado es frenético, explosivo y desconcertante.

A3) la orquesta toca frases similares a las de A1 sobre la grabación de A1.

- d) Análisis armónico-visual: Los efectos cacofónicos y chirriantes de los violines acompañan con estridencia las imágenes.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta y coro.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: El golpe del bate es acompañado por un efecto percusivo de la cuerda, con notas muy agudas, aliviando al espectador. Las notas tenidas añaden tensión resuelta con el efecto en *forte* del golpe.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: Efectos orquestales, exploración de timbres.
- b) Asociaciones por textura: Textura asociada a momentos de impacto: golpes.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Tipo de bloque (ubicación en el montaje): secuencia.
- b) Forma musical: clásica
- c) Tipo de forma musical: Rondó postmoderno.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: El fragmento de la obra de Penderecki se adapta al montaje, para conseguir las sincronías deseadas.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música atonal textural, basada en la experimentación tímbrica.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música es descriptiva del momento en el que Jack muestra su locura incipiente y cómo Wendy finalmente suelta la tensión acumulada golpeándole, de igual modo que la tensión en la obra musical se resuelve con el efecto percusivo.

BLOQUE 14: WENDY DESCUBRE EL SABOTAJE

-ARGUMENTO: Wendy trata de huir y descubre que Jack ha saboteado el transporte de nieve para que no pueda escapar con Danny.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: Krzysztof Penderecki

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: la secuencia comienza con un plano medio de Wendy, para continuar con un plano nadir contrapicado de Jack, amenazante. La réplica viene mediante un plano medio Wendy, que se convierte en un plano general cuando Wendy sale al exterior con la nieve. Continúa la escena con un plano general entero y termina con un zoom de Wendy a primer plano al encontrar la pieza.

La secuencia comienza con mucha luz en el interior pero termina con un predominio de la oscuridad. Los tonos son en general fríos.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): La cámara sigue a los personajes mostrando su punto de vista (*steadycam*).

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: Encadenamiento de planos por corte, con planos y contraplanos de cada punto de vista.
- b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.
- c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: diálogos, la obra musical *Polymorphia* de Penderecki, los golpes de Jack, los ruidos de Wendy en la cocina, el ruido del viento.
- b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro.
- c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

- a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.
- b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:
 - Como función física o externa, cumple una función cinemática: subraya las acciones de los personajes (los movimientos de Wendy sobre todo).
 - En cuanto a las funciones psicológicas, cumple tres: prosopopéyica-descriptiva, que revela los pensamientos y emociones de Jack (locura) y Wendy (nervios); emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack y de compasión/identificación hacia Wendy; anticipativa: crea expectativa sobre el transporte.
 - Funciones técnicas: estética: otorga entidad artística al film; sonora: cubre los huecos de los diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

- a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres y texturas.
- b) Motivos y temas. "Leitmotivs": Música asociada a remarcar la relación entre Jack y Wendy.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: Notas tenidas que crean expectación, resueltas con el efecto percusivo que coincide con el golpe.
- b) Tipo de sincronía: blanda.
- c) Puntos de sincronía: en esta secuencia hay puntos de sincronía blandos:

-01:52:00 Al encerrar a Jack comienzan a sonar *glissandi*

-01:52:52: Jack se ríe cuando cuenta lo que ha hecho, coincide con efectos de la cuerda: uñas en las cuerdas, golpes en la madera.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.
- b) Tipos de acordes: *Clusters* de varias densidades.
- c) Análisis armónico musical: La obra fue compuesta en 1961 y estrenada un año después. A finales de los años 50 y principios de los 60, Penderecki comenzó a experimentar con las posibilidades técnicas y sonoras de los instrumentos, particularmente de las cuerdas, con articulaciones no convencionales (*col legno*, *tapping...*) y un peculiar tratamiento de la afinación (utilizando por ejemplo cuartos de tono). Para hacer esto Penderecki abandona la notación tradicional e inventa su propia notación gráfica, inspirada por los electroencefalogramas. Es

una pieza que experimenta con la mezcla de ruido y sonido. En vez de melodía utiliza *clusters*, microtonos y *glissandi*.

- d) Análisis armónico-visual: Esta pieza suena cuando ella descubre que el libro de Jack consta de una sola frase, cuando le arrastra, inconsciente, hasta encerrarle en la despensa, o en esta escena, cuando él le habla desde la despensa de que se va a llevar una sorpresa cuando compruebe el estado del coche oruga y del radioteléfono.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquesta de cuerda.
b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: los diferentes efectos de la cuerda son utilizados para remarcar la locura de Jack y el plan que ha trazado para dejar a Wendy atrapada. Las notas tenidas y agudas parecen reflejar la angustia de Wendy.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: masas sonoras, efectos orquestales, exploración de timbres.
b) Asociaciones por textura: Textura asociada a momentos de enfrentamiento entre Jack y Wendy y a la locura de Jack (efectos de la cuerda).

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Secuencia.
b) Forma musica: clásica
c) Tipo de forma musical: Libre orquestal con imitaciones.
d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
e) Características de la forma musical: El fragmento de la obra de Penderecki se superpone con otras obras para que una capa de sonido las inunde sutil pero constantemente en la parte final de la película.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música textural, de masas sonoras, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música representa la relación entre Jack y Wendy a partir de ese momento: la locura ha devorado a Jack, que no permite que Wendy escape. Por su parte Wendy está cada vez más nerviosa y desquiciada, y de igual forma la agitación de la cuerda en esta pieza y la ejecución de técnicas avanzadas plasma las emociones de los dos personajes.

BLOQUE 15: JACK MATA A HALLORANN

-ARGUMENTO: Jack mata a Hallorann y Wendy busca a Danny, que siente un *resplandor* cuando su padre mata al cocinero. Wendy ve fantasmas en su búsqueda.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: Krzysztof Penderecki

- CÓDIGOS VISUALES

- a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Los planos utilizados son los siguientes: comienza con un plano americano de Hallorann caminando por los pasillos, con un punto de vista de la cámara semisubjetivo detrás de él, después se ve un plano medio de Jack, seguido de un primer plano de Danny. A continuación un plano detalle del hacha clavada en el cuerpo, un primer plano de Jack y primeros planos de Jack y Hallorann. Después hay un cambio a un plano general de Jack persiguiendo a Danny, y termina con un plano americano de Wendy buscando a Danny.

Iluminación del hotel que adquiere tintes sombríos.

- b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): La cámara sigue a Hallorann hasta su dramático desenlace. En general la *steadycam* va siguiendo a los personajes para mostrarnos su punto de vista.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: Montaje por corte, con planos y contraplanos de Jack y Hallorann.
- b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.
- c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

- a) ELEMENTOS SONOROS: diálogos, pasos de Hallorann, la obra *Utranja: Ewangelia* de Penderecki.
- b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro, por encima de cualquier otro sonido cuando aparece.
- c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

- a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:

- Como función cinemática, subraya las acciones de los personajes (golpe de Jack).
- En cuanto a las funciones psicológicas, cumple la prosopopéyica-descriptiva: revela los pensamientos de los personajes (preocupación de Hallorann, locura de Jack, miedo de Danny); y la emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack, de compasión por Hallorann, y empatía por Danny.
- Cumple una función técnica: por una parte una función estética, puesto que utilizar una obra culta otorga entidad artística a la película mediante la utilización de la música preexistente de Penderecki; por otra la función sonora; en este caso para cubrir los huecos entre los diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

- a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía.
- b) Motivos y temas. "Leitmotivs": Música asociada momentos de gran impacto.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: Efectos sonoros percusivos repetitivos que coinciden con el golpe del hacha, y que al perseguir Jack a Danny y encontrar Wendy fantasmas, provoca ansiedad al espectador.

b) Tipo de sincronía: dura.

c) Puntos de sincronía: en esta secuencia la sincronía con la música es casi total:

- 02:08:40: Jack clava el hacha en Hallorann coincidiendo con un efecto percusivo.
- 02:08:58: susurros de voces que coinciden con Jack cuando sale a buscar a Danny.
- 02:09:16: efecto percusivo cuando Danny sale de su escondite.

- 02:09:53: efecto percusivo cuando Wendy ve fantasmas.

- 02:10:01: efecto percusivo que coincide con el zoom.

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal – textural , donde las masas sonoras y su evolución interna determinan la organización formal.

b) Tipos de acordes: *Clusters*, acordes atonales.

c) Análisis armónico musical: Experimentación tímbrica más que melódica. La pieza se puede dividir en 5 partes siguiendo la estructura ABABA: A1) escuchamos sonidos inciertos. B1) hay una sucesión de confusos sonidos estridentes. La interpretación está grabada en 2 cintas magnéticas, que son reproducidas después. A2) la orquesta. toca sobre la grabación de A1. B2) escuchamos la grabación de las cintas de B1: la primera del 2'00'' a 2'58'', la segunda de 2'47'' a 4'00''. El resultado es frenético, explosivo y desconcertante. A3) la orquesta toca frases similares a las de A1 sobre la grabación de A1.

d) Análisis armónico-visual: La sonoridad atonal genera inquietud y el espectador espera que Jack aparezca con el hacha y pueda matar a alguien más. La armonía no tradicional traslada al espectador a una atmósfera de pesadilla.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

a) Instrumentación: Orquesta y coro.

b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Esta música es altamente efectiva cuando se asocia a los zooms, los cortes de edición y los movimientos de los actores.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

a) Tipo de textura: masas sonoras, efectos orquestales, exploración de timbres y ataques.

b) Asociaciones por textura: Textura asociada momentos de gran impacto.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Tipo de bloque (ubicación en el montaje): secuencia.
- b) Forma musica: clásica
- c) Tipo de forma musical: Rondó postmoderno.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: El fragmento se adapta a la acción de la película: los efectos percusivos se van combinando con las voces para crear una unidad en esta secuencia.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música atonal textural, de masas sonoras y timbres, técnica que tuvo su auge en los primeros años de la década de los '60 del siglo XX.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música busca crear un ambiente de máxima tensión en el que Jack mata a Halloran y persigue a su hijo. La utilización de este fragmento con efectos percusivos repetitivos sumerge al espectador en una espiral de terror y angustia del que no sabe si los protagonistas conseguirán sobrevivir.

BLOQUE 15 (2): JACK PERSIGUE A DANNY EN EL LABERINTO

-ARGUMENTO: Jack persigue a Danny por el laberinto que hay fuera del hotel con la intención de matarlo.

- COMPOSITOR/ ORQUESTADOR: Krzysztof Penderecki

- CÓDIGOS VISUALES

a) ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR: Los planos utilizados son los siguientes: comienza con un plano general de Danny huyendo, después se ve un plano americano de Jack persiguiéndolo, semisubjetivo. Continúa con un plano americano de Danny, tras el que se ve un plano americano contrapicado con la *steadycam* siguiendo a Jack. Réplica con un plano general de Danny, que se alterna con la *steadycam* desde el punto de vista de Jack siguiendo a Danny por el laberinto. Primer plano de Jack tomando desde la *steadycam* pero ahora desde delante, seguido de un plano detalle de las huellas. Por último un plano detalle de los pies de Danny.

La iluminación es escasa y los colores fríos, predominando el color de la nieve.

b) MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA): El uso de la *steadycam* es constante, con un movimiento cada vez más rápido de los personajes.

- CÓDIGOS SINTÁCTICOS

a) MONTAJE: FORMA Y RITMO: El montaje es por corte, con planos y contraplanos del punto de vista de la *steadycam* que sigue a cada personaje.

b) FORMA CINEMATOGRAFICA: Secuencia.

c) TIPO DE MONTAJE: No métrico.

- CÓDIGOS SONOROS

a) ELEMENTOS SONOROS: diálogos, ruidos en la nieve, pisadas y las obras *Kanon for Orchestra and Tape* y *Utrenja* de Penderecki.

b) PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO): La música está en el primer plano sonoro, por encima de cualquier otro sonido cuando aparece.

c) ESPACIALIDAD: En este caso el sonido *stereo*.

- CÓDIGOS MUSICALES

a) CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA: La música en esta escena es

extradiegética, se produce fuera de la ficción. Procede de una composición preexistente, de una obra culta para sala de conciertos. En este caso la música actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen.

b) FUNCIONES MUSIVISUALES: Se pueden apreciar las siguientes:

- Como función cinematográfica, subraya las acciones de los personajes (persecución).
- En cuanto a las funciones psicológicas, cumple la prosopopéyica-descriptiva: revela los pensamientos de los personajes (locura de Jack, miedo de Danny); y la emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack, y empatía por Danny.
- Cumple una función técnica: por una parte una función estética, puesto que utilizar una obra culta otorga entidad artística a la película mediante la utilización de la música preexistente de Penderecki; por otra la función sonora; en este caso para cubrir los huecos entre los diálogos.

- CÓDIGOS MELÓDICOS:

- a) Morfología melódica. Tipo de melodía: No hay melodía.
- b) Motivos y temas. "Leitmotivs": Música asociada la persecución del laberinto.

- CÓDIGOS RÍTMICOS:

- a) Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo: Efectos sonoros de clusters y notas agudas en las cuerdas, con repeticiones de fragmentos agitados, ahondando en la idea de la persecución angustiosa.
- b) Tipo de sincronía: blanda.

c) Puntos de sincronía: en esta secuencia la sincronía es blanda, pero destaca el siguiente momento:

- 02:11:11 Clusters cuando Danny entra en el laberinto

- CÓDIGOS ARMÓNICOS:

- a) Sistema de organización armónica: Se trata de una obra atonal.
- b) Tipos de acordes: *Clusters* de varias densidades.
- c) Análisis armónico musical: Experimentación a gran escala con dos orquestas y dos cintas, donde se mezclan sonidos acústicos y electroacústicos para conseguir timbres innovadores.
- d) Análisis armónico-visual: Los *clusters* y las notas agudas tenidas sugieren al espectador, junto con la agitación de la música, que Jack está verdaderamente decidido a matar a Danny. La armonía no tradicional confiere a los personajes un estado psicológico alterado que los espectadores integran en el lenguaje audiovisual.

- CÓDIGOS TÍMBRICOS:

- a) Instrumentación: Orquestas y cinta.
- b) Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices: Esta música al ir aumentando la velocidad y aparecer giros musicales acelerados, donde la intensidad y la altura van creciendo, contribuyen a la sensación de angustia que experimenta el espectador.

- CÓDIGOS TEXTURALES:

- a) Tipo de textura: masas sonoras, efectos orquestales, exploración de timbres y ataques.
- b) Asociaciones por textura: Textura asociada la persecución del laberinto.

- CÓDIGOS FORMALES:

- a) Tipo de bloque (ubicación en el montaje): secuencia.

- b) Forma musica: clásica
- c) Tipo de forma musical: Libre.
- d) Estructura temática: No se puede hablar de temas en esta obra.
- e) Características de la forma musical: El fragmento se adapta a la acción de la película: los cada vez más cercanos en el tiempo gestos musicales ayudan a crear la sensación de que Jack está cada vez más cerca.

- CÓDIGOS ESTILÍSTICOS:

- a) Caracterización del estilo musical: se trata de música atonal en busca de nuevos timbres y experimentación con música electroacústica.
- b) Influencias de otros estilos / compositores de cine: Kubrick es pionero en utilizar música textural, de masas sonoras en el cine. Posteriormente este estilo compositivo se ha imitado en películas de terror y ciencia-ficción sobre todo.

- CONCLUSIONES

La música acompaña a Danny siendo un personaje más de la persecución. Los gestos con aceleraciones en los instrumentos, las notas agudas y los *clusters*, unidos a una velocidad y un ritmo cada vez más frenético, reflejan a la perfección la angustia de Danny y la locura de Jack.

7.4 Otras películas que usan música de Ligeti y Penderecki

Aunque hay más películas que siguen la estela de estas tres, podemos citar entre las más significativas:

-*2010* (1984): *Lux Aeterna* de Ligeti

-*Corazón Savaje* (1990): *Kosmogonia* de Penderecki

-*Heat* (1995): *Concierto para violonchelo y orquesta* de Ligeti

-*Twister* (1996): *De Natura Sonoris I*

-*Eyes wide shut* (1999): *Musica ricercata* de Ligeti

-*Charlie y la fábrica de chocolate* (2005) *Requiem* de Ligeti

-*Inland Empire* (2006): *Fluorescences for Orchestra*, *De Natura Sonoris II*, *Polymorphia*, *Als Jakob Erwachte*, *De Natura Sonoris I*, *Anaklasis für Streicher und Schlagzeug* todas ellas de Penderecki

-*Hijos de los hombres* (2006): *Threnody for the Victims of Hiroshima* de Penderecki

**CAPÍTULO VIII. INFLUENCIA DE LA
MÚSICA TEXTURAL DE LIGETI Y
PENDERECKI EN LA MÚSICA PARA
CINE**

8.1 Música textural como cliché

Igual que en las décadas de los '40, '50 y principios de los '60, hubo cierta influencia del dodecafonismo y la música atonal de Schonberg en la música de cine, los compositores más jóvenes se han fijado en las técnicas de Ligeti y Penderecki para la música de sus películas. Se citan aquí ejemplos concretos donde la influencia es evidente, en varios casos reconocida por los propios compositores en entrevistas, y que igualmente confirman que este tipo de técnica compositiva basada en la exploración del timbre, las masas sonoras y la utilización de efectos sonoros poco convencionales de la orquesta, se ha estandarizado a partir de la utilización de Kubrick en *2001* y *El resplandor* para escenas concretas de angustia, tensión, terror, ansiedad o miedo a lo desconocido.

Estos compositores de los que se ha hablado, bajo mi punto de vista, han tenido influencia sobre las bandas sonoras que se han hecho desde mediados de los años setenta cuando John Williams devuelve la gran orquesta al primer plano de la música para cine, como explican Colón ed. al. (1997:170). Evidentemente y salvo excepciones, la mayoría de la música para cine sigue anclada en clichés y estereotipos y generalmente es música tonal, pero en determinado género de películas, como ya se ha hablado, aparecen muchos de los efectos tímbricos, predomina el empleo de texturas para crear atmósferas o efectos y se percibe una influencia de estilos compositivos que causaron impacto en los años '60 y '70, como la música de Penderecki, Lutoslawski y Ligeti, ayudado por el hecho de que su música alcanzara una gran difusión debido a su inclusión en películas de gran éxito. También hay excepciones en las que los directores quieren un tipo de música distinto, y piden a los compositores que hagan música alejada de los tópicos y más experimental, siendo películas generalmente alternativas o de un género específico que requiere una música muy concreta. A continuación se hará un repaso de algunos ejemplos que ilustren dicha influencia de la música de segunda mitad del siglo XX en la música de cine, a partir de la comparación entre obras importantes de esos años con las partituras cinematográficas. Para ello se han seleccionado autores importantes en el mundo del cine de los últimos treinta años y obras significativas que son y siguen siendo una clara referencia en el mundo de la composición.

Lalo Schifrin emplea en *THX 1138* (George Lucas, 1970) música electroacústica con *clusters*, de nuevo en una película de ciencia-ficción, que ayuda a crear la atmósfera futurista de una sociedad distópica, quizás influido por sus estudios en el conservatorio de París bajo la tutela de Olivier Messiaen, según cuenta de Arcos (2006:145). En el mismo género, Eduard Artemiev en *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972) utiliza también música electroacústica, asociada en esta época a sonidos del futuro. En ambas películas se recurre a los *clusters* atonales para representar la opresión tecnológica a la que se somete la humanidad, o a escenas con personajes que tienen problemas psicológicos, frente a la música de Bach que representa la humanidad en sí misma.

Otras corrientes que han influido en el cine han sido por ejemplo el minimalismo (Xalabarder, 2006:113), la escuela americana de la mano de Copland o la nueva simplicidad de Gorecki o Arvo Part. En el primer caso podemos citar la influencia de John Adams, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Michael Nyman o Win Werthens. Los tres últimos han realizado la música de varias películas como ya se ha visto, y han influido en la música de compositores para cine como Clint Mansell (*Requiem for a Dream*, *The fountain*) o David Julyan (*Memento*, *Insomnia*). En el segundo caso aparte de la propia participación de Copland en películas, alumnos suyos como John Corigliano (*Altered States*, *Revolution*, *The red violin*) o Elliot Goldenthal (*Entrevista con el vampiro*, *Alien 3* *Frida*, *Final Fantasy*) han compuesto la música filmes desde los años ochenta hasta la actualidad.

Los comentarios analíticos que se muestran a continuación han sido elaborados por el autor de esta Tesis salvo que se indique lo contrario.

8.2 El Exorcista: entre 2001 y El Resplandor

La utilización de música textural en el género de terror fue pionera en esta película, y creó tendencia a la hora de componer bandas sonoras para este género. Víctor Solanas (Olarte, 2005:460) en su artículo *Significados añadidos a través de la música en las películas The Exorcist, Black Angels de G. Crumb y Los demonios de Loudun de K. Penderecki*, desgrana la relación semántica entre estas obras y las escenas de la película.

Aparte de *Tubular Bells*, la música de Mike Olfield que se utiliza en la película y que se hizo tan famosa, hay secuencias de la película que vienen acompañadas de música de compositores de vanguardia de la época. Debido a la corta duración de estos fragmentos es difícil reconocer a qué obra pertenecen, pero sí se reconoce el estilo del compositor. De acuerdo a Solanas, de Penderecki toma *Polymorphia*, *Kanon for orchestra and tape*, *Cello concerto*, *String quartet n°1*, y momentos de la ópera *The devils of Loudon*. De George Crumb, *Black Angels*. De Hans Werner Henze, *Fantasia for strings*, y de David Borden, *Study n° 1* y *n° 2*.

Solanas (Olarate, 2005) realiza un estudio de cómo se utiliza la música en *El Exorcista* centrándose en Penderecki y Crumb. La fuerza que tienen las obras de estos compositores remarcan el contenido y el impacto de las imágenes, según se conoce el contexto en el que se crearon. Tras analizar el significado que el compositor le quiso dar a la obra se puede comprender mejor cómo se fusiona con la imagen.

En relación a George Crumb, y su obra *Black Angels*, Solanas sostiene que es una obra simbólica compuesta como reacción antes la guerra de Vietnam. Pese a ello, la obra alude al Ángel Caído y en las partes en que se divide la obra, hay referencias al bien y al mal, expresados por patrones de repetición, longitud de frase (hay varios movimientos con una duración de 13 compases). Solanas (Olarate, 2005) divide la pieza en tres secciones (ABA): *Departure-fall from grace-*, *Absence-spiritual annihilation* y *Return-redemption*. Estas secciones coinciden con las etapas de la posesión: proceso, estado y liberación. La primera de las *Trenodias* sugiere la presencia de insectos electrónicos a modo de plaga y hace alusión al demonio como legión. Por otro lado alude a la *Trenodia* de Penderecki a modo de elegía, de lamento de la humanidad ante las desgracias que nosotros mismos provocamos. La obra en sí es una parábola de la complejidad del mundo contemporáneo, según Solanas, y presenta una simplicidad formal que recuerda a un ritual. Los recursos que utiliza son efectos de timbre, armonías estáticas, melodías adornadas hasta el exceso.

En cuanto a la película, Solanas (Olarate, 2005) señala que se utiliza cuando la señora McNeill se dirige a su casa y se encuentra en el patio de una iglesia al padre Karras. En

ese momento suena *Tubular Bells* pero en la música de referencia se había colocado *Lost Bells*, tercer movimiento de la primera *Trenodia* que tiene evidentes connotaciones religiosas, aludiendo a Cristo. También en la partitura aparecen citas en diferentes idiomas (japonés, francés, swahili o húngaro), gritos, ruidos y numerosos efectos que sugieren un ambiente demoníaco y de posesión. De este modo Solanas encuentra una nueva asociación entre la música de Crumb y la película, en la que la niña habla otros idiomas cuando es poseída y seguramente se habrían utilizado otros movimientos de la obra si al director no le hubiese gustado tanto la música de Mike Olfeld. Así, Solanas concluye que el uso de esta obra no fue casual, sino que sigue el argumento de la película, la lucha entre el bien y el mal, Dios y el Demonio, potenciando el significado de las imágenes.

En cuanto a Penderecki, Solanas (Olarde, 2005) afirma que a pesar de sus inicios vanguardistas, siempre tuvo un vínculo con la tradición y un gran sentimiento religioso. Aún así, de todas las obras que aparecen en la película, la única que tiene connotaciones religiosas es la ópera *The Devils of Loudon*. Aunque el espectador no tiene por qué conocer esta obra, lo cierto es que tiene que ver con el argumento de *El exorcista* y añade nuevos significados a la misma, de acuerdo a Solanas. La ópera es una meditación acerca de la destrucción de la vida inocente, que es una de las mayores tragedias humanas cuando los que la provocan dan buenas intenciones a sus actos y los justifican. Trasladado a la película, para Solanas la niña es un ser inocente que el demonio intenta destruir mediante actos que considera correctos y justificados. La ópera está basada en una novela de Aldous Huxley ambientada en el siglo XVII. Trata sobre un sacerdote que es perseguido por la Iglesia acusado de abusos sexuales, brujería y ocultismo. El primer acto plantea la trama desde un punto de vista calmado y oscuro; el segundo muestra con crudeza el exorcismo y la tortura de la madre superiora y cómo las hermanas son obligadas a participar en depravadas orgías; en el tercero el sacerdote es quemado vivo en la hoguera. En cierto sentido hay un paralelismo con la película de acuerdo al análisis de Solanas: primero, se plantea la situación y los personajes, que viven una vida tranquila; segundo aparecen los primeros indicios de posesión y se acaba

por recurrir al exorcista; tercero el padre Karras extirpa al demonio de la niña y se suicida para acabar con él.

Ya desde los títulos de crédito la música de Penderecki (*Polymorphia*) nos induce a pensar según Solanas (Olarte, 2005) que algo terrible va a pasar, con esas atmósferas inquietantes conseguidas a base de texturas cambiantes. El padre Merrin descubre en unas excavaciones la cabeza de un demonio, y la música se asocia con este descubrimiento. Se va tornando más agresiva y vemos un duelo de perros, que como pasará al final es un simbolismo de la lucha a muerte que habrá entre el sacerdote y el demonio. La escena tiene relación con aquella en la que el detective Kindermann pasea alrededor de la casa de los McNeil y encuentra una figura de barro que se asocia nuevamente al demonio mediante la música, que es la misma de antes.

La misma música está presente cuando el padre Merrin recibe la carta que le conmina a llevar a cabo el exorcismo. Su imagen iluminado por la farola se contrapone a la cara demoníaca de la niña, mientras sigue sonando la música de Penderecki que identifica al mal. Más adelante, Merrin vuelve a tomar unas pastillas que había tomado en Iraq, subrayando la presencia total del mal que en la escena similar de Iraq carece de música porque sirve como premonición. Así, la música textural de Penderecki se asocia según Solanas con el demonio y sirve para reforzar la presencia del mal, que es el que domina la situación. Mediante la música se refuerza el concepto de la película, para darle unidad a la narración de la historia. A modo de conclusión, Solanas afirma que el conocimiento de las obras de Crumb y Ligeti aporta una mayor dimensión a la historia y aporta nuevos puntos de vista entrelazando los significados de película y música.

8.3 John Williams: Encuentros en la tercera fase

Como ya se ha dicho anteriormente, cierto tipo de música no tonal, basada en texturas, con el tiempo se ha ido convirtiendo en cliché que se utiliza en diversos géneros cinematográficos. La influencia de la música de Ligeti, Penderecki y Lutoslawski en John Williams a la hora de componer la música para esta película se puede apreciar en

diferentes pasajes, siendo los pasajes de acumulación de notas formando *clusters* los más evidentes.

Williams utiliza una técnica compositiva similar a la que emplean Ligeti o Penderecki en sus obras. Para la secuencia de la abducción de Barry utiliza también este tipo de recursos, potenciado por el coro femenino, aunque su propuesta no es tan radical como el *Requiem* de Ligeti, pero las similitudes son evidentes. Aunque la orquestación no es nada convencional no alcanza la misma densidad, las texturas son más ligeras porque no hace tantas divisiones en las líneas como Ligeti. Los *clusters* están presentes continuamente, y aunque en la película hay temas reconocibles que se van desarrollando y que se asocian a situaciones y personajes, John Williams demuestra que es capaz de componer una música vanguardista basada en texturas y timbres, muy alejada de la que suele componer para las superproducciones de Hollywood.

En la última parte de la película, además del famoso tema de las cinco notas de los extraterrestres, conviven los temas que se han ido desarrollando en la película con las secciones texturales. La atonalidad que precede al contacto con los extraterrestres va dejando paso poco a poco a una música más tradicional, de aire impresionista, que nos lleva hasta el citado momento del contacto musical. En el anexo I (pp. 383-389) se encuentran las partituras comparadas.

En *De Natura sonoris no.1*, Penderecki *cluster* en la cuerda (*piano*) que desemboca en *cluster* agudo en el viento en *fortissimo* (punto 1 de ensayo), y John Williams: crea un efecto parecido: *cluster* en la cuerda (c.4) que llega a un *cluster* de la orquesta. Penderecki en el punto de ensayo 28 tiene una sección con movimiento frenético que se contrapone a unos *clusters* estáticos. En John Williams se ve algo parecido en el punto de ensayo 7: movimiento frenético que desemboca en *clusters*. A pesar de que la escritura de Williams es mucho más clásica (en el sentido de notación y precisión rítmica) el resultado sonoro no es tan lejano.

El comienzo de la música en la película es llamativo, con el *cluster* que se va desarrollando y crece en intensidad. Utilizando técnicas similares a Penderecki y Ligeti,

Williams consigue una textura inquietante que desemboca en un coro femenino. El *cluster* va cambiando de registro y timbre, empezando por los graves de la cuerda y los metales y creciendo en densidad con el añadido de los violines, violas y trompas.

8.4 James Horner: *Aliens*

En *Aliens* de James Cameron (1986) James Horner vuelve una vez más a inspirarse en los maestros como suele ser habitual en él, rozando el plagio en numerosas ocasiones. En *Troya* Horner utiliza como inspiración para el tema heroico de Aquiles, la quinta sinfonía de Shostakovich; en *Willow* y otras películas de los ochenta y noventa, utiliza la *Cantata para el 20º aniversario de la revolución de octubre Op.74* de Prokofiev. También de Prokofiev toma temas de la música de la película *Alexander Nevski* adaptándolos a su lenguaje, y también es evidente la influencia de *Romeo y Julieta* en la tercera entrega de *Star Trek*. Y en *Krull* hay partes de la música claramente inspiradas en Wagner y en Strauss (Sinfonía alpina), así como en *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns, el *Requiem* de Ligeti, *Los Planetas* de Holst o *La consagración de la primavera* de Stravinsky. En *Apollo 13*, en los cortes *Main title* y *Lunar dreams* se aprecia un sabor genuinamente americano de la mano de Aaron Copland y su *Apalachian Spring*. Igualmente la obra está impregnada de un estilo próximo a la nueva simplicidad de Arvo Part.

Pero no vamos a entrar en las influencias postrománticas o rusas que hay en esta película, o en otras de Horner o cualquier otro compositor de Hollywood puesto que ha sido analizado suficientemente. En cierto modo es normal, puesto que son herederos de Korngold, Steiner y Waxman y otros tantos que son los que desarrollaron la época dorada de Hollywood y cuya formación clásica es sólida. La influencia de Mahler, Wagner, Strauss, Shostakovich, Rachmaninoff, Prokofiev o Stravinsky es evidente en la música de cine del siglo XX, y a su vez estos compositores de cine que se inspiran en esos grandes maestros influyen en generaciones posteriores. Pero eso no quiere decir que sean su única influencia, y en esta película tenemos un claro ejemplo (al igual que

en *Encuentros en la tercera fase* donde hay partes de la película con un estilo musical claramente postromántico). James Horner⁴² recibe una sólida formación en Londres, donde estudia en la Royal College School of Music, y tiene como profesor a Gyorgy Ligeti. Por tanto, el conocimiento de la música, tanto de Ligeti, como de otros compositores de vanguardia, va a ser decisivo a la hora de componer la música de sus películas.

La música que aparece al principio de la película, y tema principal, recuerda al comienzo de la obra de Penderecki *El sueño de Jacob*. Unas notas pedales muy graves en forma de *cluster* seguidos por unos golpes de percusión que dan paso al tema, claramente un “homenaje” de Horner a *2001* puesto que la melodía es prácticamente la misma que la de el *Adagio* del ballet *Gayane* de Khachaturian usado por Kubrick. Bajo un colchón de sonidos de sintetizador, la música avanza hacia el motivo de dos notas. Horner recoge este tema que usó Goldsmith la primera película, con trompetas a modo de eco. La música a partir de aquí combina sonoridades vanguardistas construidas mediante timbres y texturas como hasta ahora, combinadas con temas reconocibles y más clásicos. En las secuencias de acción, la caja acompaña a modo de marcha militar a los personajes. Cuando los protagonistas llegan al subnivel 3, empieza a sonar una música muy atmosférica que consigue aumentar la tensión. Notas pedales muy graves suenan de pronto sin seguir un tempo claro. Una melodía oscura aparece aumentando la expectación. Las flautas *escupen* notas rápidamente en los agudos y volvemos a una situación de calma marcada por el ostinato del bajo. Las notas se subrayan con ecos percusivos, mientras un sintetizador sirve como fondo con una textura como de aire. El uso de técnicas avanzadas de cuerda provoca unas sonoridades muy peculiares que ayudan a crear un ambiente terrorífico. Finalmente la escena acaba con unos *glissandi* en *fortissimo* que aparecen súbitamente asustando más que la imagen.

⁴² Biografía obtenida de la web http://www.naxos.com/person/James_Horner/25749.htm. El sello Naxos grabó parte de su producción.

Al final de la película, según se acercan los aliens, bajo un patrón tocado por los graves del piano, va superponiendo *clusters* que van variando de timbre, reforzados por la percusión y los sintetizadores, que representan la aparición de los aliens. Cuando esto sucede la música pasa a ser frenética y el tema que usa es uno de los que ya había utilizado en la película *Star Trek II*. El tema *Klingon* sumado a los sintetizadores representa la amenaza de los aliens. El gran mérito de Horner es ir mutando una sección atmosférica en una música desenfadada, con un claro sabor a escena de acción, donde los motivos reaparecen y se mutan tímbricamente usando todos esos recursos contemporáneos que había utilizado anteriormente.

8.4 Elliot Goldenthal: *Alien 3*

Alumno de John Corigliano, y de amplia trayectoria en las salas de concierto norteamericanas, Goldenthal representa a una nueva generación de compositores que desde mediados de los noventa introduce un lenguaje renovado y original en la música de cine. Tras reinterpretar magistralmente la saga *Alien*, de la que compone la música de la tercera película, colabora con Neil Jordan en *Entrevista con el vampiro*. Esta película es una declaración de intenciones, dando un giro a la tímbrica de la orquesta, con un uso percusivo de la cuerda; una grandísima importancia de los metales, a veces mezclados con sonidos electrónicos para crear texturas y atmósferas oscuras; la revisión de fórmulas clásicas cambiando su significado le lleva a componer una música que se puede calificar de postmoderna, donde cabe todo desde la música barroca hasta las técnicas más contemporáneas.

La música de Goldenthal para *Alien 3* se inspira más en la de Goldsmith de la primera entrega que la de Horner para su predecesora. El uso de la electrónica está más presente. Uno de los sellos de Goldenthal, los *glissandi* en las trompas, está presente en la música de esta película en abundancia. Al principio comienza a sonar el tema en la voz del niño acompañado por electrónica y un ambiente desasosegante a base de repeticiones en los graves y que llega al desenlace mediante los *glissandi* en *crescendo* de las trompas. El tema también es tocado por la cuerda y el ambiente disonante vuelve a dejar paso al niño. La masa sonora empieza a crecer en densidad y acaba engullendo la voz del

solista, con un clímax orquestal. En otro de los bloques, (*Bait and chase*) para representar a los aliens, emplea sintetizadores mezclados con la orquesta que toca desenfrenadamente trémolos disonantes. Golpes percusivos y notas muy graves entran a destiempo, acompañados por un instrumento de percusión de un sonido peculiar que parece evocar la tecnología extraterrestre. La percusión toma protagonismo hasta que hay un momento de silencio tras el cual las trompas comienzan a tocar *glissandi* continuamente. La cuerda vuelve al tema del comienzo, con tambores tribales de fondo. El metal retoma los trémolos del principio, con la percusión aún sonando. Los metales parece que imitan gritos de seres humanos desesperados, ganando en tensión hasta llegar al clímax. El uso de la percusión electrónica, moviéndose por los canales de audio, hace que el oyente se meta dentro de la orquesta, acercándonos a lo que estamos oyendo y potenciando la sensación de terror.

En el bloque *Candles in the Windk* retoma la atmósfera disonante del comienzo, notas graves en cuerda y metales que desembocan en una agitación en toda la orquesta. Hay un ostinato en una nota que varía mínimamente hasta que el clímax llega a cargo de las trompas y sus *glissandi*. El final es una sucesión de acordes atonales que inspira temor. En el corte *First Attack* el timbre agudo de la orquesta es el que predomina al comienzo. El *piccolo* mantiene un diálogo atonal con el piano mientras la orquesta y los sintetizadores crean una textura oscura. El clímax de nuevo viene de mano de los metales y sus *glissandi*. A partir de ese momento unas notas muy graves de los metales vienen acompañados de *clusters* en la cuerda y el tema termina con la madera en el registro grave (clarinete bajo, contrafagot) y un rápido estallido en la cuerda. Para el tema *Death Dance* vuelve a usar música atonal pero demostrando que puede ser efectiva para escenas de acción. Se inicia con un trémolo en la cuerda, que deja paso a un tema en el registro grave del metal, dirigiéndose hacia una sección donde los *glissandi* vuelven a predominar. La cuerda vuelve a tocar el tema de acción hasta que los tambores tribales toman protagonismo de nuevo.

Los demás bloques de la película siguen en esta línea, desarrollando las ideas que han venido apareciendo, introduciendo algún tema nuevo pero siempre bajo una atmósfera

atonal. Se podría afirmar que en los últimos quince años no se ha compuesto nada semejante para cine, tan marcadamente atonal, con sabor a música contemporánea de sala de concierto. Goldenthal no solo demuestra un dominio de la instrumentación, sino de las técnicas compositivas de segunda mitad del siglo XX y las aprovecha inteligentemente para construir una pieza magistral.

8.5 James Newton Howard: *El sexto sentido*

Como el propio Newton Howard explica, la música de referencia para esta película cuando fue contratado era música de Ligeti y Penderecki. En una entrevista a la publicación online *BSOSpirit* habla de la música para la película y de su modo de trabajo en estos términos:

“Frank Marshall y Kathy Kennedy, los productores de *El sexto sentido*, fueron los que en primer lugar contactaron conmigo... M. Night Shalaman había estado trabajando con otro compositor pero tenía serias dudas acerca del trabajo que éste había realizado y quería cambiarlo. Frank y Kathy habían trabajado anteriormente conmigo y le sugirieron a Night que por qué no pensar en mí como el sustituto. Así lo hizo, y fui invitado a un pase de la película en Disney... y quedé muy impactado con lo que vi. La película contaba con un score temporal a base de música de Penderecki y Ligeti... tuvimos gran cantidad de conversaciones telefónicas y al final decidimos trabajar juntos... el resultado de ello fue que tuve cinco semanas para escribir la partitura en Filadelfia (donde Night siempre termina sus películas). Como era nuestro primer trabajo juntos lo que hice fue escribir muchas demos y él iba diciéndome qué impresiones tenía de una y otra. En *El Protegido* tuvimos una conversación en la que Night me expresó sus ganas de contar con un sonido más único para esta película, porque tenía la impresión de que, aunque en la cinta el score de *El sexto sentido* funcionaba estupendamente, no tenía una cualidad representativa. Así que empecé a escribir temas en este sentido y uno de ellos fue el que acabó convirtiéndose en los créditos iniciales. Resultado de esta forma de trabajo fue una gran cantidad de material que Night fue usando como banda sonora temporal mientras editaba la película. Fue entonces cuando pensamos en que yo debería escribir música incluso antes de que él empezara a rodar, y eso fue precisamente lo que hicimos en *Señales*.” (Benítez, s.f.).

Aunque la mayor parte de la partitura para esta película usa un lenguaje tonal avanzado, hay varias secciones en las que prima la atmósfera, la textura y el timbre, utilizando recursos compositivos más propios de la música contemporánea. La cuerda juega un papel importante y a base de *clusters* y lentos *glissandi* consigue potenciar el efecto atemorizador de las imágenes en las escenas de terror. En una de las apariciones de un fantasma, juega con distintos parámetros texturales, cambiando desde la cuerda en los graves a los agudos en las trompetas; volviendo a los graves en el viento y pasando a los agudos esta vez en la cuerda. A pesar de que usa estos recursos, la música en sí no tiene

una estructura y los bloques parecen carecer de elementos que les den unidad. Lo que sí parece evidente es que Howard asocia a los fantasmas con la música atonal, de alguna forma las atmósferas que buscan en el cine los compositores que se inspiran en la música contemporánea siempre están relacionadas con algo negativo. Todavía hoy en día la música de vanguardia no se ha quitado esa etiqueta y sigue anclada en los estereotipos

8.6 Don Davis: *The Matrix*

Para *Matrix* Don Davis quiere hacer una música de espíritu postmoderno, y por eso toma como referentes a varios compositores de vanguardia, usando un estilo que parte del minimalismo de John Adams (la obra de Adams *Harmonielehre* parece su fuente de inspiración para la trilogía de *Matrix*, aunque también hay referencias a otras obras como *Grand Pianola Music*, o *Harmonium*) o Terry Riley. Pero a diferencia de ellos al tener una imagen a la que estar supeditado, la música está dotada de un significado subyacente, que va más allá del concepto minimalista. En una entrevista concedida a *Music on the Movies*⁴³, Davis afirma:

"He dicho en varias ocasiones que mi objetivo en *Matrix* fue imbuir el mundo sonoro con una sensibilidad postmodernista, y por eso la música va en la línea de esos (John Adams y Terry Riley) y otros compositores. Siento que ese mundo sonoro se ajustó bien en la película porque los directores tenían algo único que decir, y ese algo único era en sí postmoderno. Esa es la razón por la que en otras películas apenas hay música postmoderna. No creo que haya sido yo el primero que ha intentado imbuir de ese espíritu a una película, simplemente tuve suerte y la oportunidad de aplicarlo en una película tan innovadora".

Tras ser cuestionado acerca de cómo ciertas obras de vanguardia han encontrado un sitio en el cine que parece idóneo a pesar de que su destino era la sala de conciertos, pudiendo inspirar a los compositores de cine, afirma:

⁴³ Publicación online desaparecida a fecha 20/XII/2015. Entrevista recuperada a través de la web

<http://www.matrixfans.net/interview-with-don-davis-composer-from-the-matrix-reloaded-2003/#sthash.OHgkXZ01.dpbs>

"Toda la música de vanguardia que ha llegado al cine tiene su origen en la música culta, y *2001 Odisea del espacio* abrió ese camino con la música de Ligeti. Pero la industria de Hollywood deja al compositor un margen muy estrecho para experimentar. No creo que muchos compositores de cine piensen que hacer algo en esa línea sea buena idea, por el riesgo que supone".

Otras influencias pueden ser Leonard Rosenman y su partitura atonal para *El señor de los anillos* (1979). Don Davis se las arregla para crear una música adecuada al género recurriendo sólo lo estrictamente necesario al uso de sintetizadores y música electrónica.

La música comienza con el tema de *Matrix* que consiste en una serie de acordes en fortísimo en eco entre trompas y trompetas, utilizando las doce notas de la escala cromática. Un ostinato se repite en el piano y después pasa a la cuerda creciendo la tensión hasta que vuelve el tema principal. En el bloque *Unable to speak* se repite el lenguaje atonal. Comienza un *cluster* en la cuerda mientras el metal en sordina hace rápidas entradas. Después la cuerda y el piano tocan a toda velocidad *grupettos* dando sensación de intranquilidad cada vez mayor creciendo en densidad e intensidad. Para el bloque *Power Plant* el comienzo a base de masas sonoras y la inclusión del coro cantando *clusters* recuerda al *Requiem* de Ligeti. Los tresillos del bloque anterior vuelven a hacer aparición, esta vez con el tema de *Matrix* interpolado con una fanfarria de trompetas a tempo ternario.

La música sigue esta línea toda la película, utilizando la técnica de construcción de pirámides acordales cromáticas que tanto usa Leonard Rosenman. Así, se van creando *clusters* por la acumulación de notas en varias familias de instrumentos por separado. Normalmente Don Davis lo hace con los metales, pero también para la cuerda emplea esta técnica. Los *clusters* están muy presentes en la partitura, y aunque la atonalidad domina la música de la película, hay temas reconocibles que se desarrollan y momentos de relax.

A modo de conclusión, podemos decir que Don Davis ha sabido construir mediante técnicas y recursos compositivos de segunda mitad del siglo XX una música trepidante, efectiva de cara a la imagen y sobre todo de gran calidad, sabiendo juntar en su obra influencias de varios estilos creando un trabajo musical para el cine que debe ser referencia en años venideros.

8.7 Otras películas

Otras películas que reciben influencias de compositores del siglo XX son por ejemplo, Hans Zimmer en *Gladiator* (el tema *Gladiator Waltz* es una mezcla entre *Marte* de Holst y el tema principal de *The battle of Britain* de William Walton). Además el estilo de la música recuerda a la nueva simplicidad de Gorecki. *En Demon Seed* Jerry Fielding hace la música inspirándose en la tercera sinfonía de Lutoslawski. También Lutoslawski influye notablemente en varios compositores de cine; en la trilogía de *Matrix* las armonías y la utilización de la orquesta recuerdan a la cuarta sinfonía o al *Concierto para orquesta*. El lenguaje de Lutoslawski, más asequible para el gran público, funciona perfectamente con la imagen, y aunque sus composiciones no se han usado apenas en películas, ni él ha compuesto para cine, sí es cierto que sus obras de los años setenta han marcado a toda una generación de compositores. John Williams (*Encuentros en la tercera fase*, en las partes menos texturales), John Ottman, en películas como *X-men 2* o *Superman Returns*.

Jonny Greenwood, guitarrista del grupo *Radiohead* sorprende con su música para la película *Pozos de Ambición* (2007), y con una partitura muy ecléctica se inspira tanto en el clasicismo, como en Debussy, como en Ligeti o Penderecki. Además cuenta con temas casi tribales y la presencia de música electrónica. Una música postmoderna que ilustra la situación que vivimos hoy en día, uniendo lo popular y el arte culto de una forma magistral. La influencia de Ligeti es muy clara y las referencias a *2001* aparecen en el momento en que los *clusters* adquieren una importancia similar a la que tienen en Kubrick fusionándose a la perfección con la imagen. El uso de técnicas contemporáneas en la ejecución de la cuerda vienen del *Concierto n°1 para cello* de Penderecki, en los momentos en que la cuerda toma mayor protagonismo. El inicio de la música en la película parece evocar *Metastasis* de Xenakis, el *Adagio* para cuerdas recuerda al *Cuarteto de cuerda n°6* de Bartók, y la pieza minimalista para piano y cello se inspira en el *Concierto para violín* de Philip Glass. Greenwood, en las escenas más impactantes utiliza técnicas compositivas donde la textura, el timbre y la forma de tratar la orquesta es muy cercana a Penderecki. Greenwood, guitarrista del grupo de rock *Radiohead* es

un músico todoterreno que ha recibido formación clásica en el conservatorio, ha compuesto música clásica para salas de conciertos y precisamente ha colaborado con Pederecki en un álbum conjunto, titulado *Polymorphia*, obra en la cual se basa Greenwood para realizar las 48 variaciones que incluye.

El minimalismo también ha servido a muchos compositores como punto de partida para la música de películas, como se ha visto antes. Para *The fountain* (2006) Clint Mansell emplea una estética minimalista que subraya el discurso de las emociones. La plantilla que emplea es cuarteto de cuerdas (interpretado por el *Kronos Quartet*), banda de rock (*Mogwai*) y coro de voces. La estructura se basa en motivos repetitivos cíclicos en las cuerdas con acompañamiento de guitarras y baterías típicas de la corriente post-rock. La música de Clint Mansell bebe directamente de Philip Glass, John Adams y Terry Riley, obviamente pasando por un tamiz actual, y con una concepción personal que acerca la música al mundo del rock postmoderno que es donde tiene sus raíces este compositor británico. Su anterior trabajo con el director Darren Aronofsky, *Requiem por un sueño* (2000) tiene una concepción minimalista también, aunque en esa ocasión el *Kronos Quartet* está acompañado de música electrónica y sintetizadores que repiten motivos continuamente, hipnóticamente.

Otro compositor que bebe del minimalismo es David Julyan. Como ha demostrado en películas como *Memento*. (2000), *Insomnia* (2002) o *The descent* (2005) o *The prestige* (2006). Con sus masas sonoras amorfas va creando sonoridades atmosféricas que acompañan perfectamente la imagen. En este caso el minimalismo que emplea Julyan no está basado tanto en repetición de motivos como en la concepción de sus piezas, utilizando el menor material posible y desarrollándolo muy lentamente, dentro de una sonoridad triádica.

Marco Beltrami, compositor del film *En tierra hostil* (Kathryn Bigelow, 2008), en una entrevista a Rudy Koppl en el medio digital *Music for the movies*⁴⁴, admite haberse inspirado en la técnica de masas sonoras y timbres de Penderecki en los momentos más tensos, como por ejemplo cuando el sargento James desarma una bomba tras otra y la tensión va aumentando, se ve reforzado en la música por un cluster que se va formando, primero una sola nota, hasta acabar en una sonoridad de gran densidad.

Para finalizar, vamos a mencionar a Howard Shore como uno de los compositores para cine con un mayor dominio de estilos y que ha trabajado en todo tipo de películas adaptándose a cualquier género. Aunque ahora es tremendamente famoso por la partitura que compuso para *El señor de los anillos* (que contiene varios cortes de música atonal, como la secuencia del ataque de *Ella-laraña*) compuso para el director canadiense David Cronenberg la música de muchas de sus películas. Especialmente interesantes son *Cromosoma 3* (1979, y que da origen a su *Suite para 21 instrumentos de cuerda*), *La mosca* (1986), *Seven* (1995), *Crash* (1996, para seis guitarras eléctricas, tres arpas, madera y percusión) y la mencionada *Spider* (2002). En todas ellas se aleja de la tonalidad y a base de texturas oscuras, instrumentación poco convencional y uso de recursos asociados a la música contemporánea construye sólidos trabajos que funcionan en una simbiosis perfecta con el universo tan personal, pesadillesco y sombrío de Cronenberg.

⁴⁴ *Music for the media Issue 1*, recuperado de

http://www.musicfromthemovies.com/index2.php?option=com_content&view=article&id=64

CAPÍTULO IX. CONCLUSIONES

La música de vanguardia, desde el nacimiento del cine, ha estado siempre presente en las películas como hemos podido comprobar a lo largo de este recorrido. La fuerte vinculación al lenguaje tonal y la herencia postromántica con la llegada de compositores venidos de Europa a Hollywood va relegando poco a poco la música atonal a estereotipos. Primero relacionados con el mal (*diabolus in musica*), y más tarde como hemos visto a personajes con enfermedades mentales, situaciones sobrenaturales, amenaza extraterrestre, o cualquier situación de suspense o misterio que lleve a una situación de inquietud. La música de vanguardia pues, se utiliza en el cine para asustar, a modo de efecto intensificador de unas imágenes que muchas veces necesitan del sonido y la música para producir miedo y sobresaltos.

La escasez de estudios que incluyan un análisis musical al mismo nivel que el visual, nos impulsaron a llenar ese hueco, sabiendo que es un campo enorme que es difícil delimitar, pero que pretende servir como reflexión a la hora de abordar investigaciones sobre música del siglo XX en el cine. En un principio la investigación iba a estar enfocada en la influencia de estos dos compositores en la música de cine, pero la necesidad de concretar y la conveniencia de establecer el punto de partida en Kubrick como pionero, nos decantó por mostrar la situación inicial de la música de segunda mitad del siglo XX en el cine.

La metodología ha sido una pieza importante, partiendo del marco teórico, que nos ha servido para establecer la base para los análisis y una perspectiva global de las reflexiones acerca de la música de cine. Hemos visto como hay autores que piensan que la música de cine es mero acompañamiento, que no se debe percibir conscientemente, y otros que afirman lo contrario. En cuanto al significado de la música, cada vez está más aceptado que al percibirse junto a las imágenes, se crea otro tipo de percepción única, como plantean Michel Chion o Alejandro Román. No debemos olvidar los estudios neurocientíficos, que como hemos visto han demostrado que la música altera el significado de las imágenes. La música tiene tal potencia que es capaz de cambiar el contenido semántico en una película, y Kubrick como hemos analizado, era muy consciente de ello. Se ha estudiado la música de cine desde varios puntos de vista: la semiótica, el lenguaje cinematográfico, el puramente musical, y la confluencia de todo

ello, demostrando que efectivamente la música de Ligeti y Penderecki adquiere significados vinculados a determinadas situaciones.

Después se ha realizado un recorrido por los antecedentes dejando claro que fue Kubrick el pionero en utilizar esta música en el cine, y que muy pocas películas antes del estreno de *2001* utilizaron música contemporánea. Solamente en casos excepcionales se ha visto que compositores de reconocido prestigio que estrenan en salas de concierto, han compuesto música para cine sin abandonar su estilo. Era necesario por tanto situar el contexto en el que se insertan las películas de Kubrick, cuya influencia como se ha visto ha sido y sigue siendo decisiva en la composición cinematográfica.

Como ha quedado patente en esta investigación, la inclusión de Ligeti en *2001* por parte de Kubrick inicia una revolución con un filme que basa su discurso en la relación entre imagen y música. Hemos mostrado como partir de esta película, y con el retorno a las grandes orquestas sinfónicas a mediados de los setenta, son cada vez más los compositores de música de cine los que se inspiran en la música de los últimos cincuenta años para hacer su trabajo. Así, la técnica compositiva de Ligeti, Penderecki, Lutoslawski, minimalista, etc., está presente en mucha de la música de las películas de los últimos treinta años, un campo de investigación con mucho camino por recorrer y que es necesario explorar. Un aspecto que también hemos comentado al hablar sobre las películas comentadas en esta investigación, es la asociación de este tipo de música a elementos negativos que aparecen en las películas. Pero es cierto que hay compositores que luchan contra esa etiqueta, como por ejemplo Don Davis, cuyas piezas de acción atonales en *Matrix* resultan muy efectivas sin esas connotaciones despectivas, como hemos visto.

En este trabajo hemos investigado cómo se crean nuevos significados en música preexistente cuando se asocia a imágenes. Hemos concluido que Kubrick no sólo es pionero al utilizar música de segunda mitad del siglo XX, sino que además crea las bases de futuros clichés en géneros como la ciencia-ficción o el terror, que van a permanecer hasta nuestros días. Queda patente pues, que acoplado a la perfección las

obras musicales preexistentes de Ligeti y Penderecki, Kubrick imbuje a la música de un significado diferente al que habían concebido. Estas obras, como se ha analizado, son de por sí asépticas y sin más pretensión que encontrar nuevas técnicas compositivas en aquellos años. La experimentación que éstos llevaron a cabo en los años '60 de la segunda mitad del siglo XX, la búsqueda de nuevos sonidos y técnicas, y el protagonismo de parámetros como el timbre, la densidad de las texturas o masas sonoras queda asociada irremediamente a las situaciones mencionadas anteriormente, sobre todo en películas del género de terror. Por tanto podemos concluir que estas composiciones, que nacen como un ente abstracto como reflexión acerca de la materia sonora, adquieren connotaciones y nuevos significados por el uso que hace de ellas el cine, tanto directamente como indirectamente, en bandas sonoras inspiradas en ellas, siendo Kubrick el pionero.

Se ha estudiado también la técnica de masas sonoras o texturas, la micropolifonía de Ligeti y la experimentación de Penderecki en cuanto a timbres y efectos de la orquesta, y parece obvio que la música contemporánea o de vanguardia ha estado presente y ha influido a la música de cine, en mayor o menor medida. Este estudio lo hemos realizado para comprender mejor la relación de la música con la imagen, y para profundizar en las intenciones creativas de Ligeti y Penderecki a la hora de componer sus obras. Por tanto, uno de los objetivos ha sido determinar si la música elegida por Kubrick tenía un significado propio, y como hemos visto la mayoría de las obras son consecuencia de un afán exploratorio de parámetros poco importantes hasta el momento como la textura, el timbre, las masas sonoras, que adquieren la máxima importancia. Por tanto, salvo las obras religiosas que tienen connotaciones obvias (el *Requiem* de Ligeti o *The awakening of Jacob* de Penderecki), estas reflexiones sobre la materia sonora han servido a Kubrick para dirigir al espectador hacia estados psicológicos o emocionales relacionados con el miedo, la intranquilidad o la fascinación.

Por último se ha realizado un análisis *musivisual* de las películas en el que se ha relacionado el lenguaje visual de Kubrick con la música utilizada en cada secuencia. Hemos visto como en *2001* Kubrick tiene una concepción muy visual, casi de cine mudo, donde la música juega un papel vital. En esta película las obras de Kubrick se

asocian a la inteligencia superior extraterrestre, a paisajes lunares inhóspitos o a un viaje interestelar fascinante. La conjunción imagen/música se fusiona de tal forma que el espectador siente emociones diferentes a cómo percibiría la música de Ligeti en una sala de concierto. Por otra parte en *El Resplandor*, cada una de las obras está asociada a una situación, lo cual facilita aunque sea inconscientemente al espectador, el seguimiento de la narración y el enfoque que da Kubrick a los personajes. Esto se debe a que utiliza la música para mostrar las características psicológicas de los protagonistas, implicando al espectador para que sienta empatía u odio hacia ellos.

Conforme los estudios de cine vayan abriéndose a nuevas posibilidades y dejen mayor margen de maniobra a los compositores, seguirán surgiendo trabajos compositivos que bien podrían compararse en cuanto a técnica a cualquier obra estrenada en concierto (como por ejemplo las de Elliot Goldenthal). Esperamos que así sea, y que este enfoque analítico centrado en la música de segunda mitad de siglo XX sirva para comprender mejor la música de Ligeti y Penderecki en el cine de Kubrick y los significados que adquiere desde un punto de vista multidisciplinar. Por último, esta investigación sólo aporta un granito de arena en cuanto a música vanguardista en el cine, siguiendo modestamente los pasos de María de Arcos. Deseamos que pronto otras investigaciones sigan esta línea, centrándose en otras técnicas compositivas o en la influencia de Ligeti o Penderecki en la música de cine hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

Fondos/fuentes

Partituras de Ligeti y Penderecki, tanto obras para sala de concierto como música para películas. Partituras de otros compositores que hayan usado técnicas similares en música de cine. Las películas y sus CD con la grabación de las bandas sonoras. Entrevistas con compositores.

Películas en las que se utiliza musica de Penderecki compuesta para sala de conciertos:

1. - The Shining (1980)
2. - The Exorcist (1973)
3. - Children of Men (2006)
4. - China Lake (1983)
5. - Fearless (1993)
6. - Wild at Heart (1990)
7. - Inland Empire (2006)
8. - Twister (1996)

Lista de películas cuya banda sonora ha compuesto Krzysztof Penderecki:

- 1960 Música para la película *Koncert wawelski (Les cloches de Château de Wawee)*
- 1961 Música para la película *Basylliszek*
- 1961 Música para la película *Seyzeryk (Monsieur Canif)*
- 1962-1964 *Tres Piezas en Estilo Antiguo [Drei Stücke im alten Stil]* (de la música para la película *Manuscript found in Saragossa*) [*Die Handschrift von Saragossa*]
- 1961 Música para la obra escénica *Kemu bife dzwen (For whom the bell toil)*
- 1961 Música para la película *Malerze gdansej (Los pintores de Gdansk)*
- 1965 Música para la película *Slodkie rytmy (Doux rythmes)*.
- 1966 *Scyfry* (Wojciech Has)
- 1968 *Les gauloises bleues* (Michel Cournot)
- 1968 Música para la película *Je t'aime Je t'aime* (Alain Resnais)

- 1973 *I dojde denyat* (Georgi Djulgerov)
 1986 *V usloviyakh neochevidnosti* (Farkhad Yusufov)
 1987 *The loney human voice (Odinokiy golos cheloveka)* (Aleksandr Sokurov)
 1991 *Tishina* (Dimitar Petkov)
 2007 *Katyn* (Andrezj Wajda)

Índice de gráficos y tablas

Tabla 1. Tricotomías de Peirce	57
Tabla 2. Funciones de la música de cine según Teresa Fraile	101
Tabla 3. Análisis de <i>El manuscrito encontrado en Zaragoza</i>	130
Tabla 4. Análisis <i>musivisual</i> de <i>2001 Una odisea del espacio</i>	395
Tabla 5. Análisis <i>musivisual</i> de <i>El resplandor</i>	411

Índice de figuras y ejemplos musicales

Fig. 1. Tipos de planos. David Santana	88
Fig. 2. Penderecki. <i>Je t'aime, je t'aime</i>	134
Fig. 3. Philip Glass. <i>Violin concerto</i>	141
Fig. 4, 5 y 6. Philip Glass. <i>Escape!</i> de <i>Las horas</i>	142
Fig. 7. Philip Glass. <i>The Truman Show</i>	145
Fig. 8. Philip Glass. <i>Koyaanitqatsi</i>	146
Fig. 9. Ligeti, <i>Kyrie</i> . Compases 13-18.....	164
Fig. 10. Ligeti, <i>Kyrie</i> . Final de la primera sección	165
Fig. 11. Ligeti, <i>Kyrie</i> . Estrechos	166
Fig. 12. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> . Forma según Malinverni	167
Fig. 13. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> . Procesos según Malinverni	168
Fig. 14. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> . Melodía en canon. Malinverni	169

Fig. 15. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> . Cuadro de densidades según Malinverni	169
Fig. 16-19 Penderecki, <i>Trenodia por las víctimas de Hiroshima</i>	177
Fig. 20. Penderecki. <i>Polymorphia</i> , boceto	186
Fig. 21-25. Penderecki. <i>Polymorphia</i> , ejemplos	187
Fig. 26. Stainforth, <i>Cuesheet</i> de una secuencia de <i>El resplandor</i>	248
Fig. 27-31. Stainforth, plan de montaje sonoro/musical de <i>El resplandor</i>	249
Fig. 32-35. Barham, partitura de trabajo con puntos de sincronización.....	255

Referencias

Adorno, T. W. y Eisler, H. (2005) *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.

Agel, Jerome. (Ed.). (1970). *The making of Kubrick's 2001*. Chicago: The New American Library, Inc.

Aguilera, C. y Carreras, J. (1999). *Una odisea creativa*. Barcelona: Dirigido por...

Alda, R. (2000) *2001 La odisea continúa* Madrid: Jaguar.

Barham, J. M. (2009) Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining". *Terror Tracks. Music and Sound in Horror Cinema*. Equinox Press, London.

Bauer, A. (2011). *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute*. Surrey, Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.

Bazelon, I. (1975) *Knowing the Score. Note on Film Music*. Nueva York: Arco Publishing. Inc. p.39.

Carmona, L. M. (2012). *Música y cine. Las grandes colaboraciones entre director y compositor*. Madrid: T&B Editores.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1994) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chalkho, R. J. (2014) Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos)*. Num. 50. Buenos Aires: Universidad de Palermo. pp 127-252.

Chion, M. (1993). *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós

Chion, M. (1999) *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.

Chion, M. (2001). *Kubrick's Cinema Odyssey*. Londres: BFI

Ciment, M. (2000) *Kubrick*. Madrid: Akal.

Colón Perales, C., Infante del Rosal, F., Lombardo Ortega, M. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

De Arcos, M. (2006) *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, Tezontle.

Díaz, C. (2005). Música electroacústica y cine. *La Música en los Medios Audiovisuales*, Matilde Olarte (ed.), Universidad de Salamanca, pp. 133-140

Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.

Falsetto, M. (2001) *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport: Praeger.

Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

Fraile. T. (2004). Extracto del Trabajo de Grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Universidad de Salamanca.

Fraile, T. (2010). *Música de Cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

Geduld, C. (1973) *Filmguide to 2001: A Space Odyssey*. Bloomington: Indiana University Press.

Gelmis, J. (1970). *El director es la estrella*. Barcelona: Anagrama.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press y Londres: BFI.

Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona: Paidós.

Kracauer, S. (1989) *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Kuberski, P. (2012). *Kubrick's Total Cinema*. Londres: Continuum.

Lack, R. (1997). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.

Lanza, A. (1980) *Historia de la música 12. El siglo XX. Tercera parte*. Madrid: Turner.

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D. F. : Fondo de Cultura Económica.

Lee Gengaro, C. (2014) *Listening to Stanley Kubrick: The music in his films*. Londres: Rowman & Littlefield.

Ligeti, G., Várnai, P., Häusler, J., Samuel, C. (1983). *Ligeti in Conversation* (Londres: Eulenburg).

López Román, Alejandro. (2014) *Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Director Simón Marchán Fiz. UNED, Madrid.

Losfeld, E. (Ed.). (1984). *Positif*. (284)

Losfeld, E. (Ed.). (1986). *Positif*. (307)

Lluís i Falcó, J. (1999) Música, cine y libros. Análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual. *Secuencias de Música de Cine*. Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema. pp.113-179.

Lluís i Falcó, J. (2005) Análisis musical vs. análisis audiovisual, el dedo en la llaga, en *La Música en los Medios Audiovisuales*, Matilde Olarte (ed.), Universidad de Salamanca, pág. 143.

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Pino Rodríguez, M. (2011). Reflexiones sobre Música y Neurociencia. *Rev. Medicina y Humanidades*. Vol. III N° 3, 2011. pp. 42-51. Universidad de Chile.

Martínez (Ed.), México: Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE) / Universidad Iberoamericana.

McQuiston, K. (2013). *We'll meet again*. Nueva York: Oxford University Press.

Metz, C. (1973) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

Morgan, R.P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.

Olarte, M (Ed.). (2005). *La Música en los Medios Audiovisuales*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.

Peirce, Charles S. (1938-1956). *The Collected Papers, 8 vols.*, Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. (pp. 1538, 4551, 5253).

Pulecio Mariño, E. (2008) *El cine: análisis y estética*. República de Colombia. Ministerio de Cultura: Libertad y Orden.

Santos, A. (Ed.). (2008). *2001: La música del futuro*. Tenerife: Fimucité y Madrid: Imágica Ediciones.

Sedeño Valdellós, A. M. *La música contemporánea en el cine*. (2006). Málaga: Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones e intercambio científico.

Riambau, E. (1988). *La ciencia y la ficción: el cine de Alain Resnais*. Barcelona: Lema.

Ross, A. (2009). *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral.

Salvetti, G. (1977) *Historia de la música 10. El siglo XX. Primera parte*. Madrid: Turner.

Schultheis, B. (2004) Stanley Kubrick's Soundtracks in Notes. *Kinematograph Nr.20*. Frankfurt: Deutsches Architektur Museum.

Siety, E. (2004) *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.

Sperb, J. (2006). *Faces and Voices in the films of Stanley Kubrick*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.

Tarkovski, A. (1991) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid: Rialp.

Tomaszewski, A. (2003) *Krzysztof Penderecki and his Music*. Cracovia: Akademia Muzyczna w Krakowie.

Trías, E. (2010). *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Xalabarder, C. (1997). *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona: Ediciones B.

Xalabarder, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en red, edición digital.

Woodside, J. (2008) Del cine a la música: la construcción de iconos sonoros en lo audiovisual. *Intersemiótica: la circulación del significado*. Jesús Octavio Elizondo

Zubiaur Carreño, J. (1999). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Pamplona: Eunsa.

Webgrafía

Abrás, J. M. (2011). Aproximación a la estética de Penderecki. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Año XXV n°25. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/aproximacion-estetica-penderecki-juan-abras.pdf> en diciembre de 2014

Benítez, S. (s.f.) Una tarde al teléfono con James Newton Howard. Revista electrónica *BSOSpiritit*. Recuperado en septiembre de 2012 de <http://www.bsospirit.com/entrevistas/jnh.php>

Duffie, B. (2000). *Entrevista a K. Penderecki para la radio WNIB*. 9 de marzo de 2000. Recuperado de <http://www.bruceuffie.com/penderecki.html>

Ferrier, C. (s.f.) György Ligeti: innovador en la música del siglo XX. Artículo recuperado en mayo de 2014 de la web <http://www.claude-ferrier.ch/documents/AnalisisdelRequiemdeLigeti.pdf>

Filmweb (s.f.). Krzysztof Penderecki filmografía. Recuperado en diciembre de 2015 de <http://m.filmweb.pl/person/Krzysztof+Penderecki-12034/filmography#>

Filmweb.de (s.f.) Winterspelt 1944. Recuperado en diciembre de 2015 de http://www.filmportal.de/film/winterspelt-1944_20d2c6d9d58146d3bbc1e2e01cb24fea

Johnston, B. (s.f.) *All Music*. *William Walton*. Recuperado en enero de 2015 de <http://www.allmusic.com/artist/william-walton-mn0001021521/compositions>

Kaluzny, Jan A. (1963). *Krzysztof Penderecki and his contribution to modern musical notation*. *The Polish Review*. Vol. 8, No. 3 (Summer, 1963), pp. 86-95. Publicado por University of Illinois Press. Recuperado en enero de 2016 de <http://www.jstor.org/stable/25776495>

López Cano, R. (2007). *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico (actualizado junio de 2007). Recuperado de www.lopezcano.net en noviembre de 2012.

Martínez, J. L. (2001). Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica n° 10*. Recuperado en octubre de 2015 de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-4/html/02598914-82b2-11df-acc7-002185ce6064_25.html

Mirka, D. (2001). *To Cut the Guardian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki*. *Journal of Music Theory, Vol. 45, No.2 (otoño 2001,pp.435-456)*. Publicado por Duke University Press. Recuperado en diciembre de 2015 de <http://www.jstor.org/stable/365344>

Moreliafilmfest.com (2008). Michael Nyman. Recuperado en septiembre de 2012 de <http://moreliafilmfest.com/invitados-especiales/michael-nyman/>

Ojeda, A. (2014). *Ludovico Einaudi*. " ". *Diario El Cultural*. Recuperado en enero de 2016 de <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Ludovico-Einaudi-Los-criticos-cuando-tenes-exito-se-ponen-en-guardia/6509>

Ordóñez, M. A. (2010, 5 de enero). Takemitsu: Imágenes desde el Pentagrama. *Revista online Score Magacine*,. Recuperado en enero de 2016 de http://www.scoremagacine.com/Estudios_det.php?Codigo=59

Pérez Martín, M. (2015, 16 de noviembre). Ludovico Einaudi. "Mi música es una mezcla de lógica y sentimiento". *El País* (versión electrónica). Recuperado en enero de 2016 de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/16/actualidad/1447685289_092886.html

Pérez Molina, P. y Pérez Rufí, J. P. (2009) Estrategias narrativas de la música en el cine: el caso de 2001: Una odisea del espacio de Kubrick. *Razón y palabra* 70. Recuperado en febrero de 2014 de : http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/11%20Perez_Molina_revisado.pdf

Riego, A. (2001). Stanley Kubrick 2001, en *Cine y Música*, nº 22. Recuperado el 12-09-2013 de: <http://www.filomusica.com/filo22/2001.html>

Riesefeld, H. (1926). Music and Motion Pictures, en *The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects. The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, (pp. 58-62). Noviembre de 1926. Recuperado de <https://archive.org/details/annalsofameric128217clyd> en diciembre de 2015.

Schwinger, W. (1989). *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*. Londres: Ed. Schott.

Meister, C. (1994) *Convergence as a Mode of Composing Musical Organization: Comparing Varèse's Hyperprism with Penderecki's Polymorphia*. Revista *ex tempore* Vol.VII/1, verano 1994. Recuperado en enero de 2016 de <http://www.extempore.org/meister/MEISTER.htm>

Staff, R. (s.f.) *All Music. Ralph Vaughan Williams*. Recuperado en enero de 2015 de <http://www.allmusic.com/artist/ralph-vaughan-williams-mn0000204681/compositions>

Stevenson, J. (s.f.) *All Music. Tan Dun*. Recuperado en diciembre de 2015 de <http://www.allmusic.com/artist/tan-dun-mn0000313685/compositions>

Tagg, P. (1989) An anthropology of Stereotypes in TV Music? *Svensk tidskrift för musikforskning*, pp.19-42. Recuperado en enero de 2016 de <http://tagg.org/articles/tvanthro.html>

www.bsospirit.com: BSO Spirit (Revista musical)

www.imdb.com: The Internet Movie Database (Base de Datos Cinematográfica)

www.mundobso.com: Mundo Banda Sonora (Revista musical)

www.scoremagazine.com: Score Magazine (Revista musical)

ANEXOS

ANEXO I. PARTITURAS.

Molto sostenuto $\text{♩} = 40$ (OPERA LANGSÄMMER)

Fl. 1.2
3.4
Cl. 1.2
3.4
Fg. 1.2
Cf. 3.
Coe. 1.2
3.4
5.6
CON SORD., SUL TASTO, DOLCÍSSIMO**
VI. 1.2
3.4
5.6
7.8
9.10
11.12
13.14
CON SORD., SUL TASTO, DOLCÍSSIMO**
VII. 1.2
3.4
5.6
7.8
9.10
11.12
13.14
CON SORD., SUL TASTO, DOLCÍSSIMO**
VI. 1.2
3.4
5.6
7.8
9.10
CON SORD., SUL TASTO, DOLCÍSSIMO**
Cb. 1.2
3.4
5.6
7.8
pp

Ligeti, *Atmosphères*. © Boosey.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or orchestral work, featuring the names Ligeti and Penderecki. The page is divided into two measures, 7 and 10, indicated by circled numbers at the top. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses), woodwinds (Clarinets, Cor Anglais, Flutes, Oboes, Bassoons, and Contrabassoon), and brass instruments (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium). The notation is dense and complex, with many notes and rests. The page includes various performance instructions such as 'DIM.' (diminuendo), 'MORENDO' (morendo), 'SENZA COLORI, NON VIBR.' (without color, no vibrato), 'PIU' A PIU' VIBR.' (more and more vibrato), and 'PIU' A PIU' DEL TONO' (more and more of the tone). The page number 346 is visible at the bottom.

This image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The score is organized into systems, each containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3, 4)
- Oboes (Ob. 1, 2, 3, 4)
- Clarinets (Cl. 1, 2, 3, 4)
- Bassoons (Fg. 1, 2, 3)
- Contrabassoon (Cb.)
- Cornets (Co. 1, 2, 3, 4, 5, 6)
- Trumpets (Tr. 1, 2, 3, 4)
- Saxophones (Sax. 1, 2, 3, 4)
- Tuba (Tba.)
- Violins (VI. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12)
- Violas (VII. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12)
- Vicelins (VI. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10)
- Violoncellos (Vc. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10)
- Double Basses (Cb. 1, 2, 3, 4)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic marking *ppp* (pianissimo) is prominently featured at the beginning of several staves and at the bottom of the page. The score is written in black ink on a light-colored paper, with some sections highlighted in yellow and pink.

The image shows a page from a musical score, likely for an orchestra. The page is numbered 16, 20, and 21 at the top. The score is written on multiple staves, with the following instruments listed on the left side:

- Fl. 1, 2, 3, 4
- Ob. 1, 2, 3, 4
- Cl. 1, 2, 3, 4
- Fg. 1, 2, 3
- Cf. 1
- Cor. 1, 2, 3, 4, 5, 6
- Tr. 1, 2, 3, 4
- Tbn. 1, 2, 3, 4
- Tba.
- VI. 12, 34, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
- VII. 12, 34, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
- VI. 12, 34, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
- VII. 12, 34, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
- Ch. 12, 34, 5, 6, 7, 8

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 16, 20, and 21 at the top. The score is written on multiple staves, with the following instruments listed on the left side:

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, with multiple staves for woodwinds, strings, and percussion. The score is written in black ink on a light-colored background. The staves are numbered and labeled with instrument abbreviations: Fl. 1-4, Cl. 1-4, V.I. 1-14, V.II 1-14, V.Ia. 1-10, Vc. 1-10, and Cl. 1-8. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "dolcissimo" at the top of the woodwind staves, "SUL PONT., MOLTO VIBR." for the string sections, and "sempre ppp (SUL TASTO, NON VIBR.)" for the lower string sections. The bottom of the page features a large "ppp" marking and the word "sempre". The page is numbered "25" in the top left and "26" in the top right.

(27) (2'40")

The image shows a page of a musical score, page 27, with a duration of 2'40". The score is for a large orchestra and is divided into several sections:

- Flutes (Fl. 1-4):** Four staves, each with a part. The parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*.
- Clarinets (Cl. 1-4):** Four staves, each with a part. The parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*.
- Violins (V.I. 1-14):** Fourteen staves, each with a part. The parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*.
- Violas (V.II. 1-14):** Fourteen staves, each with a part. The parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*.
- Violas (VI. 1-10):** Ten staves, each with a part. The parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*.
- Violas (Vc. 1-10):** Ten staves, each with a part. The parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*.
- Cellos (Cb. 1-8):** Eight staves, each with a part. The parts are marked with dynamics like *pp* and *ppp*.

The score includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. There are also some performance instructions in Spanish, such as "Poco a poco sul tasto" and "VIA CORO".

24

16

notas cada vez más agudas
con aumento de la densidad
de la micropolifonía

C

pp *espressivo*

S 1
2
3
4

M 1
2
3
4

A 1
2
3
4

T 1
2
3
4

B 1
2
3
4

Tbn.

p

morendo



The image shows a page of a musical score for a symphony, page 24. The score is arranged in systems for Soprano (S), Mezzo (M), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Trombone (Tbn.). Each system consists of four staves. The Soprano part has lyrics 'Ky -'. The Mezzo part has lyrics 'ste' and 'e-'. The Alto part has lyrics 'le -', 'i -', and 'son'. The Tenor part has lyrics 'le -', 'i -', and 'son'. The Bass part has lyrics 'le -'. The Trombone part has a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A red text annotation at the top right reads 'notas cada vez más agudas con aumento de la densidad de la micropolifonía' and is followed by a circled letter 'C'. A photograph of a desert landscape at sunset is placed over the Soprano and Mezzo parts. The page number '24' is in the top left corner, and a rehearsal mark '16' is in a box at the top left of the first system. The word 'morendo' is written at the bottom right of the page.

Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus G

LUX AETERNA

György Ligeti, 1966

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ * **cambio a plano más cercano concidiendo con la sílaba "ae"**
"FROM AFAR" *

Sopra. 1-4:
mens sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

Alt 1-4:
mens sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

Soprano
1
2
3
4

Alto
1
2
3
4

Soprano
1
2
3
4

Alto
1
2
3
4

* Stets vollkommen akzentlos singen; die Taktstriche bedeuten keine Betonung.
Sing totally without accents; barlines have no rhythmic significance and should not be emphasized.

Litolff / Peters No. 5954 1968
© 1968 by Henry Litolff's Verlag

La obra vuelve a comenzar
cuando la conversación concluye,
plano general del transporte



Der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald gewidmet

LUX AETERNA

György Ligeti, 1966

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ *
"FROM AFAR" *

Sopran 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

Alt 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle
pp sempre

* Stets vollkommen akzentlos singen; die Taktstriche bedeuten keine Betonung.
Sing totally without accents; barlines have no rhythmic significance and should not be emphasized.

3

9

S1
2
3
4

A1
2
3
4

13

S1
2
3
4

A1
2
3
4

cambio al científico con el traje de astronauta, notas agudas que reflejan su nerviosismo y la tensión de la expedición

Otto Tomek gewidmet

DE NATURA SONORIS

Krzysztof Penderecki, 1966

The score is written for a woodwind ensemble and strings. The woodwind parts include piccolo (picc 1, 2, 3), flutes (fl 3, 4), and clarinets (cl 1, 2). The string parts include violins (Vn 1-6, 7-12, 13-18, 19-24) and a double bass (vl 1-8). The score is in 2/4 time and features dynamic markings such as *sf* and *ppp*. Performance instructions include *senza vibr.* and *muts in Fl. gr.*. The score is divided into sections marked *P.G.* (Penderecki's Gesture).

Copyright 1967 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland; for Poland, Albania, Bulgaria, Czechoslovakia, Democratic Republic of Germany, Hungary, Rumania, Union of Soviet Socialist Republics, Chinese People's Republic, Cuba, North Korea, North Viet-Nam.
 © 1967 by Moeck Verlag, Celle/FRG, for the rest of the world.
 PWM 6689

Krzysztof Penderecki. *De Natura Sonoris I*. © Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.

4

②

fl 1
fl 2
fl 3
fl 4

ob 1
ob 2
ob 3

cl 1
cl 2

1-6
7-12
13-18
19-24
vl 1-8

pp p f sf p p f p p f

sim. sim. sim. sim. sim.

3

fl 1-4

ob 1-3

cl 1-2

CR 1-6

tr 1-4

arm

vn 1-6, 7-12, 13-18, 19-24

vl 1-8

VC 1-5

vb 1-6

p, *f*, *sfff*, *subpp*, *sim.*

*osiem najwyższych dźwięków - the eight highest notes - die acht höchsten Töne

PWM-6689

The musical score for page 6 includes the following parts and markings:

- cl.b.** Clarinet in B-flat, starting with a *p* dynamic.
- fg 1, 2, 3** Flute parts, with the first flute starting on a *p* dynamic.
- cfg** Clarinet in G, starting with a *p* dynamic.
- tn 1-3** Trombone parts, starting with a *p* dynamic.
- tb** Trombone part, starting with a *p* dynamic.
- tmp** Tom-tom, with *sf* markings.
- gr.c.** Gong/Cymbal, with *sf* markings.
- fr** Frame drum, with *sf* markings.
- tmt 1** Tam-tam, with *sf* markings.
- arm** Arm, with a solid black bar indicating a rest.
- vn 1-6** Violin parts, with sub-ensembles 1-6, 7-12, 13-18, and 19-24.
- vl 1-8** Viola parts, with a solid black bar indicating a rest.
- vc 1-8** Violoncello parts.
- vb 1-6** Double Bass parts.
- pizz.** Pizzicato markings on the VC and VB parts.

④

cl.b. *f sub.p.*

fg 1 *f sub.p.*

fg 2 *f sub.p.*

fg 3 *f sub.p.*

cfg *f sub.p.*

⑤

cl.b. *f*

fg 1-3 *f*

cfg *f*

cmp *ff*

tmt 1 *gng p ff*

pf *ff p ff*

au talon

VC a3 *ff*

vb a4 *ff*

* pałka od kotłów na niskiej stronie • with a timpani stick on a low string • mit Paukenschlegel auf einer tiefen Saite
 PWM-6689

The musical score is divided into two systems. The upper system features woodwind and string parts. The woodwinds include flutes (fl 1-4), oboes (ob 1-3), cor Anglais (c.i.), clarinets (cl 1,2), saxophones (sxf 1,2), and a contrabassoon (cl. b.). The strings include first violins (fg 1-8) and first cellos (cf). The lower system features a vibraphone (vbf) and a percussionist (ptto1). The percussion part includes a set of timpani (VC a3) and a set of vibraphone (vb a4). The score is marked with a forte dynamic (*ff*) for the woodwinds and a piano dynamic (*p*) for the vibraphone. The woodwind parts are written in treble clef, while the string parts are in bass clef. The percussion parts are in bass clef. The score is marked with a forte dynamic (*ff*) for the woodwinds and a piano dynamic (*p*) for the vibraphone. The woodwind parts are written in treble clef, while the string parts are in bass clef. The percussion parts are in bass clef.

6

ff

staccato

gliss.

fl 1-4

ob 1, 2

c.i.

cl 1, 2

cl.b.

sxf 1, 2

fg 1-3

cfg

cr

tr

tn 1, 2, 3

tb

tmt 2

gng

tmt 1

sul G

vn 1-24

sul C

vl 1-8

VC a3

vb a4

PWM - 6699

Krzysztof Penderecki
De natura sonoris No. 2
(1971)

The first system of the score includes staves for flutes (fl.), strings (sg.), percussion (pto), timpani (fimt), snare drum (lst), and piano (arm). The flute parts are marked with 'arco vltc' and 'pizz'. The percussion part includes 'con sordina' and 'col la mano'. The piano part is marked 'ppp'. The system is divided into three measures, with time markers at the bottom: 11", 14", and 20".

The second system features violin (vl) and viola (vb) parts. The violin part is marked 'ppp' and includes a section with 'arco vltc' and 'pizz'. The viola part is marked 'ppp'. The system is divided into two measures, with a time marker of 28" at the bottom.

The third system includes violin (vl), viola (vb), and cello/contrabass (vc) parts. The violin part is marked 'ppp' and includes a section with 'arco vltc' and 'pizz'. The viola part is marked 'ppp'. The cello/contrabass part is marked 'ppp'. The system is divided into two measures, with time markers of 5" and 10" at the bottom.

© 1972 Schott Musik International, Mainz · © renewed 2000

Krzysztof Penderecki. *De Natura Sonoris 2*. © Schott Musik International, 1972.

8

1
vln I

2-24
vln II

1
vln III

2
vc

3
vb 1-6

16"

7"



9

10

f1
a. cultr.

sg

1
vln I

2
vln II

3
vln III

1
vc

2
vc

3
vc

1
vb

15"

13"

9

fl
a culina

sg

crt

vn
1
2

vl
1
2
3

vc
1

vb
1-6

7'' 15'' 17''

crt

pt1

tmt
1

vl
1

vc
1-4

vb
1-6

14 15 16

ff

bl di m

12'' 15'' 10''

cpn

pt1
3

tmt
1
2

vb
1-6

17 18

crt

bl di m

pl

12'' 8''

10

19 20

fn 1-4

cpn

fro

cpn

pto

tmt

arm

pf

senza sord.

vn 1-24

vl 1-6

vc 1-8

vb 1-6

10^m 17^m

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19 and 20. It features multiple staves for various instruments. The flute (fn 1-4) has a melodic line starting at measure 20. The percussion section includes cymbals (cpn), triangle (tmt), and a xylophone (fro) with a rhythmic pattern. The woodwinds include oboe (arm) and bassoon (pf). The strings (vn, vl, vc, vb) are marked 'senza sord.' and have complex rhythmic patterns. A double bar line is present at the end of measure 20.

21 22

fn 1-4

vn 1-12

vn 13-24

vl 1-6

vc 1-8

vb 1-6

11^m 15^m

Detailed description: This page of a musical score covers measures 21 and 22. It features multiple staves for various instruments. The flute (fn 1-4) has a melodic line starting at measure 21. The woodwinds include oboe (vn 1-12), oboe (vn 13-24), violin (vl 1-6), and viola (vc 1-8). The strings (vb 1-6) have complex rhythmic patterns. A double bar line is present at the end of measure 22.

Musical score for measures 23-25. The score includes parts for Fro (fro), Piano (pf), VII 1-24, VI 1-8, VC 1-8, and VB 1-6. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The string parts (VII, VI, VC, VB) have dynamic markings of *pp* and *ppp*. A double bar line is present at measure 24. Below the staves, there are time markings: 7", 4", and 8".

Musical score for measures 26-28. The score includes parts for Cr (cr), Tn (tn), Tb (tb), Fro (fro), Tmt 1, Ist, Pf (pf), Vii 1-12 and 13-24, Vi 1-8, Vc 1-8, and Vb 1-6. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The string parts (Vii, Vi, Vc, Vb) have dynamic markings of *ppp*. A double bar line is present at measure 27. Below the staves, there are time markings: 7", 6", and 11".

Krzysztof Penderecki
 „Als Jakob erwachte...”
 (1974)

Lento
tenuto pesante

cr 1-5
 tn 1-3
 tb 1-3
 ocarine 1-12
 gr. e

cr 1-5
 tn 1-3
 tb 1-3
 ocar. 1-12
 tmp 1-2
 vb 1-8

ppp *pp* *p* *mf*

nun vibr.

quasi da lontano

p coperto con un piallo

gliss.

gliss.

*1) Unbestimmte Tonhöhe, tiefer Klang
 Indeterminate pitch, low sound.

pc 1 *mola in fl 1*

rall. *Tempo I*

4 2 2

er 3
4
5

tn 1
2
3

tb

gr.c

ppp

ppp

ocar. I-II *non vibr.*

1-8 *s. sord.*

vii 9-16 *s. sord.*
17-24 *s. sord.*

vi 1-5
6-10

vc 1-10 *s. sord.*

vb 1-6 *s. sord.*

mf *ppp*

3 2 3

5 3/4 *più animato*

cr 1 *quasi da lontano*
p-ppp

ocar. I-II

vii 1-12 *molto legato*
da niente
ppp

ocar. I-II

vii 1-12 *molto legato*
c. sord.
ppp

1-4 *c. sord.*
ppp

vi 5, 6 *alliss.*
c. sord.
ppp

7, 8 *c. sord.*
ppp

9, 10 *c. sord.*
ppp

mf

vc 1-10 *s.p.*
p

(s.p.)

5a *ancora più mosso*

molto legato quasi gliss. fl 1-3

ob 1-3

cl 1-3

fig 1-2

vii 1-12, 13-24

v1 1-10

vc 1-10

vb 1-8

accel.

6 *poco meno mosso*

quasi gliss.

fl 1, 2, 3

ob 1, 2, 3

cl 1, 2, 3

fig 1, 2

vii 1-12, 13-24, 19-24

v1 1-10, 6-10

vc 1-10

vb 1-8

pp

f *mf*

7 9

rall. *più mosso*

p *p* *mf*

legato molto quasi qls. *f*

1-6 7-12 13-18 19-24

1-5 6-10

1-5 6-10

1-8

1 2 3

1 2 3

1 2

1 2

1-6 7-12 13-18 19-24

1-5 6-10

1-5 6-10

1-8 5-8

f

Dr. Hermann Moeck gewidmet

POLYMORPHIA

Krzysztof Penderecki, 1961

© 1963 by Hermann Moeck Verlag, Celle
Printed in Germany

Edition Moeck Nr. 3008

All rights reserved - Tous droits réservés
Imprimé en Allemagne

6

* Jeder Instrumentalist spielt den seinem Instrument zugeordneten Ton, so daß die ganze angegebene Skala gleichzeitig erklingt. Each instrumentalist plays the tone allocated to his instrument, so that the whole indicated scale sounds simultaneously. Chaque exécutant joue uniquement le son dévolu à son instrument de façon qu'on entende en même temps toute l'échelle indiquée.

**) Glissando von dem jedem Instrument zugeordneten Ton aus aufwärts und abwärts innerhalb des vom ersten und letzten Ton der angegebenen Skala begrenzten Tonraumes (Tempo beliebig). Glissando upwards and downwards between the first and the eighth tone of the indicated scale. Each instrumentalist begins with the tone allocated to his instrument (speed at choice). Glissando entre le premier et le huitième son de l'échelle indiquée. Chaque exécutant commence avec le son dévolu à son instrument montant en haut, puis descendant vers le bas (tempo à volonté).

Edition Moeck Nr. 3008

Krzysztof Penderecki. *Polymorphia*. © Hermann Moeck Verlag, Celle, 1963.

Musical score for measures 10, 11, and 12. The score includes parts for Violin I (VI), Violin C (Vc), and Violin B (Vb). Measure 10 is marked with a circled 10 and a 's. f.' dynamic. Measure 11 is marked with a circled 11. Measure 12 is marked with a circled 12. The VI part has four staves with dynamics *pp* and *p*. The Vc and Vb parts are marked with a circled 10, 11, and 12. The bottom of the page shows a circled 10, 11, and 12.

Musical score for measures 13, 14, and 15. The score includes parts for Violin I (VI), Violin C (Vc), and Violin B (Vb). Measure 13 is marked with a circled 13. Measure 14 is marked with a circled 14. Measure 15 is marked with a circled 15. The VI part has five staves with dynamics *pp* and *p*. The Vc and Vb parts are marked with a circled 13, 14, and 15. The bottom of the page shows a circled 13, 14, and 15.

The image displays two pages of a musical score, likely for a symphony or chamber orchestra. The top page covers measures 16 through 18, and the bottom page covers measures 19 through 21. The score is organized into several sections:

- Violins (Vn):** Measures 1-12, 13-18, and 17-24. The notation includes various dynamics such as *pp* and *f*.
- Violas (Vl):** Measures 1-8.
- Violoncellos (Vc):** Measures 1-8.
- Contrabasses (Vb):** Measures 1-8.

Key features of the score include:

- Measure 16:** Starts with a *pp* dynamic marking.
- Measure 17:** Features a *pp* dynamic marking and a *5^{ta}* fingering instruction.
- Measure 18:** Includes a *pp* dynamic marking and a *5^{ta}* fingering instruction.
- Measure 19:** Starts with a *f* dynamic marking and a *sempre* instruction.
- Measure 20:** Includes a *pp* dynamic marking and a *5^{ta}* fingering instruction.
- Measure 21:** Includes a *pp* dynamic marking and a *5^{ta}* fingering instruction.

The score is written on multiple staves for each instrument, with some staves containing thick black lines, possibly indicating sustained notes or specific performance techniques. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

22 23 24 11

Vn 1-12
13-24

Vl 1-8

Vc 1-2
3-4

Vb 1-8

25 26 27 28 29

Vn 1-12
13-24

Vl 1-8

Vc 1-2
3-4
5-8

Vb 1-8

5^{va} 2^{va} 3^{va} 5^{va} 7^{va}

sord.
s.t.
i. batt.
simile
p
pp
f
mf
con dita
sul D
sul E
sul A
sul B

The Poet Acts

COMPOSED BY PHILIP GLASS
ARRANGED BY MICHAEL RIESMAN AND NICO MÜHLY

$\text{♩} = 112$

pp *p* *pp* *p*

Philip Glass, *Las horas*. © Hal Leonard Corporation, 2003

The image displays four pages of a musical score for 'Metamorphosis Two' by Philip Glass. The score is written for piano and is divided into four systems, each corresponding to a page number: 8, 9, 12, and 13. The title 'Metamorphosis Two' is centered at the top of page 8. The tempo is marked 'Flowing' with a metronome marking of quarter note = 96-104. The score features a variety of musical textures, including flowing eighth-note patterns, sustained chords, and intricate rhythmic figures. Performance instructions such as 'mp' (mezzo-piano), 'cresc.' (crescendo), 'cresc. & decresc.' (crescendo and decrescendo), and 'R.H.' (Right Hand) are used throughout. The notation includes treble and bass clefs, stems, beams, and various articulation marks like slurs and accents. The overall style is characteristic of Glass's minimalist and repetitive musical language.

Philip Glass, *Metamorphosis* © Chester Music, 2005

2

Musical score system 4, marked with a boxed '4' at the beginning and '(2)' at the end. It consists of five staves. The top staff has a *mp* dynamic marking. The second and third staves also have *mp* markings. The fourth and fifth staves have *mp* markings. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score system 5, marked with a boxed '5' at the beginning and '(3) 6' at the end. It consists of five staves. The top staff has a *mf* dynamic marking. The second and third staves also have *mf* markings. The fourth and fifth staves have *mp* markings. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score system 7, marked with '(2) 7' at the beginning and '(3)' at the end. It consists of five staves. The top staff has a *mf* dynamic marking. The second and third staves also have *mf* markings. The fourth and fifth staves have *mf* markings. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Philips Glass. *Vessels* from *Koyaanitqatsi* © Chester Music.

6

16 (3)

17 (2)

18 (2)

The image displays three systems of musical notation for measures 16, 17, and 18. Each system consists of six staves. Measure 16 (3) features a complex, rhythmic texture with six staves. Measure 17 (2) features a dense texture with 'mf' dynamics and six staves. Measure 18 (2) continues the texture with 'mf' dynamics and six staves.

a Otto Tomek

DE NATURA SONORIS N° 1

KRZYSZTOF PENDERECKI (1966)

picc 1,2
fl 3,4
cl 1,2

P.G. P.G.

senza vibr.
ppp

Vn
1-6
7-12
13-18
19-24

①

picc 1,2
fl 3,4
ob 1,3
cl 1,2
Sxf
alt 1,2
fg 1,3

sf

note in Flgr

Vn
1-6
7-12
13-18
19-24

vl 1-8

Copyright 1967 by PWM Edition, Kraków, Poland for: Poland, Albania, Bulgaria, Chinese People's Republic, Cuba, North Korea, Czechoslovakia, German Democratic Republic, Hungary, Rumania, Union of Soviet Socialist Republics, North Viet Nam.
© 1967 by Moeck Verlag, Celle/FRG for the rest of the world.

Penderecki, *De Natura Sonoris no.1*. © PWM Edition, 1967.

Excerpts From
CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND JOHN WILLIAMS

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds and brass sections are in the upper half, while the strings and keyboard are in the lower half. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are highlighted with a blue background. A red vertical bar is placed across the score at approximately measure 21, indicating a specific point of interest. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, mf, f), articulation (acc), and performance instructions (divisi, etc.).

1 2 3 4 5 6

DWR/JSF
 Excerpts From Close Encounters Of The Third Kind - 3
 © 1977 EMI GUNTER HERZOG MUSIC CORP.
 All Rights Reserved by EMI GUNTER HERZOG MUSIC CORP. (Publishing) and WARNER BROS. PUBLICATIONS, INC. (Print)
 All Rights Reserved. Used by Permission.

John Williams, *Encuentros en la tercera fase*. © Chester Music.

28

ob 1-3 *f*

c.i.

cl 1-2

cl.b.

sxf 1-2

fg 1-3

cr 1-6 *ff* *clg* *p*

tr 1-4

tn 1-3

tb

tmp

gng

tml

vn 1-14 *ff* *au talon* *sim.*

vl 1-8 *sim.*

vc 1-8

vb 1-8

PWM 6689

7 Slowly (♩ = 48)

Fl.

Ob.

Cl. I

Bs. Cl.

Bsn.

C. Bsn.

Hn.

Trp.

Tbn.

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Organ (Op. 1)

7 Slowly (♩ = 48)

Via. 1

Via. 2

Va.

Vc.

Cb.

0490154
Excerpts From Close Encounters Of The Third Kind - 4

John Williams, *Encuentros en la tercera fase*. © Chester Music.

The image displays a page of a musical score for the piece "Poco Più Mosso" by John Williams. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and a vocal soloist. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Bass Clarinet (Bb. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (C. Bn.), Horn 1 (Hr. 1), Horn 2 (Hr. 2), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Organ, Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *ff*, *pp*), and performance instructions. A prominent vertical red bar highlights a specific section of the score, and several horizontal blue bars highlight other sections. The vocal soloist part includes lyrics in Spanish: "¡Que se va! ¡Que se va! ¡Que se va!" and "¡Que se va! ¡Que se va! ¡Que se va!". The page number 11 is visible at the bottom left, and the copyright notice "© Chester Music" is at the bottom center.

John Williams, *Encuentros en la tercera fase*. © Chester Music.

The image displays a page from a musical score for 'Encuentros en la tercera fase' by John Williams. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Bass Clarinet (Bs. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (C. Bn.), Horns (Hr.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Organ, Violin 1 (Vin. 1), Violin 2 (Vin. 2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a tempo of 'Più Mosso (♩ = 96)'. A red vertical bar highlights measure 19, which is also labeled '19 Più Mosso (♩ = 96)'. A blue horizontal bar highlights the string section from measure 17 to 19. A red box highlights a specific passage in the Trombone 1 and 2 parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. The bottom left corner contains the number '049054' and the text 'Excerpt from Choral Extractions of The Third Kind - 6'. The bottom right corner contains the Roman numeral 'IV'.

John Williams, *Encuentros en la tercera fase*. © Chester Music.

This image shows a page of a musical score for John Williams' "Encuentros en la tercera fase". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Bass Clarinet (Bs. Cl.), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Contrabassoon (C. Bn.), Horns (Hrn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations. There are several dynamic markings such as *mf*, *sfz*, and *sfz*. The page is numbered 23 at the top right and 24 at the bottom left. The copyright information at the bottom reads: "04490154 Excerpt From Chaco Encounters Of The Third Kind - 7".

John Williams, *Encuentros en la tercera fase*. © Chester Music.

**ANEXO II. TABLAS CON ANÁLISIS
MUSIVISUALES DE 2001 UNA ODISEA
DEL ESPACIO Y EL RESPLANDOR**

Las tablas que se muestran a continuación son un esquema de los análisis *musivisuales* realizados por el autor de esta Tesis doctoral, utilizando el modelo de Alejandro Román.

Nº DE BLOQUE

02

TÍTULO DE LA PELÍCULA

2001: Una odisea del espacio / 2001: A space odyssey

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

El monolito

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:11:50:00 – 00:14:35:00

DERIVACIÓN DEL TEMA

Vuelve a aparecer más adelante, justo después de *Lux Aeterna* en el siguiente bloque y fundiéndose con la pieza *Atmóspheres* al final.

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Stanley Kubrick Productions

DIRECTOR

Stanley Kubrick

GUIÓN

Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Geoffrey Unsworth

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Winston Ryder

INTÉRPRETES

Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1968

COMPOSITOR

Giörgy Ligeti

ORQUESTADOR / ES

Giörgy Ligeti

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Ciencia-Ficción

NACIONALIDAD

EEUU / Reino Unido

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

- a) De la película completa: la película de ciencia-ficción por excelencia de la historia del cine narra los diversos periodos de la historia de la humanidad, no sólo del pasado, sino también del futuro. Hace millones de años, antes de la aparición del "homo sapiens", unos primates descubren un monolito que los conduce a un estadio de inteligencia superior. Millones de años después, otro monolito, enterrado en una luna, despierta el interés de los científicos. Por último, durante una misión de la NASA, HAL 9000, una máquina dotada de inteligencia artificial, se encarga de controlar todos los sistemas de una nave espacial tripulada.
- b) Del fragmento a analizar: los simios despiertan de su descanso y se percatan de una presencia extraña. Se trata de un monolito negro de grandes dimensiones. Se produce en ellos un estado de excitación y curiosidad, saltando y gritando alrededor de él hasta que finalmente se deciden a acercarse y tocarlo. La secuencia termina con un plano del monolito alineado con la Luna y el Sol: algo ha cambiado en los simios.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

- Plano americano de los simios despertando
- Gran plano general del monolito con simios alrededor
- Plano general del monolito con simios saltando y acercándose
- Plano de conjunto de los simios con el monolito en el centro. Uno de los simios se atreve a tocar el monolito y los demás le imitan
- Plano contrapicado/nadir del monolito alineado con los astros

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento se percibe en los planos generales y los diferentes encuadres, no hay movimientos de cámara.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje sigue el desarrollo formal de la música; a medida que sube la tensión de la música hay cambios de plano, que coinciden con un acercamiento cada vez mayor de los simios al monolito.

Todos los cambios de plano son mediante corte, y la secuencia termina con un corte abrupto de plano y música.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Ruidos diegéticos de los simios y sus gritos.

Música: *Kyrie del Requiem* de Ligeti.

La tensión va en aumento según los simios se van acercando al monolito, y la música sigue la acción según la masa sonora del coro aumenta en intensidad y altura. Al cambiar el plano a la primera vez que se ve el monolito hay una sincronía blanda con un cambio de altura en el registro del coro hacia el agudo. Cuando el líder simio se acerca al monolito se escucha una nota corta producida por una trompeta. Las sílabas "mi-se" parecen distinguirse justo cuando está a punto de tocar el monolito. Cuando todos se acercan coincide con una zona donde los instrumentos orquestales se añaden al coro. La música y el plano contrapicado del monolito alineado con el Sol y la Luna se corta abruptamente con la música en registro agudo.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Preexistente (Culta)

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

a) Funciones físicas o externas:

- Función **indicativa-temporal**: muestra el momento en el que la humanidad da un salto evolutivo

b) Funciones psicológicas:

- Función **conceptual**: representa el concepto de la evolución humana mediante la intervención de una inteligencia extraterrestre superior
 - Función **pronominal**: el monolito representa la inteligencia extraterrestre superior y la música asociada a él refuerza el sentimiento de excitación y miedo a lo desconocido.

c) Funciones técnicas:

- Función **estética**: otorgar entidad artística al film, mediante el uso de la música preexistente de Ligeti
 - Función **sonora**: evitar el agujero de sonido por la ausencia de diálogos

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El *Requiem* en sí mismo actúa como una especie de leitmotiv que está asociado a la aparición del monolito.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El compás es de 4/4, pero el ritmo no es un parámetro importante, en el sentido de que la pulsación regular se pierde. Es un flujo continuo de voces humanas que evolucionan constantemente igual que los simios se van acercando progresivamente al monolito.

6.4.2. Tipo desincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Al tratarse de una obra preexistente compuesta con una técnica de masas sonoras el sentido del ritmo está muy diluido, pero se observan ciertos puntos de sincronía:

- 00:12:29: cambio a gran plano general del monolito que comienzan a acercarse que coincide con cambio de registro vocal, con notas más agudas y mayor intensidad

- 00:13:09: nota grave y sonido de trompeta que coinciden con el tímido acercamiento del simio líder

- 00:13:25 cambio de plano, el simio líder se acerca al monolito; suena con mayor intensidad la voz del bajo

- 00:13:39 el mono líder toca el monolito, se distinguen sílabas en el coro, que crece en intensidad y hacia el agudo con sonidos de instrumentos añadidos mientras los simios rodean el monolito

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal – Textural (masas sonoras)

6.5.2. Tipos de acordes

Clusters

6.5.3. Análisis armónico musical

Se trata de una doble fuga a cinco voces, utilizando la técnica del cluster móvil mediante micropolifonía. Busca los límites musicales de cada intérprete para conseguir mayor dramatismo. Utiliza notas poco usuales para un coro, predominando el registro grave al principio y evolucionando al agudo, llegando hasta la nota más aguda posible en las sopranos.

6.5.4. Análisis armónico-visual

En cada cambio de plano hay alguna variación tímbrica: alternancia de voces graves-agudas-graves-agudas.

En los dos últimos planos hay una mayor densidad de voces con instrumentos de la orquesta añadidos, una mayor intensidad y un registro más agudo.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta sinfónica y coro

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Orquesta sinfónica y coro. (soprano y mezzo solistas, 2 coros, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 3 clarinetes, 2 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 1 trompeta bajo, 3 trombones, 1 tuba contrabajo, percusión, celesta, clavicordio, arpa, cuerda.

El timbre va variando desde notas graves a notas muy agudas, con vaivenes tanto de altura como de intensidad, coincidiendo al final de la secuencia con la mayor intensidad y altura.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Micropolifonía

6.7.2. Asociaciones por textura

La masa sonora va creciendo en intensidad y registro, evolucionando hacia el agudo como un todo que se expande lentamente con mínimas variaciones, utilizando los registros extremos para resaltar la angustia.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Formamusical

Clásica

6.8.3. Tipo de forma musical

Requiem

6.8.4. Estructura temática

No hay temas

6.8.5. Características de la forma musical

El Réquiem : (en latín, «descanso») o Misa de requiem es un servicio litúrgico de la Iglesia Católica. Esta misa es un ruego por las almas de los difuntos y tiene lugar justo antes del entierro o en las ceremonias de conmemoración o recuerdo. Desde el punto de vista del nombre de las partes cantadas, la misa de réquiem difiere de la misa usual en el hecho de que ciertas partes gozosa son suprimidas como el «Gloria», el «Credo» y el «Aleluya» (que se remplazaba por el «Tracto») y por el hecho de la existencia de una secuencia, el «Dies Irae). Ligeti compuso su Requiem en 1963 inspirado por la tragedia que sufrió su familia en los campos de concentración nazis. Adapta su técnica de micropolifonía y masas sonoras al coro; la forma viene dada por la evolución de las voces y el movimiento interno mediante microcánones.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Música textural

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No hay influencias previas cinematográficas en esta forma de uso de la música preexistente, es pionero al utilizar música textural en el cine.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

La música de Ligeti se acopla perfectamente a la secuencia, y aunque no existe una sincronía perfecta, sí se aprecian momentos de total afinidad. Kubrick elige esta música para remarcar la sensación de miedo pero al mismo tiempo excitación que sienten los simios cuando descubren el monolito. A medida que se acercan la música crece en intensidad y se corta de pronto enlazando con la siguiente secuencia abruptamente. El clímax con la alineación del monolito y los astros coincide con la máxima tensión musical. Kubrick es pionero en la utilización de música textural en el cine, creando precedentes para películas posteriores.

Nº DE BLOQUE

04

TÍTULO DE LA PELÍCULA

2001: Una odisea del espacio / 2001: A space odyssey

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Cráter lunar

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:45:37:00 – 00:50:54:00

DERIVACIÓN DEL TEMA

La música se ve interrumpida por un anodino diálogo mientras llegan al cráter y vuelve a retomarse hasta que se funde con el *Requiem*

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Stanley Kubrick Productions

DIRECTOR

Stanley Kubrick

GUITÓN

Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Geoffrey Unsworth

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Winston Ryder

INTÉRPRETES

Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1968

COMPOSITOR

Giörgy Ligeti

ORQUESTADOR / ES

Giörgy Ligeti

GÉNERO CINEMATográfico

Ciencia-Ficción

NACIONALIDAD

EEUU / Reino Unido

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa: la película de ciencia-ficción por excelencia de la historia del cine narra los diversos periodos de la historia de la humanidad, no sólo del pasado, sino también del futuro. Hace millones de años, antes de la aparición del "homo sapiens", unos primates descubren un monolito que los conduce a un estadio de inteligencia superior. Millones de años después, otro monolito, enterrado en una luna, despierta el interés de los científicos. Por último, durante una misión de la NASA, HAL 9000, una máquina dotada de inteligencia artificial, se encarga de controlar todos los sistemas de una nave espacial tripulada.

b) Del fragmento a analizar: el Dr. Floyd es llevado a la excavación lunar donde se ha encontrado un monolito idéntico al que hallan los simios. Vemos cómo el transporte lunar viaja al cráter, cómo le explican al Dr. Floyd lo que han encontrado, y una conversación intrascendente mientras comen. También se muestra la secuencia de alunizaje.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1 ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

- Gran plano general del paisaje lunar con el transporte (4)
- Plano general del transporte lunar, picado, en un travelling siguiendo el recorrido.
- Plano medio desde dentro de la cabina, picado.
- Plano medio de los pilotos del transporte, travelling hacia atrás para mostrar su interior. Se corta la música.
- Plano medio de los científicos, con planos medios intercalados del Dr. Floyd, y planos detalle de los mapas de la excavación.
- Gran plano general del paisaje lunar con el transporte sobrevolándolo. Vuelve a sonar *Lux Aeterna*.
- Plano general del transporte (2).
- Plano general de la base lunar con la excavación y la llegada del transporte.
- Plano medio de los pilotos. La cámara sigue a un astronauta.
- Plano detalle del panel de mandos.
- Plano medio del Dr. Floyd supervisando el alunizaje.
- Luz escasa, por la ubicación, en la que no se distinguen colores salvo dentro del transporte.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- Travelling siguiendo el recorrido del transporte lunar.
- Panorámica de la superficie lunar.
- Se muestra el movimiento del transporte mediante planos generales, travellings, y panorámicas.
- Seguimiento de un científico cámara en mano.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje en este caso nos proporciona información sobre la ubicación de los personajes, con una concatenación de planos generales del paisaje lunar y del transporte hasta que llega a su destino.

En el interior del transporte en los diálogos no hay plano-contraplano sino un cambio del eje de la cámara respecto al Dr. Floyd de 90° y la inserción de planos detalle de los mapas.

Para mostrarnos la secuencia del alunizaje intercala un plano cámara en mano siguiendo a un astronauta preparado para salir con planos detalle del cuadro de mandos.

Ritmo lento acentuado por la música, con muchos planos del paisaje y el transporte pasando lentamente a lo largo del encuadre.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

Ruidos diegéticos en el interior del transporte, por su funcionamiento, y diálogos de los científicos.

Música: *Lux Aeterna* de Ligeti.

La música de *Lux Aeterna* acompaña el viaje del transporte por el cráter lunar hacia la excavación, reforzando la sensación de lugar inhóspito que se contempla en el paisaje. Una conversación burocrática sobre la misión interrumpe la música. Después de los diálogos vuelve a aparecer la música hasta que el transporte se posa en la superficie lunar.

Cuando se muestran planos del transporte desde el exterior no produce sonido alguno.

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.6. Diégesis

Extradiegética

6.1.7. Procedencia de la música

Preexistente (Culta)

6.1.8. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.9. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.10. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

a) Funciones físicas o externas:

- Función local-referencial: evoca la aridez y el paisaje inhóspito de la Luna.

b) Funciones psicológicas:

- Función conceptual: representa la soledad del ser humano frente al vasto Universo.

- Función transformadora: realza el dramatismo de unos científicos que no comprenden qué han encontrado y que se dirigen hacia lo desconocido en un ambiente hostil, llenando el hueco del vacío espacial.

c) Funciones técnicas:

- Función estética: otorgar entidad artística al film, mediante el uso de la música preexistente de Ligeti

- Función sonora: evitar la ausencia de sonido en el espacio exterior.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

En este caso no se puede hablar de motivos o temas, sino de la utilización de los timbres que están en continua evolución: la voz humana va cambiando según se acercan al cráter.

6.5. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.5.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El compás es irrelevante, lo que importa es la lenta evolución de las voces, su movimiento interno, igual que los científicos llegan lentamente a su destino también las voces van cambiando a un ritmo constante pero lento.

6.4.4. Tipo desincronía

Blanda

6.4.5. Puntos de sincronía

Los puntos de sincronía son para remarcar algún cambio de plano:

00:45:53: cambio de gran plano a general a plano de conjunto, coincide con una sílaba del coro.

00:49:09: nota tenida cuando vuelve a aparecer el paisaje lunar

00:50:08: notas agudas que coinciden con el científico vestido de astronauta preparándose para bajar

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal – Textural (masas sonoras)

6.5.4. Tipos de acordes

Clusters

6.5.5. Análisis armónico musical

Obra compuesta de acuerdo con la técnica conocida como masa sonora, que el compositor ya utilizaba desde el inicio de los años 60, *Lux Aeterna* es una composición para un coro de 16 voces solistas. Está dividida en 21 campos (cada uno correspondiente a un "estado o color particular") elaborados a partir de un *cluster* que se va transformando lentamente en intensidades y timbres, con un movimiento continuo que crea un "estatismo increíblemente animado", como una gran masa que fuera girando y mostrando sus diferentes fases. Ligeti acuña el término "micropolifonía" para describir esta técnica de composición.

6.5.4. Análisis armónico-visual

La música acompaña los paisajes lunares, trasladando al espectador las sensaciones de los astronautas en un entorno hostil, sin más pretensión que ilustrar el viaje hasta el monolito.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.3. Instrumentación

Orquesta sinfónica y coro

6.6.4. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Obra para coro de 16 voces solistas.

Ligeti busca registros extremos en las voces, que con la técnica de la micropolifonía van cambiando lentamente pero dentro de una sensación general de estatismo.

El coro aporta cierta angustia existencial del hombre frente al vacío del espacio y la infinitud del Universo.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.3. Tipo de textura

Micropolifonía

6.7.4. Asociaciones por textura

La masa sonora va creciendo en intensidad y registro, evolucionando hacia el agudo como un todo que se expande lentamente con mínimas variaciones, utilizando los registros extremos para resaltar la inquietud del espectador.

6.9. CÓDIGOS FORMALES

6.9.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Dos escenas en la secuencia del viaje lunar

6.9.2. Formamusical

Clásica

6.9.3. Tipo de forma musical

Forma vocal libre.

6.8.4. Estructura temática

No hay temas

6.8.5. Características de la forma musical

Forma libre con una estructura que prescinde del ritmo y de la melodía, y utiliza la armonía con el objetivo de producir variaciones de timbres vocales a lo largo del tiempo.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Música textural

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No hay influencias previas cinematográficas en esta forma de uso de la música preexistente, es pionero al utilizar música textural en el cine.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música de Ligeti en este caso actúa como acompañamiento y pone en aviso al espectador de que algo importante va a suceder, alimentando la expectación sobre qué van a descubrir al llegar al monolito. El viaje lunar por un árido paisaje unido a la música de Ligeti no presagia buenos augurios.

Nº DE BLOQUE

05

TÍTULO DE LA PELÍCULA

2001: Una odisea del espacio / 2001: A space odyssey

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

El monolito lunar

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:50:54:00 – 00:54:41:00

DERIVACIÓN DEL TEMA

Vuelve a aparecer más adelante, fundiéndose con la pieza *Atmosphères*.

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Stanley Kubrick Productions

DIRECTOR

Stanley Kubrick

GUIÓN

Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Geoffrey Unsworth

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Winston Ryder

INTÉRPRETES

Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1968

COMPOSITOR

Giörgy Ligeti

ORQUESTADOR / ES

Giörgy Ligeti

GÉNERO CINEMATográfico

Ciencia-Ficción

NACIONALIDAD

EEUU / Reino Unido

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa: la película de ciencia-ficción por excelencia de la historia del cine narra los diversos periodos de la historia de la humanidad, no sólo del pasado, sino también del futuro. Hace millones de años, antes de la aparición del "homo sapiens", unos primates descubren un monolito que los conduce a un estadio de inteligencia superior. Millones de años después, otro monolito, enterrado en una luna, despierta el interés de los científicos. Por último, durante una misión de la NASA, HAL 9000, una máquina dotada de inteligencia artificial, se encarga de controlar todos los sistemas de una nave espacial tripulada.

b) Del fragmento a analizar: Los científicos llegan al lugar de la excavación lunar donde está el monolito. Se acercan con miedo y expectación, y se hacen fotos. El Dr. Floyd se siente fascinado y se acerca a tocarlo, evocando al líder simio, pero con mayor convicción. En ese momento se activa la señal que lo conecta al monolito de Júpiter, con un molesto pitido que afecta a los astronautas.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1 ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

- Plano general del monolito en la excavación, mientras los astronautas entran en campo, con la Tierra de fondo.
- Plano de conjunto de los astronautas: primero desde delante y después desde detrás.
- Cámara en mano, plano medio siguiendo a los astronautas.
- Plano general bajando la rampa
- Gran plano general picado mientras bajan la rampa
- Primer plano de astronauta, cámara en mano
- Plano americano astronauta fotógrafo
- Plano medio Lloyd tocando monolito
- Plano detalle mano en monolito
- Plano general astronautas alrededor de monolito
- Plano semisubjetivo del fotógrafo
- Plano de conjunto astronautas aturdidos
- Plano general alineación de monolito y astros
- Luz potente de los focos de la excavación, pero personajes en penumbra. Colores fríos por el paisaje lunar, algo suavizados por el naranja de la estructura.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento se percibe en los planos generales, cuando se mueven los personajes.

Hay varios planos semisubjetivos cámara en mano para mostrarnos el punto de vista de los astronautas.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje sigue el desarrollo formal de la música; a medida que sube la tensión de la música hay cambios de plano, que coinciden con un acercamiento de los astronautas al monolito.

Todos los cambios de plano son mediante corte, y la secuencia termina con un corte abrupto (igual que con la secuencia de los simios) de plano y música, que es solapada por el pitido.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

Señal acústica del monolito

Música: *Kyrie del Requiem* de Ligeti.

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.11. Diégesis

Extradiegética

6.1.12. Procedencia de la música

Preexistente (Culta)

6.1.13. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.14. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.15. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

a) Funciones físicas o externas:

- Función indicativa-temporal: muestra el momento en el que la humanidad contacta con extraterrestres.

b) Funciones psicológicas:

- Función conceptual: representa la fascinación y el miedo irracional ante una inteligencia extraterrestre superior.

- Función pronominal: el monolito representa la inteligencia extraterrestre superior y la música asociada a él refuerza el sentimiento de excitación y miedo a lo desconocido.

c) Funciones técnicas:

- Función estética: otorgar entidad artística al film, mediante el uso de la música preexistente de Ligeti
 - Función sonora: evitar el agujero de sonido por la ausencia de diálogos y ruidos.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El *Requiem* en sí mismo actúa como una especie de leitmotiv que está asociado a la aparición del monolito.

6.6. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.6.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El compás es de 4/4, pero el ritmo no es un parámetro importante, en el sentido de que la pulsación regular se pierde. Es un flujo continuo de voces humanas que evolucionan constantemente igual que los simios se van acercando progresivamente al monolito.

6.4.6. Tipo desincronía

Blanda

6.4.7. Puntos de sincronía

52:08: cuando comienzan a bajar la rampa, las voces femeninas aumentan en altura e intensidad, y suena una voz grave.

52:30: al bajar la rampa suenan voces graves y una nota tenida en el viento.

52:57: se distingue alguna sílaba en el coro cuando llegan al final de la rampa

53:00: agitación en las voces masculinas hacia el agudo cuando se acercan al monolito

53:12: voces femeninas aparecen cuando empiezan a hacer fotos

53:26: máxima tensión voces al tocar el monolito, voces femeninas muy agudas

53:59: voces masculinas cuando deciden hacerse la foto

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal – Textural (masas sonoras)

6.5.6. Tipos de acordes

Clusters

6.5.7. Análisis armónico musical

Se trata de una doble fuga a cinco voces, utilizando la técnica del cluster móvil mediante micropolifonía. Busca los límites musicales de cada intérprete para conseguir mayor dramatismo. Utiliza notas poco usuales para un coro, predominando el registro grave al principio y evolucionando al agudo, llegando hasta la nota más aguda posible en las sopranos.

6.5.4. Análisis armónico-visual

La tensión de los astronautas es representada por la masa sonora, que va creciendo en registro e intensidad a medida que los científicos se acercan al monolito. Al tocarlo se produce el momento de mayor tensión musical.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.5. Instrumentación

Orquesta sinfónica y coro

6.6.6. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Orquesta sinfónica y coro. (soprano y mezzo solistas, 2 coros, 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 3 clarinetes, 2 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, 3 trompetas, 1 trompeta bajo, 3 trombones, 1 tuba contrabajo, percusión, celesta, clavicordio, arpa, cuerda.

El timbre va variando desde notas graves a notas muy agudas, con vaivenes tanto de altura como de intensidad, coincidiendo al final de la secuencia con la mayor intensidad y altura.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.5. Tipo de textura

Micropolifonía

6.7.6. Asociaciones por textura

La masa sonora va creciendo en intensidad y registro, evolucionando hacia el agudo como un todo que se expande lentamente con mínimas variaciones, utilizando los registros extremos para resaltar la angustia.

6.10. CÓDIGOS FORMALES

6.10.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.10.2. Formamusical

Clásica

6.10.3. Tipo de forma musical

Requiem

6.8.4. Estructura temática

No hay temas

6.8.5. Características de la forma musical

El Réquiem : (en latín, «descanso») o Misa de requiem es un servicio litúrgico de la Iglesia Católica. Esta misa es un ruego por las almas de los difuntos y tiene lugar justo antes del entierro o en las ceremonias de conmemoración o recuerdo. Desde el punto de vista del nombre de las partes cantadas, la misa de réquiem difiere de la misa usual en el hecho de que ciertas partes gozosa son suprimidas como el «Gloria», el «Credo» y el «Aleluya» (que se remplazaba por el «Tracto») y por el hecho de la existencia de una secuencia, el «Dies Irae). Ligeti compuso su Requiem en 1963 inspirado por la tragedia que sufrió su familia en los campos de concentración nazis. Adapta su técnica de micropolifonía y masas sonoras al coro; la forma viene dada por la evolución de las voces y el movimiento interno mediante microcánones.

6.10. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.10.1. Caracterización del estilo musical

Música textural

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No hay influencias previas cinematográficas en esta forma de uso de la música preexistente, es pionero al utilizar música textural en el cine.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

Igual que en la secuencia de los simios, Kubrick utiliza esta música para representar la inteligencia superior extraterrestre y el miedo/fascinación que ejerce sobre el hombre.

Se podría llegar a la conclusión de que en realidad es música diegética producida por el monolito, pero ni en esta secuencia ni en la de los simios parece que los personajes se percaten de ella. Por tanto se trata de una música ambigua pero que induce en el espectador un estado de inquietud.

Nº DE BLOQUE

07

TÍTULO DE LA PELÍCULA

2001: Una odisea del espacio / 2001: A space odyssey

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Júpiter y el viaje por la puerta estelar

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:57:00:00 – 02:11:30:00

DERIVACIÓN DEL TEMA

Ninguna

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Metro-Goldwyn-Mayer(MGM)/Stanley Kubrick Productions

DIRECTOR

Stanley Kubrick

GUIÓN

Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Geoffrey Unsworth

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Winston Ryder

INTÉRPRETES

Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Penny Brahms

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1968

COMPOSITOR

Giörgy Ligeti

ORQUESTADOR / ES

Giörgy Ligeti

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Ciencia-Ficción

NACIONALIDAD

EEUU / Reino Unido

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa: la película de ciencia-ficción por excelencia de la historia del cine narra los diversos periodos de la historia de la humanidad, no sólo del pasado, sino también del futuro. Hace millones de años, antes de la aparición del "homo sapiens", unos primates descubren un monolito que los conduce a un estadio de inteligencia superior. Millones de años después, otro monolito, enterrado en una luna, despierta el interés de los científicos. Por último, durante una misión de la NASA, HAL 9000, una máquina dotada de inteligencia artificial, se encarga de controlar todos los sistemas de una nave espacial tripulada.

b) La misión llega a Júpiter y Bowman experimenta un viaje interdimensional hasta el planeta de los extraterrestres.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1 ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

- Planos generales de la nave espacial, los planetas y el monolito
- Plano general del monolito
- Plano general de la cápsula
- Plano general del monolito alineado con los astros.
- Sucesión de planos realizados con efectos especiales basados en formas y colores, con fotogramas de Bowman intercalados.
- Al llegar a la secuencia del viaje estelar, van entrando en cuadro diversas formas y colores que abarcan todo el espectro visible.
- Primerísimo primer plano del ojo de Bowman en diferentes colores.
- Planos generales de formas geométricas que recuerdan a galaxias y a sustancias orgánicas.
- Plano general de una superficie extraña delimitada por formas romboides.
- Planos generales de paisajes con colores virados
- Planos del ojo de Bowman con diferentes colores

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

Constantes panorámicas verticales y horizontales para ubicar al monolito y la nave espacial

La cámara sigue a la nave y al monolito

Los efectos especiales de la secuencia de la puerta estelar confieren gran sensación de movimiento, imprimiendo dinamismo a la música

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

Música e imágenes se fusionan a la percepción en una larga secuencia en la que primero asistimos a la llegada de Bowman a Júpiter y después a su viaje por la puerta estelar hasta el planeta de los extraterrestres.

El dinamismo del montaje, con un encadenamiento de imágenes creadas mediante efectos especiales, contrasta con el aparente estatismo de la música, pero al igual que las masas sonoras de Ligeti, la imagen va evolucionando hasta que la cápsula se posa en la habitación estilo Luis XVI.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

Música: *Kyrie del Requiem y Atmosphères* de Ligeti.

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.16. Diégesis

Extradiegética

6.1.17. Procedencia de la música

Preexistente (Culta)

6.1.18. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.19. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.20. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

a) Funciones físicas o externas:

- Función indicativa-temporal: acompaña el viaje de Bowman a través de la puerta estelar.

b) Funciones psicológicas:

- Función conceptual: representa la tensión y el miedo irracional a lo desconocido que experimenta Bowman durante su insólito viaje.
 - Función pronominal: el monolito representa la inteligencia extraterrestre superior y la música del *Kyrie* asociada a él refuerza el sentimiento de excitación y miedo a lo desconocido.

c) Funciones técnicas:

- Función estética: otorgar entidad artística al film, mediante el uso de la música preexistente de Ligeti
 - Función sonora: evitar el agujero de sonido por la ausencia de diálogos y ruidos.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía, es un flujo en constante evolución de timbres de voces humanas y de masas sonoras de la orquesta.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El *Requiem* en sí mismo actúa como una especie de leitmotiv que está asociado a la aparición del monolito, mientras que *Atmosphères* ilustra musicalmente el viaje interestelar.

6.7. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.7.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

En *Atmosphères* la aparente falta de movimiento se ve complementada por el dinamismo de las imágenes, que se funden a la perfección transmitiendo al espectador las sensaciones que experimenta Bowman en su particular viaje.

6.4.8. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.9. Puntos de sincronía

2:02:13: máxima tensión en el coro, coincidiendo con la alineación del monolito y la entrada en la puerta estelar
 2:02:43: coro en registro más agudo, comienzan imágenes abstractas de colores
 2:03:00: luz verde y comienza *Atmosphères*
 2:04:18: ojo de Bowman, coincide con *cluster* en viento
 2:04:40 : máxima tensión musical, *cluster* forte, coincidiendo con la nebulosa
 2:06:18: registro agudo extremo, forma orgánica roja
 2:07:29: relajación tensión en orquesta, rimbombos
 2:10:30: cambia el paisaje, *clusters* cada vez más intensos

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal – Textural (masas sonoras)

6.5.8. Tipos de acordes

Clusters

6.5.9. Análisis armónico musical

Esta obra explota al máximo algunos de sus característicos recursos técnicos:
 - en el aspecto textural, la *Klangflächenkomposition* y la técnica de superposición de materiales de contenido expresivo muy variado.
 - en el aspecto armónico, el uso de clusters diatónicos y cromáticos y la gradación de la amplitud de su registro, para el control de los cambios sonoros
 - en el aspecto contrapuntístico: la micropolifonía y los cánones a muchas partes con su gradación en los cambios de textura y registro y la técnica de superposición de velocidades (polirritmia o politemporalidad)
 - en el aspecto rítmico, el contraste entre secciones de ritmo de superficie estático y dinámico, y entre las duraciones de esas secciones, y por otro lado las técnicas de polirritmo y politempo

6.5.4. Análisis armónico-visual

La tensión a la que es sometido Bowman queda reflejada en sus expresiones, mientras que la música parece reflejar las emociones que experimenta a medida que va pasando por lugares diferentes. La elevada carga abstracta de las imágenes y de la música contribuyen a que el espectador se sumerja en un torbellino de sensaciones que no deja indiferente a nadie.

TÍTULO

2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.7. Instrumentación

Orquesta sinfónica (*Atmosphères*)

6.6.8. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Orquesta sinfónica con maderas a 4, metales a 4, cuerda y piano preparado para 2 percusionistas.

Los cambios tímbricos de la orquesta coinciden mediante sincronía blanda con cambios en las texturas visuales, creando una relación estrecha entre música e imagen.

Los cambios de intensidad coinciden con cambios de texturas visuales o con el ojo de Bowman, remarcando la sorpresa de éste al entrar en una nueva zona.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Micropolifonía

6.7.2 Asociaciones por textura

La masa sonora va creciendo en intensidad y registro, evolucionando internamente de igual forma que Bowman es arrastrado por el espacio-tiempo. Las masas sonoras se asocian a la sensación que experimenta Bowman a medida que recorre diferentes lugares.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.8.2 Formamusical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Libre orquestal

6.8.4. Estructura temática

No hay temas

6.8.5. Características de la forma musical

Forma libre con una estructura que prescinde del ritmo y de la melodía, y utiliza la armonía con el objetivo de producir variaciones de timbres orquestales a lo largo del tiempo. La música es continua, el avance no plantea un desarrollo y no hay puntos culminantes.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Música textural

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No hay influencias previas cinematográficas en esta forma de uso de la música preexistente, es pionero al utilizar música textural en el cine.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

En la secuencia más famosa de la película, asistimos a un espectáculo sinestésico en el que la materia abstracta de las imágenes mostradas es acompañada por una obra que para su compositor representa un canon perpetuo, un fluir constante pero en sutil movimiento interno del mismo modo que la humanidad da pequeños pasos en la evolución, hasta convertirse en el niño de las estrellas al final de la película.

Nº DE BLOQUE

2

TÍTULO DE LA PELÍCULA

El Resplandor / The Shining

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Danny se desmaya

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:10:32

DERIVACIÓN DEL TEMA

Aparece otras dos veces más adelante

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Warner Bros., Hawk Films, Peregrine
Producers Circle

DIRECTOR

Stanley Kubrick

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John Alcott

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Dino di Campo, Jack Knight

INTÉRPRETES

Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,
Scatman Crothers, Barrv Nelson, Joe Turkel

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1980

COMPOSITOR

Krzysztof Penderecki

ORQUESTADOR/RES

Krzysztof Penderecki

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror

NACIONALIDAD

EEUU, Reino Unido

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

b) De la secuencia analizada

Danny tiene una visión y se desmaya

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Plano general de Danny, la cámara se acerca
- Plano contraplano de los padres hablando por teléfono
-Zoom Danny a primer plano en espejo
- Plano general del ascensor con la sangre cayendo
- Plano americano de las gemelas
- Primer plano Danny asustado

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- La cámara sigue a Danny en el baño

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

Montaje por corte, alternando planos de Danny con los de las niñas y los de los padres. Aparecen fotogramas insertados de las gemelas y Danny asustado.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Agua en el baño
- Diálogos
- Música: *The Awakening of Jacob (El despertar de Jacob)* de Penderecki

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 Tipo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:
 - a) Indicativa-temporal: evoca el asesinato que tuvo lugar en el hotel.
- Funciones psicológicas
 - b) anticipativa: crea expectativas de que algo malo va a suceder.
 - c) prosopopéyica-caracterizadora: confiere rasgos aterradores a las gemelas y al hotel.
 - d) estética: otorga entidad artística al film
 - e) sonora: cubre los huecos de los diálogos

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres.

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Esta obra se asocia al visiones y a la iniciación al contacto con lo desconocido, como la muerte de la bañera que encuentra Jack o la pesadilla que sufre.

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Las notas largas y la cámara lenta confieren un ritmo pausado a la secuencia, aumentando la incomodidad del espectador.

6.4.2 Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3 Puntos de sincronía

-11:44 : Ataque en *sf* en la orquesta justo cuando cambia el plano al ascensor y comienza a caer sangre.

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Clusters

6.5.3 Análisis armónico musical

El despertar de Jacob es una composición de 1974, inspirada en el pasaje del Génesis que narra el sueño de Jacob en el que ve "la casa de Dios y la puerta de los cielos". La persistente sonoridad de ocarinas y caracolas sugieren una atmósfera onírica, progresivamente tensa y sombría. La casa de Dios al principio se le aparece a Jacob como un lugar terrible, progresivamente dulcificado en el desarrollo de la obra.

6.5.4 Análisis armónico-visual

El timbre grave del viento, formando clusters que se mantienen en notas largas aumentan la sensación de inquietud en el espectador, anticipando el horrible final y recordando el pasado.

6.6 CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1 Instrumentación

Orquesta

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Los ataques de las notas tenidas y los *sforzando* coinciden con la sangre cayendo por los ascensores, creando una atmósfera tétrica.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Masas sonoras

6.7.2 Asociaciones por textura

Estos timbres tenidos se asocian con las visiones y la iniciación en lo desconocido.

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Libre

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

Escuchamos sólo un fragmento que sirve para ilustrar la visión de Danny, adaptada para que refuerce a la imagen de la sangre.

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música anticipa lo que va a pasar en el hotel; por una parte descubrimos las visiones de Danny y por otra la música asocia este tipo de visiones a situaciones terroríficas, como el asesinato de la familia.

Nº DE BLOQUE

4

TÍTULO DE LA PELÍCULA

El Resplandor / The Shining

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Encuentro con las gemelas (1)

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:21:25

DERIVACIÓN DEL TEMA

Aparece otras dos veces más adelante

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Warner Bros., Hawk Films, Peregrine

Producers Circle

DIRECTOR

Stanley Kubrick

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John Alcott

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Dino di Campo, Jack Knight

INTÉRPRETES

Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,

Scatman Crothers. Barrv Nelson. Joe Turkel

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1980

COMPOSITOR

György Ligeti

ORQUESTADOR/RES

György Ligeti

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror

NACIONALIDAD

EEUU, Reino Unido

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

b) De la secuencia analizada

Danny se encuentra con las gemelas asesinadas en el hotel

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Primer plano Danny, zoom fuera, la cámara le sigue
-Zoom a primerísimo plano de Danny
- Plano de conjunto gemelas
- Primer plano Danny
Iluminación normal, destacando la ropa azul de las niñas frente a los colores ocres del hotel.

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- La cámara sigue a Danny y en dos ocasiones hay un zoom para alejarnos o acercarnos a él.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

Montaje por corte, alternando planos de Danny con los de las niñas.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Dardos clavándose en la diana.
- Música: *Lontano* de Ligeti

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 Tipo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:
- a) Indicativa-temporal: evoca el asesinato de las gemelas
- Funciones psicológicas
- b) anticipativa: crea expectativas de que algo malo va a suceder
- c) prosopopéyica-caracterizadora: confiere rasgos aterradores a las gemelas
- d) estética: otorga entidad artística al film
- e) sonora: cubre los huecos de los diálogos

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres.

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Esta obra se asocia al resplandor, cuando Danny tiene contactos extrasensoriales, aunque también aparece cuando Wendy juega con Danny en la nieve y Jack se queda con un rostro enigmático.

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

La supresión de la percepción del pulso hace difícil que haya una sincronización dura, pero la música lenta contribuye a la sensación de que algo puede pasar.

6.4.2 Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3 Puntos de sincronía

- 21:51: los instrumentos más graves de la orquesta emiten una nota tenida cuando aparecen las gemelas, acompañados de un acento de la orquesta.
- 22:12: las gemelas se van y se queda sonando la cuerda en un sonido más amable mientras vemos la cara de Danny en primer plano

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Clusters

6.5.3 Análisis armónico musical

Se trata de una armonía atonal de masas sonoras y timbres, donde se exploran registros extremos de los instrumentos, creando una sonoridad estática, sin direccionalidad

6.5.4 Análisis armónico-visual

Esta sonoridad genera inquietud en el espectador, generando una expectativa de que las gemelas pueden ser espíritus malvados.

Los clusters y los registros extremos con notas tenidas aumentan la sensación de angustia al no resolver.

6.6 CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1 Instrumentación

Orquesta

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Los *clusters*, notas tenidas en registros extremos, los ataques rápidos y agitados están constantemente presentes para crear una atmósfera de terror.

Llama la atención el sonido grave casi gutural que suena cuando aparecen las gemelas.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Masas sonoras

6.7.2 Asociaciones por textura

Los *clusters* y las notas tenidas se asocian con el miedo a lo desconocido, a la expectativa de que las gemelas fantasma hagan algo.

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Micropolifonía

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

La pieza clásica está fragmentada y la escuchamos empezada. En relación con la imagen los sonidos tenidos actúan como elemento unificador mientras van apareciendo otros timbres diferentes, asociados a la aparición y marcha de las gemelas.

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música se ha utilizado para crear expectativas al espectador, con una música que en ese contexto se asocia a fantasmas, y al miedo de Danny. La técnica de masas sonoras y timbres sirve para poner en tensión al espectador.

Nº DE BLOQUE

7

TÍTULO DE LA PELÍCULA

El Resplandor / The Shining

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Danny se encuentra a las gemelas

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:49:13

DERIVACIÓN DEL TEMA

Aparece otra vez más adelante

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Warner Bros., Hawk Films, Peregrine
Producers Circle

DIRECTOR

Stanley Kubrick

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John Alcott

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Dino di Campo, Jack Knight

INTÉRPRETES

Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,
Scatman Crothers. Barrv Nelson. Joe Turkel

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1980

COMPOSITOR

Krzysztof Penderecki

ORQUESTADOR/RES

Krzysztof Penderecki

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror

NACIONALIDAD

EEUU, Reino Unido

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

b) De la secuencia analizada

Danny se encuentra a las gemelas en los pasillos del hotel.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Plano general de Danny en el triciclo, la cámara le sigue
-Plano medio de Danny en un plano semisubjetivo a la altura del triciclo.
- Primer plano Danny
- Plano general de gemelas, semisubjetivo desde el triciclo
- Primer plano Danny
- Fotograma de gemelas asesinadas
- Primer plano de Danny asustado
- Plano de conjunto de las gemelas, fotograma intercalado
- Plano americano de las gemelas
- Primer plano de Danny con los ojos tapados
- Luz en los pasillos, oscuridad en fotogramas de muertas

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- La cámara sigue a Danny en el triciclo constantemente (steadycam)

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

Encadenamiento de planos por corte

4.2 FORMA CINEMATográfica

Secuencia

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Triciclo
- Música: *De Natura Sonoris no.1* de Penderecki
-Diálogo gemelas

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 Tipo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:
 - a) Indicativa-temporal: evoca el asesinato que tuvo lugar en el hotel.
- Funciones psicológicas
 - b) subrayado: remarca el susto que se lleva el espectador al aparecer las gemelas
 - c) prosopopéyica-caracterizadora: confiere rasgos aterradores a las gemelas y al hotel
 - d) ilusoria: juega con la audiencia acerca de lo que puede estar pasando en el hotel
- Funciones técnicas:
 - e) estética: otorga entidad artística al film
 - f) sonora: cubre los huecos de los diálogos

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres.

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Música asociada a descubrimientos.

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Los *clusters* en varios timbres y registros aumentan la sensación de desasosiego según van apareciendo con mayor asiduidad.

6.4.2 Tipo de sincronía

Dura

6.4.3 Puntos de sincronía

-49:41: Golpe de gong y más piano que coincide con la aparición de las gemelas.
-50:08: *Cluster* en *forte* justo cuando aparece el fotograma de las gemelas muertas.
50:16: *glissando* de la cuerda y ascenso del viento madera hacia el agudo cuando terminan de hablar y se las ve en plano americano
50:21 : golpes de viento metal, *glissando* de la cuerda y ascenso cromático de la madera al taparse Danny los ojos
50:31 : *cluster* en el registro agudo de la madera que coincide con Danny mirando a través de los dedos.

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Clusters

6.5.3 Análisis armónico musical

El título significa *Sobre la naturaleza del sonido* y está inspirado por Lucrecio y su *De rerum natura (Sobre la naturaleza de las cosas)*
Consiste en una exhaustiva exploración, en torno a efectos orquestales y dinámica.

6.5.4 Análisis armónico-visual

Los *clusters* en diferentes registros y timbres se asocian a escenas donde hay algún tipo de descubrimiento, como cuando Wendy se da cuenta que el transporte de nieve ha sido saboteado, o al descubrir el cadáver de Jack congelado. La densidad de la música cambia y remarca esos momentos con un acento brusco.

6.6 CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1 Instrumentación

Orquesta

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Los golpes de percusión del gong y el piano coinciden con momentos de máxima tensión, utilizando una dinámica de gran intensidad.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Efectos orquestales, exploración de timbres

6.7.2 Asociaciones por textura

Estos golpes de gong y piano se asocian a descubrimientos impactantes.

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Libre

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

El fragmento de la obra de Penderecki se adapta al montaje, para conseguir las sincronías deseadas.

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música empieza a guiar al espectador para que se sobresalte en los puntos marcados por los golpes de la percusión, de tal forma que esos momentos son importantes en el desarrollo de la historia, dando pistas al espectador de lo que puede estar sucediendo.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Plano general del gran salón desde la espalda de Danny, semisubjetivo
- Plano medio de Wendy y Danny
- Plano general desde el punto de vista de Jack
-Primer plano Jack
- Plano americano Wendy
- Primer plano Jack
- Fundido a los pasillos del hotel
- Plano general Jack con steadycam que le va siguiendo.

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- La cámara sigue a los personajes, una steadycam generalmente enfrente o detrás de los personajes que nos muestran sus puntos de vista.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje es por corte, la conversación con plano-contraplano hasta que hay un fundido a los pasillos del hotel.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia (bloque)

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Diálogos
- Música: *De Natura Sonoris no.2* de Penderecki
-Ruidos de pasos
- Ruidos de Jack agitando los brazos.

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 TIpo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:

a) cinemática: subraya las acciones de los personajes.

- Funciones psicológicas

b) prosopopéica descriptiva: revela los pensamientos y emociones de los personajes (Jack)

c) emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres.

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Música asociada a descubrimientos.

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Los *clusters* en varios timbres y registros aumentan la sensación de desasosiego según van apareciendo con mayor asiduidad.

6.4.2 Tipo de sincronía

Dura

6.4.3 Puntos de sincronía

-01:01:39: *cluster* cuando Wendy descubre las heridas en el cuello de Danny

-01:02:00 nota aguda tenida cuando el punto de vista cambia a Jack, primer plano de cara perturbada acompañado de *glissando* ascendente.

01:02:28: la música parece contestar por Jack si le ha pegado él, con tres efectos de cuerda ascendentes.

01:02:48: fundido a Jack recorriendo el hotel

01:03:06: Golpes de percusión cuando Jack agita los brazos.

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Clusters

6.5.3 Análisis armónico musical

El título significa *Sobre la naturaleza del sonido* y está inspirado por Lucrecio y su *De rerum natura (Sobre la naturaleza de las cosas)*

Consiste en una exhaustiva exploración, en torno a efectos orquestales y dinámica. En esta segunda pieza utiliza instrumentos poco habituales como la sierra musical o la flauta de émbolo para conseguir efectos sonoros y timbres diferentes.

6.5.4 Análisis armónico-visual

Los *clusters* en diferentes registros y timbres se asocian a escenas donde hay algún tipo de descubrimiento, como cuando Wendy se encuentra con Danny que sale del laberinto.

6.6 CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1 Instrumentación

Orquesta

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Los golpes de percusión y la utilización de *glissandi* en la flauta de émbolo y la sierra musical confieren a esta pieza una sonoridad más etérea y sobrenatural, anticipando de alguna manera lo que va a suceder.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Efectos orquestales, exploración de timbres

6.7.2 Asociaciones por textura

Instrumentos no tradicionales y golpes de percusión asociados a momentos de descubrimiento.

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Libre

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

El fragmento de la obra de Penderecki se adapta al montaje, para conseguir las sincronías deseadas.

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música parece acusar a Jack como el causante de todo lo que está pasando. Las sincronías se centran en remarcar su cara perturbada y su paseo alocado por el pasillo. El utilizar notas agudas y con un instrumento extraño nos sumerge en una atmósfera diferente que nos hace dudar si lo que sucede es imaginación de Jack o real.

Nº DE BLOQUE

12

TÍTULO DE LA PELÍCULA

El Resplandor / The Shining

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Wendy golpea a Jack con el bate

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:49:10

DERIVACIÓN DEL TEMA

Aparece dos veces más adelante

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Warner Bros., Hawk Films, Peregrine
Producers Circle

DIRECTOR

Stanley Kubrick

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John Alcott

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Dino di Campo, Jack Knight

INTÉRPRETES

Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,
Scatman Crothers, Barrv Nelson, Joe Turkel

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1980

COMPOSITOR

Krzysztof Penderecki

ORQUESTADOR/RES

Krzysztof Penderecki

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror

NACIONALIDAD

EEUU, Reino Unido

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

b) De la secuencia analizada

Wendy se asusta y golpea a Jack con el bate de béisbol.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Plano americano de Wendy desde el punto de vista de Jack
- Contraplano de Jack
- Plano oblicuo casi contrapicado de Wendy golpeando la cabeza de Jack
- Plano medio de Jack gritando
- Plano en 90° siguiendo la caída de Jack
- En la iluminación predominan los colores cálidos por la luz de las escaleras.

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- La cámara sigue a los personajes, mostrándonos sus puntos de vista.
- Al final la cámara se coloca en un punto de vista neutro a 90° para seguir la caída de Jack.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje es por corte, con planos y contraplanos del punto de vista de cada personaje.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia (bloque)

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Diálogos
- Música: *Utrenja:Kanon* de Penderecki, mientras *Polymorphia* suena solapada.
- Golpe del bate
- Gritos de Jack
- Caída por las escaleras.

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 TIpo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:
a) cinemática: subraya las acciones de los personajes (golpe de Wendy)
- Funciones psicológicas
b) prosopopéyica descriptiva: revela los pensamientos y emociones de los personajes (Nervios de Wendy, locura de Jack)
c) emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack y de compasión/identificación hacia Wendy

- Funciones técnicas:
d) estética: otorga entidad artística al film
e) sonora: cubre los huecos de los diálogos

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres.

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Música asociada a momentos de gran impacto como cuando Wendy al final ve la sangre en los ascensores o Jack intenta romper la puerta a hachazos.

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Notas tenidas que crean expectación, resueltas con el efecto percusivo que coincide con el golpe.

6.4.2 Tipo de sincronía

Dura

6.4.3 Puntos de sincronía

-01:49:20 Golpe en la cabeza de Jack con el bate, que coincide con un efecto sonoro en el registro agudo.

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Efectos sonoros y tímbricos no tradicionales.

6.5.3 Análisis armónico musical

Experimentación tímbrica más que melódica. La pieza se puede dividir en 5 partes siguiendo la estructura ABABA:

A1) escuchamos sonidos inciertos.

B1) hay una sucesión de confusos sonidos estridentes. La interpretación está grabada en 2 cintas magnéticas, que son reproducidas después.

A2) la orquesta. toca sobre la grabación de A1
B2) escuchamos la grabación de las cintas de B1: la primera del 2'00'' a 2'58'', la segunda de 2'47'' a 4'00''. El resultado es frenético, explosivo y desconcertante.

A3) la orquesta toca frases similares a las de A1

6.5.4 Análisis armónico-visual

Los efectos cacofónicos y chirriantes de los violines acompañan con estridencia las imágenes.

6.6 CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1 Instrumentación

Orquesta y coro

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

El golpe del bate es acompañado por un efecto percusivo de la cuerda, con notas muy agudas, aliviando al espectador. Las notas tenidas añaden tensión resuelta con el efecto en *forte* del golpe.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Efectos orquestales, exploración de timbres

6.7.2 Asociaciones por textura

Textura asociada a momentos de impacto: golpes

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Rondó postmoderno

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

El fragmento de la obra de Penderecki se adapta al montaje, para conseguir las sincronías deseadas.

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música es descriptiva del momento en el que Jack muestra su locura incipiente y cómo Wendy finalmente suelta la tensión acumulada golpeándole, de igual modo que la tensión en la obra musical se resuelve con el efecto percusivo.

Nº DE BLOQUE

14

TÍTULO DE LA PELÍCULA

El Resplandor / The Shining

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Wendy descubre el sabotaje

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:51:29

DERIVACIÓN DEL TEMA

Aparece varias veces solapada con otras

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Warner Bros., Hawk Films, Peregrine
Producers Circle

DIRECTOR

Stanley Kubrick

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John Alcott

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Dino di Campo, Jack Knight

INTÉRPRETES

Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,
Scatman Crothers, Barrv Nelson, Joe Turkel

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1980

COMPOSITOR

Krzysztof Penderecki

ORQUESTADOR/RES

Krzysztof Penderecki

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror

NACIONALIDAD

EEUU, Reino Unido

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

b) De la secuencia analizada

Wendy trata de huir y descubre que Jack ha saboteado el transporte de nieve para que no pueda escapar con Danny.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Plano medio de Wendy
- Plano *nadir* contrapicado de Jack
- Plano medio Wendy
-Plano general Wendy en la nieve
- Plano general entero
- Zoom de Wendy a primer plano al encontrar la pieza.

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- La cámara sigue a los personajes, mostrándonos sus puntos de vista, cámara en mano (steadycam)

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje es por corte, con planos y contraplanos del punto de vista de cada personaje.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia (bloque)

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Diálogos
- Música: *Polymorphia* de Penderecki
- Golpes de Jack
- Ruidos de Wendy en la cocina
- Ruidos del viento

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 TIpo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:
 a) cinemática: subraya las acciones de los personajes (movimientos de Wendy)
 - Funciones psicológicas
 b) prosopopéyica descriptiva: revela los pensamientos y emociones de los personajes (Nervios de Wendy, locura de Jack)
 c) emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack y de compasión/identificación hacia Wendy
 d) anticipativa: crea expectativa sobre el transporte
 - Funciones técnicas:
 d) estética: otorga entidad artística al film
 e) sonora: cubre los huecos de los diálogos

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres y texturas.

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Música asociada a remarcar la relación entre Jack y Wendy

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Notas tenidas que crean expectación, resueltas con el efecto percusivo que coincide con el golpe.

6.4.2 Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3 Puntos de sincronía

01:52:00 Al encerrar a Jack comienzan a sonar *glissandi*
 -01:52:52: Jack se ríe cuando cuenta lo que ha hecho, coincide con efectos de la cuerda: uñas en las cuerdas, golpes en la madera.

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Clusters de varias densidades

6.5.3 Análisis armónico musical

La obra fue compuesta en 1961 y estrenada un año después. A finales de los años 50 y principios de los 60, Penderecki comenzó a experimentar con las posibilidades técnicas y sonoras de los instrumentos, particularmente de las cuerdas, con articulaciones no convencionales (*col legno, tapping...*) y un peculiar tratamiento de la afinación (utilizando por ejemplo cuartos de tono). Para hacer esto Penderecki abandona la notación tradicional e inventa su propia notación gráfica, inspirada por los electroencefalogramas. Es una pieza que experimenta con la mezcla de ruido y sonido. En vez de melodía utiliza clusters, microtonos y *glissandi*.

6.5.4 Análisis armónico-visual

Esta pieza suena cuando ella descubre que el libro de Jack consta de una sola frase, cuando le arrastra, inconsciente, hasta encerrarle en la despensa, o en esta escena, cuando él le habla desde la despensa de que se va a llevar una sorpresa cuando compruebe el estado del coche oruga y del radioteléfono.

6.6.1 Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Los diferentes efectos de la cuerda son utilizados para remarcar la locura de Jack y el plan que ha trazado para dejar a Wendy atrapada. Las notas tenidas y agudas parecen reflejar la angustia de Wendy.

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

El fragmento de la obra de Penderecki se superpone con otras obras para que una capa de sonido las inunde sutil pero constantemente en la parte final de la película.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Efectos orquestales, exploración de timbres

6.7.2 Asociaciones por textura

Textura asociada a momentos de enfrentamiento entre Jack y Wendy y a la locura de Jack (efectos de la cuerda)

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Escena de la despensa y de la nieve.

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Libre con imitaciones de texturas.

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música representa la relación entre Jack y Wendy a partir de ese momento: la locura ha devorado a Jack, que no permite que Wendy escape. Por su parte Wendy está cada vez más nerviosa y desquiciada, y de igual forma la agitación de la cuerda en esta pieza y la ejecución de técnicas avanzadas plasma las emociones de los dos personajes.

Nº DE BLOQUE

15

TÍTULO DE LA PELÍCULA

El Resplandor / The Shining

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Jack mata a Hallorann

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

02:08:30

DERIVACIÓN DEL TEMA

Aparece varias veces solapada con otras

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Warner Bros., Hawk Films, Peregrine
Producers Circle

DIRECTOR

Stanley Kubrick

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John Alcott

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Dino di Campo, Jack Knight

INTÉRPRETES

Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,
Scatman Crothers, Barrv Nelson, Joe Turkel

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1980

COMPOSITOR

Krzysztof Penderecki

ORQUESTADOR/RES

Krzysztof Penderecki

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror

NACIONALIDAD

EEUU, Reino Unido

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

b) De la secuencia analizada

Jack mata a Hallorann y Wendy busca a Danny, que siente un *resplandor* cuando su padre mata al cocinero. Wendy ve fantasmas en su búsqueda.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Plano americano de Hallorann caminando por los pasillos, punto de vista de la cámara semisubjetivo detrás de él.
- Plano medio de Jack
- Primer plano de Danny
- Plano detalle del hacha clavada en el cuerpo
- Primer plano de Jack
- Primeros planos de Jack y Hallorann
- Plano general de Jack persiguiendo a Danny
- Plano americano de Wendy buscando a Danny

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

-La mayoría de las veces la cámara sigue a los personajes, mostrándonos sus puntos de vista, cámara en mano (steadycam).

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje es por corte, con planos y contraplanos del punto de vista de cada personaje.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia (bloque)

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Diálogos
- Música: *Utranja: Ewangelia* de Penderecki
- Pasos de Hallorann

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 TIpo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:
a) cinemática: subraya las acciones de los personajes (golpe de Jack)
- Funciones psicológicas
b) prosopopéica descriptiva: revela los pensamientos y emociones de los personajes (Nervios de Wendy, locura de Jack)
c) emocional: crea sentimiento de odio hacia Jack y de compasión/identificación hacia Wendy
- Funciones técnicas:
d) estética: otorga entidad artística al film
e) sonora: cubre los huecos de los diálogos

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres y texturas y efectos sonoros. Las voces declamadas rítmicamente acompañan los

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Música asociada momentos de gran impacto.

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Efectos sonoros percusivos repetitivos que coinciden con el golpe del hacha, y que al perseguir Jack a Danny y encontrar Wendy fantasmas, provoca ansiedad al espectador.

6.4.2 Tipo de sincronía

Dura

6.4.3 Puntos de sincronía

02:08:40 Jack clava el hacha en Hallorann coincidiendo con un efecto percusivo.
02:08:58 Susurros de voces que coinciden con Jack cuando sale a buscar a Danny.
02:09:16: efecto percusivo cuando Danny sale de su escondite
02:09:53: efecto percusivo cuando Wendy ve fantasmas
02:10:01 efecto percusivo que coincide con el zoom

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Clusters de varias densidades

6.5.3 Análisis armónico musical

Experimentación tímbrica más que melódica. La pieza se puede dividir en 5 partes siguiendo la estructura ABABA:
A1) escuchamos sonidos inciertos.
B1) hay una sucesión de confusos sonidos estridentes. La interpretación está grabada en 2 cintas magnéticas, que son reproducidas después.
A2) la orquesta. toca sobre la grabación de A1
B2) escuchamos la grabación de las cintas de B1: la primera del 2'00'' a 2'58'', la segunda de 2'47'' a 4'00''. El resultado es frenético, explosivo y desconcertante.
A3) la orquesta toca frases similares a las de A1 sobre la grabación de A1

6.5.4 Análisis armónico-visual

La sonoridad atonal genera inquietud y el espectador espera que Jack aparezca con el hacha y pueda matar a alguien más.
La armonía no tradicional traslada al espectador a una atmósfera de pesadilla.

6.6 CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1 Instrumentación

Orquesta y coro

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Esta música es altamente efectiva cuando se asocia a los zooms, los cortes de edición y los movimientos de los actores.

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

El fragmento se adapta a la acción de la película: los efectos percusivos se van combinando con las voces para crear una unidad en esta secuencia.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Efectos orquestales, exploración de timbres

6.7.2 Asociaciones por textura

Textura asociada momentos de gran impacto.

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Rondó postmoderno

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música busca crear un ambiente de máxima tensión en el que Jack mata a Halloran y persigue a su hijo. La utilización de este fragmento con efectos percusivos repetitivos sumerge al espectador en una espiral de terror y angustia del que no sabe si los protagonistas conseguirán sobrevivir.

Nº DE BLOQUE

15

TÍTULO DE LA PELÍCULA

El Resplandor / The Shining

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Jack persigue a Danny en el

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

02:11:01

DERIVACIÓN DEL TEMA

En este bloque se solapa con *Utrenja*

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Warner Bros., Hawk Films, Peregrine
Producers Circle

DIRECTOR

Stanley Kubrick

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John Alcott

MONTADOR

Ray Lovejoy

DISEÑO DE SONIDO

Dino di Campo, Jack Knight

INTÉRPRETES

Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd,
Scatman Crothers. Barrv Nelson. Joe Turkel

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1980

COMPOSITOR

Krzysztof Penderecki

ORQUESTADOR/RES

Krzysztof Penderecki

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror

NACIONALIDAD

EEUU, Reino Unido

2) ARGUMENTO

a) De la película completa

Relata la historia de Jack Torrance, un escritor ex-alcohólico, que acepta un puesto como vigilante de invierno en un solitario hotel de alta montaña. Una vez allí, empieza a sufrir inquietantes trastornos de personalidad. Paulatinamente, debido a la incomunicación, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y, tal vez, a la influencia maléfica del lugar, se verá inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo, que a su vez parecen víctimas de espantosos fenómenos sobrenaturales.

b) De la secuencia analizada

Jack persigue a Danny por el laberinto que hay fuera del hotel.

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

-Plano general de Danny huyendo
- Plano americano de Jack persiguiéndolo, semisubjetivo.
- Plano americano de Danny
- Plano americano contrapicado con la steadycam siguiendo a Jack.
- Plano general de Danny
- Steadycam siguiendo a Danny por el laberinto
- Primer plano de Jack tomando desde la steadycam que le sigue desde delante.
- Plano detalle de las huellas
- Plano detalle de los pies de Danny

3.2 MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

-El uso de la steadycam es constante, con un movimiento cada vez más rápido de los personajes.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1 MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje es por corte, con planos y contraplanos del punto de vista de la steadycam que sigue a cada personaje.

4.2 FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia (bloque)

4.3 TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1 ELEMENTOS SONOROS

- Diálogos
- Música: *Kanon for Orchestra and Tape* de Penderecki y *Utrenja*
- Ruidos en la nieve, pisadas.

5.2 PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3 ESPACIALIDAD

Stereo

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1 CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1 Diégesis

Extradiegética

6.1.2 Procedencia de la música

Preexistente

6.1.3 Tipo de música Narrativa o dramática

6.1.4 TIpo de relación música-imagen

Síncresis

6.1.5 Forma de interacción música-imagen

Ósmosis

6.2 FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:
a) cinemática: subraya las acciones de los personajes (persecución)
- Funciones psicológicas
b) prosopopéyica descriptiva: revela los pensamientos y emociones de los personajes (locura de Jack)
c) emocional: crea sentimiento empatía hacia Danny.
- Funciones técnicas:
d) estética: otorga entidad artística al film
e) sonora: cubre los huecos de los diálogos

6.3 CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1 morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía tradicional, es una sucesión de timbres, texturas y efectos sonoros.

6.3.2 Motivos y temas. "Leitmotifs"

Música asociada la persecución del laberinto.

6.4 CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1 Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Efectos sonoros de *clusters* y notas agudas tenidas en las cuerdas, con repeticiones de fragmentos agitados, ahondando en la idea de la persecución angustiada.

6.4.2 Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3 Puntos de sincronía

02:11:11 *Clusters* cuando Danny entra en el laberinto.

6.5 CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1 Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2 Tipos de acordes

Clusters de varias densidades

6.5.3 Análisis armónico musical

Experimentación a gran escala con dos orquestas y dos cintas, donde se mezclan sonidos acústicos y electroacústicos para conseguir timbres innovadores.

6.5.4 Análisis armónico-visual

Los *clusters* y las notas agudas tenidas sugieren al espectador, junto con la agitación de la música, que Jack está verdaderamente decidido a matar a Danny. La armonía no tradicional confiere a los personajes un estado psicológico alterado que los espectadores integran en el lenguaje audiovisual.

6.6 CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1 Instrumentación

2 Orquestas y cinta

6.6.2 Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Esta música al ir aumentando la velocidad y aparecer giros musicales acelerados, donde la intensidad y la altura van creciendo, contribuyen a la sensación de angustia que experimenta el espectador.

6.8.4 Estructura temática

Obra preexistente

6.8.5 Características de la forma musical

El fragmento se adapta a la acción de la película: los cada vez más cercanos en el tiempo gestos musicales ayudan a crear la sensación de que Jack está cada vez más cerca.

6.7 CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1 Tipo de textura

Efectos orquestales, exploración de timbres

6.7.2 Asociaciones por textura

Textura asociada la persecución del laberinto.

6.9 CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1 Caracterización del estilo musical

Atonal textural

6.9.2 Influencias de otros estilos/ compositores de cine

Sus anteriores obras para orquesta.

6.8 CÓDIGOS FORMALES

6.8.1 Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Secuencia.

6.8.2 Forma musical

Clásica

6.8.3 Tipo de forma musical

Libre

7) CONCLUSIONES

7.1 Resumen y conclusiones

La música acompaña a Danny siendo un personaje más de la persecución. Los gestos con aceleraciones en los instrumentos, las notas agudas y los *clusters*, unidos a una velocidad y un ritmo cada vez más frenético, reflejan a la perfección la angustia de Danny y la locura de Jack.