

VISITA + TALLER

Música i Cinema: posem so a una pel·lícula de dibuixos animats

Educació primària

GUIA DIDÀCTICA PEL PROFESSOR

Índex

1. Continguts: Música i Cinema	2
Pròleg	2
1.1. La música en el cinema: qüestió gramatical	2
1.2. La música en el precinema	3
1.3. Història. La música cinematogràfica: una evolució	4
1.2.1 Cinema mut	
1.2.2 Cinema sonor	
1.4. Característiques generals de la música cinematogràfica	7
1.5. Bases per a la creació musical cinematogràfica	8
1.6. Recursos en la creació musical cinematogràfica	9
2. Síntesi	12
3. Glossari	12
4. Referències	14
Proposta de treball posterior a l'activitat al Museu del Cinema i solucionari	16

Autor de l'activitat: Museu del Cinema



1. Continguts: Música i Cinema

Pròleg

Hi ha la tendència a considerar la música cinematogràfica com un element poc significatiu en el món del cinema, fins i tot irrellevant. A més, com a composició musical, tampoc ha trobat el seu lloc, almenys de forma digna, en la història de la música, concretament en la trajectòria de la creació musical del segle XX.

Per tant, definir les bases de la creació musical cinematogràfica, el seu paper i la seva importància no només és necessari, sinó imperatiu. I això ens fa arribar al motiu d'aquesta proposta, amb l'ànim de perfilar exactament la vàlua de la música de cinema, les seves característiques i tècniques, i els seus recursos. Tanmateix, cal posar sobre la taula les bases importants del tema per tal de concretar l'enflocament pedagògic, adequat (lluny de prejudicis) i per superar la manca de fonts especialitzades que permetin un estudi i una investigació correctes.

Per regla general, quan exposem el tema, hi trobem una incògnita, i alhora un dubte: estem parlant de música o de cinema? És a dir, és una qüestió musical o cinematogràfica? I aquí rau el problema, i hom arriba a la conclusió que el tema ha d'estar permanentment a cavall entre dos mons. En realitat, i per aportar-hi certa llum, estem, primer de tot, parlant de cinema, perquè quan la música s'aplica al cinema ja és una qüestió cinematogràfica. Però, atès el caràcter abstracte de la pròpia creació musical, s'ha de tenir en compte que, alhora, estem parlant de música. El binomi format per *música i cinema* comporta entendre la relació creativa entre ambdós, a partir del coneixement dels seus mecanismes i llenguatges essencials. Aquí resideix la seva complexitat.

Així, quan parlem de música aplicada al cinema, ja parlem d'una qüestió cinematogràfica i, de forma més general, quan parlem de música aplicada a la imatge, parlem d'una qüestió audiovisual.

Òbviament, és essencial comptar amb exemples audiovisuals per aconseguir un bon seguiment del tema, i així potenciar l'observació i l'experimentació com a eines de treball. L'objectiu consisteix en assimilar les funcions específiques de la música cinematogràfica, a més d'aprendre a escoltar-la.

No es tracta de repassar la història de la música en el cinema, sinó de comprendre la presència de la música i el compositor en el cinema.

1.1. La música en el cinema: qüestió gramatical

Música i Cinema. Cinema i música. Espectacle audiovisual. AUDIO i VISUAL. Fins a quin punt som conscients de la part AUDIO i de la part VISUAL? I, fins a quin punt valorem aquest binomi? Música i imatge són elements complementaris. De fet, el so i la imatge tenen una relació natural; per exemple, després de la visió del llamp esperem el so del tro.

Es coneix com a música cinematogràfica aquella composta o compilada per acompanyar films. La música cinematogràfica no és una subcategoria de la música incidental o dramàtica. Està basada en les formes i els desenvolupaments propis del segle XIX, com ara l'òpera i la música programàtica, però manifesta problemes especials amb solucions també especials, en termes de pràctica i estètica.



Abans de la denominació esmentada -música cinematogràfica-, les composicions destinades al teatre, a les òperes o als poemes simfònics eren classificades com a música argumental, programàtica o descriptiva. De fet, es considera que la música de cinema recull el relleu del poema simfònic. És així que, als inicis de l'aplicació de la composició musical al cinema, aquestes músiques «d'acompanyament» tenien la mateixa classificació, motiu pel qual passaven a ser obres difícils de catalogar i sorgien subtítols molt característics de l'època, com ara «poema cine-musical», «pantomima-ballet», «comentari musical», «simfonia cinematogràfica», «partitura cine-dramàtica» o «drama musical filmic».

Així doncs, plantegem ara la pregunta següent: per què serveix la música? La resposta la trobaríem educant la facultat auditiva, predisposant l'oient a l'audició i a l'exposició musical. En definitiva, aprendre a escoltar per comprendre millor la música, la seva capacitat comunicativa, intel·lectual i emocional. I encara podem plantejar una nova pregunta: què passaria si visionéssim un film sense la seva música?

1.2. La música en el precinema

La música i els efectes sonors sempre han estat molt presents en el teatre, els espectacles d'ombres, de llanterna màgica i en les fantasmagories. De fet, el teatre grec en feia un ús habitual. Efectes de so, com ara la imitació del tro, eren molt habituals en la representació de tragèdies.

Les representacions de les obres de Shakespeare, a l'època isabelina, també utilitzaven el suport sonor com a element dramàtic, i de manera pràcticament idèntica a com ho feien els grecs. Per la seva banda, al Japó, també les diverses manifestacions teatrals, concretament el kabuki, gaudiren sempre d'una atmosfera sonora plena de música i sorolls de tota mena, aconseguint un espectacle molt acolorit. El conjunt musical utilitzat pel kabuki incloïa, bàsicament, instruments tradicionals com ara el shamisen; amb el temps hi van afegir instruments molt diversos, per exemple la flauta convencional o la marimba. Actualment, el kabuki encara és un espectacle molt important al Japó; de fet, és la manifestació teatral més arrelada, i destaquen obres com ara *Unter den Kirschblü ten* amb música original de Maki Ishii.

En la música per a representacions teatrals i espectacles de tot tipus, durant el període del precinema, hi trobem gran diversitat d'instruments, molts d'ells d'origen tradicional i ètnic. Els intèrprets recorren bàsicament als temes populars i a la improvisació.

Segons la reconstrucció d'espectacles de llanterna màgica, Alemanya, per exemple, s'utilitza el repertori clàssic com a font d'il·lustració musical (Dansa macabra de Camille Saint-Säens), així com temes populars (cançons; Dixie, com a recurs d'informació intel·lectual), i es complementa amb efectes de so (a càrrec del llanternista) i la narració. La instrumentació consistia en piano, percussió i veu.

Per tant, és habitual la presència d'un pianista i un narrador (també anomenat conferenciant o xerraire) als espectacles de llanterna màgica. No obstant, en altres espectacles i representacions escèniques anteriors a la llanterna ja feien un ús preferent de la figura del narrador i el músic. Al Japó, la figura del narrador anomenat bensira molt important i era considerat tota una institució.



1.3. Història. La música cinematogràfica: una evolució

Pensant en la possibilitat que el cinema s'hagués inventat cent anys abans, no hi ha cap dubte que compositors com Beethoven, Txaikovski o Wagner haurien escrit música per al cinema. I no es tracta de cap exageració. El que ara anomenem films, aleshores rebien el nom d'òperes, ballets, teatre, etc. I tampoc hi ha cap dubte que la música que han deixat els compositors del segle XIX, enmig d'obres simfòniques i escèniques abans esmentades, conté la llavor dels recursos de la composició musical cinematogràfica. Com a referència, l'obra *La batalla de Vitòria*, que va compondre Beethoven l'any 1813, podria considerar-se la primera obra cinematogràfica i la primera estereofònica en una època en què el cinema o la estereofonia resultaven del tot utòpics.

És habitual trobar arguments que justifiquin la presència de la música en el cinema. Moltes fonts apunten que, en els inicis del cinematògraf, la música és va utilitzar per «ofegar el soroll molest del projector i dels primers espectadors». Aquest argument és totalment fals, i cal descartar-lo de forma definitiva. No només és absurd, sinó que falta al rigor històric: la música, com s'ha dit anteriorment, ha estat present en totes es representacions escèniques i tots els espectacles al llarg del temps, des del teatre grec fins a les obres de Shakespeare i el precinema. Òbviament, amb l'arribada del cinema res va canviar en relació amb la necessitat de la música. Més tard, aquesta necessitat donaria pas a una nova forma de creació, de composició musical.

Seria oportú, abans que res, tenir en compte els conceptes de cinema mut i de cinema sonor. Com des de sempre el cinema fou sonor gràcies a l'acompanyament musical, caldria



Projecció del film *Salammbô* amb música en directe

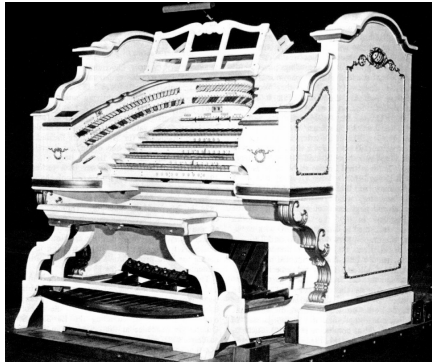
parlar de cinema no parlat, en el cas del mut, i de cinema parlat, en el cas del sonor. De fet, en anglès s'anomenen silents i *talkies*, és a dir, «no parlen» i «parlen». Tot i així, aquests noms -cinema mut i cinema sonor- seran utilitzats per tal de mantenir el criteri establert.

1.2.1. Cinema mut

En primera instància, el cinema mut (silents) va recórrer a la improvisació musical en viu, generalment, mitjançant un piano o un orgue. Si les característiques de la sala o el teatre on es projectaven els films ho permetien, també s'utilitzava una orquestra. És important, llavors, la figura del pianista o organista que, des de la fossa o altre lloc apropiat (sota o al costat de la pantalla), il·lustra les imatges. Sovint, el públic anava al cinema per gaudir més de la interpretació de la música que de la pel·lícula.

Els fabricants de pianos i orgues de teatre van ampliar considerablement els seus catàlegs i van fer tota mena de modificacions per tal d'oferir el millor instrument, el més preparat per garantir les necessitats musicals de les sales de cinema.

Per exemple, l'any 1914, la companyia Peerless promocionà el seu model de piano, Arcadian, com un dels millors instruments per a les sales d'exhibició. Cal esmentar en aquest sentit l'orgue Wurlitzer, un dels instruments més rellevant de l'època.



Orgue Wurlitzer

A l'ombra de tota la sofisticació i tecnologia que envoltava els instruments musicals, també van sorgir models curiosos, com ara el piano elèctric o les campanes musicals elèctriques (*musical electrical bells*), que va fabricar i distribuir J.C. Deagan, de Chicago, a partir de l'any 1913.

Totes les fonts musicals possibles foren arranjades, adaptades i classificades en diverses compilacions anomenades enciclopèdies musicals (vegeu apartat

«Referències»). Per exemple, la Inacabada de Schubert hi apareixia com a *light, flowing agitato*, i les obertures de

Beethoven com a acompanyament d'escenes de tala d'arbres, avions en picat o persecucions dels indis.

Habitualment, el director musical estudiava el film juntament amb l'arxivista (o bibliotecari) per tal de seleccionar i arranjar la música segons les escenes, ajudat alhora per un programa de suggeriments musicals (tramès amb el film). Hi havia arranjaments per a orquestres de 50 elements (en el cas de teatres o sales grans) i per a conjunts de 5 músics (que de vegades feien de relleu de les orquestres en breus intervals).

Tanmateix, hi havia films amb música original, com ara *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1914) -amb partitura de Joseph Carl Breil-, *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922) -música de Hans Erdmann- i *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925) -amb una enèrgica composició d'Edmund Meisel-. Per diverses raons, moltes de les partitures originals dels films muts s'han perdut o malmès. A mesura que s'han restaurat els films, els responsables s'han vist amb la necessitat d'encarregar música, tant per ser interpretada en directe com per ser sincronitzada en els enregistraments. Per exemple, autors significatius com Carl Davis o Adrian Johnston són els creadors de les noves versions de la sèrie *James Silents*, amb films de Buster Keaton i Harold Lloyd. D'altra banda, és important la tasca de reconstrucció, arranjamet i orquestració de les músiques originals a partir d'elements molt bàsics, com ara les partitures per piano o els arranjaments per petits conjunts instrumentals.

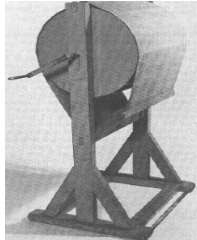


Carl Stalling tocant un Wurlitzer

Per tant, el cinema va néixer amb la necessitat de la música. De fet, durant els rodatges sempre hi havia músics que interpretaven obres diverses mentre es feien les preses, per tal d'inspirar els actors mitjançant la creació d'una atmosfera adient. En el moment de la projecció dels films, la música, que trencà el silenci del nou espectacle, sortí del piano, del Wurlitzer o d'una orquestra. En general, com s'ha apuntat anteriorment, la música era improvisada, sorgida del repertori clàssic i tradicional. Aquesta font fou classificada per elements: acció, atmosfera i psicologia; també per temes: batalla, tristesa, funeral, dansa, etc.

De vegades, juntament amb el músic, hi havia el narrador (anomenat també conferenciant o xerraire, com ja s'ha dit) i, segons les possibilitats de la sala, l'encarregat dels efectes de so. Ja des dels inicis sorgiren creadors d'efectes de so en directe, camuflats darrera la pantalla

(*backstage*). L'any 1909 ja trobem referències d'aquests creadors, en particular de Lyma H. Howe a les projeccions de l' *Hipòdrom de Nova York*. Per als efectes s'utilitzaven tota mena d'objectes, elements i aparells, com ara xiulets, màquines de vent (*wind machine*), fulles de metall -per imitar el tro-, cubells d'aigua -per imitar la pluja-, cassoles, percussions, cadenes i botzines, entre molts altres.



Màquina de vent

Els films amb títols van limitar la presència del narrador i, evidentment, amb el temps va desaparèixer. En certs països asiàtics la figura del narrador era molt important (recordem el bensi al Japó) i va perdurar fins a mitjans dels anys trenta. No obstant, l'aparició dels intertítols creà la figura del traductor (el narrador tingué aleshores una nova funció).

Com a breu resum, cal tenir en compte que en aquest període la música és el suport sonor absolut de les imatges. La música ha de ser continuada. Els compositors utilitzen formes bàsicament teatrals i escèniques. Recorren habitualment a l' adaptació musical del repertori preexistent. També s'utilitza la cita musical, principalment d'himnes i cançons populars, com a recurs d'informació intel·lectual.

1.2.2. Cinema sonor

Amb l' arribada dels films sonors (*talkies*), no va ser necessària la música en viu. El primer film sonor, amb la banda sonora sincronitzada mitjançant discs de 35 mm, fou *El cantor de jazz* (estrenat el 6 d'octubre de 1927), on Al Jolson parla i diu «You ain't heard nothin' yet!» i canta Mammy. Tanmateix, el progrés de la música sincronitzada fou lent. El primer film amb música sincronitzada a Gran Bretanya fou *Sabotaje* (Alfred Hitchcock, 1929), encara que la partitura de Hubert Bath presentava totes les característiques pròpies del cinema mut.

Les primeres manifestacions de la música pròpia dels talkies, anomenada música cinematogràfica moderna, les trobem a Alemanya, amb el film *El àngel azul* (Josef von Sternberg, 1930) -música de Frederick Hollander- o *Los hermanos Karamazov* (Fedor Ozep, 1931) -música de Karol Rathaus-. Als Estats Units sorgí el pioner de la composició per als talkies, Max Steiner, considerat el pare de la música cinematogràfica moderna. El primer film d'Steiner que obrí la porta a la nova manifestació musical fou *La melodia de la vida* (Gregory LaCava, 1931).



Efectes de so

Amb la possibilitat d'enregistrar el so es van produir dos canvis importants per a la composició musical cinematogràfica: ja no era necessari compondre una música continuada



que englobés la totalitat de la pel·lícula i s'aconseguien resultats de sincronització molt exactes, a més de poder alterar o manipular la música quan calgués.

De fet, els recursos iniciats aquells anys són una constant fins als nostres dies. Han canviat, però, certes formes i, sobretot, la tecnologia ha ofert grans avantatges en el desenvolupament del procés.

1.3. Característiques generals de la música cinematogràfica

Primer de tot, i abans de començar a exposar les característiques generals, una pregunta: de què parlem? Com s'ha dit anteriorment, quan la música s'aplica al cinema, ja és una qüestió cinematogràfica. Per tant, parlem de música aplicada, de la seva transformació i manifestació dins del cinema.

No hi ha cap dubte que la música cinematogràfica té una vàlua educativa que no podem oblidar. Alhora, és una font de coneixement i ajuda en l'educació de la percepció i de la capacitat audiovisual. No obstant, l'art musical cinematogràfic no està prou reconegut,



Sessió de muntatge de so del film *Juárez* (1939)

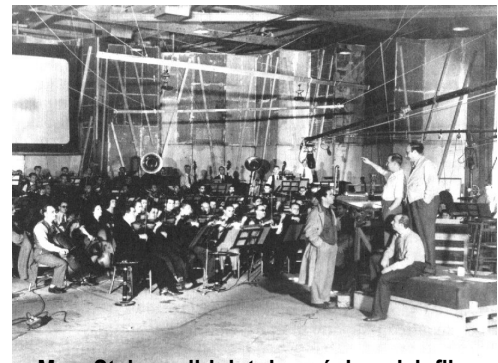
tot i que és un art digne, creatiu i insubstituïble. La música al cinema no és una qüestió d'estètica, és una necessitat. Cal entendre la funció específica de la música en el cinema i l'audiovisual per valorar aquesta necessitat. El cinema, tal com el coneixem, podria existir sense la música?

Cal tenir en compte que qualsevol música pot ser introduïda en un film. Si funciona o no, és un altre problema; però en principi, i com a espectadors, acceptem el producte audiovisual. Després ja es discutirien els detalls. Convé assenyalar que si s'utilitza música preexistent s'ha de classificar com a música adaptada, no cinematogràfica (un exemple de música adaptada és la del film *2001: Una odisea del espació*). Les modes musicals influeixen, i molt. Això ens condueix a escoltar una miscel·lània d'estils i llenguatges, que ens enriqueix com a oients, encara que no som prou conscients de l'avantatge.



En la nostra vida, quantes vegades anirem a un concert? I al cinema? al reflexionar sobre això, perquè la informació musical obtinguda mitjançant el cinema no és gens menyspreable. És una oportunitat d'escoltar multitud de músiques d'autors molt diferents i de totes les èpoques. De forma paradoxal, el cinema representa un mitjà extraordinari de difusió musical.

La música forma part del context del film, formant una unitat indivisible. Es pot manifestar de forma diegètica o com a afegit emocional o paràfrasi. En el cinema no es pot parlar de gran música o música banal, sinó d'eficàcia o ineficàcia. Tot es



Max Steiner dirigint la música del film *Horizontes perdidos* (1937)

redueix a acceptar el film tal com és. La música ha d'estar al servei del film, no servir-se a si mateixa. Tal com va declarar el compositor Maurice Jaubert en una conferència sobre música cinematogràfica a Londres l'any 1937: «L' escriptura musical o ciència simfònica haurà de deixar pas a l'eficàcia. La quantitat de notes serà dictada per la dialèctica visual de la pel·lícula; les intervencions sonores hauran d'obeir a mòbils precisos».

Max Steiner

És essencial exercitar la capacitat d' anàlisi i de criteri davant el fet musical cinematogràfic, ja que pot esdevenir una base per crear activitats i audicions. Escoltar i veure. Com més escoltem, més possibilitats hi ha de comprendre i apreciar la relació entre música i imatge, i d'aprofundir-hi. No anem al cinema a escoltar música, però aquesta forma part de l'element cinematogràfic i hem d'aprendre a ser conscients de la nostra capacitat d'assimilar «tot» el film, inclòs el seu *soundtrack* o banda sonora.

El «tempo» musical obeeix al «tempo» cinematogràfic: qualitat d'imprevist; la música segueix les incidències del film i el seu ritme està en funció del ritme de les imatges, és a dir, en funció del muntatge.

És important treballar en la música pensant en la seva integració dins el *soundtrack*, en combinació amb els diàlegs i els efectes sonors. Igualment, és decisiu seleccionar els fragments del film que necessiten música (que s' anomenen blocs) i els que no. I cal tenir present que en certes parts d'un film la música pot ser més important per la seva absència que per la seva presència. Per tant, el silenci musical és un recurs creatiu. Un exemple clàssic el tenim al film *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) i la coneguda escena de la dutxa on, després del crim (i la música de Bernard Herrmann, igualment coneguda), hi trobem un silenci prou significatiu.

1.4. Bases per a la creació musical cinematogràfica

No hi ha un mètode concret en el procés de creació de la música per a una pel·lícula. Hom intenta trobar la millor manera possible de servir el film, tenint en compte que la música és una part ineludible en la narrativa cinematogràfica. A més, la música de cinema és una forma de creació pròpia que fon el llenguatge musical amb el cinematogràfic, i a la inversa. Seria allò que podríem anomenar lògica musical i lògica cinematogràfica, i indagar com poden resoldre una creació audiovisual de la forma més apropiada.

Per ella mateixa, la música té poder de visualització; crea imatges sonores i aporta una tercera dimensió. Si ho pensem bé, és més fàcil recrear (o reproduir) una imatge en el nostre cervell mitjançant una música que al revés, ja que una imatge és més difícil que reproduïx una música en el nostre cervell. De fet, les imatges projectades en una pantalla són bidimensionals; quan s'hi incorpora la música i el so, en general adquireix la tercera dimensió ja esmentada. En el moment de concebre la composició musical és igualment important tenir en compte que el resultat s'escoltarà en una sala de cinema, una sala sense llum, i la foscor és un aliat fidel del compositor.

Per tant, com a art aplicada, cal tenir en compte totes aquestes característiques. Fins a cert punt caldria redescobrir la música per apreciar la seva funcionalitat i narrativa envers el conjunt cinematogràfic. La música ofereix idees dramàtiques, i és una llàstima desaproveitar-les.

De forma simultània, la música pot ser element intel·lectual i emocional, participant de la descripció d'imatges o sentiments; genera «imatges» musicals que, de forma més general,



es converteixen en «imatges» sonores. Tanmateix, també hi intervé la simbologia objecte/instrument, que el compositor utilitza per solucionar necessitats de comunicació (per exemple, la flauta representa la Terra).

Quan parlem de descriure imatges mitjançant la música, és important la descripció del moviment. Aquí podríem trobar referències a l'anomenat *Mickey Mousing* o contrapunt paral·lel en la seva vessant més exagerada: cada acció té la seva resposta musical.

La música ofereix continuïtat, és a dir, ens pot traslladar d'una escena a una altra (en un canvi de lloc/temps, per exemple) sense cap alteració perceptiva, tan sols mantenint-se en el moment del canvi. Així, es podria dir que la música és una mena de «passa-pàgines» en el procés d'edició d'un film.

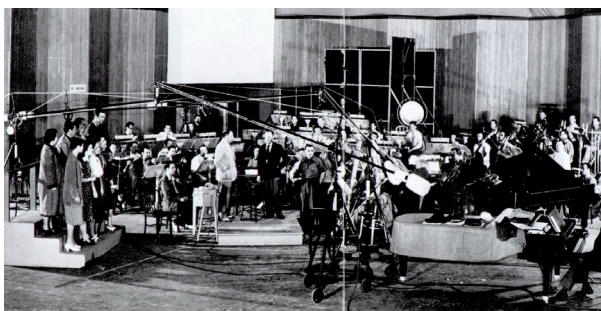
Naturalment, la sincronització és molt important, sobretot si es vol aconseguir una evolució natural de l'element audiovisual. No sempre podria ser així, perquè de vegades es pretén fer un canvi per alterar intencionadament la percepció de l'espectador.

1.5. Recursos en la creació musical cinematogràfica

El procés de creació de la música d'una pel·lícula (*film scoring*) és complex i difereix d'un compositor a un altre, i depèn del seu propi mètode i les diverses particularitats amb què portarà a terme la composició. D'aquí la necessitat de parlar de *score* quan ens referim a la música original d'una pel·lícula.

En funció de les circumstàncies amb què el compositor treballarà en un film, es poden donar les situacions següents:

- El compositor intervé des del principi en el projecte del film, és a dir, des de la preproducció. Pot recórrer al guió, per fer-se'n una idea i treballar-hi.
- El compositor intervé des del moment del rodatge del film, és a dir, des de la producció. Pot recórrer a visionar les primeres imatges obtingudes i treballar-les.
- El compositor intervé al final de la producció del film, és a dir, en la fase de postproducció. Pot recórrer a visionar el muntatge provisional o, si està disponible, el muntatge definitiu del film, amb la dificultat de treballar en temps límit, ja que la darrera fase obliga a entregues immediates.

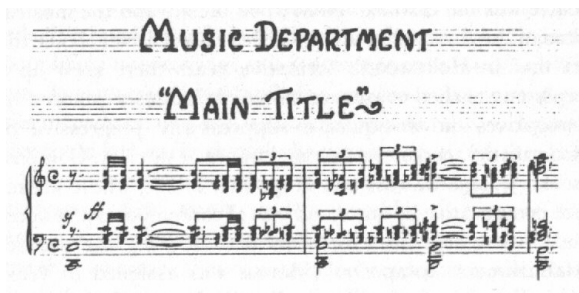


Carl Stalling dirigint una sessió musical d'animació

Els darrers anys, i gràcies a la informàtica, els compositors poden treballar sobre els anomenats animàtics, guions gràfics o *storyboards* fets per ordinador. Els animàtics ofereixen més avantatges, com ara referències de temps o la inserció i manipulació de l'àudio, i més fiabilitat.

Com a norma general, la decisió dels blocs es realitza a tres bandes: el compositor, el director i l'editor musical. Aquesta reunió prèvia a la postproducció s'anomena *spotting*.

Habitualment, i des de sempre, s'utilitza música de referència, anomenada *temporary music track* o *temp track*. Així, en el procés de muntatge, la música, encara que provisional, ofereix una solució narrativa i emocional a les primeres imatges del film, servint d'ajut a les intencions creatives.



Fanfària de la Warner Bros



Fanfària de la Fox

També és habitual que durant el film *scoring* el compositor hagi de reescriure constantment la seva obra, bé perquè hagi d'alterar certs fragments, bé perquè n'hagi rebutjat altres.

Com a recursos principals del compositor, tenim els següents:

- Contrapunt paral·lel.
- Mickey mousing*.
- Contrapunt audiovisual.
- Leitmotiv

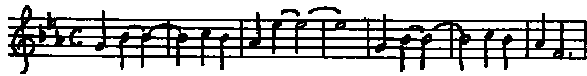
El contrapunt paral·lel és el més habitual. Pràcticament, és el «mètode». La seva principal finalitat és subratllar l'acció.

El *mickey mousing* és molt característic del cinema d'animació. Alhora, és un recurs molt important en les comèdies. Generalment, també s'utilitza, de forma més subtil, per reforçar una acció determinada, sigui per comicitat o dramatisme.

El contrapunt audiovisual, per oposició, no és tan habitual. La seva funció és alterar la percepció de l'espectador, per provocar-li una reacció no esperada. Aquest recurs el trobem sobretot al cinema de suspens i terror, circumstància que no el classifica obligatòriament en aquest gènere. Films amb exemples: *Alien*, *Gladiator*, *Una mente maravillosa* i *El último samurai*.

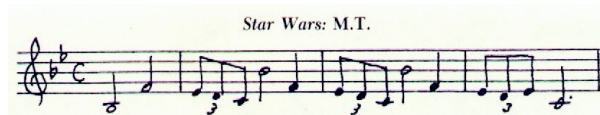
El *leitmotiv* o tema conductor és un recurs molt utilitzat en el cinema d'aventures. Generalment, el tema conductor funciona de la forma clàssica: condueix un personatge o una situació. Existeix una relació indivisible del leitmotiv amb el personatge o la situació.





Tema de *Los siete magnificos*

Però l'ús del leitmotiv s'ha modificat i ha evolucionat de diverses formes al llarg del temps. Així, el leitmotiv pot anar destinat a un objecte, un animal o una força o poder intangible. Els compositors europeus, sobretot, l'han utilitzat com a recurs monotemàtic, és a dir, partint d'un personatge amb el seu *leitmotiv*, apliquen la mateixa conducció temàtica a totes les situacions del film, amb les seves conseqüents variacions: el leitmotiv és una part de l'arquitectura musical amb les seves alteracions melòdiques i harmòniques. D'altres compositors utilitzen un sol leitmotiv per a més d'un personatge, és el cas d'Ennio Morricone i la música per al film *El bueno, el feo y el malo*. I també és possible trobar temes conductors només associats a determinades situacions; es tracta d'una forma pràcticament televisiva d'aquest recurs, i consisteix a utilitzar uns pocs temes repetidament en diversos moments de la pel·lícula (temes emocionals, sensació o sentiment). En tenim exemples a films com ara *La guerra de las galaxias*, *En busca del arca perdida* i *El señor de los anillos*.



Tema de *La guerra de las galaxias*



Tema de *En busca del arca perdida*

Indubtablement, el tema i les variacions tenen una funció dramàtica en el panorama cinematogràfic.

El compositor ha d'observar i potenciar les característiques següents:

- La música subratlla i reforça l'acció .
- La música com a reforç dels diàlegs.
- La música com a efecte de so.
- Simplicitat i eficàcia.

Adicionalment, els compositors tenen recursos personals diversos, conceptes musicals pròpiament visuals i estils particulars, com ara Ennio Morricone. Altres són propis de qualsevol obra musical, com els tòpics o frases fetes que, generalment, solucionen tot allò que volem explicar a l'espectador mitjançant la composició. També es pot recórrer a la imitació o onomatopeia musical, com ara utilitzar el violí per descriure un ase.

Cal subratllar també la importància de la fase d'orquestració. Aquesta fase (en realitat un altre ofici) resulta essencial per aconseguir el color i fraseologia. No es tan sols el fet de compondre, sinó de saber comunicar el resultat mitjançant les possibilitats orquestrals. Normalment, la figura de l'orquestrador forma part del procés. Segons els compositors, aquest procés és complementari del seu treball de composició. Per qüestió de temps, l'orquestrador ajuda a finalitzar la tasca de l'autor, partint d'un esborrany inicial detallat. Es tracta d'una col·laboració.

2. Síntesi

La música i els efectes sonors han estat presents en totes les representacions escèniques al llarg del temps, des del teatre grec, passant per les obres de Shakespeare, el precinema i el cinema mut fins arribar al cinema sonor. Aquesta relació necessària entre el cinema i la música va donar pas a una nova forma de composició musical.

Es coneix com a música cinematogràfica aquella composta o compilada per acompanyar films.

En un principi, el cinema mut va recórrer a la improvisació musical en viu. Juntament amb el músic, podia haver-hi el narrador i l'encarregat dels efectes sonors. Amb l'aparició dels intertítols es creà la figura del traductor. En aquest període la música és el suport sonor absolut de les imatges. Ha de ser continuada. Els compositors utilitzen formes bàsicament teatrals i escèniques, i recorren habitualment a l'adaptació musical del repertori preexistent. No obstant això, també hi ha films amb música original.

El primer film sonor fou *El cantor de jazz* (1927). Amb la possibilitat d'enregistrar el so ja no era necessari compondre una música continuada i s'aconseguien resultats de sincronització molt exactes, a més de poder manipular la música quan calgués.

Segons les circumstàncies, el compositor que treballa en un film pot intervenir en la fase de preproducció, la de producció o la de postproducció. Els recursos principals que pot utilitzar són el contrapunt paral·lel, el *mickey mousing*, el contrapunt audiovisual i el leitmotiv.

La música forma part del context del film formant una unitat indivisible. En el cinema no es pot parlar de gran música o música banal, sinó d'eficàcia o ineficàcia. No hi ha cap dubte que la música cinematogràfica té una vàlua educativa que no podem oblidar. Alhora, és una font de coneixement i ajuda en l'educació de la percepció i la capacitat audiovisual. Cal educar la facultat auditiva, predisposant l'oient a l'audició i a l'exposició musical per aprendre a escoltar i comprendre millor la música, la seva capacitat comunicativa, intel·lectual i emocional.

3. Glossari

Allfex: Aparell que reproduïx efectes sonors, dissenyat especialment per a sales de cinema. Hom té constància de la seva fabricació i distribució a Gran Bretanya el 1910.

Banda sonora (soundtrack): Pista de so d'una pel·lícula, formada per tres elements: diàlegs, efectes de so i música.

Bloc (cue): Fragment musical en una pel·lícula. La música es divideix en blocs.

Click track: Metrònom d'impulsos electrònics per mesurar el tempo en les sessions d'enregistrament de la música d'una pel·lícula. El director d'orquestra i els intèrprets poden escoltar-lo mitjançant auriculars i així aconseguir una bona sincronització. Actualment, són ritmes generats digitalment.

Contrapunt audiovisual (asincronisme): Música i imatge segueixen trajectòries diferents, no paral·leles. En certa manera, és anar en contra dels esdeveniments de la imatge utilitzant la



música per influir en les emocions de l'espectador. Per exemple, en una escena de batalla utilitzar música assossegada quan, en principi, esperem música dinàmica.

Contrapunt paral·lel (sincronisme): Música i imatge segueixen junts els esdeveniments. Concepte musical d'aplicació cinematogràfica.

Foley: Procés tècnic de creació i modificació de sons per ser utilitzats en un film, un vídeo o altra obra produïda electrònicament. També, la persona que crea o modifica sons mitjançant aquest procés.

Informació intel·lectual: Es considera informació intel·lectual la utilització de la música com a referència geogràfica o cultural. La música informa de quelcom. Per exemple, veiem una imatge de París i sentim La marselesa.

Leitmotiv (tema conductor): Tema o motiu creat per definir un personatge o situació dins d'una composició musical destinada a l'escenografia (teatre, òpera, cinema, etc.). Nom que prové del llenguatge musical i atribuït al compositor Richard Wagner.

Mickey mousing: Nom anglès amb què es coneix popularment, en el llenguatge cinematogràfic, el concepte musical del contrapunt paral·lel en la seva vessant més exagerada: cada acció té la seva resposta musical. És una característica essencial en el cinema d'animació i, evidentment, deu el nom al personatge Mickey Mouse, creat per Walt Disney.

Música cinematogràfica (film music / incidental music / functional music / background music / música de fons): Tota aquella música que neix a partir de la concepció i desenvolupament d'una pel·lícula. També aplicable a altres tipus de creació audiovisual.

Música diegètica (realistic music / música de pantalla): En una pel·lícula o producció audiovisual és la música que, aparentment, surt de la imatge, i que se suposa generada mitjançant aparells o intèrprets que apareixen a la pantalla, o bé així s'intueix. Un exemple: en una escena es veu un fonògraf o una ràdio en funcionament, o bé un pianista; aleshores és la música que escoltem i que suposem prové dels aparells o de l'intèrpret esmentat.

Orgue de teatre (theatre organ): Durant els segles XVII i XVIII va ser utilitzat en representacions teatrals i escèniques, òperes, oratoris i concerts. El segle XIX va ser utilitzat, bàsicament, com a substitut de l'orquestra.

Overscore: Música per sobre dels efectes sonors i/o diàlegs.

Piano elèctric (electric piano / electronic piano): Instrument, amb aparença de piano, que reproduïx tonalitats electroacústiques trameses a un amplificador i altaveus. Addicionalment, genera registres orquestrals simulats, entre d'altres. Hom té coneixement de la fabricació i distribució del model Bell Elèctric Piano per l'empresa Lyon & Healy de Chicago l'any 1913, amb destinació específica a les sales de cinema.

Score: Música original. Partitura musical creada per a un film. Generalment, la música original escrita expressament per a un film.

Streamer (barra detectora): Es tracta d'una barra vertical que es desplaça d'esquerra a dreta de la pantalla per tal de detectar el començament d'una entrada musical (o bloc). És un element de sincronisme molt important a l'hora de registrar la música d'un film. El director



de l'orquestra (habitualment, el mateix compositor) pot saber, gràcies a l'*streamer*, el moment on cal entrar un bloc o puntualitzar un moment determinat de la imatge. Inicialment, la barra s'aconseguia rasant els fotogrames de les còpies de treball. Actualment, queda superposada de forma electrònica a la pantalla o monitor.

Temporary music track (temp track): Música provisional utilitzada en els muntatges previs d'un film.

Underscore: Música per sota dels efectes sonors i/o diàlegs.

Wind machine (aeoliphone / eoliphone / màquina de vent): Instrument d'escenari que reproduïx el so del vent. Utilitzat com a instrument d'orquestra, per exemple, en el poema simfònic Don Quijote de Richard Strauss, el ballet Dafnis i Cloe de Maurice Ravel o la Sinfonia antàrtica (núm. 7) de Ralph Vaughan-Williams.

Wurlitzer (The Wurlitzer Hope-Jones Unit Orchestra: conegut com The Mighty Wurlitzer): Orgue de teatre o, específicament, de cinema. També anomenat piano-orquestra. Instrument dissenyat i construït el 1910 per la firma americana Wurlitzer en associació amb Robert Hope-Jones, per a l'acompanyament de films muts, i desenvolupat als Estats Units fins als anys vint. Els primers models s'anomenaven Wurlitzer Hope-Jones Unit Orchestras. Es tracta d'un orgue de teatre equipat amb registres que simulen trompetes, tubes, clarinets, oboès, campanes, xilòfons, percussions i una dotzena o més d'efectes sonors, o *traps*, com ara el xiulet d'una locomotora, sirenes de policia, etc. Durant el període 1913-1914 se'n van fabricar diversos models, classificats per lletres, com Style f, Style G, Style L, Style R i Style O. Fou un instrument essencial en el cinema mut.

4. Referències

Enciclopèdies musicals per il·lustrar films muts i els seus autors:

Encyclopedia of Music for Pictures

Autor: Erno Rapee

Editada l'any 1925. Compilació musical per a la il·lustració de films muts.

Kinobibliothek o Kinothek

Autor: Giuseppe Becce

Editat a partir de 1919. Obra que compila compositors originals i no originals per il·lustrar films muts, classificades segons la temàtica: escena dramàtica, catàstrofe, tensió, passió, jovialitat, bacanal, atmosfera lírica, natura, etc. L'any 1927 el *Kinothek* es va reeditar amb el títol *Allgemeines handbuch der Film-Musik*.

Motion Picture Moods for Pianists and Organists

Autor: Erno Raapee

Es tracta d'una compilació editada el 1924 que inclou uns 300 fragments de música preexistent, dividits en 52 categories, servint d'ajut per il·lustrar films muts. Exemples de les categories: ballables, batalles, persecucions, festes, funerals, horror, passió, tempesta, etc.

Music-sheets

Autor: Hugo Riesenfeld



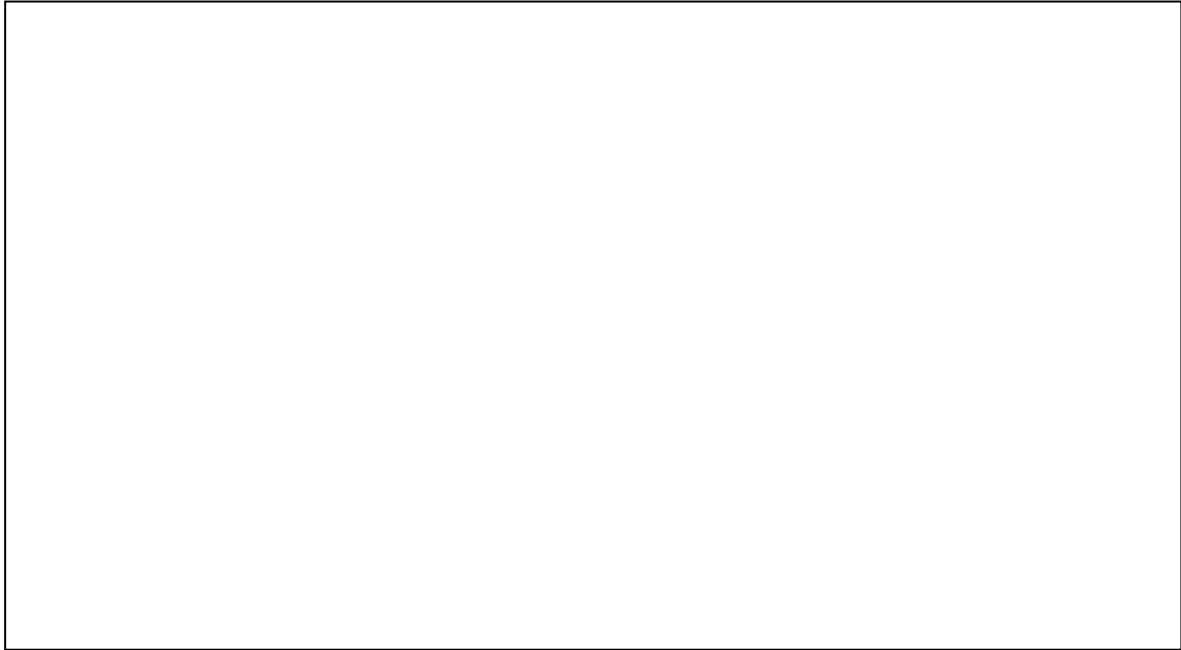
Compilació musical d'obres adients per a la il·lustració de films muts, tant en matèria de composició com d'assessorament, servint de vegades com a guia per al director d'orquestra. Editada a partir de 1915 per encàrrec del productor de la Paramount Jesse Lasky.



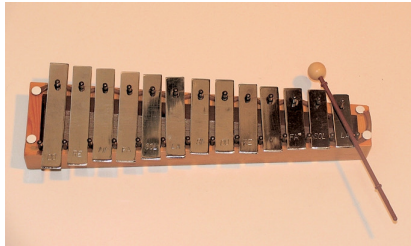
Proposta de treball posterior a l'activitat al Museu del Cinema i solucions

Aquí teniu unes preguntes que us plantegem sobre la pel·lícula i el so que li heu posat

- 1-. Qui és el protagonista de la pel·lícula d'animació?
- 2-. Explica breument la història:
- 3-. Dibuixa el protagonista



Per posar el so a la pel·lícula heu utilitzat tots els instruments que presentem a continuació
Ompler els espais corresponents recordant el servei que li heu donat a cada un d'ells.



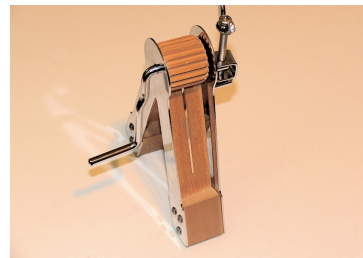
Carilló
Serveix per...



Bongo
Serveix per...



Caixa xinesa
Serveix per ...



Carraca
Serveix per...



Caixa xinesa doble amb mànec
Serveix per...



Teclat
Serveix per...

Solucionari

1-. El ratolí

2-. El ratolí té una pilota. Tot jugant, aquesta cau dins un pot de vidre. El ratolí aconsegueix de treure la pilota del pot tot omplint-lo amb l'aigua que raja d'una aixeta, però finalment la pilota cau i esclata.

3-

Carrilló: ulls

Caixa xinesa: Passes

Caixa xineses doble amb mànec: Botar amb les mans

Bongo: botar a terra

Carraca: aixeta

Teclat: música de fons

