

# **EL LENGUATGE MUSIVISUAL**

## **EL SIGNIFICAT DE LA MÚSICA CINEMATOGRÀFICA**



*Les pel·lícules sonores? Com les odio! Seran la ruïna de  
l'art més antic del món, el de la pantomima. Destruïxen la  
gran bellesa del silenci.*

Charles Chaplin

*El cinema sonor ha inventat el silenci*

Robert Bresson

## ÍNDIX

1.INTRODUCCIÓ.....	6
2.HISTÒRIA DEL CINEMA.....	8
2.1.PRECINEMA.....	8
2.2.APARICIÓ DEL CINEMA.....	15
2.3.SONORITZACIÓ.....	20
2.4.CINEMA EN COLOR.....	24
3.MÚSICA CINEMATOGRÀFICA.....	27
4.ESMENT D'ALGUNS COMPOSITORS CINEMATOGRÀFICS RELLEVANTS.....	30
5.CONCEPTES MUSICALS RELACIONATS AMB SENTIMENTS I EMOCIONS.....	33
5.1.MÈTRICA I RITME.....	34
5.1.1.Mètrica.....	34
5.1.2.Tempo.....	34
5.1.3.Compàs.....	34
5.1.4.Compassos relacionats amb estils i tempos.....	35
5.2.TIMBRES, TEXTURA I COMBINACIONS INSTRUMENTALS.....	36
5.2.1.CLASSIFICACIÓ DE SANCHS- HORNBOSTEL.....	37
5.2.2.CLASSIFICACIÓ CLÀSSICA.....	38
5.2.3.ASSOCIACIONS SEGONS ELS SONS.....	40
5.3.HARMONIA.....	42
5.3.1.Acords.....	43
5.3.2.La modalitat i la tonalitat.....	44

## El llenguatge musivisual

5.4.MELODIA.....	45
5.5.DINÀMIQUES.....	46
5.6.FORMA .....	47
5.7.ÚS DEL SILENCI.....	47
6.ANÀLISI DE PEL·LÍCULES.....	49
6.1.PSYCHO.....	49
6.2.APOCALYPSE NOW.....	51
6.3.BLADE RUNNER.....	53
7.ESTUDI SOBRE UN QÜESTIONARI.....	55
7.1.EXPLICACIÓ DE L'ESCENA A.....	55
7.1.1.MÚSICA ORIGINAL.....	55
7.1.2.MÚSICA NO ORIGINAL.....	57
7.1.3.ESTADÍSTIQUES.....	58
7.2.EXPLICACIÓ DE L'ESCENA B.....	60
7.2.1.MÚSICA ORIGINAL.....	60
7.2.2.MÚSICA NO ORIGINAL.....	61
7.2.3.ESTADÍSTIQUES.....	63
8.COMPOSICIÓ PER UNA ESCENA DE CINEMA MUT.....	65
8.1.EXPLICACIÓ DE L'ESCENA.....	65
8.2.EXPLICACIÓ DE LA COMPOSICIÓ.....	65
9.CONCLUSIONS.....	67
10.REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES.....	69

## El llenguatge musivisual

10.1.Bibliografia.....	69
10.2.Webgrafia.....	69
10.3.Comunicacions personals.....	71
11.AGRAÏMENTS.....	72
12.ANEX I.....	73

## 1. INTRODUCCIÓ

El tema que es parlarà a continuació tracta del paper que interpreta la música quan acompanya imatges cinematogràfiques, i de si la música és un llenguatge a part d'aquestes imatges i ens ajuda a entendre el missatge que ens arriba a través de les pantalles.

Desconeixia gran part de tot el què tracto al treball, sobretot perquè quan vaig començar a buscar informació em vaig adonar que no n'hi havia, que era un tema poc parlat. Així doncs, vaig haver de demanar un llibre per Internet, i me'l van haver de portar d'Estats Units, perquè en tota la Península no n'hi havia, ni en biblioteques ni en llibreries. Vaig contactar primer de tot amb l'Arnau Bataller, professor de l'ESMUC, que va ser qui em va recomanar el llibre esmentat anteriorment: "El lenguaje musivisual" d'Alejandro Román. Va ser una sort, a més a més, trobar el seu correu, i poder establir contacte amb ell, ja que m'ha ajudat molt per tirar endavant el treball. També vaig comptar amb l'ajuda de la Concepció Ramió, professora del Conservatori de Música d'Igualada, que em va permetre corregir algunes qüestions musicals.

Crec que la bibliografia consultada és bona, ja que he extret la major part de la informació de contactes personals i llibres, i poca cosa ha estat cercada a Internet (pel simple fet que no hi trobava informació que em semblés correcta).

Així d'entrada, el tema té dos postures: per una banda hi ha els que defensen que la música quan acompanya les imatges té un llenguatge i que per tant ens les fa entendre millor i ens aporta significats que la imatge per si sola no ens pot donar; per altra banda, trobem els que afirmen que la música és important però que no té cap significat, que només acompanya les imatges sense aportar-los res de nou.

## El llenguatge musivisual

El cos del treball té una estructura molt senzilla: primerament faig un breu esbós per situar-nos en la història del cinema, ja que durant tot el treball estarem basant-nos en la música aplicada a aquest; seguidament, tracto els tipus de música cinematogràfica que trobem en les pantalles, quines són les seves característiques i què aporten a l'espectador en cada cas; després esmento alguns compositors que m'ha semblat important destacar, així com dos compositors catalans, per poder veure quin ha estat el resultat de la seva carrera i quins estils o característiques utilitzen a les seves obres; per tancar l'apartat teòric, he finalitzat amb un tema complet sobre el llenguatge musivisual, explicant cada símbol i els efectes que té aquest sobre l'oient i espectador. De cara a la part pràctica he inclòs un apartat on he fet un breu anàlisi sobre tres pel·lícules, parlant en concret d'alguna de les escenes que tenen, per enllaçar amb tota la part teòrica; després he explicat les estadístiques d'un qüestionari realitzat a diverses persones que m'ha permès saber en quin grau la música dóna un significat a les imatges; per últim, he barrejat tot el treball posant-lo en pràctica tot fent una composició per una escena de pel·lícula muda. La part final, són les conclusions del treball.

## 2. HISTÒRIA DEL CINEMA

### 2.1. PRECINEMA

Abans de l'aparició del cinema, hi va haver una sèrie de successos que van facilitar que sorgís aquest nou tipus d'art.

Es creu que els orígens del cinema es troben a Àsia i a Índia, amb l'aparició de les ombres xineses i d'obres teatrals que es muntaven amb aquestes.

Les ombres xineses arriben a Europa Occidental la segona meitat del segle XVII. A finals del segle XIX, les ombres s'havien introduït als espectacles de music-hall. A partir d'aquí sorgeix l'art de l'"ombromania", que s'expandeix ràpidament per l'Europa Occidental.



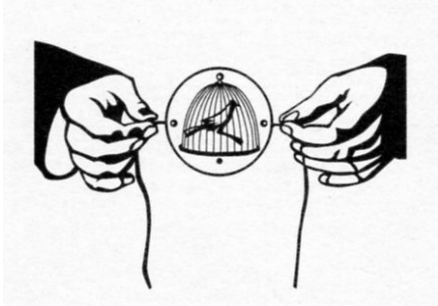
*Imatge 1: Ombres xineses*

És evident que durant la història, l'home s'ha preocupat sempre per poder capturar imatges en moviment, de manera que es varen buscar mètodes per fer que això fos possible. A partir de les ombres xineses, van sorgir alguns objectes o aparells que van ser imprescindibles per l'aparició del cinema i que intentaven reproduir el moviment. Parlem, doncs, de jocs òptics com el thaumatrop, el



fenaquistoscopi, l'estroboscopi, el zoòtrop, i el praxinoscopi, entre molts d'altres que van anar sorgint com a millores d'aquests.

## THAUMATROP

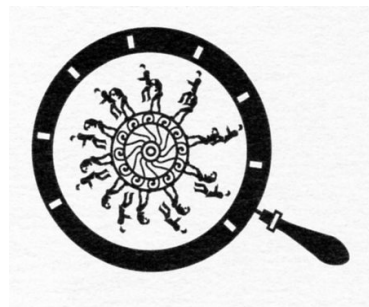


*Imatge 2: Thaumatrope de John Ayrton*

L'any 1825, John Ayrton Paris va desenvolupar un objecte que va anomenar Thaumatrope, també conegut com a "meravella que gira" o "rotoscopi". Consistia en una placa circular on hi havia un dibuix a cada cara, de manera que quan es feia rotar ràpidament mitjançant unes cintes que hi havia als laterals, les imatges es

sobreposaven. John Ayrton Paris, volia demostrar amb aquest invent la persistència retiniana<sup>1</sup>. Aquest objecte no creava la il·lusió del moviment, però va servir de predecessor per crear diversos invents uns anys més tard que estaven inspirats en el thaumatrope, i que sí que projectaven imatges en moviment.

## FENAQUISTOSCOPI



*Imatge 3: Fenaquistoscopi de Josep Antoine Ferdinand*

Joseph Antoine Ferdinand Plateau, el 1829, va crear aquesta joguina per demostrar també la seva teoria sobre la persistència retiniana. Consisteix en una placa circular llisa on hi ha dibuixat un mateix objecte, repartit pel cercle i en diverses posicions lleugerament canviades.

Perquè les imatges prenguin moviment, s'ha de fer girar el disc davant d'un mirall i mirar per les obertures que hi ha, de manera que es crea una il·lusió òptica del moviment. Amb aquest invent, Plateau va fer dos descobriments molt importants per la història del cinema. Primerament es va adonar que per crear la impressió de

---

1 - L'estona que una retina pot guardar una imatge fins a veure la següent.

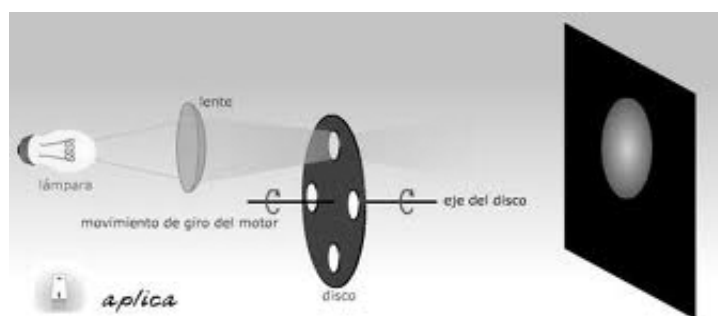
## El llenguatge musivisual

moviment es necessitaven visualitzar setze imatges per segon, la qual cosa va fer que en les primeres pel·lícules que hi van haver, els cineastes utilitzessin setze fotogrames per segon. Per últim, Plateau es va adonar que les obertures eren necessàries per funcionar a mode d'obturador.

### ESTROBOSCOPI

El mateix any que Plateau, Simon von Stampfer va inventar un instrument que permetia visualitzar un objecte que estigués giravoltant com si estigués parat o girés molt lentament.

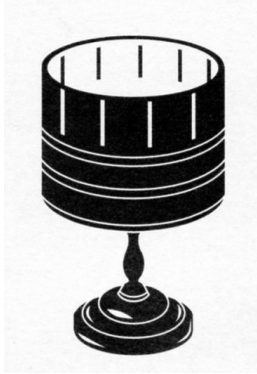
Això era donat perquè l'aparell era dotat d'unes llums (amb una descàrrega gasosa de xènon, semblant al flash utilitzat actualment en fotografia) que es podien apagar i encendre en un temps donat, de manera que eren consecutius i en podíem regular la freqüència. Si un objecte giravoltava a N revolucions per minut, i regulàvem les ràfegues de llum a N per minut, l'objecte sempre era il·luminat en una mateixa posició; la llum regulada en un període apropiat i que no coincidís amb les revolucions del gir, permetia veure la imatge moure's lentament, de manera que si en un disc giratori hi ha diverses imatges amb poca variació les unes de les altres, i l'il·luminem fent que hi hagi una ràfega de llum cada vegada que passi una nova imatge, l'objecte serà observat en moviment.



*Imatge 4: Estroboscopi de Simon von Stampfer*

Aquest aparell ha estat molt utilitzat en la producció de pel·lícules per donar sensació de moviments ràpids i també és la base dels films de dibuixos animats, que utilitzen l'efecte estroboscòpic per dotar de moviment als seus personatges.

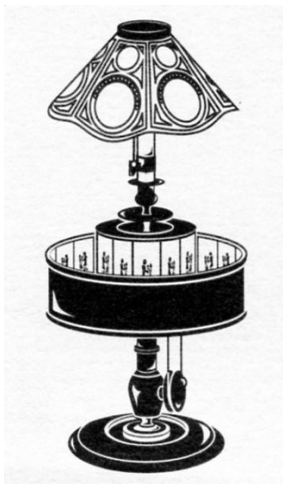
## ZOÒTROP



*Imatge 5: Zoòtrop de William George Homer*

Del grec zoe que vol dir “vida” i trope, que és “girar”, el zoòtrop anomenat també daedaelum i roda del dimoni, va ser inventat per William George Horner, el 1834, però es va comercialitzar amb el nom de zoòtrop el 1867. Es tracta d'un objecte format per un tambor circular amb una sèrie d'obertures per les quals l'espectador mira els dibuixos que hi ha a l'interior del tambor. Quan aquest giravolta, les imatges apareixen en moviment.

## PRAXINOSCOPI



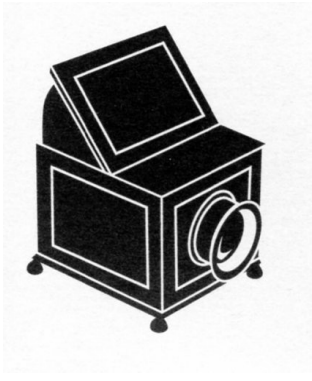
*Imatge 6: Praxinoscopi de Chales-Émile Reynaud*

Del grec praxis, que significa “moviment” i skopein, que vol dir “examinar, mirar”, el praxinoscopi va ser una joguina òptica inventada per Chales-Émile Reynaud el 1876, i que va ser patentat el 1877. Consta d'un tambor giratori i un cilindre central que no es pot moure, i que és envoltat de miralls (els miralls substitueixen les obertures del zoòtrop). A l'interior del tambor, hi ha una tira de dibuixos que tenen un moviment cilíndric, de manera que quan gira el tambor i s'està visualitzant un dels miralls de l'interior, la successió d'imatges ens presenta un objecte en moviment. És doncs, una versió

perfeccionada de l'anteriorment esmentat zoòtrop.

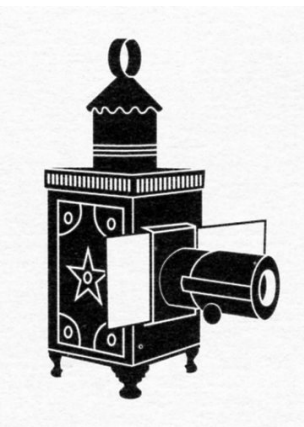
Més tard, el mateix Reynaud va perfeccionar el praxinoscopi amb el teatre praxinoscòpic, que es diferencia amb el praxinoscopi perquè les imatges ens

arriben a través d'un vidre que reflecteix una imatge fixa que pren moviment, i que és l'escenari.



*Imatge 7: Cambra fosca*

Per altra banda, també la fotografia va ser un punt clau pel cinema. La captura d'imatges va començar el segle XV, amb el disseny de la cambra fosca per part de Leonardo Da Vinci. Els rajos de llum que provenen de l'exterior il·luminat penetren a través d'un petit forat fet a la paret, i a l'interior de la cambra es reproduïa de forma reduïda la mateixa imatge de l'exterior però invertida. Al segle XVI l'avenç en l'estudi de l'òptica va permetre col·locar una lent al forat de la cambra fosca, que va fer engrandir la imatge que es projectava a l'interior. Al segle XVII, finalment, es va ingeniar un sistema mitjançant un mirall, que permetia redreçar la imatge invertida de la paret i veure-la tal i com era.



*Imatge 8: Llanterna màgica*

La cambra fosca va permetre l'aparició de la llanterna màgica, un aparell que era una cambra fosca invertida, a tamany més reduït, i que tenia l'espai il·luminat al seu interior, així com també l'objecte que s'havia d'il·luminar. Aquest aparell fou atribuït a Athanasius Kircher. La sala on hi havia aquest invent romania a les fosques, per poder projectar bé la imatge. Van aparèixer llanternistes, que durant aquesta època van recórrer tota Europa fent conèixer el llençol on projectaven les seves imatges, acompanyades de la paraula (contaven històries) i de la música.

No és fins al 1826, però, que apareix la primera fotografia de la història, feta per Joseph Nicéphore Niépce al terrat de casa seva. A partir d'aquest moment es

## El llenguatge musivisual

van anar desenvolupant diversos invents i diverses tècniques per tal d'utilitzar aparells transportables i escurçar el temps d'exposició a la llum.

El 1835 Jacques Daguerre publicava els resultats d'un experiment que anomenà daguerreotip, que consistia en unes làmines de coure platejades i tractades amb vapor de iode, i això va reduir el temps d'exposició, que passà a ser d'entre quinze i trenta minuts. No s'aconseguí un vertader fixador fins dos anys més tard. Diverses disputes entre Daguerre i Niépce, van anar disputant el mèrit d'autoria d'aquest invent, però quan Niépce morí, finalment va passar a mans de Daguerre. El desenvolupament del daguerreotip va anar millorant durant els anys posteriors, amb tot d'invents similars que van aconseguir que pesés menys, i tingués unes lents més bones, entre altres aspectes.



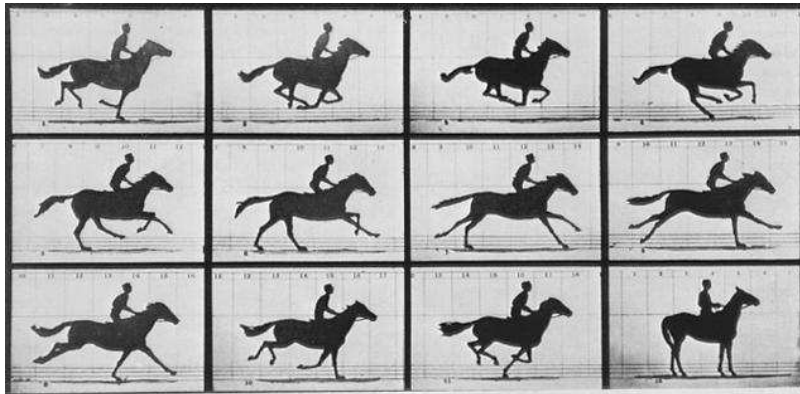
*Imatge 9: Vista des de la finestra a Le Gras. La primera fotografia creada per Nicéphore Niépce.*

Mentre la pintura es començava a preocupar per representar el moviment en les seves obres, la fotografia encara es trobava encallada en la rigidesa del model a causa del llarg temps d'exposició a la llum.

## El llenguatge musivisual

El 1842 s'havia aconseguit reduir aquest temps d'exposició fins a trenta o quaranta segons.

La indústria de la fotografia va anar creixent, però no va ser fins al 1878, quan Edweard Muybridge, a través d'un encàrrec que li van fer, va dividir una acció continuada en unitats fotogràfiques (fotografies de moviment continuat). Muybridge, tot i que va rebre l'encàrrec el 1872, no va poder realitzar aquesta feina fins sis anys més tard, que va ser quan el temps d'exposició és suficientment curt com per realitzar-la.

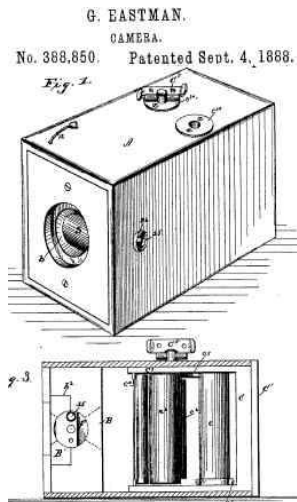


*Imatge 10: Fotografies extretes del fusell fotogràfic*

El 1882, Etienne-Jules Marey construeix el fusell fotogràfic, que permetia realitzar dotze fotografies en un sol segon, de manera que es veia clarament el recorregut que havia realitzat l'objecte en moviment.

Finalment, sorgí la Kodak, un aparell de petites dimensions proveït d'un carregador de cent exposicions, i que estava dotat d'un focus fix, i tenia una velocitat d'obturació de 1/25 segons. Aquest fou un invent a càrrec de George Eastman, que es posà en venda l'any 1888.

Això permetia capturar el moviment en imatges, la successió de les quals creava imatges en moviment, que varen inspirar els primers fotogrames, i que inicialment van substituir les imatges dibuixades dels jocs òptics per ara sí, fotografies, que donaven una sensació molt més real de moviment.



*Imatge 12: George Eastman va inventar la càmera Kodak i presenta el film laminat fotogràfic*



*Imatge 11: Anunci francès de les càmares Kodak de 1916*

## 2.2. APARICIÓ DEL CINEMA

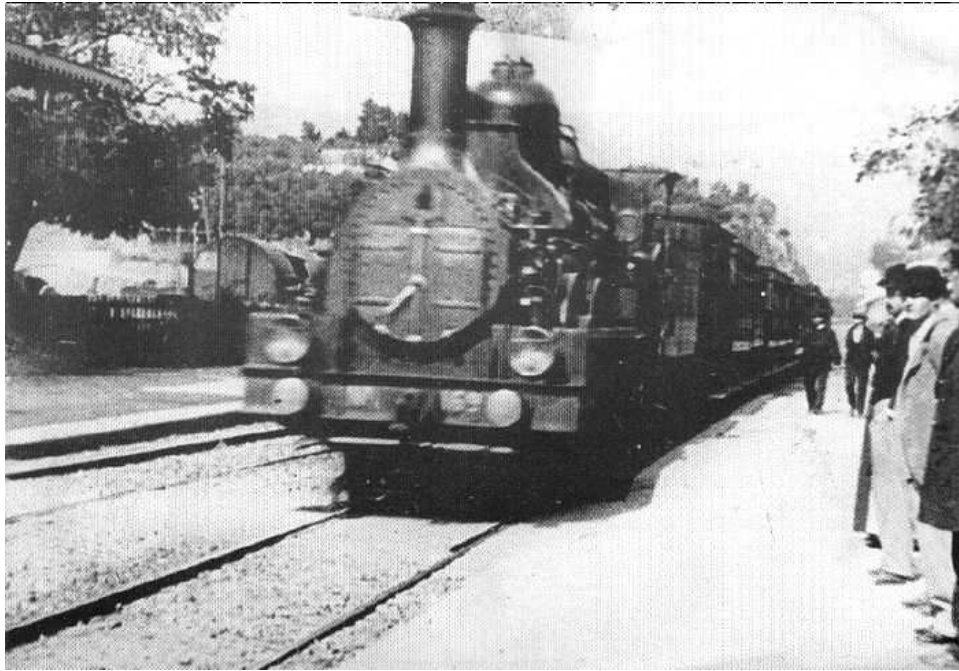
Finalment, al 1890 apareixia als Estats Units un invent dissenyat per Thomas Alva Edison i per William Dickson, anomenat kinetoscope, que consistia en un aparell que projectava imatges en moviment, i que era format per un conjunt de caixes que contenien unes bobines que permetien visualitzar la filmació. Aquest aparell va ser inspirat per molts dels invents que van aparèixer al què anomenem pre-cinema, que foren els seus predecessors.

La pel·lícula del kinetoscope constava de quinze metres, i treballava a quaranta fotogrames per segon, que donaven un resultat de vint segons de filmació. La visualització d'aquestes imatges en moviment era individual, i l'aparell funcionava amb electricitat. Es va necessitar construir el primer estudi de cinema, que es va dir "The Black Maria".

A finals del segle XIX, va aparèixer el cinematògraf per part dels germans Louis i Auguste Lumière. Fou la primera màquina capaç de filmar, guardar i projectar pel·lícules. Funcionava amb una pel·lícula perforada de 35 mil·límetres, i

## El llenguatge musivisual

permetia veure setze fotogrames per segon. El seu funcionament era a través d'una manivel·la. La projecció es podia fer en grup.



*Imatge 13: Primera pel·lícula de la història: arribada d'un tren a l'estació de Ciotat*

Amb aquest nou invent, els germans Lumière van començar a gravar una sèrie de films. L' "Arribada d'un tren a l'estació de Ciotat" es considera la primera pel·lícula de la història, que fou el 28 de desembre de 1895. Es considera aquesta com la primera filmació ja que va ser la primera pel·lícula pública de pagament (els espectadors van pagar un franc per veure-la). En aquesta sessió, duta a terme al Saló Indien del Gran Café de París, es van projectar deu vistes animades, cada una d'una durada aproximada de cinquanta segons. Com que la gent no havia vist mai el moviment dins d'una pantalla, no podien entendre que hi hagués una realitat a part d'aquesta. Així, la projecció d'aquestes imatges en moviment va tenir un gran èxit, fins al punt que van haver de repetir la sessió, i es van trobar en què hi havia dos mil espectadors diaris repartits en vint d'aquestes sessions. Es va començar a expandir per les principals ciutats del món.



## El llenguatge musivisual

Tot i així, va arribar un punt en què el públic va començar a perdre interès en el món dels films, fins que va arribar Georges Méliès, renovant el cinema amb "Viatge a la Lluna", el 1902, creant així l'inici de les pel·lícules de ciència-ficció, on incorporava una gran varietat d'espectacles, màgia, il·lusionisme, jocs i meravelles, així com molts trucs i trucatges.



*Imatge 14: Viatge a la Lluna (1902) de Georges Méliès*

Méliès va realitzar més de cinc-centes pel·lícules entre el 1896 i el 1914, i gràcies a aquesta renovació en les temàtiques dels films, el cinema s'instaurà com una màquina d'ingressos a partir del segle XX.

El pare de la cinematografia catalana i espanyola fou Fructuós de Gelabert, i el representant del cinema espanyol mut més important de l'època va ser Segundo de Choman, amb "Hotel eléctrico" (1905).

Les pel·lícules van passar d'exhibir-se en barraques senzilles a sales luxoses, per les classes benestants.

A França, els films d'art que hi havia a l'època eren pel·lícules cultes basades en obres literàries. Charles Pathé, fou qui inicià el cinema en aquest país, i va fer debutar a grans còmics com Max Linder, que va servir d'inspiració a Chaplin.

## El llenguatge musivisual

A Gal·les es funda l'escola de Brighton, formada per Smith, Williamson i Collins, tres fotògrafs que s'interessaven pels temes de persecució i d'històries bèl·liques. Introduïren nous recursos tècnics fonamentals per aquests gèneres cinematogràfics.

A Estats Units, però, triomfen els films de l'oest, introduint muntatges simultanis, on apareixien les primeres accions en paral·lel, cosa que no s'havia fet fins al moment.

Edison, al veure que el cinema s'havia convertit en un negoci, va decidir enviar els seus advocats per parar l'explotació dels aparells cinematogràfics, i així fou com va començar l'anomenada Guerra de les Patents (1897-1906), que acabà donant la victòria a Edison. D'aquesta manera, tot de productors independents, van ajuntar-se i van fundar Hollywood, a Califòrnia, on més tard hi hauria el gran cinema nord-americà.

Dins de tot aquest període del cinema mut, que va des del 1895 fins al 1927, cal realçar el treball de David Wark Griffith, que va ser un gran fundador del llenguatge cinematogràfic, com cal destacar en una de les seves obres mestres "El naixement d'una nació", al 1914, on canviava angulacions de la càmera, es veïen accions en paral·lel, diverses escenes... Va saber assumir que el muntatge era la millor manera d'expressar-se, i l'eina clau del cinema, que permetia emocionar a l'espectador.

A Rússia, després del triomf de la Revolució Russa el 1917, el tipus de cinema que hi hagué tenia l'objectiu d'adoctrinar la població i fer propaganda política. "El cuirassat Potemkin" (on apareix el primer travelling lateral de la història), del 1925, produït per M. Eisenstein és el més destacat d'aquest període a Rússia.

Els alemanys, després d'una gran crisi, s'adonen que el cinema pot expressar el cantó més íntim de l'ésser humà, com són les angoixes, les fantasies, els

## El llenguatge musivisual

anhels... i directors com Robert Wine, amb la pel·lícula “El gabinet del Dr. Caligari” (1919) o F.W. Murnau amb “Nosferatu” (1922) s’aprofiten d’aquest fet.



*Imatge 16: El gabinet del Dr. Caligari (1919)*



*Imatge 15: El perro andaluz (1929)*

Els cineastes nòrdics buscaven filmar espais naturals i oberts.

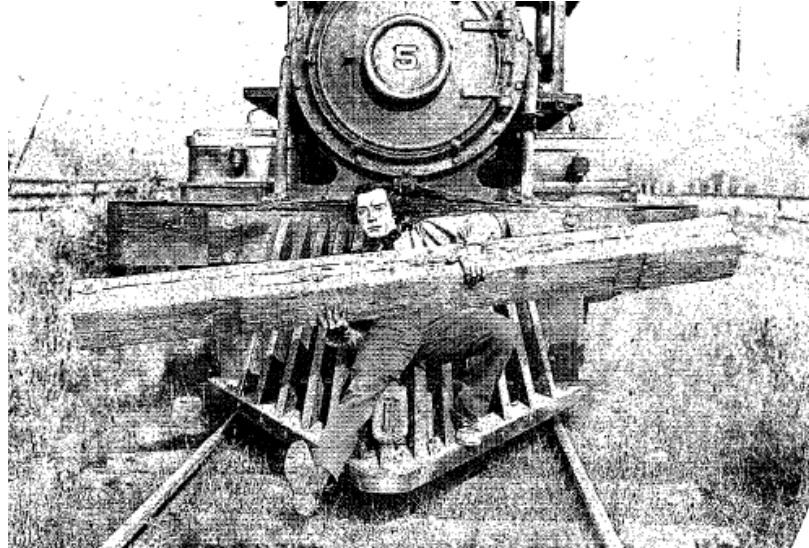
Altres, es decanten per l'estil surrealista, i busquen l'expressió del subconscient de manera poètica, molt expressiva. Luís Buñuel i Salvador Dalí són representants d'aquest corrent cinematogràfic a la Península Ibèrica, amb “El perro andaluz”, del 1929.

A EEUU, després d'haver fundat Hollywood, es va començar a donar més importància als beneficis econòmics que generava el cinema que a la qualitat d'aquest, prioritzant l'estètica a la poesia visual. Així, van crear l'Star System, que consistia en la construcció de les seves pròpies estrelles de cinema, prioritzant la bellesa dels actors i tota la fama que aquests portaven, a la importància de la història del film en si.

Es considera l'època dels anys vint com a l'època daurada del cinema mut americà, que va aprofitar la falta de producció per part d'Europa degut a la guerra. Destaca el cinema còmic, on sorgiren actors com Chaplin o Lloyd. Els còmics que varen fer universal l'art de riure, però, foren Charlot i Keaton, persones que eren molt crítiques amb la seva època i la seva societat. En

## El llenguatge musivisual

destaquem “La quimera d’or”, de Charlot, el 1925, i “El maquinista de la general” de Keaton, el 1926.



*Imatge 17: Dirigida per Buster Keaton i Clyde Bruckman, i protagonitzada per Buster Keaton.*

Cal explicar, que durant aquest període del cinema mut, a les sales més grans de projecció, sovint hi havia un piano, fins i tot un piano i una soprano o un petit conjunt orquestral, acompanyant el què passava en pantalla. Hi havia cineastes que adjuntaven a la pel·lícula unes partitures concretes amb el què havia de sonar durant la projecció.

### **2.3. SONORITZACIÓ**

Una vegada resolts els problemes que van sorgir als inicis del cinema, es va començar a idear com es podia fer per aplicar el so a la pel·lícula. Com als inicis de la història del cine, una sèrie d’invents van anar sorgint fins a donar pas al definitiu.

Va aparèixer a Europa un sistema patentat el 1896, que consistia en un sistema elèctric que sincronitzava els motors del projector i del fonògraf.

## El llenguatge musivisual

El 1900, Henry Joly va crear un nou sistema elèctric que també sincronitzava els dos aparells esmentats abans, i que va obtenir un gran èxit a l'Exposició Universal de París, però que solament funcionava amb playback.



*Imatge 18: Cartell de 1902 anunciant les pel·lícules sonores de Gaumont*

El primer sistema sonor que va funcionar realment fou al 1910, de la casa Gaumont, després que Alice Guy, el 1902, ideés el cronòfon, que va permetre gravar més de cent filmacions cantades o parlades, i versions d'aquest que en milloraven la amplificació del so.

Diversos inventors ideaven noves maneres per poder sincronitzar el so, i al 1913, coincidint amb la Primera Guerra Mundial, els inicis de l'època sonora moren, ja que no s'havia trobat fins al moment un aparell que fos satisfactori i sincronitzés al cent per cent la imatge amb el so, a part de parlar d'una baixa qualitat sonora.

Paral·lelament, al 1901, va aparèixer el que després seria la "banda sonora moderna", un sistema creat per Ernst Ruhmer, que experimentalment va registrar-la a l'invent que anomenà fotografòfon, que després serví per decidir el camí del que seria la gravació del so fotogràfic.

## El llenguatge musivisual

El primer sistema eficaç d'aquesta nova manera de sincronitzar imatge i so es va donar el 1910, per Eugène Augustin Lauste.

El fi de la guerra, va suposar una millora a nivell telefònic i de ràdio, que va permetre el desenvolupament d'una vàlvula necessària per resoldre el problema que hi havia amb l'amplificació del so. El 1918, tres tècnics berlinesos van començar a intentar resoldre el problema que hi havia amb el so i el diàleg, i així fou com va néixer el Triargon.

Lee De Forest, patenta el 1919 a Estats Units, el primer sistema que serà explotat comercialment, tot i que les primeres sessions no es donarien fins el 1923, en part pel poc interès que Hollywood va mostrar per aquest sistema.

El setembre de 1925, la Western Electric i els Warner Brothers s'uneixen per crear el Vitaphone, que inicialment gravava actuacions curtes, ja fossin musicals, còmiques o varietats de la època. Estrelles que van desenvolupar grans èxits gràcies aquest invent, foren Al Jolson i Elsie Janis.

A l'agost de 1926, Warner Brothers estrena el primer llargmetratge (recordem



*Imatge 19: El cantor de Jazz  
(1927)*

que les proves realitzades anteriorment eren curtes) amb Vitaphone, anomenat "Don Juan", que reemplaça l'orquestra en viu per una banda sonora, tot i que només hi havia efectes de so i música, i era sense diàleg.

Es considera el primer film amb so, aquell que barreja música i diàleg, "El cantor de Jazz", el 6 d'octubre de 1927, on començà una nova era del cinema, l'època sonora, que deixava enrere els intertítols que apareixien abans en la majoria de films.

## El llenguatge musivisual

El setembre de 1928, Warner Bros estrena la primera pel·lícula totalment parlada, "The singing Fool", protagonitzada per Al Jolson, i que va assegurar el futur del cinema sonor.

Amb l'aparició del so, però, molts actors van haver d'abandonar la seva carrera, ja fos perquè la veu no encaixava amb la seva imatge o pel fet que no estaven acostumats a actuar tot dialogant. Norma Talmadge, per exemple, fou una de les actrius que va sucumbir al cinema sonor.

Finalment el sistema del Vitaphon mor, i deixa pas al Photophon, que era un nou sistema on el so anava incorporat a la cinta cinematogràfica.

El 1930, Hollywood va deixar de produir cinema mut, i la totalitat de les seves pel·lícules eren sonores.

Van aparèixer estudis sonors, com el fundat per la Radio Corporation of America (RCA), anomenat RKO, un dels estudis més importants de l'època daurada de Hollywood en aspectes musicals.

Els primers estudis sonors espanyols van ser els Orphea, a Barcelona, l'any 1932.

A partir d'aquest moment, Hollywood es va dedicar al gènere fantàstic, a la comèdia, el gènere negre i els musicals, que eren temàtiques que escapaven de la situació real, el Crack del 29.

A Europa es va apostar per tractar els aspectes més desfavorits de la societat.



*Imatge 20: Estudis Cinematogràfics Orphea de Barcelona*



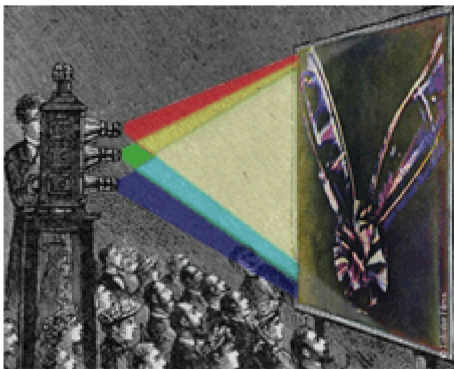
## El llenguatge musivisual

A França, coincidint amb el Front Popular, Jean Renoir va mostrar la vida quotidiana i laboral dels treballadors, moviment que va anomenar “realisme poètic”, que ens mostrava la realitat d’una manera estètica i agradable.

El cinema sonor, doncs, estava implantat i acceptat en la seva totalitat.

## 2.4. CINEMA EN COLOR

Primerament es va aconseguir que el cinema tingués color a través del colorat a mà, aplicant els pigments damunt el fotograma amb pinzells o cotonets.



*Imatge 21: Utilització dels tres colors primaris de la llum*

Més tard, el 1861, James Clerk Maxwell va utilitzar els tres colors primaris de la llum per projectar tres fotografies en blanc i negre cadascuna a través d’un filtre d’un color primari, i això, sobreposat i sobre una pantalla, feia aparèixer una sola imatge en color.

El 1935 apareix, però, la que serà la primera pel·lícula en color real, per Rouben Mamoulian, anomenada “La Fira de les Vanitats”, però no hi ha una plenitud d’aquesta nova modalitat cinematogràfica en color fins el 1939, amb “Allò que el vent s’endugué”, de Víctor Fleming.

El cinema d’animació s’implanta entre els gustos del públic, sobretot amb el públic infantil, i en destaca Walt Disney.



*Imatge 22: Fira de les vanitats de Ruben Mamoulian (1935)*



## El llenguatge musivisual

Els trucatges eren del gust del públic, però d'una tipologia de cinema comercial, tot i que també hi ha directors que donaven més importància al guió, com Hitchcock. També Orson Welles va donar més rellevància al contingut del guió, com podem veure a "Ciudadà Keane", del 1941.

A Europa, els llocs amb governs totalitaris, utilitzaven un cinema propagandístic, com podem veure durant la Segona Guerra Mundial, on el cinema era basat en propaganda nacionalista, documental de guerra o producte escapista.

Durant la postguerra, a Itàlia, sorgeix el cinema neorealista, que consistia en un cinema testimonial sobre la realitat de l'instant, creat amb pocs mitjans materials però on hi havia molta humanitat, preocupant-se sobretot pels problemes de l'individu del carrer. Un bon exemple és el cas de Vittorio de Sica, amb la pel·lícula "Lladre de bicicletes", de 1946, on s'intenta plasmar la vida de la societat més humil. Aquest cinema s'expandí fins als Estats Units, on es va crear el cinema policíac, o cine negre, amb escenes majoritàriament rodades al carrer.

Als Estats Units, doncs, hi predominaven els films en dues vessants: la pessimista o la comèdia i musical. El primer relatava les penúries de la guerra, i el segon pretenia fer oblidar la situació del moment a l'espectador.



*Imatge 23: Allò que el vent s'endugué de Víctor Fleming (1939)*

El 1947, amb l'inici de la Guerra Freda per part d'occident i la URSS, als Estats Units s'enceta un període de conservadorisme polític que afecta fins i tot a Hollywood, molt concretament a tots els cineastes amb pensaments d'esquerra, que són perseguits, denunciats i condemnats. Aquest període es prolonga fins el

## El llenguatge musivisual

1955, i es coneix com “Cacera de bruixes” o “McCarthyisme”, ja que va sorgir dins del govern de McCarthy. Alguns cineastes, com Chaplin o Welles, es van haver d'exiliar.

Als anys 50 apareix la televisió, que suposa una bona època per Estats Units. El cinema passa per una temporada de musicals i grans superproduccions.

Apareixen mites com James Dean, Marlon Brando o Marilyn, que trenquen els esquemes de comportament habituals. Els joves prenen un important paper en el públic cineasta, i és quan apareix la música rock i el thriller. Sorgeixen també, grans directors com Alfred Hitchcock, amb “Vertigen” (1958) o “La ventana indiscreta” (1954).

A Occident, a finals dels 50, apareix el cinema francès, seguint els passos de Rossellini.

A la Gran Bretanya sorgeix el Free Cinema, que planteja les inadaptacions socials que ocasiona la vida a les grans ciutats, i reflexiona sobre la solitud de l'home contemporani.

Alguns cineastes destacats a Espanya durant l'època, foren Buñuel, Bardem, Berlanga i Saura.

A Estats Units, paral·lelament, sorgeix el cinema Underground, que es basa en tot allò que és anticomercial, antihollywood i d'avantguarda.

El cinema arribava ja a totes les societats desenvolupades.

### 3. MÚSICA CINEMATogrÀFICA

Quan parlem de la música audiovisual, ens referim a la música que va aplicada a una imatge, ja sigui en teatre, televisió, dansa, etc. Moltes vegades, quan volem parlar de la música que acompanya les imatges en el cinema, utilitzem el terme “banda sonora” o “BSO”. Les bandes sonores fan referència a la part completa del so, al resultat de la edició de diverses pistes de so, com diàlegs, sons i música d’una obra o acompanyament paral·lel. La música cinematogràfica en si, fa referència a les peces musicals que acompanyen el film.

D’aquesta manera, com que el treball fa referència únicament a la música que acompanya les imatges de cine, parlarem de música cinematogràfica.

Dins d’una pel·lícula podem trobar dos tipus de música, segons l’origen d’aquestes:

- **Música preexistent:** es tracta de tota aquella música que ja existia anteriorment i que és adaptada per l’escena que acompanya. Pot ser que sigui idèntica a com l’havia creat el compositor o bé que s’hagi retocat tallant-la, mesclant-la, versionant-la..., per tal que encaixi a la perfecció amb les imatges que acompanya.
- **Música original:** es tracta d’aquella música que és composta expressament pel film, l’escena, el moment. Pot donar-se que la idea original sigui del director i aquest li encarregui al compositor, o que directament el director deixi en mans del compositor les peces que aquest compondrà per la pel·lícula.

## El llenguatge musivisual

A grans trets, podem parlar de dos tipus de música:

- **Música abstracta:** no té cap intenció referencial, es tracta de la música en el seu estat més pur. La comunicació amb l'espectador no fa referència a cap aspecte extern, ni extramusical, etc.
- **Música referencial:** es tracta de tota la música amb referències extramusicals, a aquella música integrada a l'escena.

Pot ser que les peces que acompanyen les imatges, estiguin estretament lligades amb el guió o no:

- **Música integrada:** es tracta de la música que comparteix un vincle molt íntim amb el guió, i que pot ser proposada pel director del film.
- **Música no integrada:** seguint la inspiració del compositor, que intenta enriquir, reforçar, intensificar o simplement acompanyar les imatges amb el millor propòsit.

Segons l'escena, la música pot estar estretament lligada amb les imatges o no, així que distingim entre els següents tipus de música:

- **Música diegètica:** es tracta de la música que forma part de l'escena, que té l'objectiu de fer creure que el so és real davant la càmera, que el senten els personatges. Aporta un toc de realitat molt important. Fa referència a fets, situacions i objectes, i a la seva evolució en el temps.
- **Falsa diègesi:** es tracta de la música diegètica en si, però hi ha l'afegit que aquesta música pot no correspondre a la font sonora que hi ha en pantalla, o bé pot ser molt present però al iniciar-se els diàlegs varia la intensitat del volum sonor. Es tracta d'una realitat elàstica que pot fer que sentim sons que la càmera no podria captar.

## El llenguatge musivisual

- **Música hiperrealista:** s'utilitza per obtenir un apropament al so que podria ser real, però molt exagerat, sobretot en sons com poden ser de cops de puny, espases, explosions, etc.
- **Música incidental:** es tracta d'aquella música que els personatges no poden estar sentint de cap manera, i que no té una justificació realista i és subjectiu, ja que forma part de la ambientació, la psicologia o les emocions que senten els personatges, el seu punt de vista intern. Es tracta de música surrealista.

També podem classificar la música segons la vinculació que té amb l'escena:

- **Música empàtica:** la música va tant lligada amb l'escena, que imatges i so transmeten una mateixa emoció o un mateix sentiment.
- **Música no empàtica o anempàtica:** la música no té res a veure amb les imatges, fins i tot pot provocar-nos una emoció contrària al què passa en pantalla, de manera que juga amb els sentits de l'espectador. Aporta dramatisme a l'escena.

En alguns films, a més, la música de l'inici i la dels crèdits té una importància a l'hora de reconèixer la pel·lícula. Pot ser que sigui el tema principal de tota la filmació o no, però nombrosos films utilitzen aquest recurs de la música en els crèdits (per exemple totes les pel·lícules de James Bond, Harry Potter, 2001: una odissea de l'espai...).

#### 4. ESMENT D'ALGUNS COMPOSITORS CINEMATogrÀFICS RELLEVANTS

**ALFRED NEWMAN:** Conneticut 1901, Hollywood 1970. El 1930 es trasllada a Hollywood amb la idea de convertir-se en compositor. La primera composició que ens arriba per part seva és Street Scene, al 1931, utilitzant un marcat ritme de jazz urbà. Al 1933 compon la obertura de la 20th Century Fox. Amb “the song of Bernadette” rep el seu primer Òscar, al 1943.

**ENNIO MORRICONE:** Roma, 1928. La seva carrera com a compositor per música cinematogràfica s'inicia al 1961, amb “El Federal de Luciano Salce”, però no és fins que comença a compondre música per western quan agafa fama (amb pel·lícules com “El bo, el lleig i el dolent”, de 1966, per exemple). Com a altres pel·lícules destacades podem anomenar “Cinema Paradís” (1988).

**JOHN WILLIAMS:** Nova York, 1932. Ha escrit diverses bandes sonores molt rellevants per la història del cinema, com “Jaws” (1975), “La Guerra de les Galàxies” (1977), “E.T.” (1982), “Superman” (1978), “Memòries d'una Geisha” (2005), “Harry Potter” (2001), entre moltes d'altres. Normalment, Williams utilitza com a recurs principal els instruments de vent, i sobretot vent metall. Està inspirat en Wagner i altres compositors del romanticisme alemany.

**NINO ROTA:** Itàlia 1911, Itàlia 1979. Molt vinculat sempre amb el director de cinema Federico Fellini. La seva música sol ser delicada i romàntica, utilitza sobretot instruments de vent fusta i corda fregada. Va guanyar un Òscar, un Globus d'Or i un Grammy amb la composició de “El Padrí” (1972).

**HENRY MANCINI:** Cleveland 1924, Beverly Hills 1994. Sempre serà recordat per la seva composició a “Pantera Rosa” (1963), per la qual va guanyar un Grammy.

## El llenguatge musivisual

**HANS ZIMMER:** Alemanya 1957. Va guanyar els Globus d'Or, BAFTA, Grammy, i un Òscar a més d'altres premis, pel seu treball amb "El rei lleó" (1995). El 1987 va col·laborar amb Ryuichi Sakamoto amb la pel·lícula "L'últim Emperador", cosa que el va fer més conegut a Hollywood.

Al 2000, va obtenir el seu segon Globus d'Or, per la pel·lícula "Gladiator".

**BERNARD HERRMANN:** Nova York 1911, Califòrnia 1975. Molt conegudes són les bandes sonores de les pel·lícules a les que ha participat, com "Citadà Kane" el 1941. Els treballs més memorables, però, són els que va fer al costat del director Alfred Hitchcock, com "Psycho" (1960). També va experimentar amb sons nous, com al film "El dia que la Terra es va aturar" (1951), on va utilitzar theremins, pianos i una secció de vent.

**HOWARD SHORE:** Toronto 1946. Amb la pel·lícula "El Senyor dels Anells: la Comunitat de l'Anell" (2002), guanya el seu primer Òscar. Amb la resta de films sobre aquesta saga, també és nominat o guanyador d'un Òscar. La banda sonora de "El silenci dels anysells" (1991) va tenir un gran èxit, també, ja que va crear un estil de terror psicològic diferent fins al moment.

**KYLE EASTWOOD:** Califòrnia 1968. És un compositor jove. Una de les pel·lícules que formen part del seu currículum és "Million Dollar Baby" (2004).

**VANGELIS:** Volos (Grècia), 1943. Ha estat molt commemorat pel seu treball en "Carros de Foc" (1981), guanyadora de l'Òscar a millor Música Original. També cal destacar-ne "Blade runner" (1982). L'estil de Vangelis es caracteritza per estar basat en sintetitzadors i altres mètodes electrònics.

**JOHN BARRY:** York 1933, Nova York 2007. Va obtenir un gran èxit amb les pel·lícules de James Bond (el tema inicial de tots els films és una obra seva). També és compositor de "Memòries d'Àfrica" (1985) o "Ballant amb els llops" (1990).

**JAMES HORNER:** Califòrnia 1953. Una de les seves característiques és incloure elements corals i electrònics en la majoria de les seves composicions. Pel·lícules que portin la seva música són “El nom de la rosa” (1986), “Apol·lo 13” (1995), “Braveheart” (1995), “Titanic” (1997), “El noi del pijama de ratlles” (2008), “Avatar” (2009), entre moltes d’altres.

**GABRIEL YARED:** Beirut, Líban, 1949. El 1996 va estar nominat a l’Òscar a la millor Banda Sonora Original (en tres ocasions) amb la pel·lícula “El pacient anglès”, que va guanyar tres Globus d’Or i tres nominacions BAFTA.

**JERRY GOLDSMITH:** nascut a Los Àngeles, Califòrnia el 1929, i mort a Beverly Hills, Califòrnia, el 2004. Destaca per les seves melodies simfòniques i molt contundents amb la percussió, així com la seva habilitat lírica, delicada i romàntica. També sabia escriure partitures impressionistes. Algunes pel·lícules destacades són “Alien” (1979), “Star Trek: The Motion Picture” (1979), “Gremlins” (1984), i “Mulan” (1998), entre altres.

#### **ESMENT D’UN PARELL DE COMPOSITORS CATALANS**

**ROBERT GERHARD:** Valls 1896, Cambridge 1970. Va ser un compositor important català, en podem destacar una pel·lícula, anomenada “This Sporting Life” (“Ingenu salvatge”, del 1963).

**XAVIER MONTSALVATGE:** Girona 1912, Barcelona 2002. A part de compositor, va escriure diverses bandes sonores per pel·lícules com “Dragon Rapide” (1986), “Las largas vacaciones del 36” (1976), i “Goya” (1985) a part de diverses més.



## **5. CONCEPTES MUSICALS RELACIONATS AMB SENTIMENTS I EMOCIONS**

La música cinematogràfica té un important paper dins del cinema, ja que a part d'acompanyar les imatges i els diàlegs, els complementa i els reforça, aportant-los un significat. Parlem del llenguatge musivisual (terme creat per Alejandro Roman), aquell que és la barreja d'imatge i música.

Nombrosos filòsofs i entesos de la música no es posen d'acord sobre si la aquesta transmet o no algunes sensacions, més enllà d'acompanyar les imatges. La problemàtica sorgeix quan ens adonem que la música no està basada en codis lingüístics, com la lingüística, que es basa en la fonologia, el lèxic, la semàntica, etc, donat que la música és un art altament abstracte. Però a vegades només ens cal recordar l'origen de tot, que en aquest cas el té el compositor. Quan aquest està creant la seva obra, intenta plasmar algun propòsit de manera sonora, amb una intencionalitat. Aquest fet, el de voler transmetre, fa que quan l'espectador rep el so, s'estableixi una comunicació amb el compositor i la seva voluntat, tot i que el missatge potser no és rebut amb una interpretació del tot correcte, ja que la música és molt subjectiva, però és inaudible negar que la música cinematogràfica consta d'un llenguatge que s'ha anat adquirint a través dels anys i que transmet un missatge poc o molt concret en correlació a les imatges de la pantalla. La música produeix a l'espectador una emoció, que deriva del significat que té aquella melodia.

La vista i l'oïda s'uneixen per desxifrar la música audiovisual.

Cal dir, que en la varietat de cultures la música es basa en patrons diferents, i tot i que es poden establir unes mateixes connexions per desxifrar-ne el llenguatge cinematogràfic, ens basarem en el paradigma de la música occidental.

Estudiarem, doncs, diversos elements que ens poden ajudar a desxifrar el missatge de la música audiovisual, estructurats en els grans temes següents: ritme, timbres i tessitures, harmonia, melodia i, finalment, dinàmiques.

## **5.1. MÈTRICA I RITME**

La mètrica consisteix en el nombre de duracions i accents que es senten en una estructura musical. És la base on es repenja la melodia, l'element més senzill i elemental de la música. Depèn del tempo de la peça musical i del compàs, com també de l'estil al què pertany. Ho veurem a continuació, junt amb el codis que cada un d'aquests tres grups significa pel llenguatge musivisual.

### **5.1.1. Mètrica**

Fa referència a la pulsació d'una peça. És la organització temporal regular segons les accentuacions d'una música.

### **5.1.2. Tempo**

Deponent de la duració de les pulsacions i per tant, la mètrica d'una peça (si són més ràpides o més lentes), el tempo ens podrà donar diverses sensacions:

- Tempo lent: ens donarà una sensació de calma, de meditació, reflexió, tranquil·litat...
- Tempo ràpid: rebrem unes sensacions més similars a l'eufòria, l'alegria, l'excitació, el nerviosisme...

### **5.1.3. Compàs**

El compàs ens agrupa les pulsacions, i deponent de cada tipus de compàs, hi haurà unes pulsacions que seran més fortes que les altres, que tindran una petita accentuació que marcarà la caiguda del compàs, un temps fort. El compàs

## El llenguatge musivisual







s'assenyala mitjançant nombres, on cada número fa referència a la manera de portar-lo i al nombre de pulsacions que hi ha. Així doncs, trobem:

- Compàs binari amb subdivisió binària (compassos com  $2/4$ ,  $2/2$ ,  $4/4$ ): tenen característiques terrenals.
- Compàs ternari amb subdivisió binària (compassos com el  $3/4$ ,  $3/8$ ): tenen un caràcter espiritual, dansant.
- Compàs binari amb subdivisió ternària (compassos com  $6/8$ ,  $12/8$ ): són una barreja dels caràcters anteriors, recorda a característiques terrenals però és molt més matisat.
- Compàs ternari, subdivisió ternària (com el compàs  $9/8$ ): potencia molt la vessant espiritual.
- Compàs d'amalgama (es tracta dels compassos compostos, que són sumes de diversos compassos, per exemple  $5/4$  -que seria la suma de  $3/4 + 2/4$  o viceversa-, també el  $7/4$ ,  $5/8$ ,  $7/8$ ...): són compassos que ens aporten sensació de sofisticació a la vegada que una certa irregularitat.

### 5.1.4. Compassos relacionats amb estils i tempos

És ben clar que molts estils musicals utilitzen uns compassos determinats, així com uns tempos marcats, també. Per exemple, la música clàssica sovint utilitza el compàs de  $4/4$ , amb un tempo moderat (un andante, per exemple); un rock utilitza un compàs de  $4/4$ , també, però té un tempo molt més ràpid; el vals, utilitza el compàs de  $3/4$ , amb un tempo força ràpid (adagio); les músiques llatines fan servir el compàs de  $2/2$ , amb un tempo molt ràpid.

## El llenguatge musivisual

Ritme Corresponent	Caràcter
	Alegria, expressivitat
	Dances i marxes militars
	Heroïcitat
	Energètic, dinàmic però tranquil
	Digne, majestuós, religiós
	Elevat

*Taula 1: Caràcters rítmics*

## 5.2. TIMBRES, TEXTURA I COMBINACIONS INSTRUMENTALS

El timbre fa referència al so característic de cada instrument en concret, que és diferent i únic a la resta d'instruments. Podem dividir els instruments en diversos grups i de diverses maneres, però tot i així, cada un dels aparells musicals té unes característiques que ens poden fer potenciar sensacions a l'hora de la interpretació de peces, i que per tant, ens aportaran un missatge concret que també formarà part del llenguatge musical cinematogràfic. Classifiquem els instruments en dos grans grups: la classificació de Sachs- Hornbostel i la classificació clàssica. Més tard, veurem les associacions que fa l'oient al sentir el so de diversos instruments i les relacions que hi estableix.

### 5.2.1. CLASSIFICACIÓ DE SACHS- HORNBOSTEL

El sistema més emprat per l'estudi i la classificació dels instruments per a totes les cultures és la classificació de Sachs-Hornbostel. Aquest sistema divideix els instruments en quatre categories:

#### **Cordòfons**

El so és produït per la vibració de les cordes, ja sigui per corda fregada, percutida o pinçada. Dins d'aquesta categoria hi trobem instruments com les cítares, els llaüts, la mandolina, tiorbes, guitarres, arpes, lires, clavicèmbals, el piano, la viola de gamba, el violí, la viola, el violoncel, el contrabaix...

#### **Aeròfons**

Es tracta dels instruments on el so es produeix mitjançant la vibració del seu propi aire. Els podem dividir segons el material de construcció:

- Metall: trompetes i trompes naturals (utilitzen harmònics per sonar), trompa i trompeta (amb vàlvules), tuba, trombó.
- Fusta (actualment poden estar construïts a banda de fusta, de metall, os o argila). Els podem classificar segons l'embocadura que facin servir:
  - Bisell: flauta dolça, flabiol, flauta travessera, flautí...
  - Canya:
    - ◆ Canya simple: clarinet en sib, en la, en mib, saxos (sopranino, soprano, alto, tenor, baríton, baix).
    - ◆ Canya doble: oboè, oboè d'amor, corn anglès, fagot, contrafagot, gralla, sac de gemecs, gaita...

- Orgue

### **Membranòfons**

L'element vibrant és una membrana. Per exemple, els timbals, els tambors, la caixa i el bombo formarien part d'aquesta categoria d'instruments.

### **Idiòfons**

L'instrument vibra en la seva totalitat. Els podem dividir en dos subgrups:

- Entrecoc: "clave", les castanyoles, "hi-hat", els cròtals...
- Percutits: triangle, xilofon, marimba, glockenspiel (de teclat), celesta, vibràfon, campanes tubulars, plats, el gong...

## **5.2.2. CLASSIFICACIÓ CLÀSSICA**

També hi ha un altre tipus de classificació dels instruments, que s'utilitza habitualment en els àmbits de l'orquestra simfònica i en diverses disciplines musicals com l'anàlisi, direcció, orquestració i composició. Parlem de corda, vent (fusta i metall), percussió i teclat. A continuació esmentarem els instruments amb aquesta classificació, i també dels instruments elèctrics i electrònics, així com les sensacions que ens poden aportar cadascun d'ells en el llenguatge de la música cinematogràfica.

### **Vent fusta**

- Flauta travessera: recorda allò intel·lectual, sublim, aporta dolçor i feminitat...
- Oboè: ens condueix cap a allò terrenal, mediterrani, cap al romanticisme i tot el que fa referència a les coses pastorals...

## El llenguatge musivisual

- Clarinet: ens aporta un missatge d'elegància, correcció i cavalleriesitat...
- Fagot: també recorda tot allò terrenal, i ens mostra la simpatia, la jocositat, i també ens mostra la masculinitat...

### **Vent metall**

- Trompes: donen sensació de majestuositat, recorden als sons de caça i també tot allò relacionat amb històries o fets èpics...
- Trompetes: ens aporta missatges que recorden fets marcial, bèl·lics, èpics...
- Trombons i tuba: també ens recorden fets marcial, bèl·lics i a més, de patriotisme.

### **Percussió**

Normalment són els encarregats de marcar el ritme i la pulsació de les composicions. En mencionem alguns:

- Caixa: ens condueix cap a les sensacions de fets marcial, bèl·lics...
- Plats: mostren brillantor, grandiositat...
- Gong: té un caràcter majestuós, exòtic i misteriós...
- Arpa: ens mostra la feminitat, tot allò fantasiós, delicat, ens recorda la infantesa...

### **Teclats**

## El llenguatge musivisual

Són aquells instruments que utilitzen tecles per moure un sistema que farà propagar les ones de so de cada instrument. El piano, que és un instrument de teclat, té un registre molt ampli, i per tant pot utilitzar molts recursos per mostrar un gran registre de sensacions, ja que és un element sonor molt complet. Destaquem, però, dintre del grup de teclats, l'orgue, que gairebé sempre ha anat lligat a l'església, i que per tant ens aporta sensacions de religiositat, fe, pietat, a la vegada que un cert misteri i terror...

### **Corda**

- Violins: tenen un so que ens recorda tot allò elegant, romàntic, transcendental...
- Violes: són similars als violins, i ens aporten el mateix que ells però a diferència, ho fan amb un so menys brillant.
- Violoncels: aporten molta expressivitat, i tenen un gran romanticisme...
- Contrabaixos: són els instruments que ens apropen a tot allò més terrenal...

### **Instruments elèctrics i electrònics**

Són tots aquells instruments que generen el so mitjançant circuits elèctrics. Normalment parlarem dels sintetitzadors (molt utilitzats en films de fantasia o ciència-ficció), o el theremin. Com que són instruments moderns, ens recorden precisament a això, a tot allò nou i innovador.

### **5.2.3. ASSOCIACIONS SEGONS ELS SONS**

Hi ha diversos tipus d'associacions que crea l'espectador segons els sons que rep, que són: associació per la textura, associació per nombre d'instruments-personatge i finalment, associació per gènere o grup instrumental.



### **Associació per la textura**

La textura és la forma en què la ment agrupa segons l'ampli efecte de freqüències, els elements i els estímuls musicals.

- Monodia (o melodia sola): és la representació d'una sola idea, com si fos la veu interior d'un personatge.
- Polifonia: quan apareix més d'un instrument i per tant, més d'un so:
  - Homofonia: quan tots els instruments que toquen fan la mateixa melodia a la vegada. Representa una idea col·lectiva d'un gran grup.
  - Heterofonia: quan tots els instruments que toquen fan melodies diferents. Dins d'heterofonia trobem:
    - ◆ Heterofonia complexa: els instruments s'acompanyen els uns amb els altres, hi ha una gran superposició de textures. A l'espectador li arriba una sensació d'idea col·lectiva força desfigurada.
    - ◆ Melodia acompanyada: una o varies veus musicals són les que destaquen sobre una base que les arropa. Aquestes veus musicals són una o diverses idees que es representen en un espai comú, i de les quals l'espectador n'és partícip. Quan només sentim l'acompanyament sol, en una escena, ens estan representant la base sobre la qual s'exposaran les idees i allò que es vulgui divulgar cap a l'espectador.
    - ◆ Contrapunt: es tracta de sons que es van sobreposant, entrelaçant. Té el valor d'un diàleg simultani, que crea a l'oient confusió i una gran urgència.

### **Associació per nombre d'instruments i personatges**

Quan el que apareix en pantalla es relaciona amb la veu de l'instrument, és a dir, que la veu del músic es converteix en la veu del personatge que està en pantalla. Hi ha cineastes i compositors que han utilitzat aquest recurs en les seves filmacions, on cada personatge té o bé un instrument que el caracteritza, o bé un tema propi, de manera que abans que el personatge en qüestió surti en pantalla, l'espectador ja sap quin serà.

- Fons instrumental: quan no apareixen a la pantalla cap personatge, o és un pla general en el qual no podem distingir-ne cap de concret.
- Instrument solista: pot representar la soledat, allò més íntim, l'abandonament... però sempre relacionat amb un personatge concret.
- Dos instruments: quan a la pantalla apareixen dos personatges, intenta imitar la relació que hi ha entre aquests, utilitza diàlegs (entre instruments, de manera que cada instrument que hi participa s'associa amb un personatge).
- Tres instruments: és poc habitual, però és el mateix cas que l'anterior però es tracta de la relació que hi ha entre tres personatges del film.

### **Associació per gènere o grup instrumental**

- Música de cambra: és la música on l'agrupació és amb pocs instruments, per tant ens recorda a situacions quotidianes i íntimes, normalment s'associa a les pel·lícules d'autor.
- Música orquestral: es tracta d'aquella música on hi ha un nombre considerable d'instruments. Normalment serveix per narrar situacions no habituals, i es relaciona amb tot allò grandios, espectacular,

transcendental... El cinema d'Estats Units l'utilitza en la majoria de les seves pel·lícules, que per tant tenen un caràcter més irreal.

### 5.3. HARMONIA

L'harmonia tal i com la coneixem a occident, neix durant l'època del Barroc i va fins al Romanticisme. Parlem d'harmonia a través d'acords, que són la superposició de més d'una nota.

Separem l'harmonia de les composicions cinematogràfiques en: acords i modalitat i tonalitat.

#### 5.3.1. Acords

Es donen quan sonen més d'una nota a la vegada, i els distingim pel nombre de notes que el formen i la distància que hi ha entre elles. Parlarem dels següents tipus d'acords:

- **Acords tríades:** són els que estan formats per tres notes.



- Tríade major (X): ens dona optimisme, normalitat, satisfacció...
- Tríade menor (X-): ens dona una sensació de nostàlgia, de melancolia, tristesa...
- Tríade augmentat (X+): ens sorprèn, és esplendorós, lluminós...
- Tríade disminuït (X<sup>0</sup>): ens provoca terror, ens estranya i ens fa tenir la sensació que ha de passar alguna cosa, ens angosta...

## El llenguatge musivisual

- **Acords quatríades:** es tracta dels acords que estan formats per quatre notes. Normalment els utilitzen el jazz i l'impressionisme, afegint la sèptima de la nota generadora de l'acord. Aquesta setena, fa que els acords siguin més sofisticats, més glamurosos.
- **Acords per quartes i quintes:** es tracta d'uns acords que tenen una sonoritat molt buida, i fan que l'espectador tingui la sensació de tornar al passat, ja que s'empraven a la polifonia medieval. Normalment s'utilitzen en films sobre el període romà, per la desconexió de la música d'aleshores. També ens recorda molt a tot allò terrenal i primitiu.
- **Acords per segones:** són els acords més dissonants, ja siguin de segona major o menor. Ens fa recordar tot allò desconegut, ja sigui perquè és futurista i modern, o també pot fer referència a allò que ens fa por. Normalment s'utilitzen en gèneres cinematogràfics de ciència-ficció, suspens o terror.
- **Clústers:** són acords de varies notes (normalment més de tres) que consisteix en una superposició de segones, de manera cromàtica (és a dir: do- do#- re- re#- mi- fa, per exemple). Com en el cas anterior, també ens recorda tot allò que desconexem, per futurista i modern, i ens invoca un sentit de terror.

### 5.3.2. La modalitat i la tonalitat

- **Tonalitats majors:** tenen una sonoritat àmplia, que és optimista i lluminosa, per tant ens crea una sensació de satisfacció, alegria, normalitat...
- **Tonalitats menors:** són molt melancòliques, i ens creen sensacions d'enyor, de foscor, ens angustien, són tristes...

## El llenguatge musivisual

- **Modes<sup>2</sup>:** són els modes que s'utilitzaven a la música profana de l'edat mitjana, en els cants gregorians. Els següents són els més utilitzats:
  - Dòric: té un caràcter noble, de tranquil·litat, és molt expressiu.
  - Hipodòric: té un caràcter més sever, és molt convenient per expressar la tristesa.
  - Frigi: és de caràcter entusiasta, animat, i depenent de com, també pot expressar un alt grau de còlera.
  - Hipofrigi: s'utilitza per alabar.
  - Lidi: és alegre i amable, despreocupat. També ens pot recordar a una acció de consol.
  - Hipolidi: és voluptuós, nostàlgic. Sempre ens expressarà sensació de tristor.
  - Mixolidi: té un caràcter frívol. És molt convenient per expressions de joventut.
  - Hipomixolidi: ens aporta serenitat.
- **Atonal:** aquestes melodies tenen un alt grau d'abstracció, i solen ser molt expressionistes. Sovint es relacionen amb la ciència-ficció, i ens recorden a fets artificials, calculats i freds.
- **Politonal:** es tracta de melodies molt sofisticades i iròniques, ens semblen sarcàstiques i ens fan pensar en un doble sentit.

---

2 - Veure Annex

## 5.4. MELODIA

La corba melòdica ens aporta informació sobre el caràcter i la expressivitat que tindrà la peça musical. Parlem de:

- La línia melòdica: es tracta del dibuix que fa la melodia en el pentagrama.
- Melodia per graus conjunts: és una música suau, tendre, de tensió continguda i plena de dolçor...
- Melodia amb salts pronunciats: és apassionada, ens sorprèn, ens aporta eufòria i també una certa tensió...
- Melodia rítmica (de poques notes): molta tensió (si és molt rítmica), suspens, quietud (si el tempo és lent) ...
- Cadències: són signes de puntuació musical i també de descans. La cadència perfecta és la que ens fa descansar de la tensió provocada per l'acord anterior, cadències com la trencada no ens alliberen del tot de la tensió, i per tant ens creen un cert nerviosisme. Fins que un acord no resol en la tònica de la tonalitat en la que estem, l'oient estarà en tensió. Cada cadència té un grau diferent de descans, que farà que l'oient es senti més o menys estressat. Jugar amb la tensió- distensió és molt utilitzat en pel·lícules de terror.

## 5.5. DINÀMIQUES

- Matisos: són anotacions que hi ha al pentagrama i que serveixen per expressar el grau d'intensitat sonora que tindrà en aquell moment la peça. Serien el que molta gent coneix per "fort" i "flaix". Els casos més extrems serien un pianíssimo, que expressa tranquil·litat, quietud,

## El llenguatge musivisual

intimitat, concentració..., i un fortíssimo, que seria sensació de sobresalt, d'esdeveniments importants, d'acció...

- Articulacions: són tècniques que tenen alguns instruments a l'hora de tocar, que juguen amb la melodia.
  - Legato: expressa romanticisme, dóna sensació d'amplitud, d'espai...
  - Tremolos a la corda: creen sensació de tensió i suspens.
  - Picat. Staccato. Pizzicato a la corda: són símbols còmics, de lleugeresa, de simpatia...
  - Accents: ressalten sempre algun esdeveniment, ens avisen que alguna cosa passarà, ens creen tensió i són molt típics quan hi ha d'haver algun fet inesperat...
  - Vibrato a la corda (lent, continuat, fort, ampli): mostren seguretat, creen sensacions majestuoses, de dignitat...
  - Vibrato a la corda (ràpid, greu, suau, curt): mostren aflicció, por, indecisió...

### 5.6. FORMA

Normalment, les composicions habituals consten d'una forma, segueixen una estructura interna de temes que es van alternant, repetint o variant, de manera que dins d'una sola peça, l'oient pot distingir-hi diverses parts (per exemple el rondó, que és un tipus de peça musical, utilitza la forma següent: A B A C A D A E A F..., és a dir, es caracteritza per anar alternant el tema principal, anomenat A, amb altres temes, que són la resta).

La forma en música cinematogràfica es perd, ja que la música està totalment vinculada a les imatges i en funció d'aquestes, parla per elles i les acompanya en cada moment que sona. Parlem doncs, de discurs musical. El compositor a l'hora de crear una composició, estarà condicionat per les imatges.

## 5.7. ÚS DEL SILENCI

El silenci en les filmacions depèn de varies qüestions, segons l'ús que se'n faci:

- Pot ser que un director vulgui que únicament la música acompanyi la filmació en aquelles escenes que ell considera que són més importants, o bé que la música els pot donar un sentit que no acaben de tenir.
- Pot ser que un compositor decideixi deixar una escena en silenci, i aquest ens pot transmetre diverses sensacions, segons les imatges i les peces que s'han sentit abans i després d'allò que apareix en pantalla. Un silenci, quan està al lloc concret i s'allarga, pot donar a l'oient i espectador repòs, pot posar-lo en tensió, pot crear-li ganes de saber què passarà a continuació, pot cridar-li la atenció perquè estigui alerta al que passarà després...



## 6. ANÀLISI DE PEL·LÍCULES

### 6.1. PSYCHO

**Títol:** Psycho (original), Psicosis

**Director:** Alfred Hitchcock

**Compositor:** Bernard Herrmann

**Any de producció:** 1960

**Gènere:** Drama, misteri, terror, thriller

**Breu resum:** Marion, una jove secretària, després d'efectuar un negoci amb un client, s'escapa amb els diners que aquest li ha confiat (40.000 \$), cometent un robatori per poder-se reunir més tard amb el seu estimat. Escapant-se amb el cotxe des de Phoenix, acaba parant a un motel de carretera, on un jove de nom Norman li explica que viu a la casa amb la seva mare. Després de sopar plegats en una cambra plena d'ocells que ha dissecat Norman, Marion se'n va a la seva habitació i abans de posar-se dins la dutxa, fa alguns càlculs dels diners que té. Una vegada a la dutxa, algú entra per darrere seu, obre violentament la cortina del bany, i resulta ser una dona gran amb un ganivet de cuina. Al cap d'una estona, Norman descobreix l'escena del crim, i per encobrir a la seva mare, la neteja i agafa totes les pertinences de Marion (junt amb els 40.000 \$ que no descobreix), posa el seu cos al maleter del cotxe de la jove, i deixa que el vehicle es perdi entre les aigües d'un pantà pròxim.

Al cap d'una setmana, la parella de Marion, Sam, i la seva germana, Lila, es troben, junt amb un investigador privat anomenat Arbogast. Tots tres volen saber

## El llenguatge musivisual

on és Marion, i decideixen començar a buscar per tots els motels de la vora de la ciutat (es troben a Fairvale).

Arbogast arriba al motel Bates, on s'allotjà Marion, i tot i que Norman li diu que no s'hi ha allotjat ningú des de fa setmanes, ell veu el nom d'una noia al llibre de registres. Arbogast li pregunta a Norman per l'estada d'aquesta tal "Marie" que hi ha al llibre de registres, i ell afirma que sí que hi va haver una noia que es va quedar dissabte al vespre fins diumenge al matí. L'investigador, veu l'ombra de la mare de Norman, i demana per parlar amb ella, però el jove s'hi nega. Després de trucar a Lila i a Sam explicant-los que Marion ha estat al motel Bates amb un altre nom, decideix pujar a la casa on ha vist la mare de Norman, i comença a pujar les escales, fins que surt una dona gran que el va apunyalant a la cara. Norman torna a encobrir la seva mare i agafa el cos d'Arbogast i el llança al també al pantà. Aleshores sent la veu d'en Sam, que junt amb la Lila, s'han cansat d'esperar l'inspector i han decidit anar per ells mateixos a veure què està passant al motel. Norman, preocupat per l'onada de gent que últimament ronda per la casa, li diu a la seva mare que s'ha de quedar tancada durant un temps a la bodega de fruita, i tot i que ella s'hi nega, ell l'obliga a quedar-s'hi reclosa. Sam i Lila es registren al motel com a parella, i allà descobreixen l'entrellat de tot plegat: Norman, després de la mort del seu pare va haver de dependre de la seva mare, i aquesta més tard es va tornar a aparellar i Norman es va sentir desplaçat, i per cessar l'enveja que sentia va enverinar a la seva mare i a l'amant d'aquesta. Després de l'enterrament, per intentar apaivagar les culpes que sentia, Norman va robar el cos de la seva mare i el va conservar el millor que podia, com les aus que tenia dissecades. Norman, ja trastornat, va decidir reviure la seva mare, i vivia pels dos, amb un greu trastorn de personalitat.

**Personatges principals:** Marion (Janet Leigh), Norman (Anthony Perkins), Sam (John Gavin), Lila (Vera Miles) i Arbogast (Martin Balsam)

**Altres:** aquest film està basat en una novel·la que duu el mateix nom, escrita per Robert Bloch

**Característiques de la banda sonora:** Es tracta de música original, inspirada expressament per aquesta pel·lícula. La música, generalment, és incidental, ja que els personatges no la poden estar sentint. A més, la música és empàtica, ja que transmet a l'oient la mateixa sensació que les imatges.

Els instruments que utilitza Herrmann són els de corda fregada, oposa sobretot aguts (violins) i greus (violoncels i contrabaixos).

En aquest film, l'escena que ha agafat més importància al llarg dels temps és la de la dutxa, on la música que hi apareix són uns violins fent notes molt agudes que van fent un clúster (mi- fa- fa#- sol...). Era una música que el compositor tenia molt clara que havia de concordar amb aquesta escena, però el director de la pel·lícula no n'estava del tot convençut. També és important l'escena on Marion s'escapa de la ciutat en cotxe amb els diners robats, que sabem que és una persecució per la música que hi ha.

Cal destacar el tractament de la música en aquesta pel·lícula, ja que no hi és constant i únicament hi ha so acompanyant imatges quan hi ha algun esdeveniment important o cal fer arribar sensacions a l'espectador.

## **6.2. APOCALYPSE NOW**

**Títol:** Apocalypse Now

**Director:** Francis Ford Coppola

**Compositor:** Carmine Coppola

**Any de producció:** 1979

**Gènere:** bèl·lica, drama

**Breu resum:** el capità Willard és un oficial dels serveis d'intel·ligència de l'exèrcit d'Estats Units a qui se li ha encomanat una perillosa missió: matar a Kurtz, un

## El llenguatge musivisual

coronel que s'ha tornat boig i viu al cor de la selva cambotjana, envoltat de caps tallats i cadàvers putrefactes. A mesura que avança cap al cor de la selva, Willard es va sentint més atret per tota la carrera de Kurtz, i va entenent la crueltat i les desgràcies que ha d'haver vist per actuar com ho ha fet.

Personatges principals: capità Willard (Martin Sheen), capità Kurtz (Marlon Brando)

**Altres:** aquesta pel·lícula està basada en la novel·la *El cor de les tenebres* de Joseph Conrad

Característiques de la banda sonora:

Es tracta d'una barreja de música original i música preexistent. En algunes escenes, com a l'inici, quan ataquen un poble amb helicòpters per poder anar a fer surf, la música que es sent ha estat adaptada a l'escena, concretament sentim en primer lloc un toc de trompeta (toc militar, que seria música referencial, ja que l'oient associa el toc de trompeta amb la sortida dels militars), seguidament, l'espectador sent una música composta expressament per l'escena, que és un pèl fantasmagòrica. Acte seguit, ara sí, apareix l'obertura de l'òpera "Les valquíries" de Richard Wagner, que s'ha adaptat a la pel·lícula tot retallant-ne fragments. La música que es sent, però, es tracta de falsa diègesi, fins i tot una mica d'hiperrealisme, pels sons forts de les bombes, els dispars amb les pistoles, etc. A més, en aquesta escena en concret, la música és anempàtica, ja que és molt surrealista i no concorda per enlloc el fet d'estar escoltant música clàssica mentre es massacra un poble sencer.

La instrumentació que s'utilitza per aquelles peces compostes expressament per la pel·lícula es basen en electròfons, sintetitzadors que simulen instruments reals amb un altre timbre, distorsionats.

**Premis atorgats:** Globus d'Or a la millor Banda Sonora Original

### 6.3. BLADE RUNNER

**Títol:** Blade runner

**Director:** Ridley Scott

**Compositor:** Vangelis

**Any de producció:** 1982

**Gènere:** ciència ficció

**Breu resum:** A inicis del segle XXI, l'empresa Tyrell Corporation crea uns robots anomenats Nexus 6, que són idèntics a l'home però tenen més força i agilitat. Aquests robots treballen com a esclaus a les colònies exteriors a la Terra. Després d'una rebel·lió per part d'aquests robots, van ser desterrats, i unes brigades especials de la policia es dediquen a matar tots els que no han complert la condemna. Els robots, al cap d'uns anys s'han de morir, però es tornen "replicants" ja que desenvolupen sentiments i volen aconseguir que se'ls renovin les cèl·lules que els formen, per així tenir una vida més llarga.

**Personatges principals:** l'agent que ha de matar els Nexus 6 replicants, Rick Deckard (Harrison Ford); Roy Batty, cap dels replicants (Rutger Hauer); Rachel (Sean Young).

**Altres:** pel·lícula basada en la novel·la "Somien els androïdes amb ovelles elèctriques?" de Philip K. Dick

**Característiques de la banda sonora:** el compositor combina una melodia fosca clàssica amb tot de sintetitzadors futuristes (i altres instruments com el theremin). Utilitza també forces instruments de vent metall, com el saxo a "Love theme".

### El llenguatge musivisual

Podem fixar-nos en una de les escenes, on Rachel està tocant el piano (la música pertany al concert per dos violins, flautó i baix de Vivaldi i per tant és música preexistent adaptada): sembla música diegètica, que sentin només els personatges, però si ens hi fixem veurem que es tracta de falsa diègesi, ja que no només sentim un piano, sinó diversos instruments que l'acompanyen i que són inexistents en la pantalla

**Premis atorgats:** va ser nominat al Globus d'Or per la millor Banda Sonora Original, i també als premis BAFTA Film Award a millor Banda Sonora.

## **7. ESTUDI SOBRE UN QÜESTIONARI**

He agafat vint persones compreses entre l'edat dels 17 i els 60 anys, i les he dividit en dos grups. Un d'aquests grups ha vist una escena de Psycho amb la música en versió original i també una escena de "V" de Vendetta amb la música canviada. L'altre grup ha vist les mateixes escenes però la de Psycho amb una altra música d'acompanyament i la de "V" de Vendetta en versió original.

Aquest estudi pretén esbrinar si realment la música ens transmet un missatge més enllà de les imatges, encara que sigui amb més o menys intensitat o l'oient i espectador el sàpiga desxifrar tal i com pretenia el compositor o no.

### **7.1. EXPLICACIÓ DE L'ESCENA A**

La primera escena es tracta d'un fragment de la pel·lícula "V de Vendetta", film dirigit per James McTeigue. La música original és de Dario Marianelli. El film en si va ser produït al 2006.

L'escena escollida ens mostra tot de gent del poble emmascarada i vestida de color negre, envaint el centre de la ciutat, on els espera un gran desplegament de militars que esperen unes ordres per atacar que no arribaran.

#### **7.1.1. MÚSICA ORIGINAL**

Com hem dit la música original és escrita per Dario Marianelli. Els enquestats sobre aquesta escena han donat els següents resultats quan se'ls ha preguntat sobre les sensacions que els produïa (de més a menys):

- Grandesa 80%

## El llenguatge musivisual

- Heroisme, valentia 80%
- Tensió 70%
- Expectació 60%
- Patriotisme 30%
- Inquietud, neguit, nerviosisme 20%
- Confusió 20%
- Misteri 10%
- Perill 10%
- Suspens 10%
- Enveja, odi 10%
- Esperança 10%
- Passió 10%
- Excitació 10%

Com podem deduir, doncs, els enquestats han sentit una gran sensació de grandesa (el 80% de tots ells), heroisme i valentia, tensió i expectació per sobre de tot.



## El llenguatge musivisual

La majoria dedueixen que està a punt de passar un gran esdeveniment, que hi ha dos grups oposats (els militars i els emmascarats), i la majoria es queden expectants a què ha de passar.

### 7.1.2. MÚSICA NO ORIGINAL

La música que ha estat triat per aquesta escena, ha sigut el Preludi ideat per Bernard Herrmann per la pel·lícula de Psycho. Els enquestats sobre aquesta escena amb la nova música han donat els següents resultats quan se'ls ha preguntat per les sensacions que aquestes imatges transmetien (de més a menys):

- Tensió 70%
- Expectació 60%
- Misteri 60%
- Confusió 60%
- Suspens 50%
- Grandesa 40%
- Inquietud, neguit, nerviosisme 20%
- Por 20%
- Perill 10%

## El llenguatge musivisual

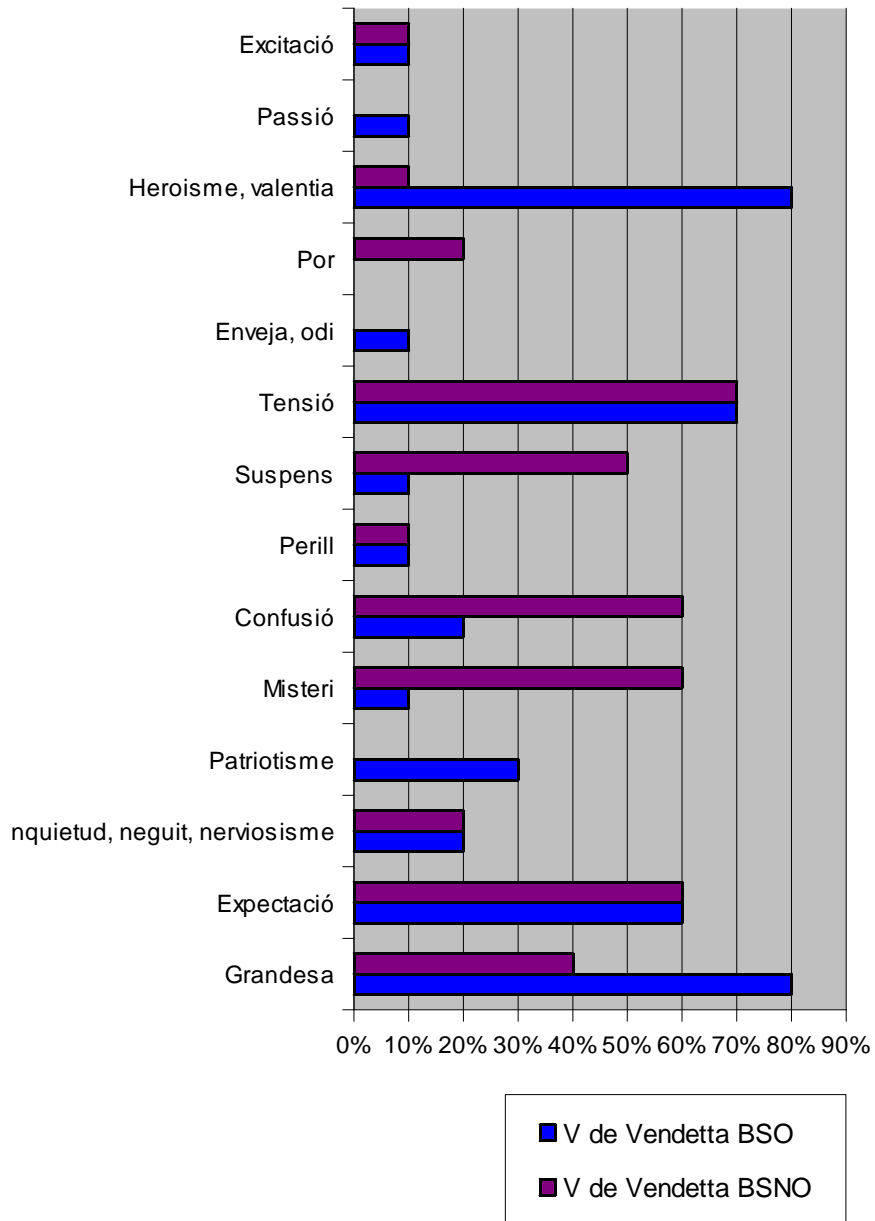
- Heroisme, valentia 10%
- Excitació 10%

Com veiem, els enquestats d'aquest grup s'han sentit tensos (el 70% de tots ells) i expectants, a la vegada que han experimentat un gran misteri i certa confusió, creada per un suspens que no els resolien les imatges.

La majoria es fixen en el fet que els militars es vegin sobrepassats (un enquestat diu "els soldats o no els veuen o són incapaços d'actuar").

### **7.1.3. ESTADÍSTIQUES**

## El llenguatge musivisual



Com podem observar en el gràfic anterior, la diferència entre la banda sonora original (BSO) i la no original (BSNO) es mostra en diversos punts: el grup que

## El llenguatge musivisual

ha sentit la música que estava pensada per la imatge, ha tingut una sensació més forta de heroisme i valentia, i igualment de grandesa; en canvi, el grup que ha vist l'escena amb una altra música ha tingut més sensació de suspens, confusió i misteri. Igualment, hi ha algunes emocions que un grup ha experimentat i l'altre no (en el cas dels del grup de la BSO alguns han sentit patriotisme, enveja i odi i passió; en canvi el grup de la BSNO ha experimentat por).

### **7.2. EXPLICACIÓ DE L'ESCENA B**

La segona escena es tracta d'un fragment del film "Psycho", pel·lícula dirigida per Alfred Hitchcock. La música original va ser escrita per Bernard Herrmann. La filmació va ser produïda el 1960.

L'escena escollida ens mostra una dona conduint un cotxe per una carretera secundària, escapant-se d'un altre cotxe que la persegueix després que ella hagi robat uns diners; està fugint.

#### **7.2.1. MÚSICA ORIGINAL**

Com hem esmentat anteriorment, la música d'aquesta pel·lícula és de Bernard Herrmann. Els enquestats sobre aquesta escena han mostrat els següents sentiments quan se'ls ha preguntat sobre les sensacions que els produïa (de més a menys):

Inquietud, neguit, nerviosisme 100%

- Tensió 90%
- Expectació 50%
- Perill 50%

## El llenguatge musivisual

- Suspens 50%
- Misteri 20%
- Excitació 20%
- Confusió 10%

Observem, doncs, que la totalitat dels enquestats s'han mostrat inquietos, neguitosos i nerviosos davant la visualització d'aquesta escena, així com molt tensos (el 90%). La meitat han estat expectants i han tingut la sensació de perill i suspens.

La majoria dels enquestats dedueixen que el cotxe de darrere presenta un perill per la dona que condueix.

### **7.2.2. MÚSICA NO ORIGINAL**

La música escollida per aquesta escena ha estat Tana's Theme, escrit per Henry Mancini per la pel·lícula de "La Pantera Rosa". Els enquestats sobre aquestes imatges amb la nova música han donat els resultats següents quan se'ls ha preguntat per les sensacions que els transmetia l'escena (de més a menys):

- Tranquil·litat 60%
- Delicadesa 50%
- Inquietud, neguit, nerviosisme 50%
- Expectació 30%
- Comicitat 30%

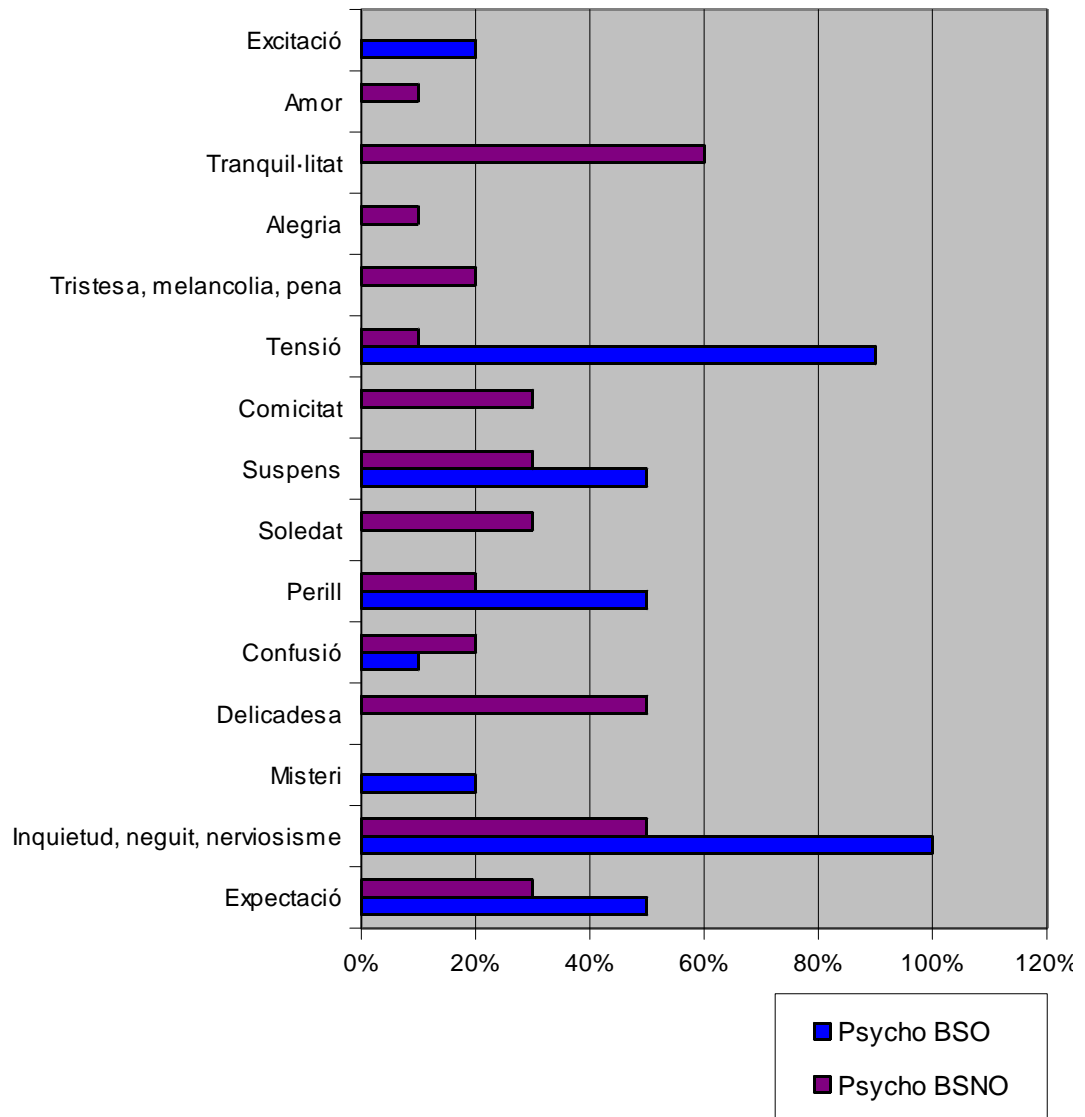
## El llenguatge musivisual

- Suspens 30%
- Soledat 30%
- Confusió 20%
- Perill 20%
- Tristesa, melancolia, pena 20%
- Alegria 10%
- Amor 10%

Com podem veure, doncs, la major part dels enquestats (un 60%) s'han sentit tranquils al visualitzar aquestes imatges. A la meitat d'ells els han transmès delicadesa, alhora que també una certa inquietud perquè estaven a l'expectació de què passaria amb el cotxe de darrere.

Alguns enquestats no entenen la cara de l'actriu, molts d'altres pensen que es sent nostàlgica.

### 7.2.3. ESTADÍSTIQUES



Com veiem en el gràfic anterior, la diferència entre la banda sonora original (BSO) i la no original (BSNO) es mostra en diverses sensacions: el grup que ha sentit la música original s'ha sentit tens, molt inquiet, neguitós i nerviós, a la vegada que estava expectant pel què podria passar a continuació, i sentia un cert misteri per això mateix. El grup que ha visualitzat l'escena amb la música

### El llenguatge musivisual

canviada s'ha sentit per majoria, tranquil, ha vist l'escena amb una certa tristesa, melancolia i pena, a l'hora que li ha semblat que transmetia una sensació de delicadesa. D'inquietud que podien presentar els del grup de la BSO ha disminuït al 50% en el cas dels enquestats sobre la BSNO, així com també ha disminuït la sensació de perill i la tensió (que ha disminuït un 80%).



## **8. COMPOSICIÓ PER UNA ESCENA DE CINEMA MUT**

Finalment, una vegada adquirits tots els coneixements sobre el llenguatge musical cinematogràfic, el llenguatge musivisual, ho he posat en pràctica.<sup>3</sup>

### **8.1. EXPLICACIÓ DE L'ESCENA**

L'escena escollida per realitzar aquesta composició és un fragment de la pel·lícula muda "Nosferatu", el primer vampir de la història del cinema, dirigida per F.W. Murnau el 1922. És un clàssic expressionista del cinema alemany de terror. Tot i que hi va haver un compositor, Hans Erdmann, que en va fer una partitura expressament (música que era tocada per un petit grup orquestral a les sales de projecció), se'n va perdre la partitura, i el que en coneixem avui en dia de la música original és una reconstrucció d'aquesta.

Les imatges en concret són les que pertanyen al viatge en vaixell que Nosferatu fa, i on cada dia queden menys tripulants (el capità creu que és algun tipus de pesta o malaltia, que els va matant a tots, ignora que en realitat es tracta del vampir que està reclòs dins d'uns taüts que té a la bodega). Quan ja únicament queden el capità i el seu fidel ajudant, és quan Nosferatu decideix finalment atacar. Aquesta, doncs, és l'escena que he musicat.

### **8.2. EXPLICACIÓ DE LA COMPOSICIÓ**

Per dur a terme aquesta composició primerament vaig tallar l'escena que musicaria, vaig comptar què passava a cada segon i vaig decidir on la música havia de ser rellevant per poder donar un sentit més ampli a la imatge. Després vaig escollir els instruments que formarien part de la meua obra: un piano, pel seu ampli registre d'aguts i greus, i per la seva capacitat de tocar amb dolçor i

---

<sup>3</sup> - Veure partitura a l'Annex

### El llenguatge musivisual

amb contundència quan vol; també vaig escollir el clarinet, que té molta gràcia empastant el so en general, i a més el seu so és característic i molt curiós, perfecte per trencar la seriositat de les tecles del piano; finalment vaig escollir el contrabaix, el so de corda més greu, més terrenal, que més vibra i més cos dóna a la peça.

## 9. CONCLUSIONS

Una vegada realitzat el treball, m'adono que clarament hi ha dues posicions sobre el tema tractat: alguns músics i estudiosos creuen que la música clarament té un llenguatge amb uns símbols que ens permeten desxifrar tots aquells missatges que el compositor, a l'hora d'escriure, pensava fer arribar a l'oient i espectador; altres, diuen que això no és del tot cert, i defensen que les imatges són les que ens fan arribar aquests missatges.

Després d'acabar el treball, però, sota el meu punt de vista, defenso que la música va molt més enllà d'acompanyar simplement unes imatges, les realça, les fa entenedores. Sovint crea vincles tant grans amb l'espectador que ni aquest mateix és capaç de dir per què sent els estímuls que rep quan visualitza un film.

És un tema que pensava que estaria força tractat, que hi hauria forces llocs on buscar i on consultar, però són molts els que parlen del poder lingüístic de la música sense aprofundir-hi, ni sense intentar esbrinar tan sols si realment té aquesta força. La sort va ser poder descobrir el llibre d'Alejandro Roman, on vaig trobar respostes a moltes preguntes que se'm formulaven i preguntes a temes que ni m'havia plantejat. El treball no va ser fàcil, vaig haver de rumiar cada paraula que ell tractava per saber si sota el meu entendre, la música complia les característiques que es donaven o no. Això, junt amb la meva experiència com a estudiant d'estudis musicals de Grau Professional, i sota la mirada de la Concepció Ramió, van poder acabar de formular el llenguatge musivisual que tant havia cercat.

Per, a més a més, poder identificar el grau d'influència que tenia la música sobre les imatges i sobre els espectadors, vaig decidir fer un qüestionari per després poder-ho comparar. El resultat és evident: tant si la música varia en alt grau o en un grau menor, els enquestats tenien diferents percepcions d'allò que veien, no

## El llenguatge musivisual

experimentaven les mateixes sensacions ni emocions. En alguna de les escenes la música canviava tant, que podia capgirar el significat de les imatges i transformar-les en una cosa que no tenia res a veure amb el sentit inicial del director. Amb aquests qüestionaris, a més, vaig poder veure que hi ha persones que estan més pendents de les imatges que de la idea global d'allò que veuen (la música i la imatge), i això els condiciona a l'hora d'entendre què visualitzen, i els fa agafar una idea no del tot encertada sobre les imatges.

Analitzant les pel·lícules, vaig veure que no tots els directors decideixen tractar el tema de la música de la mateixa manera: uns estableixen un vincle molt estret amb aquesta, fent que la música faci de fil conductor de la història; d'altres només la fan servir puntualment per donar rellevància a aquelles escenes o aquells punts del film que han de quedar a la ment de l'espectador.

La utilització de la instrumentació per part dels compositors, també és força curiosa, és un món molt ampli on tothom utilitza allò que més bé li va o més bé se li dóna.

Crec que el món del llenguatge musivisual és molt interessant i s'hauria d'aprofundir-hi molt més. Jo, amb aquest treball, he establert un vincle molt més personal del què tenia amb la música, així com he après a identificar certes característiques musicals a les pel·lícules. Realment m'he sentit molt còmode buscant informació sobre el llenguatge musical cinematogràfic, i m'ha fet apassionar per un món que em cridava l'atenció però que pensava que em quedava fora del meu abast.

Així doncs, per concloure, només em queda dir que no hem de subestimar el paper que la música pren en totes les qüestions diàries vinculades a la imatge, que és molt més gran el seu poder del què ens pensem, i que tenim el seu llenguatge tant interioritzat que ja no ens sorprèn, i ens estimula en més d'una ocasió el nostre estat d'ànim, fent-lo anar per on vol.

## 10. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

### 10.1. Bibliografia

CHION, Michel. La música en el cine. 1a ed. Madrid: Paidós Comunicació Cine, 1997. ISBN: 978- 84- 493- 0447- 7

ROMÁN, Alejandro. EL LENGUAJE MUSIVISUAL. Semiótica y estética de la música cinematogràfica. 1a ed. Madrid: Visión Liros, 2008. ISBN: 978- 84- 9886- 177- 8

Apunts de l'assignatura de Cultura Audiovisual realitzat a 1er de Batxillerat a l'Institut Joan Mercader, amb la professora Maria Bordes (2010- 2011)

Apunts de l'assignatura d'Harmonia i Llenguatge Musical realitzat a 4t de Grau Professional al Conservatori Municipal de Música d'Igualada, amb el professor Carles Viarnés (2010- 2011)

### 10.2. Webgrafia

[http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse\\_Now#Cast](http://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_Now#Cast)  
(Apocalypse Now)

<http://www.filmaffinity.com/es/film701892.html>  
(Apocalypse Now)

<http://www.slideshare.net/ddannery/robert-bresson-notas-sobre-el-cinematgrafo>  
(Robert Bresson)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Psycho\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Psycho_(film))  
(Psycho)

El llenguatge musivisual

[http://en.wikipedia.org/wiki/Blade\\_Runner](http://en.wikipedia.org/wiki/Blade_Runner)

(Blade Runner)

<http://www.filmaffinity.com/es/film358476.html>

(Blade Runner)

<http://www.kyleeastwood.com/biography.html>

(Kyle Eastwood)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Kyle\\_Eastwood](http://es.wikipedia.org/wiki/Kyle_Eastwood)

(Kyle Eastwood)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Vangelis>

(Vangelis)

[http://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Horner#Film](http://en.wikipedia.org/wiki/James_Horner#Film)

(James Horner)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel\\_Yared](http://en.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Yared)

(Gabriel Yared)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Jerry\\_Goldsmith#Awards\\_and\\_nominations](http://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_Goldsmith#Awards_and_nominations)

(Jerry Goldsmith)

[http://www.adictosalcine.com/buscar\\_películas.php?de=Xavier%20Montsalvatge](http://www.adictosalcine.com/buscar_películas.php?de=Xavier%20Montsalvatge)

(Xavier Montsalvatge)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Xavier\\_Montsalvatge](http://en.wikipedia.org/wiki/Xavier_Montsalvatge)

(Xavier Montsalvatge)

[http://es.wikipedia.org/wiki/V\\_for\\_Vendetta\\_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/V_for_Vendetta_(pel%C3%ADcula))

(V de Vendetta)

### **10.3. Comunicacions personals**

Arnau Bataller

Alejandro Román

Concepció Ramió

Museu del Cinema de Girona

## 11. AGRAÏMENTS

Agraeixo, primer de tot, l'ajut que m'ha donat els meus pares en aquest treball, i també a la Maria, nineta, i al Josep Ginesta, per buscar llibres per tot Barcelona, igual que els tiets.

Cal donar les gràcies, també, al Pol i al Francesc Requesens, per tanta ajuda amb apunts, suport i confecció del treball (guapos!).

A la Sara Casanovas per passar-me els apunt perduts de CAU.

A l'Àlex Bermúdez per ser-hi sempre i donar-me tants ànims.

Al Pere Tió per una trucada telefònica que em va permetre aclarir les idees al principi de tot.

A l'Arnau Bataller per encaminar-me cap el bon camí; a l'Alejandro Román per contestar ràpidament un correu que no esperava que fos respost, i per brindar-me la seva ajuda.

A tots els Pitus i totes les Flautes, més concretament als que vaau estar caminant per les Guilleries aquest estiu, per deixar-me parlar hores i hores del tema, interessar-vos tant i oferir-vos per si calia res.

A la Concepció Ramió, per haver fet una ullada crítica a tot el que havia escrit.

A tots els que han perdut cinc minuts per omplir el qüestionari, gràcies.

I en definitiva, a tots els que poc o molt han col·laborat a fer que aquest treball fos possible. Gràcies a tots.



## **12. ANNEX I**