L'ORQUESTRA INVISIBLE

Usos i funcions de la música en el cinema

Índex

Introducció **4**
Les bandes sonores **6**
La banda sonora 7
Definició i origen 7
Història de la música en representacions dramàtiques 11
L'anàlisi de pel·lícules 13
Els altres elements de la banda sonora 13
Aspectes estètics 14
Les mancances 17
Compondre per la imatge 18
Tècniques de treball de la música de les BSO 20
La sincronització 21
El documental 26
L'espai sonor 26
Les mescles audiovisuals 28
Anàlisi dels fragments seleccionats **31**
Atonement (Expiació) 32
Escena inicial 32
Escena en la platja de Dunkerque 33
Memoirs of a geisha (Memòries d'una geisha) 35
Escena en el pont 35
Escena del mocador 35
Sherlock Holmes 37
Escena en el restaurant i combat 37
Escena de persecució 38
Escena de l'explosió 39
The curious case of Benjamin Button (El curiós cas de B. B.) 40
Escena en l'hospital i explicació sobre el rellotge 40
Presto (Curtmetratge de Píxar) 42

Inception (Origen) 46
Escena final 46
Marie Antoinette (Maria Antonieta) 48
I want candy (Vull dolços) 48
Banda sonora per un fragment de *Las aventuras amorosas del joven Molière*, plantejament 52
Conclusions extretes a partir de la pràctica de composició 55
Conclusió 56
Agraïments 57
Fonts consultades 58
Glossari 60
Annex 62
Entrevista a la sra. Gisela García 63
Entrevista a Joaquim Rabasseda 66
Entrevistes a l'Arnau Bataller 69
Entrevista a l'Albert Guinovart 78

Introducció

Justificació

Tinc la intenció d'escriure el treball de recerca sobre les bandes sonores, en gran part perquè en sóc una aficionada. Tinc molt d'interès en la música i les tècniques de composició en general, i hi vaig a classes particulars.
Per aquesta raó vull crear un treball que incideixi en la significació i utilització de la música en el cinema i com es relacionen mútuament.
He anomenat al treball *La orquestra invisible* perquè he volgut destacar que els espectadors tendeixen a no donar importància i, en força casos, menysprear les bandes sonores tot i que són una "arma secreta" que influeix molt en l'acabat final de la pel·lícula i com els espectadors l'accepten.

Objectius

Com primer objectiu redactaré una breu referència inicial a les vinculacions entre música i espectacles audiovisuals, i la seva transcendència al llarg del temps per introduir, contextualitzar i situar els següents punts del treball.
Un altre objectiu és estudiar quines són les tècniques utilitzades en la composició de bandes sonores. Intentaré relacionar-les amb els compositors de renom que hi recorren més sovint i les comentaré en exemples extrets de fragments esquemàtics de pel·lícules.
Determinaré les tipologies de les bandes sonores, és a dir, com s'elabora, adapta i articula la música respecte els metratges i quines són (la música quan és creada especialment per acompanyar un metratge, quan no ha estat creada amb aquest objectiu però s'uneix a la imatge i l'ús de música de les dues tipologies anteriors en un mateix metratge). També posaré èmfasi en aquest aspecte quan analitzi els fragments cinematogràfics.
A continuació analitzaré els aspectes semàntics sobre com influeix la música en el cinema i els experimentaré a través de l'anàlisi de fragments seleccionats de pel·lícules actuals i mitjançant l'alteració i la manipulació dels agents sonors d'algun d'aquests fragments.
Com a quart punt investigaré els diferents àmbits de les bandes sonores, tot i que no m'abocaré en aquest punt, i també concretaré les relacions entre compositors i directors de cinema i directors de l'orquestra o el conjunt musical que ha d'interpretar les peces. El meu objectiu en aquest cas és conèixer la influència que això té en l'acabat final dels metratges i com són aquestes relacions.
Per acabar el treball, en cas de ser possible, aplicaré els coneixements obtinguts en la composició d'una banda sonora per a un curtmetratge realitzat per alumnes del batxillerat del meu IES; contribuint a la col·laboració entre departaments i fomentant les activitats interdisciplinàries.

Metodologia

Per elaborar la memòria del treball consultaré diversos llibres sobre bandes sonores i directors de cinema que hagin pogut tenir un paper influent en l'aplicació d'elles.
També examinaré algunes les pel·lícules i n'elegiré fragments en els quals la banda sonora hi tingui un paper important per fixar-me en com els compositors treballen a la

pràctica. D'aquesta manera podré relacionar els continguts de la memòria del treball amb les pel·lícules en si.
Buscaré informació en pàgines web que parlin sobre les bandes sonores i consultaré els meus dubtes i/o ampliaré la informació obtinguda al Museu del Cinema de Girona.
A més, si en tinc oportunitat, assistiré a concerts que ofereixin compositors de bandes sonores o orquestres que en el seu repertori n'interpretin.
Per acabar de completar les informacions obtingudes en les webs i llibres i contrastar-les amb la realitat entrevistaré a professionals del sector audiovisual i musical. Alguns d'aquests entrevistats poden ser Joaquim Rabasseda (llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de Girona, en Musicologia per la Universitat de Granada i doctor per la Universitat Autònoma de Barcelona), actualment professor de l'Escola Superior de Música de Catalunya; Carles Robert (pianista i compositor que pertany al Sunrise Quintet); Antoni Martí (cap de producció i director de l'empresa Videoplay); Ventura Durall (director de cinema i curtmetratges); i Albert Guinovart (pianista i compositor).

Les bandes sonores

La banda sonora

Definició i origen

Normalment quan parlem de bandes sonores només ens referim a la música de les pel·lícules; no obstant, la banda sonora en si és el conjunt de tots els elements sonors que conformen la part sonora de la pel·lícula (l'espai sonor). Aquests elements són, òbviament, el diàleg, la veu en off, els efectes sonors, els sons d'ambient i, finalment, la música.
També es pot puntualitzar que quan apliquem música a la imatge podem parlar d'audiovisuals, i quan l'apliquem al cinema parlem de cinematografia.
Anteriorment, però, les bandes sonores s'havien denominat amb noms composts molt variats a causa de la seva estreta relació amb la imatge. Per exemple "partitura cinedramàtica".

La veu

La veu, la sigui la pròpia del diàleg dels personatges que intervenen en la història narrada o el de la veu en off, com a element propi de la banda sonora influeix en ella, per poc que es mencioni.
Les característiques dels diversos idiomes, la seva musicalitat o austeritat sonora, juntament amb la manera en què s'expressen els personatges, amb seguretat, timidesa, tartamudejos, etc. atorguen un to propi a la sonoritat de la banda sonora, juntament amb les diverses tècniques de gravació. Aquestes tècniques poden ser:

- Sincronització d'imatge i veu en un estudi o doblatge: el canvi d'idioma repercuteix en el to i ritme de la veu, fet que la converteix en inversemblant a causa de la sensible inexactitud i, en molts casos, dels errors garrofals que s'hi produeixen.

- Gravació directa de la veu en l'escena: comporta la perfecta coordinació entre la proximitat o llunyania de la càmera i el micròfon equitativament. El so sempre és *in* i crea la sensació de "realitat" evitant possibles errors.

La veu també es pot considerar de diversos tipus segons l'enquadrament de la càmera:

- Veu *in*: el personatge que parla apareix enquadrat per la càmera

- Veu en *off* (fora de camp): el personatge no és enquadrat per la càmera momentàniament.

- Veu *over*: veu d'un personatge que mai apareix en les imatges de la pel·lícula, veu del/s narrador/s. Pot unir seqüències linealment, fer-les confluir en un mateix tema o actuar com a introducció a la narració; però sempre produeix un fort impacte en la pel·lícula.

Els efectes sonors o sorolls

A diferencia de la veu, els sorolls son més complexos, sonorament parlant, i menys precisos. També es classifiquen en uns tipus semblants a la veu:

- Sons *in*: la seva font és present en l'enquadrament de la càmera i creen versemblança.

- Sons *off*: la font d'aquests sons no és present en la imatge temporalment, i uneixen imatges dins un mateix ambient o atorguen més significat a la imatge del que té.
  Les pel·lícules de terror fan un gran ús d'aquests sons (hi apareixen xiuxiuejos, cops, etc).

- Sons *over*: la seva font no és mai present en la imatge i serveixen per crear efectes menys limitats que els ja naturals en la imatge, generalment narratius.

La música

En la seva forma cinematogràfica, es relaciona amb la imatge com a element expressiu i estructural, molt estretament perquè té el seu origen en ella, encara que aquest origen no sempre respon a l'enfocament de la càmera en aquell mateix instant, però de fet música i imatge són elements complementaris.
Podem trobar dos tipus de música en la banda sonora dels metratges:

Música diegètica

El seu origen pertany a la història narrada. Es tracta de músics, cantants, orquestres, ràdios, casetes, televisions, tocadiscs, etc. El so dels quals es pot relacionar amb les imatges. A la seva vegada es pot classificar en:

- Diegètica *onscreen* (o de so *in*): quan la font musical està present en l'enquadrament de la càmera.

- Diegètica *outscreen* (o de so *off*): la font musical no està present en l'enquadrament de la càmera i pot ser que es tracti de música interior, és a dir, que la seva font sigui el pensament d'un personatge de la història narrada.

Música no - diegètica[1]

En aquest cas, el seu origen no es justifica en la imatge, encara que sabem que la seva font és física. No obstant, la seva aparició en els mitjans audiovisuals és més habitual que en el cas de la diegètica.

Podem destacar dos tipus de música en funció a l'objectiu que es vol assolir:

[1] També s'anomena incidental, extra-diegètica, de so *over* o música exterior.

1.Com a element estructural

- Incideix sobre la sensació rítmica que transmet la pel·lícula[2], és a dir, influeix en l'estructura de la seqüència (el moviment de la càmera, dels actors, la cadència del diàleg, els efectes del muntatge...) i en la percepció del temps diegètic.
  Ex: una imatge d'un carrer muda (no ens permetrà tenir una noció de quant de temps ha passat des de que l'hem projectat, o de si realment ha passat el temps) o en la que sentim el motor d'un cotxe que passa a prop.
  Per contra, si es donen coincidències entre el ritme de la música i el de la imatge (incloses les seqüències) es potencia el ritme de la imatge; si la música és lenta, expressiva i poc rítmica es dissimulen les coincidències es donaran en moviments lents de la imatge i es potenciaran més que els ràpids. Per això podem dir que pot modificar el valor expressiu.

- Pot tenir el mateix valor que la planificació i incideix perquè és un element no diegètic.
  La seva sola aparició o desaparició pot accentuar les imatges, característica molt útil quan no es disposa d'un pla prou emotiu

- Actua sobre la continuïtat de la narració.

2.Com a element expressiu

Música i interpretació de la imatge

- Transmet emocions
- La música destaca diferents aspectes de la imatge, guiant el punt de vista de l'espectador.
- Una mateixa imatge amb un mateix so es pot percebre de manera diferent a causa de la seva interpretació a través de diferents codis.
- Una mateixa imatge amb diferents sons pot tenir moltes interpretacions.
- Actua com a filtre per tal que l'espectador comprengui la imatge de la manera desitjada.

La música, sigui la que sigui, sempre influeix en la percepció de les imatges a les que acompanya, l'objectiu és que aquesta influència afecti en el sentit desitjat per no guiar als espectadors a fer lectures errònies estructurals o expressives. S'aconsegueix a través del control de totes les possibilitats d'incidència de la música sobre la imatge.

Els codis

- La música també actua a través dels codis culturals de la societat, pel que és imprescindible conèixer molt bé els propis del públic al que ens dirigim.
- Els codis musicals de finals del s. XIX els que regeixen invariablement el món de les bandes sonores (els propis de l'època en què es va popularitzar el cinematògraf).

[2] El muntatge no és l'element que transmet una major sensació rítmica, sinó el ritme intern de la seqüència (el del moviment de la càmera, dels actors i la cadència del diàleg).

Com a exemple de codi cultural musical utilitzat en l'antiguitat podem recordar les primeres escales musicals de la història (o més aviat "organitzacions dels sons"), que es van utilitzar durant representacions dramàtiques gregues i són d'origen pitagòric. Plató les va documentar i ordenar, però va ser Aristòtil qui les va donar a conèixer. Cada una representava un determinat concepte, un tòpic, un clixé. Posteriorment es van modificar i utilitzar en el cant gregorià.

Sistema o organització de sons segons Aristòtil

	Mode	Escala	Concepte que representa	Nom propi en el cant gregorià	Nom actual
GRUP DÒRIC	Doristi I	Mi	Virilitat, "entrerza", valor	Doristi I	Phrygio
	Mixolydisti	Si (mi, fundamental)	Les queixes	Hipophrygio	Locrio
	Doristi II	Mi (la, fun.)			
	Eolisti (Hipodoristi)	La	La cavallerositat	Hipodòrico	Aéolico
GRUP PHRIGIO - LIDIO	Phrigisti	Re (sol, fun.)	Èxtasi, caràcter entusiasta i apassionat	Phrigisti	Dòric
	Ionisti (Hipophrigisti)	Sol	El que és eròtic	Ionisti	Mixolidio
	Lydisti	Do (fa, fun.)	La gràcia	Hipolidio	Jònic
	Hipolydisti	Fa	El que és dionisíac	Hipolidysti	Lidio

Història de la música en representacions dramàtiques

El precinema

La música es va utilitzar per primera vegada com a suport en les representacions dramàtiques tribals. Aquests rituals eren acompanyats per música molt rudimentària, interpretada bàsicament amb instruments de percussió.
El teatre grec va esdevenir un important potenciador d'aquesta relació entre el drama i la música, ja que en les seves obres l'ús de la música era molt habitual, així com també els efectes de so.
Durant l'Edat Mitjana la música va assistir a l'ofici dels rituals religiosos, on el cant gregorià va esdevenir una icona pròpia de molts monestirs.
En les representacions teatrals Shakespearianes la música tampoc va faltar, així com en el teatre grec.
Al Japó també es va saber fer ús de la música com a suport per les representacions del *kabuki*. S'hi interpretaven peces musicals amb instruments tradicionals com el *shamisen*, i més endavant van incloure instruments com la marimba o la flauta tradicional; i un narrador, el *bensira*.
També es va fer un ús de la música, i dels efectes sonors, en els espectacles d'ombres i les fantasmagories, on s'utilitzaven més aviat instruments ètnics i tradicionals interpretant cançons populars o improvisant.
En els espectacles de llanterna màgica alemanys el suport musical generalment van ser obres clàssiques, tot i que els temes populars també es van utilitzar, i els efectes de so i la narració. Òbviament es va fer un gran ús del piano, ja que les peces eren clàssiques, i dels instruments de percussió i la veu. Per aquesta raó era molt habitual la figura del pianista i el narrador del relat.

Equivalències pròximes al cinema

Durant el segle XIX les òperes, els ballets i el teatre van esdevenir els fonaments del cinema. Així doncs, compositors com Beethoven amb *La batalla de Vitòria* van ser els creadors d'aquests melodrames sense els quals hagués estat molt més difícil composar les primeres bandes sonores.

El cinema mut

Primerament caldria dir que el cinema no ha estat mai mut, en realitat, ja que les filmacions ja des dels seus inicis es van acompanyar de música. De fet en anglès s'anomena *silent* (referint-se a no parlat), en el cas del mut, i *talkies* ("parlen"); però ara deixarem les especificacions a part i continuarem parlant del cinema mut.
En els seus inicis, el cinema tenia com a acompanyament un piano o orgue i el pianista o organista improvisava durant l'espectacle prop de la pantalla on es projectaven les imatges. A aquest intèrpret ben aviat se li va afegir l'encarregat dels efectes sonors amb els objectes més inversemblants (galledes d'aigua, cassoles i màquines de vent o *wind machine*).

Com a conseqüència alguns fabricants de pianos i orgues van modificar els seus instruments per tal d'adaptar-los a les necessitats especials dels intèrprets. Així podem trobar el model de piano Arcadian de 1914 de l'empresa Peerless o l'orgue Wurlitzer; i altres instruments poc convencionals com les campanes musicals elèctriques o el piano elèctric.
Durant aquesta època també es van classificar obres musicals en enciclopèdies musicals i arranjar per utilitzar-les en el cinema[3].

El cinema sonor

Al 1927 l'empresa Warner va produir el primer llarg metratge sonor, *El cantor de jazz*, pel que a partir de llavors el cinema mut va començar a desaparèixer juntament amb els músics que acompanyaven les imatges de les pel·lícules en viu.
També va ser partir de llavors la música va deixar de ser l'únic element sonor dels metratges, fet que la condiciona (especialment el diàleg).
Tot i això no va ser fins al 1930 amb *El angel azul* (banda sonora de Fredeick Hollander) quan va sorgir música amb les característiques pròpies del cinema sonor.
Max Steiner va esdevenir pioner en la composició de bandes sonores a Estats Units durant aquesta mateixa època i poc a poc les sincronitzacions de imatge i so es van convertir en més exactes.

Teories de l'aparició de la música en el cinema

Raons pràctiques i psicològiques

- Per dissimular el soroll que feia el projector durant els inicis del cinema.
- Perquè la música feia recobrar part de la vida perduda durant la producció de les pel·lícules del cinema mut .
- Per augmentar la sensació dels espectadors de que formen part d'un col·lectiu i així relaxar-los per acceptar la pel·lícula com a "realitat".

Raons històriques

- Perquè totes les representacions dramàtiques han tingut acompanyaments musicals al llarg de la història (per recitar poemes, en el teatre, en rituals religiosos, òperes, melodrames, espectacles de varietats o *Music Halls*...)
- Per potenciar la *catarsis*.

[3] Aquest fet el tracto amb una mica més de profunditat en l'apartat del clixé musical.

L'anàlisi de pel·lícules

L'estructura musical

La gran diferència existent entre les bandes sonores i la resta de música és que la banda sonora ha de poder integrar-se en una altra estructura preexistent, generalment tancada, a més (els altres elements que conformen la pel·lícula; les seqüències, la trama predefinida, la durada dels plans...).
É s per questa raó que és indispensable ser molt conscient i tenir un gran domini del llenguatge visual per establir coincidències o no, ja que no sempre convé, entre la imatge i la música.
Per això el primer pas per crear una banda sonora és analitzar minuciosament les escenes i seqüències.

Integració de la música en la imatge

Es pot integrar de maneres molt diferents la música, com si fos un fet paral·lel (utilitzant música preexistent que interromp el fil argumental de la pel·lícula) o fins a accentuar el més mínim detall de les escenes (mitjançant l'anomenada *Mickey Mouse Music* o *Mickeymousing*, del que ja parlarem posteriorment).

Aspectes formals: el muntatge

És el més important de tots els elements que influeixen en la música perquè defineix l'estructura final i el ritme de la pel·lícula en gran part, i perquè es pot variar tantes vegades com sigui necessari.
A la sala de muntatge es decideix la durada dels plans i la relació entre ells, i per tant on s'obté la pel·lícula acabada amb la seva estructura definitiva.
La banda sonora varia molt depenent dels plans que s'elegeixen durant el muntatge i com es relacionen entre ells, perquè una de les funcions més importants que tenen són la capacitat de dissimular els canvis de pla (deixant uns segons com a mínim abans d'iniciar la música, per exemple), potenciar l'emotivitat argumental (amb *crescendos*, per exemple) i crear una ruptura o continuïtat argumental (distanciant involuntàriament a l'espectador: unint musicalment seqüències inconnexes o dividint-ne de connexes), afectar al ritme.
En el cas dels plans inconnexos, si el primer té música i el segon no volem que en tingui per diferenciar-los s'ha de tenir en compte de 3 a 5 segons de temps de reverberació per evitar seguir escoltant el "deix" musical de la primera seqüència i un marge de disminució de la intensitat de la música.
Si els plans poden tenir connexió "l'abaixar el volum" es pot dur a terme durant l'inici de la 2a seqüència.
No obstant no és una bona solució que la música acabi abans del final de la seqüència.
Si el muntatge ja estigués tancat s'hauria d'optar per evitar crear relació de continuïtat durant les seqüències.

Els altres elements de la banda sonora

La música i el diàleg

La música ha de conviure amb els efectes sonors i el diàleg durant la pel·lícula, la diferència és que els efectes sonors no són prioritaris davant la música i en canvi el diàleg, encara que només consti en una frase, sí que ho és.
Podríem tractar al diàleg com a un solista que entra en la composició i al que evitarem qualsevol tipus de destorb.
Els sons amb igual registre, especialment la veu humana, articulació, timbre o intensitat són elements que destorben i els augments de volum no resolen el problema excepte si la diferència de volum fa destacar tant un dels elements que la resta desapareix.
No obstant, si l'espectador no percep clarament el contingut intentarà reconstruir el que ha sentit, fet que desviarà la seva atenció del fil argumental.
L'única opció és que un dels elements sonors tingui una cadència diferent, més lenta o ràpida; és a dir, establir una relació *contrapuntística*: establir una gran diferència entre l'articulació, el timbre, el registre i la intensitat del diàleg i el de la música.
En el cas de que la música mostri coincidències amb el timbre, l'articulació i el registre s'haurà de disminuir la seva intensitat.
Com més nítid (clar) i contundent sigui el diàleg més llibertat tindrà el compositor, al contrari menys.

La música i els sorolls

A diferència del diàleg, la música pot tenir integrats sons, fet que facilita la integració de música, efectes sonors i imatge; sempre que l'estructura de la música permeti integrar aquests sons (Ex: *El bosque animado*, José Luis Cuerda).

Aspectes estètics

Certs aspectes de la pel·lícula poden modificar la música, aquests són els aspectes estètics i els propis del muntatge i, tal com els efectes sonors, poden ser tinguts o no en compte. Poden ser el color, la època, el lloc, el gènere, els personatges l'emoció, les carències de la pel·lícula...

Estructura cronològica del relat

Aquesta estructura pot ser molt diversa, lineal si ens presenta els fets per ordre cronològic o pot consistir en *flash backs* o *flash forwards*. La diferència estructural ens pot crear diferents necessitats musicals i d'organització temàtica.
En cas que l'estructura sigui "trencada" (contingui aquests *flash backs* i *forwards*) és necessari que els salts cronològic estiguin molt definits. Pel que la música necessitarà un tractament específic i, potser, algun recurs visual o audiovisual que aclareixi aquests avenços i retrocessos en el temps narratiu per evitar la confusió de l'espectador (imatges en blanc i negre, per exemple), recurs que pot ser reforçat en la banda sonora.

El gènere

És la tipologia estructural de la música, característica que la diferencia d'altres tipus de música per les seves característiques.

És, també, un dels aspectes estètics que pot condicionar notablement la pel·lícula, i la música, ja que certes músiques són molt característiques d'un determinat gènere cinematogràfic. Aquest fet és causat per l'ús d'arrels folklòriques o ètniques pròpies d'alguna zona geogràfica, de timbres i llenguatges musicals (ens situen en una determinada època) i associacions de color (comentades més endavant); combinant-ho amb els codis de la música del cinema.
És per aquesta raó que una pel·li d'un gènere requereix música del mateix gènere, i com més important siguin els aspectes estètics per la definició del gènere més condicionada es veurà la música.
Actualment molt poques pel·lícules són d'un gènere pur.

El clixé musical

Segons José Nieto:

"(...) *es una pieza de música compuesta con arreglo a una combinación de códigos que se corresponden exactamente con los de un patrón conocido, razón por la cual su efecto sobre el oyente también se conoce de antemano*".

És a dir, una peça d'escàs valor creatiu, però que pot aportar sentit a seqüències sense ritme, interès o emoció.
Les primeres músiques originals utilitzades en el cinema es van basar en les peces clàssiques utilitzades en el cinema mut, i es presentaven en *llibreries musicals*,on s'agrupaven classificades per temes, acció, psicologia i atmosfera . La més coneguda va ser la Kinobibliothek (o Kinothek) de Giuseppe Becce publicada a Berlín al 1919".
Era molt, i és molt utilitzat, en el sistema de producció de pel·lícules "en sèrie": en el plaç d'una setmana la banda sonora de la pel·lícula era composta apunt per ser interpretada per la orquestra i gravada.
També té origen en la filosofia de treball del sistema, conegut com *chain gang* (cadena de presos).

Els colors

La seva manca o la seva aparició varia considerablement l'assimilació emotiva de la imatge, i és per aquesta raó la banda sonora ha de comprendre.
Alexander Scriabin va ser un promotor de l'associació de música i colors (amb llums, en aquest cas) mitjançant un teclat i la següent taula:

Do vermell
Sol taronja
Re groc
La verd
Mi blanc blavós
Si =
Fa # blau marí
Do # violeta
Sol # anyil
Mi b gris
Si b =
Fa marró

S'ha de tenir en compte que aquesta associació és absolutament subjectiva i la imatge pot tenir característiques (lluminositat, foscor, densitat...) que es poden aplicar al timbre musical i així integrar la musica en la pel·lícula.

El color o timbre musical

Es refereix al tipus de timbres utilitzats, que en la majoria de casos tenen característiques paral·leles a les de la imatge: densos, brillants, de gamma rica...
Ens cas que no siguin de característiques paral·leles la música pot "separar-se" de la imatge, fet que provoca el distanciament de l'espectador, en el cas de que la música sigui més rica que la imatge. En el cas contrari també es provocaria el distanciament però l'efecte seria inferior.
El color depèn del timbre dels instruments, de la disposició de les notes dels acords, de la quantitat de notes que els formen i l'altura musical en la que els acords estan disposats (la foscor es tradueix en gravetat; la claror, en agudesa).

El context

El context històric o geogràfic no necessariament condiciona la música si l'objectiu final de la narració és emotiu, perquè les emocions dels personatges no depenen de l'època.
Els anacronismes musicals es basen en la incorporació de certs sons de síntesi a l'orquestra simfònica tradicional (que és intemporal) pot afegir-li majors possibilitats tímbriques sense modificar la seva condició intemporal amb imatges molt diferents.
La música simfònica de finals del s XIX i principis del s XX també es considera intemporal; en canvi, s'ha d'anar amb molt de compte utilitzant música de codis molt clars d'una època o un lloc molt determinats (ex: utilitzar guitarres elèctriques, bateries, sintetitzadors o corrents musicals populars, de moda...). El problema apareix amb el pas del temps, quan la música que es va utilitzar ja no és de moda, llavors queda fora del context i provoca el distanciament de l'espectador.

Els personatges

Moltes característiques dels personatges es poden reflectir en la música a través del seu llenguatge i determinats timbres orquestrals que actuen com a codis (subjectius), o posant més èmfasi en com viuen les situacions els personatges, en el sentit de com les seves personalitats fan que reaccionin d'una determinada manera. D'aquesta manera es poden aplicar dues tècniques molt lligades entre si:

- L'aproximament psicològic
  Es tracta d'analitzar les característiques que mouen els personatges, els instints, les passions, la seva capacitat d'anàlisi, el seu autocontrol... (si es guien pels instints, la música simple i directa amb pocs elements; i l'elaboració, complexitat musical, es refereix a personatges cults, no instintius).

- La coherència de llenguatges
  Considerant que els personatges emeten un llenguatge musical en parlar (bàsicament pel registre que utilitzen i la manera que tenen d'expressar-se) també po-

dem observar les mateixes característiques (rudesa, cultura...) a través del seu llenguatge i imitar les característiques mitjançant el llenguatge musical.

Les mancances

De ritme

La música ha d'intentar dissimular aquesta manca de ritme en les imatges sense caure en incoherències. Es poden produir durant el rodatge (plans mal calculats...), per la falta de ritme en la interpretació, problemes durant el muntatge (inclusió de plans més estètics que narratius per allargar la filmació)... Són extremadament freqüents en les pel·lícules televisives.

D'altres elements sonors

En aquest cas la música ha d'assumir el paper d'aquests. Es dóna sobretot en documentals (l'únic gènere en el que té justificació el seu ús), encara que també sovint en pel·lícules de ficció (perquè és més fàcil demanar que s'afegeixi un fragment de música que trencar-se el cap elegint efectes sonors o creant ambients sonors).

Música funcional

Ho és la que no té com a objectiu transmetre emocions, sinó simple i exclusivament variar la percepció del ritme de la seqüència.
No obstant això, hem de recordar que és impossible sobreposar una música a una imatge sense que aquesta es modifiqui, pel que s'ha d'intentar aconseguir que la modificació sigui l'adequada. Per aquesta raó hem de crear una banda sonora amb el mínim de codis que es puguin percebre per evitar crear gaires impactes sobre la imatge. La millor solució, la que no produeix impactes, és introduir elements sonors diegètics en la seqüència.
Aquest tipus de música és especialment útil en el cas de que la interpretació dels actors presenti manca d'emocions.

Compondre per la imatge

L'inici

Per compondre música per una imatge o seqüència d'imatges és útil posar especial atenció a un seguit de característiques i determinar un seguit de punts:

La finalitat musical

Elegir entre les possibilitats d'incidència estructurals i expressives és una tasca del director. En molt casos, però el director no es planteja la necessitat o no de música en la pel·lícula fins després o durant el muntatge, encara que hi ha directors que treballen amb el compositor des de la preparació del rodatge.
A més, sovint als directors els costa comunicar-se amb els compositors i afirmen que no saben res de música quan en realitat el que el compositor necessita saber és què ha d'aportar la música a la pel·lícula.
D'altres vegades els directors ja han associat una música a la imatge i demanen al compositor que en composi una melodia semblant, ocasió en la que val més animar al director a comprar els drets d'autor de la música que té en ment.

El procediment general per saber què vol el director consisteix en:

1. Llegir el guió narratiu. S'ha de tenir en compte que el guió no és la pel·lícula, ja que hi falta la interpretació; i la banda sonora s'ha d'idear a partir de la pel·lícula.

2. Veure la imatge del muntatge en la sala de projecció i prendre apunts de les seves característiques, mancances, sensacions que produeix... És en aquest moment quan s'aprecia l'element més important de la pel·lícula, el que determina què ha d'expressar la música i quina ha de ser la seva funció estructural: el ritme cinematogràfic.

3. Exposar la impressió que produeix la pel·lícula després d'haver-la estudiat des de totes les perspectives anteriors i contrastar les impressions (amb el director) per obtenir una idea de la pel·lícula (gènere, personatges, temps...).

El primer visionat

És molt important la primera vegada que es veu la gravació completa amb un muntatge més o menys definitiu. Sempre produeix sorpresa perquè és la representació obtinguda xoca amb la idea que ens havíem fet de la pel·lícula en la nostra ment. A més, la primera vegada que es veu la pel·lícula actuem com a espectadors objectius. Aquests fets ens permetran comparar l'efecte que produeix la pel·lícula amb el que ha de produir suposadament.

Primeres impressions

La primera vegada que es veu tot el metratge a través dels equips de muntatge virtual, tot i estar encara en la fase del muntatge i la carència òbvia de banda sonora, s'ha

d'intentar apreciar de la mateixa manera que ho farà l'espectador quan estigui completament acabada. Aquesta capacitat s'aconsegueix amb pràctica.

Les dimensions de la imatge

Les dimensions de la imatge condicionen la percepció del ritme intern de la projecció, pel que és indispensable que la primera vegada que es veu la pel·lícula ha de ser a través del mitjà pel que es transmetrà al públic al que va destinada; en aquest cas parlem d'una pantalla de sala de cinema.
El poc valor que tenen els plans generals en les petites pantalles pot conduir-nos a una errònia interpretació i a una falta de densitat musical, per questa raó s'ha de tenir en compte que les dimensions de la imatge.
S'ha de destacar que actualment tota la pel·lícula es construeix a través del muntatge virtual, sense recórrer a cap copia de 35mm, com es feien les pel·lícules abans; significa que no es comprova la pel·lícula resultant del muntatge, fet que condueix a nombrosos errors fàcilment evitables (asincronies en el doblatge, per ex.).

Distribució de la música

Aquesta decisió es pren amb l'ajuda del director i del muntador (amb qui necessita tenir certa complicitat perquè és el responsable del ritme i la continuïtat de la narració). Amb ells s'ha d'analitzar totes les seqüències de la pel·lícula.

Característiques de la música

En la majoria de casos és el compositor de la banda sonora el que decideix el llenguatge musical que utilitzarà, encara que en algunes pel·lícules ho fa el director per remarcar l'estètica de la pel·lícula. Quan es dóna aquest cas s'acostuma a contractar un compositor especialitzat en el tipus de música desitjat o s'utilitza música preexistent.

El Temp Track

És com s'anomena a la música que s'utilitza en el muntatge previ al film, de fet Temp Track ja vol dir música temporal o provisional i serveix per valorar emocionalment la pel·lícula durant el seu muntatge. En algunes pel·lícules actuals apareix el Temp Track utilitzat en els crèdits finals, és a dir, la referència al personal que ha seleccionat i editat la música temporal.
Tal com afirma Salvador Àngel i Batlle:

"Aquesta música provisional pot ser ja existent (música d'altres pel·lícules, del repertori, etc.) o, fins i tot, original composta per un compositor contractat per a aquesta tasca. Però habitualment sempre s'utilitza música ja existent que, a vegades, serveix de referència a l'hora de *compondre la música definitiva per part del compositor de l'*score *final. Per aquest motiu és habitual escoltar músiques semblants (no còpies ni plagis) en diverses pel·lícules del mateix gènere; això vol dir que si un director elegeix una música provisional en el muntatge i aquesta música té un ritme i llenguatge determinats i el director comenta que és el tipus de música (color, ritme, estil, etc.) que necessita, evidentment el compositor, si té ofici, recrearà aquella atmosfera".*

Com a exemples podem mencionar que Stanley Kubrik va composar ell mateix el *Temp Track* per *2001, una odisea de l'espai*, i que s'ha utilitzat en la còpia final; és a dir, la pel·lícula es va estrenar sense editar la música original d'Alex North, que sí que va compondre part de l'*score* final.
I també podem comentar que el *Temp Track* utilitzat en la pel·lícula *Sherlock Holmes*, de la qual n'analitzaré algunes escenes més endavant, va ser ni més ni menys que la banda sonora de *El caballero oscuro* (*The dark knight*) de Hans Zimmer, que és el mateix compositor que es va contractar per compondre la banda sonora de *Sherlock Holmes*. Si comparem aquestes bandes sonores veurem que tenen poc en comú, ja que Guy Ritchie, el director de la pel·lícula, va indicar precisament al Sr. Zimmer que la música havia de ser completament diferent per *Sherlock Holmes*, tot i que la de *El caballero oscuro* és magnífica.
Resumint, el *Temp Track* s'utilitza com a element de comparació musical per tal que el compositor obtingui una referència suficient per composar la banda sonora.

Quan ha de començar i acabar la música

En depèn la continuïtat de la narració i l'efecte que la música produeix sobre la imatge pel sol fet d'aparèixer o desaparèixer.
Existeixen moltes possibilitats, l'elecció correcta, però, només la que crea l'efecte més desitjat.
Després d'aquestes eleccions haurem definit la durada de la música, i a partir de llavors passarem al nostre estudi per continuar treballant.

Tècniques de treball de la música de les BSO

"Inaudibility"

És una tècnica coneguda a Estats Units com a model Max Steiner que consisteix en què mentre la música sigui escoltada per l'espectador aquest no la percebi. Només compleix aquesta funció quan es disposa del material temàtic adequat i no s'utilitza repetint una i altra vegada un mateix tema enganxós.

El tema musical (o *leitmotiv*)

En depèn la facilitat per estructurar les diferents parts de la història (si és molt curt i les parts de la pel·lícula són llargues, o si és molt llarg i les diferents parts són poc extenses) i el resultat final de la pel·lícula (per la seva emotivitat i capacitat de descriure les situacions que viuen els personatges).
No s'ha d'oblidar que en repetir el tema cada cop es fa més evident la seva aparició per l'espectador, serà menys "secreta".

La instrumentació o color musical

Es pot utilitzar per relacionar personatges o situacions recurrents a elements musicals. És una variant del leitmotiv, però més útil quan es tracta de crear melodies curtes, i es pot relacionar amb el color que presenta la imatge o amb el valor semiològic de certs instruments respecte les característiques dels personatges.

Recursos temàtics

Són elements existents en la pel·lícula que poden ser utilitzats com a un recurs més per elaborar la música.
Poden ser propis d'un lloc, d'una època o formar part de la historia narrada, cas en el que són música diegètica. És música descriptiva dels personatges.

Distinció entre música diegètica i no diegètica

En l'actualitat és molt fàcil transformar la música diegètica de la pel·lícula en música no diegètica gracies al *Dolby Stereo System* que permet aplicar el *surround* i així deixar de definir la font que emet la música.
També es pot partir de música no diegètica i en el seu acabament emetre-la com a diegètica (representa que el senten els personatges).
Una altra tècnica és utilitzar música diegètica d'una escena com a música no diegètica en una altra, és a dir, establint un paral·lelisme sonor entre dues o més escenes.

La música diegètica com a recurs

Es pot utilitzar com a motiu per desenvolupar la banda sonora quan aquesta descriu els personatges o les situacions intencionadament, pel que la música queda connectada (augmenta la seva força estructural) però és independent. Quan acaba la narració i apareixen els títols finals es deixa escoltar l'ària original completa.

La sincronització

Percepció de la sincronia

La cronicitat és quan dos elements es produeixen simultàniament. En el cinema els elements no són absolutament crònics però és un fet indetectable per la vista - oïda humana. Tot i això no podem ometre que és molt més fàcilment perceptible un retard del so que un avenç a causa de la distància entre l'espectador i l'altaveu (sobretot en l'última fila).
La forma més habitual de detectar la falta de cronicitat és en el diàleg i en sons secs provinents d'un moviment precís.

Tipus de sincronia

La falta de sincronia entre una imatge i un so, quan es tracta d'una diferència de un o dos fotogrames, és indetectable pels humans; això no vol dir que sempre produeixi el mateix efecte.
Molts muntadors prefereixen optar per fer que un so es produeixi un fotograma abans del que seria sincrònic per aconseguir produir un major sobresalt, sorpresa, a l'espectador, per augmentar la violència. És l'anomenada "sincronia dura".
També es pot optar per endarrerir el so respecte la imatge: la "sincronia tova", opció que suavitza l'efecte de sorpresa.

Articulació de la musica amb la imatge

L'articulació mínima es produeix quan la música transcorre paral·lela a la imatge, i en el cas de que aparegui mitjançant un fos (*fade-in*) imperceptible i desaparegués de la mateixa manera (*fade-out*) l'articulació pot arribar a ser inexistent.
La màxima és la que habitualment apareix en els dibuixos animats, on tots els fets que hi ocorren són potenciats per la música, que a vegades fins i tot substitueix els efectes especial: és la *Mickey Mouse Music*.

Graus d'articulació de la música

En determinats gèneres cinematogràfics la música requereix un alt grau de sincronia amb la imatge (les pel·lícules de terror, per exemple, o d'animació) on la música actua com a element potenciador del grau de sorpresa que crea la imatge o potencia els fets.
Quan la música busca un punt de vista més emotiu pot endarrerir la seva sincronia respecte la música.

Sistemes de sincronització audiovisual

Són sistemes que permeten als compositors plantejar i gravar la música sincronitzadament amb la imatge.

Els procediments

Un utilitza únicament la imatge com a referència, mentre que l'altre utilitza ajudes mecàniques que serveixen de referència.

El full de temps o *cue sheet*

És la llista en què hi ha anotada la durada de cada fragment musical, els fets que ocorren i quan ocorren.
En aquesta *cue sheet* o full de temps s'hi enumeren blocs a l'esquerra segons com apareixen en la pel·lícula o el número de rotlle de cinta gravada en el que es troba (Reel X – Music Y). Al centre hi ha la descripció de quan ha d'aparèixer la música i els temps exactes de cada un més cap a la dreta, els anomenats parcials.
Aquests temps s'expressen com a 1/24 de segon en el cas del cinema, o com 1/25 de segon si és en el format que utilitzen les televisions europees (l'*European Broadcasting System*), que és més senzill que el SMPTE[4], però utilitza com a mesura la longitud.
No obstant, el sistema SMPTE, com que utilitza com a mesura minuts i segons és més pràctic des del punt de vista musical.
La música composta mitjançant la *cue sheet* ha de procurar ser flexible referint-se al temps si el muntatge de la pel·lícula encara s'està completant perquè es poden produir modificacions.

La imatge com a referència

Permet disposar d'una gran llibertat al compositor perquè només tracta la música com a element dramàtic, però en l'actualitat gairebé no es duu a terme aquest sistema per

[4] Sistema de codi de temps utilitzat en la gravació i edició de vídeo.

composar les bandes sonores excepte de manera exclusiva, a causa de l'increment de costos de producció que comporta.
Amb aquest mètode s'utilitzen unes bandes, les *streamers*, per indicar al director d'orquestra / compositor quan passarà algun fet que volem sincronitzar amb la música; o unes perforacions en la cinta amb una certa cadència rítmica amb la mateixa funció.
En algunes ocasions, però, no es poden utilitzar aquests mètodes i només es disposa de la imatge com a referència, pel que és molt important haver-la estudiant a fons (varis mesos).
Un altre desavantatge és les hores necessàries per gravar correctament la música, és a dir, les de l'estudi i la orquestra .

Qüestió de temps

Una variant de l'anterior mètode consisteix en substituir la imatge que teníem com a referència per un cronòmetre mentre es grava la música, fet que manté la flexibilitat musical de què es disposa i no dispara els costs de producció; no obstant és difícil mantenir la sincronia desitjada amb aquest mètode.
Per facilitar l'ús d'aquest mètode convé utilitzar un cronòmetre molt gran (de broques de 15 – 20cm) i un ajudant que l'utilitzi si és possible.

El click – track

Consisteix en aplicar la sensació rítmica que ens provoca la imatge a un metrònom (generalment electrònic per la seva fiabilitat) i composar la música en aquest temps determinat. Aquesta tècnica permet que la imatge i el so sincronitzin perfectament.
Aquest mètode s'ha utilitzat a partir de la creació d'una certa cadència rítmica creada amb senyals sonores cada certs fotogrames.

- El *tempo*: Per establir tempos a través de l'anterior mètode, que siguin equivalents a un determinat tempo en un cronòmetre, ens podem ajudar amb les perforacions laterals dels fotogrames.
  No obstant és necessari realitzar moltes operacions matemàtiques, pel que inclús existeix un llibre (gruixut) on apareixen les equivalències.

- Establir punts de sincronia: Aquest mètode ens permet, gràcies a l'equivalència de tempo anteriorment esmentada, conèixer exactament en quin temps del compàs succeeixen els esdeveniments que ens interessa sincronitzar amb la música a través d'una fórmula:

$$(minuts \times segons) \times 24 + fotogrames = Fotogrames\ en\ lectura\ SMPTE$$

$$\frac{Temps\ dels\ fets\ (en\ fotogrames)}{clic} = Punt\ de\ sincronia^{5}$$

$$\frac{Temps\ dels\ fets\ en\ fotogrames}{clic} + 1 = Punt\ de\ sincronia^{6}$$

[5] Establint el primer clic com a 0.

[6] Establint el primer clic com a 1.

El click sexagesimal

És un sistema molt precís i senzill d'utilitzar, en el que com més ràpid sigui el temps major serà la sincronia obtinguda, i en el qual representar gràficament els temps de la seqüència paral·lelament a la partitura facilita la composició considerablement (en el mapa de fets es representa el seu so corresponen).
Consisteix a situar el primer clic paral·lel respecte el fotograma de referència amb el que es vol sincronitzar.

En cas de que la representació dels fets sigui molt sincopada es poden modificar tots els temps, tots; s'ha d'escriure els compassos (en relació als fets més importants en quant a l'estructura) i disposar els fets en els temps forts dels compassos (modificant el compàs si cal).
Un conflicte de molt fàcil solucionar és crear canvis de velocitat, ja que es pot regular el temps i els compassos, canviar els valors binaris per ternaris o al revés, o canviar el tempo (solució més costosa) amb la següent fórmula (i utilitzant un *clic-track* per substituir el metrònom):

$$\frac{Temps\ en\ segons - (Temps\ del\ punt\ de\ canvi \times Nou\ tempo)}{60} = P\#$$

Exemple: 02h 20'18'' = 120+20+0'25 =140,25

- La precisió, la conversió de fotogrames en fraccions decimals[7]: Per convertir fotogrames en fraccions decimals, i així aconseguir crear una sincronia més exacta, hem d'adoptar el sistema SMPTE i utilitzar la següent taula de conversió (a 24 imatges per segon). Això significa que si volem representar valors que no apareguin o siguin proporcionals als que apareixen en la taula s'hauran d'arrodonir, però de fet aquesta representació és molt exacta.

Fotogrames	Dècimes de segon	Fotogrames	Dècimes de segon
1	0	7	0,3 (.29)
2	0,1 (.08)	8	0,33* = 2a corxera d'un treset
3	0,1 (.12) = fusa	9	0,4 (.37)
4	0,2 (.17) = semicorxera d'un treset	10	0,4 (.41)
5	0,2 (.21)	11	0,5 (.46)
6	0,25* =1 semicorxera	12	0,50* = corxera

Fotogrames	Dècimes de segon	Fotogrames	Dècimes de segon
13	0,6 (.54)	19	0,8 (.79)
14	0,6 (.58)	20	0,8 (.83)
15	0,6 (.62)	21	0,9 (.87)
16	0,66* = tercera corxera d'un treset	22	0,9 (.92)
17	0,7 (.71)	23	1 (.96)
18	0,75* = corxera + semicorxera	24	1

[7] Les taules són només iguals a *tempo* 60 perquè es refereixen a un segon (60 temps en 60 segons).

- Treballant amb altres tempos: Per traslladar lectures de MM = 60 a un altre temps només s'ha d'aplicar la formula escrita a continuació, i el marge d'error corresponent als fotogrames es pot calcular segons la segona de les formules aquí adjuntades.

$$\frac{Temps\ parcial\ (segons) \times Tempo\ del\ trasllat}{60} = Punt\ de\ sincronia$$

$$\frac{Centèsimes\ d'error \times 1440}{Tempo\ \times 100} = Error\ en\ fotogrames$$

Ajudes informàtiques

Actualment tots els càlculs que requereix utilitzar aquest sistema poden ser calculats en programes de "full de càlcul", però les aplicacions informàtiques, per generar mapes de fets, són poc útils.
Un programa que va permetre el càlcul dels fulls de temps, crear click-tracks (les fraccions de nota dels quals es desplacen), desplaçar la representació dels punts de sincronia, elegir el format del document, exportar les dades creades, canvis en el tempo i calcular la durada de vídeos era el *Sincros*, de *Macintosh*, però tenia molts punts dèbils, igual que el *Click Tracks*.
També podem disposar de seqüenciadors com el *Logic* o el *Cubase* (a continuació comentaré les seves funcions), que ens faciliten la sincronització de la partitura amb la imatge; editors de partitures com el *MusicTime*, el *Finale* o el *Sibelius*; i programari per fer els càlculs que es requereixin i exportar-los als editors anteriorment esmentats, és a dir, *MIDI File*.

- El Cubase: és un seqüenciador que combina la possibilitat de gravar i editar MIDI i/o àudio molt fàcilment. Disposa d'eines que automàticament fan que l'àudio composat i la imatge funcionin com un sol arxiu, el programa es divideix en pantalles per evitar el caos, disposa de mesclador, les pistes d'àudio es poden congelar per evitar ocupar potència inutilitzada de l'ordinador i és un programa molt àgil en tots els sentits.
  La nova versió SX disposa, a més, de noves eines també molt útils.

El documental

Aquest gènere no té unes característiques distintives molt marcades, excepte l'habitual manca de diàleg i la destacada aparició de la veu en off.
Un altre aspecte dels documentals que els caracteritza són els abundants espais de silenci en la part d'àudio a causa de la manca d'ambients i efectes sonors, que són molt més comuns en els relats de ficció.

Tipus destacats de documentals

- Documentals d'una hora d'un determinat tema, capítols centrats en el mateix tema: poca diferència sonora respecte el cinema de ficció (apareixen efectes sonors, diàleg...)

- Documentals de tema genèric, en capítols centrats en subtemes: gran diferència sonora respecte el cinema de ficció (música semblant a la de les *llibreries musicals* anteriorment mencionades = *música enllaunada*)

  - Només hi apareix algun ambient natural i la veu en off (que és molt intel·ligible), per tant la banda sonora ha d'omplir el silenci (és funcional).
  - Disposar la música durant molta estona anul·la la seva capacitat d'emfatitzar.
  - La música no es pot articular respecte la veu en off per les seves constants aparicions i desaparicions abundants i la seva constant obsessió per aportar dades encara que això redueixi la sensorialitat del metratge.
  - Es composa la banda sonora abans de que comenci el rodatge pel pressupost reduït, la llarga durada que tenen els documentals en sèrie i per les preferències dels muntadors.
  - Generalment la banda sonora està composta per dos temes (el qual el primer s'utilitzava en els moments més importants) amb moltes variacions i altres temes lliures, més abstractes, i sons per crear efectes amb la imatge.
  - No obstant no convé oblidar analitzar almenys l'estil narratiu de la veu en off, el tipus d'informació i el públic al qual es dirigeix el documental.

En qualsevol cas és de gran interès utilitzar els recursos sonors continguts en el documental perquè ajuda en la descripció geogràfica i/o històrica, que té un paper clau en el documental.

L'espai sonor

Alta fidelitat / Alta Definició

Michael Chion, en el seu llibre *L'audiovisió: introducció a un anàlisi conjunt de la imatge i el so*, ens parla del *Hi – Fi* o *High Fidelity*, un sistema sonor que pretenia acon-

seguir que el so fos el màxim de fidel, però en el que la màxima fidelitat en realitat només es percebia com a tal si s'escoltava el so a no més de quatre centímetres de distància de la font sonora.
Amb l'aparició de l'Alta Definició, en canvi, la música va assolit una major qualitat; pel que podem determinar que va ser aquest últim avenç el que va esdevenir un progrés.

El gran avenç: el *Dolby - A*

Durant els anys seixanta va iniciar-se un gran progrés en l'àmbit sonor que va arribar al seu punt àlgid al 1977, amb l'estrena de *La guerra de les galàxies* de John Williams, gràcies a l'aparició del sistema *Dolby – A*, que millorava la nitidesa dels sons eliminant els del fons en gravar la música amb multipistes.
El problema dels sorolls de fons consistia en que cada una de les pistes en tenia, i al sumar-les per convertir els sons de les diverses pistes en una els sons de fons també s'hi afegien. El sistema *Dolby – A* consistia en utilitzar un reductor de sorolls de fons.

L'aplicació de normatives

El Consell d'Investigació de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques de Hollywood al 1938 va establir els límits sonors que les sales de cinema, i els estudis cinematogràfics van optar per millorar la qualitat del so eliminant els sorolls de les pel·lícules, però aquesta mateixa mesura va eliminar l'ús de l'Alta Definició.

Eliminant sorolls

Quan als anys setanta va aparèixer el Dolby-A i Ioan Allen va investigar les aplicacions d'aquest sistema en el cinema, va arribar a la conclusió de què podia ser molt útil i es van començar a produir pel·lícules amb el sistema Dolby al 1972 utilitzant l'anomenada *Corba X*, és a dir, la normativa anteriorment mencionada.
Com a exemples d'aquesta aplicació podem mencionar *¡Oliver*!, *La filla d'en Ryan* (parcialment), i *La taronja mecànica* (completament, però respectant els límits sonors establerts al 1938).
Del que tractava aquest sistema era augmentar el nivell de freqüències durant la gravació sobre el suport magnètic, a continuació reduir les freqüències durant la reproducció, amb el que els sorolls també reduïen la seva freqüència; és a dir, no es reduïen els sorolls i per aconseguir un bon resultat s'havia d'aplicar des de l'inici de la gravació, o des de la primera còpia anàloga en el cas del sistema digital, fet que el convertia en un sistema força complex.

El primer estèreo de sistema òptic

RCA i Kodak van estar investigant com construir el sistema estèreo sobre un sistema òptic, sistema que avui coneixem com a *Dolby Stereo System* i actualment és el sistema sonor habitual. Aquest sistema es va completar l'any 1976 juntament amb el sistema *surround*.
Al 1977 va aparèixer, a més, el processador per so òptic CP-50 que va abaratir el sistema i va permetre abandonar el so magnètic que fins llavors encara perdurava.

L'estèreo homogeni

La característica que va diferenciar el sistema estèreo *Dolb*y dels convencionals és que permet percebre l'estereofonia des de qualsevol punt de la sala dels cinemes homogèniament gràcies a l'aplicació d'un tercer canal al centre que és independent del dret i l'esquerre, on s'escolta el diàleg i part dels sons reproduïts pel canal dret i esquerre; i d'un quart canal amb uns quants altaveus petits al fons i als laterals de la sala, és a dir, del *surround*. La informació dels quatre canals es codifica amb la matriu *Dolb*y, que els converteix en dos i els compensa, i és descodificada durant la reproducció de la pel·lícula.

El Dolby Spectral Recording (*Dolby SR*)

Va permetre igualar la qualitat sonora de les antigues bandes magnètiques reduint els sorolls de fons, la distorsió i la saturació de les diverses freqüències, i va substituir el Dolby-A. No obstant el sistema digital encara no ha pogut igualar-les en calidesa i flexibilitat.

El Dolby Digital 5.1.

Actualment és aquest últim sistema *Dolby* el que s'utilitza, ja que disposa d'un canal afegit de subgreus independents, dos canals de surround i no necessita cap mena de codificació.
En les sales de cinema s'utilitza també aquest però amb una còpia en sistema analògic al costat.
Pel que fa a les mescles, hem d'apuntar que la senyal enviada a un dels altaveus laterals és completa, i ni l'altaveu del centre de la sala del cinema ni el lateral reprodueixen el mateix.

Altres avenços

Actualment els sistemes de so continuen millorant i un exemple n'és el sistema d'altaveus THX.

Les mescles audiovisuals

L'audició humana

No és gran cosa la capacitat de control que tenim sobre la oïda, els humans. Sense utilitzar la vista ens costa centrar la nostra atenció en algun so concret, acció que la major part de les vegades fem inconscientment, i a més tenim la capacitat de "deixar de sentir" sons continus quan ens distraiem o ens concentrem en alguna altra cosa.

Classificació de sons

- Sons dels quals coneixem la font en la imatge: la majoria dels casos són d'aquest tipus.

- Sons dels quals no coneixem la font en la imatge: són importants recursos dramàtics perquè poden conduir a l'espectador a crear imatges mentals de la possible font del so.

La simultaneïtat

És quan l'espectador registra imatges a la vegada, una de les quals és la de la pantalla i la resta són mentals. Aquest fet pot ser degut a algun so que acompanya a la imatge o a la combinació de imatge i diàleg que ens condueix a pensar en paral·lel.
Variants:

- Imatges sonores: Alguns estímuls sonors poden conduir-nos molt fàcilment a crear imatges mentals, per senzills i poc nombrosos que siguin, suggerint a la nostra ment les situacions, els actors, les imatges, etc.

- El supercamp: És el camp sonor que envolta als espectadors; "el camp dissenyat en el cinema multipista pels sons ambientals de la natura, pels urbans, per la música, pels rumors... que envolten l'espai visual i poden provenir de punts situats fora dels límits de la pantalla", segons Michel Chion.

El "realisme"

En el cinema la "realitat" poques vegades ens fa pensar en la realitat. Segons José Nieto:

"Sabemos que, en cine, lo "real" difícilmente remite a lo real, y admitimos que para transmitir al espectador la sensación de realidad no basta con trasladar ésta a la pantalla tal cual es, sino que tenemos que recrearla mediante procesos de elaboración más o menos complicados. El sonido no constituye una excepción a la regla. La utilización de criterios realistas estrictos a la hora de elaborarlas mezclando sólo planteará grandes problemas de tipo técnico, sino que el resultado así obtenido será confuso y de escaso o nulo valor expresivo[8]".

Així doncs, segons J. Nieto la "realitat" no sempre respon a la realitat.

Realisme subjectiu

Consisteix en realitzar una elecció subconscient dels sons que s'estan sentint partint de les emocions dels personatges que apareixen en la imatge.

La intel·ligibilitat

Ho són els elements sonors en els quals tots els codis continguts poden ser interpretats per l'espectador.

[8] *Música para la imagen*, de José Nieto. Pàgina 183.

El dramatisme del so

El moment en què apareix un element sonor pot conduir a incrementar el dramatisme de la imatge sempre que el caràcter diegètic del so sigui manipulat per tal de que els espectadors puguin comprendre el seu significat dramàtic si la pel·lícula ho admet, per exemple augmentant-ne el volum, la gravetat del so o l'agudesa, ressonància, substituint el so real per un altre.

Estil musical

Cal establir els codis, criteris musicals durant les mescles musicals i no trencar-los sense motiu, perquè poden desconcentrar a l'espectador de la narració.

La intensitat adequada

Tot i que el diàleg sempre ha de ser comprensible s'ha de mantenir el volum adequat per la música, ja que sinó no produeix l'emotivitat desitjada en fer les mescles de so; no es pot considerar la música només des d'un punt de vista funcional, així que és convenient pensar en intentar aconseguir un equilibri sonor.

La jerarquia dels sons en fer la mescla

Després d'analitzar les relacions entre els diversos elements sonors, i donant prioritat al text parlat, sigui del tipus que sigui, podrem decidir la prioritat de la resta d'elements sense eliminar-ne cap.

Anàlisi dels fragments seleccionats

Atonement (Expiació)

País: Anglaterra
Any: 2007
Dir: Joe Wright
Compositor de la BSO: Dario Marianelli

Escena inicial

Títols de crèdit: (0'0'' – 0'19'')
Sinopsi: La protagonista i narradora de la història, la Briony, una adolescent aficionada a escriure contes, acaba d'escriure la seva primera obra de teatre i corre a fer-ho saber a la seva família i al fill del jardiner, de qui està en certa manera enamorada tot i que ell és més gran.

- *Mickey mousing* en l'aparició dels títols (observar com s'escriu el títol de la pel·lícula) (0'' – 20'') i en el primer enfocament de càmera.
- Es sent la màquina d'escriure[9] encara que la càmera no ens la deixa veure: ens situa, dona a entendre l'inici de la narració en sí (aquest efecte també el podria crear música) (20'' – 46''). I posteriorment ens deixa veure d'on prové el so (47'' – 57'').
- Apareix el so d'un piano tocant repetitivament la mateixa nota, fet que estableix el tempo, juntament amb el so de la màquina d'escriure, que es mantindrà durant la major part de la pel·lícula, i les notes que fomen el leitmotiv de la BSO (58'').
- A (1' 12'' fins al final del fragment) es pot apreciar com el so de la màquina d'escriure i la música se sincronitzen perfectament amb la velocitat que es percep de la imatge, una velocitat que en certa manera resulta artificial, exagerada, i alhora rígida en excés. A més, el canvi d'enfocament de la càmera coincideix amb els temps forts musicals (1' 16 '', 1' 26'' i 2' 30'') o amb algun soroll propi de l'ambient (1' 26'' porta que es tanca). Durant el diàleg no desapareix la música (1' 41'' – 1' 51'', 2' 03'' – 2' 22''), sinó que només baixa d'intensitat, fet que demostra que no és imprescindible eliminar la música durant els diàlegs excepte per algun motiu especial.

Altres aspectes a tenir en compte i conclusió

- La part musical de la banda sonora s'intensifica a la vegada que la imatge introdueix a l'espectador més profundament en la història.
- Es pot arribar a la conclusió que el so de la màquina d'escriure, tot i no ser un so propi d'un instrument musical, representa la protagonista de la pel·lícula, la Briony, ja que és un element íntimament relacionat amb ella i reflecteix perfectament la rigidesa pròpia d'aquest personatge.
- Cal destacar que la importància d'aquesta banda sonora recau en l'ús de la màquina d'escriure, element propi de la imatge, com a element sonor, fet que lliga

[9] Aquest so de la màquina d'escriure és l'iniciador de la música en la major part de la banda sonora.

excepcionalment bé el relat amb la banda sonora, alhora utilitzat com a tempo i guia de la història i com a recurs de *mickey mousing* en alguns casos.

Escena en la platja de Dunkerque

Sinopsi: El fill del jardiner s'ha allistat a l'armada anglesa per lluitar en la que va esdevenir la Segona Guerra Mundial i aconsegueix arriba a la platja de Dunkerque, on suposadament s'evacuaran els militars. Hi arriba ferit acompanyat per un altre soldat, i allà s'adonen de la desolació en què sobreviuen la multitud de ferits i altres soldats, esperant l'arribada dels vaixells que els han d'evacuar i que, tanmateix, no arriben.

- Apareix la música (0'02'') molt suaument, amb notes llargues i lànguides[10] d'instruments de corda.
- En el segon (0'25'') apareixen les veus d'alguns soldats, no obstant la música no varia en absolut el seu volum, perquè al ser de notes llargues permet destriar molt bé les veus dels personatges, sinó que aprofita el moviment de càmera ascendent – descendent dels segons (0'26'' – 0'32'') per augmentar subtilment el seu cos (0'29'') afegint el so d'un violoncel.
- La càmera es desvincula del personatge principal de l'escena en el segon (0'42'') per tal que l'espectador es pugui fer una idea de com era la platja on els soldats esperaven que els evaqüessin. Mentre, se senten sons d'ambient, persones diverses parlant, la respiració dificultosa d'alguns d'ells.
- Mentre apareix un grup de soldats entrenant-se corrent la música augmenta realment de cos (1'02'' – 1'09'').
- En (1'10'') es pot començar a sentir un cor de soldats cantant, que s'allunya a partir de (2'03''), però es continua sentint fins (2'17'')[11]. A la vegada, els instruments de corda recuperen la seva discreció fent tornar a l'espectador en la història en sí[12].
- La música baixa d'intensitat quan es reprèn el diàleg (2'37''), tot i que aquest canvi es molt subtil i la música recobra el seu volum general en cada element ambiental que apareix prop dels personatges principals (2'49) i quan es trenca el diàleg entre ells.
- (3'15'' – 3'25'') La música experimenta un crescendo molt lleuger, que desapareix tant discretament que es confon en la imatge (3'34'' - final), que de fet és una panoràmica de la platja.

Altres aspectes a tenir en compte i conclusió

- Apareixen dos crescendos, el primer quan el cor de soldats (música diegètica) s'integra perfectament amb la música (no diegètica) (1'10'' – 2'30''), i el segon apareix just abans de que la càmera mostri la panoràmica de la platja (3'15 – 3'24'').

[10] Mentre, la càmera retrocedeix davant l'avenç a grans gambades dels personatges fins al segon(0'19'').

[11] De fet el personatge principal, en Robin, de l'escena reapareix en (2'04'') com recollit per la càmera.

[12] En el segon (1'28'') en Robin torna a desaparèixer de l'enfocament de la càmera fins (2'40'').

- Durant tot aquesta seqüència tant sols apareixen instruments de corda. Aquest fet és així perquè la imatge és principalment descriptiva, mostra la platja com a escenari de refugi, espera, esperança i cruesa bèl·lica, pel que les notes llargues d'aquests instruments no es confonen amb els sons ambientals de l'escena ni amb el diàleg i la reflecteixen amb una gran harmonia i serenitat. És per aquesta raó que podem afirmar que la música forma contrapunt audiovisual respecte la imatge, ja que els diferents personatges que apareixen es troben enmig del caos de la platja, on s'aprecia l'acció devastadors de la guerra.

Memoirs of a geisha (Memòries d'una geisha)

País: Estats Units
Any: 2005
Dir: Rob Marshall
Compositor BSO: John Williams

Sinopsi: Relat de la vida d'una nena japonesa (la Chiyo, o posteriorment Sayuri) a la qual les circumstàncies de la vida la condueixen a viure en una *okiya* (casa de *geishes*) i que s'enamora d'un desconegut que la tracta amb amabilitat en un moment donat durant la seva infantesa, pel que es marca com a objectiu esdevenir geisha per retrobar-se amb ell de nou en algun moment de la seva vida.

Escena en el pont

- Apareix la música des de l'inici del fragment, un acompanyament suau de vals interpretat per arpa, juntament amb el soroll ambiental del carrer (0'00'' – 0'05''). S'hi afegeix un xil·lòfon per remarcar unes determinades notes (0'05'' – 0'12''), fet que repeteix diverses vegades en la composició.
- El violí esdevé el protagonista del vals, amb una melodia d'una gran sensibilitat i profunditat quan la nena parla amb el senyor (el "President" o "Chairman" en la versió anglesa), ja que el so del violí en si el representa (0'12'' - final). Les notes són llargues i lligades, pel que el diàleg, i posteriorment la veu de la narradora, es destria molt fàcilment de la música.
- El mateix violí repeteix la melodia que acaba d'interpretar sense variacions en absolut tant bon punt el "President" se separa de la jove protagonista (0'55'' – 1'25''). També es poden arribar a sentir les ràpides passes de la nena quan corre, tot i que la intensitat de la música és considerablement alta (1'16'' – 1'51'').
- Es torna a repetir la melodia però una octava més alta i el tema assoleix el màxim protagonisme com a so mentre la protagonista corre. L'arpa toca arpegis més complexos també, i amb algunes notes més agudes a més de les que ja havia interpretat (1'26'' – 1'45'').
- Els instruments reprodueixen la parada de la nena en arribar al temple amb unes notes d'un ritme diferent, harmòniques amb tota la composició (1'46'' – 1'53''), però retornen al final del tema interpretat fins ara amb senzillesa quan la narradora torna a parlar del mocador del "President" (1'54'' – 2'06''), i la música acaba amb l'acompanyament del vals i el so de la campana del temple (2'08'') que fa sonar la Chiyo per resar (2'06'' – final).

Escena del mocador

- La música inicial, el leitmotiv de la protagonista, és interpretada per un *shakuhachi* (0'00'' – 0'38'') acompanyat pels instruments de corda de l'orquestra, i ja des de l'inici de l'escena es pot sentir el so de les ones del mar de fons. La melodia és trista, melangiosa, solitària, profunda, de notes llargues i lligades.

- El violoncel pren el relleu, ja que és l'instrument que simbolitza la protagonista en si (0'39'' – 1'11''), encara que la melodia deixa de ser el leitmotiv per evitar l'excés de repetició i la pesadesa, i segueix acompanyat pels altres instruments de corda. La seva aparició coincideix amb l'allunyament de la càmera i el canvi d'escena (el riu, element relacionat amb la protagonista), i les notes lligades ajuden a evitar la confusió entre les paraules de la narradora i la música.
- Apareix la resta de la orquestra recollint el so del violoncel i desenvolupant el leitmotiv de nou (1'11'' – final) mentre la imatge esdevé més descriptiva.

Altres aspectes a tenir en compte i conclusió

- Aquesta banda sonora fa un gran ús del leitmotiv, dels instruments japonesos (i orientals en general) per vincular més estretament la imatge amb la música i realça sobretot l'argument de la narració.
- La música, tot i no estar composta en l'escala oriental, té un cert aire que s'hi assembla en tots els fragments musicals que hi apareixen, i és sensible accentuant l'emotivitat de l'argument.

Sherlock Holmes

País: Estats Units
Any: 2010
Dir: Guy Ritchie
Compositor de la BSO: Hans Zimmer

Escena en el restaurant i combat

Sinopsi: Sherlock Holmes es troba en el restaurant acordat amb en Watson per conèixer la futura esposa del seu amic, fa un seguit de deduccions sobre la promesa d'en Watson, tot i que aquest li adverteix que no les faci, i una d'elles, que resulta ser falsa, és de molt poca delicadesa, així que ella li vessa la copa de vi a la cara per mostrar que l'ha ofesa i que ho troba una crueltat, s'aixeca, marxa del restaurant i en Watson la segueix per disculpar-se pel seu amic. En Holmes sembla que continua el sopar sol i llavors hi ha el canvi d'escena que, excepte per l'avenç musical, és sobtat. Ens situa en un edifici vell i deixat amb un públic abundant que anima als lluitadors, un dels quals és en Holmes. Durant la lluita, molt igualada, s'adona que hi ha un mocador amb un símbol que reconeix i busca entre la multitud a una persona. Apareix una jove molt ben vestida que el saluda picant-li l'ullet i, mentre ho fa, el seu contrincant li diu que vol continuar lluitant i li escup a la nuca. Veu que la jove fa una aposta i és llavors quan ell es concentra per planejar el seu atac (a càmera lenta), que resulta deixar *k.o.* a l'altre lluitador.
En acabar aquest enfrontament, ell agafa els diners que li corresponen per ser el guanyador, una ampolla i puja unes escales de fusta deixant al públic atònit.

Escena en el restaurant

- La música apareix des de l'inici de l'escena, amb notes curtes soltes i espaiades, per no trencar l'ambient misteriós i el to eloqüent del diàleg; de fet el potencia (fins 0'23'').
    - La melodia, tocada per un saltiri, és abundant en alteracions, fet que la converteix en complexa, i dóna la sensació de cautela.
    - L'acompanyament és molt senzill, no es fa notar, i el duen a terme instruments de corda.
- Unes notes llargues i greus de corda (0'44'' – 0'59'') ens suggereixen que el personatge que està fent les deduccions, Holmes, s'està ficant en aigües turbulentes, i la música augmenta molt lleugera i progressivament la seva intensitat.
- El so dels violoncels, que toca una melodia trista amb molta personalitat (1'00'' - 1'44') ens confirma que en Holmes s'ha ficat de peus a la galleda i la resta de la corda se'ls uneix (1'18'' – 1'43''). La música, en aquest fragment, poc a poc acaba d'augmentar d'intensitat fins que envaeix l'escena, i llavors es confon amb el so ambiental de la següent.

Escena de combat

- En aquesta escena els sons de l'ambient (converses, crits d'ànims, rebombori...) predominen des de l'inici, tot i així apareix música *folk* (0'46'' – 2'51'') d'estil

irlandès popular (de melodia cantada), encara que en moltes ocasions es veu ofegada per l'ambient[13].

- Com que es tracta d'un combat es senten nombrosos efectes de cops (a 1'45'' – 2'03'', per exemple) durant l'escena.
- És molt interessant l'efecte de manca de so a causa de la concentració (3'27'' – 4'18''), moment en el qual els sons propis de la lluita cos a cos s'exageren amb efectes sonors que ressonen i s'allarguen a causa de la lentitud deguda al càlcul exacte dels posteriors atacs. A més el fet que el protagonista torni a la realitat abandonant els seus pensaments s'interpreta sonorament com una tornada del volum natural dels sons ambientals amb certa rapides però suavitat.
- Es torna al combat real (4'34'' – 4'43'') amb els seus corresponents efectes sonors de nou.
- El públic que fins llavors havia estat tant animat cridant i parlant es queda gairebé en silenci (4'44 – fins al final de l'escena) a causa de la sorpresa que els causa l'atac devastador i sobtat d'en Holmes.
- Retorna la música *folk* que havia desaparegut durant el combat quan l'investigador destapa una ampolla i comença a beure, finalitzant així l'escena i (5'13'' - final). No obstant també es comença a sentir tronar (5'15'' – final), fet que enllaça l'escena amb la següent (s'hi veu una panoràmica de la ciutat de nit).

Escena de persecució

Sinopsi: Després d'una escena de lluita en una casa plena d'invents i barreges químiques sospitoses, en Watson i en Sherlock persegueixen als individus que els han atacat mentre aquests fugen. Així és com els segueixen per carrers i carrerons fins a arribar a una nau prop del port.

- La música s'inicia al mateix temps que la escena i no desapareix, ni disminueix d'intensitat, ni varia de tema fins que aquesta acaba. Podem dir que és un contrapunt paral·lel perquè la música interpreta la imatge de forma paral·lela i sincrònica, l'acompanya i potencia.
- En aquest fragment, doncs, predomina la música, interpretada per percussió, de ritme molt marcat i regular; que acompanya a un violí que toca una melodia molt aguda, amb acords, de persistent ritme i poc melòdica. Més endavant se n'hi afegeix un altre (0'24'') que encara fa la melodia més aguda, irritant i exagerada, i conjuntament donen més aviat una sensació d'acidesa a la seqüència.
- Es deixa sentir la sirena d'un vaixell (0'29'' – 0'31''), fet que ens indica que els personatges s'acosten al port.
- Un dels violin arriba a tocar una escala molt aguda que indica el final de la música (0'43'' - 0'46''), i finalment un dels violins fa unes notes finals que tant es poden interpretar com a música com a efecte sonor potenciador del gest d'en Holmes (0'46''-047''), i finalment se sent la forta caiguda al terra de l'individu que perseguien (0'49'') seguit de silenci, a excepció del soroll ambiental.

[13] Es sent especialment bé en (2'10'' – 2'25'').

Escena de l'explosió

Sinopsi: En Holmes i en Watson acaben de salvar la jove en un escorxador, lloc al qual han anat per seguir pistes que els poden conduir al seu enemic; no obstant això, ja és massa tard i en Watson veu com se'ls escapa navegant en vaixell per Tàmessi, i s'adona que acaba de fer saltar una trampa. En Holmes apareix amb la noia i en Watson l'adverteix que no s'acosti, així que en Sherlock veu com tot de botes comencen a explotar prop del seu amic, intenta resguardar-se de l'explosió i protegir a la jove (a càmera lenta). Quan torna en si és aixecat per un policia que li diu que en Watson és viu i que s'afanyi a fugir perquè la policia té l'ordre de detenir-lo.

- A l'inici de l'escena se sent el so d'un motor (inici – 0'05''), el del vaixell en què el seu enemic s'allunya, i el so de la trampa que fa saltar en Watson en córrer (0'07'').
- Les explosions (0'14'' – 1'45'') van seguides d'un munt d'efectes sonors dels objectes que surten disparats, es fragmenten i xoquen o en fragmenten altres, i finalment pel xiulet d'orelles del protagonista.
- Apareix la música (0'32 – final) es caracteritza per l'ús d'un violoncel (0'32 – 1'23'') molt melodramàtic com a solista, i d'una fídula que, amb notes molt llargues i continuades constitueix un fons musical molt discret. De fet, els instruments inicials són substituïts pel so de l'orquestra de corda (0'24'' - final) per donar més cos a la peça musical.
  No obstant això, aquest fragment musical podria perfectament formar part d'un reportatge sobre la religió hindú, el que es pot arribar a la conclusió que es tracta d'un contrapunt audiovisual vers la imatge, que és sobtadament dramàtica.
- Es crea un efecte en la veu del policia (1'48'' – 2'12'') que simbolitza la manca de sensibilitat en l'oïda causada per les eixordadores bombes i la confusió del moment.

Altres aspectes a tenir en compte i conclusió

Exposat en l'anàlisi.

The curious case of Benjamin Button (El curiós cas de B. B.)

País: Estats Units
Any: 2008
Dir: David Fincher
Compositor de la BSO: Alexandre Desplat

Escena en l'hospital i explicació sobre el rellotge

Sinopsi: Una senyora molt vella, a les portes de la mort però molt serena, explica a la seva filla una història, la de la vida del pare de la seva filla, en Benjamin Button, encara que aquesta ho desconeix. Per això es remunta a quan el seu pare va assistir en un acte molt particular, una inauguració d'un rellotge que funcionava enrere elaborat pel Sr. Gateau, que havia perdut al fill durant la guerra. Aquest rellotge té una importància significativa i simbòlica en la història, ja que precisament en Benjamin Button va néixer vell i va anar rejovenint-se amb el pas del temps, morint com un nadó.

- Inicialment es pot sentir el vent i la pluja de l'exterior de l'hospital, representa que s'aproxima un huracà però l'hospital és un lloc segur (0'00' – 0'10'').
- Es pot sentir el so d'un tren juntament amb el de la campana d'avís que el tren sortirà aviat, cascos de cavalls al trot i remor de veus (0'10'' – 0'20'') mentre la senyora ingressada a l'hospital rememora les explicacions del seu pare sobre l'estació de tren.
- Es sent una *big band* tocant, en un *crescendo* i *diminuendo*, mentre la senyora diu "Contaba que había una banda de tuba tocando." (0'24'' – 0'37''). La imatge ens transporta a aquella època també, mostrant-nos una imatge de l'estació des de l'exterior, però lleugerament després de que es pugui sentir la banda tocant (0'29'' – 0'31''), pel que podem dir que el so s'anticipa a la imatge; però el so de la banda continua sentint-se després de que la imatge retorni a l'espectador a l'hospital.
  A més, es pot determinar que la música en aquest fragment és diegètica, per tant, i que el compositor està utilitzant elements propis de la imatge (l'època i el comentari sobre la banda en el monòleg de la senyora).
- Tot i la desaparició de la *big band* tocant a l'estació, no es deixen de sentir els sons ambientals (veus, cascs de cavalls), que constitueixen l'unió entre el *diminuendo* del so de la banda i l'inici de la música no diegètica (0'31'' - 0'44'').
- La música no diegètica (0'45 – 0'53'') és molt discreta des de l'inici hi predominen les notes picades (corda i triangle), que reprodueixen el treball metòdic del rellotger, gens brusques. Se sent un triangle, que simbolitza el temps en sí, el moviment de les broques que d'alguna manera constitueix un element gairebé màgic en la història, pel que és un element recurrent en la pel·lícula. Aquesta sensació de" temps" la reforcen instruments de corda tocant *pizzicato.*
- Entren els violins interpretant la melodia, sense *pizzicato* (0'54'' – 1'12''), però amb notes picades, encara. Posteriorment la corda interpreta la mateixa melodia que havia tocat fins ara però sense picar les notes (1'13'' - 1'30''). El cos de la música creix amb alguns instruments de vent incorporant-se en el seu fons.

- La melodia canvia amb l'arribada de la carta pel senyor Gateau, que li comunica la mort del seu fill (1'31'' – 2'07''), amb notes més agudes, lligades i el so d'una trompeta melancòlica. Aquí la música ens indica que aquest fet marcarà els fets posteriors, com és natural.
- Llavors la música recupera les seves característiques inicials (2'08'' - final) i instruments de percussió reforcen la melodia, juntament amb els de corda.

Altres aspectes a tenir en compte i conclusió

- Per evitar fer un canvi d'imatge, de l'hospital a l'ambient d'aquella època a l'estació de tren, s'utilitzen recursos sonors (el so del tren, la campana i els cascs dels cavalls al trot). Tot i que es tracta d'un recurs molt simple és molt útil i eficaç, perquè ens proporciona una descripció del lloc a través dels seus sons, fet que ens permet imaginar-nos l'estació i, especialment, el seu ambient.
- En cap moment durant el fragment en què apareix el senyor Gateau en persona hi ha diàleg, no obstant se sent la veu en off que ens narra les imatges i sabem que és la de la senyora de l'hospital perquè la càmera ens l'ha mostrat prèviament.
- Els temps forts musicals també coincideixen amb els suaus copets que el rellotger dóna a les peces metàl·liques, el so de les quals s'assembla sospitosament al del triangle (1'24'' i 1'27'').

Presto (Curtmetratge de Píxar)

País: Estats Units
Any: 2009
Dir: Doug Sweetland
Compositor BSO: Scot Stafford

Sinopsi: Aquest curtmetratge còmic de dibuixos animats ens mostra com un conill reclama al mag la pastanaga que sempre li dóna creant-li problemes durant el seu truc de màgia, que esdevé un número còmic als ulls dels espectadors del teatre i els encanta.

- La música apareix juntament amb la imatge (0'02''), que és la presentació dels títols del curtmetratge amb el so d'instruments de vent metall alegres i pomposos i un lleuger toc de percussió per reforçar l'efecte (0'02'' – 0'10'').
- Seguidament, la musica passa a ser una melodia misteriosa, que pràcticament ens remet al desert, interpretada per instruments de corda amb un lleuger toc de plats i els instruments de vent metall més greus molt discrets de fons, mentre se'ns presenta el títol del metratge en si i ens situa a través del cartell de l'espectacle; tot acabant aquesta breu introducció amb el so de fagot tocant una nota suspesa que ens deixa com a espectadors a l'espera del que passarà en la historieta.
- Comencen els efectes sonors, en aquest cas fent-nos adonar que el conill té gana i intenta arribar a la pastanaga de diverses maneres, i també se senten les passes del mag que s'apropa (0'18'' – 0'36''). La música, no obstant ja ha començat, interpretant la situació del conill una flauta, que sembla que ens expliqui la decepció del conill en intentar agafar la pastanaga (0'25'' - 0'36'').
- S'escolta un fagot interpretant l'aparició del mag per la porta del camerino, juntament amb els instruments de corda que sonen vers l'acabament d'un espectacle (0'37 – 0'43'').
- Un fagot simbolitza la reacció de sorpresa i pressa del mag en veure l'hora en el seu rellotge, com tanca la porta d'una revolada tement que algú espiï on té guardats els barrets que utilitza i l'assaig del seu número (0'44'' – 0'56''). En aquest fragment la música també imita els passos del mag, i l'expectació que crea veure els barrets màgics que utilitza i tant amaga, amb el so d'instruments de corda. Aquest darrer efecte el potencia la lleugera brillantor d'un dels seus ulls juntament amb el so d'un xilòfon, que representa la professionalitat del mag. També utilitza breument els instruments de corda en punts estratègic; i els instruments imiten els gestos del mag al treure la pols als barrets màgics (0'57'' – 1'03'').
- A continuació (1'05'' – 1'10'') al fagot que interpreta el mag se li uneix el so de la flauta, ja que reapareix en l'escena amb un trino que representa l'expectació del conill al ser alliberat de la gàbia pensant en què ara es podrà menjar la pastanaga.
- Els instruments de corda interpreten les passes ràpides plenes d'alegria del conill cap a la pastanaga que tant es vol menjar (1'11'' – 1'19'').
- El mag li fa entendre que vol que s'esperi per menjar-se la pastanaga aclarint-se la gola (1'19''), mentre gesticula un efecte especial sincronitzat trenca el silenci i en treure el conill a través del barret de copa un grup de violins sonen d'una revolada.

- Reapareixen els instruments de vent metall amb majestuositat (1'24 – 1'33'') que anuncien l'espectacle del mag, que reconeix la música a l'instant i corre cap a l'escenari, pel que es tracta de música diegètica. També se senten els aplaudiments dels espectadors.
- Es repeteix l'efecte sonor del moviment de mans del mag i els aplaudiments (1'34'' – 1'36''), seguits del so d'un trombó i la orquestra acompanyant-lo (1'37'' - 1'39'') per augmentar el misteri del moment en què el mag mostra al públic el barret de copa buit.
- La percussió recrea l'expectació del públic (1'40'' – 1'50'') redoblant en alguns moments amb més intensitat; i juntament es (1'43'' – 1'51'') van sentint els instruments de corda i de vent interpretant les emocions, gesticulacions i moviments dels dos protagonistes del metratge, per exemple el conill fent que no és imitat per la flauta , i el gest de mossegar per un xilòfon.
- El fagot simbolitza el mag, gesticulant impacient per agafar el conill per quedar bé amb el públic (1'53' – 1'55'' ') potenciat pel so de les cordes i un toc de flauta, que acaba amb el cop que es dóna el mag que, tip de demanar al conill que col·labori s'hi acosta enfadat, aproximació interpretada pel fagot i els instruments de corda (1'57'' – 2'00'').
- De nou el prestidigitador gesticula amb la mà professionalment per treure el conill del barret i el fagot imita el seu gest (2'01'' – 2'03''), la percussió de l'espectacle representa l'expectació del públic mentre el mag té la mà dins el barret, i es pot sentir com la trampa per ratolins se li enganxa als dits amb un cop sec.
- L'orquestra celebra l'èxit del seu espectacle amb el vent metall i abundants aplaudiments (2'03'' – 2'08''), però el fagot es torna a deixar sentir juntament amb la flauta i el xilòfon representant que el mag s'està enfadant, i els instruments de corda (2'14 – 2'16) imiten el moviment de l'ou . L'espectacle torna a rebre aplaudiments i el so de trompetes (2'17'' – 2'21'').
- Davant l'actitud del mag el fagot toca i la flauta imita el moviment del conill fent que sí amb el cap (2'19'' - 2'22'').
- Al aparèixer la flor es senten els instruments fent un trino breu alegre (2'24-2'25'')
- El so de l'aspirador , el crit del mag i de com es treu el barret ens descriuen la imatge amb la mateixa facilitat que la música (2'25'' – 2'30'') . El mag torna a ser aplaudit i sona l'orquestra del teatre de nou (2'31'' – 2'33'').
- La flauta representa els moviments del conill, senyalant primer i traient els objectes que el mag té a la mànigа després, juntament amb altres instruments; encara que entre aquesta interpretació abunden els efectes sonors de cops i els crits del mag (2'33'' – 2'44''). De nou l'orquestra sona amb aplaudiments (2'45'' – 2'50'').
- Els instruments més greus de l'orquestra interpreten l'actitud enfadada del prestidigitador seguits dels instruments de corda que incrementen l'emoció del moment i posteriorment simulen el dolor del mag amb unes nodes descendents amb espais de semitò(2'48'' - 2'54''). Mentre, ja s'escolten aplaudiments (2'53'' – 2'58'').
- Les cordes ressegueixen el moviment ascendent de la mirada del pobre mag acabant amb un toc, els instruments més greus de l'orquestra suggereixen les seves males intencions vers el conill i els violins toquen notes molt agudes vibrant per realçar l'efecte, i una escala discreta inacabada finalitza el fragment (2'58'' - 3'03'').

- Els instruments més aguts de vent metall, i alguns de percussió, toquen amb notes picades una escala en inacabada que dóna la sensació de velocitat, i imita el ritme dels cops que el mag es dóna (3'03'' – 3'06''); acabant amb el típic so d'orquestra d'espectacles després d'un número i aplaudiments(3'08'' – 3'12'').
- L'expectació del conill la manifesten els violins amb notes llargues que semblen esperar una continuació que no apareix, on apareix el so de la flauta coincidint amb la imatge que se'ns dóna del conill creant el mateix afecte; i el so acaba amb ens notes de *pizzicato* dels mateixos violins (3'13'' – 3'17'').
- El silenci remarca la importància del moment, en el que només se senten sons que fan els personatges per reforçar la seva actitud en la imatge (3'18'' – 3'23'').
- Els instruments de corda interpreten notes lligades ascendents amb nombrosos semitons per imitar el conill enfadat profundament, notes que acaben amb el so de trompetes sostenint la notes dissonants, que fa semblar a la melodia inacabada (3'24'' – 3'27'').
- Apareix música diegètica de nou d'estil *folk*, alegre, informal, ràpida, que potencia la comicitat de l'actuació del prestidigitador davant del públic. L'integren instruments propis d'aquest estil i també veu, que canta de manera inintel·ligible però incrementa l'efecte (3'29'' – 3'35'').
- Dos tipus de trets diferents i un so sec representen el so del dit separant-se del flux de corrent elèctric; el barret de copa, en el que té la mà el mag, que surt disparat i el retorn del llum general de l'escenari. També es pot sentir el cop sec del mag al caure al terra (3'35'' – 3'37'').
- Aplaudiments acompanyats per la melodia de l'orquestra per enèsima vegada i crit del mag en retornar en si (3'37'' - 3'39'').
- Instruments de vent interpreten, amb notes ascendents i gradual augment de la intensitat, les passes ràpides del furiós mag en creuar l'escenari dirigint-se cap al conill en sincronia. Tot seguit la orquestra no diegètica toca caòticament notes de ritmes ràpids, encara que en especial es poden sentir les trompetes (3'39'' – 3'44'').
- Les trompetes encara cobren més importància quan la imatge ens torna a mostrar els dos protagonistes simulant l'arribada de cadascun d'ells en el mateix punt durant la persecució. Llavors la flauta i un trombó toquen una melodia inacabada fent créixer l'expectació de nou davant la narració; i l'expressió del mag i l'efecte sonor de la corda justifiquen la poc atractiva premonició sobre què passarà al prestidigitador (3'45'' – 3'50'').
- Instruments de corda toquen notes vibrants responent a l'intriga de la imatge i finalitzen amb una vertiginosa escala considerablement aguda, en paral·lel a l'ascensió del prestidigitador estirat per la corda que se li ha embolicat en el turmell (3'51'' – 3'54'').
- Una dona entre el públic crida estridentment espantada en veure el mag penjat del turmell sobre l'escenari i unes timbales toca per remarcar la perillositat del suposat número i accentuar l'espera del següent moviment del professional, al que se li uneixen els instruments de corda (3'54'' - 3'59'').
- Crit intens del mag (imita com es percebria el so en la realitat en quant a intensitat), exclamacions abundants entre el públic, so de violins amb notes llargues, regulars, de poca intensitat però molt agudes, efectes sonors dels llums trencant-se, una corda (la que sosté el piano de cua), desfent-se el piano de cua precipitant-se sobre l'escenari i els sons d'aquests cossos fregant l'aire en caure (4'00'' – 4'09'').

- La flauta i els instruments de corda toquen un trino mentre les timbales toquen un crescendo en el que s'afegeixen els instruments de vent metall. Se sent el terrabastall dels objectes en caure al terra i un triangle tocant una nota com de genialitat vers la miraculosa aparició del mag il·lès en l'escenari (4'11'' – 4'16'').
- Silenci sepulcral en el teatre que denota l'enorme sorpresa del públic (4'18'' – 4'20''), que posteriorment esclata en aplaudiments i crits d'admiració i la orquestra de l'espectacle toca una melodia triomfant (4'21'' – 4'35''), que enllaça amb redoble de les timbales i dues notes de trompeta acompanyades per l'orquestra (4'36'' – 4'39'') per representar la presentació de la pastanaga i la satisfacció del conill en menjar-se-la.
- Seguidament la melodia triomfant continua i acaba amb un altre redoble quan el prestidigitador presenta el seu fidel i problemàtic company (4'39'' – 4'48'').
- Sense interrupció sentim la melodia dels títols de crèdit mentre aquests apareixen , i el temps fort musical és el mateix moment en què aquests canvien, i la música finalitza en sec en el mateix moment que els mateixos títols acaben (4'49'' - 5'15'').

Altres aspectes a tenir en compte i conclusió

- En cap moment apareix ni un diàleg entre els personatges ni monòleg ni cap mena de narrador (a excepció dels sons que emeten els personatges segons la seva actitud), pel que la música no es veu condicionada en absolut per cap mena de guió, però a la vegada es veu pràcticament obligada a assumir les funcions d'aquest, pel que els efectes sonors són extremadament abundants i la música consta d'un *mickey mousing* constant.
- Els efectes sonors mencionats ajuden que l'espectador comprengui correctament les imatges i fixi la seva atenció en els elements més importants i narratius de la història que al mancar el guió li podrien passar desapercebuts.
- També s'hi pot apreciar la facilitat que té la música per fer que la imatge recobri el to de realitat que en mancar el guió pateix, i com els efectes sonors, per senzills que siguin, beneficien a la imatge tant com la música.
- Ens permet entendre la funció del silenci dins les bandes sonores, recurs extremadament simple que pot, en algunes ocasions, subratllar més la imatge que la mateixa música. Tot i això, en aquest curtmetratge el silenci és subtil, ja que tampoc cal dramatitzar més la imatge.

Inception (Origen)

País: Estats Units
Any: 2010
Dir: Christopher Nolan
Compositor BSO: Hans Zimmer

Escena final

Sinopsi: Cobb, un professional dedicat a entrar en la ment dels altres per extreure'n idees, és contractat per un empresari poderós japonès que li demana que introdueixi una idea en la ment d'un jove hereu d'una gran empresa, fet molt difícil per no anomenar impossible, a canvi de poder retornar als Estats Units, país al que no pot tornar a causa de l'acusació de ser l'assassí de la seva esposa, que en realitat es va suïcidar perquè creia que estava en un somni, volia despertar i la única manera de fer-ho és morint, segons l'argument de la pel·lícula.
Després de molts esforços, i amb la col·laboració de diversos professionals del sector, aconsegueix el seu propòsit i desperta dels somnis en l'avió a punt d'aterrar a l'aeroport. Així aconsegueix retrobar-se amb els seus fills, encara que el final de la pel·lícula es pot posar en dubte perquè la baldufa segueix girant fins que la imatge es fon, fet que en teoria representa que només passa quan encara està somiant.

- La música ja és present des de l'inici de l'escena amb notes llargues i lligades, amb molt de cos, fet que suggereix valentia i superació, d'instruments de corda; encara que també es deixa sentir un instrument de percussió en el fons molt discretament que marca el tempo[14].
- La melodia és molt equilibrada, exageradament regular, però de notes no molt pròximes entre si; i en l'acompanyament a vegades apareixen notes descendents que parteixen d'una de les notes de la melodia, fet que enriqueix molt la música, que és principalment emotiva, encara que l'elecció del tipus d'instruments és per raons descriptives (0'00'' – 0'24'').
  Representa el desconcert del protagonista en poder aconseguir finalment el seu objectiu, fet gairebé inimaginable.
- El so d'una sola nota del piano simbolitza l'afecte que Cobb sent pels companys que l'han ajudat a superar el repte mentre la càmera els enfoca d'un en un, una petita variació en la percussió realça el moment, i la última nota dóna la sensació que el tema no ha finalitzat (0'25'' – 1'14'')
- La nota s'allarga més, apareix un violí tocant-la dues octaves més alta i d'altres violins de li afegeixen tocant una nota que varia el to musical[15].Seguim podent escoltar l'instrument de percussió tocant amb llargs intervals de tems sense intervenir, els instruments de vent metall es deixen sentir tocant notes greus, i poc a poc es van esvaint inacabades mentre el tema principal torna a imposar-se; per aquesta raó podem entendre que la música està intentant incrementar, sense que

[14] Pot ser que aquest so vulgui imitar el cor del protagonista.

[15] En l'inici el to es menor, però en aquest moment fa una variació més próxima al to major tot i continuar siguent menor.

sigui exagerat o sembli ridícul, la tensió del professional mentre revisen la seva documentació per poder tornar a Estats Units (1'15'' – 1'31'').

- La guitarra elèctrica reforça la sensació de triomf, encara que més endavant queda fosa dins la resta d'instruments i el que realment potencia aquest aspecte emotiu és el vent metall, que dona més força al fons musical; i l'increment d'instruments de corda interpretant la música (1'51'' – endavant). A continuació augmenta el nombre d'instruments de percussió i l'agudesa de les notes interpretades pels violins (2'06''), i posteriorment s'incrementa la intensitat musical en poder entrar definitivament al país, arribant en el seu punt àlgid en arribar a casa seva, on fa girar la baldufa (1'32'' – 2'50'').
- El piano cobra absolut protagonisme en l'escena final interpretant la mateixa melodia, però representa clarament l'estimació que Cobb sent pels seus fills, als que no ha pogut veure durant anys, pel que és un moment molt tendre. També es pot sentir un violí allargant la mateixa nota que el piano toca però sense destacar, només per augmentar l'emotivitat discretament i posteriorment els violins passen a tocar notes sobreagudes.
- La baldufa girant es pot sentir, i té un pes formidable en la pel·lícula tot i la seva aparent innocuïtat, ja que tot l'argument gira entorn seu, entorn al seu significat; pel que el fet que no pari de girar, es desequilibri i caigui esdevé un motiu significant en la història i en la música. És per això que aquí la música es transforma en certa manera en angoixant, de notes exageradament agudes, remarcant la baldufa, encara que segueix el mateix motiu melòdic (2'19'' – final).

Aspectes a tenir en compte i conclusió

- En aquest fragment analitzat apareix el *leitmotiv* recurrent de la pel·lícula, en el qual els instruments de corda conviuen perfectament amb la guitarra elèctrica donant un aire de modernitat a tota la banda sonora. Això ens demostra que la combinació d'instruments que en un inici ens podria semblar una incoherència pot resultar ser una gran idea, ja que les etiquetes que posem als instruments només són això, etiquetes.

Marie Antoinette (Maria Antonieta)

País: Estats Units
Any: 2006
Dir: Sofia Coppola
Cançó seleccionada de la BSA: *I want candy* del grup Bown, Wow, Wow

I want candy (Vull dolços)

Sinopsi: La pel·lícula narra la vida de la reina Maria Antonieta des que se li va anunciar el seu prometatge amb l'hereu al tro francès, Lluís.

- La música comença amb bateria sola mentre la càmera enfoca les sabates (0'00'' – 0'04''), la guitarra apareix seguidament (0'13'') i la veu de la cantant (0'31''; i acaba al mateix temps que l'escena.
- Es poden sentir les veus dels personatges de les imatges (0'24'' – 0'29'', per exemple), i els sons propis de l'ambient festiu (0'34'' – 0'35'', es serveix el cava)
- Els canvis d'imatges gairebé coincideixen amb el temps musical, fet que ens demostra la bona elecció de la música, ja que no va ser composada amb el propòsit d'acompanyar ni potenciar la imatge.
- La cançó és alegre, animada, ens remet a una festa, que és el que ens mostra la imatge, una luxosa festa a palau; i a més la seva rapidesa evidencia més l'agilitat de consumició dels personatges de les imatges
- La lletra de la cançó coincideix en un dels aspectes més característics de la imatge, parla dels dolços.

Altres aspectes a tenir en compte i conclusió

- La banda sonora de la pel·lícula és adaptada i a més és rock, és a dir, no respon en absolut a l'època en què es centra la història, però en certa manera ens indica que la narració no divergeix tant de l'actual realitat.
  Concretament la d'aquest fragment és "I want candy" de *Bown Wow Wow*, grup de *New Wave* (derivat del *punk rock*) del 1980.
- El fragment analitzat podria no formar part de la pel·lícula perquè té la mateixa estètica que els videoclips, en el sentit que no és un fragment narratiu, sinó descriptiu.
- La imatge aprofita el ritme de la cançó per mostrar una profusió d'elements propis de les festes en la cort reial francesa recurrents en aquella època (comprar teles, menjar dolços, beure xampany, jugar a jocs d'atzar...) (1'10'' – 1'19'', especialment).

Conclusió extreta de les entrevistes

He realitzat unes breus entrevistes a alguns professionals dedicats a aquest art per conèixer més directa i fidelment com treballen. A continuació, doncs, comentaré cada una de les entrevistes.

Entrevista a la Gisela Garcia i Brugada

La Sra. Garcia ha estudiat a Berkley, al 2007 va participar en la preparació de la música de la pel·lícula Un pont a Terabithia (*Bridge to Terabithia*, 2007, Dir. Gabor Csu*po*), i més recentment ha participat en thriller terrorífic *Forget me not* (2009, Dir. Tyler Oliver).

De l'entrevista a la Sra. Garcia el que més en destacaria és com subratlla la importància que té el fet que la música cinematogràfica estigui al servei de la imatge, fet que després d'haver elaborat gairebé per complet aquest treball resulta evident, però que és un objectiu gens fàcil d'aconseguir.
L'altre punt que també en puc destacar, encara que amb no tant d'èmfasi, és que la relació entre el director de la pel·lícula, el productor i el director de l'orquestra o petit conjunt musical pot no sempre ser tant idíl·lica com seria d'esperar a causa de les dificultats d'expressió i/o de comprensió, de les dificultats de comunicació.

Entrevista a Joaquim Rabasseda i Matas

El Sr. Rabasseda és Doctor en Anàlisi Musical per la Universitat Autònoma de Barcelona (al 2006), en Història i Ciències de la Música per la Universidad de Granada (1999) i llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de Girona (1997).
Ha obtingut la beca predoctoral per la Formació de Personal Investigador (2000 – 2002) i al 2000 va obtenir el Segundo Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria en els estudis de Història i Ciències de la Música.
Des del 2001 és professor de Percepció auditiva; des del 2002, d'Història de la Música; i des del 2009, professor d'Anàlisi de la Música per a Mitjans Audiovisuals a l'Escola Superior de Música de Catalunya.
També ha participat en nombrosos cursos i ha ofert conferències, a més de col·laborar en projectes de recerca i publicar diversos llibres (juntament amb altres autors) dedicats a la música.
Ha estrenat diverses composicions: *The kid* (2009), *Lluís Soler diu: Shakespeare!* (2007), *La punyalada* (2003), *Canigó* (2002), etc. I ha participat en altres concerts com a intèrpret.

El Sr. Rabasseda ha treballat en el món de les bandes sonores a partir d'una vessant més artesanal, personalment diria que la més artesanal de totes. Aquesta forma de treball és molt costosa en temps però també és la manera en què es pot tenir més contacte amb el treball.
El que subratllaria de la seva entrevista és la voluntat de, analitzant pel·lícules molt i molt diverses, arribar a saber exactament què és allò que ens crida l'atenció d'aquests

metratges; i també ha estat per mi una sorpresa agradable que un compositor com el Sr. Rabasseda aprecii l'interès que he tingut en entrevistar-lo sobre un tema que jo també estimo molt.

Entrevista a Albert Guinovart

Va estudiar al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona i posteriorment va marxar a Londres per formar-se amb Maria Curcio.

Ha interpretat peces amb orquestres d'arreu d'Europa dirigit per celebritats i col·laborant amb artistes molt variats, a més de tocar el piano com a intèrpret solista.
Com a compositor ha demostrat el seu talent amb ballets (*Terra baixa*), òperes (*Atzar*), obres per orquestres de cambra i simfòniques; no obstant se l'ha conegut més pels seus musicals (*Mar i cel*), bandes sonores cinematogràfiques (*Los niños de Rusia*) i de sèries (*Nissaga de Poder*, *Mirall Trencat*, etc.).
També ha gravat les seves obres en empreses discogràfiques com EMI o Decca; i a l'Escola Superior de Música de Catalunya és professor d'Orquestració i Composició.

Segons l'entrevista contestada, el Sr. Guinovart coincideix amb els anteriors entrevistats a l'hora d'afirmar que actualment les bandes sonores s'elaboren més "industrialment" que tenint en compte la part més artística d'aquesta professió, i també coincideix en dir que el ritme que s'aprecia en el muntatge és més aviat intuïtiu.
Com els anteriors entrevistats, prefereix recórrer al *leitmotiv* que a la rígida sincronia del *mickey mousing*, i personalment també crec que Alexandre Desplat és una jove promesa.

Entrevista a Arnau Bataller

Va néixer a Alzira al 1977 i va estudiar a la University of Southern California de Los Ángeles, on va rebre el títol de Compositor en l'especialitat de música cinematogràfica després de rebre classes de Christopher Young (*Spiderman 3*) i altres compositors destacats.
També és professor de violí i ha compost bandes sonores per diversos llarg metratges (*La herencia Valdemar*, *Ouija*, etc.), curts (*Malcara y el misterio del bastón de roble*) i obres de teatre; a més de obres orquestrals per orquestra simfònica i de cambra.
Ha enregistrat algunes de les seves obres als estudis de Paramount i ha guanyat diversos premis de composició.

Com a conclusió de les tres entrevistes contestades, encara que jo no en vaig elaborar les preguntes en aquest cas, es pot destacar que el pressupost dedicat a les pel·lícules espanyoles i la manera de treballar la part musical d'aquestes pel·lícules sovint no és la millor de totes, pel que els compositors de bandes sonores espanyols i catalans han de superar-se a si mateixos, en aquests casos, per aconseguir fer brillar la seva música.

Una característica que destacaria de la música del sr. Bataller és la versatilitat musical de què gaudeix segons un dels entrevistadors. Personalment he escoltat un fragment considerable de la banda sonora de *La herencia Valdemar* i realment m'ha semblat apoteòsica en quant a volum d'instruments i molt ben adaptada a l'argument i l'estructura de la pel·lícula, encara que no sóc cap crítica musical ni cinematogràfica. És per això que em mantindré a l'expectativa per quan aquest jove compositor evolucioni i pròximament elabori els seus millors treballs.
Si se'm permet un comentari, espero realment que sorgeixin a la península siguin de la seva talla.

Entrevista a Toni Martí i Gich

Va néixer a Barcelona al 1947 i va estudiar Publicita a l'Escola Massana. Es va profecionalitzar realitzant treballs per a l'Institut de Cinema Català, va impartir classes de cinema en diversos centres i va participar en la realització de Comarques de Catalunta, una sèrie produida per el Centre Promotor de la Imatge.
Juntament amb altres col·laboradors va crear la productora Video Play al 1984, a través de la qual ha realitzat molts treballs dedicats la cultura, la tradició i la història, que han esdevingut materials didàctics per l'ensenyament i una memoria preuada per la seva eficiencia.
Més recentment ha col·laborat en diversos reportatges de TVE i en una altra sèrie produïda per l'Institut de Cinema Català i TV3.

Aquesta "entrevista" de fet va ser la primera que vaig realitzar, fa gairebé dos anys, tot i que no va complir la formalitat pròpia d'aquestes col·laboracions ja que gaudim d'una molt bona relació en el veïnat.
Vaig fer una visita al Sr. Martí en el seu estudi de treball, on em va fer diverses demostracions de com relaciona imatge i so en els documentals. De fet vam fer diverses modificacions conjuntament a alguns fragments gravats i em va explicar molt detalladament com es coordina amb els diversos professionals que col·laboren en els seus projectes; compositors, músics, i molts coneguts de diverses especialitats.
El que més destacaria d'aquesta amistosa trobada és la capacitat que tenen els efectes sonors per complementar la imatge, funció que compleixen normalment amb més senzillesa que la música. I és que no sempre es pot disposar d'una orquestra de renom per musicalitzar un breu fragment d'un documental.

Banda sonora per un fragment de *Las aventuras amorosas del joven Molière*, plantejament

Característiques:

- Gènere: biogràfic, s. XVII
- Protagonista: Molière, dramaturg i actor francès

Opció 1: Leitmotiv

- Inici de la música quan Molière gira el cap (part del cos) cap (direcció) a l'edifici d'on ve.
    - Clavicordi interpretant la melodia amb trinos, estil Bach.
- Dins el carro.
    - Els instruments de corda intervenen discretament, tocant un acompanyament amb notes llargues i més aviat greus.

Opció 2: Contrapunt invers

- Quan el carro es comença a moure.
    - Una flauta interpreta una melodia alegre d'estil Bach.
- Mentre Molière segueix dins el carro.
    - La melodia varia una mica i entra un violoncel que acompanya amb notes greus la flauta.
- Molière comença a creuar el camp .
    - Est torna a interpretar la melodia alegre amb l'acompanyament del violoncel, que passa a ser no tant alegre i acaba amb una escala i dos acords.

Opció 3: Contrapunt paral·lel

- Inici de la música quan Molière gira el cap (=) cap (=) a l'edifici d'on ve.
    - Música anacrònica, secreta, interpretada per instruments de cordes greus i vent metall greu.
- Els cavalls passen al trot.
    - Es sent instruments de percussió pràcticament sols amb un ritme molt marcat.
- La càmera enfoca dins el carro.
    - Retornen els instruments de corda i vent afegint-se als de percussió.
- Es veu Molière creuant el camp.
    - Desapareix a poc a poc la percussió i la melodia es torna discreta i desapareix.

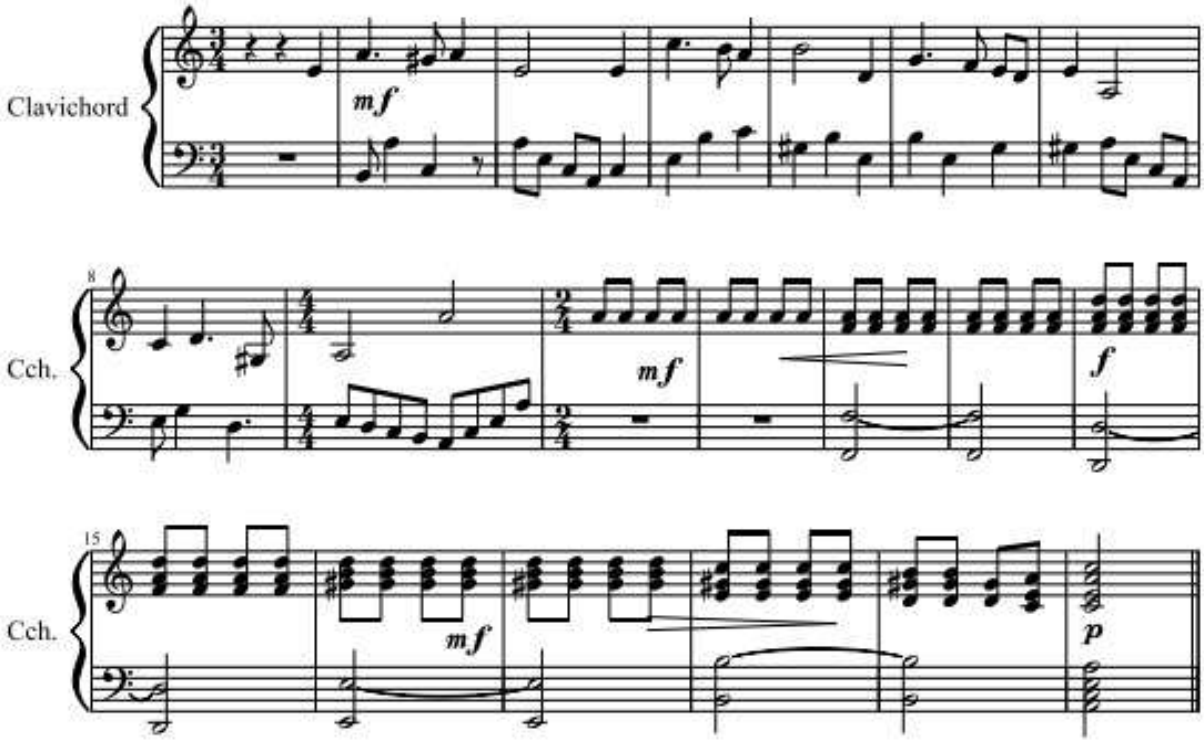
Opció 4: BSA (*The Hours, Les hores*)

- Inici de la música quan Molière gira el cap cap a l'edifici d'on ve
- Finalitza quan Molière està creuant el camp

Molière BSO

Opció 1

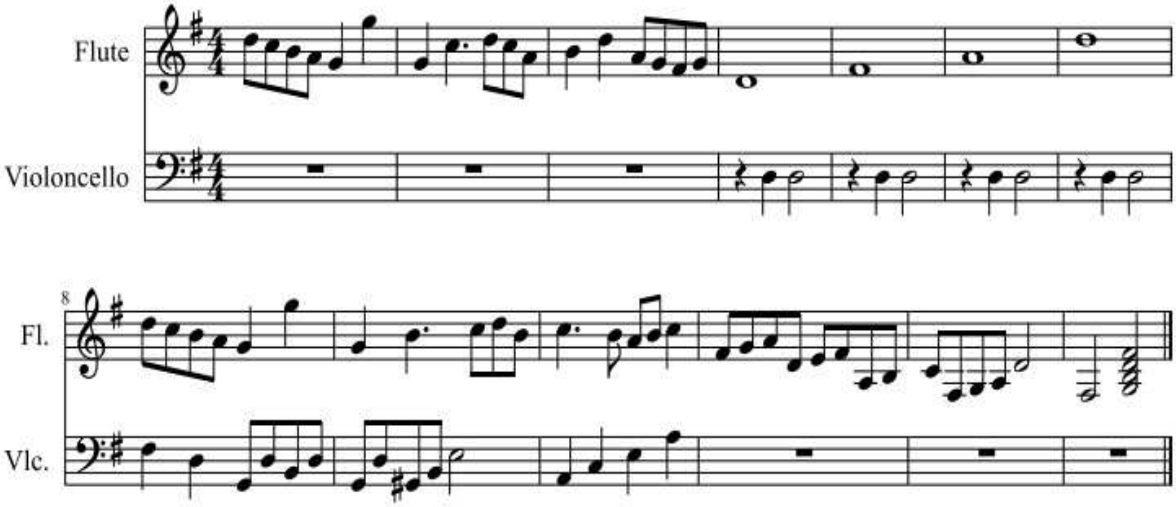
Alba Sabater



Molière BSO

Opció 2

Alba Sabater



Conclusions extretes a partir de la pràctica de composició

Primerament m'agradaria explicar que no és la primera vegada que faig una pràctica de composició, tot i que els meus coneixements de composició i harmonia són molt escassos ja que no tinc l'oportunitat de dedicar-me a la música tant com m'agradaria. En els anteriors casos, però, tan sols havia composat per piano, així que realment no tinc suficient domini de la orquestració com per escriure una obra, en la meva opinió, amb un cos suficient com per ser considerada una "mini banda sonora".

Vaig començar a treballar en un fragment de la pel·lícula *Las aventuras amorosas del joven Molière* només tenint constància del nom d'aquest dramaturg en algun racó recòndit de la meva memòria i no he pogut conèixer les imatges de la pel·lícula per evitar sentir la banda sonora que Frédéric Talgorn va composar per la pel·lícula, així que he estat molt poc conscient de l'estètica que segueix la pel·lícula. D'altra banda no he hagut de seguir les indicacions de cap mena de director ni he disposat de cap orquestrador que m'assenyalés com orquestrar les meves idees.

En qualsevol cas, em vaig posar a la feina mirant les imatges del fragment seleccionat i durant el primer visionat, desconec perquè, vaig "sentir" la música que havia d'escriure, tot i que des del principi em vaig adonar que els meus coneixements no estarien a l'altura de les circumstàncies. De fet no és la primera vegada que em passa.

El cas és que aquella mateixa tarda havia de marxar i no vaig tenir temps d'escriure res. Al cap d'uns dies vaig tornar i vaig reemprendre el projecte, però ja no recordava la idea que m'havia sorgit durant el primer visionat, excepte que hi havia clavicordi, instruments de corda més aviat greus i la música arribava en el seu punt àlgid mentre Molière anava dins el carro, així que vaig intentar reproduir aquestes idees en la música que vaig composar tocant el piano mentre mirava el fragment de la pel·lícula, tot i que no era ni de bon tros tant bona com la primera que se m'havia acudit.

Com a segona opció vaig voler fer un intent de contrapunt invers composant la música en sol major i elaborant una melodia per flauta acompanyada per un violoncel que, igual que en l'anterior cas, vaig intentar fer sonar amb l'estil de Bach per relacionar el temps argumental de la pel·lícula amb la música.

També tenia una idea per elaborar una tercera versió més rítmica aprofitant el ritme dels cascs dels cavalls al trot que apareixen en la imatge, però la idea ha arribat només fins aquí.

He d'afegir que abans de posar-me a composar estava molt preocupada per la meva possible incapacitat de captar el "tempo" de la imatge i per això vaig fer una pregunta relacionada amb el tema en les entrevistes, però de seguida que vaig veure el fragment cinematogràfic vaig saber quin era intuïtivament. Tot i això no és gens fàcil de trobar-lo provant diferents tempos en el metrònom, almenys per mi.

Una de les circumstàncies que ha afectat el meu treball de composició ha estat que inicialment es va fer un intent de coordinar el treball de recerca d'una companya de curs, que havia de crear un curtmetratge d'animació, amb el meu; és a dir, ella hauria fet les imatges i jo la música. Per diversos problemes el projecte no va poder continuar i jo ja havia pres unes quantes notes sobre com havia d'anar encaminada la música, fet que em va desconcertar força. Realment ha estat una llàstima no poder dur-lo a terme.

En resum, la part de composició no ha estat tant aterradora com m'esperava, encara que hagués treballat més bé si hagués tingut més coneixements i el projecte inicial.

Conclusió

Des dels seus inicis, la música s'ha utilitzat com a suport de nombrosos espectacles de tota mena i celebracions, pel que actualment escoltar música en aquests esdeveniments, sigui diegètica o no-diegètica, és un fet completament normal pels oients.
La música s'ha d'articular amb la imatge, música i imatge han de formar una unitat mitjançant una sincronització més o menys rígida a través de tècniques com el *mickey mousing*, el *leitmotiv* o el contrapunt invers. També és possible dissimular algunes de les mancances de les pel·lícules o accentuar algun moment crític de la narració a través de la música o el silenci.
Un recurs de lògica molt simple però amb molta força dramàtica és l'ús de recursos propis de la imatge en la composició musical. Aquesta tècnica permet crear un vincle molt estret entre la música i la imatge.
Els professionals dedicats a aquest art sóc poc reconeguts tot i que el seu treball requereix una gran dedicació i vocació, i a més és molt difícil fer-se un lloc en el sector.
La informació sobre les bandes sonores no és difícil de trobar si es tracta de buscar informació arxiconsultada, però quan es tracta de respondre preguntes més pràctiques (com preguntes sobre com es realitza el primer visionat de la pel·lícula) la informació ja no es troba tant fàcilment.
Una curiositat que m'ha motivat molt en la realització del treball (i també m'ha desesperat en certs moments) ha estat l'observació de les tècniques utilitzades en la composició de bandes sonores, que en fragments molt breus d'una pel·lícula poden ser realment molts. Vaig apreciar això especialment en l'anàlisi del curtmetratge Presto de Píxar, on uns cinc minuts m'han ocupat quatre fulls (a una cara, sort!). Veure que tota aquesta informació musical ens pot arribar a passar desapercebuda com a espectadors em sembla una gran paradoxa.
En aquest treball he hagut de realitzar les entrevistes per internet (i una l'havia de fer per telèfon però al final es va anular), i no ha estat fàcil aconseguir que els entrevistats contestessin, tot i els insistents correus enviats. De fet, dues de les quatre entrevistes no em van arribar fins l'última setmana abans d'entregar el treball, així que puc apreciar la sort que he tingut al elaborar un treball on les entrevistes no han hagut de ser nombroses.
Pel que fa a les entrevistes, a més, no n'he pogut realitzar a Carles Robert ni a Ventura Durall; però he entrevistat, en canvi, a la Sra. Gisela Garcia, al Sr. Joaquim Rabasseda i a Arnau Bataller; i sí que he entrevistat a Antoni Martí i a Albert Guinovart tal com tenia pensat en l'inici del treball.
El que no he fet, almenys no completament, ha estat relacionar cada una de les tècniques utilitzades en l'elaboració de bandes sonores amb autors representatius. Parlant clar, no he fet cap llista sobre el tema ni m'hi he abocat, simplement en els exemples analitzats ho he relacionat per sobre perquè relacionar els autors amb les tècniques no em suposa cap mena d'esforç al ser aficionada des de fa temps a les bandes sonores. He donat prioritat a la "recerca" de coneixements nous.
Per acabar, doncs, només voldria recordar que les bandes sonores, tot i la manca d'interès que desperten en general, són un recurs cinematogràfic importantíssim.
En paraules del Sr. Francis Ford Coppola "el so és el millor amic del director, perquè influeix en el públic secretament".

Agraïments

Elaborant aquest treball m'he trobat en diversos punts morts, en els quals he comptat amb l'ajut de diverses persones a les quals ara m'agradaria agrair el suport que m'han ofert quan l'he necessitat.

A Toni Martí, veí des de fa molts anys i amic que ha tingut la paciència suficient per explicar-me molt detalladament la seva feina i deixar-me fer experiments amb els seus delicats aparells de gravació. També li he d'agrair els ous frescos que gustosament rega-la a la meva família, encara que l'àvia es queixa per haver de fer tantes truites.

A la Sr. Gisela Garcia, per ser la primera en respondre la meva entrevista.

Al Sr. Albert Guinovart, per composar una banda sonora que em perseguirà per tota la vida (*Nissaga de Poder*).

Al Sr. Joaquim Rabasseda, per ser el compositor més discret i sincer i oferir el concert *The Kid*, on realment vaig gaudir tant de la pel·lícula com de la música.

Al Sr. Arnau Bataller, per posar banda sonora a *La herencia Vandemar*, pel·lícula que m'ha conduït a la meva actual dependència de Lovecraft.

A Salvador Àngel i Batlle, professor en Sensibilització Musical, expert en música de documents audiovisuals i especialista en música cinematogràfica que fa d'educador al Museu del Cinema, li agraeixo la seva rapidesa, exactitud i pulcritud en respondre'm per correu explicant-me què són les *Temp Track;* i fer-me passar un matí molt interes-sant quan feia 4t d'ESO i vam anar a fer una visita al Museu del Cinema que va acabar semblant un concurs de "a veure si saps qui va composar X".

A la família Pou – Alzina per ensenyar-me a "manipular contingut multimèdia" a casa seva, posar-se amb el meu tutor per intentar coordinar una cooperació que malaurada-ment al final no va ser possible, oferir-me un tallat i deixar-me escoltar el meravellós Gegant del Pi.

A la Sra. Marta Giner per ajudar-me a passar les meves partitures a so MIDI i a "adqui-rir" programes informàtics.

I al meu tutor del treball de recerca, el Sr. Joan Gay, per aconsellar-me, ser comprensiu, animar-me quan realment em calia i convidar-me a galetes a classe.

Fonts consultades

NIETO, José. *Música para la imagen.* Madrid: Fundación Iberautor, 2003

CASETTI, Francesco i CHIO, Fererico. *Cómo analizar una película*. Barcelona: Edicions Paidós Ibérica, 1991.

ÀNGEL, Salvador. *Guia didáctica pel profesor* per batxillerat i cicle superior de secundària del Museu del Cinema

http://www.taringa.net/posts/downloads/5073690/Fireworks-8_Sony-Vegas-9_0-y-Cubase-sx3.html (programari utilitzat en BSOs, Cubase)

http://www.imdb.com/ (informació sobre pel·lícules, directors, compositors de BSOs…)

http://www.motu.com/audiovideo (programari utilitzat en BSO, Digital Performance)

http://www.qestudio.com/contenido.aspx?nid=500 (entrevista 2 a l'Arnau Bataller)

http://www.elblogdecineespanol.com/?p=2431 (entrevista 3 a l'Arnau Bataller)

http://www.eram.cat/professorat/Salvador+%C3%80ngel+Batlle-26.html (Salvador Àngel)

http://laherenciavaldemar.com/blog/?cat=12 (Arnau Bataller, *La herencia Valdemar*)

http://www.soundtrackcollector.com (informació sobre bandes sonores)

http://www.epdlp.com/compbso.php?id=601 (bandes sonores de J. Nieto)

http://www.amazon.com (informació sobre bandes sonores I compositors)

http://www.videoplay.info/quisom.htm (imformació sobre Video Play i el Sr. A. Martí)

http://www.albertguinovart.com/ (Albert Guinovart)

http://www.myspace.com/gilany (myspace de la Sra. Gisela Garcia)

http://www.musc.cat/ca/membres/joaquim-rabaseda-i-matas.html (informació sobre Joaquim Rabasseda)

http://www.patatabrava.com/miticas/p10463.htm (frases "mítiques" més o menys verídiques de Joaquim Rabasseda, molt divertides, per si algú s'ha avorrit amb el meu treball…)

Glossari

Acords: conjunt de notes interpretades a la vegada. Poden ser tríades, quatríades, de sèptima, de novena, etc.
Alteracions (musicals): Símbol musical que indica que la nota següent puja, baixa un semitò o anul·la l'alteració predeterminada de la nota.
Big band: conjunt de músics que interpreten peces de jazz.
Catarsi: Aristòtil: la música desencadena en l'individu una descàrrega o descompressió produint en ell un moviment cap enfora, una emoció)
***Crescendo*:** Increment de la intensitat musical.
Decibels (Db): Amplitud de la ona sonora, determina el volum, la força del so.
***Diminuendo*:** Reducció de la intensitat musical.
Dissonància: Manca d'harmonia entre notes.
Escala cromàtica per semitons: Successió de sons separats per semitons.
Escala oriental : Successió de sons utilitzada en les composicions orientals.
European Broadcasting System: Organització de radiodifusors a nivell europeu.
Fídula: Instrument de corda fregada amb arc, d'origen medieval, de la família de les violes de braç.
***Glissando*:** Interpretació dels sons de manera que en l'ascens o descens sonor no es distingeixin les notes en si.
***Grooves*:**Sensació rítmica que fa tendir a l'oient a que es posi en moviment.
Hertz (Hz): Velocitat de la ona sonora, determina l'agudesa o gravetat del so, la seva freqüència, altura.
***Kabuki*:** teatre japonès en el qual els actors utilitzen maquillatges molt elaborats.
Lligat (o lligadura): Notes interpretades seguides, sense silenci enmig.
***Loops*:** Tècnica consistent en utilitzar un o varis *samples* en un o més compassos de manera que formin una seqüència que doni la sensació de continuïtat.
MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*): Codi que permet a instruments electrònics, ordinadors i altres aparells es transmetin la informació i es sincronitzin informàticament.
Música *folk*: Música tradicional i popular que generalment es relaciona amb un lloc i/o ambient determinats.
Octaves (altes, baixes): 1)Interval que separa dues notes que reben el mateix nom entre les quals la relació de freqüència és de ½. 2)Es refereix en doblar el so d'una nota tocant la mateixa nota una octava més alta o baixa. Ex: tocar el Do3 i el Do4 a la vegada
Picat: Conjunt de notes picades, de sons curts.
***Pizzicato*:** interpretació de les notes pinçant les cordes davant l'habitual interpretació fregada.
Punk rock : Gènere musical que va aparèixer a partir del rock als anys setanta, en els seus inicis caracteritzat per la seva senzillesa i cruesa i ritme ràpid.
Redoble: tècnica d'interpretació musical pròpia dels instruments de percussió que consisteix a batre amb molta rapidesa les baquetes sobre l'instrument.
Saltiri: Instrument de cordes metàl·liques que es percudeixen.
***Sample*:** So gravat per utilitzar-lo com un instrument musical.
***Shakuhachi*:** Flauta japonesa que es toca verticalment com la flauta dolça, però que és més llarga i feta de bambú.
***Shamisen*:** instrument japonès de tres cordes que es toca amb una pua la *bachi*.
***Subwoofer* (subgreus) :** Altaveu que reprodueix els sons més greus per complementar els demés altaveus.

Surround:sistema de disposició d'altaveus que té com a objectiu aconseguir que el so envolti a l'espectador, pel que normalment inclou un altaveu addicional, el *surround*, darrere d'ell.
Tonalitat (o to): Estructura melòdica de la música.
Tonalitat major: Estructura melòdica que té les distàncies de semitò situades entre la 3a i la 4a nota i entre la 7a i la 8a.
Tonalitat menor: Estructura melòdica que té les distàncies de semitò situades entre la 2a i 3a nota de l'escala i entre la 5a i la 6a.
***Tremolo*:** Repetició d'una nota com si aquesta tremolés.
Trino: tècnica musical ornamental que consisteix en alternar tant ràpidament com sigui possible la nota base amb la següent de l'escala.
Vibrar: Acció de fer vibrar una corda movent el dit en què es toca la nota en qüestió.
.

Annex

Entrevista a la sra. Gisela García

1. Com va sorgir el seu interès en les bandes sonores?

Sempre m'havia agradat la música de pel·lícules.

2. Com li ha estat possible treballar-hi (a través dels estudis audiovisuals, de la música, per coneixences, per casualitat...)?

Encara no hi puc treballar plenament. És un món petit i costa entrar-hi.

3. Quins estils musicals creu que l'han infuït més (o altres compositors)?

Bernard Hermann, Henry Mancini, Ennio Morricone...

4. Quina tècnica (*leitmotiv*, *mickey mousing*...) és la que utilitza més sovint? Quina és la més difícil de plasmar per vostè? Per què?

Leitmotiv. La més difícil potser *mickey mousing* perquè m'agrada menys i perquè costa més crear una música (que tingui sentit musicalment i que sigui 'bonica') que s'adapti totalment a l'estructura de la imatge.

5. Com identifica el ritme present en la imatge per composar la banda sonora posteriorment?

Crec que és una cosa que se 'sent' intuïtivament. Però com més coses passen en menys espai de temps, més ràpid serà el tempo...a no ser que es vulgui crear un efecte en concret.

6. Quin mètode o programa utilitza per conèixer exactament el què vol sincronitzar la música amb la imatge?

Digital Performance, *Logic*.

7. Com definiria la relació entre compositor i director del metratge?

Dependrà de com són un i altre, i també de la influència del productor en el director.

La pel·lícula és una creació del director, i normalment aquest té una idea de com vol que sigui la música. Tot i que sovint, si no té cultura o coneixements musicals, pot no saber explicar-ho. El compositor ha de saber entendre el que vol el director i crear una música que funcioni (musicalment i amb la imatge) adaptant-se les demandes del director (si vol música rock, o una orquestra clàssica; si vol subratllar l'emoció d'un moment o al contrari, creu que la interpretació dels actors ja ho fa i no cal fer una música massa emotiva, etc).

Evidentment, el compositor ha de saber vendre/convèncer la seva versió del que funcionaria millor per a la pel·lícula si creu que les idees del director no són prou bones. Idealment, penso que tots els compositors voldríem tenir mans lliures per crear el que nosaltres sentim que és millor per la pel·lícula. Però ser capaç de crear una música que funcioni i que agradi seguint les indicacions del director i/o del productor, també és un repte.

8. Com definiria la relació entre compositor i responsable de la direcció o interpretació musical (o del petit conjunt musical)?

Alguns compositors dirigeixen ells mateixos als músics per tenir més control sobre la seva creació. Igual com amb la relació compositor/director, ara és el compositor qui ha de saber plasmar el que vol a la partitura i així el director ho interpreti com el compositor vol. Ser a les sessions de gravació és important per assegurar-se que el director entengui el que has volgut dir.

9. Personalment, quin compositor d'entre els actuals, a nivell internacional, destacaria (com a jove promesa o com a mestre veterà)?

Més que destacar-ne algun en concret, espero que en el present i en el futur, hi hagi moltes més dones compositores de pel·lícules i que no es suposi que les que hi ha fan música per a films romàntics i prou.

Com a veterans destacaria el Christopher Young i el Carles Cases, perquè m'han demostrat que a part de ser grans compositors, encara són millors persones i mentors.

10. Quina creu que és la seva millor obra o la que recorda amb més afecte? Per què?

Les que recordo amb més afecte són el curt *Forget Me Not*, que vaig composar juntament amb el meu marit, que també és músic. I una versió nova de la música *The Big Snit*, que va ser el meu treball final de carrera (al Berklee College of Music).

11. Quin consell donaria a un estudiant que tingués interès en dedicar-se al món de bandes sonores?

Estudiar música de tots els estils, composar molt, i composar molt per a imatges / seqüències concretes. Col·laborar amb estudiants de cinema, aprendre com funciona el llenguatge cinematogràfic, escoltar molta música... Estar al dia amb els nous mitjans de composició i instruments, *grooves*, *loops*...

12. Algun aspecte que consideri important/interessant d'incloure que no formi part de les anteriors preguntes.

Composar música que "soni" de cinema, no vol dir ser un bon compositor de cinema. La música pot sonar o no a música de cine, però el que sí que ha de fer és complir la funció que se li encarrega alhora que ser musical. En una mateixa pel·lícula la música té funcions diferents i fins i tot pot passar desapercebuda perquè no sempre té un paper

protagonista. Un bon compositor de música ha de crear música que funcioni a nivell musical però 'al servei' de la pel·lícula. La música ha "d'abraçar" la imatge. En general, a part del títol inicial i el de crèdits, diria que en música de cinema, *menys és més* (les imatges, els diàlegs ja estan dient moltes coses, no cal que la música també vulgui explicar-ho tot).

Entrevista a Joaquim Rabasseda

1. Com va sorgir el seu interès en les bandes sonores?

Des de ben petit, la meva fascinació per la música va anar de la mà de la música cinematogràfica. Recordo que Gene Kelly a *Singin' in the Rain* va entusiasmar-me, seguint el model de cançó emblemàtica de la música popular. També perquè assignava unes imatges i un relat a la melodia i, evidentment, també un ball. Recordo també com m'entusiasmava la idea que en un futur pogués signar la partitura d'una banda sonora. Així doncs, el meu interès per la música va anar molt lligat amb el meu interès pel cinema, tot i que mai em vaig imaginar a mi mateix fent d'actor o de director. Prioritzava el rol de compositor.

2. Com li ha estat possible treballar-hi (a través dels estudis audiovisuals, de la música, per coneixences, per casualitat...)?

En arribar al final dels estudis obligatoris (en aquella època era el COU), vaig decidir no estudiar composició al conservatori, perquè no em donava el mateix valor de rigor que sí em donava la universitat. Això va fer que em dediqués a analitzar diversos exemples de música simfònica i m'entretingués a escriure música, en comptes de continuar fent exercicis d'harmonia segons un sistema que entenia caduc. Això va preparar-me en dues pràctiques: llegir i escriure. Per altra banda, vaig optar per estudiar Història de l'Art i això va formar-me en la lectura d'imatges i en la interpretació dels diferents discursos iconogràfics i plàstics. Amb aquesta formació diversa, quan vaig trobar-me enmig del primer encàrrec de música teatral, tenia una destresa poc habitual en dialogar amb els escriptors i amb els directors escènics que garantia un millor èxit en la feina que havia de fer el compositor. A poc a poc, mitjançant la música per a teatre, vaig poder experimentar en les funcions de la música quan acompanyen imatges en un discurs narratiu. Vet aquí la meva formació i el camí que va introduir-me a la composició per a mitjans audiovisuals.

3. Quins estils musicals creu que l'han influït més (o altres compositors)?

El repertori simfònic romàntic i contemporani. Per un costat, la instrumentació d'autors com Mahler, Bartok, Falla; per l'altra la manera de desenvolupar la música que aquests mateixos autors tenien (salvant les enormes distàncies entre les seves obres i les que he tingut el gust d'escriure). Més endavant, en la redacció de la meva tesi doctoral, vaig dedicar moltes hores a analitzar música incidental i a pensar la seva implicació dramàtica. Sens dubte, el compositor que segueixo com a model absolut, és Gustav Mahler.

4. Quina tècnica (leitmotiv, *mickey mousing*...) és la que utilitza més sovint? Quina és la més difícil de plasmar per vostè? Per què?

El *leitmotiv* és molt efectiu, tot i que no crec que s'hagi d'arribar als extrems wagnerians. El *mickey mousing* no m'interessa massa, perquè tot i ser molt útil per guiar i prenyar de connotacions els moviments de la banda visual, el trobo poèticament pobre (però això és un judici estètic que no necessàriament és encertat en la valoració). El que utilitzo més sovint és la cohesió textual i temàtica. És a dir, la música com a recurs per guiar la identificació simbòlica i emocional del missatge que imatges i músiques volen transme-

tre, i també com a recurs per ajudar a la conformació d'un discurs global, visual i sonor, que té per nosaltres el missatge cinematogràfic.

5. Com identifica el ritme present en la imatge per composar la banda sonora posteriorment?

És importantíssim. Per una banda hi ha el ritme del muntatge extern, la correlació de valors rítmics que implica la suma de plans. Per altra hi ha el del muntatge intern, tan si és degut al moviment dels elements enquadrats en els fotogrames com si és degut al moviment de la càmera. Cal dominar la intenció del conjunt: a vegades el ritme sonor repeteix i reitera el moviment visual, sigui extern o intern, a vegades el ritme sonor es contraposa al visual. Tot depèn de la finalitat plàstica que es persegueix, perquè el resultat pot ser contrari.

6. Quin mètode o programa utilitza per conèixer exactament el què vol sincronitzar la música amb la imatge?

Jo sóc un artesà. Utilitzo el *Finale* per escriure i passar a net la música, però per treballar no hi ha res com posar una petita pantalla sobre el piano i amb les mans anar imaginat l'estructura de la música. Això és un sistema poc productiu industrialment (perquè exigeix moltes hores i molta experimentació), però jo m'ho passo més bé i el resultat té alguna cosa que demostra aquesta artesania de la mirada sonora. En certa manera, quan alguna vegada he acompanyat representacions en directe d'una obra teatral, recordo que aquest diàleg mig improvisat del sons que controlava amb les mans sobre el teclat i la veu i els gestos dels actors, em feia arribar a resultats sorprenents, i també insatisfactoris, òbviament. Però aprendre de la pràctica allò que no t'agrada i allò que admires, fins i tot quan no ho controles del tot, m'ha enganxat de tal manera que no puc escriure amb l'ordinador com quan escric un correu electrònic; la música ha de dialogar amb les imatges, i artesanalment a mi em va millor.

7. Com definiria la relació entre compositor i director del metratge?

Ha de ser d'entesa i de confiança. Si no comparteixes res, sigui estèticament i tècnicament, es perd el temps en reunions i el projecte té sorpreses que no sempre són agradables. Per altra banda, cal que el compositor confiï amb el director, que li deixi fer la seva feina -que no vulgui determinar-lo massa, tot i que una mica sí- i simètricament cal que ell et digui què necessita, perquè ho veu així i et deixi fer la teva.

8. Com definiria la relació entre compositor i responsable de la direcció o interpretació musical (o del petit conjunt musical)?

Ha de ser d'exigència. El director musical, o els intèrprets, no són súbdits. Han de posar el seu talent al servei del projecte. No han d'esperar que hagis previst totes les coses. La feina del compositor marca un guió sonor, que té elements essencials de l'estructura que no es poden modificar, i aquí cal ser clar, però té molts, moltíssim elements de l'estructura -essencials per a una bona banda sonora- que depenen gairebé exclusivament de la seva feina. El compositor ha de recordar que no dicta, dóna pautes de treball.

9. Personalment, quin compositor d'entre els actuals, a nivell internacional, destacaria (com a jove promesa o com a mestre veterà)?

Sóc un desastre per recordar els noms. No m'agrada massa el sistema d'autor/empresa que funciona en el cinema tradicional perquè és mentider i poc creatiu. Generalment, una bona banda sonora és fruit d'un bon treball en equip. Recordo que a *Shutter Island* no hi ha compositor sinó una colla de dissenyadors sonors. També *Molin Rouge* va comptar amb un equip de compositors que van elaborar una banda sonora de la qual no se'n sentien un autor -en pla d'origen de l'obra. Em semblen bons referents de treball i d'èxit.

10. Quina creu que és la seva millor obra o la que recorda amb més afecte? Per què?

La música per a orquestra de corda per a *The Kid* que vaig estrenar fa més d'un any[16]. Senzillament perquè és l'última cosa d'aquest gènere que he escrit. I tenia alguns moments molt ben resolts, tot i que també alguna cosa que caldria reescriure.

11. Quin consell donaria a un estudiant que tingués interès en dedicar-se al món de bandes sonores?

Que remiri moltes pel·lícules, tan si li han agradat com si no li han agradat. És important, per dominar una tècnica, identificar què és allò que crida l'atenció, i concretar-ho bé. Per això cal analitzar i gaudir molt fent-ho. Per explicar-me amb una analogia, si algú vol escriure una novel·la, cal que en llegeixi i que rellegeixi aquells moments que ha trobat significatius, tan si són monstruosos com si són magnífics. En fer-ho entendrà què és allò que ha fet d'una frase alguna cosa important. El crític valora i dóna camins d'interpretació. El compositor llegeix i aprèn amb la finalitat d'aplicar-ho (en certa manera, es tracta de plagiar sense copiar, es tracta d'empaperar-se, de copiar procidementalment ? per escriure amb una veu pròpia, o unes veus pròpies). I evidentment, que escrigui, sense pretensions i sense esperar que la vida t'ho demani. Fer música, ni que sigui perquè la coral parroquial ha de cantar una cançó especial que et demanen. Qui vol escriure, no espera, escriu.

12. Algun aspecte que consideri important/interessant d'incloure que no formi part de les anteriors preguntes.

Sí, que m'ha agradat que algú s'interessés per el que jo podria dir en un tema que estimo molt.

[16] Vaig assistir a un dels concerts que va oferir a Girona el ?.

Entrevistes a l'Arnau Bataller

Entrevista 1:

¿Qué te impulsa a dedicarte al mundo de la música? ¿Cuáles son tus motivaciones para hacer de ella una carrera?

Mis padres me animaron a estudiar música cuando era un niño, y también me llevaban al teatro con frecuencia. Supongo que la suma de estos dos factores creó mi interés en mezclar música y drama.

¿Cómo se da el salto hasta el mundo del cine? ¿Era esta tu intención original?

Esta es la pregunta del millón! Siempre me hacen esta pregunta mis alumnos y por desgracia creo que nadie tiene una respuesta concreta ya que cada uno llega como buenamente puede. EN mi caso, la especialización en mis estudios y mi formación, así como todos los trabajos que he ido haciendo des de hace mucho han ido encaminados a prepararme para poder hacerlo bien en la primera oportunidad que tuviera...

¿Cómo recuerdas tu trayectoria académica, desde tus estudios de violín por el Conservatorio Mestre Verd de Carcaixent hasta tu formación en la University of Southern California de Los Angeles?

Mi experiecnia en Los Angeles fue muy buena porque aparte de servirme para aprender y trabajar con los mejores profesionales y profesores, me ayudó a desenvolverme por mi mismo, a tener seguridad y en definitiva, a crecer como persona. La verdad es que todavía siento que tengo que estudiar y formarme más, es un defecto que tengo, el buscar siempre como puedo mejorar lo que hago.

Sueles destacar el haber estudiado bajo Christopher Young, compositor de *Spiderman* ¿Cómo lo describirías como persona, profesor y compositor?

Es un apasionado de lo que hace y lo sabe transmitir muy bien a la gente que lo rodea. Tal vez eso fue lo que más aprendí de él, si te gusta lo que haces, tienes que dedicarte de lleno a eso, con todas tus fuerzas. Además, pude profundizar en toda la experiencia que él tiene dentro del género de terror-fantástico.

Acabados tus estudios, ¿cuál fue el primer paso que diste hacia tu futura carrera profesional?

Empecé orquestando bastantes largometrajes y componiendo alguna película para televisión y documentales. No ha sido un camino fácil, pero si te gusta lo que haces, con dedicación, paciencia y algo de suerte, al final llega la recompensa.

Pregunta general: ¿cómo es un día en la vida de un compositor?

Pues depende, si estás en pleno proceso de trabajo, hay días en que creas más y otros en que no hay manera de que te salga ninguna idea decente. Yo a veces suelo comparar el proceso de trabajo con el ejercicio... Al principio cuesta ir al gimnasio, pero una vez que

empiezas vas notando como cada vez te cuesta menos, y al final disfrutas mucho con tu trabajo. La verdad es que suelo dedicarle muchas horas cuando compongo para una película ya que tenemos muy poco tiempo para componer y esto te obliga a tener jornadas muy intensas... No es raro que me tenga que acostar a las 4 de la mañana para levantarme a las ocho durante un par de semanas...

¿Qué habilidades fundamentales se requieren para ser, primero músico, y luego compositor?

Primero tener pasión por la música. Es un arte que necesita de mucho tiempo y dedicación y en el que nunca puedes decir que ya sabes suficiente. Segundo, unas aptitudes personales mínimas, y sobretodo imaginación, inventiva y ganas de trabajar.

Quizá uno de tus proyectos más reconocidos sea "La Herencia Valdemar", dirigida por José Luis Alemán; una película de misterio y terror, de estética gótica y oscura... ¿cómo fue el proceso de trabajar en este largometraje? ¿Cuánto tiempo llevó componer y editar todas las pistas?

Tuve unos tres meses, ha sido la vez que más tiempo he tenido, aunque con la copia final, la que me sirvió para sincronizar la música, pude trabajar menos tiempo. Me lo pasé muy bien en esta película porque me permitió escribir para una formación muy grande, con coro, y además utilizar un montón de técnicas contemporáneas...

En estos momentos, entre películas, cortos, premios y reconocimientos, tienes más logros que años. ¿No te da miedo el pensar que todo lo que sube, tiene que bajar?

Siempre lo pienso, y además des de siempre, he tenido tendencia a pensar que cada proyecto que hacía podía ser el último, lo cual creo que ha sido positivo ya que siempre he intentado hacerlo lo mejor posible. Lo importante es hacer lo que haces porque te gusta, no porque pienses que te servirá para conseguir más trabajo. Si lo das todo, el trabajo vendrá él solo.

¿Qué opinas que es lo mejor y lo peor del cine español?

Lo mejor es la libertad creativa que hay si la comparamos con otro cine como el americano. Lo peor son los presupuestos y la manera en que se trabaja, al menos la música, que muchas veces es la gran olvidada del proceso. Falta tiempo sobre todo para poder trabajar en condiciones.

De momento su trayectoria ha ido en torno al producto nacional. Si le ofreciesen la oportunidad de lanzarse a componer en el extranjero, ¿lo haría?

Si el proyecto es interesante, seguro que sí.

Y la pregunta trampa: si le ofreciesen dos proyectos, uno español y otro, digamos, americano, ambos con el mismo presupuesto... ¿Cual escogería? ¿Por qué?

El día que me pase os lo diré!

Ya, por último, ¿nos puedes comentar algún proyecto en el que estés trabajando? ¿Quizá algún proyecto de futuro?

No lo suelo hacer, soy muy supersticioso con esto, ya que creo que si comento algo, no me saldrá al final, lo siento. :)

Entrevista 2:

1. Què estàs fent actualment?

Estic component la música per a un documental per a la televisió, un encàrrec per a banda, i un parell de curts en 35 mm; a més, estic preparant els pròxims llarg metratges. També sóc professor de composició per a mitjans audiovisuals a l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) i al Conservatori Superior de Música d'Aragó.

2.Quins dels teus treballs consideres més rellevants?

Les peces per a concert *Tre Movimenti alla Rossini*, per a clarinet i piano, *Gene-sis*, per a banda simfònica i cor, i la *TV Movie Omar Martínez*. Crec que els meus millors treballs encara no han estat creats.

3.Com vas començar en el món de la composició musical?

Els meus pares ens van apuntar al meu germà i a mi a tennis, anglès i música, ja que no volien que ens passéssim les tardes davant el televisor. A poc a poc, vam anar deixant les altres activitats i ens vam quedar amb la música.

4.Què has hagut de fer per dedicar-t'hi?

Primer, formar-me estudiant composició i fent l'especialització de música per a cinema. Després orquestrant molt; he orquestrat uns 9 llarg metratges, i, per últim, treballar en molts projectes diferents, alguns poc gratificants, i tenir molta paciència.

5. Sempre havies volgut dedicar-te a la música o amb els anys vas anar decidint-te?

La veritat és que em vaig plantejar que volia dedicar-me a la música de manera professional quan vaig acabar els estudis de batxillerat. Fins aquell moment sabia que m'agradava molt, però a casa m'insistien que estudiés una carrera més "seriosa", ja que els meus pares tenien por que la música no em donés per viure.

"Mai es deixa d'estudiar. Intento estar sempre al dia en la meva feina i, a més, m'agrada molt tenir nous coneixements, comprar llibres, provar noves metodologies de treball... Tinc el defecte de ser desconfiat amb mi mateix, i quasi sempre penso que no sé suficient sobre la matèria."

6.Canviaries alguna cosa de la teva trajectòria acadèmica o professional?

M'hauria agradat dedicar-me a la música més seriosament des de més jove. Fins als 19 anys la meva relació amb la música era purament d'entreteniment, una afició, però no li dedicava gaires hores d'estudi. La decisió d'estudiar a l'estranger va ser molt encertada.

7.Una formació que tens i que consideres positiva.

La carrera de violí, perquè és important per poder escriure bé per a les cordes i fer bones orquestracions.

8.Una formació que no tens i que creus que necessites.

Estar més al dia dels avenços tecnològics.

9.Una professió o ofici que sempre t'ha agradat.

Cuiner d'avantguarda, m'encanta menjar bé.

10.Algú a qui admires en l'àmbit de la teva professió.

Admiro diversos compositors, però entre d'altres Thomas Newman, J. N. Howard o Alberto Iglesias.

11.Una anècdota.

Entrant a enregistrar als estudis*M* de la *Paramount*, a Los Angeles, em van explicar que el dia anterior havia estat allà mateix J. Williams, autor de les bandes sonores de *La guerra de les galàxies*, *ET*, *La llista de Schindler*, *Superman*, *Tiburón*, *Indiana Jones*…

12.Un llibre de capçalera per a la teva professió.

On the Track, de Fred Karlin.

13.Un consell a un jove que somia dedicar-se a la música.

Molta paciència i tenir clar que l'èxit i la vàlua personal o professional no sempre són directament proporcionals. Així que quan algú s'està formant no ha de pensar que ho fa per ser famós o tenir molts diners, ja que estudiar i aprendre són prou importants.

14.Què destacaries de la teva professió?

Hi destacaria un parell de paradoxes: d'una banda, és un treball solitari en el moment de la creació, però que necessita del contacte amb directors o productors per realitzar-se; d'altra banda, la música sol tenir una exposició molt gran en les pel·lícules, fins i tot hi ha alguna música més coneguda que la pel·lícula, però ningú sol conèixer el compositor.

15.Què ha influït més en el teu èxit professional: la sort, el talent o l'esforç?

Fins ara, crec que el treball i la constància han estat molt importants per a mi. Suposo que una mica de talent hi haurà, ja que, si no és així, per molt treballador que siguis… Encara que, personalment, valoro molt el treball. Crec que amb treball es pot aconseguir el que es vol.

16.Quins plans de futur tens?

Doncs, ara mateix, acabar tots els projectes que tinc entre mans i així poder dedicar-me als pròxims llarg metratges: *El regreso* de Elías Urquijo, un *thriller* psicològic, i la primera i segona part de *La herencia Valdemar*, una història de terror i cinema fantàstic.

Entrevista 3 (per José López Pérez):

(Introducció...)

Soy un gran aficionado a la música y a las *Bandas Sonoras de Cine*. Hasta ahora en El Cine Español Por Dentro no habíamos tratado este tema. Esta entrevista tuvo lugar en el estudio en Barcelona de **Arnau Bataller Carreño** (Alzira, 28 de marzo de 1977). Arnau tiene el título profesional de violín por el Conservatorio Mestre Verd de Carcaixent y el título superior de composición de Música de Cine por la University of Southern California de Los Angeles. Sus trabajos me han impresionado, con registros muy diferentes, tanto en *La Herencia Valdemar* como en *Héroes*.
Vamos a zambullirnos en la trayectoria profesional de **Arnau Bataller**, un joven culto, bien preparado, inquieto, simpático y que estoy seguro de que pronto será uno de los grandes de su especialidad a nivel mundial. La conversación nos llevará por el mundo del arte, aunque con breves referencias al vil metal.

J.L.P: ¿Cómo te aficionaste al Cine?

Arnau Bataller: Mi padre en Alzira era profesor de Teatro en un Instituto de Bachillerato así que, cuando necesitaba un niño, a veces actuaba en sus obras. Así conocí el mundo de la interpretación y más tarde me aficioné al cine. Posteriormente empecé mis estudios musicales en la Sociedad Musical de Alzira y luego violín en el Conservatorio Mestre Verd de Carcaixent. Aunque lo dejé durante un tiempo para dedicarme de pleno a estudiar Bachillerato después de acabar Selectividad tuve claro lo que quería hacer: la composición es mi pasión ya que así puedo contar historias a través de sonidos.

J.L.P Me imagino que tu paso por los estudios de Música de Cine, en la University of Southern California en Los Angeles debió ser apasionante.

A.B La verdad es que sí ya que aparte de tener profesores de la talla de Christopher Young (*Spiderman 3*), hacíamos las practicas en los estudios de gravación de la Paramount, todo un lujo.

J.L.P ¿Cómo sueles componer?

A.B Lo que hago primero es ver la película, diseccionarla, ver en qué momentos necesita música, qué tipo de música, qué color debe tener, qué sonoridad. A continuación utilizo diversos programas y librerías de sonido que me permiten emular la mayoría de instrumentos conocidos y de esta manera crear maquetas que le sirvan al director para hacerse una idea de cómo sonará posteriormente la música grabada con una orquesta real. Una vez está toda la música aprobada, paso a orquestarla y a preparar el material para la grabación en el estudio. Actualmente la tecnología permite un contacto muy directo con la imagen, ya no es como cómo antes ya que se puede destacar al más mínimo detalle y trabajar con más rapidez

J.L.P Vamos a hablar ahora de tu trayectoria en el mundo del cine y del audiovisual.

A.B A pesar de que tenía una experiencia importante gracias a mis estudios en Los Ángeles, la verdad es que me costó al principio darme a conocer como compositor. Así que mis primeros trabajos fueron como orquestador para otros compositores. Orquesté unos diez largometrajes. Ser orquestador me ayudó mucho para poder componer bandas sonoras después.

J.L.P Empezaste haciendo músicas para televisión.

A.B Sí, empecé en Valencia con una serie documental para TV y luego hice diversas TV movies para Canal 9. Incluso llegaron a darme el premio Tirant del Audiovisual Valenciano por la música de *Omar Martínez*. Luego tuve la suerte de colaborar con Xavier Capellas en una película de terror *Ouija*. Digo que tuve suerte porque además de ser buen compositor es un gran compañero. Posteriormente he hecho alguna series más.

J.L.P ¿Cómo llegaste a *La Herencia Valdemar*?

A.B: Un día me llegó un mail de José Luis Alemán diciéndome que quería que hiciera la música de *La Herencia Valdemar*. Al principio casi no me lo creía ya que me parecía un proyecto muy grande y arriesgado para ser verdad. Poco a poco vi que la cosa iba en serio. Aunque era una película muy arriesgada en nuestro panorama, he disfrutado trabajando en ella ya que José Luis es un trozo de pan como persona y me dejó mucha libertad para trabajar. Además el equipo técnico que ha participado en ella es de lo mejor. Menos mal que al trabajar solo no percibía la presión que supone estar con profesionales con tanta experiencia en tu primera película para cine. De todas maneras me gustan los retos, me ayudan a ser más creativo. A partir de la música de *La Herencia Valdemar* la verdad es que he tenido mucha suerte y he empezado a encadenar películas de una manera regular. Lo que fue una pena es que no se publicitara que era la primera parte de un díptico, ya que hubo gente que se molestó por eso al final de la proyección. Espero que tengamos más suerte con la segunda parte.

J.L.P El score tiene diferentes registros y una gran riqueza melódica.

A.B Al principio me costó encontrar la sonoridad, ya que era un reto trabajar con tantos registros y darle una unidad. Además, al ser una película de género fantástico, gótica, necesitaba una cantidad de música y sobretodo una sonoridad grande. En un par de me-

ses se hizo todo el proyecto. Grabamos durante cinco días en Bratislava con orquesta y coro.

J.L.P Y poco después hiciste la de *Héroes*…

A.B Marc Orts, para mí uno de los mejores mezcladores de España, escuchó la música de *La Herencia Valdemar* y creo que le gustó ya que me propuso para esta película. Me llamó Pau Freixas, el director, y pronto tuvimos muy buen "feeling". Es una banda sonora totalmente diferente a la de *La Herencia*.

J.L.P Hay incluso un homenaje a los westerns de Ennio Morricone…

A.B Fue una idea de Pau que me pareció muy bien para reflejar el desafío de las pandillas. Conociendo a Pau y a Albet Espinosa, me parece una película muy cercana. Me veo identificado con los personajes y con la época ya que es mi infancia la que veo en la pantalla. La música tiene elementos de aventura, de nostalgia de esa infancia que solemos mitificar. La grabé también en Bratislava. Poco después me encargaron la música de *14 Days with Victor* que es la ópera prima de Román Parrado. Se estrenará ahora en el festival de Sitges. Es una coproducción entre Inglaterra, Bélgica y España. Es un film muy diferente a los otros dos, más conceptual y estético, de autor. Plantea temas que me interesan mucho, como donde están los límites del arte e incluso los personales. ¿Qué estás dispuesto a hacer para pasar a la historia como creador? ¿qué estás dispuesto a hacer para que otra persona cambie?. El guión es muy interesante. Aunque fue un trabajo muy rápido, estoy muy contento del resultado final. De hecho varios montadores la han utilizado ya en premontajes de otras películas, ya que les ha gustado mucho y me ha servido para conseguir otros trabajos.

J.L.P: Y acto seguido, otra vez en Bratislava, grabaste *La sombra prohibida*, la continuación de *Valdemar*.

A.B: Sí, tiene más música que la primera parte, se desarrolla en la época actual, con mucha más acción y ritmo.

J.L.P Me gustaría que se editaran todos tus trabajos.

A.B: A mí eso me gustaría mucho, pero por desgracia no es tan fácil ya que un CD no es un producto rentable hoy en día. Vender 300 CDs de una banda sonora española puede considerarse todo un éxito según me han explicado. Además hay que luchar bastante con algunas productoras para que acepten editar la música de sus películas.

J.L.P Después has hecho más cosas. Llevas un ritmo frenético.

A.B Toco madera, porque esto son ciclos donde a veces estás arriba y otras abajo. De momento tengo la gran suerte de que el trabajo me busca a mí y no al revés. Después de La Herencia hice la música de *Dacapo*, una serie de Canal 9, sobre una banda de música, para la que hice un pasodoble que se ha hecho muy popular y las bandas de música de mi tierra la tocan bastante. Luego para TVE he hecho *Operación Jaque* sobre el secuestro de Ingrid Betancourt, dirigida por Silvia Quer. La miniserie representará a TVE en el Festival de cine de San Sebastián. Se ha pasado ya en Colombia donde tuvo un share muy alto.

J.L.P ¿Se paga bien en España la creación de música para cine?

A.B Yo no puedo quejarme, pero no se paga lo bien que se debería. Siempre digo que la música es la partida más barata en relación a lo que cuesta con lo que aporta a una película. No lo hago por el dinero, sino porque me gusta. Es un trabajo muy estresante, muy rápido y con mucha presión. Las jornadas son interminables en muchas ocasiones, no hay horario. Por desgracia en épocas de crisis como ésta la cultura es de las cosas que primero se resiente.

J.L.P Trabajas estrechamente con el director ¿verdad?

A.B Sí, aunque cada proyecto es distinto y cada director un mundo. A cada película hay que aportarle la música que necesite. A mí me gusta mucho investigar con el sonido y estar en propuestas que permitan cierto grado de riesgo, aunque esto muchas veces no es posible. Trabajo con el director y también con el productor con el que hablo del presupuesto y el calendario.

J.L.P ¿Musicalmente qué referentes tienes?

A.B Soy un músico de formación clásica. Cuando estudiaba toqué mucho en orquestas, y eso me permitió escuchar la música de una manera muy activa. Seguro que me dejo alguno, pero gente muy diferente, gente como John Corigliano, John Adams, Steve Reich, Ligeti o Strawinsky. En Bandas Sonoras me gustan mucho, Thomas Newman, Desplat, Elfman, J.Newton Howard o J. Powell, y entre los españoles Alberto Iglesias o Pepe Nieto entre otros, del que orquesté un concierto en Alzira con películas de Vicente Aranda *Libertarias*, *Juana la loca* y *Tirant lo Blanc*. Pepe Nieto es una persona encantadora y con mucho criterio.

J.L.P ¿Qué tipo de cine te gusta?

A.B Me gusta todo tipo de cine. Una buena historia y que esté bien contada. Me gusta que me sorprendan.

J.L.P ¿Cómo ves el momento actual del cine español?

A.B Creo que el cine español está cambiando. Me gusta esa mezcla de cine más real, sincero, directo con las nuevas “superproducciones” que están surgiendo actualmente. Creo que debemos buscar el equilibrio entre arte e industria.

J.L.P Háblanos de tus proyectos.

A.B Acabo de terminar la música de una serie de TV3 *Pulseras rojas* con guión de Albert Espinosa y que dirige Pau Freixas con el que ya trabajé en *Héroes* y estoy ahora creando la música de otra miniserie que se llama *Ermesenda* y que la protagonizan Laia Marull y Lluis Omar.

J.L.P ¿Qué aficiones tienes?

A.B Viajar y conocer otras culturas es lo que más me gusta, además de salir a comer y probar platos nuevos. También me encanta hacer excursiones por la montaña aunque por desgracia no tengo todo el tiempo que me gustaría.

J.L.P ¡Muchas gracias, Arnau!

A.B ¡Gracias a ti, ha sido un placer!

Entrevista a l'Albert Guinovart

1.Com va sorgir el seu interès en les bandes sonores?

Quan era petit, la televisió passava moltes pel·lícules clàssiques que incloïen unes bandes sonores simfòniques que em fascinaven (Korngold, Rozsa, Waxmann, Rota, Delerue, Hermann, etc.)

2. Com li ha estat possible treballar-hi (a través dels estudis audiovisuals, de la música, per coneixences, per casualitat...)?

Per coneixences i per contactes.

3.Quins estils musicals creu que l'han influït més (o altres compositors)?

Tota la música simfònica centreuropea, igual que la majoria d'autors que m'agraden de Hollywood. També alguns mestres europeus com Nino Rota, Ennio Morricone, Georges Delerue, etc.

4.Quina tècnica (*leitmotiv, mickey mousing*...) és la que utilitza més sovint? Quina és la més difícil de plasmar per vostè? Per què?

A mi m'interessa més la del *leitmotiv* i música temàtica. La sincronització és el que em costa més perquè els criteris musicals han de subordinar-se als visuals.

5.Com identifica el ritme present en la imatge per composar la banda sonora posteriorment?

Depèn de la temàtica o del que s'expliqui dramatúrgicament.

6.Quin mètode o programa utilitza per conèixer exactament el què vol sincronitzar la música amb la imatge?

Jo ho faig tot a "l'antiga". Necessito el meu soci per a poder fer tot el que tècnicament es fa servir avui en dia (crec que fem servir el *Cubase*).

7.Com definiria la relació entre compositor i director del metratge?

Sempre depèn de les persones. Jo només puc parlar de la meva amb els directors que he treballat. Normalment, es treballa millor amb directors que tenen molt clar el que volen. Quan ells dubten es fa molt pesat perquè et fan dubtar també a tu. Els millors per a mi, són els que et donen carta blanca i confien en que el compositor és qui en sap sobre música.

8.Com definiria la relació entre compositor i responsable de la direcció o interpretació musical (o del petit conjunt musical)?

Normalment el director o intèrpret sap quin és el seu paper i no hi ha problemes.

9.Personalment, quin compositor d'entre els actuals, a nivell internacional, destacaria (com a jove promesa o com a mestre veterà)?

Per suposat a John Williams i Ennio Morricone dels veterans. Dels nous m'agrada força Alexandre Desplat.

10.Quina creu que és la seva millor obra o la que recorda amb més afecte? Per què?

Suposo que us referiu a bandes sonores. En el gruix de la meva producció musical és una part molt petita. Si és així, potser diria la pel·lícula del 1992 *El largo invierno* dirigida per Jaime Camino, amb la banda sonora enregistrada per l'OBC dirigida per García Navarro. Es va editar el CD per EMI.

11.Quin consell donaria a un estudiant que tingués interès en dedicar-se al món de bandes sonores?

Que sàpiga que aquest sector és cada cop més "industrial" i menys "artístic", per tant les seves aspiracions autorals les haurà de deixar una mica de banda.

12.Algun aspecte que consideri important/interessant d'incloure que no formi part de les anteriors preguntes.

(No ha respost a la pregunta)