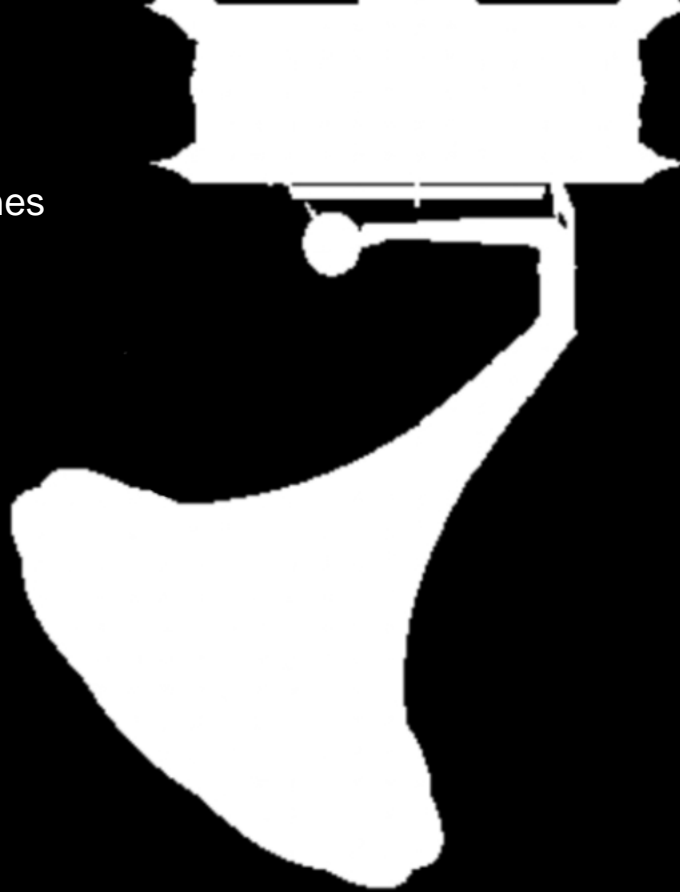
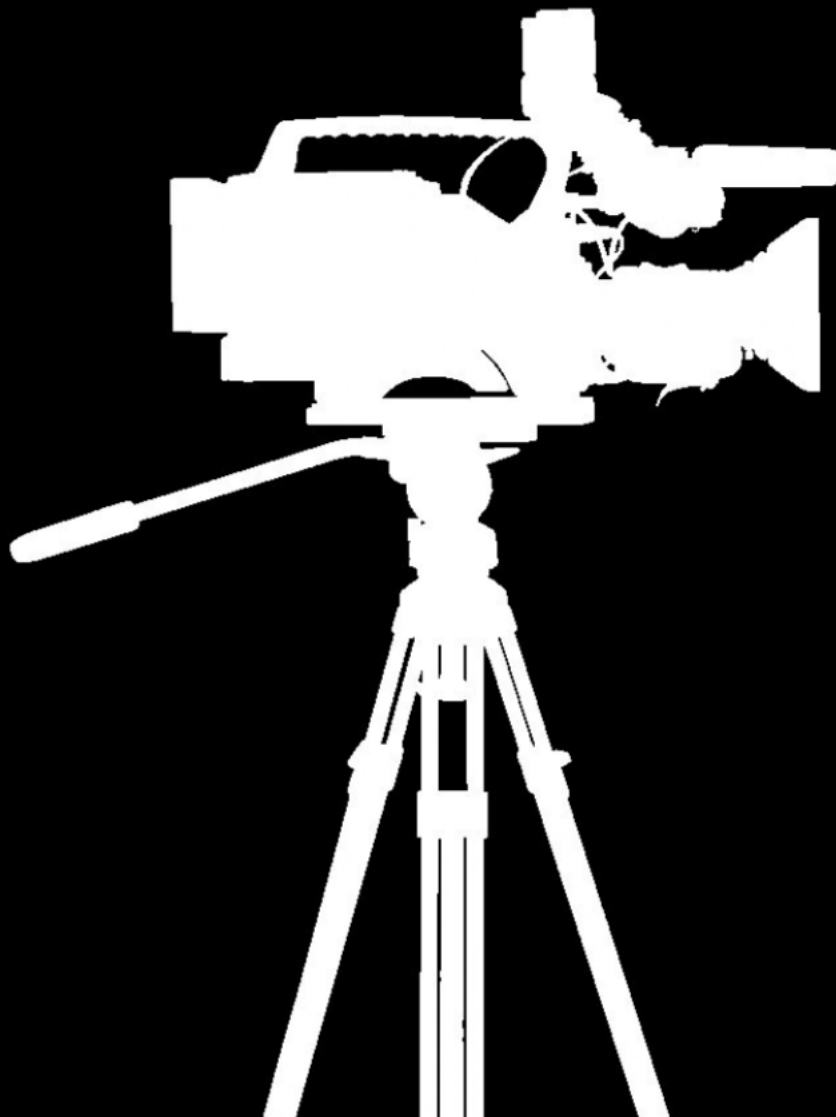


Pseudònim: Violet Jones



LA IMPORTÀNCIA DE LES BANDES SONORES AL CINEMA



“Music is the soundtrack of life”

Dick Clark

AGRAÏMENTS

En el procés de desenvolupament del meu treball de recerca m'he trobat en diversos punts on he necessitat ajuda externa. Per aquesta raó, vull donar les gràcies a totes aquelles persones que m'han donat un cop de mà en algun moment.

M'agradaria agrair sobretot al meu professor d'harmonia musical, per recolzar-me en el meu projecte i haver fet possible una part indispensable d'aquest treball. Gràcies per tots els coneixements, consells, pautes i per sempre creure que puc fer més del que espero.

A més, voldria donar les gràcies al meu tutor, per indicar-me com enfocar la meva idea principal i per la seva exigència en tot moment. Per haver parat l'atenció necessària a la meva feina en cada circumstància i per haver-me ofert una visió externa que m'ha estat de gran ajuda.

També m'agradaria mencionar al professor de música de l'institut, per haver-me obert les portes de l'estudi de gravació i per oferir-me el material que fos necessari per desenvolupar la gravació de les meves composicions.

Per últim, crec que és adient donar reconeixement a la meva tutora d'aula. Tot i que no ha estat a càrrec del meu treball, sempre s'ha preocupat perquè tots els seus alumnes aconseguíssim el nostre objectiu. Gràcies per sempre inspirar-nos i donar-nos una perspectiva més lluminosa.

RESUMEN

En la era moderna, el mundo cinematográfico y el musical forman parte de la vida de las personas, de una manera u otra. Y, del mismo modo, nosotros formamos parte de ellos. Creo que es interesante que nos detengamos un segundo y observemos cómo estas dos artes se fusionan y forman una sola modalidad: lo que llamamos bandas sonoras.

Quizás no nos fijamos al visualizar una película, pero el factor sonoro siempre está presente para dar énfasis a las producciones. Es imprescindible que una buena película conste de una buena banda sonora que le proporcione un sentido, una personalidad y una sensibilidad que adentre al espectador por completo en ella.

Mi propósito realizando este trabajo ha sido demostrar esa gran importancia que tiene la música en este ámbito. A través de mi investigación me gustaría reflejar que las bandas sonoras no hacen de acompañamiento ni de complemento de la imagen, todo lo contrario. Son toda una realidad a parte que da forma y sentimiento a las cinematografías, que desarrolla un rol esencial.

Como decía Dick Clark, “La música es la banda sonora de la vida”. Porque nos hace sentir, nos emociona, nos transmite, nos hace humanos. En definitiva, es el corazón del cine. Porque sin cine hay música, pero sin música no hay cine.

ABSTRACT

In the modern era, the cinematographic and the musical world are a part of people's life in one way or another. And we are also part of them. I think it's interesting to stop for a second and take a look at how these two arts merge and create a single modality: what we call soundtracks.

Maybe we don't pay attention when we are watching a movie, but sound is always present to emphasize all productions. It is vital for a good movie to have a good soundtrack which provides sense, personality and sensitivity and which brings the spectator completely into the film.

My purpose in doing this project has been to demonstrate the great importance that music has in this field. Through my research I would like to show that soundtracks are not an add-on or a complement to the image, quite the opposite. They are a whole reality apart that makes cinematographies have shape and feeling, they have an essential role.

As Dick Clark said "Music is the soundtrack of life". Because music makes us feel, be emotional, it instills us, makes us human. Definitely, it is the heart of cinema. Because there's music without cinema, but there's no cinema without music.

SUMARI

1.	Introducció	7
2.	Objectiu i plantejament del treball	9
3.	Metodologia	11
4.	Què són les bandes sonores?	12
4.1.	Les funcions de la música cinematogràfica	13
4.2.	Com han evolucionat al llarg de la història?	16
4.3.	La música en el món cinematogràfic	22
4.4.	La funció emotiva de la música en el cinema	27
5.	Característiques dels autors més destacats	30
5.1.	Ennio Morricone	31
5.2.	John Williams	34
5.3.	Hans Zimmer	37
6.	Procés de creació d'una banda sonora	41
6.1.	<i>Spotting</i>	41
6.2.	<i>Research & Raw material</i>	42
6.3.	<i>Syncing</i>	43
6.4.	<i>Sketches & Mock-ups</i>	43
6.5.	<i>Writing & Orchestration</i>	44
6.6.	<i>Recording & Mixing</i>	45
7.	Projecte final	46
7.1.	Projecte número 1: <i>Harry Potter & Cinema Paradiso</i>	47
7.1.1.	Procés de recerca i selecció	47
7.1.2.	Anàlisi de les peces	48
7.1.3.	Efecte psicològic i emotiu del resultat	49
7.2.	Projecte número 2: <i>The Shining</i>	51
7.2.1.	Procés de recerca, selecció i anàlisi	51
7.2.2.	Procés de creació de les noves peces	52
7.2.2.1.	Composició 1	52
7.2.2.2.	Composició 2	53
7.2.3.	Efecte psicològic i emotiu dels resultats	55

8.	Conclusions	57
9.	Fonts consultades	58
9.1.	Bibliografia	58
9.2.	Webgrafia	58
10.	Annexos	60
a.	Partitura composició número 1.	60
b.	Partitura composició número 2.	65

1. INTRODUCCIÓ

Sempre m'ha agradat molt el món musical i, des de ben petita, he crescut al seu voltant. Quan em vaig preguntar de què volia que tractés el meu treball de recerca, vaig tenir clar des del primer moment que voldria que estigués relacionat amb allò que m'apassiona: la música i el món audiovisual.

Per aquest motiu, el tema del meu treball són les bandes sonores. Tots, especialment la meva generació i l'anterior, hem crescut mirant pel·lícules, musicals, tots tenim una banda sonora que ens ha marcat. Però sovint no en som conscients, de la seva importància. Una banda sonora no és simplement "música" que acompanya una escena determinada, no és només un complement ni un afegit perquè l'escena quedi més completa. És tot un món. És la fusió perfecta de dos mons extremadament profunds: l'audiovisual i el musical.

Realitzant aquesta recerca, el que vull aconseguir és demostrar que les bandes sonores són una part extremadament important del món cinematogràfic. És realment difícil trobar una pel·lícula sense cap mena de so ni música a part dels diàlegs entre els personatges. I és igual o encara més difícil imaginar-ho. La nostra ment sempre associa el fet que, quan mirem una pel·lícula, un capítol d'una sèrie o fins i tot un simple anunci televisiu, automàticament hi estarà involucrat algun tipus de composició musical. Per això, sóc conscient de la gran importància que les bandes sonores tenen a l'hora de realitzar qualsevol producció audiovisual. Trobar o fer una melodia que encaixi a la perfecció amb cada seqüència; compondre la cançó principal d'un gran musical que perdurarà durant dècades o, fins i tot, segles; aconseguir transmetre allò que un personatge vol dir a través d'una determinada harmonia... la complexitat de tot això, i molt més, són el que m'ha motivat a dur a terme aquest treball.

M'agradaria endinsar-me en tota aquesta atmosfera. Entendre de quina manera influeixen les melodies en allò que es vol comunicar a través de la mirada, els gestos, les paraules. Canviarien les emocions les quals una determinada escena transmet si es canviés la música que hi ha de fons? Segurament. Per què? Doncs perquè cada acord de cada harmonia possible transmet alguna cosa, i cada variació d'aquest mateix acord ens fa sentir d'altres, de manera que ens trobem amb una gran varietat de possibilitats amb les quals els compositors

juguen per aconseguir crear una simbiosi perfecta, una composició que s'adhereixi a la perfecció amb cada seqüència.

A més, com a tots els àmbits, cada compositor té la seva manera de jugar amb les possibilitats i de crear la seva pròpia música. En conseqüència d'això, també he volgut enfocar la meua investigació sobre alguns dels compositors de bandes sonores més reconeguts. Autors d'obres que apareixen a *Cinema Paradiso* (1988), *Indiana Jones* (1989) o *The Lion King* (1994), pel·lícules que han deixat marca sobretot pel seu pes musical. Quin és el secret per crear una bona banda sonora? No crec que n'hi hagi cap. Crec que cada compositor posa una mica d'ell mateix a cada cançó, afegint-hi l'essència de la part audiovisual i la narrativa. Però no és només això, com ja he dit abans, el procés de creació és molt més complex i enrevessat, i sovint no en som conscients quan mirem una pel·lícula. Potser ni ens adonem de la complexitat d'allò que ens està fent sentir emocions, la raó per la qual se'ns posa la pell de gallina. Potser hauríem de reflexionar profundament per ser-ne conscients.

Per conèixer com es crea una banda sonora crec que el que s'ha de fer és endinsar-t'hi de veritat, i aquest és el meu principal propòsit en desenvolupar aquest treball. No només he volgut conèixer la part teòrica i tot allò que és necessari per a realitzar-la, sinó que també he intentat formar part d'aquest procés i poder experimentar-lo en primera persona. Com seria si canviéssim la cançó principal de *La Vita è Bella* (1997) per una completament diferent? Potser en canviar un sol component audiovisual, com pot ser la peça que acompanya l'acció en una escena, les emocions que sentim en observar-la varien, fins al punt de deixar-nos indiferents. O, de la mateixa manera, potser si canviem algun petit detall visual com pot ser l'enfocament de la càmera o l'angle des d'on enfoca, l'escena ja no transmet el mateix missatge. És possible que arran d'això tota l'essència de la pel·lícula canviï.

Per aquesta raó he volgut saber tot el que s'ha de tenir en compte a l'hora de crear una banda sonora per tal que aquesta transmeti justament allò que es demana i perquè encaixi perfectament amb les imatges d'una determinada escena. Aquest ha estat el meu propòsit, el que he volgut demostrar. He volgut evidenciar la importància de les bandes sonores al cinema i la gran relació que tenen amb les emocions que ens fan sentir.

2. OBJECTIU I PLANTEJAMENT DEL TREBALL

En realitzar aquest treball, el que busco és reflectir el paper essencial que té la música dins del món cinematogràfic. Evidenciar l'enorme tasca que hi ha darrere de la creació d'una banda sonora i tot el que s'ha de tenir en compte a l'hora de compondre-la.

Totes les grans pel·lícules que coneixem i admirem no serien el mateix sense la seva banda sonora. I no només perquè no les concebem sense música, sinó perquè tampoc les concebem de cap forma diferent de com són. La música ens fa sentir emocions diverses segons com està estructurada i harmonitzada, i si això varia podem passar d'experimentar alegria a sentir malestar canviant un sol acord, per exemplificar. El fet que el so encaixi a la perfecció amb les imatges és fonamental pels compositors, ja que és necessari que la música expressi el que el film per si sol no pot, tota l'emotivitat i els efectes que les imatges no són capaces de transmetre a l'espectador per si soles.

Per aquesta raó m'agradaria indagar més en aquest món i poder mostrar la gran influència que té la part musical sobre les nostres sensacions, aquesta és la finalitat del meu projecte. És evident que en visualitzar una pel·lícula d'acció, en particular, la música juga un paper imprescindible a l'hora de fer-nos sentir exaltació, de posar-nos en tensió. Segons com siguin les composicions tècnicament, ens fan sentir d'una forma o d'una altra. En compondre la banda sonora d'una pel·lícula que forma part d'un gènere concret, és necessari seguir unes determinades pautes per tal que aquella música s'adapti de la forma més adient a les característiques del gènere i a allò que es vol transmetre a l'espectador. La nostra ment està acostumada a associar certes combinacions d'acords, ritmes o cadències amb determinades situacions, depenent de com ens fan sentir. En el cas de percebre acords menors o disminuïts barrejats amb altres característiques podem experimentar tristesa o malestar; escoltant ritmes accelerats acompanyats d'una gran orquestra simfònica podem associar-los amb una escena èpica o un moment de gran acció; o, també, si escoltem instruments tocats d'una manera plena, suau i calmada, podem arribar a emocionar-nos de forma tendra i plaent. Tot això depèn de com siguin les composicions de la banda sonora i, clarament, de com sigui el film que estem visualitzant. De la forma com es combina el film, és evident que també es relaciona amb com està produït, la seva escenografia, els plans, el color, l'angulació, el tipus d'objectiu de la càmera... Però aquests serien altres objectes d'estudi, i jo el que vull mostrar

a través del meu projecte és la manera en què les nostres sensacions poden canviar si modifiquem una melodia, encara que les imatges romanguin intactes.

Com és evident, la música que és adherida posteriorment a una escena ha de coincidir d'una manera correcta amb les imatges, la narrativa, les accions... Ha de servir com a instrument per a donar èmfasi i importància a determinades seqüències i per focalitzar o desviar l'atenció de l'espectador en d'altres. És clar que si les imatges d'una escena concreta són modificades, els actors realitzen una acció diferent, les seves expressions facials varien o, fins i tot, si les càmeres enfoquen quelcom diferent, és possible que allò que l'escena vol transmetre canviï. Aquest és exactament el punt principal de la meva recerca.

Com ho faré? A partir de dos projectes. En el primer, seleccionaré dues escenes de diferents pel·lícules i intercanviaré els aspectes musicals que hi apareixen. En el segon també triaré una escena concreta d'una pel·lícula però, en aquest cas, substituiré la banda sonora per dues peces diferents pròpies, per tal que la part emocional que aquella escena vol comunicar variï i així es pugui demostrar la gran importància que la música té sobre allò que percebem.

3. METODOLOGIA

Al llarg del desenvolupament del projecte he intentat organitzar-me de la millor manera possible. De forma general, l'he volgut començar-lo indagant sobre la història de les bandes sonores, per així informar-me i situar-me abans de continuar amb els altres apartats. M'he anat planificant per petits períodes de temps per tal de saber gestionar bé el temps disposat i poder anar progressant de forma correcta. En ser un treball important i complex, crec que l'organització és un fet indispensable per assolir un bon resultat.

Per dur a terme aquest treball m'he basat a realitzar una recerca majoritàriament bibliogràfica i documental. He extret informació sobretot de fonts secundàries, com ara llibres de text o pàgines web relacionades amb el tema triat. He comparat i sintetitzat totes les referències trobades amb la finalitat d'utilitzar la més adient en cada cas. En l'àmbit pràctic, al contrari, m'he basat més en els meus coneixements sobre harmonia musical i l'ajuda externa de persones expertes en el tema. A més, totes les dades adquirides a tot el marc teòric del treball m'han servit de referència per saber com enforçar el marc pràctic.

4. QUÈ SÓN LES BANDES SONORES?

La música en el cinema no és un afegit gratuït a la pantalla. Forma part d'un tot i és un element fonamental dins de la concepció de l'obra. Com a element irremplaçable exerceix un paper que toca diversos punts de la creació artística, des del mecanisme cinematogràfic fins a la profunditat conceptual. Al llarg de la història del cinema s'ha pogut veure clarament la introducció de la música en el món cinematogràfic, resultant en la creació de les anomenades bandes sonores. Però, què són concretament? Quina és la seva funció dins d'aquest àmbit?

“La música ha de suplantar el que els actors no són capaços de dir, fer entendre els seus sentiments i aportar el que les paraules no són capaces d'expressar.”¹

Bernard Herrmann

La música posseeix un gran poder semàntic narratiu, dóna sentit a l'escena i pot codificar els films mitjançant el sistema de gèneres. Això ho podem comprovar si musicalitzem una mateixa seqüència amb diferents gèneres musicals. D'aquesta manera, podrem veure com el significat es veu modificat i fins i tot es genera un sentit contrari a l'escena original.

Un dels principis fonamentals de la música aplicada a la imatge consisteix en l'efecte simbiòtic d'acció-reacció: quan la música se sobreposa a la imatge sempre la modifica d'alguna manera, de la mateixa manera que la imatge modifica la recepció de la música. És a dir, s'influeixen mútuament. Gràcies a aquest principi, la música del cinema i, en concret, la música incidental, s'afegeixen al film amb una intencionalitat funcional, el que vol dir que sempre se situen segons per a què s'utilitzi la música en cada moment. D'aquesta manera es poden entendre millor els aspectes estètics, significatius o expressius del film, a més de determinar característiques musicals.²

¹ Bernard Herrmann, op. cit., pàg. 16

² Teresa FRAILE PRIETO, *Funciones de la música en el cine*, pàg. 7.

4.1. Les funcions de la música cinematogràfica

El cinema és narració, i una de les funcions més freqüents de la música és portar el ritme d'aquesta. Té una funció dramàtica que afecta directament a les emocions. La part sonora determina el que l'espectador ha de sentir i busca que aquest pugui comprendre millor l'acció del relat. D'aquesta manera, "si parlem de les principals funcions de la música cinematogràfica, trobem la funció expressiva i la funció narrativa"³. Des del punt de vista expressiu, la música contribueix al desenvolupament psicològic dels personatges i fa que l'espectador s'impliqui emocionalment. A més, aquesta pot inclús canviar el contingut emocional, el que significa que allò que una escena ens transmeti depèn de la música amb la qual estigui acompanyada, ja que aquesta és capaç de canviar tot el contingut. D'altra banda, les composicions també tenen una funció narrativa perquè afegeixen sentimentalisme o dramatisme a les escenes, poden servir per a recrear èpoques o llocs concrets o per unir diferents escenes entre si. Tenen una gran importància per fer entendre millor algunes seqüències, ja que la música ajuda a fer que el missatge que el director ha volgut enviar amb aquella escena o acció arribi amb més claredat i facilitat.

Richard Davis, en el seu llibre *Complete guide to film scoring*, va agrupar les diferents funcions dramàtiques de la música al cinema en tres grans categories: funcions físiques, psicològiques i tècniques. Les físiques són les bandes sonores que acompanyen el moviment d'una imatge (del protagonista, d'un vehicle o inclús de la càmera), emmarquen la trama geogràficament (es tracta de música relacionada amb el lloc on se situa la trama) i poden crear una atmosfera que ens situï a una hora del dia concreta o, fins i tot, un espai-temps concret. Les funcions psicològiques són aquelles que serveixen per jugar amb les nostres emocions. S'utilitza la música per a subratllar l'estat d'ànim dels personatges o canvis emocionals sobtats; per a transmetre unes certes emocions a l'espectador; per a preparar a l'audiència per a un moment concret, com ara un ensurt; per donar informació d'allò que no veiem; o, tanmateix, per enganyar al públic en alguns casos. Bàsicament, s'atribueixen unes característiques determinades a la part musical per tal de fer sentir a l'espectador allò que es desitja. I, finalment, les funcions tècniques són aquelles que poden donar continuïtat al muntatge en un moment concret, funcionant com a transició entre dos plans o dues escenes

³ FRAILE PRIETO, pàg 8.

diferents i aportant unitat interna a una seqüència, a més de crear continuïtat; o poden crear continuïtat al llarg de tot el film, reproduint sons o melodies que es van repetint i que s'associen amb determinats personatges, emocions, llocs...

A part d'això, igual que totes les bandes sonores no són iguals, sabem que no tota la música cinematogràfica és igual. Dins del món de la ficció, trobem la “música diegètica”⁴, aquella que forma part de qualsevol acció que puguem veure a la pantalla. Conviu al mateix pla que els personatges i permet que aquests interactuïn amb ella, ja que té una font de so visible o explicativa, ja sigui a través d'algú que la interpreta en directe o a través d'algun aparell que la reproduïx. Un exemple serien els musicals, on els protagonistes utilitzen la música com a mitjà de comunicació i aquesta és un element més dins del desenvolupament de la trama. D'altra banda, trobem la música incidental. La música que es troba fora de la ficció i és afegida al desenvolupament narratiu de manera artificial i amb mitjans tècnics. És a dir, aquelles composicions que acompanyen l'escena d'una manera externa. Aquesta música és la qual es posa al servei de l'obra a la que acompanya, sigui teatre, cinema o poesia. En el llenguatge cinematogràfic, es refereix en concret a la música extradiegètica. Segons Kracauer, “en comptes de cridar l'atenció sobre si mateixa, la música extradiegètica és incidental, respecte d'una acció total que és la que atrau l'interès. Com acompanyament inadvertit, compleix una funció de fons: sosté les imatges. És la localització el que importa, no el seu contingut.”

Depèn de com sigui la sincronització de la música amb les imatges, les bandes sonores poden diferir en dos tipus d'articulació: la sincrònica i l'asincrònica. La primera és aquella en la qual música i imatge guarden una relació de dependència en l'articulació dels accents musicals i visuals respectivament, que es produeixen sincrònicament, a la vegada. És necessari, per tant, una anàlisi previ de la imatge perquè la música marqui musicalment els moviments visuals o bé, al contrari, un estudi de la música perquè la imatge l'acompanyi sincrònicament. En canvi, a l'articulació asincrònica la música corre paral·lela a la imatge, però sense cap articulació dinàmica amb aquesta.⁵

⁴ Siegfried KRACAUER, *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, pàg. 187.

⁵ KRACAUER, pàg 193.

És un fet que les bandes sonores són un punt essencial en l'elaboració d'una bona pel·lícula avui en dia, i és clar que no podem infravalorar-les ni obviar la seva importància. Però, quan i com es va introduir la música en el món cinematogràfic? De quina manera ens afecta aquesta quan visualitzem un film? Com afecta la nostra percepció de la psicologia dels personatges? Com influeix en la nostra predisposició anímica, en el nostre estat emocional?

4. 2. Com han evolucionat al llarg de la història?

La música escrita per a cinema va sorgir per la necessitat emotiva-comunicacional tant per la seva funció dramàtica a les pel·lícules, com per la integració d'aquestes en una indústria que vol complaure a un públic majoritari. “Aquesta ha sintetitzat les formes musicals més significatives del segle XX des de molt abans que es produís el revitalitzador corrent sincrètic propi de la postmodernitat. Ha mantingut viu l'esperit funcional, el fet de posar-se al servei d'altres arts i intencions que havien sigut pròpies de la música des dels seus orígens documentats fins al Classicisme i el Romanticisme.”⁶

El pensament sobre la música com a element cinematogràfic va néixer juntament amb la teoria del cinema. Els primers testimonis del cinematògraf assenyalaven una analogia entre la música i el cinema. Quan el cinema era mut, ja hi havia acompanyaments musicals de les imatges que anaven transcorrent a la pantalla, ja fos mitjançant una orquestra, un piano o un gramòfon. Amb la invenció del cinema sonor, a l'estudi de la música s'afegeix l'anàlisi, per les possibilitats d'interacció de la part visual que la gravació del so pot oferir.⁷

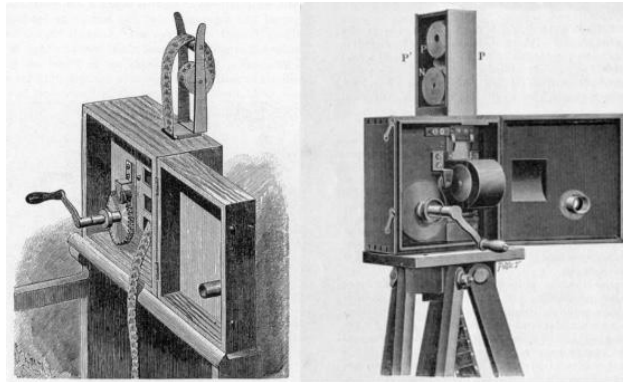
La música servia per evitar els silencis o per evitar el desagradable soroll del projector, però a poc a poc va anar guanyant importància dins del món del cinema de manera que, avui en dia, no podem concebre una bona pel·lícula sense un bon muntatge, un bon guió, una bona fotografia i una bona banda sonora. Podem parlar de composicions associades amb la imatge inclús des d'abans de la històrica sessió Lumière de desembre de 1895, en la qual va néixer oficialment el cinematògraf. “Se sap que les sessions pioneres dels Lumière al Grand Café eren sempre acompanyades de piano. En aquest gènere cinematogràfic, la música contribuïa a la creació de la versemblança fílmica a través del seu impacte emocional en l'espectador, i a través de la seva acció de continuïtat davant la brusca discontinuïtat de les fragmentàries imatges projectades.”⁸ Com va escriure el teòric Bela Bálazs, “Una pel·lícula muda, vista sense acompanyament musical, fa que l'espectador senti malestar. Aquest fenomen té una explicació psicològica: per la pel·lícula muda, la música no és solament un

⁶ Carlos COLÓN PERALES, Fernando INFANTE DEL ROSAL, Manuel LOMBARDO ORTEGA, *Historia y Teoría de la Música en el Cine: Presencias Afectivas*, pàg. 11.

⁷ COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 12.

⁸ COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 31.

instrument tradicional per a expressar el to afectiu, sinó una tercera dimensió de la pantalla. La música fa acceptar la imatge de la pantalla com una veritable imatge de la realitat vivent.”⁹



Cinematògraf dels Lumière. <<https://zoomf7.net/2015/12/28/el-cine-antes-de-los-lumiere/>>

“Més endavant, es va iniciar el plantejament de la qüestió d’escollir els temes musicals en funció del que succeïa a la pantalla, de manera que anessin concordats. A partir d’aquest moment es van començar a utilitzar obres de grans compositors de la història de la música, com ara Chopin o Beethoven, però encara no es creava específicament pel cinema.”¹⁰ Fins als anys vint, les partitures originals eren poc freqüents. “La primera estació de la música en el cinema està formada per catàlegs (Music Sheets) en els quals s’oferien pàgines del repertori clàssic o popular amb indicacions de les escenes a les quals devien servir de fons. Es tractava de diferents composicions musicals aptes per a qualsevol pel·lícula. En aquests catàlegs la música s’oferia d’una manera més directa. Els epígrafs eren “Escenes dramàtiques”, “Atmosferes líriques”, “Clímax”, “Tensió i misteri”... De manera que el músic titular de cada cinema veia la pel·lícula, escollia les partitures en funció de les incidències de l’acció i preparava el repertori.”¹¹

Al llarg del segle XX comencen a deixar de funcionar els models anteriors, s’ha de provocar una ruptura amb la tradició i les escoles. Això redueix el camp d’experiència sensible compartit pel compositor i l’oient, a més de l’allunyament d’aquelles persones aficionades, i afavoreix a l’anacronisme dels gustos dels públics majoritaris de música culta, que ignoren la música que expressa el temps al qual es troben.

⁹ Béla BALÁZS, *El Film. Génesis y Esencia de un Arte Nuevo*, pàg. 233. Extret de COLÓN PERALES, pàg. 33.

¹⁰ María del Carmen ARAGÚ CRUZ, Francisco HARO SÁNCHEZ, *Las Bandas Sonoras a lo largo de la Historia del Cine*, pàg. 50.

¹¹ COLÓN PERALES i d’altres, pàg. 33.

Paral·lelament, es desenvolupa amb plenitud una nova música popular escampada pels mitjans de comunicació massius.¹²

No és fins al 1908 que es crea la primera banda sonora original de la història del cinema, creada per a donar expressivitat en determinats moments de la pel·lícula. Autors com Camile Saint-saens i Mihail Ippolitov creaven obres especialment per a pel·lícules, començant oficialment la història paral·lela de la música i el cinema. Avançant a la dècada del 1910, veiem com cada vegada es produeixen més pel·lícules amb un fons musical creat especialment per a elles, però és a mitjans de la dècada, el 1915, quan es crea un gran punt d'inflexió amb la producció del film *The Birth of a Nation*, la banda sonora de la qual va ser composta per J.K. Briel, ja que a partir d'aquest moment es generalitzen les composicions per a pel·lícules i cada estudi compta amb els seus propis compositors. La música escrita en funció de les necessitats dramàtiques o expressives de les pel·lícules és música feta per ser escoltada només una vegada, té una essència concebuda per la seva reproducció mecànica com a part d'una creació o un espectacle audiovisual, i sembla adequar-se a la zona d'ombra en la qual viu la música de consum. Però aquesta zona no li correspon.¹³

“La música del cinema, per la seva pròpia naturalesa, ha reinstaurat la funcionalitat de la composició i ha anticipat la nova comunicabilitat de la música posterior a les avantguardes.”¹⁴ Existeix perquè el cinema la necessita. La necessita perquè expressa la vida; la seva realitat, els seus somnis, les seves carències... Perquè no pot haver-hi ni mai hi haurà vida sense música.

La indústria va marcar els límits en els quals les composicions per a cinema s'havien de desenvolupar. Aquest tipus de música hauria d'assumir o un caràcter anacrònic (que busca el públic aferrat a la tradició), o una excessiva simplificació i submissió a la moda (buscant el públic aferrat a la música de consum massiu). En aquest moment, va haver-hi músics que començaven a compondre música amb un propòsit diferent. En l'època en què el cinema gaudia encara de l'esplèndid privilegi de ser

¹² COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 12.

¹³ ARAGÚ CRUZ, HARO SÁNCHEZ, pàg.50.

¹⁴ ARAGÚ CRUZ, HARO SÁNCHEZ, pàg. 51.

completament menyspreat per l'elit, compositors com Maurice Jaubert escrivien ja expressament pel cinema una música tendra i feliç, trista i alegre, senzilla i bella. Una veritable música popular. Música per a tothom, per a tots aquells que amen la música.

15

Per a situar-nos en el context musical en el qual neix realment la música cinematogràfica (encara que les projeccions mudes ja s'acompanyessin anteriorment de música), ens interessa especialment el panorama musical d'entre 1914 i 1930, és a dir, des de la maduresa del cinema mut fins a l'eclosió del sonor. A partir de la introducció de la música gravada, tot va canviar. La música gravada va incidir sobre un important fenomen musical del segle XX: la música lleugera.¹⁶

“A partir de 1930 es pot fer una distinció cada cop més clara entre, per una part, una música fundada sobre la tradició, que adopta formes nobles i una escriptura experta, i que no té cap altre fi que la seva pròpia perennitat; i, per altra banda, una música objecte, senzilla i alegre, amb una funció molt marcada de diversió, que busca l'eficàcia immediata perquè no està feta per perdurar.”¹⁷ Aquesta és la música lleugera, que al segle XX va assolir un gran auge gràcies a la multiplicació de l'edició de partitures simples per a execucions domèstiques i l'obertura de nous centres d'oci pel nou públic de les grans concentracions urbanes sorgides durant la revolució industrial, i que es va convertir en la música de consum massiu d'aquest segle.

El 1927, amb l'estrena la primera pel·lícula sonora, *The Jazz Singer*, es va poder veure la importància que la música tindria posteriorment en aquest àmbit. La dècada dels trenta es caracteritza per una major professionalització de la música al cinema. Aquest passa de ser un acompanyament constant a una eina més selectiva per emfatitzar determinats moments de les escenes. Els estudis tenien departaments musicals complets, amb una plantilla de compositors, adaptadors, arranjadors i directors d'orquestra. Al principi, la música estava poc sincronitzada amb les imatges, però el 1933, amb la coneguda pel·lícula *King Kong*, Max Steiner va demostrar el que es podia arribar a aconseguir amb una partitura original totalment sincronitzada amb

¹⁵ COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 31.

¹⁶ ARAGÚ CRUZ, HARO SÁNCHEZ, pàg.51.

¹⁷ COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 30.

la part visual. En la dècada dels quaranta, compositors de diferents àmbits comencen a crear obres per al cinema. Trobem els compositors dels musicals de Broadway, de concerts i òperes, de la ràdio, compositors de l'anomenada "música clàssica"... A més, a la dècada dels cinquanta apareixen en escena també creadors de Jazz i de l'anomenada "música lleugera" que comencen a endinsar-se en aquest nou àmbit.¹⁸

És durant aquesta època que esdevé el boom del cinema musical a Hollywood, de manera que actors, cantants i ballarins van assolir la fama per pel·lícules en les quals la música tapava les carències artístiques que aquestes poguessin tenir. El públic comença a tenir més en compte la música de les pel·lícules, un fet que va fer que els estudis cinematogràfics iniciessin la rendibilització d'aquesta música, animant als compositors a escriure temes vendibles, melodies i cançons que es poguessin incloure en un disc.¹⁹

"A la dècada dels seixanta es produeix la desintegració d'aquests grans marcs teòrics que són substituïts per les metodologies i disciplines que apliquen des de fora les seves categories i eines al cinema, com ara la psicoanàlisi."²⁰ S'interessen per la música com a element cinematogràfic, però sempre des dels marges dels seus mètodes. Va ser el període de renovació de compositors, es retiren alguns i n'apareixen de nous. "Es posa de moda el Western, de les mans d'autors com Ennio Morricone i Elmer Bernstein. En canvi, més endavant es produeix una crisi compositiva, ja que s'obviava bastant la música instrumental en favor de cançons que la majoria de cops no tenien res a veure amb la temàtica ni la trama de la pel·lícula, però venien més i d'aquesta manera els estudis aconseguien estalviar-se els diners que costaria un compositor. En aquest moment és quan apareix un dels més grans i reconeguts creadors de bandes sonores de tots els temps: John Williams. A ell es deu gran part de la millor música de cinema feta en les últimes dècades."²¹

En els anys vuitanta arriba la revolució al món cinematogràfic, amb l'aparició de la música feta amb sintetitzadors que, encara que ja s'havia fet servir, és en aquest període quan adquireix major importància amb compositors com Vangelis i Maurice

¹⁸ ARAGÚ CRUZ, HARO SÁNCHEZ, pàg.51.

¹⁹ ARAGÚ CRUZ, HARO SÁNCHEZ, pàg.51.

²⁰ COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 32.

²¹ ARAGÚ CRUZ, HARO SÁNCHEZ, pàg.51.

Jarre. Tot i això, la música orquestral segueix en alça amb Williams i Jerry Goldsmith. A principis de 1990 es produeix una recuperació de les cançons no compostes exclusivament per un film, en una carrera comercial que no només servia de promoció per la cinta, sinó també perquè augmentessin els ingressos de la productora. Algunes bandes sonores es converteixen, doncs, en recopilacions de grans cançons, que se senten al llarg de la pel·lícula, que es poden escoltar repetidament a les llistes d'èxits de les emissores de ràdios especialitzades i que en alguns casos tapen una mediocre producció cinematogràfica. No obstant això, la música original composta per a una producció audiovisual no va decaure, més ben dit al contrari. Van sorgir nous i bons compositors que, juntament amb els que ja hi havia, van compondre meravelles. Partitures tremendament simfòniques i que no tenen res a envejar amb les obres de molts dels grans mestres de tots els temps.²²

En definitiva, avui dia ningú pot concebre una pel·lícula sense banda sonora, sense una música que acompanyi i s'adapti a les imatges. Encara que al llarg de la història alguns directors de cinema quasi van menysprear aquest element cinematogràfic, molts altres no van dubtar en utilitzar-lo per dotar d'una major qualitat les seves produccions.

²² ARAGÚ CRUZ, HARO SÁNCHEZ, pàg.52.

4. 3. La música en el món cinematogràfic

La reflexió de la música al cinema s'ha desenvolupat en dos models fonamentals: un que analitza o explicita la relació originària de la música i la imatge cinematogràfica i la seva unió; i un altre que la comprèn sota criteris de funcionalitat i de valors estructurals sense plantejar-se una relació de consubstancialitat. El primer model assenyala l'estreta relació entre la música i la imatge aplicant un model deductiu, el qual comprèn les actituds concretes de la música sobre els valors fonamentals de la seva complicitat amb la imatge. Descriu la competència de la música com un fet precinematogràfic. En canvi, el segon consolida les particularitats de la música cinematogràfica a partir d'una sedimentació històrica. Es centra en els efectes particulars de la música en films concrets, en autèntiques funcions generals de la música en el cinema. En definitiva, es tracta de dues formes de definir el lloc que ocupa la música en el cinema: una, essencialista, i l'altra, funcionalista. Una que es basa en la metafísica, i l'altra, en l'anàlisi.²³

“La reflexió sobre la música en el cinema en el sentit d'una unió fonamental amb la imatge s'ha donat des dels inicis de la teoria del cinema en termes de consubstancialitat, relació d'alquímia, reciprocitat i demarcació. Aquestes quatre aproximacions coincideixen en la voluntat de justificar el lloc o l'adveniment de la música dins del cinema, reconeixent una inherència bàsica (la consubstancialitat), un procés de reacció química (l'alquímia), una influència mútua i una simbiosi (la reciprocitat) i una acotació del film com a objecte per part de la música (la demarcació).”²⁴

L'objectiu de la consubstancialitat és situar la música al mateix nivell que els elements cinematogràfics, com ara la llum i les ombres, un fet que ja era imprescindible en el cinema mut. Segons va afirmar Bernard Herrmann, “és gairebé impossible fer pel·lícules sense música, ja que aquestes necessiten el seu ciment. Mai no he vist una pel·lícula que fos millor sense ella, la música és tan important com la fotografia”.²⁵ És necessària una relació entre la

²³ Carlos COLÓN PERALES, Fernando INFANTE DEL ROSAL, Manuel LOMBARDO ORTEGA, *Historia y Teoría de la Música en el Cine: Presencias afectivas*, pàg. 206.

²⁴ COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 207.

²⁵ Fred KARLIN, *Listening to the Movies*, pàg. 11. Cit. per Bernard HERRMANN. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 207.

imatge i la música. Si els silencis, els temps morts o els moments de tensió s'emplenen amb melodies indiferents o constantment heterogènies, el resultat és el desordre i la falta d'harmonia. La música i la imatge han de coincidir encara que sigui de forma indirecta o antitètica. "L'exigència de la concepció musical del film consisteix en el fet que la naturalesa específica del film ha de determinar la naturalesa específica de la música, o a l'inrevés; de manera que l'autèntica inspiració del compositor cinematogràfic sigui la invenció d'una obra que s'adapti amb la major precisió."²⁶

Nombroses teories parlen sobre la unió de la vista i l'oïda a l'hora de visualitzar una pel·lícula acompanyada d'una banda sonora, tot i que el so i la imatge són dues experiències autònomes. La causa psicològica de tal fenomen és que mai percebem la realitat amb un sol òrgan. El que només veiem, només escoltem, etc. no té un caràcter de realitat tridimensional. No existeix una separació; veiem la imatge i escoltem la banda sonora alhora. Existeix el "jo sento, jo experimento" sobre la totalitat de la imatge i el so conjuntament. La sensació sinestèsica que provoca la unió de tots els sentits es presenta de manera molt més evident en el cas de la música, on el so es fusiona amb una certa visualització de la part melòdica, les escales, la textura i el ritme. Per aquesta raó era tan important l'acompanyament musical en el cinema mut, per a extreure d'ell aquest element intangible que, en absència de diàlegs i sorolls de la vida quotidiana, treballa en la ment i en l'ànima a través d'una combinació sensorial.²⁷

"La idea de la unió de tots els sentits en la percepció cinematogràfica es converteix des de molt aviat en una de les utopies assumides per la comprensió del cinema: es tracta d'una concepció perceptiva del cinema total com aquell que posseeix la capacitat d'aglutinar tots els sentits i reproduir una experiència completa anàloga a la de la vida real."²⁸ Si tirem la vista enrere, podem fixar-nos en el cinema mut, allà on va començar tota la controvèrsia de la introducció de la música en les produccions audiovisuals. En aquell moment, la música amb la qual generalment s'harmonitzava l'espectacle no tenia una altra finalitat que fer

²⁶ Theodor ADORNO, Hanns EISLER, *El Cine y la Música*, pàg. 91. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 208.

²⁷ Cit. per Béla BALÁZS, *El Film. Génesis y Esencia de un Arte Nuevo*, pàg. 170. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 208.

²⁸ Kurt LONDON, *Film Music*, pàg. 36. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 2011.

d'atmosfera, preparar inconscientment l'esperit de l'espectador per a identificar-se millor amb el film que es va desenvolupant i fer-li comprendre millor la bellesa que contempla. L'acompanyament sonor no arribava a ser cap element de la representació filmica, sinó que només era un ingredient més. "Pel seu caràcter "surrealista", el film mut era incapaç d'aconseguir que l'espectador experimentés un sentiment real de duració. Faltava quelcom que permetés mesurar interiorment el temps psicològic del drama referint-se a la sensació primària del temps real. Una mesura capaç de justificar el ritme i les cadències. Aquesta mesura, des del coneixement temporal, era aportada per la música."²⁹ A part de crear un clima sonor encarregat de donar eco a les modalitats sentimentals o, fins i tot, desfer-nos del silenci creant una unitat, la música donava a l'espectador la sensació d'una duració viscuda. Va ser Charles Chaplin un dels primers a donar un valor perceptiu i psicològic al paper de la música en el cinema: "Si la imatge visual és l'objectiu concret i senzill, la música és el fet abstracte i subjectiu, allò que dóna lloc a la interpretació a més d'involucrar un concepte mental. Amb la innovació del cinema parlant hem passat, doncs, del concret a l'abstracte, de la simplicitat a la complexitat. Chaplin veia absurd el conflicte creat pels dos bàndols oposats: el que estava a favor de la introducció de la música a la filmografia, i el que n'estava en contra. Segons ell, l'art cinematogràfic s'assemblava a la música més que qualsevol altre art. Ell creia en el progrés, volia que la funció visual deixés de ser l'única important i passés a ser un segon terme, i que l'oïda es convertís en l'òrgan principal de la percepció audiovisual, el que significava un esforç molt major, una concentració mental molt més elevada i un desgast d'energia molt més gran."³⁰ La introducció de la música faria que l'espectador es sentís més atret pel centre de les imatges mudes i el faria experimentar millor la vida fotogràfica i narrativa del film.

D'aquesta manera, l'estudi de la música amb relació a la filmografia, com hem afirmat, va néixer a partir de 1927 i va constituir els fonaments de la visió funcional o estructural de la música en el cinema. Per tant, pel que fa a aquest gran paradigma existeix un abans i un després. El so va començar a ser tractat com a un element nou de muntatge independent de la imatge visual. Aquest nou tipus de producció va introduir una nova forma d'expressió a través de les imatges, un fet que no es podia produir només amb l'existència dels elements visuals. Gràcies a la possibilitat de

²⁹ Jean EPSTEIN, *Textos y Manifiestos del Cine*, pàg. 487. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 211.

³⁰ Cit. a *Chaplin i el cinema parlant*, pàg. 57. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 212.

contrapunt entre el so i la imatge, es va poder desenvolupar la música cinematogràfica com un mitjà expressiu de gran potencialitat. Això no només va ser un gran avenç per al cinema, sinó que també va realçar la seva importància i la seva força cultural fins a un punt desconegut en aquell moment. Hi havia autors, com ara Edgar Morin, que creien fermament que un film necessitava música integrada, ja que afirmaven que el cinema és musical com l'òpera, encara que l'espectador no se n'adoni.³¹

Des d'una altra perspectiva, "si sabem que la consubstancialitat permetia un accés a la música del cinema des de la idea de la cohabitació, el plantejament de l'alquímia afirma com la unió de la música i la imatge s'entén en termes d'una reacció química. La capacitat reactiva de la música per si sola pot arribar a efectes més apropiats que aquells provocats intencionadament."³² És a dir, sovint la naturalesa i la indeterminació de les melodies que es barregen amb els elements filmics actuen de forma apropiada creant una relació entre la música i la trama cinematogràfica de manera espontània, produint una reacció d'alquímia. "La imatge i la música, al influir-se mútuament, prenen una tonalitat especial que sorgeix de la juxtaposició dels dos elements, el que explica que les partitures de Vivaldi, per exemple, puguin arribar a adquirir coloracions tan variades. La música suposa per a la imatge la causa de la seva projecció en una tercera dimensió."³³ "Una pel·lícula muda, vista sense acompanyament musical, fa que l'espectador senti malestar. Aquest fenomen té una explicació psicològica: per a la pel·lícula muda, la música no és solament un instrument tradicional per expressar un to afectiu, sinó una espècie de tercera dimensió de la pantalla. La música fa acceptar la imatge de la pantalla com una vertadera imatge de la realitat vivent."³⁴ El so fa reaccionar a la imatge dilatant-la i cedint-li profunditat.

De la mateixa manera que existeix la consubstancialitat i la relació química entre els dos elements, també existeix clarament una relació de reciprocitat. Per una part, la música està al servei de les imatges; per l'altra, les imatges estan al servei de la música. Al mateix temps que els modificadors musicals influeixen la recepció del film, els indicadors filmics també influeixen recíprocament en la recepció de la

³¹ François PORCILE, *Presence de la Musique à l'Écran*, pàg. 8. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 213.

³² COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 220.

³³ Martin MARCEL, *El Lenguaje del Cine*, pàg. 132. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 222.

³⁴ BALÁZS, pàg. 233. Extret de COLÓN PERALES, pàg. 222.

música. Igual que la música completa el film, el film focalitza el contingut emotiu de la música, particularitzant i intensificant el seu efecte.³⁵

Sabem que la música actua de manera recíproca amb la imatge, igual que sabem que aquesta compleix la funció de definir i separar el film del món exterior, diferenciant-lo com a objecte i construcció de ficció davant del món real. “La música és aquella que posseeix la capacitat de demarcar la part visual com a una construcció irreal, de donar-li consistència com a objecte d’art i anul·lar el seu caràcter d’element real.”³⁶

³⁵ *The Cinematic Text*, pàg. 243. Extret de COLÓN PERALES i d’altres, pàg. 224.

³⁶ Albert LAFFAY, *Lógica del Cine*, pàg 37,39. Extret de COLÓN PERALES i d’altres, pàg. 224.

4. 4. La funció emotiva de la música en el cinema

L'emotivitat que la música fa sorgir a l'espectador té una gran importància en el món del cinema. Constitueix la part més manipulable de la subjectivitat, ja que l'àmbit musical s'apropa considerablement al cinematogràfic com a dues arts amb una gran capacitat emotiva, commovedora i persuasiva.

El pensament cinematogràfic entén la música com una expressió afectiva que conté tots els recursos dirigits directament a l'emoció. “La música d'una pel·lícula resumeix per si sola tots els processos i efectes d'intensificació i acceleració. Els seus moments d'intensitat tenen una certa equivalència amb el primer pla i amb ell coincideixen amb freqüència. És a la vegada cinestèsia (moviment) i cenestèsia (subjectivitat i experimentació de processos cognitius), i fa de nexa entre el film i l'espectador.”³⁷ De manera que allò que les seqüències visuals volen transmetre ho comunica la música, formant una perfecta fusió de sentits que produeix aquest gran efecte emotiu. Hugo Munsterberg va ser el primer a racionalitzar el valor afectiu de la música com a dilatació de la dimensió de les imatges: “La música alleuja la tensió, manté desperta l'atenció i ha d'anar d'acord amb l'escena. No explica el que explica la trama, ni agafa el lloc de les imatges, sinó que simplement reforça el context emotiu i proporciona alleujament emocional.”³⁸ Per una sèrie de convencions la música significa i fa sentir emocions concretes en l'espectador o dilata les que ja han desencadenat les imatges.

Parlant de l'afectivitat, si ens fixem concretament en un determinat àmbit, sabem que el gènere en el qual es desplega amb major llibertat i amplitud és el melodrama, un fons de passions inexpressables sense música. Es pot explicar la necessitat de música que té aquest gènere des del seu propi origen etimològic: melo-drama, drama amb música. A més, també es pot relacionar i determinar la funció de la música en el melodrama amb el fort caràcter irreal i hiperbòlic dels seus diàlegs, fortament emocionals. És tan bàsica la funció emotiva de la música en el cinema que al temps del cinema mut ja es van construir catàlegs que codificaven musicalment tota una sèrie d'estats anímics. S'acostumava a proposar intervencions adequades pels

³⁷Edgar MORIN, pàg. 118. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 244.

³⁸Hugo MUNSTERBERG, cit. a Sergio Miceli, pàg. 35. Extret de COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 244.

pianistes i instrumentistes de les sales i que constituïen un “material admirable per una Sociologia de les categories de l’afectivitat musical”.³⁹

Un clar exemple de la influència que té la música sobre les nostres emocions és l’inici de la pel·lícula *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick. Si extraïem el so de l’escena i l’observem de manera silenciosa s’adverteix que no existeix res en les imatges que anticipi alguna sensació ominosa o terrorífica. Simplement s’observen preses aèries de paisatges de muntanya i un cotxe circulant per una ruta en un dia lluminós i diàfan. Les possibilitats sobre a quin gènere pertany la pel·lícula són múltiples en aquesta instància silenciosa, des d’una comèdia o pel·lícula familiar fins a una publicitat d’aigua mineral, passant per una *road movie*. No hi ha res en l’aspecte visual que invoqui el terror cap al qual Jack Torrance i la seva família s’encaminen. D’altra banda, repetint la seqüència amb la banda sonora, tot es transforma. Des del primer so l’espectador interpreta que és una pel·lícula de terror i totes les imatges es tornen amenaçadores: els boscos, la neu, les ombres i fins i tot el punt de vista zenital aeri o el moviment de la càmera sobre el llac adopten un canvi de significat que prediu el que passarà al desenvolupament de la pel·lícula. De manera que la música ho recobreix i modifica tot en una direcció dominant.

Sabem que no hi ha res propi o immanent en la música ni en el so que en la seva essència comporti fer-nos sentir d’una determinada manera. La construcció de significats forma part i ha sigut edificada per l’esdevenir de la trama cultural al llarg dels anys. Aquests significats naixen a la Modernitat, i específicament s’experimenten amb la denominada Teoria dels Affetti⁴⁰, que apareix també més endavant al paradigma del significat musical com expressió de les emocions i els sentiments, en un marc i context en el qual aquests significats contempen un alt grau de polisèmia i ambigüitat propi dels discursos artístics. La música no depèn de les seves característiques pròpies per a dur a terme un paper o un altre, sinó de les circumstàncies externes que la rodegen, és a dir que si un adagio exerceix una funció emotiva, és solament perquè el context on es veu ubicat ho decideix. La música d’una pel·lícula no és estructural o expressiva per si mateixa, sinó que pot ser-ho, i només ho és en un context concret i en relació amb la imatge. A més, les característiques de la música es veuen condicionades per la funció que realitzin.⁴¹

³⁹ COLÓN PERALES i d’altres, pàg. 245.

⁴⁰ La Teoria dels Addetti (*Doctrine of the Affections*) va néixer a Itàlia en la transició del Renaixement al Barroc i va establir unes pautes com combinacions d’interval·ls i ritmes relacionats amb la retòrica de la paraula cantada per mitjà de les quals la música produeix una emoció o afectació dels sentiments directa a qui l’escolta.

⁴¹ Rosa CHALKHO, “La Música Cinematogràfica y la Construcción del Sentido en el Film”, article (2018)

Per una banda podem comprendre el caràcter de l'escena, els personatges, el gènere, etc. per mitjà de l'expressió i l'estil musical. Tanmateix, podem atribuir a la música conceptes, emocions, etiquetes, sentiments i pertinences a gèneres que sorgeixen de l'associació cinematogràfica i que funcionen fora de la pantalla, en la recepció musical extracinematogràfica.

5. CARACTERÍSTIQUES DELS AUTORS MÉS DESTACATS

Dins de la història de la música cinematogràfica, trobem la gran revolució dels anys seixanta, setanta i vuitanta. Aquell període va significar un gran èxit de la música pop, un fet que va contribuir a crear un caos incontrolable. Pel que es veia, les bandes sonores estaven predestinades a ser una barreja d'estils on hi cabia absolutament qualsevol cosa, i justament enmig d'aquesta situació, apareixen dos grans mestres de la banda sonora: Ennio Morricone i John Williams, dues personalitats genials que han mantingut i mantenen el llistó de qualitat molt alt encara ara al segle XXI, i els quals són venerats per la crítica i els aficionats.

La música de cinema arriba als anys vuitanta de la mà d'una gran polèmica. John Williams lidera el retorn al simfonisme i és recolzat per autors com Bruce Broughton, Alan Silvestri o Basil Poledouris, mentre que d'altres com Jerry Goldsmith creen algunes de les seves millors composicions amb l'ajuda dels sintetitzadors.⁴²

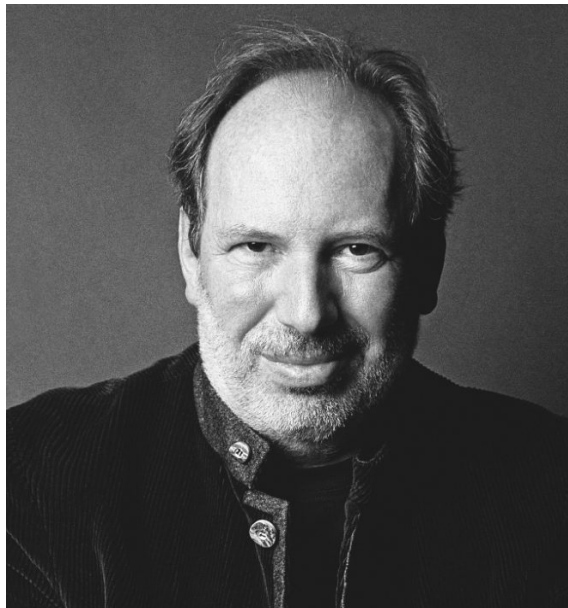
D'aquesta manera s'inicia aquesta disputa entre els "puristes" que aposten per una banda sonora simfònica i aquells que enfoquen la vista al futur i es decanten per opcions més modernistes. "I aquí és con apareixen autors com Hans Zimmer, qui representa aquesta última revolució de la banda sonora. Zimmer, qui va començar tocant el teclat i que és avui dia un dels autors més poderosos del moment, va ser un innovador i el creador del polèmic moviment Mediaventures-Remote Control, en el qual la música cinematogràfica es produeix de forma industrial per a la seva comercialització. Aquesta és una idea que va ser totalment revolucionària en el moment i que va significar una ruptura amb les idees anteriors."⁴³

M'agradaria endinsar-me en aquesta revolució musical i entendre de quina manera va afectar les composicions d'aquests autors del moment, quines van ser les seves inspiracions i què era el que volien transmetre amb la seva música. A més de saber les diferències tècniques que es poden trobar entre els estils d'aquests tres compositors que, clarament, han deixat marca en el món del cinema.

⁴² Luis Miguel CARMONA, *Las Mejores Bandas Sonoras Originales de la Historia del Cine*, pàg. 22.

⁴³ CARMONA, pàg. 29 i 30.

5. 1. Hans Zimmer



Hans Zimmer <<https://kulturnews.de/hans-zimmer-veroeffentlicht-bond-soundtrack-im-maerz/>>

“A good score should have a point of view all of its own. It should transcend all that has gone before, stand on its own two feet and still serve the movie. A great soundtrack is all about communicating with the audience, but we all try to bring something extra to the movie that is not entirely evident on screen.”

Hans Zimmer

Compositor i teclista que ha arribat a esdevenir part de la història de la música del cinema, convertint-se en un dels compositors més exitosos de bandes sonores. Va ser criat i educat principalment a Anglaterra, però no va disposar d'una educació musical formal. Fins i tot, ell mateix afirma que únicament va assistir a algunes classes de piano. De totes maneres, ben aviat s'interessa pels sintetitzadors electrònics a la dècada dels setanta, en l'època en què aquests consistien en grans i voluminosos dispositius analògics programats mitjançant cables de connexió i ajustos individualitzats. Trobà feina escrivint cançons i anotacions electròniques per anuncis de la televisió. Amb només vint anys, va formar el grup musical de rock The Buggles, juntament amb els britànics Trevor Horn i Geoff Downes, els quals van ser

autors de l'èxit mundial "Video Kill The Radio Star", fent història al ser la primera peça transmesa pel canal estatunidenc MTV. El posterior LP "The Age of Plastic" també va tenir una enorme acollida.

De la seva primera etapa, la més experimental de la seva carrera, podem destacar pel·lícules com *Story of O - Chapter* (1984), *Insignificance* (1985), *My Beautiful Laundrette* (1986) i *Paperhouse* (1988). El 1988, Zimmer va tenir l'oportunitat de musicar *Rain Man*, l'home de la pluja, una pel·lícula que va obrir-li les portes de Hollywood i on recorre a aquesta sonoritat electrònica-acústica que apareix també a *Thelma and Louise* (1991) i *Point of No Return* (1993). L'autor va arribar a tal èxit amb la seva música que va convertir en marca de la casa *Mediaventures* aquest estil adrenalíctic, grandiloqüent i efectista utilitzant una base percussiva i una melodia senzilla i contundent a tots els seus films d'acció, com ara a *Pirates of the Caribbean: the Curse of the Black Pearl* (2003). Mentre que Zimmer es convertí en la perfecta elecció per a cinema d'acció, la faceta intimista del músic no era tan coneguda, tot i que aconsegueix resultats interessants. Des de *Regarding Henry* (1991) fins a *The Holiday* (2006) va desenvolupar un estil senzill i melòdic carregat d'emotivitat que el portà a produir obres extraordinàries com la sentimental *As Good As It Gets* (1997) o *Da Vinci Code* (2006). Però sembla que l'audiència reclamava el Zimmer més comercial, un àmbit on va demostrar conèixer millor que ningú l'èxit i oferir als productors allò que li demanaven: molt de ritme i força orquestral.⁴⁴

Zimmer no amaga l'origen de les seves influències, personificades en grans icones de la música del cinema. Un dels seus referents fou el compositor italià Ennio Morricone, encara que també cita la banda sonora de *The Magnificent Seven* (1960) d'Elmer Bernstein, a més de la influència de les composicions de John Barry pela saga *James Bond* (1962-2020), *Psycho* (1960) de Bernard Herrmann i *The Omen* (1976) de Jerry Goldsmith. Però va ser la trobada amb el compositor Stanley Meyers el que va desencadenar el fet que acabés decidint-se per la composició de bandes sonores establint un estil que combinava les tècniques clàssiques amb els ritmes electrònics. Llavors, Zimmer i Meyers van fundar *Lillie Yard Studios* a Londres i van produir pel·lícules britàniques d'índole menor. El gran hit d'aquest període dedicat a les pel·lícules menors va ser "My Beautiful Laundrette", una composició inclosa en la pel·lícula

⁴⁴ CARMONA, pàg. 29.

homònima amb el mateix nom. Posteriorment, Zimmer va introduir-se en la comunitat de Hollywood, encarregant-se com a punt de partida de la posició de la pel·lícula èpica de Bertolucci *The Last Emperor* (1987). Després d'escriure les partitures d'algunes pel·lícules més, incloent *Wonderland* (1988) i *Burning Secret* (1988), va rebre l'encàrrec de musicar la pel·lícula de baix pressupost *A World Apart* (1988), un film de Chris Menges sobre els problemes racials a Sud-àfrica. La seva feina a aquesta va suposar que Barry Levinson el contractés per musicalitzar la producció protagonitzada per Tom Cruise i Dustin Hoffman *Rain Man* (1988), que fou nominada als Òscars. El seu èxit financer i la bona crítica el va dur a compondre la banda sonora de films tan prestigiosos com *Driving Miss Daisy* (1989), més endavant a pel·lícules d'acció amb títols com *Black Rain* (1989), i continuant amb *Days of Thunder* (1990). Concretament a les seves partitures per a *Black Rain*, desenvolupa un nou estil musical d'acció tractant d'emular a John Williams. La feina més coneguda de Zimmer és la música de la pel·lícula d'animació de Disney, *El Rei Lleó* (*The Lion King*, 1994), que guanyà molts premis i va vendre dotze milions de còpies, convertint-se en el disc més venut en la història de la factoria Disney. Aquesta banda sonora l'enlaira en la seva carrera, amb una obra que reuneix l'orquestra, els sintetitzadors, la percussió tribal, les veus africanes i les cançons d'Elton John.

5. 2. John Williams



John Williams <<https://gatopardo.com/perfil/john-williams/>>

“Without John Williams, bikes don’t really fly, nor do brooms in Quidditch matches, nor do men in red capes. There is no Force, dinosaurs do not walk the Earth, we do not wonder, we do not weep, we do not believe.”

Steven Spielberg

John Williams és considerat el compositor de bandes sonores més famós del planeta. En primer lloc, és el màxim responsable de la renovació de la música del cinema basada en un retorn al simfonisme que té les seves arrels a l’Edat Daurada dels anys quaranta, quan es va convertir en un punt de referència per a molts dels nous autors. D’altra banda, fou un dels majors “culpables” de l’interès que va despertar la música cinematogràfica des de la dècada dels setanta fins als noranta.

A la història de Hollywood, John Williams és un pont que uneix les dues primeres generacions de simfonistes amb el desenvolupament actual de la música cinematogràfica de caràcter simfònic. Ell va ser el compositor oficial de la resurrecció del cinema, i aconseguí treure’l del moment de crisi pel que estava travessant, a causa de l’agressivitat de l’arribada del pop a la indústria cinematogràfica. La banda sonora

musical era el principal mitjà pels homenatges i les referències. Concretament a les partitures de Williams es pot percebre clarament l'eco dels grans simfonistes cinematogràfics, especialment de Korngold. És considerat el compositor de l'autoreferencialitat popular-espectacular a causa de la seva majestuositat en la formació clàssica, en el seu desenvolupament musical com a pianista, la direcció de repertori clàssic, l'orquestració en el teatre musical o la seva capacitat d'interpretació de peces de jazz. Tot això va fer que adquirís una variada experiència en quasi tots els camps musicals que li seria d'utilitat a l'hora de construir el seu model de neo-simfonisme.⁴⁵

Als anys cinquanta es va incorporar al departament musical de Fox com arranjador i orquestrador, col·laborant amb B. Herrmann, A. Newman i F. Waxman. Ràpidament es dona a conèixer com a compositor als seixanta, amb claus pròximes al pop i amb clares influències de Mancini, amb títols com *Penèlope* i *How to Steal a Million*, ambdues de 1966. La seva primera reputació es basa en la direcció musical i els arranjaments de comèdies musicals com *Goodbye Mr. Chips* (1969) i *Fiddler on the Roof* (1971).

La seva gran dècada va ser la dels setanta, quan va emprendre definitivament la composició simfònica per al cinema de catàstrofes, de Steven Spielberg i George Lucas. Aquest fet va provocar la consagració de Williams com el compositor cinematogràfic nord-americà més popular i influent d'aquella dècada i la següent, els vuitanta. És el compositor de bandes sonores tan importants com la de *Star Wars* (1977-2019), *Dràcula* (1979) i *E.T, the Extra-Terrestrial* (1982); les quals poden considerar-se algunes de les pel·lícules més taquilleres i influents de la història del cinema. El caracteritza el seu univers musical personal i la sorprenent originalitat de les seves obres, a més que acostuma a innovar i alterna blocs simfònics amb temes pop. Amb Robert Altman, a *Images* (1972) i *The long goodbye* (1973), consolida un diàleg de música-imatge que ha sigut ressaltat pels estudiosos de la música del cinema. A *The Fury* (1978), la música comença amb una tríada ascendent i descendent. Aquesta és una de les seves principals composicions, una penetració musical en el gènere de l'horror, amb un inusual instrument solista, el clarinet. Aquest és un exemple clau de l'estil de Williams, el qual actua sobre les imatges prolongant les seves qualitats espectaculars i emocionals i no per sota reduint-les al seu valor més precari i inconscient. En

⁴⁵ CARMONA, pàg. 25.

aquest aspecte, “John Williams va donar a molts compositors la confiança en la capacitat de poder fer que la música agafi un rol dominant o per sobre de les imatges sense temor a fer-les perdre la seva posició. No es tracta tant de nivells de sobresaturació orquestral de la música o de plans. La seva forma de compondre amb decisió va donar a compositors com Hans Zimmer, Elliot Goldenthal o Michael Kamen carta blanca per crear música situant-se en primer pla que i presentant les imatges amb un efecte de transparència que a més dilata la seva forma com si es tractés d’una lupa. Williams va fer possible el naixement dels nous sistemes sonors de projecció, era reservat a l’hora d’escollir els seus nous projectes i llaura llaurar el seu prestigi en part gràcies a l’elecció dels intèrprets més capacitats i adequats per l’execució de les seves peces, com ara el violinista Isaac Stern a *The Fiddler on the Roof* o Itzhak Perlman a *Schindler’s List*.”⁴⁶

Fins al dia d’avui, “John Williams ha privilegiat la formació simfònica, reforçant la seva gran popularitat en les successives col·laboracions amb Spielberg (*Empire of the Sun*, 1987; *Always*, 1990; *Jurassic Park*, 1995), amb el qual va viure la millor etapa de la seva carrera en què va reinventar el so del Hollywood clàssic enlluernant a milions de persones amb un simfonisme melòdic, espectacular i evocador, ple de temes memorables. Així mateix, també va acomplir projectes amb Lawrence Kasdan, Alan J. Pakula, Martin Ritt o Ron Howard. En definitiva, en la meua opinió, sense ell no hauria sigut possible l’èxit de Spielberg i Lucas rellançant la reinterpretació del cinema com a espectacle de masses.”⁴⁷ “La seva col·laboració amb aquests realitzadors sobrepassa el diàleg de la música i les imatges per estendre el domini de la banda sonora allà que els sociòlegs del cinema anomenen el “context difós”, que extrapola la direcció filmica a la cinematografia. Tan sols la seva música ha sigut capaç d’iniciar la socialització del cinema de gran espectacle com a producte de consum generalitzable i ampliable fora dels marges de la projecció.”⁴⁸ En definitiva, opino que aquest és el motiu principal de la gran rellevància del model Spielberg-Williams d’una forma tan particular en la història de la música cinematogràfica.

⁴⁶ COLÓN PERALES i d’altres, pàg. 170.

⁴⁷ Matt SCHRADER, *SCORE: A Film Music Documentary*.

⁴⁸ CARMONA, pàg. 27.

5. 3. Ennio Morricone



Ennio Morricone

<https://www.duna.cl/cultura/musica/2020/07/10/obituario-del-rock-y-el-pop-ennio-morricone/>

“Ennio Morricone has created a language all his own, and he fashions it to function with emotionally charged film images.”

John Zorn

“El cinema italià, al marge del Neorealisme, mai no va conèixer cap moviment definit, fins als anys seixanta. En aquesta dècada, la realitat del cinema italià va canviar de forma absoluta. Els Autors del Neorealisme i del Postneorealisme continuen amb els seus projectes personals mentre que s’incorporen o destaquen els representants del que es podria anomenar Nou Realisme, com ara Los Pasolini, Taviani, Olmi i Bertolucci. Així mateix, es desenvolupa un cinema de gènere (o subgènere) de gran eficàcia comercial i que obté uns resultats sorprenents en l’obra d’alguns autors menors, que en alguns casos esdevindran a ser grans noms en la història musical del cinema.”⁴⁹ Un d’aquests noms es manifesta per sobre dels altres absolutament i de forma sorprenent, en tots aquests nous registres del cinema italià dels anys seixanta i setanta, un autor que serà treballarà amb figures de gran importància en el

⁴⁹ CARMONA, pàg. 22.

món cinematogràfic. El que serà el músic italià més internacionalment conegut i admirat que hagi treballat mai pel món del cinema: estem parlant d'Ennio Morricone.

Convé ressaltar que el cas d'Ennio Morricone és excepcional. La seva immensa producció musical cinematogràfica, televisiva i clàssica no té equivalent ni tan sols en el cas d'altres grans compositors com Max Steiner o Georges Delerue. Va compondre per a projectes de tota mena amb una producció elevadíssima, de fins a vint bandes sonores per any en la seva època daurada.

La rapidesa del seu èxit es pot deure a la combinació de la solidesa de la seva formació al conservatori de Santa Cecília de Roma i, tanmateix, al seu talent natural per la música i el seu sorprenent rendiment de treball. En els inicis de la seva carrera musical va desenvolupar simultàniament els seus talents en el camp de la composició culta i la música popular. Als seus inicis compon obres d'avantguarda, lligades al grup Nuova Consonanza, després d'haver produït obres concertístiques instrumentals i vocals (Cantata per l'Europa, Requiem per un destino, Concerto per orquestra...). Més endavant, compon, dirigeix i fa arranjaments de partitures per a la ràdio, la televisió i per a la indústria discogràfica dels cinquanta, arribant a convertir-se en l'arranjador més influent i innovador de la música lleugera italiana. Tal com s'ha dit, "Morricone serà la firma imprescindible dels autors dels seixanta/setanta, com ara Pasolini, Bertolucci, Bellocchio i Pontecorvo; però també de la renovada commedia "all'italiana", juntament amb Salce i Sampieri; de l'espagueti-western, amb Leone, Solima i Corbucci; i del thriller a la italiana, com Argento."⁵⁰ Així mateix, col·labora amb grans noms del cinema internacional, com ara Ridley Scott, Roland Joffé, John Carpenter i Roman Polanski, fins a acumular una de les filmografies més extenses, apassionants i originals de la història de la música cinematogràfica europea.

L'obra de Morricone és un punt d'inflexió entre l'Avantguardisme, la contemporaneïtat més radical, el Jazz i tots els estils de la música popular, i la mateixa música del cinema, en la que sovint s'inspira. El seu primer èxit, *A Fistful of Dollars* (1963), n'és un bon exemple pels següents factors: la combinació d'agrupacions vocals i orquestrals insòlites, l'ús provocatiu de timbres inusuals, el folklore nord-americà i la introducció de la música pop la van convertir en una banda sonora

⁵⁰ Carlos COLÓN PERALES i d'altres, *Historia y Teoría de la Música en el Cine: Presencias Afectivas*, pàg. 65.

revolucionària i de gran èxit. Dit d'una altra manera, Morricone va ser un mestre de la transformació de la música de les pel·lícules del "Far West", creant el peculiar so de l'espagueti western italià, que bàsicament consistia a "embrutar" el so tradicional del gènere de l'Oest i redefinir-lo en l'àmbit expressiu emprant sons com l'harmònica, els xiulets, la veu humana i les trompetes esquinqades. Altrament, aquest mateix any va compondre per a *Prima della Rivoluzione* de Bertolucci, la pel·lícula que va marcar el naixement d'una nova generació cinematogràfica italiana.⁵¹

En la seva primera època, Ennio Morricone va arribar a compondre per a vint-i-cinc pel·lícules en un mateix any. La seva màxima popularitat l'obté amb les seves partitures per a Sergio Leone, com ara *Once upon a Time in America* (1984). La simbiosi entre música i imatges crea una anti èpica popular que excita el públic com mai ho havia fet abans el cinema popular. Per un costat, la influència de l'aportació de Leone i Morricone al cinema dels vuitanta i els noranta va ser extraordinària. Per l'altre, podem situar les seves col·laboracions amb Pasolini, Bertolucci i els germans Taviani. Amb el primer va treballar a *The Hawks and the Sparrows* (1966), *Theorem* (1968), *la Trilogia della Vitta* (1974) i *Salò, or the 120 Days of Sodom* (1975), amb intervencions musicals molt sòbries i en algun cas pròximes a l'obra de concert de l'autor. Simultàniament va col·laborar amb Bertolucci a *Tragedy of a Ridiculous Man* (1981) i *Novecento* (1976).⁵²

“És també durant les dècades dels seixanta i els setanta quan Morricone s'endinsa en el cinema social, solidaritzant-se amb la classe obrera i les seves dificultats, en una demostració del seu suport a obres com *Chronicle of a Homicide* (1972) o *Before the Revolution* (1964). A més, amb els Taviani va executar obres com *Il Prato* (1969) i *Allonsanfan* (1974). Finalment, també es poden destacar les seves composicions per a Giuseppe Tornatore a *Cinema Paradiso* (1989) i *Stanno tutti bene* (1990); i *Sostiene Pereira* (1995) per a Faenza, una de les obres més grans de l'autor, amb fons orquestrals obsessivament basats sobre una estructura repetitiva i una preciosa cançó per a Dulce Pontes.”⁵³

⁵¹ CARMONA, pàg. 23.

⁵² COLÓN PERALES i d'altres, pàg. 66.

⁵³ CARMONA, pàg. 23.

Per concloure, cal tenir en compte que Morricone va navegar per una gran varietat de gèneres diferents al llarg de la seva carrera com a compositor. Fou un innovador en el “terror a la italiana”, un peculiar subgènere més conegut com a “giallo”, on va poder donar curs a la seva vena experimental amb Dario Argento a partitures tant sensuals com angoixants, com ara *The Bird with the Crystal Plumage* (1970). Per altra banda, també va tenir el seu moment picant en els anys setanta. Veus femenines i melodies sensuals i lleugeres es converteixen en elements inseparables de la producció *Scusi, facciamo l'amore?* (1968) o *When Women Had Tails* (1970), dues de les seves obres que experimentaren l'expressió de l'erotisme amb mitjans melòdics. Per descomptat, l'autor no podia deixar passar gèneres tan recurrents com el cinema policíac i el melodrama, i encara que no va innovar tant com en les anteriors capacitats, si va mostrar un estil propi en el qual feia ús de percussió opressiva i temes angoixants. Per a les produccions de gènere policíac feia un enfocament líric, emprant el piano i els instruments de corda per acompanyar la narrativa., depurant progressivament un registre que va aconseguir la perfecció als anys noranta. *Peur Sur la Ville* (1975) és un bon exemple del thriller de Morricone, mentre que *D'amore si Muore* (1972) representa perfectament la vena més sentida del compositor.⁵⁴

Finalment, a partir dels anys vuitanta, l'autor va ser requerit pel cine nord-americà, iniciant una relació d'amor-odi amb Hollywood que va durar fins que l'Acadèmia el premià amb un Oscar honorífic el 2007, per obres tan memorables com *Els intocables* (*The Untouchables*, 1987), *The Mission* (1986) i *A Time of Destiny* (1988).

En conclusió, és evident que Morricone ha aportat una gran quantitat d'obres musicals inigualables al món del cinema. És difícil, però, donar una idea de l'amplitud i l'heterogeneïtat de la inesgotable aportació d'aquest gran compositor.

⁵⁴ COLÓN PERALES i d'altres, pàg 67.

6. PROCÉS DE CREACIÓ D'UNA BANDA SONORA

Inicialment, en realitzar una banda sonora, el compositor ha de recórrer un complex i intens recorregut des del moment en què rep l'encàrrec fins que la música queda totalment sincronitzada amb la pel·lícula. Però aquest procés no només depèn d'ell, sinó que també està en mans de totes aquelles persones que formen part de l'equip que hi ha darrere del film. Cal recordar que poden haver-hi moltes variants dins d'aquest procés, i hi ha grans diferències segons el tipus de producció, que depenen fonamentalment del pressupost disponible per a realitzar la producció musical.

El contingut musical d'una banda sonora depèn totalment del gènere al qual pertanyi i de les emocions que el director pretén transmetre. La música cinematogràfica pot utilitzar milers de combinacions d'instruments diferents, que poden anar des d'una gran orquestra simfònica fins a un solo de piano, passant per una banda de rock o un combo de jazz, i a més cal tenir en compte altres aspectes com les influències ètniques, els solistes, els vocalistes, els cors i les textures electròniques. Tanmateix, l'estil de la música també varia moltíssim en cada projecte, i pot ser influenciat per diferents situacions, com ara el període de temps en què la pel·lícula és rodada, la localització geogràfica i, fins i tot, pels gustos musicals dels personatges. Per aquesta raó, el compositor ha de realitzar una gran recerca abans de començar a compondre i ha d'endinsar-se totalment en la pel·lícula per la qual crearà.

Recollint el més important per poder entendre la gran complexitat d'aquesta tasca, cal saber pas per pas tot allò que es fa per a crear una banda sonora i tot el món tècnic i creatiu que envolta aquest procés de creació.

6.1. Spotting

En primer lloc trobem el procés de *spotting*. Tècnicament, aquesta no és només una tasca del compositor, sinó que es podria considerar una tasca col·laborativa entre aquest i el director. Normalment, el compositor inicia aquest procés quan la pel·lícula ja ha estat acabada de rodar i està sent editada, tot i que hi ha casos on el compositor és present a tot el rodatge i la creació de la banda sonora es desenvolupa durant la filmació. D'aquesta forma es facilita que

els personatges interactuïn amb les composicions musicals a les escenes. “En alguns casos concrets es demana al compositor que creï una banda sonora a partir d’allò que li inspire el guió, sense veure la pel·lícula, de manera que aquest té major llibertat de creació. D’aquesta manera, n’és un bon exemple la tasca de Hans Zimmer en la realització de la banda sonora de la pel·lícula *Inception* (2010), de Christopher Nolan.”⁵⁵

Durant la *spotting session*, el compositor i el director visualitzen la pel·lícula junts i acorden les decisions adients sobre com serà la música que acompanyarà les imatges, basant-se en l’estil i el to. Decideixen quines escenes necessiten música i dialoguen sobre l’estat emocional dels personatges i del missatge emotiu de la pel·lícula en concret, amb la finalitat de relacionar-la amb la música. Durant la reunió, el compositor o l’editor musical prenen apunts sobre els codis específics de temps on entren i surten els senyals, que hauran de lliurar de manera detallada; el que s’anomena *spotting notes*.

6.2. Research & Raw material

En segon lloc, abans de començar a compondre, és necessari que l’autor dediqui una gran quantitat de temps cercant idees i endinsant-se en la matèria, llegint llibres o articles sobre la pel·lícula o bé fent recerca d’informació sobre dades que apareguin o estiguin relacionades amb el film. A més, pot ser que el compositor hagi de submergir-se en un gènere particular de música o en una cultura concreta per tal de poder construir la banda sonora.

Així mateix, una altra part important del procés és la tria dels elements de so. És a dir, la instrumentació, el disseny sonor i l’harmonia. El compositor necessita experimentar i fer proves de so per poder dissenyar el so idoni d’acord amb les necessitats de la pel·lícula, assegurant-se que la seva contribució al projecte esdevé una proposta sonora única i singular.

⁵⁵ Paris OLAJIDE, *Know the score: the composing process, how does it work?* (2018)

6.3. *Syncing*

En tercer lloc dins el procés trobem la sincronització del so amb les imatges. Una part essencial a l'hora de crear una banda sonora es tracta de lligar i encaixar els successos dramàtics que succeeixen a la pantalla amb els musicals. “Sobre aquesta part del procediment existeixen molts mètodes diferents, la majoria dels quals acostumen a incloure un software de seqüenciació per a calcular els temps, fent ús de fórmules matemàtiques que tenen com a objectiu trobar els temps de referència.

Durant la tasca de sincronització és necessari ser el més precís possible. Per aquesta raó, els compositors fan servir una tècnica anomenada “Free Timing”, amb la qual utilitzen un cronòmetre per comptar el temps, o bé visualitzen el film mentre els músics toquen a un tempo concret. Aquesta és representada gràficament com a línies verticals, anomenades *streamers*, i com a esclats de llum, anomenats *punches*. Aquests símbols són afegits a la pel·lícula per l'editor musical en els punts especificats pel compositor.”⁵⁶

6.4. *Sketches & Mock-ups*

Un cop el compositor ja sap on col·locarà cada melodia, ha fet recerca sobre la pel·lícula i ha passat temps desenvolupant els materials musicals necessaris per a la creació de la banda sonora, és hora de començar a compondre. A l'hora de fer-ho, trobem que hi ha una gran varietat d'enfocaments des dels quals l'autor pot compondre la banda sonora.

Si la música de la pel·lícula ha de ser melòdica, el primer que ha de fer la persona que la compon és trobar diferents temes per a cada personatge i cada succés important del film. Un bon exemple d'això seria la saga de *Star Wars*, on els personatges principals Luke, Leia i Darth Vader tenen cadascun el seu propi tema que els identifica, que sona i què en els moments concrets en els quals els personatges apareixen. Havent realitzat aquesta tasca, alguns compositors opten per crear una espècie de mescla de tot el material construït (*medley*) per mostrar-ho al director i que aquest tingui una idea general del so de la pel·lícula, per tal

⁵⁶ OLAJIDE, 2018.

que pugui donar el vistiplau a l'autor i que aquest pugui posteriorment continuar amb la composició de l'obra completa.

S'ha de tenir en compte que, en tractar-se de música purament simfònica que serà orquestrada, els compositors acostumen a crear una taquigrafia musical de la banda sonora, agafant els temes i les melodies originals i orquestrant-los partitura. Un cop es fa l'adaptació, s'afegeix l'orquestra. En darrer lloc, abans de gravar, és necessari descompondre l'obra amb la finalitat de crear la maqueta. Quan totes les maquetes són aprovades s'envien als orquestradors que preparen el full musical pel director i els músics, que ho interpretaran i gravaran a l'estudi de gravació.

6.5. *Writing & Orchestration*

Un cop tot està a punt per poder crear la banda sonora, el compositor ja pot començar a compondre-la. Pel que fa a aquesta part, hi ha una gran varietat de mètodes per fer-ho, diferents segons l'autor. Alguns opten per escriure de la manera tradicional, amb llapis i paper, mentre que d'altres prefereixen fer-ho de la manera moderna, utilitzant programes de composició musical, ja que això els permet crear maquetes de MIDI⁵⁷ que més endavant revisarà el cineasta. Depenent de l'horari de postproducció, el temps del qual disposa el compositor per compondre la banda sonora oscil·la, però el període acostuma a tenir una durada de sis setmanes.

Quan la música ja és escrita, s'ha d'orquestrar per tal que es pugui interpretar. La tasca bàsica que tot compositor ha de realitzar en el procés d'orquestració és agafar una sola línia musical escrita i organitzar-la en partitures individuals, una per a cada instrument. És habitual que sigui l'orquestrador qui realitzi aquesta tasca, tot i que hi ha vegades és el mateix compositor qui ho fa. En finalitzar aquesta part, les partitures són impreses en paper per un dels copistes musicals i ja es pot interpretar.

⁵⁷ Abreviatura de Musical Instrument Digital Interface. Es tracta d'un estàndard tecnològic que descriu un protocol que permet que diversos instruments musicals electrònics es connectin i es comuniquin entre si.

6.6. *Recording & Mixing*

El procés de gravació de l'obra es realitza a un estudi de gravació dissenyat específicament per a gravar orquestres per a bandes sonores. Aquest pot durar diversos dies, depenent en la banda sonora i la seva durada. Per acabar, un cop la música és gravada s'han d'unir totes les maquetes per crear una obra compacta i, posteriorment, aquesta s'ha d'integrar a la pel·lícula.

En definitiva, aquest és el procés de creació d'una banda sonora, que explicat d'una manera tan resumida sembla més senzill del que en realitat és. Tanmateix, com es pot intuir, darrere d'una obra musical cinematogràfica hi trobem molt de temps i dedicació. Els compositors inverteixen hores i hores en tan sols un projecte, amb la finalitat d'aconseguir la perfecció en la seva tasca.

7. PROJECTE FINAL

La música de les escenes a les pel·lícules fa que aquestes agafin forma, caràcter i sentiment. Sense ella no hi hauria color, les seqüències serien molt diferents, insubstancials. Per aquesta raó cada film té la seva essència, determinada per molts factors, un d'ells tot el marc sonor. Cada producció audiovisual és una fusió perfecta de les imatges i el so. Però, com seria si aquella música que sempre hem associat amb una determinada pel·lícula es transformés en quelcom contrari? Si fos diferent de com sempre l'hem conegut?

Com ja he anat mencionant diverses vegades al llarg del treball, el meu objectiu ha estat en tot moment mostrar el gran valor que les bandes sonores tenen en el cinema, i això és el que vull demostrar també duent a terme aquest projecte. A partir de la recerca realitzada, he volgut endinsar-me més profundament en aquest món i provar de crear una banda sonora basant-me en les meves capacitats i els meus coneixements musicals.

Per fer-ho m'he basat a crear dos exemples molt clars. Un d'ells es tracta l'intercanvi exacte de la part sonora de dues escenes amb música totalment diferent, per així poder comprovar l'efecte que aquest canvi produeix en les emocions que l'escena transmet. L'altre exemple és una mica més elaborat però, al cap i a la fi, amb el mateix propòsit. He escollit una seqüència concreta d'una pel·lícula bastant coneguda i he decidit també canviar la música. En aquest cas, el so és la part clau de l'escena, ja que és el que determina per complet la intenció i el caràcter d'aquesta. Per aquesta raó, el que he fet és crear dues peces alternatives i de caràcter completament contrari a l'original, per substituir la composició real i que es mostri clarament com varia el resultat de l'escena.

7.1. Projecte número 1: *Cinema Paradiso & Harry Potter*

7.1.1. Procés de recerca i selecció

En el moment en què vaig haver de plantejar-me quines bandes sonores volia utilitzar per realitzar aquest projecte, em van venir moltes idees diverses a la ment. Tenia clar que volia que fossin dues escenes de pel·lícules que transmetessin emocions totalment contràries, per tal que l'efecte final fos més significatiu.

Vaig pensar en bandes sonores com *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock com a opció de pel·lícula de terror; la saga *Star Wars* (1977-2019) o *Pirates of the Caribbean* (2003-2017) per tenir música caracteritzada per la seva grandiloquència; i, fins i tot, *La la land* (2016) o *Titanic* (1997), pel·lícules que consten de peces melòdiques i sovint melancòliques. Finalment, però, vaig decantar-me per dues pel·lícules que han deixat marca en el món del cinema: *Cinema Paradiso* (1988) i *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2001).

La banda sonora de *Cinema Paradiso*, film dirigit per Giuseppe Tornatore, va ser creada per Ennio Morricone, un dels autors més influents de la història del cinema. Gràcies a ell, la música de la pel·lícula es va convertir en un símbol d'elegància i sensibilitat. Es tracta de composicions amb un gran poder evocador i plenes d'emotivitat, que sens dubte arriben de ple a fer sentir a l'espectador. Aquestes van lligades de la mà amb la història de la trama. Música plena de malenconia acompanya l'experiència vital del protagonista, la seva evolució, el descobriment de l'amor, de la vida i del cinema.

Per altra banda, la saga de *Harry Potter* és actualment una de les més importants, i és clar que la seva banda sonora també passarà a la prosperitat. Creada per John Williams, és evident que es tracta de composicions clàssiques que recorden a aquelles grandioses produccions del Hollywood més clàssic. Williams acompanya les aventures del protagonista amb una música omnipresent en les pel·lícules, amb partitures simfòniques que emfatitzen l'acció en tot moment i que subratllen melòdicament aquest punt màgic i enigmàtic.

Com es pot observar, les característiques de les dues opcions difereixen en determinats aspectes, el que fa que a l'intercanviar les dues bandes sonores, allò que l'escena vol comunicar també varia.

7.1.2. Anàlisi de les peces

John Williams va plantejar la banda sonora de *Harry Potter* des de la creació del Leitmotiv, el que s'entén com a la composició de diferents temes associats a cada figura protagonista i el seu ambient. Va escriure melodies associades a diversos personatges de la saga, i el que jo he emprat en el meu projecte ha estat "Hedwig's theme", el tema creat pel mussol d'en Harry Potter, el més conegut de la saga.

Williams crea un ambient clàssic d'encantament utilitzant una celesta, un instrument musical similar al piano però de mida menor i amb un so lleugerament diferent. Es basa en una melodia repetida constantment, fent ús de les alteracions amb passos de sensibles a falses sensibles, fent més curts els passos entre les notes. Fusionant sons suaus i grans contrastos, l'autor aconsegueix que l'espectador experimenti un sentiment de misteri, incertesa i excitació a la vegada a l'escoltar la peça.

[Hedwig's theme](#)

Pel que fa a *Cinema Paradiso*, podem observar que Ennio Morricone va efectuar el mateix mètode del Leitmotiv. El més important i el que més representa la pel·lícula és "Love Theme". La perfecta sincronia entre la música i l'ennuolada atmosfera que entela el film i la seva disposició i freqüència en la cadena espai-temporal narrativa són algunes de les raons que van fer que *Cinema Paradiso* despertés tanta admiració entre els espectadors i els professionals.

La música exerceix un paper transcendental, i està composta per quatre motius musicals de gran força melòdica, arreglats amb una orquestració senzilla on sobresurt sobretot el sector de corda, violí, piano i guitarra. Les composicions recorden la intensitat

emocional que despertem els records, aprofundeixen en les relacions entre personatges i confereixen al film un sentiment de nostàlgia, una malenconia que floreix de la memòria.

Love theme

7.1.3. Efecte psicològic i emotiu del resultat

<https://youtu.be/yQIFkMIDF4M> Escena *Harry Potter* original.

<https://youtu.be/rTkq1o-cXHo> Escena *Harry Potter* modificada.

<https://youtu.be/oQHkTCq5e8c> Escena *Cinema Paradiso* original.

<https://youtu.be/hRd26t4HhDY> Escena *Cinema Paradiso* modificada.

Un cop realitzat l'intercanvi, visualitzant l'escena de *Harry Potter* amb "Love theme" de fons i l'última escena de *Cinema Paradiso* amb "Hedwig's theme" podem observar que hi ha una diferència notable.

El primer exemple es tracta d'una escena divertida acompanyada d'una peça melancòlica i trista, de manera que tenim la sensació que un dels dos elements està fora de lloc. La música i les imatges no es fusionen correctament, ja que per un costat la melodia ens transmet una sèrie de sensacions contràries a les que ens transmeten les imatges, i a l'inrevés. D'aquesta manera es pot comprovar com influeix que la música estigui completament vinculada a l'escena, ja que veiem com en canviar-la aquesta perd una part del seu sentit i es mostra incompleta, poc coherent.

En canvi, a la següent mostra no es nota tant el canvi. Tot i que l'escena original és completament nostàlgica i afligida, es comprova clarament que aquestes característiques les proporcionava el factor musical. Intercanviant la música i afegint "Hedwig's theme", l'escena passa de ser melancòlica a misteriosa i inclús un punt múrria. Per aquest motiu, podem dir que aquesta escena és una escena "neutra" on l'espectador és majoritàriament influenciat pel marc sonor i no el visual. Ha sigut tan fàcil com canviar la banda sonora per aconseguir l'efecte oposat.

En conclusió, es pot observar que realitzant aquesta prova hem adquirit uns resultats diferents tot i haver fet servir les mateixes escenes invertides. Tanmateix, el desenllaç ha sigut el desitjat: comprovar d'una forma pràctica com és d'important la música en el món cinematogràfic i la facilitat amb la qual una escena pot variar gràcies a aquesta.

7.2. Projecte número 2: *The Shining*

7.2.1. Procés de recerca, selecció i anàlisi

A l'hora d'endinsar-me en el segon projecte, vaig tenir bastant clar l'escena que volia exemplificar: la seqüència inicial de la pel·lícula *The Shining* (*El Resplandor*, 1980). La banda sonora del film està clarament fonamentada en la música clàssica, sobretot en les obres de Henry Purcell, Beethoven i Rossini. Però el més destacable de tot el marc musical de *The Shining* és el seu tema principal. Es tracta d'una adaptació del conegut cant gregorià del segle XII: "Dies Irae".

Per a compondre aquesta obra, Wendy Carlos i Rachel Elkind van basar-se en una melodia medieval utilitzada anterior i posteriorment en un gran nombre d'ocasions i d'obres diverses.



"Dies Irae", que significa "Dia de la Ira", és una composició que simbolitza la mort i bàsicament anuncia la fi del món i la humanitat. La lletra explica com el dia del Judici Final, els justos seran salvats i els pecadors enviats a les flames de l'infern. El que s'intenta fer amb el motiu inicial (Do-Si-Do-La-Si-Sol-La-La) és crear aquest ambient de terror, mort i desastre, aconseguint una atmosfera tèntrica i apocalíptica. De manera que s'associen certes tècniques musicals i harmòniques amb els determinats sentiments que transmeten.

Probablement tothom ha visualitzat en la seva vida almenys una pel·lícula o una obra musical que hagi utilitzat "Dies Irae" en la seva banda sonora. No només parlem de *The Shining*, sinó també de films com la saga de *Star Wars* (1977), *It's A Wonderful Life* (1946), *The Lion King* (1994), *Groundhog Day* (1993), *Sweeney Todd* (2007) i, fins i tot, *Frozen 2* (2019). A més de composicions musicals de grans artistes, com la "Symphonie Fantastique"

d'Hector Berlioz (1830). Com es pot observar, aquesta distingida melodia ha estat una gran referència per a moltes grans obres del món cinematogràfic al llarg de les dècades, i ha estat aquesta la raó que m'ha portat a escollir-la pel meu projecte.

7.2.2. Procés de creació de les noves peces

He utilitzat aquesta melodia per a crear dues composicions. La primera es tracta d'una envoltada de tristesa i malenconia, mentre que la segona és tot el contrari, després alegria i esperança.

7.2.2.1. Composició número 1

En crear la primera composició tenia clar quina era la finalitat que volia que tingués i quines emocions havia de transmetre. Per aconseguir-ho, vaig optar per fer servir la tonalitat original, A menor⁵⁸, ja que parlant de forma general sempre és més factible escriure una peça nostàlgica amb tonalitats menors i es pot arribar a apreciar millor la meua intenció al compondre-la.

Com es pot observar a l'analitzar la partitura, he agafat el motiu exacte de "Dies Irae" i l'he desenvolupat al llarg dels compassos 1-25, a més dels compassos del final, del 96 a l'últim.



Si parlem de l'estructura de la peça, en estudiar-la podem veure que es tracta d'un tema amb variacions. Primerament trobem un motiu A seguit d'un motiu A'⁵⁹, els quals desenvolupen la idea de Do-Si-Do-La de diferents maneres. A partir del compàs 25 podem identificar el que seria la B, seguida de la B'. Dels compassos 42 al 49 es desenvolupa el motiu C, que és més curt que els altres i es podria considerar un pont d'unió entre la B' i la D. Després de la D i la D' ve un canvi dràstic. La idea de la E és completament diferent de la

⁵⁸ També anomenada La menor en llenguatge musical clàssic.

⁵⁹ Anomenada A prima. S'afegeix la cometa (') quan es tracta d'una frase melòdica molt semblant, on només hi canvien alguns aspectes.

resta de la peça. Trobem un canvi de compàs, passant de 4/4 a 3/4, i també de l'estètica. El baix passa de ser un tradicional baix d'Alberti per convertir-se en un baix més senzill i lleuger, inspirat de certa manera en el baix de la peça pianística de Satie, la "Gymnopédie No.1".

Gymnopédie No. 1
from *Trois Gymnopédies*

Éric Alfred Leslie Satie Erik Satie
(1866–1925)

Lent et douloureux

Piano

[Gymnopédie No. 1](#)⁶⁰

Un cop passen els catorze compassos del motiu E, la composició acaba amb una segona variació del motiu A, anomenat A''.

L'harmonia de la peça està basada en cinc acords que es van repetint en diferents sèries. Els primers vuit compassos estan harmonitzats amb la sèrie A- C F E7. A partir del compàs 10 fins al 81 es reiteren els acords A- G F E7, mentre que al motiu E s'utilitzen els mateixos acords però variant l'ordre. Finalment, a l'última franja es reprèn la sèrie inicial de A- C F E7.

7.2.2.2. Composició número 2

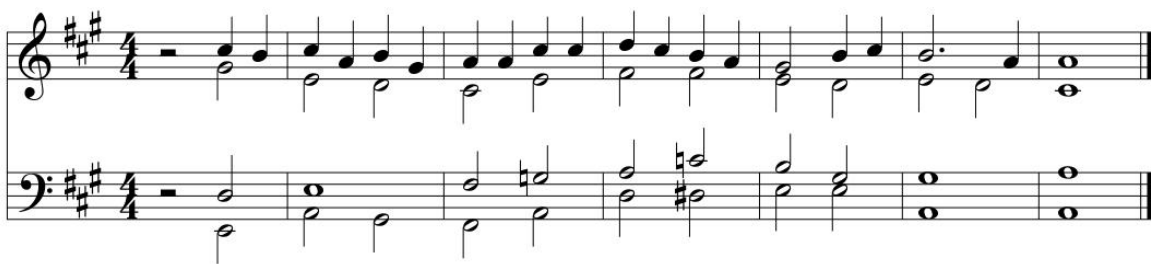
Un cop finalitzada la primera composició, vaig tenir clar que volia que la segona fos totalment diferent, però a la vegada molt semblant. Vaig decidir utilitzar, en comptes de A menor com a tonalitat, A major, per així aconseguir un resultat contrari a la peça anterior.

⁶⁰ Fragment dels primers cinc compassos de la "Gymnopédie No.1" de Satie on es pot apreciar l'estètica del desplaçament del baix.

En aquest cas no només faig servir el motiu de Do-Si-Do-La, sinó que utilitzo tota la melodia exacta transportada de A- a A i harmonitzada a quatre veus. De manera que l'original és d'aquesta manera:



I es converteix en això:



Aquest mateix patró es desenvolupa tres vegades a la peça. De la mateixa manera que amb la composició número 1, es tracta d'un tema amb variacions. L'estructura de les dues peces és gairebé equivalent, però amb la diferència de què aquí les frases són més llargues i profundes. S'interpreten d'una forma més pausada i, per aquest motiu, n'hi ha menys. Trobem la frase A i A', com a la primera peça. A partir d'aquí es desenvolupa el motiu B, que va del compàs 15 al 31. Podem observar que és molt diferent de l'inici de la cançó, tot i que harmònicament és idèntic. La C segueix la mateixa estètica que la B, i també ocupa setze compassos. Un cop arribem a la D veiem com es reprèn la mateixa idea de la melodia de "Dies Irae" que predominava sobretot a la primera composició. Finalment, la peça conclou repetint els motius A i A'.

Al llarg de tota l'estructura de la cançó podem identificar dos tipus de baix: un baix que mostra els acords compactes i un que els mostra desplegats. Però, tot i que encara que semblin diferents, es tracta del mateix acord.



Si ens referim a l'harmonia, aquesta composició és més complexa que l'anterior. En els motius A i A' es fan servir una gran varietat d'acords, distribuïts cada dues pulsacions. Un cop passem de la A' a la B, comença una seqüència d'acords que es va reproduint al llarg del que queda de peça. És fan repetint diferents sèries amb els acords A D E F#-, que equivalen als graus I IV V i VI de l'escala.

7.2.3. Efecte psicològic i emotiu dels resultats

https://youtu.be/kiV3J_e977Q Escena *The Shining* original.

<https://youtu.be/jq8cZNv76xo> Escena *The Shining* & Composició número 1.

<https://youtu.be/2RQEzqzNsCU> Escena *The Shining* & Composició número 2.

En finalitzar les dues composicions, haver-les gravat i unir-les amb l'escena, es pot veure clarament la diferència. D'aquesta manera tenim tres exemples clars de què la música influeix en la psicologia de les imatges. Simplement canviant la banda sonora d'una mateixa seqüència hem aconseguit tres sensacions diferents: terror, malenconia i esperança.

Com és una escena tan imparcial, canviar el seu enfocament ha estat una tasca senzilla. Si una persona que no sap de què tracta la pel·lícula *The Shining* veu l'escena amb la composició número 2, per exemple, potser creu que es tracta d'una pel·lícula romàntica. De la mateixa manera que si algú visualitza l'escena amb la composició número 1 és molt probable que no l'associï amb un thriller, sinó que cregui que és una pel·lícula dramàtica.

En definitiva, gràcies a aquest projecte es pot exemplificar a la perfecció el que he volgut mostrar al llarg del meu treball de recerca. I es podria fer exactament el mateix a un gran nombre d'escenes de pel·lícules diferents, ja que totes estan fonamentades en la música.

8. CONCLUSIONS

Un cop finalitzada la recerca, puc dir que em sento orgullosa del resultat. He tingut la capacitat d'aconseguir el meu objectiu principal: demostrar la importància de les bandes sonores al món cinematogràfic. D'aquesta manera, podria dir que gràcies a la recerca efectuada i el projecte final realitzat, dono per afirmativa la meva hipòtesi inicial.

Dur a terme aquest treball ha estat una tasca complexa, però satisfactòria. Sento que després d'haver investigat sobre la música en el cinema i haver fet un projecte directament relacionat amb el tema, m'he endinsat per complet en aquest món. He après una gran varietat de continguts que abans desconeixia i també he fomentat una part de mi que normalment roman amagada. Compondre ha estat tot un repte per a mi, ja que és una tasca que no acostumo a fer i que considero molt complicada. Tot i això, em sento molt satisfeta amb les meves creacions i el fruit de tot plegat.

Al llarg del desenvolupament m'he trobat amb diverses dificultats, però les he pogut superar i he sigut capaç de tirar endavant el treball en tot moment. Primerament, no va ser una tasca senzilla saber com enfocar el tema escollit. De totes maneres, gràcies als consells del meu tutor i els d'altres persones externes, vaig trobar el camí indicat. Un cop vaig tenir una idea de com volia executar el projecte, van aparèixer problemes d'altre tipus, sobretot en el desenvolupament de la part pràctica. Em vaig centrar a aprendre tècniques de composició per poder crear les peces musicals necessàries i, a més, vaig haver d'aprendre com gravar-les per introduir-les en l'escena. No va ser fàcil, però tampoc va ser en va, perquè clarament em va servir per potenciar les meves capacitats musicals.

En definitiva, gràcies a aquest treball he pogut exposar el poder que la música té en el cinema. Però no només en aquest àmbit, sinó en tots els aspectes possibles. La principal conclusió a la qual he arribat és que sense música res és el mateix, que tan sols amb les paraules i les imatges no és possible transmetre-ho tot, sinó que també és necessari aquest factor que no es pot veure ni tocar, que només es pot sentir. Per aquest motiu és essencial donar el reconeixement necessari a les bandes sonores, perquè és una fusió de dues arts que crea una forma d'expressió excepcional.

9. FONTS CONSULTADES

9.1. Bibliografia

CARMONA BARGUILLA, Luis Miguel (2007). *Las mejores bandas sonoras originales de la historia del cine*. Madrid: Cacitel, S.L., 2007. Pàgines 22-23, 25-27, 29-30.

COLÓN PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel (1997). *Historia y teoría de la música en el cine: Presencias Afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997. Pàgines 10-13, 65-68, 170-172, 207-225, 244-246.

Produit per HOLMES, Kenny; KRAFT, Robert; TAUBERT, Ryan; entre d'altres. Dirigit per SCHRADER, Matt. (2017) *Score: A Film Music Documentary* [documental]. EUA: Epicfeff Media. <https://youtu.be/9K6RwDM8VFE>

9.2. Webgrafia

ARAGÚ CRUZ, María del Carmen; HARO SÁNCHEZ, Francisco (2009). Las bandas sonoras a lo largo de la historia del cine. [en línia] Unirioja. [Data de consulta: 24 de maig de 2020] <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3676002.pdf>

ARMANDARY, Jonny (2019). Film Scoring for Beginners: 6 Steps to Creating a Film Score. [en línia] Soundtrack Academy. [Data de consulta: 26 de setembre] <https://soundtrack.academy/film-scoring-6-steps-to-creating-a-film-score/>

CEGARRA BELTRÍ, Guillermo, i d'altres (1998). El poder de la palabra. [en línia] Salva García, Nina Delgado. [Data de consulta: 5 de juny de 2020] <https://www.epdlp.com/framesc.php>

CHALKHO, Rosa (2018). La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film. [en línia] Facultad de diseño y comunicación. [Data de consulta: 6 de juny de 2020] https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_articulo.php?id_libro=661&id_articulo=13868

FRAILE PRIETO, Teresa (2004). Funciones de la música en el cine. [en línia] Universidad de Salamanca. [Data de consulta: 20 de juny de 2020]

<https://musicaudiovisual.files.wordpress.com/2011/10/funciones-de-la-musica-basica-en-el-cine-teresa-fraile1.pdf>

G. CUSICK, Suzanne, i d'altres (2003). Doctoral dissertations on musicology. [en línia] American Musicological Society. [Data de consulta: 18 d'agost de 2020]

<http://www.ams-net.org/ddm/basicSearch.php>

OLAJIDE, Paris (2018). Know the score: the composing process, how does it work? [en línia] Film independent. [Data de consulta: 15 d'agost de 2020]

<https://www.filmindependent.org/blog/know-score-composing-process-work/>

TÉLLEZ, Enrique (1996). La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. [en línia] Eufonia. [Data de consulta: 17 de juny de 2020]

http://webs.ucm.es/info/especulo/numero4/cine_mus.htm

10. ANNEXOS

a. Partitura de la composició número 1.

Score

Composició número 1

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-5) features a rhythmic melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 6-10) includes a first and second ending in the treble clef. The third system (measures 11-15) continues the rhythmic pattern. The fourth system (measures 16-20) introduces a key signature change to one sharp (F#) and features a more melodic treble line with chords and a consistent bass line.

2

Composició número 1

21

Musical notation for measures 21-25. The top staff (treble clef) contains chords and rests. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes.

26

Musical notation for measures 26-30. The top staff (treble clef) contains a melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The top staff (treble clef) contains chords. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes.

36

Musical notation for measures 36-40. The top staff (treble clef) contains chords. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes.

41

Musical notation for measures 41-45. The top staff (treble clef) contains a melodic line. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Composició número 1

3

The image displays a musical score for 'Composició número 1', spanning measures 46 to 66. The score is written in two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The music is in a 7/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems, each starting with a measure number (46, 51, 56, 61, 66) and ending with a dashed line and the marking '(8va)'. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with various articulations and dynamics. The bass line is highly rhythmic, often consisting of eighth-note patterns. The treble line features more melodic and harmonic elements, including some rests and longer note values.

4

Composició número 1

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 71-75) is marked with an 8va line and a 7/8 time signature. The second system (measures 76-80) continues in 7/8 time. The third system (measures 81-85) changes to a 3/4 time signature. The fourth system (measures 86-90) continues in 3/4 time. The fifth system (measures 91-95) changes to a 4/4 time signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with a consistent bass line accompaniment.

Composició número 1

5

96

Musical notation for measures 96-100, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

101

Musical notation for measures 101-105, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The treble clef features a melodic line with a fermata on the final note, while the bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

b. Partitura de la composició número 2.

Score

Composició número 2

6

6

11

11

16

16

2

Composició número 2

21

Musical notation for measures 21-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble staff features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff features a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble staff features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff features a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

41

Musical notation for measures 41-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The treble staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Composició número 2

The image displays a musical score for 'Composició número 2', spanning measures 46 to 66. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass line and a more melodic, often syncopated, line in the treble. Measure 46 features a treble line with eighth-note runs and a bass line with a similar eighth-note pattern. Measures 51-55 show a more complex interplay between the two staves, with the treble line incorporating rests and the bass line continuing its rhythmic drive. Measures 56-60 continue this pattern, with the treble line showing more melodic development. Measures 61-65 show the treble line becoming more active with eighth-note runs, while the bass line remains consistent. The final measure, 66, concludes with a sustained chord in the treble and a final eighth-note run in the bass.

4

Composició número 2

70

Musical notation for measures 70-74. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melody of quarter notes and half notes, with some rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

75

Musical notation for measures 75-79. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff continues the melody with quarter notes and half notes. The bass staff continues the accompaniment with chords and single notes.

80

Musical notation for measures 80-81. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 80 shows a chord in the treble staff. Measure 81 shows a melodic line in the bass staff.