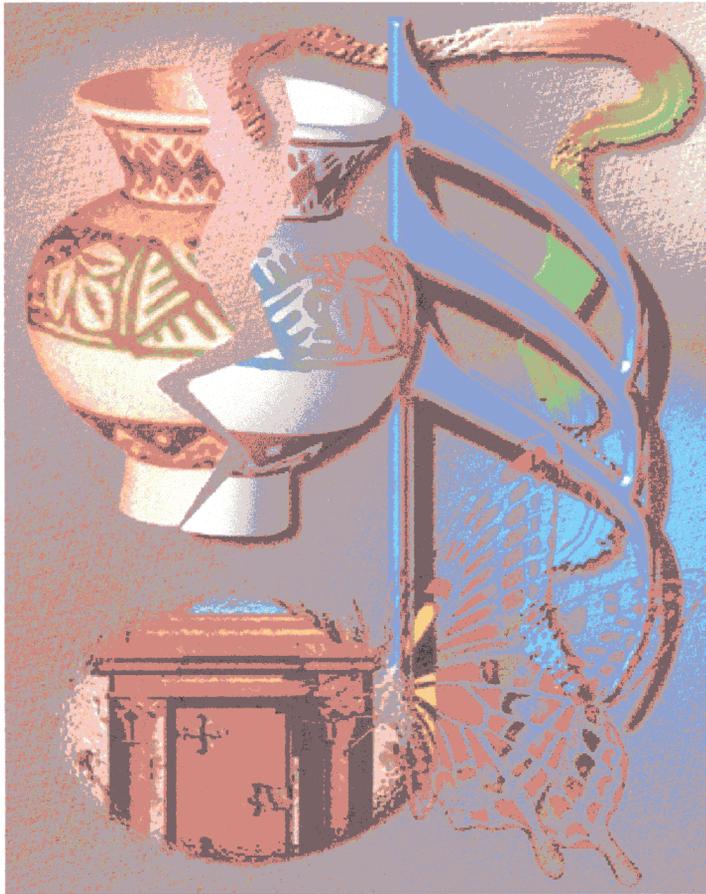




ABRIR CAPÍTULO 3



4. CONCLUSIONES

*La sombra de mi alma
huye por un ocaso de alfabetos,
niebla de libros y palabras.*
(F. García Lorca)

En el inicio del presente trabajo se establecieron una serie de intuiciones, con vocación de hipótesis, que han sido enfrentadas a los hechos y objetos analizados. Su confrontación dialéctica ofrece, ahora, un inventario de conclusiones que remite a cada uno de los aspectos tratados.

Formalmente, se presenta un mapa analítico, la valoración de la hipótesis nuclear, y un inventario de conclusiones específicas.

4.1. MAPA ANALÍTICO

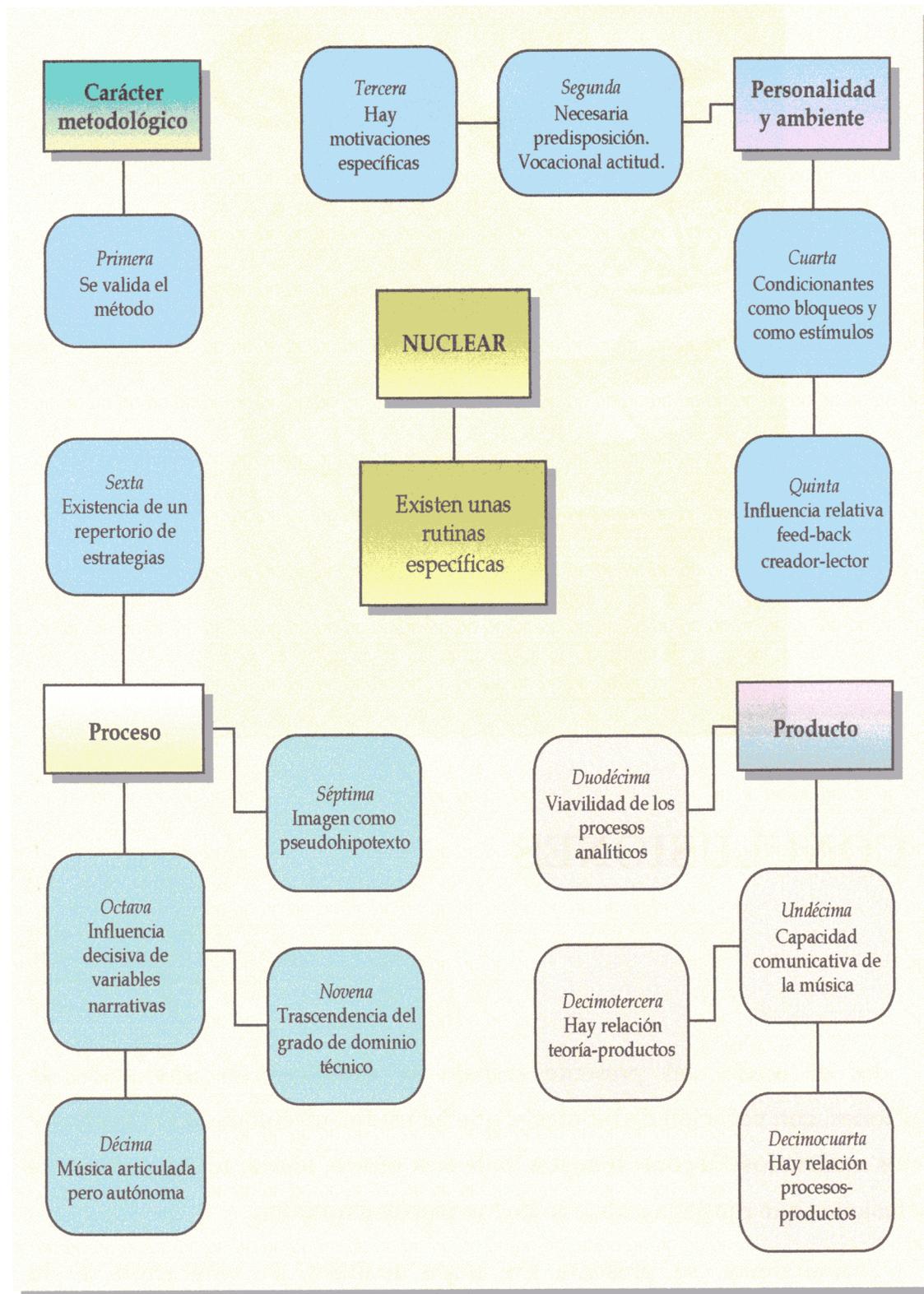


Fig. 112 Mapa de conclusiones.

42 NUCLEAR

Respecto a la hipótesis nuclear que declaraba la existencia de una estructura, de naturaleza abstracta e inteligible subyacente a todo acto creativo musical audiovisual cuya fuerza centripeta y epifánica, selecciona y organiza la actualización *espontanea* de las infinitas contingencias estéticas y las dota de una disposición teleológica comunicativa y emocional se constata que, si bien no hay elementos musicales específicos en y de la *musica audiovisual* lo que si se localiza son ciertas rutinas y estrategias desarrolladas por los creadores de forma específica en el marco de esta actividad creativa

Así mismo, se justifica la existencia de una serie de elementos retórico-musicales de construcción en la generación de un texto audiovisual Las bandas sonoras elaboradas con un notable empeño estético y técnico responden a estereotipos creativos fundamentados en transformaciones poético-retóricas Desde la generación y formulación de la idea hasta su producción como expresión musical tiene lugar un proceso en el que actúan múltiples y diferentes elementos

- a) Heurísticos a la hora de generar las ideas, los conceptos sonoros
- b) Asociativos y combinatorios, para establecer una estructura dinámica, orquestal, armónico-melódica o formal
- c) Elocutivos en pro de una estrategia timbrica textural de lenguaje sonoro o conceptual
- d) Deícticos, en la relación de interdependencia que se formula entre el discurso visual y el sonoro
- e) Proyectores y referenciales en las relaciones pragmáticas que se establecen entre el supratexto y el lector, el compositor y el texto, entre el supratexto y el compositor el compositor y los intérpretes, los intérpretes y el texto, etc

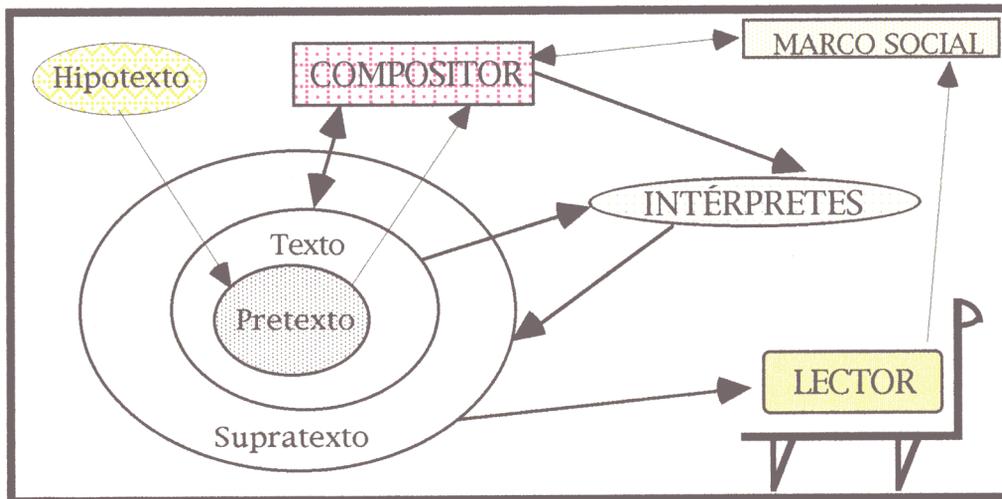


Fig. 113 Marco de relaciones creativas.

La contribución de todos ellos, de acuerdo a su específica naturaleza — experiencial, cultural, biogenética o azarosa —, posibilita la construcción de un texto musical que se integra como signo en el macrotexto audiovisual, y que se autogenera, retorizándose, a partir de los nuevos contenidos que manan de su intersección. Se trata de un signo destinado a la comunicación, al intercambio de contenidos — informativos, emocionales, etc. — que se forma como mensaje desde su misma concepción. Un mensaje regido por códigos técnico-prácticos que validan, en la corrección de su uso y en la destreza lectora, los resultados estéticos, pero que no vincula su éxito comunicativo a la objetivación de un único y exclusivo referente que, de existir, se muestra inaprehensible en el *status quo* científico actual.

4.3. INVENTARIO

4.3.1. De carácter metodológico

Se constata la eficacia y operatividad del método analítico para adquirir un conocimiento suficiente de las estrategias creativas utilizadas por los compositores. Asimismo, que los resultados obtenidos en estudios particulares, si responden a una metodología pertinente, permiten un índice acusado de transferibilidad. Por consiguiente, se pueden llegar a establecer ciertos criterios que permitan elaborar herramientas útiles para desarrollar

una fórmula de acercamiento a las estrategias de diferentes compositores de tal forma que se logre aislar ciertas rutinas o constantes que aparecen como urdimbres incuestionables de los posibles discursos sonoro-musicales

A pesar de las dificultades de orden funcional, se sanciona positivamente el modelo propuesto para el análisis textual, pues admite a través de un cruce intensivo de datos de variada naturaleza —musicales narrativos poéticos, técnicos, creativos, etc —, una aproximación provechosa a los acontecimientos estéticos que se desarrollan en el texto sonoro. Esto no significa que el método aplicado sea globalmente correcto ni tan siquiera que se trate de un método en sí mismo. Pero lo que evidencia es que, con todas las mejoras posibles y probables, se sientan las bases de una línea de investigación útil que se encuadra por su tipología, dentro de la teoría aplicada de la música —Dräger²⁹⁴—

4 3 2 Personalidad

4 3 2 1 Actividad

- ♥ La actividad profesional principal de los autores que escriben música cinematográfica es la composición. No obstante esta ocupación no es exclusiva, y raramente se dedican plenamente a la composición para cine.
- ♥ El acceso al medio cinematográfico es extremadamente casual. Al no existir una preparación específica en este campo la participación en proyectos audiovisuales se produce de forma azarosa: amistades, contactos casuales, etc.
- ♥ La perspectiva personal de los compositores respecto a la evolución de su obra cinematográfica es positiva. Los aspectos formales,

²⁹⁴ Actualmente la investigación musical cubre cinco ámbitos: a) la historia de la música; b) la teoría musical sistemática (cuestiones acústicas y de psicología auditiva ampliadas); c) folklore y etnomusicología musical; d) sociología de la música; y e) teoría de la música aplicada. En cualquiera de ellos se desarrollan a través de trabajos pluridisciplinares en los que la acústica, la etnología musical y la pedagogía musical tienen un peso específico considerable. Cfr. Heckmann y Lotter 1998: 173. Para profundizar *vid.* Dalhaus (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte*. Munich.

estructurales y de carácter narrativo son, en especial, los que más les satisfacen

- ♥ El paso del tiempo, la enajenación temporal de la obra modifica la percepción que tienen de esta respecto al momento de la creación. Se produce un proceso de objetivación que evoluciona la mirada sobre los resultados creativos
- ♥ Salvo escasas excepciones los compositores no suelen elaborar reflexiones o interpretaciones teóricas sobre su trabajo. Rara vez aparecen estéticas de artistas de forma directa ya sea en el plano ideológico, en el de los modelos estéticos prescriptivos o referenciales o en el técnico y procesal. Excepto las dedicadas a aspectos técnicos y operativos (*Música para la imagen* de Nieto, o el *Tratado de armonía* que prepara Pérez Olea) que tienen una estructura conceptual y sistemática el resto son, fundamentalmente, aforismos expresados en textos independientes, exposiciones en congresos, a través de medios de comunicación etc
- ♥ El grado de integración del compositor está en función de la intensidad en el trato con el director y el montador. El alcance de sus aportaciones puede bascular entre lo estrictamente relacionado con la música y determinadas observaciones que remitan a aspectos generales de la narración, el montaje, etc

4 3 2 2 Actitudes

La segunda hipótesis establecía que la creación musical en el marco de la ISeM precisa una predisposición singular en los compositores, no tanto en aptitudes como en la presencia de una vocacional actitud, y que dicha inclinación remite a necesidades propias del autor ligadas a fenómenos descriptivos y narrativos que separan en cierta medida esta tipología creativa de la pura o especulativa

Confrontada esta suposición, las conclusiones deducidas apuntan

- ♥ Para los compositores dedicados a la música cinematográfica las diferencias entre la composición absoluta y la aplicada no son de

orden técnico Se trata, ante todo, de una cuestión de talante, de predisposición afectiva hacia el tipo de estructuras y lenguajes que sugiere esta última

- ♥ Consecuentemente, el presupuesto cardinal de trabajo en la música cinematográfica es que debe haber una integración absoluta entre la música y la estructura narrativa de la película Este es el valor, la relación básica de la música con el filme
- ♥ La justificación textual de la música en el marco narrativo audiovisual está, para los compositores, en dos argumentos el significado de su aportación narrativa y su evidencia histórica
- ♥ No existe una predilección por el soporte o género en el que se trabaja El interés radica más en el texto que en el género

4 3 2 3 Motivaciones

La tercera hipótesis declaraba que las motivaciones que impulsan a los autores para componer música cinematográfica son la consideración social del medio, el reconocimiento de la obra, la variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas, el trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen en lo creativo Las conclusiones obtenidas a partir de esta deducción son

- ♥ La consideración social y el reconocimiento de la obra son un incentivo para componer música cinematográfica El compositor anhela que su obra sea interpretada que pueda desarrollarse como mensaje, y que este mensaje retroalimente su posición estética e ideológica
- ♥ La variedad de posibilidades estéticas y de exigencias técnicas que ofrece el cine es una motivación de primer orden La contingente emergencia que plantea permite la exploración de campos de la música muy variados

- ♥ El trabajo colectivo y las relaciones personales que se establecen creativamente son un aliciente para trabajar en este medio. Es una de las consideraciones que animan a los compositores a integrarse en el
- ♥ Los elementos que determinan básicamente la participación en un proyecto son dos: la composición del equipo de trabajo y el atractivo de la historia del guión.

4.3.3 Entorno

Se confirma, como postulaba la hipótesis cuarta, que los condicionantes exógenos a la actividad creadora musical aplicada al texto audiovisual influyen poderosamente tanto a nivel operativo como en los resultados de sus productos, ya sea como bloqueos o como estímulos.

4.3.3.1 Físico

Las conclusiones obtenidas sobre las condiciones físicas de trabajo y los condicionantes de carácter económico, tecnológico y técnico son:

- ♥ Los compositores tienden a trabajar siempre en el mismo lugar –un estudio personal– aunque no todos lo hacen dentro de un horario preciso.
- ♥ Los medios instrumentales de composición empleados por un compositor están en función de su edad y del tipo de formación seguida. Los compositores más jóvenes, y aquellos cuya instrucción es autodidacta o parte de los presupuestos de la música popular, están más ligados a las nuevas tecnologías.
- ♥ Las restricciones de carácter económico –monetarias, tecnológicas, etc.– son entendidas como un bloqueo, una limitación creativa que condiciona las posibilidades que se pueden ofrecer como creador.
- ♥ El marco temporal es el presupuesto de tiempo de la creación. Su limitación, si no es excesiva, se asume como un estímulo, un acicate de trabajo. El rendimiento innovador es vital en la composición. La premura de tiempo impone que la capacidad productiva se

corresponda con la necesidad de producción independientemente que el resultado final sea el idóneo. Esta carencia de tiempo si bien es muy estresante para los compositores, resulta un aliento creativo no solo por lo que se refiere a los trabajos que para una determinada película sino que genéricamente, representa una de los atractivos de este medio, pues la fijación de un plazo de tiempo determinado obliga a desarrollar una obra que de otra manera, se va retrasando

4 3 3 2 Social

La hipótesis quinta refería que el *feed-back* creador-lector posee una influencia trascendente en la sucesión creativa. Los pseudocódigos que tienen éxito comunicativo se suceden y repiten como esquemas positivos de tal forma que configuran en su repetición, ciertos sintagmas codificables. Las conclusiones obtenidas al respecto son

- ♥ Las relaciones con el equipo de trabajo suelen ser buenas y provechosas. Hay fluidez en el trato, en el intercambio de las ideas en especial con los músicos –intérpretes–. El vínculo que se establece con tres de sus componentes: el director, el montador y el ingeniero de sonido –señaladamente con el de grabación de músicas– es trascendental.
- ♥ Hay una tendencia a trabajar, al paso del tiempo, con el mismo equipo. El vínculo entre director-compositor, cuando es fructífero en términos de comunicación personal, perdura y se acentúa con el transcurso de los años y las obras.
- ♥ La receptividad ante los conocimientos de los demás participantes en el proceso creativo es un factor determinante de los resultados. Hay compositores que consideran la partitura como un elemento inexpugnable, como un dogma creativo, mientras que otros consideran a esta como una invocación de la creatividad general, mostrándose abiertos a las ideas e incorporaciones que puedan desarrollar tanto los músicos, los directores musicales –si los hay– los ingenieros de grabación y mezcla, o los montadores.

- ♥ La influencia de la respuesta social es relativa. La de los compañeros de profesión en mayor medida que la del público. No obstante, a la hora de componer, el audiospectador es considerado en su función de destinatario. Ello implica pensar en el aspecto comercial de la música. Se busca una respuesta y, por tanto, se elabora un discurso musical que le sea atractivo. Esto, sin embargo, no es cortapisa para la aventura, para la búsqueda. De hecho se asumen riesgos impensables en otros ámbitos de la música. El público acepta discursos que por lenguaje o disposición formal no aprobaría fácilmente si escuchase esa misma música fuera del marco de las imágenes.
- ♥ La propuesta es, en este sentido, un mensaje cerrado. Se dan las pautas de lectura al audiospectador para que la comunicación no sea equívoca.
- ♥ El marco productivo diferencia a la composición cinematográfica en referencia a otros tipos de actividades compositivas. Mientras en la música absoluta se puede ser más *diletanti* pues no es imprescindible que el espectador contemporáneo entienda el mensaje de la obra de forma inminente, en la cinematográfica se tiene que buscar un espectador inmediato, presente, contemporáneo. Mientras en la industria del disco, el directo o la publicidad se trabaja con presión sobre la respuesta del público, sobre el acierto: las ventas, el número de espectadores y compradores, el compositor cinematográfico permanece en un estado de intermediación contingente.

4 3 4 Proceso

4 3 4 1 Planteamiento y preparación

En la hipótesis sexta se anuncia que el marco de la ISeM justifica la existencia de un repertorio retórico de construcción en la creación de un texto sonoro, dentro de cualquiera de las posibilidades que ofrece su sustancia expresiva, e independientemente de sus privativas capacidades. Una vez desarrollado el proceso de investigación, y confrontada la hipótesis los

resultados obtenidos señalan una tendencia favorable que es apuntada en las siguientes conclusiones

- ♥ El momento de incorporación del compositor al proyecto cinematográfico suele ser, cada vez más, en la fase de preproducción. No obstante, el trabajo de escritura no comienza hasta que se termina el primer copión en montaje.
- ♥ Los compositores son fieles a las sugerencias y exigencias del realizador y valoran estas por encima de cualquier otra información paralela. Esa lealtad le hace sufrir una tensión entre lo que pretende y lo que realmente se puede hacer. Lo seguro no le complace tanto, pero funciona y es factible. Lo arriesgado, mucho más satisfactorio creativamente, le entrega a la incertidumbre del resultado, a la incógnita sobre la viabilidad y adecuación de este.
- ♥ Además de esas indicaciones del realizador, y de la información que les aporta el guión, también acostumbran a documentarse de forma complementaria. Esta actividad documental oscila entre la simple advertencia sinestésica y las referencias de carácter recursivo.
- ♥ En la preparación de la música se sigue un procedimiento deductivo: en primer lugar se aborda la película en su conjunto, y posteriormente se estiman las necesidades de cada una de las partes.

4.3.4.2 Hallazgo de ideas

La séptima hipótesis declara que la imagen funciona como un pseudohipotexto de la creación musical. Su capacidad sugestiva es uno de los incentivos de la fluidez, flexibilidad y originalidad del compositor, pues puede estimular y amplificar sus resultados creativos. Las conclusiones dimanantes de esta presunción son:

- ♥ Además de los propios de la composición absoluta, son factores estimulantes de la creatividad en el ámbito cinematográfico:
 - ⇒ la riqueza de estímulos que aporta la visión de la imagen — color, forma, profundidad, etc —,

⇒ los elementos narrativos de la historia, y, en general

⇒ el aspecto magico del propio dispositivo cinematografico

- ♥ Los compositores encaminan, desde el inicio su busqueda hacia una unica idea –efectiva valiosa para la pelicula– antes que hacia un grupo de ellas. Resulta más operativo trabajar a partir de una idea singular que desde una multiplicidad selectiva
- ♥ Algunos de los metodos empleados para potenciar el hallazgo de ideas incluyen, de forma individual o combinada, el *listing* –elaborar una lista de conceptos, de elementos de la pelicula y buscar sus sinonimos sonoros documentarse sobre las características de la pelicula y tratar de traducir sus impresiones–, y una forma peculiar de *brainstorming* pues el grupo puede ser binario director y musico, o como maximo de cuatro componentes productor director musico y montador de sonido –conversaciones previas tomando el guion como base–
- ♥ La idea originaria se hace patente a traves de cualquiera de los elementos que componen el hecho sonoro musical melodico ritmico, armónico, timbrico etc
- ♥ Si una idea sobre la que se trabaja no permite el crecimiento e impulso de desarrollo necesario, no tratan de acomodarla. La desechan e inician la busqueda de otra nueva porque resulta mas operativo
- ♥ El recurso a ideas creadas en abstracto previamente, anotadas y no utilizadas es una práctica habitual en algunos compositores. Los que así lo hacen, crean sus propios referentes de ideas en los que acumulan aquellos temas o nociones que imaginan inesperadamente y que, aunque no son utilizados inmediatamente tienen un reconocido valor para el autor
- ♥ Salvo necesidades de la pelicula los compositores son reacios a utilizar referencias tematicas o recursos estilisticos de obras de otros compositores, aunque sea como puro juego

- ♥ En el planteamiento estético, los compositores no se sienten bloqueados ante la necesidad de ser absolutamente originales. La valoración que hacen de la música cinematográfica toma como patrón la funcionalidad narrativa y no el argumento de la novedad estética.

4 3 4 3 Estrategias

Tanto la hipótesis octava, que planteaba la posibilidad de que las variables soporte, género o estilo puedan influir en las proposiciones estéticas y en los desarrollos estratégicos que impone el carácter narrativo y discursivo del audiovisual, como la décima, que establecía que aunque la pretensión substancial del compositor es que la música coopere en el ejercicio narrativo de la película también buscan que detente su propia articulación interna que su estructura sea musicalmente interesante han sido validadas, como significan las siguientes conclusiones:

- ♥ El factor que anima, inicialmente la imaginación sonora es el tono narrativo de la historia, el clima emocional que plantea.
- ♥ Técnicamente, los compositores conceden más importancia al hallazgo de las ideas que a la capacidad de desarrollo.
- ♥ En el procedimiento de escritura prefieren trabajar con pocos temas –entre dos y cuatro dependiendo de la película– para poder desarrollarlos antes que usar un número elevado de estos y que tengan una presentación breve, efímera.
- ♥ Cualquier lenguaje expresivo es considerado útil y válido para los textos audiovisuales siempre que su uso, además de ser conveniente, responda a las necesidades de la película.
- ♥ Aunque pueden ser un límite de la actividad creadora y actuar como bloqueo de esta, los arquetipos, en su valor de código resultan, en ocasiones, necesarios e imprescindibles.
- ♥ Los compositores, como norma, no son partidarios de mostrar su música al director hasta que no tiene forma definitiva. Los bocetos

pueden resultar equivocados e inducir a una lectura errónea por parte de este

- ♥ Los diálogos y los ruidos son considerados en términos de colaboración. Se estructura la música en sus niveles dinámicos, de rango de frecuencias, etc., para evitar el conflicto con ellos
- ♥ La sincronía es estimada más en su utilidad relacional que como trazo subordinador forzoso. Presenta diferentes grados y modelos de aplicación y su uso puede tomar diferentes valores
- ♥ El plan ideal de trabajo cuenta con más tiempo, más dinero y mayor poder de decisión
- ♥ El estaje creativo: las carencias en el proceso, se producen más que en la fase de ideación, en la de desarrollo de las ideas. Rara vez se dan como un vacío, se trata más de una dificultad de orden, de prioridad. El método seguido para salir de esos bloqueos es trabajar

4 3 4 4 Realización

En la hipótesis novena se aventuraba que el grado de dominio técnico impone el modelo procesal de trabajo, y encamina las posibilidades creativas, evidenciadas en los resultados de los productos. Los resultados estéticos quedan condicionados por los diferentes anclajes técnicos, lingüísticos y sintácticos del creador, como muestran estas conclusiones

- ♥ La estructura formal narrativa impone el modelo compositivo. Su diseño induce la disposición inicial del entramado musical
- ♥ La limitación temporal obliga a los compositores a escribir de forma continuada sin opción de rectificar prácticamente nada
- ♥ Mientras escriben realizan comprobaciones periódicas, ayudándose para ello del piano o de sistemas informáticos
- ♥ Aunque todos los compositores realizan un guion de parciales, de tiempos, musicalmente, unos diseñan un guion previo de la partitura y luego orquestan, y otros orquestan directamente

- ♥ Los compositores prefieren escribir bloques largos pues permiten el desarrollo formal, melódico, etc
- ♥ Los métodos de ajuste sincrónico con la imagen son personales. Cada compositor elabora uno que le es útil para el tipo de trabajo que desarrolla
- ♥ Acostumbran a enjuiciar por fases. Las evaluaciones que hacen coinciden con la terminación de unidades completas
- ♥ Tener que repetir un bloque porque no le encaje al director no supone nunca una coerción, es una ayuda porque las razones para repetirlo muestran las claves de lo que es preciso buscar

4 3 4 5 Grabación

- ♥ Los compositores prefieren realizar las grabaciones con intérpretes a hacerlo con tecnología informática. La presencia de los intérpretes en grabación es especialmente valorada porque permite sumar su colaboración, su criterio. De ahí la importancia de contar con buenos profesionales con colaboradores asiduos
- ♥ Cuando se realiza el registro con músicos no hay posibilidad alguna de estudiar la partitura, se graba sin ensayos previos
- ♥ Aunque no ejerzan como tales, los compositores prefieren dirigir ellos mismos a los músicos en la grabación a dejar esta responsabilidad en manos de un director contratado
- ♥ La valoración del resultado de la grabación suele ser contradictoria. Mejora en algunos aspectos respecto a la idea que se tenía de la partitura –sonido, timbre, dinámica, etc– y se deteriora respecto a otros –afinación, ritmo, etc–. En términos generales suele ser muy positivo, gratificante. No obstante, puede haber grandes diferencias entre la música imaginada y el resultado definitivo
- ♥ Los compositores consideran y estiman en un alto grado las posibilidades que ofrecen la tecnología de registro y mezclas para apoyar acústicamente la partitura escrita

4 3 5 Producto

A través del análisis de los productos, y el posterior cotejo de datos entre este y la descripción de los procesos, se han podido confrontar varias hipótesis. La primera de ellas, la hipótesis undécima establecía la suficiencia de la música para aprehender las capacidades estructurales propias de lenguajes articulados sintácticamente, como consecuencia de su implicación con elementos externos a ella. A través de esta vicaria aprehensión ontológica estaría capacitada para comunicar *semas* a través de fórmulas de relato. El análisis funcional de la música en términos narrativos, ha permitido identificar su inercia discursiva, apuntando las condiciones necesarias para una verificación provisoria de tal supuesto.

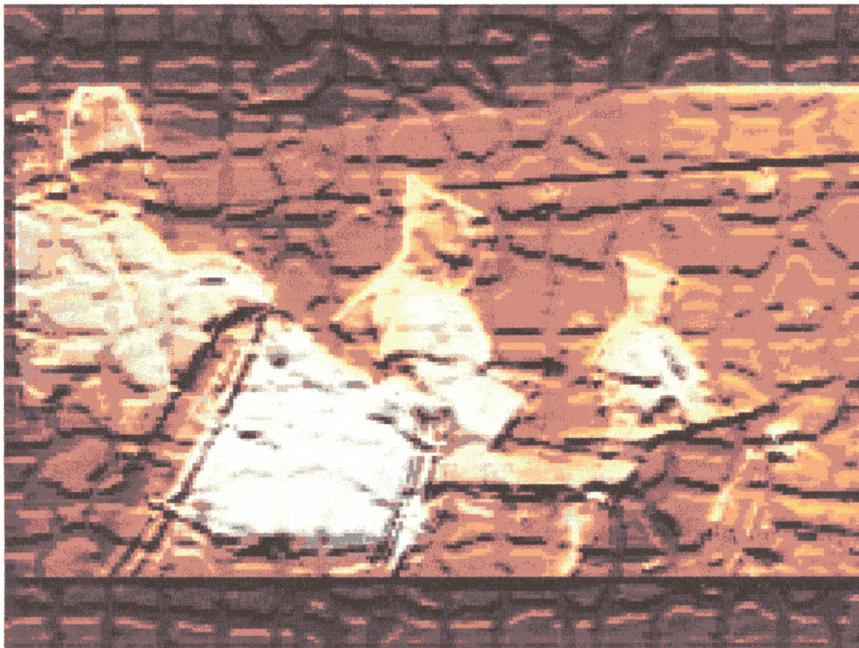
La segunda de las hipótesis, la duodécima defendía la eficacia del sistema de análisis de los productos creativos para localizar constantes técnicas y estéticas dentro de la obra de un compositor. El análisis comparado de los productos específicos del estudio con otros auxiliares, aunque ha permitido esbozar la intuición de que existe una identidad definida que se muestra mutable y diversa, factible de aislar y reconocer, su constatación efectiva pasa por el desarrollo de una investigación complementaria, en profundidad y dimensión, para cada uno de ellos —lo que extralimita lógicamente, los objetivos de esta—

La tercera y la cuarta hipótesis, decimotercera y decimocuarta, indicaban la posibilidad de que se pudiese establecer una relación directa entre las teorías expresadas o existentes y lo que muestra la producción efectiva, entre el planteamiento estético e ideático del compositor y las estrategias desarrolladas en los procesos, así como entre las estrategias seguidas en los procesos creativos y el resultado de dichos procesos, los productos. Lo cierto es que, tras su cotejo, se establece que no se producen divergencias significativas entre el autoanálisis que realizan los creadores y la interpretación que, a partir del examen, se obtiene de sus textos.

A partir de todas estas comprobaciones surgen las siguientes derivaciones:

- ♥ La integración de las sustancias expresivas en el texto audiovisual no es una operación aditiva sino que es fruto de una manipulación trascendente que otorga a cada una de ellas capacidades que no le son propias ni originarias
- ♥ Se constata la importancia de la musica dentro del texto audiovisual ya para hacer viable una lectura correcta ya para jerarquizar los elementos diegeticos
- ♥ Se produce una valoración positiva del concepto técnico de heterofonia en esta clase de textos, y posibilidad necesaria de aplicarlo para poder interpretarlos
- ♥ La composición musical es absolutamente retórica Aunque los procedimientos usados para tal fin se denominen, escolasticamente de forma no retórica sino técnica no se concibe tal posibilidad creativa fuera del marco retórico
- ♥ Anacronia, casi sistemática, del lenguaje musical empleado con respecto a la historia narrada
- ♥ La relación de tamaños del plano condiciona la presencia de la musica En interiores la musica comprime menos que en exteriores Como elemento disyuntor en el texto audiovisual cumple mejor esta función cuanto mayor es su grado de ambigüedad bien porque el lenguaje verbal no sea explicito o porque la propia imagen de lugar a la mayor de sus polisemias
- ♥ La secuencia de trabajos de un compositor permite reconocer algunos referentes reiterativos Estos establecen un estilema identificable que, independientemente de sus intenciones expresadas o conocidas, aparece evidenciado en sus realizaciones Por más que no puedan ser contrastadas desde un apercibimiento consciente en el momento de su creación, es innegable que en la lectura de la obra esos elementos aparecen para condicionar la dirección y el sentido de la misma
- ♥ Cuantos menos bloqueos culturales tenga un creador, mayores posibilidades hay de que sus resultados creativos sean más

novedosos y originales fuera de los marcos preestablecidos. En este sentido, la música de cine no puede ser excesivamente eclosionadora, pues viene condicionada por un determinado tipo de estructura. Cuando menos convencional sea esa estructura, es más factible que su originalidad sea mayor. Es decir, aquellos compositores que por su formación de carácter más autodidacta, perspectiva personal crítica, o postura estética menos continuista, y que permanecen en sus obras en unos postulados de cierta indefinición, a caballo entre la ruptura de la tradición más inmediata y una sostenida búsqueda de nuevas soluciones en las que, más que encontrar, buscan insaciablemente, están en disposición de hallar soluciones estéticas nuevas en cuanto divergentes. Son capaces de abrir caminos nuevos, de explorar territorios desconocidos que el tiempo dirá si son o no aprovechables.



5. APLICACIONES PRÁCTICAS

*Hay que ir del miedo a la satisfacción
y no de la indiferencia a la indiferencia*
(A. Pérez Olea).

5.1. APLICACIONES

Se preguntaba Falla, mientras escribía un afamado prólogo²⁹⁵, cómo habrían de utilizar aquel libro quienes aspiraban a *obtener fruto de sus enseñanzas*. Y se inquiría así bajo el temor de que *la luz cegase a los que habiendo vivido en la oscuridad por largo tiempo, gozaban por primera vez de sus beneficios*. Esa preocupación ha embargado en notables ocasiones el devenir de esta investigación. ¿Cómo hacer para no dejarse llevar por la embriagadora luz de algunos descubrimientos especialmente deslumbrantes?.

²⁹⁵ Prólogo a la *Enciclopedia Abreviada* de Joaquín Turina.

Si bien la función básica de este estudio es poner a prueba ciertas hipótesis científicas, la aplicación práctica de sus conclusiones ofrece otras posibilidades. Por una parte mejorar el funcionamiento de los procesos y los logros de los mismos, a saber, los productos creativos. Por otra, servir para formar en este campo de conocimiento, no solo por lo que se refiere al saber acumulativo, sino también a sus posibles aplicaciones prácticas tanto en la producción como en la observación.

La validez de la investigación y con ella de su modelo, debe asentarse en

- A La capacidad de derivar profundas implicaciones de la actividad musical dentro de un texto audio-sonoro, con fines pedagógicos
- B La elaboración de un constructo que sirva de método, cuantitativo y cualitativo, de análisis
- C Consagración de unos saberes prácticos que sean aplicables en la ejecución de futuros textos audiovisuales con el fin de dotarlos de una más efectiva y diversa capacidad comunicativa, a la par de un rigor extensible al resto de los elementos de la banda sonora

5.2 NUEVAS PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN

Por suerte, exponer o establecer certezas verificables permite formular nuevas hipótesis que despejan un abierto camino al desarrollo de ulteriores estudios sobre un objeto más amplio, preciso y seguro. Algunas de estas descubiertas posibilidades son

- ♦ A partir de muestras más amplias, se podría abordar una valoración en términos curriculares, analizando elementos educativos – éxito escolar, autodidactismo, etc – el estamento social y económico, la procedencia, dedicación, etc. Es decir, mediante estudios cuantitativos, realizar una valoración psicológica y sociológica del personaje, con el fin de estudiar la influencia de estos parámetros en sus actividades creativas. Igualmente, conocer cómo influye la

formación del compositor, o el medio en el que se trabaja habitualmente en el dominio técnico y estilístico de los lenguajes

- ◆ Asimismo, se podría realizar un estudio que tomase como objeto el análisis de la producción grupal en el ámbito cinematográfico, tomando como referencia inicial al compositor. Se valoraría, por ejemplo, si varía la productividad dependiendo del tiempo que se lleva trabajando con el mismo equipo – director, productor montador, etc –
- ◆ Evaluado que el tamaño de la pantalla, la dimensión total, afecta a la percepción rítmica que se tiene de las imágenes, de la sucesión y movimiento interno de las mismas se podría estudiar cuáles son los factores que provocan tal divergencia, buscando una implicación del tipo de las diferencias de escucha según el volumen –no se oyen igual las frecuencias agudas y las graves–. Si radica esa diferencia en el tiempo de lectura de las mismas, en la variación del tamaño absoluto de las imágenes
- ◆ Otro tipo de estudios podría estar dirigido al conocimiento de la influencia de las nuevas tecnologías –sonido generado por ordenador tecnología informática, etc – en los procesos de producción creadora



6. GLOSARIO

*La tecnología ha llegado tan lejos
que tendrá que volver a recogerlos (A.Gala).*

ACULOGÍA: Teoría de la escucha y del sonido.

ALGORITMO: Término de la cibernética que precisa el método para realizar un trabajo que satisface ciertas condiciones: ser definido, tener una descripción no ambigua y finita, y poseer un punto particular de inicio y otro de finalización, con lo cual su ejecución acaba en un tiempo finito.

ARMONÍA: Sistema dialéctico de la consonancia formal de una heterogeneidad simultánea de sonoridades.

BLOQUEOS CREATIVOS: Cierres que afectan al pensamiento, obstáculos que impiden el normal desarrollo de una actividad creadora.

CRECIMIENTO, Proceso de: Suma de elementos conformantes del proceso musical. Implica tanto un sentido de continuación expansiva —

proceso de evolución identificable y abierto—, como la permanencia de una estructura memorizable de los acontecimientos sonoros

DICOTICA, Escucha Procedimiento de investigación neuronal fundamentado en el envío simultáneo y diferenciado de informaciones verbales o musicales a cada uno de los oídos, y cuyo objetivo es la búsqueda de asimetrías en las respuestas

DOLBY Marca que denomina a diferentes reductores de ruido —*Dolby a b SR*— y a los sistemas de sonido cinematográfico que se fundamentan en estos —*Dolby stereo system, Dolby SR Dolby digital*—

DVD Sistema de almacenamiento compatible con el disco compacto (CD) que permite una gran capacidad de almacenamiento con un ratio de transferencia muy alto

ETOGRAMA Inventario sistemático de los comportamientos de un sujeto en una situación dada

HERMENÉUTICA Teoría de la interpretación Originalmente, hace referencia a la elucidación de los escritos religiosos jurídicos o literarios pero actualmente es concebida como teoría del conocimiento o teoría de la interpretación general de los textos y obras de arte

HEURÍSTICA (del griego *heurisko*= yo busco) Disciplina científica —rama de la psicología experimental— y arte de hallar nuevos conocimientos y hacer descubrimientos que se apoyan en distintas indicaciones y apartan al espíritu de caminos errados poniendolo en la pista de hechos necesarios y de hipótesis que prometen éxito

MIDI Protocolo de comunicación diseñado a principios de los años ochenta, y cuyo propósito es el intercambio de información musical entre todos aquellos dispositivos electrónicos que dispongan de un adaptador estándar —sintetizadores ordenadores secuenciadores, etc —

MLAN Sistema impulsado por la casa Yamaha y que está llamado a convertirse en el sustituto del MIDI Supone un paso más que este por cuanto no es sólo un protocolo musical Permite la comunicación entre todos los equipos SCSI y de audio, además de los dispositivos MIDI a través de un

unico cable Su implantación puede producir un avance radical en el futuro de los sistemas Multimedia

MUSICA DE CAMARA Composiciones para una pequeña sala, pocos músicos y un reducido auditorio a diferencia de la música de iglesia de teatro o de sala pública de conciertos Actualmente, la expresión tiene un sentido aun más restringido Excluye no sólo la música de orquesta los coros y otras combinaciones mayores sino que también lo hace con toda música vocal e instrumental destinada a un sólo instrumento

MUSICA PROGRAMATICA Música que desarrolla su discurso a partir de las proposiciones de una trama literaria o imágenes mentales que son evocadas por medio del sonido

RITMO MUSICAL Comprende todos aquellos parámetros asociados al aspecto temporal de la música Abarca los tipos de rítmicas los tiempos las agógicas, las dinámicas, las disfunciones temporales y las expresividades especiales

SEMANTEMA Elemento de pensamiento conceptual o creador

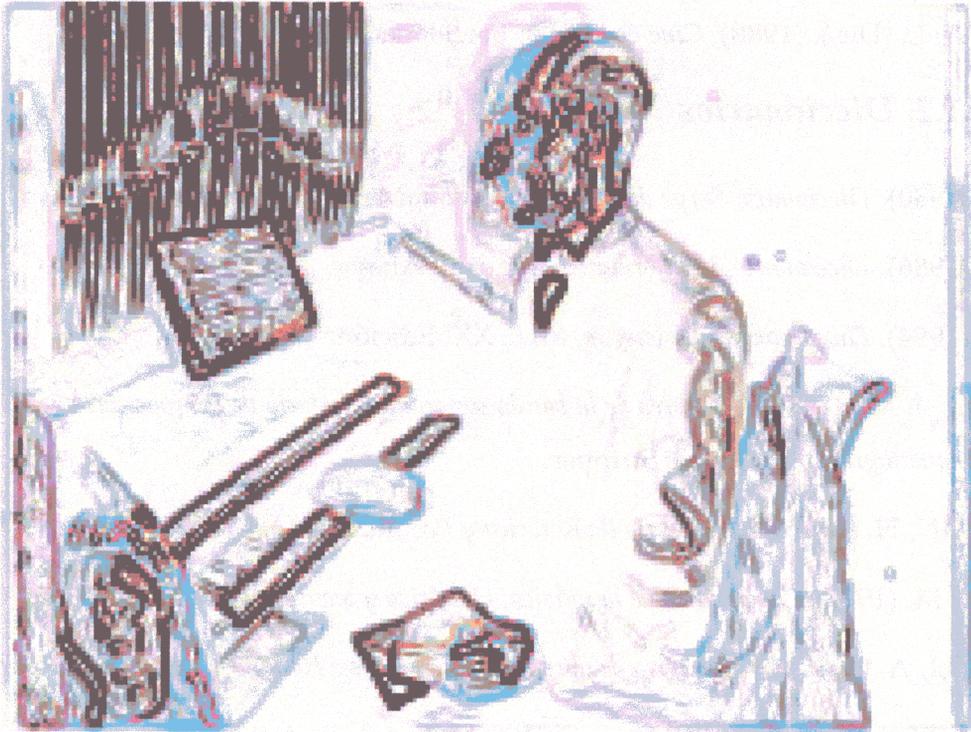
SERENDIPIDAD Experimentación lúdica Principio de estímulo casual (de Bono) Encontrar una cosa mientras se busca otra

SINTETIZADORES Instrumentos electrónicos que permiten a través de osciladores y circuitos, tanto la imitación de la sonoridad de los instrumentos tradicionales, como la generación de sonidos específicos y propios de ellos

SISTEMAS DE GRABACIÓN MULTIPISTA Sistemas de gestión de registro sonoro que permiten la anotación individual por pistas, de cada fuente y su posterior procesamiento tratamiento y mezcla

SISTEMAS DE SINCRONISMO Sistemas tecnológicos cuya función es mantener el funcionamiento simultáneo y encadenado de varias unidades mediante un controlador de tiempo —FSK SMPTE/EBU—

UNDERSCORING Sistema de sincronía americano en el que la música puntúa, marca y subraya asiduamente gestos, movimientos, expresiones y acciones Tuvo especial relevancia en los años cuarenta y cincuenta



7. DOCUMENTACION E INFORMACIÓN

*Hacer música es crear para los demás,
sin vanas ni orgullosas intenciones* (Falla)

7.1. FUENTES

7.1.1. Bibliografía

7.1.1.1. Fuentes primarias o directas

7.1.1.1.1. Obras de referencia o consulta

7.1.1.1.1.1. Enciclopedias

AA.VV. (1990). *Música en el Tiempo*. Madrid: Sarpe.

AAVV. (1990). *Guía del oyente: Cine música*. Barcelona: Salvat.

MICHELS, U. (1989). *Atlas de Música I*. Madrid: Alianza.

— (1996). *Atlas de Música 2*. Madrid: Alianza.

PEREZ G (Dir) (1994) *Historia de la musica del cine* Barcelona Euroliber

VILALTA L (Dir) (1988) *Cine & Musica* Barcelona Salvat

7 1 1 1 1 2 Diccionarios

AAVV (1980) *Diccionario Sarpe de la Musica clasica* Madrid Sarpe

AAVV (1986) *Diccionario de Informatica* Madrid Anaya

AAVV (1994) *Diccionario de la lengua* RAE XXI Edicion

BENITEZ J M^a (1996) *Nombres de la banda sonora diccionario de compositores cinematograficos* Madrid Stripper

BERISTAIN H (1992) *Diccionario de Retorica y Poetica* (3 ed) Mexico Porrúa

BRENET M (1976) *Diccionario de la musica Historico y tecnico* Barcelona Iberia

CAPPELLI A (1985) *Diccionario de abreviaturas Latinas e Italianas* Milan U Hoelpi

CHEVALIERY J y GHEERBRANT C (1986) *Diccionario de Simbolos* Barcelona Herder

COROMINAS J (1980) *Breve diccionario etimologico de la lengua castellana* (3 ed) Madrid Gredos

EIMERT H y HUMPERT H V (1977) *Das lexikon der elektronischen musik* Germany G B R

HENCKMANN W Y LOTTER K (Eds) (1998) *Diccionario de Estetica* Barcelona Critica (Grijalbo Mondadori)

MARCHESE A y FARRADELLA J (1986) *Diccionario de retorica y terminologia literaria* Ariel

MOLINER M (1986) *Diccionario del uso del español* Madrid Gredos

SAINZ DE ROBLES F C (1984) *Diccionario español de sinonimos y antonimos* Madrid Aguilar

SCHOLES P A (1984) *Diccionario Oxford de la musica* Barcelona Edhasa/Hermes/Sudamericana

SECO M (1982) *Diccionario de dudas de la lengua española* Madrid Aguilar

TORRES A M (1994) *Diccionario del Cine español* Madrid Espasa Calpe

– (1997) *Diccionario del Cine* (2ª ed) Madrid Espasa Calpé

711113 Tesauros²⁹⁶

TORRE DE LA TORRE S (1996) *Para investigar la creatividad thesaurus y bibliografía española* Barcelona PPU

TESEO Centro de proceso de datos del Ministerio de Educación y Cultura

Base de datos de la Biblioteca Nacional MEC

Base de datos de las Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid UCM

Base de datos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid RCSMM

Base de datos de la Biblioteca del IORTV IORTV

711114 Tratados o manuales

AAVV (1972) *Tratado de Armonia* Madrid Sociedad Didáctico Musical

AAVV (1994) *Metodos y tecnicas cualitativas de investigacion de Ciencias Sociales*
Síntesis

ALTMAN R (1992) *Sound Theory Sound Practice* London Routledge

ANDERSON J et al (1989) *Redaccion de tesis y trabajos escolares* Mexico Diana

BAL M (1985) *Teoria de la Narrativa Introduccion a la Narratologia* Madrid Cátedra

BAS J (1986) *Tratado de la Forma Musical* Buenos Aires Ricordi

BELTRAN MONER R (1991) *Ambientacion musical* Madrid IORTV

BOSCH GARCIA C (1982) *La tecnica de investigacion documental* Mexico Facultad de
Ciencias Politicas y Sociales

BUGEDA J (1974) *Manual de tecnicas de investigacion social Deteccion y analisis*
Madrid Instituto de Estudios Politicos

CAMACHO C (1993) *Armonia e instrumentacion* Madrid Real Musical

CARRERAS PANCHÓN A et al (1992) *Guia practica para la elaboracion de un trabajo
cientifico* Salamanca Universidad de Salamanca

²⁹⁶ Simplificando la definición de la UNESCO los Thesaurus son según su función, instrumentos de control terminológico según su estructura, vocabularios controlados y dinámicos de términos relacionados semántica y genéricamente

- CARRO SANCRISTOBAL L (1994) *Estrategias para el estudio y elaboración de trabajos en la universidad Una perspectiva para la investigación educativa* Valladolid I C E Universidad de Valladolid
- CASELLA A y MORTARI V (1987) *La Técnica de la Orquesta Contemporánea* Buenos Aires Ricordi
- DIMBWADYO M (1991) *Vade Mecum de la armonía* Madrid Editorial Música Mundana
- ECO U (1982) *¿Cómo se hace una tesis?* Buenos Aires Gedisa
- FRANCO RIBATE J (1983) *Manual de Instrumentación de Banda* Madrid Música Moderna
- GALLEGO A (1987) *Ser Doctor Como redactar una Tesis Doctoral* Madrid Fundación Universidad Empresa
- GARCIA JIMENEZ J (1993) *Narrativa Audiovisual* Madrid Cátedra
- GEDALGE A (1990) *Tratado de Fuga* Madrid Real Musical
- HABA A (1984) *Nuevo tratado de armonía* Madrid Real Musical
- HOPE K (1972) *Métodos de análisis multivariado* Madrid Estudios Políticos
- JORDA E (1969) *El director de orquesta ante la partitura* Madrid Espasa Calpe
- JURAFSKY A (1946) *Manual de armonía* Buenos Aires Ricordi Americana
- KETELE J M de y ROEGIERS X (1995) *Metodología para la recogida de información* Madrid La Muralla S A
- LARUE J (1989) *Análisis del estilo musical* Barcelona Labor
- LASSO DE LA VEGA J (1975) *El trabajo intelectual Normas técnicas y ejercicios de documentación* Madrid Paraninfo
- (1977) *Como se hace una Tesis Doctoral técnicas normas y sistemas para la práctica de la investigación científica y técnica y la formación continuada* Madrid Fundación Universitaria
- MARIN R y TORRE S (1991) *Manual de la creatividad* Barcelona Vivens Vives
- MOTTE D de la (1989) *Armonía* Barcelona Labor

- MOTTE-HABER H de la y EMONS H (1980) *Filmmusik Eine systematische Beschreibung* Munich Carl Hanser Verlag
- MUCCHIELLI R (1974) *El Cuestionario en la Encuesta Psico Social* Madrid Ibérico, Europea de Ediciones
- NIETO J (1996) *Musica para la Imagen* Madrid SGAE
- NISBETT A (1989) *Uso de los Microfonos* Madrid IORTV - Focal Press
- NOELLE E (1963) *Encuestas en la sociedad de masas Introduccion a los metodos de la Demoscopia* Madrid Alianza editorial
- PALOMO M (1995) *El estudio de grabacion personal* Madrid Amusic
- PISTON W *Orquestacion* (1984) Madrid Real Musical
- (1995) *Armonia* Barcelona Labor
- PREVITALI F (1969) *Guia para el estudio de la direccion orquestal* Buenos Aires Ricordi
- RIEMANN H (1929) *Composicion musical* Barcelona Labor
- RIVIERE J (1975) *Metodologia de la documentacion* Madrid CCAA
- ROSELLÓ DALMAU R (1981) *Tecnica del sonido cinematografico* Madrid Forja
- RUMSEY F y McCORMICK T (1994) *Introduccion al sonido y la grabacion* Madrid IORTV
- SAGER J C (1993) *Curso practico sobre el procesamiento de la terminologia* Madrid Ediciones Pirámide Fundación Germán Sánchez Ruipérez
- SALZER F (1990) *Audicion estructural Coherencia tonal de la musica* Barcelona Labor
- SCHENKER H (1990) *Tratado de armonia* Madrid Real Musical
- SCHONBERG A *Fundamentos de la composicion musical* Madrid Real Musical
- (1979) *Tratado de armonia* Madrid Real Musical
- (1990a) *Ejercicios preliminares de contrapunto* Barcelona Labor
- (1990b) *Funciones estructurales de la armonia* Barcelona Labor
- SIERRA BRAVO R (1988) *Tesis doctorales y trabajos de investigacion cientifica* Madrid Paraninfo

- SIKORA J (1979) *Manual de metodos creativos* Buenos Aires Kapelusz
- SOLER J (1995) *Fuga tecnica e historia* Barcelona Antoni Bosch editor
- VILLAFANE J (1985) *Introduccion a la teoria de la imagen* Madrid Piramide
- WATKINSON J (1994) *Audio digital* Madrid Paraninfo
- WEIS E y BELTON J (comps) (1985) *Film Sound Theory and Practice* New York
Columbia University Press
- ZAMACOIS J (1960) *Curso de formas musicales* Barcelona Labor
- (1983) *Teoria de la Musica* Barcelona Labor
- ZANO A (1973) *Mechanics of moder music* Ancona (Italy) Berben

71112 Textos

711121 Biografias

- AAVV (1994) *Enrique Escobar apuntes biograficos* Palma de Mallorca Associació
balear Amics de les Bandes sonores
- AAVV (1994) *Concierto homenaje a Pedro Iturralde* Madrid SGAE
- ALVARES R (1996) *La armonia que rompe el silencio conversaciones con Jose Nieto*
Valladolid Semana Internacional de Cine de Valladolid - SGAE
- CABAÑAS ALAMAN F J (1993) *Anton Garcia Abril sonidos en libertad* Madrid
ICCM
- CALVO F (Coord) (1986) *Evolucion de la banda sonora Carmelo Bernaola* Madrid
Festival de Cine de Alcala de Henares
- GARCIA DEL BUSTO J L (1986) *Tomas Marco Oviedo* Dep Musicologia U de
Oviedo
- IGLESIAS A (1982) *Carmelo Bernaola* Madrid Espasa Calpé
- LATORRE J M^a (1989) *Nino Rota la Imagen visitada por la Musica* Barcelona
Montesinos
- LLUIS i FALCÓ J (1994) *Gregorio Garcia Segura Historia y analisis de un musico de*
cine Murcia Ed Filmoteca regional de Murcia
- OLEA P (1995) *Morras en Chafarinas la pelicula* Zaragoza Xordica Editorial

SCHONBERG H C (1989) *Los grandes compositores* B Aires Javier Bergara editor

VAYÁ PLA V (1977) *Joaquin Rodrigo su vida y su obra* Madrid Real Musical

711122 Tematica

AAVV (1984) *Las industrias culturales y la musica* Madrid Boletín de estudios MEC

ADORNO T W y EISLER H (1981) *Cine y Musica* Madrid Fundamentos

AGUILAR GARDNER C (1980) *La creatividad y el proceso creativo* México D F
Edamex

ALEGRE DE LA ROSA O M^a (1988) *Asimetria cerebral en el procesamiento de materia
musical en videntes e invidentes* Tenerife Universidad de Laguna

ALFONSO N (1970) *The mechanisms of artistic creation* York Witterborn Ne

ALPISTE F et al (1993) *Aplicaciones Multimedia Presente y Futuro* Barcelona Ed
Técnicas Rede S A

AMO A del (1970) *Cine y critica de cine* Madrid Taurus Ediciones

ARIJON D (1988) *Gramatica del lenguaje audiovisual* Andoin Escuela de cine y video

ASSIMOV I (1973) *100 preguntas basicas sobre la ciencia* Madrid Alianza

ATTALI J (1978) *Ruidos* Valencia Ruedo Ibérico

ATTEBERY B (1992) *Strategies of fantasy* Bloomington Indian University Press

AUKSTAKALNIS S y BLATNER D (1993) *El espejismo de silicio* Barcelona Págin
Uno S L

AUMONT J et al (1989) *Estetica del Cine Espacio filmico montaje narracion lenguaje*
Barcelona Paidós comunicacón

—(1992) *La imagen* Barcelona Paidós comunicacón

BARBACCI R (1965) *Educacion de la memoria musical* Buenos Aires Ricordi

BARCE R (1985) *Fronteras de la Musica* Madrid Real Musical

—(1987) *Doce advertencias para una sociologia de la musica* Lisboa Fundaçao Coluste
Gulberkian

BARRON F (1976) *Personalidad creadora y proceso creativo* Madrid Marova

BARTHES R (1970) *Retorica de la Imagen* Tiempo Contemporáneo

- (1983) *El "Grano" de la voz* Mexico Siglo XXI
- (1986) *Lo obvio y lo obtuso Imágenes gestos y voces* Barcelona Paidós
- (1990) *Elementos de Semiología La aventura semiológica* Barcelona Paidós
- BAYLE F (1993) *Musique acousmatique* Paris INA GRM Buchet/Chastel
- BEAUDOT A (1980) *La creatividad* Barcelona Narcea
- BELTRAN MARTINEZ H (1983) *Elementos formales de investigación* Bogotá
Universidad Santo Tomas de Aquino
- BERENGUER J (1974) *Introducción a la música electrónica* Valencia Fernando Torres
- BESSIS P y JAQUI M (1972) *Qu'est ce que la créativité?* Paris Dumond
- BETTETINI G (1984) *La conversación audiovisual* Madrid Cátedra
- BLANCHARD G (1984) *Imágenes de la música de Cinema* Paris Edilio III
- BLAUKOPF K (1987) *Sociología de la música* Madrid Real Musical
- BOCHENSKI J M (1981) *Los métodos actuales del pensamiento* Madrid Rialp
- BONO E De (1974) *El pensamiento lateral* Barcelona Programa Editorial
- BOULEZ P (Comp Nattiez) (1984) *Puntos de referencia* Barcelona Gedisa
- BRELET G (1949) *Le temps musical* Paris P U F
- BRINDLE R S (1986) *Musical composition* London Oxford University Press
- BUNGE M (1980) *La investigación científica Su estrategia y su filosofía* Barcelona Ariel
- BURCH N (1970) *Praxis del Cine* Madrid Fundamentos
- (1991) *El tragaluz del infante* Madrid Catedra
- BUSTOS MARTIN I (1994) *Multimedia* Madrid Anaya
- CALABRESE O (1993) *La crítica artística pre semiótica* Madrid Catedra
- CARBÓ i PONCE E (1995) *Como ser creativo* Barcelona Obelisco
- CLAUDE S (1976) *Panorama de la música contemporánea* Guadarrama Madrid
- COCA FERNANDEZ S (1993) *Comunicación y creatividad la expresividad creativa del gesto* Madrid UCM

- COLÓN PERALES C (1988) *Introducción a la historia de la música en el cine La imagen visitada por la música* Sevilla Cuadernos de comunicación 10/11 Universidad de Sevilla Alfar
- COLPI H (1963) *Defense et illustration de la musique dans le film* Société d Etudes de Recherches et de Documentation Cinématographique (SERDOC)
- COMBARIEU J (1945) *La Música sus leyes y su evolución* B Aires Cronos
- COMOTTI G (1986) *Historia de la Música I - La Música en la cultura Griega y Romana* Madrid Turner
- COPLAND A (1955) *Música e imaginación* B Aires Emecé
- (1994) *Como escuchar la música* Madrid FCE
- CRAWFORD P R (1954) *Techniques of creative thinking* New York Hawthorn
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ J (1983) *Historia de la Música española 7 El Folklore musical* Madrid Alianza
- CROCKER R L (1986) *A History of Musical Style* New York Dover
- CUETO R (1996) *Cien Bandas sonoras en la Historia del cine* Madrid Nuer
- CHAILLEY J (Dir) (1955) *El desarrollo del instinto armónico en los auditores* Paris Cuadernos de estudio de Radio y Televisión / P U F
- (1984) *La musique et le sing* Lausanne - *Elements de philologie musicale* Paris Alphonse Leduc
- (1991) *Compendio de Musicología* Madrid Alianza Música
- CHATEAU J (1976) *Las fuentes de lo imaginario* México Fondo de Cultura Económica
- CHATMAN S (1990) *Historia y Discurso La estructura narrativa en la novela y el cine* Madrid Taurus
- CHION M (1985a) *La voix au cinema* Paris Cahiers du cinéma
- (1985b) *Le son au cinema* Paris Cahiers du cinéma
- (1988) *La toile trouee la parole au cinema* Paris Cahiers du cinéma
- (1992) *El cine y sus oficios* Madrid Cátedra
- (1993) *La audiovision* Barcelona Paidós Comunicación

– (1994) *Musiques medias et technologie* Paris Flammarion Dominos

– (1997) *La musica en el cine* Barcelona Paidós

CHOMSKY N (1984) *Linguistica cartesiana* Madrid Gredos

DAN CARLIN Sr (1991) *Music in film and Video Productions* Boston Focal Press

DAVIS D (1966) *Gramatica de la produccion* Madrid TVE Servicio de formacion

DAVIS G A y SCORR J A (1975) *Estrategias para la creatividad* B Aires Paidós

DE PERGAMO A L (1973) *La notacion de la musica contemporanea* Buenos Aires

Ricordi Americana

DELCRAUX F (1987) *El silencio creador* Madrid Rialp

DESANTES GUANTER J M (1977) *Fundamentos del Derecho de la informacion*

Madrid Confederacion española de Cajas de Ahorros

DESPINS J P (1989) *La Musica y el Cerebro* Barcelona Gedisa

DUDDLEY ANDREW J (1988) *Las principales teorias cinematograficas* Gustavo Gili

ECO U (1988) *Tratado de Semiotica general* Barcelona Ed Lumen

– (1990) *Obra Abierta* Barcelona Ariel

EHRENZWEIG A (1973) *El orden oculto del arte* Barcelona Labor

– (1976) *Psicoanalisis de la percepcion artistica* Barcelona Gustavo Gili

EINSENSTEIN S (1982) *Cinematismo* Buenos Aires Domingo Cortez

– (1988) *Teoria y tecnica cinematograficos* Madrid Rialp

ESTERA SANZA J (1994) *En busca del metodo creativo* Barcelona E S Estudios internacionales

EVANS M (1975) *Soundtrack The Music of the Movies* New York Hopkinson y Blake

EXIMENO A (1978) *Del origen y reglas de la Musica* Madrid Editora Nacional

FOSTER T R V (1992) *101 metodos para generar ideas como ayudar a estimular la creatividad* Bilbao Deusto

FRAISSE P (1956) *Psychologie de l'audition* Paris Flammarion

– (1976) *Tempo del ritmo* Madrid Morata

– (1978) *Psicologia del ritmo* Barcelona Labor

- FRESNAIS G (1980) *Son Musique et Cinema* Quebec Gaetan Morin
- FUBINI E (1988) *La Estetica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* Madrid Alianza
- (1994) *Musica y lenguaje en la estetica contemporanea* Madrid Alianza
- FUENTES I PUJOL M^a E (1992) *Documentacion cientifica e informacion* Barcelona ESRP-PPV
- GARCÍA ABRIL A y FERNANDEZ-CID de TEMES A (1983) *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y contestacion el 4 de Diciembre de 1983* Madrid Diputación de Teruel
- GARCÍA BACCA J D (1990) *Filosofia de la Musica* Barcelona Anthropos
- GARCÍA GARCÍA F (1982) *Creatividad e imagen en los niños* Madrid Servicio de publicaciones del MEC
- (1984) *Estudios de creatividad iconica individual y colectiva en niños de edad escolar* Madrid Servicio de publicaciones de la UCM
- (1992) *Estrategias creativas* Madrid-Barcelona Edelvives y Servicio de publicaciones del MEC
- GARCIA JIMENEZ J (1995) *La Imagen Narrativa* Madrid Paraninfo
- GARCÍA LABORDA J M (1993) *Ultimas tendencias en la nueva musica española La composicion musical en la decada de los ochenta* Madrid SEdeM
- GARCIA NOBLEJAS J J (1982) *Poetica del texto audiovisual Introduccion al discurso narrativo de la imagen* Pamplona Universidad de Navarra
- GARDNER H (1988) *La nueva ciencia de la mente historia de la revolucion cognitiva* Barcelona Paidós Ibérica
- (1993) *Arte mente y cerebro una aproximacion cognitiva a la creatividad* Barcelona Paidós Ibérica
- (1994) *Educacion artistica y desarrollo humano* Barcelona Paidós Ibérica
- (1995a) *Inteligencias multiples la teoria en la practica* Barcelona Paidós Ibérica
- (1995b) *Mentes creativas una anatomia de la creatividad vista a traves de las vidas de Sigmund Freud Albert Einstein* Barcelona Paidós Ibérica

- GARRET H E (1983) *Estadística en psicología y educación* Barcelona Paidós
- GENETTE G (1989) *Palimpsestos La Literatura en segundo grado* Madrid Taurus
- GOLDARAZ GAINZA J J (1992) *Afinación y temperamento en la música occidental* Madrid Alianza
- GOMEZ AMAT C (1983) *Historia de la Música española 5 El siglo XIX* Madrid Alianza
- GOMEZ BERMUDEZ DE CASTRO R (1989) *Evolución de la producción cinematográfica española* Madrid Ed UCM
- GONZALEZ MARTINEZ J M (1996) *La heterosemiosis en el discurso musical y literario hacia una semiotica integrada de la música y el lenguaje* Murcia Universidad de Murcia
- GORBMAN C (1987) *Narrative Film Music Unheard melodies* Londres BFI (Indiana University Press)
- GREIMAS A J y COURTES J (1982) *Semiotica Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* Madrid Gredos
- GRIBENSKI A (1975) *L'audition* Paris P V F
- GRUPO M (1987) *Retórica General* Barcelona Paidós Comunicación
- GRYZIK A (1984) *Le rôle du son dans le récit cinématographique* Paris Lettres Modernes
- GUBERN R (1989) *Historia del Cine* Barcelona Lumen
- GUBERN et al (1995) *Historia del Cine español* Madrid Catedra
- GUILFORD J P et al (1983) *Creatividad y educación* Barcelona Paidós
–(1986) *La naturaleza de la inteligencia humana* Barcelona Paidós
- GUIRAUD P (1979) *La semántica* Madrid Fondo de Cultura Económica
- HACQUARD G (1959) *La musique et le cinéma* Paris Presses Universitaires de France
- HALAS & MANVELL (1963) *Técnica del cine animado* Madrid Taurus
- HEMSY DE GAINZA V (1983) *La improvisación musical* Buenos Aires Ricordi
- HIPPENMEYER J R (1973) *Jazz sur films* De la Thule

- HUERTAS JIMENEZ L F (1986) *Estetica del discurso audiovisual Fundamentos para una teoria de la creacion filmica* Barcelona Mitre
- HURTADO L (1971) *Introduccion a la Estetica de la Musica* Paidós 8/A
- JAQUI M (1979) *Claves para la creatividad* México Diana
- KANIZSA G (1986) *Gramatica de la vision Percepcion y pensamiento* Barcelona Paidós
- KARLIN F (1994) *Listen on the Movies* New York Schurmer Books
- KARLIN F y WRIGHT R (1990) *On the Track* New York Schurmer Books
- KAROLYI O (1981) *Introduccion a la Musica* Madrid Alianza
- KAUFMANN A et al (1973) *La inventiva* Bilbao Deusto
- KETELE J M (1980) *Observer pour eduquer* Berna Peter Lang
- KOESTLER A (1967) *The act of creation* New York Dell Publising Co
- KRACAUSER S (1989) *Teoria del cine La redencion de la realidad fisica* Barcelona Paidós
- KUCHARSKI R M (1980) *La musica vehiculo de expresion cultural* Madrid Secretaria Gral Tecnica del MEC
- LACOMBE A y ROCLE C (1979) *La musique du film* Paris Francis Van de Velde
- LENDOR E (1987) *El vivir creativo* Barcelona Herder
- LEÓN TELLO F J (1988) *Teoria y Estetica de la Musica* Madrid Taurus
- LIBERMAN A (1993) *De la musica el amor y el inconsciente busqueda de una certeza y fragmentos de una intimidad* Barcelona Gedisa
- LO DUCA (1984) *Le dessin anime* Paris Prisma
- LOECK HERNANDEZ J (1996) *Lo procesual en la creacion artistica* Santiago U Santiago de Compostela
- LONDON K (1970) *Film Music A Summary of the Characteristic Features of Its History* New York Amo Press
- LÓPEZ CALO J (1983) *Historia de la Musica española 3 El siglo XVII* Madrid Alianza
- LÓPEZ HIDALGO A et al (1995) *Creatividad y comunicacion* Sevilla Tripode

- LÓPEZ QUINTAS A (1987) *Estetica de la creatividad* Barcelona PPU
- (1993) *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa* Madrid Asociacion para el progreso de las Ciencias Humanas
- LOPEZ YEPES J (1977) *Estudio sobre la documentacion de las Ciencias de la Informacion* Madrid Instituto Nacional de Publicidad
- (1978) *Teoria de la documentacion* Pamplona Unuversidad de Navarra
- (1995) *La aventura de la investigacion cientifica* Madrid Sintesis
- LOWENFELD V (1985) *Desarrollo de la capacidad creadora* B Aires Kapelusz
- LLUIS i FALCO J (1991) *La banda sonora musical cinematografica del proces creador al proces recreador* Barcelona Inedito
- MANTECON J J (1942) *Introduccion al estudio de la musica* Barcelona Labor
- MANVELL R (1975) *The tecnique of film music* Londres New York Focal Press
- MARCO T (1983) *Historia de la Musica española 6 El siglo XX* Madrid Alianza
- (1993) *La creacion musical como imagen del mundo entre el pensamiento logico y el pensamiento magico* Madrid R A de Bellas Artes de San Fernando
- MARIN IBANÉZ R (1975) *Tecnicas del pensamiento creativo* Madrid Incie
- (1980) *La creatividad* Barcelona Ceac
- (1995) *La creatividad diagnostico evaluacion e investigacion* Madrid UNED
- MARINA J A (1993a) *Elogio y refutacion del ingenio* Barcelona Anagrama
- (1993b) *Teoria de la intelgencia creadora* Barcelona Anagrama
- MARTENOT M (1970) *Audition preaudition et constitution de la pensee musicale* Paris Magnard
- MARTIN MORENO A (1983) *Historia de la Musica española 4 El siglo XVIII* Madrid Alianza
- MARTÍN POYO I (1978) *Teoria y practica de la creatividad* Madrid I N Publicidad
- MASLOW A H (1983) *La personalidad creadora* Barcelona Kairos
- MATUSSEK P (1984) *La creatividad desde una perspectiva psicodinamica* Barcelona Herder

- MEEKER D (1981) *Jazz in The Movies* Talisman Books
- MENCHÉN BELLÓN F (1981) *Creatividad y medios audiovisuales* Valladolid Mateos Lope
- MENDEZ LEITE F (1965) *Historia del Cine español* Madrid Rialp
- MERLEAV-PONTY M (1994) *Fenomenologia de la percepcion* Barcelona Edicions 62
- METZ C (1979) *Psicoanálisis y cine* Barcelona Gustavo Gili
- MILLERSON G (1985) *Técnicas de Realización y producción en Televisión* Madrid IORTV Focal Press
- MITCHELL D (1972) *El lenguaje de la música moderna* Barcelona Lumen
- MITRI J (1965) *Esthétique et Psychologie du Cinema 2 Les formes* Paris Ed Universitaires
- (1978) *Estética y Psicología del Cine 1 Las Estructuras* Madrid Siglo XXI
- MOLES A (1976) *La creación científica - Tª de la Información y percepción estética* Madrid Jucar
- MOLES A y CAUDE R (1977) *Creatividad y métodos de innovación* Barcelona CIAC
- MOORE M L (1995) *Tarjetas de sonido Sound Blaster* Madrid Anaya-SGAE
- MORGAN R P (1994) *la música del siglo XX* Madrid Akal Música
- NATTIEZ J J (1975) *Fundamentos d'une sennologie de la musique* Paris V G dé etiens
- NEUMANN E (1992) *Mitos de artista estudio psicohistorico sobre la creatividad* Madrid Tecnos
- NUÑEZ A (1992) *Informática y electrónica musical* Madrid Paraninfo
- PABLO L de (1968) *Aproximación a una estética de la música contemporánea* Madrid Ciencia Nueva
- PACHÓN RAMIREZ A (1992) *La Música en el Cine Contemporáneo* Badajoz Dip Provincial de Badajoz
- PADROL J (1994) *Pentagrama en imatges entrevistes amb compositors de música de cinema* Barcelona Itxia Llibres
- PAOLA L de (1978) *Música para películas mudas* Madrid Rialp

- PÉREZ MASEDA E (1993) *Musica como idea musica como destino Wagner Nietzsche*
Madrid Tecnos
- PEREZ M (1980) *El universo de la musica* Madrid Sociedad General Española de
Libreria
- PERSICHETTI V (1985) *Armonia del siglo XX* Madrid Real Musical
- PIERCE J R (1985) *Los sonidos de la Musica* Barcelona Prensa científica
- PINES M (1983) *Los manipuladores de cerebros* Madrid Alianza
- POIRIER P (1941) *Musique cinematographique* Bruselas Larcier
- POPPER F (1989) *Arte accion y participacion el artista y la creatividad hoy* Madrid
Akal
- PORCILE F (1969) *Presence de la musique a l'ecran* Paris Ed du Cerf
- POUSSEUR H (1984) *Musica Semantica y Sociedad* Madrid Alianza
- PRADO DIEZ D De (1996) *El torbellino de ideas para la participacion e inventiva socio
grupal* Santiago Univ de Compostela
- PRATT C C (1968) *The meaning of music* New York McGraw Hill Book Co
- PRENDERGAST M R (1977) *Film Music A neglected art "The history and techniques of
a new art form from silent films to the present day"* New York Norton
- PRIEST S (1991) *Teorias y filosofias de la mente* Madrid Catedra
- RASSKIN M (1994) *Musica virtual* Madrid Anaya SGAE
- READ H (1926) *Educacion por el arte* Buenos Aires Paidos
- RETI R (1965) *Tonalidad atonalidad pantonalidad* Madrid Rialp
- RIEBEN L (1979) *Inteligencia global inteligencia operativa y creatividad pruebas
operativas y pruebas de creatividad* Barcelona Edit Medica y tecnica
- RIO D del (1991) *La creatividad musical* Barcelona Vicens-Vives
- ROCK I (1985) *La percepcion* Barcelona Prensa científica
- RODARI G (1976) *Gramatica de la fantasia* Barcelona Reforma de la Escuela
- ROUTLEDGE P (1953) *El Psicoanalisis de la vision y audicion artistica* Londres CRG
- ROWET N (1972) *Langage musique poesie* Paris Ed de Seuil

- RUIZ DE LUNA S (1960) *La musica en el Cine y la musica para el Cine* Madrid
Imprenta Pérez Galdós
- SAIFER R (1991) *Music in video productions* New York Knowledge Industry
Publications
- SALAS VIU V (1966) *Musico y creacion musical* Madrid Taurus
- SAPODHKOV M A (1983) *Electroacustica* Barcelona Reverté
- SCHLIEBEN LANGE B (1987) *Pragmatica Linguistica* Madrid Gredos
- SCHOENBERG A (1963) *El Estilo y la Idea* Madrid Taurus
- SILBERMANN A (1962) *Estructura Social de la Musica* Madrid Taurus
- STOKOWSKI L (1964) *Musica para todos nosotros* Madrid Espasa-Calpé
- STONE K (1980) *Music Notation in the Twentieth Century A practical Guidebook* New
York Norton
- STRAVINSKY I (1952) *Poetica musical* Buenos Aires Emecé
- STRAVINSKY I y CRAFT R (1964) *Conversaciones con Stravinsky* Buenos Aires
Ediciones Nueva visión
- STUCKENSCHMIDT H H (1989) *La Musica del Siglo XX* Madrid Guadarrama
- SUNMERS G F (1976) *Medicion de aptitudes* México Trillas
- SWANWICK K (1991) *Musica pensamiento y educacion* Madrid MEC
- TARASTI E (1996) *Semiotique musicale* Poitiers Pulim
- TARQUINI R (1994) *Creacion espontanea y actividad virtual* Barcelona Can Boada
- TOCH E (1989) *La melodia* Barcelona Labor
- TORRANCE E P (1969) *Orientacion del talento creativo* Buenos Aires Troquel
–(1979) *La enseñanza creativa* Madrid Santillana
- TORRE S de la (1991) *Evaluacion de la creatividad TAEC un instrumento de apoyo a la
reforma* Madrid Escuela Española
- TRANCHEFORT F R (1985) *Los instrumentos musicales en el Mundo* Madrid Alianza
- ULMANN G (1972) *Creatividad una vision nueva y mas amplia* Madrid Rialp

UTRERA C (Ed) (1990) *La Música en el Cine* Las Palmas Viceconsejería de Cultura y Deportes

VALLS GORINA M y PADROL J (1990) *Música y Cine* Barcelona Ultramar

VAN DIJK T (1980) *Estructuras y funciones del discurso una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto* Madrid Siglo XXI

VELASCO IRIGOYEN M (1986) *Creatividad sensibilidad y fantasía* Madrid Quorum

VERALDI G (1974) *Psicología de la creación* Bilbao Mensajero

VERÓN E (1987) *La Semiosis Social fragmentos de una teoría de la discursividad* Buenos Aires Gedisa

WEBER A (1982) *El camino de la nueva música* Barcelona Bertl

WEISBERG R W (1987) *Creatividad El genio y otros mitos* Barcelona Labor

7 1 1 1 3 Artículos

AA VV (1997) Luis Gordillo se esta imponiendo una estética banal *ABC de las artes* 24/1/97 38 40

AAVV (1981) Entrevista Anton Garcia Abril *Monsalvat* 115

AAVV (1979) Nino Rota *Monsalvat* 0062 06

AAVV (1984) Nino Rota y el Cine *Monsalvat* 113

AAVV (1988) Entrevista a Ennio Morricone Yo escribo mi música y espero que otros la definan *Dirigido por* 160

AAVV (1990) Escuchar el cine *Archivos de la Filmoteca* 7 Madrid Filmoteca Española

AAVV (1997) Los primogénitos son más autoritarios *El País* 9/2/1997 26

AAVV (1997) Premio Nacional de Música 1997 *El País* 11/20/1997

AAVV (1997) Zoltan Kocsis Pianista *El País* 15/1/1997 32

ALAMEDA S (1997) Alberto Portera El explorador del cerebro *Dominical El País*

ALBERT M (1994) Creatividad y música *Revista de Psicología General Aplicada* 138 85 87

BARRIOS N (1996) Jose Antonio Marma Investigador *El País* 8/12/1996

- BERENGUER J M (1990) El pensamiento matemático en la musica *Scherzo* 43 83-105
- BOSCAINI F (1987) Presupuestos científico del Sonido-Musica *Revista Psicomotricidad* 26
- BUELOM G J (1982) Rhetoric and music *New Groove*
- CORBALÁN ABELLÁN M (1997) Naturaleza del comportamiento musical *Musica y Educacion* 32
- DELALANDE F (1967) L'analyse des conduites musicales une etape du programme semiologique *Semiotic* 66 1/3
- EINSENSTEIN S (1969) Ecris d'Einsenstein La Musique du Paysage (suite) La nouvelle étape du contrepoint du montage *Cahiers du Cinema* 217
- ESCAL F R (1987) Barthes Fragements d'un discourse sur la Musique *Semiotica* 66 1/3
- FANO M (1986) Vers una dialectique du film sonore *Cahiers du Cinema* 152
- FREGA A L (1998) Investigacion musical Bibliografía básica *Musica y Educacion* 34
- GARCÍA HERRAINZ F (1993) El Musico de Jazz en el Cine *Cuadernos del Jazz* 18
- GARCÍA J (1993) Estándares del Cine *Cuadernos de Jazz* 18
- GUARNER J L (1962) El Jazz y sus posibilidades como Musica cinematográfica *Aria Jazz* 11 y 12
- GUILLÉN M A (1990) Música e informática una nueva perspectiva *Scherzo* 43 83 105
- GUILLOT GIMENO J (1998) El ritmo una experiencia vital *Musica y educacion* 33 85-93
- HELBO A (1983) Teatre y Espectacle *Analisi* 0007/0008
- HOFMAN S (1993) Neuromusicology Essential aspects *SEdeM*
- HUYTAC J (1989) A proposition d'audition musical active *Musique et Culture* 3 3-4

- KELLART L A y BEVER T G (1980) Hemisphere asymetries in the perception musical intervals as a function of musical experience and family handednes background *Brain and Language* 10
- KIMURA D (1964) Left right differences in the perception of melodies *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 16 355 358
- LARA F (1988) Jose Nieto orgullo y humildad de un artesano *Revista Autor* Madrid SGAE
- LOSPALLUTI L (1993) Proposte di obiettivi e metodologie nei corse sperimentali a indirizzo musicale nelle Scuole medie Statali *Analisi* Vol IV 10 25-29
- MARSH D T y VOLIMER J (1988) *The Polyphonic creative process experiences of artists and writers* U de Pittsburg
- MOORE J L S (1990) Strategies for fostering creative thinking *Music Educators Journal*
- NUÑEZ A (1990) La composicion por ordenador *Scherzo* 43 83 105
- O'CONNOR J (1992) La estructura de la memoria musical *Musica y Educacion* 9
- PABLO L de (1992) Componer hoy *Cuatro lecciones magistrales* RCSMM
- RATHEAU P (1992) Vivre l'instant de musique *Musique information* XVII 2
- RENAUD J (1979) L'enigme du don musical *Science et vie* 744
- SAN JOSE HUGUET V (1994) Hacia una didáctica de la educacion musical científicamente fundamentada *Musica y Educacion* 18
- (1998) Los atributos musicales y el procesamiento cerebral *Musica y Educacion* 34
- SORIA M P (1982) Antón Garcia Abril en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando *Revista Zaragoza* 004 0032
- TELLEZ J L (1989 91) Notas para una teoria de la musica dramatica I II III IV V *Archivos de la Filmoteca* nº 1 2 5 y 8 Valencia Filmoteca de la Generalitat Valenciana

71114 Revistas

Acordes (1995 1996) Madrid Primer Compas (Mensual)

Audioclasica (1997 1998) Madrid Larpress (Mensual)

Banda Sonora (1996) Madrid (Mensual)

Cinerama (1992) Madrid Editorial Complutense (Mensual)

En Concierto (1996 1998) Madrid Comusica (Bimensual)

Future Music (1998) Madrid Larpress (Mensual)

La montaña magica (1996-1997) Madrid Arte Tripharia (Trimestral)

MacUser (1990-1993) Madrid Editorial America Ibérica (Mensual)

MacWorld (1992 1996) Madrid IDG communications (Mensual)

Musica de cine (1992 1993) Valencia AMDECI (Trimestral)

Musica y educacion (1988 1998) Madrid Musicalis (Trimestral)

Musica (1996) Madrid (Mensual)

Musique (1995) Madrid (Variable)

PcWorld (1997-1998) Madrid IDG communications (Mensual)

Pionner informa (1995-1998) Madrid Pionner (Bimensual)

Revista de Musicologia (1991) Madrid SEdeM (Variable)

Revue Internationale de Musique Française (1996) Paris RIMF

Scherzo (1997 1998) Madrid Scherzo editorial (Mensual)

Sonovision (1996) Barcelona (Mensual)

7 1 1 1 5 Boletines

AAVV (1986) *III Semana del cine español 6 12 de Octubre de 1986* Murcia FRM ERM

AAVV (1988) *IV Semana del cine español 5-13 de marzo de 1988* Murcia FRM ERM

AAVV (Bimensual) *Boletin informativo de la Fundacion Juan March* Madrid F J March

AAVV (Trimestral) *CREA comunicacion regular para editores y autores* Madrid SGAE

7 1 1 1 6 Actas y simposios

AAVV (1995) *Musica y sociedad en los años 90 Actas del Consejo Iberoamericano de la Musica* Madrid INAEM - M Cultura

AAVV (1993) *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*
Madrid SEdeM

71117 Tesis

ADRIAN TORRES J A (1990) *Musica y cerebro trastornos musicales en afásicos con lesiones unilaterales izquierdas* Salamanca F de Filosofía y Letras (U Pontificia de Salamanca)

BURNS K H (1993) *The History and development of algorithms in Music composition 1957 1993* Ph D Ball State University

CORBALAN BERNA F J (1990) *Creatividad y productos cognitivos* Murcia F de Filosofía Psicología y CC de la Educacion (U de Murcia)

FERNANDEZ GARRIDO J (1983) *Un modelo para el estudio de la creatividad mas alla de la persona producto proceso* Madrid F de Psicología (UCM) [Tesis dirigida por Dr D José Alonso Forteza Méndez]

GARCIA GARCIA F (1982) *Estudios de creatividad iconica individual y colectiva en niños de edad escolar* Madrid FCCI (UCM) [Tesis dirigida por Dr D Joaquin de Aguilera Gamoneda]

— (1980) *Experiencia comparativa de creatividad iconica en un colectivo de niños de edades comprendidas entre los 10 y los 12 años* Madrid FCCI [Tesina dirigida por Dr D Joaquin de Aguilera Gamoneda]

GARCIA NOBLEJAS J J (1980) *El discurso cinematografico Poetica del texto audiovisual* Pamplona FCCI (U Navarra) [Tesis dirigida por Dr D Alfonso Nieto Tamargo]

LAINSA DE TOMAS E M (1996) *Tiempo espacio y continuidad a la luz de la reflexion musical contemporanea* U Pais Vasco [Tesis dirigida por Dr D Victor Gómez Pin]

MUÑOZ LOPEZ O (1995) *Poetica musical reflexion sobre el concepto de mimesis en el ambito de las artes musicales* Madrid UNED [Tesis dirigida por Dr D Eduardo Subirats Rugeberg]

PACHON RAMIREZ A (1990) *La musica en el cine español actual (1975 1990)* Jose Nieto U Extremadura

PALACIOS MEJIA L A (1989) *Las funciones de la banda sonora en el cine* Bellaterra FCCI (UAB)

PÉREZ LLORENTE R E (1979) *Creatividad personalidad e inteligencia* Valencia F de Filosofía y CC de la Educación (U Valencia) [Tesis dirigida por Dr D Ricardo Marín Ibañez]

POLO PUJADAS M M (1997) *Filosofía de la música romantica La polemica filosofico musical del Romanticismo aleman entre la música pura y la música programatica* Barcelona F de Filosofía (U Barcelona) [Tesis dirigida por Dr D Miguel Morey Farre]

RICARTE BESCÓS J M (1992) *Una introduccion al estudio y analisis de la naturaleza de la creatividad considerada como producto especifico de la comunicacion publicitaria* Bellaterra FCCI (U A B) [Tesis dirigida por Dr D Mario Herreros Arconada]

ROSELLO DALMAU R (1981) *Analisis del proceso creativo-operacional en la elaboracion de la banda sonora de cine* Madrid FCCI (UCM)

RUIZ GOMEZ J J (1987) *Hacia una teoria de la Imagen audio* Madrid FCCI (UCM)

SOLOMON L (1973) *Symmetry as a Compositional Determinat* Ph D West Virginia University

TERAN SIERRA I (1996) *Fundamentacion ontonoetica del proceso creador y la vivencia musical desde la Estetica originaria* Salamanca F de Filosofía (U Salamanca) [Tesis dirigida por Dr D Santiago Pérez Gago]

TORRE DE LA TORRE S de la (1980) *Creatividad medida del pensamiento divergente* Barcelona F Filosofía y CC Educación (U Barcelona) [Tesis dirigida por Dr D José Fernández Huerta]

VALERA CASES A (1987) *El interprete de música clasica emisor y lider de opinion en la comunicacion de masas* Bellaterra FCCI (U A B)

VERA TEJEIRO A (1996) *Las aptitudes musicales* Madrid F de Psicología (U C M)

7 1 1 2 Fuentes secundarias

7 1 1 2 1 Guías de fuentes documentales y bibliografías

BARRETO DE SIEMENS L (Coord) (1996) *Informacion Bibliografica* Madrid Sociedad Española de Musicología

TORRE S de la (1995) *Aproximacion bibliografica a la creatividad* Barcelona

7 1 1 2 2 Catalogos

Ars futura la evolucion del arte (1998) Madrid Anaya Multimedia (Fundacion autor SGAE)

Catalogo Coleccion Aula Abierta (1998) Madrid Editorial La Muralla

Catalogo de ediciones musicales españolas (1992 1998) Madrid SGAE

Catalogo de publicaciones (1996 1998) Madrid Ministerio de Educacion y Cultura

Catalogo de publicaciones (1997) Madrid Departamento de publicaciones (CSIC)

Catalogo general de ediciones (1998) Madrid Fundacion autor (SGAE)

DUCKLES V KELLER M (1988) *Music Reference and Research Materials An annotated Bibliography 4th edition* New York Schirmer Books

Novedades (1998) Madrid Departamento de publicaciones (CSIC)

UnivEspaña Catalogo de libros universitarios (Mayo 1998) Salamanca Tesitext

7 1 1 2 3 Reseñas de libros, índices y resúmenes

Revista Fragua (1992-1998) Madrid Libreria Fragua

Revista Musica y Educacion (Todos sus numeros incluyen un capitulo dedicado a la recension de libros y partituras donde incorpora un *abstract* de los mismos)

Revista de Musicologia (Incluye anotaciones sobre publicaciones recientes y directorios monográficos con resúmenes)

En el resto de revistas (ver 7 1 1 1 4) se incluyen esporádicamente resúmenes de publicaciones

7 1 1 2 4 Directorios

AAVV (1992 1998) *Guia de musica* Madrid GDM Comunicación

AAVV (1994) *Recursos musicales en España* Madrid CDM - INAEM M Cultura

AAVV (1996) *Directorio Internet* Madrid Abeto Editorial

PORTELA P y ESCOBAR P (1997) *Directorio de entidades consultoras y de servicios de informacion y documentacion en España* Madrid CSIC (CINDOC)

71125 Repertorios

AA VV (1968) *Cine Español 1967* Madrid UniEspaña

AA VV (1982) *Cine Español 1980 81* Madrid Autor

AA VV (1989) *Todos los estrenos del año 88* Madrid Tempo

LLINAS F (Cood) (1987) *4 años de cine español (1983 1986)* Madrid Imafic III

71126 Anuarios

Anuario musical (1997-1998) Madrid Departamento de publicaciones (CSIC)

712 Videogramas

7121 Específicos

Besos y abrazos (1995) (inedito)

Del rosa al amarillo (1997) Madrid Sogepad Vídeo

El primer cuartel (1995) (inedito) ¹

Entre rojas (1996)

Intruso (1994)

La petición (1983) Madrid Video España

Morras en Chafarinas (1996)

Samba (1997) Barcelona Dream Team Entertainment

Sombras en una batalla (1995) (inedito) ¹

7122 Auxiliares

Adosados

El color de las nubes

Mi último tango

Amantes

El rey pasmado

*Nadie hablara de nosotras
cuando hayamos muerto*

Amor propio

La ley de la frontera

Trigo Limpio

Beltenebros

La niña de luto

Boca a boca

Las cosas del querer 2

Un demonio con angel

Bwana

Las cosas del querer

713 Fonogramas

GARCÍA SEGURA G (1984) *Musica de cine* Barcelona GEMA O D

ESCOBAR E (1963) *Copla y oracion (de la pelicula Un demonio con ángel* Barcelona I F I
(DIE 4)

—(1966) *Musica de El primer cuartel* Barcelona I F I (DIE 15)

714 Redes telemáticas

7141 Internet

Base de datos automatizada de informacion cinematografica CINENET CD MEDIA
Madrid 1996 [http // www cdmedia es/ cinenet htm](http://www.cdmedia.es/cinenet.htm)

Base de datos automatizada de tesis doctorales sobre musica (Contiene resúmenes de las tesis y
un puntero que envia al editor norteamericano de los resúmenes de tesis doctorales leídas en
todo el mundo) [http // www sun rhbnc ac uk/ Music/ Archive/ Disserts](http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Archive/Disserts)

Base de datos cinematografica del MEC [http // www mcv es/ CINE](http://www.mcv.es/CINE)

Bases de datos del Archivo Sonoro de RNE Radio Nacional de España Archivo
Sonoro 1995 Madrid

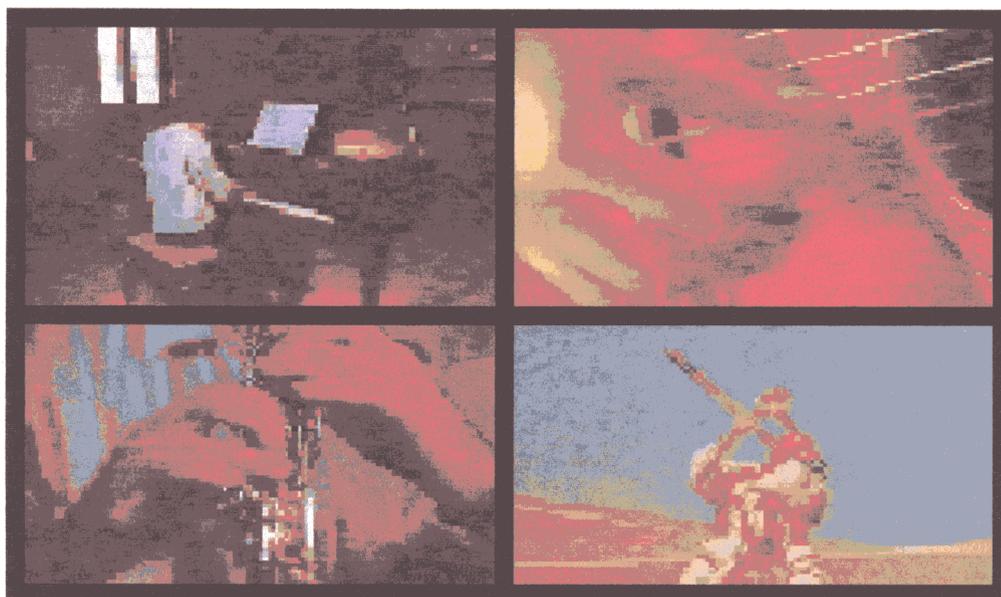
Documenting Electronic Sources on the Internet (Contiene información sobre el estándar de cita
en la Red) [http // www falcon eku edu/ honors/ beyond mla](http://www.falcon.eku.edu/honors/beyond/mla)

Music Educators National Conference MENC [http // www menc org](http://www.menc.org)

Página sobre conferencias y congresos musicales
[http // www sun rhbnc ac uk/ Music/ Conferences](http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Conferences)

Sgaenet (Ofrece informaciones relacionadas con la gestión promoción y difusión del derecho de
autor así como servicios de atención al socio de la SGAE) [http // www sgae es](http://www.sgae.es)

Tienda Autor (Escaparate virtual que ofrece un catálogo de publicaciones y ediciones información
sobre la SGAE y Fundación Autor y un foro de debate electrónico)
[http // www coqnet es/ autor](http://www.coqnet.es/autor)



8. APÉNDICES

Componiendo, he tenido la sensación de que todo lo bello ha de perdurar (Rodrigo).

8.1. ENTREVISTAS

8.1.1. Plantillas

8.1.1.1. Documentación de la entrevista

Nº.

A. DATOS PERSONALES

.Nombre:	<input type="text"/>
.Dirección:	<input type="text"/>
.Teléf./Fax:	<input type="text"/>

B. DATOS DOCUMENTALES

.Edad:	<input type="text"/>	.Estado civil:	<input type="text"/>
.Procedencia soc-económ.:	<input type="text"/>		
.Estudios:	<input type="text"/>		

Lugar de nacimiento		Fecha	
Tradición musical/artística.			
Cargos ocupados			
Otros			

C. DATOS PROCESALES

Fecha de la entrevista			
Duración.			
Lugar			
Descripcion			
Grabacion		Fotos	
Circunstancias			

D DATOS DE COMPORTAMIENTO

Abierto/cerrado			
Despreocupado/interesado			
Premoso/atento			
Sincero/cubre el expediente			
Se centra en el tema/se evade			
Ilustrativo/reservado			
Paternalista/distante			
Defensas sociales	Prestigio	Contracciones defensivas	Sugestión
Espera resultados/No le interesa			
Otros			

E. ACTITUDES Y MOTIVACIONES

¿Muestra interés por problemas estéticos y teóricos?			
¿Intuitivo?		¿Introverso?	
Autoestima			
Motivación			
Situación anímica.			
Otros			

F PRETEXTO

Texto					
Tipo		Formato		Género	
Fecha		Estreno			
Plantilla instrumental					
Grabación					
Soporte trabajado					
Partitura					
Bocetos					
Premios					
Créditos					

G VALORACIÓN

Valoración general	
Validez de las respuestas	
Originalidad informativa	
Grado de integración	
Grado de desviación.	

Agrupamiento	
Otros	

H INFORMACIÓN ADICIONAL

8 1 2 Datos

8 1 2 1 Fecha

En 1996 se realizaron ocho entrevistas cinco en el mes de enero una en el de febrero una en el de marzo y una en el de abril Las cuatro restantes se efectuaron en el año 1997 tres en febrero y una en marzo

En el cuadro adjunto aparecen secuenciadas por orden temporal

1	Pérez Olea Antonio	10/01/96
2	Sánchez José	12/01/96
3	García Segura Gregorio	13/01/96
4	Alis Román	17/01/96
5	Pablo Luis de	19/01/96
6	Bonezzi Bernardo	28/02/96
7	Nieto Jose	4/03/96
8	Escobar Enrique	17/04/96
9	Fuster Bernardo	5/02/97
10	Iturralde Pedro	21/02/97
11	Mendo Luis	24/02/97
12	Marine Sebastián	6/03/97

Tabla 6 Fecha de las entrevistas

8 1 2 2 Duración

4	Alis Román	de 17 a 20 30 h
6	Bonezzi Bernardo	de 17 30 a 21 h
8	Escobar Enrique	por carta
9	Fuster Bernardo	de 17 a 20 30 h
3	García Segura Gregorio	de 11 30 a 14 30 h
10	Iturralde Pedro	de 18 a 20 h
12	Mariné Sebastián	de 20 30 a 23 30 h
11	Mendo Luis	de 18 a 21 30 h
7	Nieto José	de 12 a 14 30 h
5	Pablo Luis de	de 19 a 21 30 h
1	Pérez Olea Antonio	de 16 30 a 21 h
2	Sánchez José	de 17 a 20 30 h

Tabla 7 Duración de las entrevistas

8 1 2 3 Lugar

4	Alis Román	estudio personal
6	Bonezzi Bernardo	salón de su casa
8	Escobar Enrique	por carta
9	Fuster Bernardo	estudio de trabajo
3	García Segura Gregorio	estudio personal
10	Iturralde Pedro	cafetería
12	Mariné Sebastián	cafetería
11	Mendo Luis	estudio de grabación
7	Nieto José	estudio de su casa
5	Pablo Luis de	salón de su casa

1	Pérez Olea Antonio	salón de su casa
2	Sánchez José	estudio personal

Tabla 8 Lugar de las entrevistas

8 1 2 4 Valores estadísticos

8 1 2 4 1 Numero de horas

Escobar Enrique	—	Correo
Iturraíde Pedro	2	18 a 20
De Pablo Luis	2 30	19 a 21 30
Nieto José	2 30	12 a 14 30
García Segura Gregorio	3	11 30 a 14 30
Marín Sebastian	3	20 30 a 23 30
Alís Román	3 30	17 a 20 30
Bonezzi Bernardo	3 30	17 30 a 21
Fuster Bernardo	3 30	17 a 20 30
Mendo Luis	3 30	18 a 21 30
Sánchez Sanz José A	3 30	17 a 20 30
Pérez Olea Antonio	4 15	16 30 a 20 45

Tabla 9 Numero de horas de las entrevistas

La suma total en la realización de las entrevistas es de 30 horas y cuarenta y cinco minutos siendo la media por sesión de tres horas y seis minutos

El numero de entrevistas por niveles de duración es tres entre dos y tres horas siete entre tres y cuatro horas y una de mas de cuatro horas

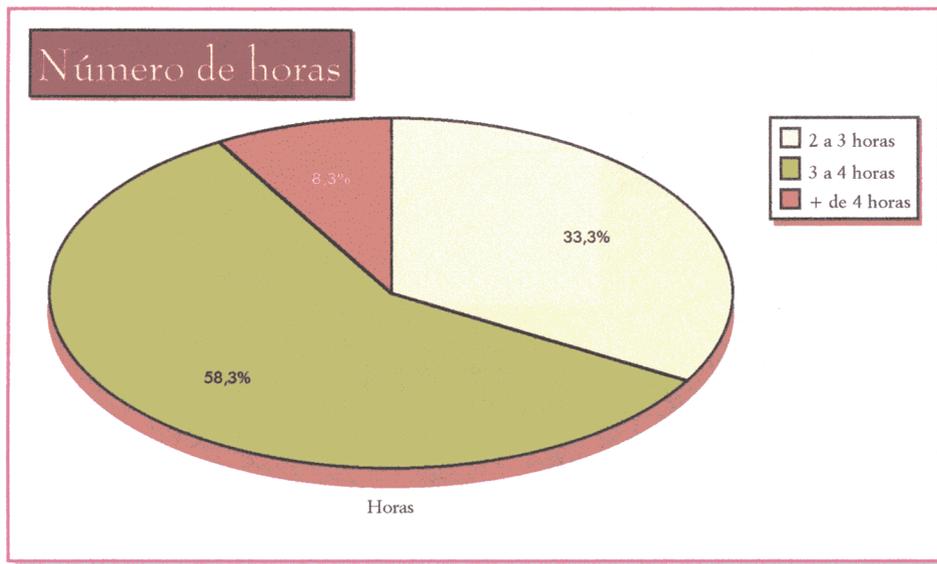


Fig. 114 Porcentaje por horas.

8.1.2.4.2. Horas del día

García Segura, Gregorio	mañana	11,30 a 14,30
Nieto, José	mañana	12 a 14'30
Pérez Olea, Antonio	tarde	16,30 a 21
Alís, Román	tarde	17 a 20,30
Fuster, Bernardo	tarde	17 a 20,30
Sánchez Sanz, José A.	tarde	17 a 20,30
Bonezzi, Bernardo	tarde	17'30 a 21
Iturralde, Pedro	tarde	18 a 20
Mendo, Luis	tarde	18 a 21,30
De Pablo, Luis	tarde	19 a 21,30
Mariné, Sebastián	noche	20,30 a 23,30
Escobar, Enrique	por correo	Correo

Tabla 10 Horas del día.

Según el horario, se han realizado tres por la mañana, siete por la tarde, y una por la noche.

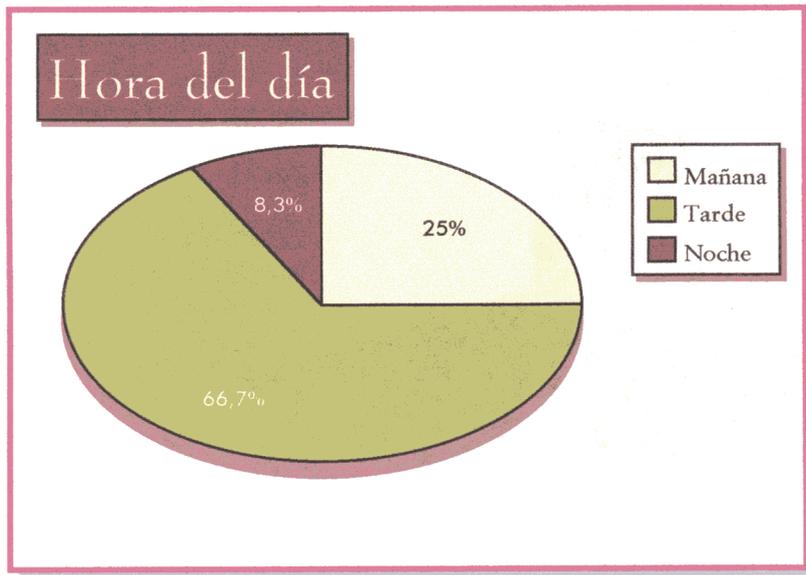


Fig. 115 Porcentaje por horas del día.

8.1.2.4.3. Días de la semana

Escobar, Enrique	17/04/96	Correo
Mendo, Luis	21/02/97	Lunes
Alís, Román	17/01/96	Martes
Bonezzi, Bernardo	28/02/96	Martes
Fuster, Bernardo	5/02/97	Miércoles
Pérez Olea, Antonio	10/01/96	Miércoles
Mariné, Sebastián	6/03/97	Jueves
De Pablo, Luis	19/01/96	Viernes
Iturralde, Pedro	21/02/97	Viernes
Sánchez Sanz, José A.	12/01/96	Viernes
García Segura, Gregorio	13/01/96	Sábado
Nieto, José	4/03/96	Sábado

Tabla 11 Días de la semana.

Atendiendo al día de la semana, se han celebrado: una en lunes, dos en martes, tres en miércoles, una en jueves, tres en viernes, y dos en sábado. No se realizó ninguna en domingo.

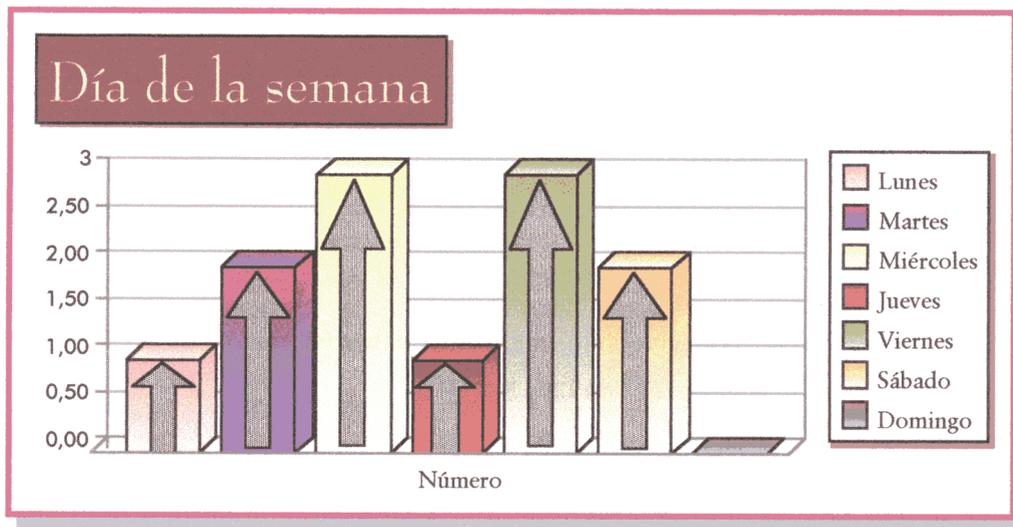


Fig. 116 Porcentaje por día de la semana.

8.1.3. Transcripción

0. INFORME

0.1. *Sus respuestas serán anónimas si lo desea.*

R.A.: No es necesario que sean anónimas, pero sí que no se saquen fuera de contexto.

B.B.: No.

E.E.: Puede usted hacer uso de ellas sin ningún problema.

J.N.: No.

S.M.: No.

A.P.O.: No es preciso que sean anónimas, pero si me importa que no las descontextualice.

G.G.S.: No.

J.S.: No.

L.M. y B.F.: No es necesario.

0.2. *¿Tiene inconveniente en que grabemos la conversación?.*

R.A.: Prefiero que no la grabe.

B.B.: Ninguno.

E.E.: (Esta entrevista, por deseo del Sr. Escobar y por motivos de salud, ha sido realizada sin la presencia del entrevistador. Por esta razón no ha sido grabada).

J N En absoluto

S M Ninguno

A P O Puede grabarla

G G S Para nada

J S No

L M y B F (Por circunstancias técnicas no se grabó la entrevista de Bernardo Fuster Se tomaron notas Si se graba la entrevista de Luis Mendo)

0 3 *¿Tiene inconveniente en que figure su nombre en los agradecimientos?*

R A No

B B No

E E Ninguno

J N Ninguno

S M Para nada

A P O En absoluto

G G S Ninguno

J S No

L M y B F Para nada

1 PERSONA

1 1 Actividad

1 1 1 *¿La composición es su ocupación principal?*

R A Hoy en día es la enseñanza aunque como compositor tengo una vastísima obra con más de 400 obras registradas

B B Si

E E Durante mi etapa profesional la composición Hoy ser jubilado y disfrutar de mi familia

J N Si aunque buena parte del pasado año lo he dedicado a recoger en un libro todas las reflexiones que he ido apuntando a lo largo de mis años de trabajo

De forma paralela y mas o menos esporádica doy cursos en Universidades participo en la Escuela de Cine etc

S M Aunque dedico mucho tiempo a la interpretación piano y a la docencia la composición es para mí dentro de mi actividad artística la ocupación más importante Mientras en la interpretación te expresas a través de otras personas que son más geniales pero que no son uno mismo en la composición tienes la posibilidad de una total libertad expresiva

A P O Ha ocupado una parte importante de mi vida pero me ha gustado hacer un poco de todo y por lo tanto ha sido una actividad más Si hay algo a lo que le tenga miedo es a la profesionalidad total es decir tener una sola profesión

Mi reflexión es que la especialidad llevada al extremo puede llegar a ser la anticreatividad Tendremos la capacidad de ser perfectos en la ejecución de una determinada tarea que realicemos automáticamente El problema radicará en que no poseeremos elementos de contraste en nuestra preparación que nos permitan reinterpretar la realidad que no otra cosa es la obra de arte

G G S Lo ha sido y lo continua siendo

J S Actualmente sí aunque profesionalmente no puedo vivir de ello No obstante continuo cursando estudios superiores de Composición y Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid

B F Si Desde 1979 nos dedicamos profesionalmente es decir venimos viviendo de la composición

L M La composición y de alguna forma también la interpretación porque seguimos tocando bastante en conciertos etc

1 1 2 ¿En que faceta genero etc ?

R A En la composición principalmente en el campo sinfónico Para cine he trabajado poco menos de lo que me hubiese gustado

B B Actualmente componiendo para cine

E E Durante treinta años he trabajado para el cine pero el Teatro fue mi origen

J N Fundamentalmente en el campo audiovisual cine televisión documentales pero también para teatro y ballet

S M En la llamada musica culta o clásica dentro de una estética mas o menos actual y sobretodo en el ámbito de la *musica de camara* Por una parte por necesidad pues siempre es más difícil que te encarguen una obra para orquesta o una partitura escénica y luego estrenarla pero tambien porque soy un poco tímido y la *musica de camara* posee una estética especial que ofrece un camino más limpio más inmediato para expresar los sentimientos

A P O He compuesto bastante para cine pero también he realizado obras en otros campos como el Teatro o el sinfonico

G G S Abarco la faceta del cine y la del teatro Tengo más de cien obras teatrales estrenadas con comedias musicales de todas clases Por darte un dato todo lo que se hizo durante varias temporadas en el Teatro Espanol de Madrid musicalmente corrió a mi cargo

Para el cine he hecho todo tipo de peliculas dramáticas cómicas comedias creo que he abordado todos los temas de composición en el cine

J S Haciendo musica para la imagen Ya sean cortometrajes largometrajes o lo que va saliendo sintonias para emisoras de televisión videos etc

L M y B F Nosotros hemos desembarcado en el mundo del cine tras estar muchos anos dedicados a componer canciones para cantantes y a tocar con nuestro grupo –Suburbano– Ambas actividades las continuamos realizando aunque progresivamente hemos ido trabajando más para cine

1 1 3 ¿Como comenzo a trabajar en el audiovisual?

R A En unos casos por casualidad y en otros por amistad Con Pilar Miró por ejemplo en *La Peticion* ella me visitó al principio unicamente para que buscara en *El Rastro* musica de baile del siglo XIX Yo le dije que para eso no le hacia falta yo que podia buscarlo sola Se ve que no la encontró y me pidió que la compusiera Luego le gustó y termine haciendo toda la musica

Con el grupo de Sevilla la relación fue más de amistad Los proyectos nacia de las charlas y tertulias que manteniamos regularmente

B B Considero que he tenido mucha suerte En el mundo de la musica comencé con un grupo de Pop-Rock con el que tocaba la guitarra escribia canciones ponia los acordes y luego las montaba Luego entré a hacer musica de cine porque me atraia mucho más En aquel momento a nivel teórico no sabia nada de musica Tuve la inmensa suerte de tener un buen profesor particular y de ir poniendo en practica todo lo que aprendia al tiempo que iba trabajando De esa forma he podido permitirme el lujo de aplicar a mi trabajo todo lo que he ido aprendiendo con la fortuna de tenerlo grabado por una orquesta a los pocos dias

E E La primera vez que trabajé en este campo fue en 1957 Yo era entonces director musical titular del Teatro La Latina de Madrid El empresario Ignacio F Iquino famoso productor y director cinematográfico rodaba una pelicula en Madrid y para ella me encargó adaptar e instrumentar una canción del maestro Quiroga Acepté de buen grado al tratarse de una faceta para mi tan desconocida como apasionante

A partir de 1959 fui contratado por Iquino para musicar las películas de su productora IFI por un periodo de un año que fue prorrogándose automáticamente hasta mi jubilación en 1986 Allí trabajé con muchos directores Lloch Forn Pedro L Ramirez Bosch Camus Fenollar Agustín Navarro Esteba Xiol de la Loma Klimovsky e infinidad de montadores

La primera composición absoluta la hice a los 18 años

JN Yo he trabajado en todos los campos de la música Empecé como instrumentista tocando por las tardes con una orquesta y por las noches en un club de Jazz Luego forme mi propia orquesta donde comencé a hacer mis primeros arreglos

De ahí pasé a las discográficas a realizar arreglos para cantantes producciones como se dice ahora Entre también en el campo de la publicidad y un día de repente por casualidad me propusieron trabajar para el cine Hice una película pasó tiempo y volví a hacer otra y así poco a poco según me he afianzado en el mundo del cine he ido abandonando el de los discos los arreglos y sobre todo el de la publicidad que me parece nefasto

SM Casualmente en una película²⁹⁷ de Mario Camus había que hacer una versión pianística y romántica del *Concierto para violoncello* de Carl Philipp Emanuel Bach Además el protagonista era un folclorista que tenía que tocar al piano en algunas ocasiones canciones folclóricas de diversos países en los que estaba trabajando Entonces el asesor musical de esa película que era el que le había dicho a Mario Camus qué música de C P E Bach era la propicia le comentó imprevistamente que yo podía realizar tanto el arreglo para piano del concierto como las versiones pianísticas de las canciones folclóricas así como grabarlo Luego incluso realicé la elección de las canciones con la única condición que fueran de diferentes países a excepción de una de Santander que la eligió Mario Camus

En la siguiente película que realizó me volvió a llamar Yo pensaba que era para hacer de nuevo algún arreglo pero sorprendentemente quería que compusiera la banda sonora Me extrañó porque él no había oído nunca ninguna obra mía y desconocía mi forma de componer Sin embargo me dio unas pistas muy vagas de la música que quería para la película y me ofreció plena libertad con lo cual yo podría haber hecho cualquier música y que no le hubiese gustado Afortunadamente no fue así

APO De forma muy atípica De fotógrafo amateur (con premios) a diplomado en Cámaras en la Escuela de Cine y de contactos con un mundo de entusiastas cinematógrafos a la aplicación de mis titulaciones superiores en Música

²⁹⁷ *Después del sueño* (1992)

G G S La primera película que me ofrecieron fue *Carmen la de Ronda* en la que actuaba Sara Montiel bajo la producción de Benito Perojo y la dirección de Cesar Amadori. Que pensasen en mí fue un poco casual aunque coincidía que en aquel momento —te hablo del año 56 ó 57— llevaba ya muchos años trabajando en Hispavox como director musical y arreglista.

A partir de ahí ya no paré. Hice toda la producción de Benito Perojo de Cesáreo González y he trabajado con muchos directores e infinidad de empresas.

J S Cuando estaba en la universidad para un trabajo en video. En términos globales la primera composición la hice cuando tenía 14 años. Estaba en el primer curso de Armonía y aquello oía a Mozart que tumbaba. Luego tuve un gran vacío compositivo. Exceptuando los trabajos de estudio no hacía nada porque tenía la sensación que lo que me apetecía componer —como decía Rachmaninov— *no pertenecía a mi tiempo*. Si no componía vanguardia aquello carecía de sentido. Ahora estoy más liberado en este aspecto y he reencontrado el lenguaje con el que me quiero expresar.

L M y B F El primer trabajo cinematográfico que realizamos fue una película de Emilio Martínez Lázaro *Los años dorados*. Emilio quería para aquella película una serie de canciones pero que no tuvieran letra. Entonces pensó en nosotros pues teníamos un disco grabado con canciones instrumentales del grupo. En realidad no se trató tanto de componer para la película como de ajustar aquel material que ya existía de antemano.

1 1 4 ¿Continúa realizando trabajos audiovisuales? ¿Por qué?

R A Actualmente prácticamente no trabajo ni siquiera en la composición pura. En el audiovisual hace años que no realizo nada aunque me gustaría que me llamasen para hacer algo.

B B Sí. Me gusta mucho este trabajo. Me siento privilegiado de poder trabajar en él.

E E Evidentemente no. Tengo 75 años y ahora disfruto de mi entorno familiar tan desatendido en mi etapa profesional.

J N Sí.

S M Sí. Hasta ahora he realizado cuatro películas. Además de *Sombras en una batalla* he compuesto también con Mario Camus *Amor propio*, *Adosados* y *El color de las nubes*.

A P O Desde la transición prácticamente he dejado de trabajar el largometraje de cine. Habré hecho unos dos o tres que han pasado muy desapercibidos.

Llegar la democracia e ir desdibujándose las cosas, comenzar a llegar los desengaños, fue todo uno. El cine no ha aprovechado las posibilidades de esa esperada libertad, cayó en un cierto aburrimiento y como músico me han dado muy poco pie. Todos

esperábamos un neorrealismo a la española La guerra civil y los 40 años posteriores más la recuperación de Europa era ocasión de buenos temas ¿Dónde quedó todo eso?

Actualmente no trabajo en ello Pienso que hay que dejar sitio a los jóvenes Yo no puedo ponerme a competir con ellos no tiene sentido hay que dejarles paso en el estilo que como es natural quieren imponer Pero todos los avances de la música contemporánea les eran –les son– desconocidos Seguimos en la barbarie sentimental Aunque estés muy convencido que lo que tu haces sea muy bueno a lo mejor lo tuyo ya no encaja ni aun en lo moral Por ejemplo yo he hecho música de filmes sin salas de grabación sin técnico de sonido sin interpretes sin copista solito con un sintetizador y poco más Repito no terminaba de compaginar con mi moral anterior de trabajo compartido

G G S Si Sigo haciendo teatro y televisión y algo menos de cine Ahora precisamente estreno la última obra de Mario Vargas Llosa *Pantaleon y las visitadoras* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid

J S Si y espero poder hacer muchos más Si hay algo que me gusta de este trabajo es que lo que compones no se queda inédito No me gusta componer para el cajón Lo que escribo quiero oírlo

L M y B F Si seguimos haciendo trabajos Precisamente en estos momentos estamos componiendo la banda del último trabajo de Berlanga sobre Blasco Ibañez La justificación de seguir en este campo es de un cierto apasionamiento A nosotros nos gusta trabajar y hacerlo divirtiéndonos y esta actividad en general la composición te permite eso

1 1 5 *¿Que evolucion presenta su obra?*

R A De constante crecimiento hasta que me han echado

B B No sabría decirte Cuando miras trabajos anteriores a veces ves errores bueno no errores nunca son errores sino cosas que ahora no haría así Aunque son soluciones interesantes pues en el momento en que lo hice para mí fue provechoso Por poner un ejemplo la primera vez que utilicé el juego tímbrico de combinar un clarinete con un vibráfono o cosas por el estilo

E E Mi progreso como compositor creo que ha sido bastante aceptable

J N Creo que la evolución está fundamentalmente en que ahora cuando realizo una película el resultado es más maduro más sólido más denso que hace unos años Ello se debe a la lógica suma de experiencias que te van aportando los diferentes trabajos No obstante a veces me llevo sorpresas Oigo partituras compuestas hace diez o quince años y me admiran precisamente porque encuentro en ellas ya una madurez significativa que no responde necesariamente a esa lógica

Yo no hablaría de evolución al menos evolución lineal. En mis composiciones he seguido una deliberada tendencia de cambio por ejemplo en el tipo de lenguaje musical. Huyo de encasillarme en un estilo como hacen muchos compositores especialmente americanos. Procuro alejar una película de la anterior en lenguaje y concepto musical todo lo posible. Por ejemplo en la nueva película de Vicente –que aun está en embrión– estoy pensando realizar una mezcla de jazz con música electroacústica volviendo al lenguaje del *free jazz* que hace más de veinticinco años ya hacia yo.

Creo que el proceso evolutivo radica también en la facilidad que encuentro en estos momentos para generar una música fluida dentro de la estructura milimetrada de tiempos y secuencias del cine. Puedes ver la película escuchar cómo la música sigue como un calco el patrón temporal de la película y a continuación oír la sola observando que posee su propia lógica interna su propio sentido. Es en esto en lo que más noto el oficio.

S M Se ha producido una mejora económica en cuanto a disponibilidad de medios y eso se nota en el número de instrumentos que he podido utilizar y en las horas de estudio.

Por lo que se refiere al método de trabajo también ha variado. En la primera película mi trabajo se limitó a componer la música y a decir más o menos en qué escenas creía que debía ir. En las dos últimas ya he podido ajustar la música en la película en colaboración con el montador aunque sin sonido –lo cual me resulta algo incómodo–. El problema es que después el director lo cambia lo retoca y la pone como quiere.

A P O Pequeña porque trabajar con muchos directores no me ha permitido encasillarme desde el primer momento.

G G S Constante. El compositor tiene que estar muy atento a los cambios que van apareciendo bien rítmicamente en cuanto a los perfiles melódicos etc.

J S Personalmente y esto se refleja en mis composiciones he evolucionado bastante. He asimilado muchos estilos distintos y he aprendido a hacer cosas diferentes siendo receptivo a todo lo que pudiera servirme para componer. Desde los primeros trabajos que realicé para video hasta la película que estoy haciendo ahora he adquirido sobre todo mano para tratar la imagen para lograr que la relación entre mi música y las imágenes sea cada vez más estrecha.

B F Hay una doble evolución. Por una parte cuando empiezas tiendes a recurrir más a lo tópico por seguridad. Observas lo que han hecho los maestros del género y sigues ese camino para no fallar. Con el paso del tiempo y de las películas que has hecho te vas soltando y comienzas a incorporar cosas propias soluciones que no se ajustan tanto al tópico de un género y que no obstante descubres que funcionan perfectamente.

Pero también ha habido una evolución en nuestra forma de componer. Nosotros venimos –mas yo que Luis que tiene también formación clásica– del ambiente musical

del rock y del folclore Entonces como es natural uno tiene sus referencias a la hora de componer Pues bien esas referencias con los años y a base de trabajar y oír diferentes estilos para las necesidades de cada película se han ido ampliando haciendo que dispongas de una paleta más amplia de contenidos musicales

L M La sensación general es una línea que quisiera creer es ascendente sin fin En cada película con cada director aprendes cosas nuevas te enfrentas a problemas técnicos y creativos diferentes incluso en aquellas películas que a priori puedan resultarte menos atractivas encuentras algo nuevo

Quiero creer que nuestro trabajo ha sido película a película cada vez mejor pero supongo que no es cierto Haciendo un balance de todas las que hemos hecho a lo mejor ves una del año 91 y está mejor que otra del 94 pero hay que tener en cuenta que influyen muchas circunstancias falta de tiempo de recursos No obstante considero que hemos progresado en líneas generales ascendentemente

116 *¿Que aspectos de su musica le resultan mas atractivos?*

R A Posiblemente el trabajo de orquestación e instrumentación aunque estoy bastante contento con el resultado general de mi música

B B En mi caso personal muchos lo que no sé es si eso es igual para el oyente La afortunada forma de entrar en el mundo del cine hace que esté contento con casi todo lo que he hecho porque en cada trabajo voy descubriendo cosas nuevas Aprendo sorprendiéndome y disfrutando a la vez

Lo que no sé es hasta que punto al que ve la película o escucha la música eso le interesa es algo más personal En cualquier caso yo creo que ningún trabajo artístico está nunca terminado definitivamente Yo por ejemplo grabo una música y al mes desearía cambiarle cosas pero como el director cuando acaba su película o un pintor un cuadro El problema es que hay que fijarse unos límites porque sino no terminarías nunca

E E Todos melodía armonización instrumentación dirección

J N Es muy difícil para uno que la música que compone le resulte atractiva o no Lo que te puedo decir es que soy muy crítico con mi trabajo Además ejerzo esa crítica con un cierto carácter cíclico una música que me horroriza hoy a lo mejor dentro de tres meses la escucho y descubro que no está tan mal o viceversa

Resulta complicado objetivar los resultados de tu trabajo Aún así algo que me sorprende sobre todo cuando escucho composiciones de hace algunos años es el dominio de la orquestación que descubro ya en esas músicas primeras y que yo creía había ido adquiriendo con el tiempo Me sorprenden especialmente teniendo en cuenta el poco

tiempo que por entonces llevaba en el mundo de la música y que mi preparación musical no era para nada académica

S M Mi música suele ser muy íntima y expresiva por eso quizá el gusto por la música de cámara que es donde mejor se pueden desarrollar esos aspectos tanto melódicos como rítmicos –por ejemplo esos ritmos que no están sujetos a un metro invariable sino que fluyen según la sensibilidad del intérprete en cada momento–

Dentro de lo que podríamos llamar música contemporánea me interesa sobretudo la expresividad y la coherencia interna Me gusta que las obras sean muy cerradas que todo se justifique desde una única y simple ley No quiero componer lo que me sale en cada momento sino hacerlo desde una unidad invariable con una identidad muy definida que sirva como elemento aglutinador Que cada obra sea única porque sus elementos integradores lo son Al igual que antes la tonalidad servía como referente para dotar de coherencia a una obra utilizo un sistema personal que no es ni dodecafónico ni tonal pero que me da el color justo de cada obra y la hace coherente Cada compás de cada obra solamente podrá ser de esa y no de otra

Hay un aspecto que en este sentido diferencia la música de película de la absoluta La obligación que imponen los tiempos concretos y matemáticos del cine provoca que a la hora de interpretar la música tengas que hacerlo desde la exactitud metronómica Esto sobretudo cuando grabas con mucha gente condiciona el resultado porque al ir a claqueta se pierde la expresividad que te pide el momento de la interpretación más o menos arrebatado etc

A P O Es un abanico de cosas En unos casos puede ser una sonoridad independientemente de cómo esté lograda Tal vez la unidad la continuidad sobre todo y la clave con el género Incluso si me apuras que la música de fondo o que sea muy contrastante con la incidental o que casi se subsuma en el tipo de esta Es un delicioso juego Me gusta que no haya fragmentación que no esté partida en frases de ocho compases etc es decir fuera de esquemas clásicos Me gusta ese tipo de música que te envuelve y crece como un ser vivo que se va desarrollando junto a la imagen y sus otros complementos sonoros

G G S Son varios Depende del tipo de trabajo Posiblemente la construcción melódica sea el elemento más importante para mí La melodía no podrá desaparecer nunca Mientras exista una buena melodía que la puedes hacer de mil maneras habrá buena música

J S Me gusta el trabajo armónico Pero el trabajo armónico a la hora de buscar las tensiones porque en la conducción armónica considero que me queda mucho por aprender También me satisface la construcción melódica En esto soy un neoclásico cien por cien

B F No sabría decirte qué es aquello que realmente me gusta de nuestra música. Posiblemente lo que sí me sorprende gratamente es el éxito de algunos trabajos como es el caso de las carátulas para series de televisión.

En este campo empezamos a trabajar con Fernando Trueba en *La mujer de tu vida* y desde entonces todos los trabajos que hemos hecho han funcionado muy bien — *Makinavaja*, *Colegio Mayor*, *Clucas de hoy en día*, etc — Esa satisfacción se complementa, se hace más gratificante en tanto en cuanto el éxito es fruto de una reflexión personal nuestra, es decir, las claves de ese éxito no te las ha enseñado nadie, las has hallado tu solo y has logrado llegar a ellas sin ayuda.

L M Yo creo que en nuestra música se percibe una personalidad bastante acusada. La verdad es que resulta muy difícil hablar desde dentro, pero una cosa fundamental es que disfrutamos mucho trabajando y en un trabajo creativo como la música, cuando disfrutas con ella, eso se nota en los resultados. Intentamos no resolver las cosas por la vía del oficio, sino que nos involucramos, nos implicamos en ellas.

A veces te sorprenden, bueno, más que sorprenderte te llaman la atención algunas cosas y se echan de menos otras. Echo de menos el uso de instrumentos y timbricas cercanas al campo sinfónico: cuerdas, secciones de metal, etc., a las que no solemos tener acceso por razones económicas obvias. Luego reconozco una forma bastante correcta de utilizar determinados instrumentos sacados más del Pop: guitarras acústicas, guitarras eléctricas, saxos, bajos, baterías, etc., pero en una técnica y estilo nada pop.

117 ¿Que obra le satisface especialmente?

R A *La Petición* de Pilar Miró. En concreto de un bloque de nueve minutos que hay al final en el que la música acompaña a la imagen sin ruidos ni diálogos. Disfruté mucho componiendo este bloque.

También estoy muy satisfecho de un *previo* que se hizo de una serie de programas infantiles para televisión española. Lástima que no sirviese para nada. Se invirtió mucho dinero en decorados, se hizo una excelente grabación y el guión era realmente bueno, pero tras hacer ese trabajo inmenso, lo guardaron en un cajón y ahí se quedó.

B B Es muy difícil decidirse por una. Para mí, que era muy lego, me han resultado muy gratificantes los trabajos que he hecho con orquesta, sobretodo porque era una cosa más ajena a mi formación que aquellas otras que he hecho con sintetizadores, que es un ambiente más cercano al tipo de música del que vengo. En ese sentido estoy satisfecho de algunos logros que a mí me lo parecen, pero que necesariamente no tienen por qué serlo.

En cualquier caso, todas las películas son un reto. Nunca sabes realmente lo que vas a hacer.

E E Los filmes *Trigo limpio* y *El primer cuartel*

J N Hay muchas Depende de qué aspecto consideremos Como desarrollo y estructura general de la musica me gusta mucho *Amantes Intruso* o *Libertarias* En cuanto a la busqueda de un color determinado *Dias contados*

S M A la gente en general cada pelicula le ha gustado cada vez más Realmente son muy diferentes La primera era más austera mientras que *Adosados* o *El color de las nubes* están hechas con orquesta de cuerda que siempre es más apetecible Pero sinceramente a mi me gusta mucho cada una y creo que la musica es la adecuada para la película No puedo elegir porque cada una me gusta en su ambiente y motivación

A P O Hay un documental que hice para una eléctrica en el cual improvisando hice un tema en el piano y lo grabé No se trataba de una melodía ni de armonías era una secuencia rítmica con una fuerza impresionante una suma de texturas Luego hicimos un complemento con músicos de jazz que a su lado en absoluto funcionaba aunque al final se montó todo

En cuanto a largometrajes me gustan mucho *El espontaneo Fata Morgana La Tia Tula* la primera que hice de Jorge Grau *Noche de Verano Mestizo* la primera americana que hice etc La lástima es que me he quedado sin copia del ochenta por ciento de mis películas

Entre los trabajos para Teatro me gusta especialmente la musica que tengo grabada para la historia de *Los Tarantos* de Alfredo Mañas en la que trataba de llenar los espacios de la trama con formas próximas al coro griego pero instrumentales

G G S Cada obra es como un hijo ¿Por cual se decidiría usted?

J S Hay varias Posiblemente entre los cortometrajes elegiría *Lourdes de segunda mano* De los dos largometrajes que he hecho el trabajo de composición que hice para *Besos y abrazos* me parece mi mejor trabajo

B F Las composiciones que más me gustan son las que hemos hecho para Teatro Es lo que menos pudor me da al escucharlo con el tiempo Seguramente porque en Teatro tienes mas posibilidades de desarrollo que en el cine A veces incluso volvemos a esas piezas para ver como resolvimos tal o cual pasaje

En cine aquellas películas que nos han permitido un trabajo de mayor unidad y coherencia son las que más nos gustan De las más recientes *La ley de la frontera* es una buena película En ella trabajamos a petición del director a partir del folklore fronterizo entre el norte de España y Portugal

L M Tanto de *Las cartas de Alou* como de *Entre rojas* estamos muy satisfechos Son dos películas que elaboramos minuciosamente y pudimos preparar con tiempo Trabajamos y

hablamos mucho con los directores tanto con Montxo como con Azucena En el caso de *Entre rojas* tenemos una gran amistad con Azucena y seguimos la génesis de la película desde que nos dijo *voy a hacer una película que habla de la cárcel* Esa relación tan próxima de verte para cenar charlar y comentar cosas ayuda a que te metas la película en la cabeza desde mucho antes de ponerte a escribir nada lo cual es una ventaja importante Aparece así una consecuencia lógica entre todo lo que has hablado y lo que te está saliendo después

Otra película que me gusta bastante es *La ley de la frontera* Además es un caso curioso porque por circunstancias un tanto especiales tuvimos que hacerla en muy poco tiempo Aunque lo cierto es que teníamos el concepto en la cabeza mucho antes incluso de saber que la íbamos a hacer nosotros

118 ¿Ha elaborado reflexiones teoricas sobre sus trabajos y metodos?

R A No

B B No

E E No

J N He escrito un libro sobre mi trabajo dentro de la musica en el cine editado por la SGAE y titulado *Musica para la Imagen*

S M No

A P O En cine si Y en cursos y simposios Estoy trabajando en un método de armonia composición y orquestación aunque sin prisas ya que es muy difícil desintoxicarse de lo que uno ha estudiado con fe

A mi juicio hoy no puede uno desperdiciar cuatro años estudiando sólo armonia clásica Se debería pasar más pronto a estudiar la armonia y la musica de nuestra época y componer de inmediato

G G S No he tocado ese campo porque no he podido no he tenido tiempo

J S No

B F No Hemos reflexionado mucho sobre nuestro trabajo sobre cómo creemos que se debe trabajar tal o cual aspecto e incluso dónde están las claves para que funcionen determinados elementos como pueda ser por ejemplo las carátulas de televisión Pero no hemos plasmado nada de esto en algo escrito

L M Nos hacemos una critica muy dura cuando vemos la película no ya en el estreno que te desesperas porque estás viendo cosas que no te gustan y que ya no tienen arreglo En este sentido no creo que hayamos hecho una sola película que viéndola el día del estreno no estemos con las cabeza entre las manos diciendo *por que habre puesto esto aqui que no me gusta nada* Eso ocurre siempre con los discos nos pasa igual

Cuando se mezcla cuando hacemos los pases de control nos criticamos mucho No el uno al otro sino a nuestro trabajo viendo lo que funciona lo que no y por qué En cada película aprendes algo de la pura técnica de la música de cine sabes que hay sonoridades que no funcionan o que cuesta mucho que suenen bien en un cine mucho menos en televisión cuando pasan las películas Esas cosas no paras nunca de aprenderlas

1 2 Actitudes

1 2 1 ¿Cree que existen diferencias entre la creación musical pura y la aplicada?

R A Sí sobretodo por las exigencias de trabajo que impone Creo que es fundamental para este trabajo escuchar y analizar mucha música sobretodo americana de las Big Band etc La improvisación es también un aspecto importante y me gusta que de una u otra manera esto se refleje en mi música

B B La diferencia es muy importante Ser compositor de cine es muy distinto a ser compositor sinfónico En el campo sinfónico o de concierto estamos en 1996 y no viene a cuento repetir ni copiar una cosa de otra época estas más obligado a ser original Sin embargo en el cine lo importante es que esa música esté pegada perfectamente a la imagen y da igual que sea innovadora o no Su finalidad es funcionar con esas imágenes Además en cine es muy difícil que puedas aplicar por ejemplo series dodecafónicas Según el caso puede ser muy atrevido En cambio para una obra de concierto eso ya es historia

No estoy muy al día de lo que se hace ahora en el campo de la música contemporánea no sé qué es lo moderno actualmente En cualquier caso el arte conceptual me parece muy bien pero para mí aparte que sea interesante la idea también lo ha de ser el resultado En lo que se llama música *clásica* me interesa un periodo muy concreto que va desde Wagner hasta Schönberg quizá porque por otra parte es el periodo de música más cinematográfica

E E Sí no estrictamente fundamentales sí en muchos casos bastante acusados En parte porque en la composición aplicada la capacidad de las imágenes para generarte ideas es altísima

J N Fundamentalmente la necesidad de crear una estructura que lejos de ser independiente ha de ajustarse a una estructura previa

En los últimos años no he hecho más que música de encargo ya sea para cine o para ballet El último ballet que he compuesto es una música absoluta que no corresponde a ningún programa –según hablo contigo me doy cuenta– Parte simplemente de una premisa ha de servir para bailar escuela bolera ese es su único condicionante Otro el más importante que hice *Don Juan Tenorio* sí que tiene que ver mucho con la forma de trabajar

del cine Partes de una historia que hay que contar con unos personajes un argumento unas escenas y eso claro tiene una estructura teatral Ahí ya trabajas sobre un guión sobre un esquema y la musica tiene que contar algo o al menos servir para que el coreógrafo lo cuente

Cuando trabajas para ballet lo haces con más libertad porque en el audiovisual estás condicionado además por la duración de los bloques por el ritmo de la película por los diálogos por los ruidos

, Estableciendo una escala el grado mínimo de condicionamiento para la musica se produce en la de concierto donde al partir de cero haces lo que quieres Luego en el ballet trabajas con conceptos y con ideas que ya marcan una referencia y en la Ópera tienes un texto aunque en ambos casos tu decides la estructura *ahora va esto luego lo otro esto dura mas o menos* Por último el cine supone el máximo grado pues además de todo eso posee una estructura que ya está ahí En este caso tienes que adaptar tu musica encajar tu estructura en otra estructura

S M Yo creo que sí Siempre la habido y lo normal es que sea un trabajo completamente diferente En un caso estás guiado formalmente por una estructura preconcebida y en el otro por los sucesos la acción o la sucesión de estados Cuando alguien ha logrado conjuntar ambos se ha convertido en un mito por la dificultad que entraña hacerlo Por ejemplo que en la ópera *Wozzeck* de Alban Berg respondan todas las escenas a formas musicales distintas —el segundo acto es una sinfonia en cuatro movimientos el tercero son invenciones — y que todas esas formas de la creación pura funcionen perfectamente en el contexto de la ópera es un esfuerzo inmenso y grandioso y así se reconoce

De todas maneras en mi caso procuro seguir esta línea Que la forma de trabajar sea exactamente igual en ambos campos Entre otras cosas porque mi musica absoluta no es nunca pura siempre hace referencia a historias reales o imaginarias Podria contar de cada musica la historia que va reflejando Nunca he compuesto como un ejercicio sino que las obras narran una peripecia real o abstracta

A P O En absoluto No Las dependencias que uno puede tener de la imagen existen de otra manera en la creatividad pura

La buena musica de cine es la que aporta sutileza complemento a una acción a un diálogo a un ambiente a una fotografía sustitutos de los auto-compromisos de la creación pura

Para eso hacen falta medios Ya lo decian los musicos americanos *yo no trabajo con menos de cincuenta musicos* Está claro sea la escena que sea trabajas con una orquesta de cien musicos y aquello maravilla funciona Ahora ponle una sola guitarra y comenzarán

los convencionalismos el arquetipo como negatividad la guitarra suena a españoleo el saxo a droga el jazz a ganster etc

G G S Es un trabajo distinto En la composición para cine la musica que compones debe tratar de reflejar el ambiente de la pelicula algo externo a la propia musica En la composición pura no tiene por qué tener condicionamientos externos

J S Es evidente En la musica absoluta puedes hacer lo que quieras Tu planificas lo que quieres hacer hacia donde quieres llevar la musica qué elementos vas a utilizar y cuales no En la musica aplicada tienes más limitaciones Ya no puedes hacer lo que quieras en plena libertad Encuentras condicionamientos de tipo instrumental de intensidad de desarrollo temporal Creativamente no te coarta La ideación funciona de forma parecida pero si existe una diferencia notable en la forma de trabajar

B F En principio no deberia Si una persona tiene capacidad para componer puede trabajar indistintamente en ambos campos

L M Si claro que existen muchas diferencias Tanta como para que un musico pueda ser un excelente compositor para cine y ser incapaz de componer una pieza de tres minutos sin referencia ninguna y al contrario un compositor puede componer piezas maravillosas y estar negado para poner musica a una pelicula Porque el cine tiene una disciplina muy dura en la que tu musica está al servicio de unas imágenes en primera instancia y de una idea un concepto de un director y/o un escritor en segunda Entonces –a mí me ha pasado– tu puedes componer fragmentos que te parecen estupendos preciosos llegar el director y decirte *es muy bonito pero no me sirve para esta secuencia* Y piensas lo más bonito que he hecho en los últimos años y no sirve Además resulta que puede llevar razon porque el tiene otra visión que no es puramente musical más definida sobre el conjunto de la pelicula sobre los sentimientos los personajes las palabras y puede que tenga muy claro que no es esa la musica adecuada

Esto en la musica pura no sucede Tu compones lo que quieres componer No necesitas que sirva para nada sino que es ella en si misma No hay ninguna premisa previa ni ninguna obligación posterior de que eso tenga que encajar engarzar y funcionar con nada más Claro esta diferencia es brutal

1 2 2 ¿Trabajar en este campo supone una cierta predisposicion afectiva hacia el tipo de lenguaje que sugiere?

R A Desde luego pero mas que *predisposicion* afectiva una cierta habilidad Para ser musico de cine hay que ser un buen arreglador saber hacer de todo un poco Tener mano para todo tipo de musicas Además hay que tener mucha fluidez de ideas gran rapidez de escritura y grandes dotes de improvisación

B B Requiere un grado de apasionamiento Personalmente el cine es una cierta necesidad Siempre he deseado poder trabajar en él Por eso no concebiria componer friamente pensando en él como un trabajo que me es ajeno No obstante esto no quiere decir que haga un seguimiento de todo lo que rodea al mundo del cine y al de las bandas sonoras Apenas leo libros o escucho musica de cine Prefiero estar más al dia del mundo del Rock Como tengo muy poco tiempo lo invierto en ir al cine ver la televisión o el video

E E Sí te hace considerar cuestiones que en la composición absoluta no son tan relevantes

J N Por supuesto Pero en mi caso más que por amor al cine —de joven nunca fui un cinefilo— lo que me atrajo poderosamente de este mundo creativo fue la posibilidad que ofrecia para desarrollar mi propia musica en una variedad enorme de estilos y lenguajes musicales y dentro de un excelente campo de experimentación Era un sueño

Este campo de trabajo me permitió por una parte liberarme de esa cierta tirania anónima que se vivia en el mundo de los arreglos y por otra me evitaba la terrible burocracia de estreno que rodea a la musica sinfónica Si hay algo que me preocupa es que la musica no se quede en los cajones que sirva para comunicar A este respecto he leído en estos dias una entrevista que le hacian a un pianista francés que me parece significativa Le preguntan por qué razón no lleva musica contemporánea en su repertorio y contesta argumentando que el problema está en que con la música contemporánea no es capaz de comunicarse y conectar con el publico a traves de ese lenguaje Para él la musica y el arte en general es un acto de comunicación Esa misma pregunta se la hicieron a Rubinstein y contestó de forma parecida añadiendo cuando le preguntaron por el valor que otorgaba al carácter intelectual de la musica que si alguna vez alguien habia hecho el amor a una mujer entendiéndolo como un hecho intelectual

S M Muchos compositores piensan que a ellos no les ha ocurrido pero desde fuera les dicen que sí Teniendo en cuenta esto si yo dijese que no como lo diria desde dentro posiblemente mi respuesta no seria demasiado válida

Creo que sí pero en un sentido positivo A veces los compositores estamos demasiado ensimismados y sólo nos interesa comprendernos a nosotros mismos Nos da igual que nos comprendan los demás o que otros juzguen nuestra obra como larga corta o sin sentido En cambio en el cine tienes que contar necesariamente con los demás Lo que compones ha de ser algo que a otras personas les parezca adecuado Entonces tienes que saber interpretar qué es lo que en ese momento es deseado por el director o los espectadores sin que ello implique dejar de ser fiel a las propias convicciones personales

Hacer musica de encargo —la cinematográfica lo es— es excelente también porque impone un límite de estreno inmediato A diferencia de la musica absoluta ha de buscar un publico contemporáneo

A P O Como se dice en pintura hay que estar en posesión de una amplia paleta Y no sólo de colores pinceles espátulas disolventes

G G S Tienes que tener muy claro que la musica es un elemento más dentro de la película Que hay unos diálogos que son fundamentales y que la musica tiene que aportar sentimientos sin convertirse en un estorbo

J S El musico de cine debe ser una persona que tenga una cultura musical amplísima que sepa hacer muchos tipos de musica distintos que sepa disfrazarse de muchos personajes diferentes y jugar con ellos Debes aprender a imitar cualquier estilo sin perder tu personalidad

B F No sé Mira cualquier trabajo creativo sea el que sea precisa de un cierto enamoramiento Es cierto que con oficio puedes sacar cualquier cosa adelante pero es innegable que si eso que haces además te gusta entonces sale mucho mejor

En nuestro caso hay una querencia desde el primer momento hacia el cine y su mundo creativo Era un anhelo y un sueño poder trabajar en él hasta tal punto que al principio si hubiésemos tenido que pagar por trabajar no lo habríamos dudado

L M Sí claro Si no te gusta el cine cómo vas a trabajar en este campo En este sentido la televisión siempre es más peligrosa porque no siempre te agrada

Como espectador cuando vas al cine o al teatro lo haces con la predisposición de que la película o la representación te guste Sin embargo en la televisión la disposición mental del espectador no es esa Evidentemente deseas que te atraiga lo que ves pero si no lo hace coges el mando a distancia y cambias de canal como si tal cosa

Esto incluso se puede notar en la postura de un compositor Es mucho más fácil que te guste el cine o el teatro que la televisión En un proyecto de cine te involucras con más facilidad mientras que en una serie de televisión te cuesta más porque estas harto de ver series de televisión que como espectador no te gustan nada Aun así me gusta también hacer series de televisión porque suele resultar divertido sobre todo en el aspecto musical

1 2 3 *¿Que tipo y grado de relacion debe existir entre su musica y la película?*

R A Debe haber una integración de la musica con la película que esté al servicio de esta Debe servir para anclar el sentido de la imagen hasta conseguir que haya unidad entre la imagen y el sonido pero sin olvidar que una música inadecuada puede destruir una imagen Por ello ni puede ni debe destacar sobre ellas No puede saturarlas

B B Una relación de coherencia Esa falta de coherencia me resulta terriblemente molesta La dispersión con que algunos directores trabajan a la hora de integrar la musica ha motivado que haya dejado de trabajar con ellos No entiendo que de forma gratuita se pueda combinar en una película desde un Mambo hasta series dodecafónicas sin conexión

alguna en un absoluto disparate Me pueden gustar las piezas que hago por separado pero como conjunto eso no tiene ninguna lógica

Una cuestión que considero especialmente relevante —y lo veo como espectador— son los títulos de crédito de entrada tienen una importancia capital No tanto los de salida para los que vale casi cualquier cosa a veces meto incluso una canción La música de los títulos de crédito con un minuto y medio o dos me tiene que meter prepararme para la película que voy a ver A menos que la película tenga que empezar narrativamente de una forma determinada —un programa de televisión etc— procuro que esa música ofrezca de una forma u otra el planteamiento de lo que se va a oír después

E E Máximo paralelismo

J N Hay muchas formas de trabajar Por ejemplo en *Libertarias* he compuesto una música menos articulada con al imagen de lo que hago habitualmente Hay bloques que tienen una estructura musical más lineal no tan evidentemente adaptada a la imagen como por ejemplo puede ocurrir en *El perro del hortelano* donde respondiendo a ese carácter de comedia he realizado una música sincrónica a la imagen tipo dibujos animados tiran un sombrero para apagar una antorcha y la música describe el vuelo de este Aún así en el bloque uno del *El Perro del hortelano* —donde hay una acción en paralelo de una señora que habla con sus criados y dos que están huyendo con dos músicas completamente distintas de ritmos— no se que pasa que incluso haciendo una música adaptada a la imagen a corte de fotograma luego la analizas oyes el bloque sólo y encuentras una estructura musical casi perfecta En una primera audición tu lo oyes y es una pieza musical

S M Mario Camus defiende que la música ha de decir algo que no expresen las imágenes y yo creo que lleva razón Tiene que sugerir emociones que la propia imagen no puede dar anticipar situaciones que no se pueden prever enlazar escenas distintas actuar como disparador de la memoria —de tal manera que cuando en un momento se vuelva a oír una música el espectador sea capaz de realizar un nexo entre escenas o situaciones a través de los sonidos musicales— etc Pero no obstante pienso —un poco a la antigua— que la música también puede reforzar lo que dice la imagen intensificar su valor con una extraordinaria fuerza porque actúa de una forma inconsciente en el espectador

A P O De una profunda coherencia interna Los efectos sincrónicos externos son pura anécdota Y cortes en el ritmo interior

G G S Deben de ir totalmente hermanados La música tiene que reflejar ese texto que son las imágenes

J S Yo creo que la música tiene que ir totalmente ligada con las imágenes Acompañarlas sin que ello signifique que tenga que ser absolutamente sincrónica Más bien se trata de que tenga un significado y que ese significado no se malgaste En muchas ocasiones ves

películas en las que te das cuenta que sobra música por todas partes. En su lugar iría perfectamente silencio porque realmente el silencio bien utilizado puede tener un valor expresivo mayor incluso que la música.

B F Las claves de la película te las da el director o al menos eso es lo que nosotros buscamos y provocamos. Que te oriente sobre lo que él cree, piensa o intuye debe decir la música hacia que camino debe dirigirse.

En cuanto al tipo de relación lo básico es que tenga coherencia aunque en ocasiones el director te puede pedir todo lo contrario. Aunque depende del caso me quedo con que tenga coherencia y que apoye la imagen.

L M La relación ha de ser total de *servidumbre* para con la imagen de absoluta integración de lenguajes aunque esa integración pueda venir por caminos insospechados. La música en el cine no es la protagonista. Hay quien afirma incluso que la mejor música de película es aquella que no se oye que el espectador no tiene la sensación de haberla oído aunque esté ahí contribuyendo a crearle unos determinados estados de ánimo.

1 2 4 ¿Como justifica la presencia de la música?

R A Creo que es una cuestión de riqueza expresiva. Evidentemente el cine sin la música pierde parte de esas posibilidades de expresión. Pierde un canal de comunicación con el público.

B B Es algo consustancial al cine y tremendamente variable. Ha dado ya muchas vueltas y se ha hecho un poco de todo. En su lenguaje han participado desde series dodecafónicas en *El Planeta de los Simios* de Jerry Goldsmith a la música de Bernard Herman de suspense que es Stravinsky.

La música de cine para escucharla me aburre mucho. El único que me ha sorprendido últimamente ha sido Elmer Bernstein en *Los timadores* y fue porque sentí como que era una música mía como si la hubiese hecho yo. Me sentía identificado. También me ha gustado la música de *Ed Wood* que me parece maravillosa.

E E Creo que se justifica sola. Fíjate en el papel que desempeña la música en la historia del cine y verás contestada tu pregunta.

J N No hay que justificarla se justifica sola. Forma parte del lenguaje cinematográfico porque es un elemento consustancial a él. El cine se inventa con la confluencia de una imagen que se ve y una música que se oye. Eso es el cine desde su nacimiento. Sin embargo esto tan evidente y elemental hay mucha gente que asombrosamente sigue sin entenderlo.

S M Posiblemente por lo que acabo de explicar. La música es el arte más sugerente que existe quizás por ser el más ambiguo y prestarse a muchas y variadas interpretaciones. Sin

embargo hay cineastas que no les gusta nada la música en el cine –por ejemplo Bergman– porque les suena a falso. Y es verdad que en muchas películas es así y habría que evitarlo. Cuando en los típicos musicales el protagonista se está declarando y de repente empieza a cantar o cuando un personaje toca el piano en una película y sin saber de dónde sale de pronto escuchas toda una orquesta sinfónica detrás te produce tal extrañeza que te lleva a un cierto rechazo porque ves el artificio no te lo crees. Ahora bien si se logra que esa convención no resulte tan evidente considero que cualquier escena está mucho más lograda con música que sin ella porque además es la única manera de otorgarle valor al silencio.

Por otra parte hay una justificación histórica. En el cine mudo la música aparece como un elemento imprescindible que se desarrolla en vivo mientras se proyecta la película. Si ha sido así desde el principio y ha funcionado es lógico que se mantenga esa convención.

A P O La música de cine tiene dos vertientes por un lado la música que funciona como tal y por otro aquella que pertenece a un tipo de función subliminal o virtual que completa la imagen como fondo. Esta clasificación creo que es válida, y hasta sirve de base a la clasificación de la Sociedad de Autores!

G G S Como algo imprescindible

J S Pues en esa línea de contribuir al significado global de la película. Donde aparezca ha de ser porque piensas que está diciendo algo. Si no es así puede tener el efecto contrario: despistar al espectador que es al fin y al cabo para el que estamos trabajando y eso no debe ocurrir jamás.

B F La música es otra forma de expresar los contenidos de una película mediante el uso de un lenguaje distinto al de la imagen o el del diálogo etc. Funciona como un lenguaje complementario que sirve para decir lo mismo, lo contrario o lo suplementario de otra forma.

L M La música sola no pero el sonido en el cine es fundamental. Puedes coger las imágenes de una película de una hora y media, cambiarle la banda sonora y darle un giro de ciento ochenta grados, convertirla en otra película. No digo sólo los diálogos también los ambientes, los ruidos y la música. Esto lo hemos comprobado. A una misma escena la pones una música u otra y te la cargas o la creas, lo cual no significa que la música sea más importante que otros elementos. En cierta medida es como un envoltorio, como un vestido que caracteriza la imagen en un determinado sentido.

1 2 5 ¿En que género se encuentra trabajando más a gusto?

R A No he realizado los suficientes trabajos como para plantearme una cuestión de este tipo. En primer lugar porque no he podido realizar una partitura dentro de cada género y

en segundo porque tampoco creo que sea una cuestión de géneros. Si tienes interés en componer como era mi caso cualquier pretexto es bueno sea del tipo que sea.

B B El formato que más me gusta es el cine. Afortunadamente el eterno problema del ruido de fondo se ha mejorado mucho. Hoy todas las películas ya se hacen en *Dolby digital* y suenan francamente bien. Pero lo normal es que para trabajar lo haga sobre una copia en video.

En cuanto al género el que más me gusta es el que no he hecho nunca el melodrama. Es un género que ha desaparecido prácticamente porque se basa en un juego de cosas prohibidas. En los tiempos que vivimos como ya casi no hay se ha quedado reducido a las telenovelas. Pero lo que más me gustaría sería hacer un gran melodrama americano de los cuarenta.

E E He procurado que los cambios de soporte o género me condicionen lo menos posible. He trabajado a gusto en todos. Hubo lo confieso añoranza del Teatro. La comedia musical fue mi madrina y fueron doce las que compuse y estrene. El contacto directo con el público es algo sublime insustituible.

J N Por encima de una elección de géneros donde me encuentro trabajando realmente a gusto es en aquellas películas en las que además de la pura técnica compositiva musical puedo aportar algo desde un punto de vista personal vital si quieres.

Lo que realmente me interesa es poder implicarme en la historia que cuenta el director porque sé lo que está contando y además porque estoy de acuerdo en lo que dice. En este plano me da lo mismo el género si de lo que se habla es del racismo de la explotación del fuerte hacia el débil de la utopía del anarquismo.

Por ejemplo *El perro del hortelano* puede parecer en un primer momento una comedia sin peso. Sin embargo resulta muy sorprendente en su contenido y por ello me parece una obra muy avanzada y progresista para su tiempo. En el fondo plantea temas universales como la explotación el papel de la mujer la figura de la aristocracia que nada tienen de intrascendentes y lo hace sin perder el tono de comedia.

Cuando hago música para películas de este tipo estoy convencido que puedo emocionar provocar sentimientos en la gente que mi labor sirve para algo. Por ejemplo en *Días contados* se cuentan cosas que a mí me interesan y la música crea un estado de ánimo de excitación que sirve para que el espectador perciba una serie de sensaciones. Algo similar ocurre en *Libertarius* o en *Bwana*. Ahora mismo cuando has venido estaba haciendo un bloque para *Bwana* una secuencia en la que el taxista que ha perdido una bujía solicita ayuda a unos skinheads alemanes. En ese momento cuando él trata de hacerse entender suena por debajo una música percusiva africana que pone de manifiesto la similitud de inferioridad/superioridad en la forma de relación entre el taxista y los

alemanes al igual que hemos visto antes entre el negro y el taxista. Esto se manifiesta a través de la conexión musical de una manera tan explícita que todos los espectadores perciben ese mensaje.

En *Libertarias* que es una película muy emocionante he buscado sacar con la música el punto de vista del director. Por ejemplo, en los momentos del alzamiento triunfal hay un discurso de Durruti en la plaza de Vich donde se están quemando delante de la Iglesia objetos religiosos. A ese triunfal discurso lleno de promesas se enfrenta una música tan triste que le da completamente la vuelta y saca así el punto de vista del director que nos quiere decir que todo eso que nos está contando ha terminado mal porque además forzosamente tenía que ser así: es la contradicción de la utopía.

En este sentido, estas son las películas que a mí me interesan. Es más, a mí me cuesta mucho trabajo realizar una película que no me dice nada o que sea una comedieta intrascendente, aceptando que son películas muy estimables y que ojalá que se hiciesen diez al año de este tipo, pero yo no sabría que decir en ellas.

En estos momentos, como resumen, diría que es una cuestión de compromiso. Se ha cerrado una especie de círculo en el que la música que hago para cine es, por encima de todo, un medio de expresión. Si bien la música no se presenta al público de manera absoluta e independiente, busco y consigo transmitirle sensaciones que sienta y se emocione como yo quiero.

Pero en ese compromiso hay, no obstante, un hecho significativo: nunca he militado en ningún partido o sindicato ni tan siquiera cuando todos los de mi entorno, en los últimos años del franquismo, estaban en pleno compromiso político en la universidad, etc. Curiosamente, ese *revolucionarismo* que mostraron ha dado paso con los años a posturas mucho más conservadoras, acordes con los puestos que han ido alcanzando. Sin embargo, yo sigo estando en el mismo sitio, en las mismas posturas ideológicas. De hecho, he renunciado a dos películas por motivos ideológicos en tiempos en que necesitaba hacer todo lo que me llegaba, justo el primer año que decidí no trabajar más en discos que era mi modo de vida.

S.M. Prefiero las películas que tienen un corte intimista y realista porque me siento más identificado con ellas y esto es muy importante para mí. Que tengan que ver con mi música expresiva pero sutil.

Supongo que si tuviera que hacer una película histórica, una comedia o algo más extrovertido también disfrutaría haciéndola, pero a lo mejor no estaría tan ligado a ella. En este aspecto creo que he tenido suerte.

A.P.O. En todos y en ninguno. Llevado con fidelidad a sus últimas consecuencias, todo género puede implicar una obra importante. Y lo contrario.

G G S *Me he desenvuelto por igual en todos. Si el compositor está bien formado no tiene por qué tener dificultad para trabajar y adaptarse a cualquier género.*

J S *Me siento cómodo en cualquier género pero me encanta por mi forma de componer la línea que llevaba *Besos y abrazos*. Aunque los trabajos de comedia me han funcionado muy bien.*

B F *Lo que más hemos hecho ha sido comedias pero en todos los géneros nos hemos divertido trabajando.*

*Las películas de época nos gustan porque te centran en lo que se ha de buscar. Te dan pistas y claves sobre el tipo de música que encaja con la historia. Aunque como en todo hay excepciones. En la película *Mar de Luna* una película que trataba el tema de la peste y su época el director nos pidió un anacronismo musical que encajásemos a las imágenes históricas una música con componentes actuales y electrónicos.*

L M *En los dramas en los melodramas porque componer música para comedia resulta tremendamente complicado. Sobre todo las comedias de costumbres urbanas. Tienes dos soluciones poner canciones como hace por ejemplo Tom Cruise en sus películas o componer una música original que te plantea muchas dudas ya que te preguntas constantemente qué puedes poner para no caer en el tópico. Lo más sencillo de hacer son los melodramas y las películas de acción.*

1.3 Motivaciones

1.3.1 ¿Que le motiva de este trabajo?

R A *El cine me ha parecido siempre un campo de trabajo atractivo. Tiene ciertas características algunas exigencias que hacen que componer música para una película resulte fascinante. Si no he trabajado más ha sido porque no me han ofrecido esa posibilidad.*

B B *La variedad. La posibilidad de cambiar de poder hacer una comedia un drama luego una película de suspense. Trabajar con un cuarteto de cuerdas luego una cosa con sintetizadores después con una orquesta de cincuenta.*

En el grupo Pop me aburría porque siempre hacía lo mismo una canción de tres minutos y medio con dos estribillos y un sólo. El cine te da permiso para hacer cosas diferentes y eso me gusta. Por eso siempre que puedo me gusta inventarme algo y probarlo. Pero siempre que se pueda porque no podemos olvidar que esto en muchas ocasiones es un trabajo de tipo industrial y no puedes separar la parte artística de esa parte industrial de trabajo de encargo. Tienes que hacer una música que vaya bien con esa película y si hay algo que te gusta pero que no funciona con ella te puedes olvidar.

Además me gusta mucho el cine y la relación de la música con la imagen que me parece poderosísima

E E Me ha parecido siempre emocionante y excitante

J N Con el paso del tiempo descubres que en el campo del cine tienes más posibilidades de hacer cosas distintas Hacer arreglos para cantantes es hacer siempre poco más o menos lo mismo En el cine encuentro que en cada película puedo hacer algo diferente en una utilizar música de jazz en otra música sinfónica en otra un cuarteto de cuerda No tengo que estar sujeto por ejemplo a las secciones rítmicas de los arreglos de música ligera Entonces te das cuenta que ahí hay un camino en el que puedes avanzar y desarrollarte musicalmente de una manera que en otros campos es impensable

El mundo de la música sinfónica me interesa en cuanto música de concierto pero no lo que se mueve alrededor No me veo escribiendo una obra para guardarla en el cajón o cogerla debajo del brazo para ver si hay alguien que me la quiere estrenar Tengo el privilegio de como profesional vivir muy bien de mi profesión y me considero un artesano que trabajo en lo que me gusta con rigor Escribo estas notas aquí y dentro de cuatro semanas están grabadas interpretadas y en una película sirviendo para algo

Los músicos que acuden a las grabaciones de mi música y que tienen cuartetos grupos de cámara etc me piden a veces que componga piezas para sus grupos pero la verdad es que me da mucha pereza Luego he complementado muy bien el mundo del cine con el ballet

S M En primer lugar el compromiso de su funcionalidad Que por muy experimental o nueva que pueda ser para mí o para los demás tiene que ser ante todo útil pues se va a estrenar y oír inmediatamente

Luego a mí me parece que un arte tan cooperativo como el cine es el ideal Evidentemente uno tiene sus compensaciones trabajando sólo controla todo el proceso de principio a fin y está satisfecho del resultado final Pero cuando trabajas en colaboración con otra gente aunque puedas discrepar de ciertas decisiones u opciones artísticas encuentras una parte enormemente gratificante el contacto con otros artistas e ideas Poder realizar una obra en común comprendiendo lo que quiere el otro y que ese otro sepa lo que puede sacar de ti me parece maravilloso

A P O Si hay una cosa por la que ya no quiero hacer música de cine es porque estamos todavía en la barbarie sentimental Repito la música serial (¿de los años 20!) le suena al público y a los directores a música extragaláctica

El músico de cine siempre ha sido el solitario del cine Y yo disfruto de estar a solas Pero hoy en día hay quizás una excesiva extroversión del músico Y una de las cosas que

me gustaba de este trabajo era alcanzar una eficacia comunicativa. Actualmente encuentro que el gusto estético no se ha mejorado con la televisión.

G S Aunque parezca una paradoja, el poco tiempo del que dispones para realizar un trabajo tan difícil y complicado.

J S Me gusta mucho el cine y este medio te permite componer con un fin práctico: poder oír tu música.

B F La motivación está en cualquier faceta: la encuentro en el propio trabajo de componer. El trabajar todos los días o casi todos y ver cómo se modifica el material musical, cómo varía el sentido de las imágenes realizando pequeños cambios en la música que vas escribiendo hasta que das con la clave de lo que funciona. Esta es la verdadera motivación.

L M No hay motivación distinta a la de otras actividades musicales: es la propia música. Lógicamente somos profesionales y cobramos por nuestro trabajo, pero la motivación es muy vocacional. Me gusta componer y hacer música.

1.3.2 *¿Que debe sugerirle una película para aceptar trabajar en ella?*

R A Que te llamen para hacerlo y que te guste que te llame la atención.

B B Varias cosas. Básicamente, si conozco al director o si ya he trabajado con él y la relación ha sido buena. Si es un director nuevo, lo primero es que me interese él, su guión y, sobre todo, que me parezca que nos vamos a entender, que va a haber una relación positiva y creativa de trabajo. Es muy complicado hacer música para cine y necesito saber que con el director me voy a entender, que tenemos ciertos puntos en común acerca de las cosas.

E E He trabajado en este campo casi siempre bajo las órdenes del mismo productor (Quino). He sido, en este sentido y en cierta medida, un compositor de nómina. Aceptaba los trabajos que tenía que hacer.

J N La respuesta está casi en la pregunta: ¿Que me tiene que sugerir? Pues algo cuanto más interesante mejor. En principio es muy difícil encontrar una película que te emocione. Si no lo hace, eso determina que no me interese entrar en el proyecto, primero porque lo paso mal y segundo porque si no me sugiere nada, nada puedo aportarle. Últimamente he tenido mucha suerte, pues he trabajado en películas que me han permitido realizar no sólo ese trabajo analítico y distante de que es lo que necesita la película —que es, por otra parte, el que creo que requiere de un compositor de cine— sino que además he encontrado películas en las que, unas veces de forma más consciente que en otras, me he implicado en la historia.

Es fundamental que la película me atraiga ya sea por el tema por los personajes por el tratamiento por la estética incluso En una ocasión acepté hacer una película en cuyo guión no creía pero las ideas y el planteamiento del director me animaron a ello La película no funcionó –si hay algo axiomático en el cine es que de un mal guión no se puede sacar una buena película– pero yo disfruté en su realización

S M Que el guión me interese Si la interpretación o la dirección luego es floja me importa menos porque como espectador también me preocupa en menor medida No obstante hasta ahora tampoco se me ha planteado pero podría ser que me ofrecieran una película con la que no me identificara en absoluto y que por circunstancias determinadas pudiera realizar

A P O Creo que depende un poco de las circunstancias No es lo mismo cuando empiezas que ahora o cuando lo necesitas o te apetece Generalmente me apetecen los filmes en los que hacer la música es un desafío y no una fórmula

No obstante especialmente a partir del periodo de la transición he tratado de ser selectivo pues se han llevado al cine muchas historias que no me interesaban (Lo que los ingleses llaman pornografía democrática)

G G S Cada película tiene su encanto especial La imagen te abre la puerta para encontrar el hilo conductor de tu música

J S Ahora mismo no puedo elegir Tengo que hacer casi todo lo que me llega Aunque lo cierto es que casi todo me gusta Lo que no hago por que me guste

B F Cuando hemos podido escoger que no siempre ha sido así lo que más valoramos es que el director y su proyecto te convenza Que veas que a nivel personal te vas a entender que tienes afinidades y que la relación de trabajo va a ser fluida

L M Hasta ahora todas las películas que hemos hecho han sido en general proyectos que nos apetecían Algunos sin saber muy bien cómo iban a funcionar porque eran primeras películas de directores noveles Pero te arriesgas si te cae bien el director la historia el guión lo que te cuenta No hemos rechazado apenas trabajos aunque de momento tampoco hemos hecho tantos como para encontrarnos en esa situación

2 AMBIENTE

2.1 Ambiente físico

2.1.1 ¿Tiene un lugar fijo para componer?

R A Trabajo siempre al piano en casa

B B En general el trabajo de composición lo realizo en el estudio que tengo en casa Una vez que lo tengo compuesto voy a un estudio de grabación y trabajo con los músicos con teclistas o programadores etc

Por tiempo es un trabajo muy agobiante entonces trabajando en casa por lo menos me siento cómodo sé dónde está todo Incluso como referencia que no para copiar de pronto me viene bien escuchar la música de tal o cual disco u otro tipo de referencias Por ejemplo me acuerdo de aquel cuadro de ese pintor que me gusta cojo el libro de la estantería y me pongo a verlo

La verdad es que no sé como me sentiría si tuviese que trabajar en otro lugar meterme en un hotel un mes por ejemplo porque en los trabajos que he realizado para el extranjero he viajado para hablar con el director y me he vuelto aquí para componer

E E Si en el campo

J N Si En esto soy algo maniático El entorno de trabajo una vez que está fijado es fundamental Tiene que ser ese y me molesta cualquier pequeño cambio que se pueda producir Esto ha sido siempre así

Cada vez el lugar de trabajo ha sido más cerrado Al principio en casa de mis padres tenía el piano y una mesa haciendo escuadra con este Luego cuando incluí la mesa de mezclas pasó a ser una especie de U Ahora es prácticamente un cuadrado mi *corralito* como yo lo llamo Cuando estoy ahí dentro me siento especialmente cómodo muy seguro y predispuesto para trabajar

Soy hasta tal punto maniático que si un día me pusiese a componer y faltase algo de su sitio —el teclado de esta mesa un módulo o incluso aquella planta— me sentiría especialmente incómodo

Pero no me ocurre esto exclusivamente con el lugar de trabajo también con el tipo de lápices que utilizo o con mi propia escritura Cuando trabajo con un colaborador para agilizar la mecánica de escritura de las partituras etc me cuesta mucho acostumbrarme a que la grafía no sea la mía a ver pautas que no están escritas de mi mano

S M Si en casa

A P O Para componer trabajaba en la calle Goya estaba realmente a gusto Podía estar toda la noche sin molestar a los vecinos Donde vivo ahora si toco me oyen en todo el barrio *El cemento es un buen transmisor del sonido*

He vivido bien pero sin desmesura En mi residencia actual como ves no se palpa un ambiente de trabajo Tal vez una de las cosas por las que yo haya dejado de trabajar el campo de la música sea la falta del aislamiento de la calle Goya En el campo trabajo mal me cuesta mucho No tengo universalidad por el tipo de vida intimista que llevo

G G S Aunque acostumbro a trabajar en casa –aquí en esta mesa de trabajo– para algunas películas por circunstancias he trabajado fuera Bien en Cartagena en la casa de la Manga

J S Hasta ahora compongo y secuencio siempre en el mismo sitio que es dónde tengo los aparatos Me gustaría tener otro lugar distinto porque trabajo donde duermo y eso me resulta algo agobiante Es un aspecto mejorable

L M y B F Si siempre trabajamos aquí en el estudio

2 1 2 *El horario de trabajo ¿es invariable?*

R A No necesariamente Uno con el tiempo alcanza ciertas rutinas en el trabajo pero yo no me he convertido nunca en un esclavo del reloj

B B No Hay veces que me encuentro muy perezoso y otras extraordinariamente activo Trabajo un poco por impulsos por eso aunque quisiera no tengo un hábito definido

E E Debía trabajar con cierta constancia para entregar los trabajos en el plazo previsto

J N Sí En este caso no se trata de una manía ocurre simplemente que cuando mejor rindo cuando estoy más fresco y se me ocurren las cosas es por la mañana temprano Por la noche soy incapaz de trabajar Y esto no es algo de ahora siempre ha sido así por que estoy convencido que tiene que ver con los ciclos vitales de cada uno

El verano para mí es una época de gran rendimiento porque hay muchas horas de luz Me puedo levantar a las seis o siete de la mañana para ponerme a trabajar *absolutamente fresco y puedo resolver cualquier problema que hubiese dejado pendiente el día anterior* En el momento que empiezo a trabajar con luz eléctrica baja mi rendimiento por eso aunque sea verano más allá de las siete o las ocho de la tarde no trabajo

S M Procuo componer por la mañana temprano cuando está todo en silencio Las composiciones se gestan a esas horas de la mañana pero luego hago muchos cambios al tocarlo y repasarlo

A P O El trabajo debe ser ante todo preocupación Una alegre pre-ocupación

Entonces se trabajaba a todas horas Pero no hay que dejarse engañar hay que sentarse y coger el lápiz Si hay ideas decidir Si no hay ideas crear

G G S Me considero un trabajador infatigable Me planto en mi mesa a las ocho de la mañana hasta las dos de la tarde y sigo desde la cuatro hasta la doce de la noche

En ocasiones he llegado a juntarme con tres películas a la vez Trabajaba una por la mañana otra por la tarde y otra por la noche

J S En esto soy algo caótico Acostumbro a trabajar según me van saliendo las cosas dependiendo de cómo este de cómo funcione ese día un poco por impulsos Aun así me gusta reservar el tiempo de trabajo y considero que la regularidad es muy importante

L M y B F Todos los días independientemente de que tengamos un encargo o no venimos de once de la mañana a dos y media de la tarde y de cinco a ocho de la tarde

Lo hacemos todos los días salvo cuando nos surge algún compromiso y tenemos que atenderlo Para nosotros es muy importante estar trabajando continuamente

2 1 3 ¿Como escribe habitualmente? ¿con lápiz y papel al piano? ¿con tecnología informática ?

R A De forma tradicional con lápiz y papel y siempre al piano

B B No trabajo con el piano porque sólo hice primero y ya se me ha olvidado El piano lo uso exclusivamente para buscar melodías o ver cosas de armonización pero muy lentamente Trabajo directamente con el ordenador o bien en papel Aunque prefiero el ordenador porque te da la facilidad de trabajar más rápido copiar esquemas de un lado a otro imprimir comprobar etc

E E Con lápiz papel y goma de borrar pero nunca al piano

J N Realmente es un sistema mixto El resultado es siempre una partitura a mano porque tardo menos tiempo pero el ordenador se ha convertido para determinadas tareas en una herramienta muy útil Me gusta hacer uso de este en aquellos aspectos en que ofrece ventajas importantes la posibilidad de oír lo que vas haciendo de verlo con la imagen etc Incluso en ocasiones utilizo partes secuenciadas *Bwana* por ejemplo las lleva Aunque yo no las secuencio por la misma razón a pesar de tener en el ordenador los patrones pierdo mucho tiempo Me resulta más fácil escribir las partituras a mano y dárselas a alguien para que me lo programe

A lo largo de los años por pura necesidad he ido elaborando y completando un sistema de trabajo propio –descrito detalladamente en el libro *Musica para la imagen*– que se ha plasmado recientemente en un programa informático –Sincros–

Antes cuando inventaba un tema me ponía un magnetofón lo tocaba al piano y lo dejaba grabado para volver luego a él Ahora enciendo el ordenador y lo toco en el teclado Entonces si me interesa algo de lo que he hecho lo puedo trabajar directamente en el ordenador

S M Las primeras ideas las escribo a lápiz en pentagrama hasta que considero que tengo ya un material suficiente para trabajar Entonces inmediatamente me pongo en el ordenador a componer pues este me permite hacerlo de forma muy limpia y clara realizando multitud de cambios que es algo que a lápiz te limita más porque resulta más pesado

Soy maníático precisamente en no ser maníático Las partituras las hago muy sucias Los bocetos prácticamente sólo los puedo entender yo Por eso el ordenador se ha convertido para mí en una herramienta de escritura muy valiosa Sin embargo no tengo manera de oír lo que voy escribiendo Si lo quiero escuchar tengo que tocarlo en el piano al modo más tradicional

A P O Actualmente se tiende a la comodidad informática pero he escrito siempre con lápiz y papel Y no quiero dejarlo

G G S Yo escribo a tinta nunca escribo a lápiz Una vez hecha la partitura esta pasa a un copista que saca las particellas que es el material de orquesta

El sistema actual ha variado mucho Ahora no tienes en la mayoría de las ocasiones el guión Ves la película y te dicen *pasado mañana a grabar* Pero no con músicos en directo sino con el ordenador porque el coste de la orquesta es muy grande Desgraciadamente nunca suplirán los medios actuales a una orquesta en directo El calor humano está ahí y la máquina es cuadrículada Pero en fin yo entiendo que responde a necesidades económicas de abaratar costes

J S Depende Hay cosas que hago directamente en el ordenador e incluso con el secuenciador y otras que trabajo con el papel Normalmente los apuntes que voy tomando los hago en papel pero luego a la hora de componer escribo en el ordenador pues me da la sensación de que me limita menos me pone menos nervioso

B F Escribimos casi todo directamente en el ordenador bien metiendo cosas con los teclados las guitarras etc

L M Yo suelo escribir en papel Cuando encontramos un motivo para los temas básicos de la película lo escribo y luego pasamos a trabajar en el ordenador Si son bloques cortos apuntes o ideas las hacemos directamente con el ordenador

2 1 4 *¿Condiciona su forma de trabajar las restricciones económicas del proyecto?*

R A Si sobretodo en dos aspectos la forma de plantearme la plantilla orquestal que puede sugerir el ambiente que le quiero dar a la película y en la perfección del resultado de la grabación

B B Aquí está la habilidad de uno para sacarle partido a lo que tienes Si tienes cuatro violines vale más que le pongas un acorde abierto que cerrado

Cuando veo que algo es imprescindible pues lo lucho pero en la mayoría de las ocasiones me adapto a lo que hay Lo que pasa es que lo planteo yo más que ellos Lógicamente veo la película y digo esta película necesita este tipo de música y este tipo de música vale tanto Luego empieza el regateo

E E Esto ha sido muy importante. No siempre me era posible contar con la orquesta que hubiera deseado.

J N Para mí no. Nunca he tenido problemas de ese tipo. Si me encuentro en la circunstancia de no poder hacer lo que yo creo que debo en una película, me retiro de ella. No voy a hacer otra cosa distinta porque no tenga medios.

Esto no significa que siempre necesite una orquesta gigantesca. *Libertarias* esta hecha con setenta de orquesta y setenta de coro. *Bwana* con diez músicos y una sesión de un pequeño grupo de cuerda, y *Días contados* estaba hecha con seis o siete músicos toda la película. Ahora bien, si considero que realmente lo necesito, lo que no voy a hacer es sustituir la orquesta sinfónica por un sintetizador.

S M Ha influido exclusivamente en el número de instrumentistas con el que he podido contar, o las horas de estudio de grabación. Aun así, como me gusta tanto la música de cámara, que en la primera película sólo hubiera cinco instrumentos, no fue nada antipático para mí.

A P O Es evidente que casi nunca puedes contar con los medios que quisieras. La plantilla orquestal con la que puedes contar, por economía, impone unas condiciones a lo que vas a hacer, por ejemplo. Pero son condiciones que te espolean. El hambre aguza el ingenio.

El Cine es el único arte que es fruto del capitalismo. Lástima que el capital se gaste muchas veces en bobadas y luego se quiera recuperar de donde no se debe.

G G S Naturalmente coarta mucho. Las restricciones económicas actuales imponen un tipo de trabajo que te lleva necesariamente al ordenador. Y claro, la máquina no es la orquesta.

De componer pensando en la orquesta a hacerlo pensando en la máquina, media un abismo. No puedes escribir a una máquina todo lo que tú quieres, porque sabes que no te lo va a dar, o te lo va a dar todo falseado. Por eso tienes que limitarte muy bien, escribir lo justo y nada más.

Con los presupuestos que se manejan para la música hoy en día, no tienes más remedio que trabajar con ordenadores. Hasta que se den cuenta los productores que una buena banda sonora le da importancia a la película. Incluso puede ser comercial y ayudarles a vender. Lástima que todavía no hayan despertado en ese sentido y sigamos siendo un poco retrógrados.

J S Por el momento no me condiciona. Independientemente de las condiciones económicas de la película, procuro que mi trabajo sea contundente, que esté bien hecho con los medios que dispongo en ese momento.

B F Sí eso te condiciona mucho Incluso antes de aceptar un trabajo sabes ya que el presupuesto con el que cuentas no te va a permitir muchas alegrías porque somos de la opinión que la música aun se sigue pagando muy poco dentro del cine español Lo que ocurre es que tu te esfuerzas porque eso resulte lo mejor posible dentro de los medios con los que cuentas y al final prefieres ganar menos y que la música salga en condiciones

L M Te condiciona como a todo el mundo Lo ideal sería disponer siempre del dinero necesario No por ganar nosotros muchísimo sino por tener más medios a tu alcance

2.2 Ambiente social

2.2.1 El equipo de trabajo

2.2.1.1 ¿Como es en general la relación con el director el montador y el productor?

R A Suele ser complicada La labor tanto del montador como del director te condiciona muchísimo O te cortan mucha música o te la dejan muy baja A veces te piden una enorme cantidad de bloques algunos tan breves que no sabes que puedes hacer con ellos y otras no hay un criterio uniforme ni muy válido

B B Son cosas muy diferentes Lo normal en España es que el productor afortunadamente en cuestiones artísticas delegue completamente en el director Con el productor por tanto tengo un par de reuniones para llegar a un acuerdo económico y luego al final para pasarle las facturas de grabación y que me las pague Ahí termina mi relación con el productor

Normalmente yo soy elegido por el director Suelen tener bastante mano libre en las cuestiones artísticas De hecho en alguna ocasión algún productor ha sugerido mi nombre pero como el director trabajaba habitualmente con otro compositor es el director quien con toda lógica impone su criterio

En cuanto al montador depende Como yo ya entro en la película en el proceso final de montaje viendo las películas en ese estado en el que están sobran todavía cosas faltan los efectos de sonido etc suelo sugerir muchas cosas Si tengo confianza con el montador se lo digo a los dos Si no se las digo al director

Con el director es una relación compleja sobretodo cuando trabajo con él por primera vez De alguna forma hacer la música de una película supone meterte en la cabeza del director e intentar interpretar qué quiere decir con cada plano qué quiere expresar y ante todo con qué grado de intensidad quiere expresar cada cosa Cuando he trabajado varias veces con un director en ocasiones ya no hace falta ni hablar Directamente me enseña la película y entiendo lo que quiere contar y cómo Ahora cuando es la primera vez que trabajo con un director me interesa tener mucho contacto con él pero un contacto casi más personal que musical o cinematográfico Quedar para comer y

que me hable de si mismo con la intención de entenderlo en general pues es evidente que esa personalidad del director va a marcar y a transmitirse en la película

E E Con todos los directores que he trabajado –Lloch Forn Pedro L Ramirez Bosch Camus Fenollar Agustín Navarro Esteba Xiol de la Loma Klimovsky – mantuve una cordial relación que era unidireccional en cuanto al unico productor Iquino y esta fue perfecta como lo acredita su permanencia durante tres décadas

J N De mi relación con los directores tengo que hablar siempre bien porque ha sido esplendida de total entendimiento de gran confianza –desde el principio– y de colaboraciones continuadas –con casi todos los directores he realizado más de una película– Podra haber sido mas o menos intensa de mayor o menor colaboración en el plano musical pero con todos ha sido excelente En toda mi carrera solo tengo un recuerdo desagradable de un director

Con los montadores siempre he mantenido desde el primer momento una relación muy estrecha de perfecta comprensión y amistad Salvo con un montador –con el que no conecté y evito trabajar– con el resto que han sido muchos en Espana y el extranjero tengo la sensación inmediatamente que estamos hablando el mismo idioma que sabemos entender las necesidades de nuestro trabajo lo cual para mi resulta esencial

La relacion que he mantenido con los productores es diferente En primer lugar porque ha sido muy fugaz y segundo porque se ha cenido a los aspectos puramente comerciales

S M Con el productor es muy simple Te contrata te dice cuanto dinero hay disponible para lo que quieren de ti y nada más

La relación con el director se inicia cuando hablamos sobre guion En este primer contacto aunque el no tiene mucha precisión –incluso se contradice– obtengo una idea bastante interesante del tipo de musica que cree encaja con la película En el caso que haya que hacer una musica previa porque un personaje va a salir tocando en escena por ejemplo en primer lugar hago esa musica para que la escuche y dé su aprobacion A veces he hecho varias versiones sobre la misma idea porque yo mismo no estaba convencido no de cual le iba a gustar sino de la que iba a ser mejor para la película En cuanto al resto de la musica en ningun caso ha querido escucharla antes de la grabación En este sentido me he arriesgado bastante pero para curarme en salud siempre he hecho más musica de la que me ha pedido de tal forma que si habia alguna que no le gustaba tenia otras equivalentes para elegir

Con el montador encajo la musica en cada escena Decidimos dónde empieza y termina si funde o no si ponemos todo el bloque o sólo una parte etc Posteriormente hay una sesión en la que el director ve el trabajo que hemos realizado y lo cambia segun sus

criterios En esta sesión yo no estoy presente quizás porque el director quiere tener total libertad a la hora de manipular la música

A P O Son realmente complicadas porque juegan los elementos de vanidad de prepotencia de cada uno de ellos Como decía Eugenio D Ors *para ser artista hay que tener sentido de la vanidad y del orgullo*" Y desde luego no falta Se termina aceptándolos Y se termina aceptándome Y se llega hasta el cariño

El director acostumbra a estar muy liado y es necesario no crearle conflictos El montador es un hombre muy fiel al director al productor Para él todo está bien siempre (No podría trabajar si pensara de otra manera) Pero trabajando nace un entendimiento con tus colaboradores Esto te lleva a un profundo agradecimiento al corpus de la gente que trabaja en el cine pues es una labor de mucha gente y se debe agradecer a todos su importantísima colaboración tanto en grabación (intérpretes músicos) como en el plató (electricistas asistencias)

G G S La relación siempre ha sido buena Normalmente los directores suelen ser muy inteligentes aunque naturalmente hay excepciones Recuerdo que una vez uno me pidió una cosa que me eché las manos a la cabeza un bloque religioso cómico y yo le dije *oye o una cosa o la otra pero las dos se dan de patadas* Salvo esas excepciones saben lo que quieren Te lo explican muy bien *quiero este tipo de musica* Claro que luego arréglatelas tu como puedas

Con los montadores la relación suele ser cordial de colaboración y de querer hacer las cosas bien porque también son grandes profesionales Tienen una mentalidad numérica y cuadrículada para su trabajo que les hace tener muy claro dónde y cómo debe ir cada cosa

J S Dependiendo de los directores Hay directores que no se preocupan para nada de la musica hay otros que tienen una gran sensibilidad musical y hay un tercer tipo que son los que no sabiendo pretenden parecerlo estos son los más conflictivos

Cuando el director tiene sensibilidad musical es estupendo Te marca la línea que quiere y te comunicas muy bien con él con su idea Sin embargo lo más corriente es que tenga un profundo desconocimiento musical y lo que es más problemático que no sepa qué hacer con la musica en su película Se encuentra con un medio que le supera

Con los montadores no he tenido ningun problema Me han ayudado mucho en mi labor Con los productores la relación se ciñe a los aspectos económicos y en ese sentido es buena Llegas a un acuerdo sobre el presupuesto que dispones y luego te encargas de cobrarlo cuando se ha terminado el trabajo

B F Con el productor ha sido siempre una relación amistosa pero en nada artística Con el productor te limitas a que te llame —en esto juega mucho la simpatía de que goces— te venda su película como excelente llegar a un acuerdo económico y punto

Con el director es muy distinto Lo primero y fundamental es que la relación a nivel personal sea buena pues eso facilita enormemente el trabajo tanto para nosotros como para el Si la relación es buena la cosa funcionará si no lo más probable es que ese proyecto no acabe bien

Esa relación con el director ha de ser además lo más estrecha posible De mutua ayuda en las conversaciones que mantengas con él Tratando de facilitar las cosas presentándole maquetas de cómo estas trabajando para que antes incluso de acabar de rodar sepa con lo que cuenta y tu puedas corregir

El vínculo que se mantiene con el montador es importantísimo Tener complicidad con el ser su amigo resulta vital para que tu trabajo sea más fluido más llevadero Nosotros en este aspecto hemos tenido mucha suerte Hemos podido ir a probar las músicas en montaje antes de ir con el director para ver como funcionaban y así poder variar cosas y arriesgar en ciertos aspectos

Hay una relación que creo por lo menos en bastantes de las películas que hemos hecho nosotros que es también importante Se trata de los actores y actrices En aquellas películas donde estos han de simular que cantan o que tocan determinados instrumentos poder trabajar con ellos resulta esencial Si tienen que hacer un play back con una guitarra un saxofón o un contrabajo por lo menos que sepan como colocar las manos para que aquello no nos choque en imagen Para ensayar tienes que convencer al director o al productor para que hable con ellos y que estos accedan a ensayar Que acepten de mejor grado o no depende sólo del actor En algunos casos como en *Orquesta Club Virginia* pudimos ensayar hasta una semana con ellos

L M Con el productor hay muy poca Hablas de la película de dinero de fechas de presupuesto discutes el contrato lo firmas y no le ves más —excepto si te pasas por rodaje algún día— hasta el final cuando estás montando No suele ser una relación artística salvo algunos casos muy específicos como el de Elías Querejeta que es un productor que le gusta estar muy metido en las películas Tanto en *Las cartas de Alou* como en *27 horas* estuvo muy presente a lo largo de todo el proceso opinando desde el gran conocimiento que tiene del cine

Con el director es con el que tienes más relación sobre todo al principio Lo ideal es llevarse muy bien que haya un perfecto entendimiento que tengas con él un diálogo fluido y abierto de opinión Esto a veces requiere un esfuerzo de comprensión por ambas partes Por ejemplo cuando has hecho un bloque que tu crees estupendo y el director te dice que no le vale no tienes más remedio por mucho que te duela que tratar de

entender sus razones y acercarte a lo que te pide. Luego hay otros directores que bien porque no entiendan de musica bien porque no les preocupa no se toman demasiado en serio el papel que puede desempeñar la musica en su película

2 2 1 2 ¿Se presentan problemas de relacion de fluidez de medios etc? ¿en que momentos?

R A Suele haber siempre muchas prisas. Te dejan a lo mejor cuatro días para que hagas una hora de musica y eso es una brutalidad. Luego siempre falta dinero. Hay muy poco para pagarte a ti poquísimo para contratar a músicos y casi nada para hacer grabaciones etc

B B Normalmente no. Trato de evitar que surjan. Si sabes con quien trabajas desde el principio y tienes claro que te vas a entender lo más probable es que no haya ningun tipo de problema

E E A veces mantenian distintos criterios director y productor aunque como es lógico prevalecía el de éste último

J N No suele ocurrir. Cuando hablo con los directores lo que me preocupa saber es qué quieren que aporte la música a su película que papel le otorgan dentro del relato audiovisual. El plano estético o cómo se va a realizar esa aportación en términos de lenguaje musical es algo secundario. En este sentido nunca he tenido problemas para entenderme con los directores. En las pocas ocasiones que he encontrado dificultad en el diálogo ha sido porque el director no sabia conscientemente qué es lo que la musica podia aportar. Pero han sido muy pocas excepciones

S M Aunque hay cosas que te gustaria que fueran de otra manera no demasiados. Por ejemplo la puntualidad en el pago de los productores o la presión que ejercen en el estudio de grabación para consumir el menor número de horas es algo habitual a lo que ya estamos acostumbrados. Sin embargo respecto a esto último aunque sepas como te recuerda el productor constantemente que la musica va a ir mezclada con ruidos y diálogos tu quieres que la grabación sea lo más perfecta posible y te gusta si es necesario poder repetir

Con el director lo más difícil es saber en muchas ocasiones lo que realmente quiere de la musica pues las indicaciones son muy imprecisas lo cual es lógico porque el no es músico y cuesta mucho expresar ciertas ideas en concreto. Parece no obstante que hasta ahora si nos hemos entendido

A P O Un ejemplo (de problema no de relación habitual) con los montadores en no pocas ocasiones se planteaba un problema mecánico que yo he advertido a muchos de ellos. Cuando hacía una anacrusa comenzaban la imagen en la anacrusa y les tenía que decir que anticipasen la entrada porque la entrada del plano debía coincidir con la parte

fuerte del primer compás. A veces lo achacaban a que el problema era tuyo de justeza de medidas!

G G S Nunca he tenido absolutamente ningún problema con los directores

Si encuentro uno que afecta a la producción de la película. La música aparte de estar bien hecha debería tener también un sentido comercial. Servir como apoyo interno y externo de la película. Pero claro desde el momento en que tienes que trabajar con un ordenador no te quedan opciones

Fíjate que hoy en día el presupuesto de una película ronda los trescientos o cuatrocientos millones de pesetas. ¿Por qué no se gastan ocho millones que no les va a costar más en una buena banda sonora y tienen la posibilidad de que la película salte a la calle y obtenga popularidad a través de la música? El problema radica en que los productores no están concienciados en ese sentido es un problema de cultura. Los americanos esto lo tienen clarísimo

J S Normalmente cuando hablas con los directores salvo raras excepciones no ven la música por ninguna parte. Entonces tienes que empezar a convencerles por lo que tu ves que hay partes que sin música se mueren. En el mejor de los casos si accede será con la condición de una vez que lo vea con música decidir si la pone o no. Hay películas en las que el director te pone muchas condiciones. Por ejemplo en *Menos que cero* el director estaba muy interesado en que la música tuviese en palabras suyas entidad propia. Cuando te dicen esto así piensas lleva razón porque la música ha de ser ante todo música y buena música pero claro si quiere bloques de tres segundos ¿qué entidad le puedo dar?

Un momento delicado susceptible de roce son las mezclas. Siempre hay un tira y afloja sobre el volumen de la música

B F Los impedimentos que puedes encontrar son casi siempre de tipo económico y se resuelven negociando. A nivel artístico hasta ahora han sido muy fluidas

L M Como en todos los trabajos pueden surgir problemas en las relaciones pero en general no hemos tenido ningún tipo de conflicto. Las cuestiones que se plantean son fruto de la lógica de este trabajo. A veces te rechazan cosas por determinados motivos y otras te dicen o piden una cosa que tu no la ves. Entonces tratas de llegar a un acuerdo sobre lo que es mejor para la película. Si lo tienes muy claro tratas de convencer al director de tu propuesta si no acatas su decisión y vuelves a trabajar

2 2 1 3 *En las charlas previas ¿se ve condicionado por las directrices del realizador o por el contrario se produce un intercambio de ideas?*

R A Evidentemente la película es suya. Te dice qué es lo que quiere y tu opinas pero la última decisión de lo que debe ir en la película es siempre suya

B B Aunque me gusta cambiar impresiones con el director antes de ponerme a trabajar sobre lo que quiere es realmente cuando tengo el copión delante cuando empiezo a sugerir cosas no sólo sobre la música sino sobre cualquier aspecto de la película Me gusta hacerme ajeno sentirme como el primer espectador ya que me satisface empezar a trabajar desde ese punto Así aportas frescura a la visión de la película pues el director involucrado en todo el proceso no tiene ya distancia sobre ella A partir de ese momento hago múltiples observaciones Incluso he llegado a sugerir finales de películas desde esa visión de primer espectador

Ocurre también que una cosa es la idea que tenía el director antes de empezar a rodar y otra lo que ha quedado montado y plasmado en imágenes al final que no siempre son lo mismo para bien o para mal Porque aquí en España donde no hay grandes producciones ni grandes presupuestos si por ejemplo en el guión ponía día lluvioso otoñal y el día de rodaje sale un sol espléndido de primavera pues es a esas imágenes a lo que le vas a tener que poner música y no a la idea del director de un día plomizo y gris

E E Ambas cosas eran coincidentes en la mayoría de las películas

J N Se produce un intercambio de ideas hasta el punto que incluso haces sugerencias sobre otros aspectos de la película A veces te llevas la satisfacción de encontrarte cambios en el guión o ideas que has apuntado en el resultado final de la película

S M En cada una de las primeras conversaciones obtengo una información diferente y complementaria Con el productor me queda claro qué número de músicas distintas voy a necesitar y con el director qué estilos o tipos En este momento prácticamente me limito a escuchar y a conectar con el espíritu de la película Las sugerencias o aportaciones se producen posteriormente

A P O Cuando hablas con los directores suele haber una relación muy curiosa En un momento dado muchos te dicen *a mi no me hables de música que no entiendo nada* Eso de cualquier otro arte no lo dirían jamás por miedo a que les consideren unos incultos pero de la música lo dicen impunemente

Otros si se interesan como era el caso de Manolo Summers y te piden *quiero una música parecido a 'esto'* y te orientan o te desorientan vete tu a saber Y otros que te dicen *oye ¿cuando me vas a llevar a tu casa para escuchar como va eso?* Y yo les tenía que decir *mira tu no te vas a imaginar en el piano un sforzando de trompa y te va a parecer pobre Y el timbre y el volumen cinematográficamente tienen su importancia ¡Y vaya si la tienen!*

En grabación no aparecen y se agradece sus márgenes de confianza No valoran muchas veces que al grabarse por pistas de lo que hay se puede quitar o bajar pero lo que no está no se puede añadir a posteriori Si suelen ir a las mezclas de música (es importante matizar mezclas de pista de música Las mezclas generales por supuesto que si

necesitan su presencia) Hay veces que ayudan en esos momentos en que uno está borracho de su propia musica

G G S El director es el dueño de su película. Él te marca lo que quiere y cómo lo quiere. Tu le puedes sugerir ideas pero al final es él quien toma las decisiones.

J S Para mí lo que dice el director va a misa. Suelo seguir bastante a rajatabla las directrices que marca. Eso no impide que antes de hacer las cosas de mi opinión y dialogue con él sobre su propuesta discutiendo sobre determinados aspectos. Pero si tiene algo muy claro ahí no hay vuelta. Es su criterio el que debe prevalecer.

B F Hay de todo. Directores que lo tienen todo claro que poseen una sensibilidad musical vastísima y te dan orientaciones muy precisas como es el caso de Fernando Trueba.

Luego hay directores que no tienen ni idea ni de lo que quieren ni de lo que no quieren. Esos son los que te dejan vendidos porque no sabes qué es lo que desean por dónde van los tiros. Con estos es muy difícil trabajar porque te comunicas con más dificultad y acaban usando la música de la forma más tópica lo cual a nosotros siempre nos resulta más aburrido.

L M Lo ideal es que se produzca ese intercambio de ideas. Que el director sepa indicarte lo que quiere y que tu seas receptivo en sus necesidades aportando tu propia perspectiva de la película y sus soluciones. Pero esto no siempre es posible. Hay directores con los que resulta facilísimo entenderse y otros que necesitas probar más para encontrar el camino.

A mí por ejemplo me gusta que los directores asistan a las grabaciones de la música aunque no suelen ir casi nunca porque puede resultar muy creativo. Si el director está de acuerdo con la idea de la música en general y le gusta su presencia en el estudio de grabación puede ser muy útil porque él tiene las imágenes en la cabeza y siempre puede sugerir cosas. Ciertamente es arriesgado porque a estas alturas el director está acostumbrado a tomar decisiones absolutamente sobre todo y también puede querer tomarlas en el estudio sin considerar que él no es músico y que ciertos aspectos se le pueden escapar. Aun así si la relación es buena puedes ir explicándole las acciones que vas desarrollando y su presencia lejos de ser un inconveniente será altamente positiva.

2.2.1.4 ¿Que relación mantiene con el Ingeniero de Sonido?

R A Nunca he tenido ningún problema. Nos hemos entendido bien porque ellos han sabido hacer su trabajo y yo no me he metido en su labor.

B B Es una relación correcta. Yo tengo claro lo que quiero en grabación y trato que él plasme técnicamente esas ideas.

E E Como con el resto del equipo siempre fue correcta y de estrecha colaboración.

JN Para contestar esta pregunta debemos diferenciar entre el Ingeniero de grabación de las músicas y el Ingeniero de mezclas de la película

Con el primero es una relación de matrimonio absoluto. El ingeniero de sonido es el artífice de hacer efectivas las ideas que tienes sobre cómo ha de sonar tu música una vez grabada. Partiendo de ese planteamiento es fundamental la persona que va a llevar a cabo desde un punto de vista técnico y creativo esa labor. Sobre todo cuando se considera como es mi caso que el ingeniero de sonido es algo más que un mero técnico. Si sabes con quién vas a trabajar puedes contar también con las aportaciones creativas de esa persona. Es una relación de tal entendimiento y complicidad que llevo grabando con la misma gente veinte años. Precisamente sale ahora un compacto de recopilación de bastantes películas — *Nunca es tarde* de Armiñan, *Extramuros* de Miguel Picazo, los *Lutes* de Vicente Esquilache — y en los créditos aparece José Vinader como ingeniero de grabación y mezclas de la música de todas las películas excepto *Nunca es tarde* que está mezclada por Juan Vinader y *Lo mas natural* de Josefina Molina que está mezclada por Oscar Vinader.

En cuanto al ingeniero de mezclas la situación es distinta y ha evolucionado para mejor a lo largo de mi carrera. La destrucción del valor narrativo de una gran parte de las músicas de las películas se debe a los ingenieros de mezclas que han seguido un concepto completamente erróneo de lo que es la música y la mezcla como combinación de elementos sonoros. Por suerte últimamente he podido trabajar con ingenieros de mezclas con una profesionalidad altísima. Las películas más recientes están mezcladas en Barcelona con Ricard Casals y en Londres o aquí en Madrid con Ray Gillon. Con estos sí he podido establecer una relación más fluida, de mayor entendimiento y más cercana a la que mantengo con los ingenieros de grabación de la música.

SM Muy buena por regla general. Cuando mejor es el estudio en el que grabas percibes mayor preocupación tanto en el proceso como en el resultado. La única dificultad se plantea en convencerles del timbre que han de sacar a determinados instrumentos como el piano. Suelen ser técnicos que trabajan en el mundo del pop, el rock, etc. y les cuesta llegar a una sonoridad más clásica.

APO Le expongo mis deseos. Acato sus sugerencias. Él conoce muy bien los *standars* de un registro y el sonido es una cadena que hay que respetar en todos sus pasos. Aun mucho más que la imagen y sus etalonajes.

GGS Siempre «acorde»

JS Aunque depende de la persona suele ser buena. Con los que grabo la música procuro no marearles. Soy bastante rápido grabando y no le doy muchas vueltas a las cosas. Trato de ser lo más efectivo posible. Con los mezcladores de la película el trato es también bueno. Junto al director le indico lo que quiero y poco más: subir o bajar en tal o cual punto, etc.

Tanto en un caso como en el otro siempre aprendes cuestiones técnicas y coges experiencia que es positiva para tus nuevos trabajos. Tengo además un amigo que es técnico de sonido y que asiste a las grabaciones para darme su opinión.

B F Cuando llevas años trabajando en esto acabas recurriendo a los mismos estudios y siempre que puede ser a los mismos técnicos. Te sientes cómodo y buscas a la gente que está en tu línea que comprende lo que quieres en cada momento. Por ello la relación es muy fluida, íntimamente creativa hasta el punto que esos técnicos podrían mezclar los bloques sin que estuviésemos presentes.

L M Hay dos ingenieros distintos: el del estudio de grabación de las músicas y el de mezclas de la película.

Con el primero la relación es estupenda porque además solemos trabajar casi siempre con la misma gente y eso te garantiza a priori un alto grado de entendimiento.

Con los mezcladores hay de todo depende. Yo he tenido una par de experiencias desagradables con mezcladores que se han mostrado muy reticentes en su trabajo. Algunos tienen una acusada tendencia oscurantista. Como los religiosos de la Edad Media creen que los únicos que saben son ellos y no quieren que nadie más sepa porque el que tiene el saber tiene el poder. Lo que se puede o no se puede hacer solo lo saben ellos: el director o la gente del cine no. En este clima es fácil que surjan roces entre los músicos y los ingenieros. Pero creo en definitiva que es un problema de personalidad. Es gente que cree que los músicos no tenemos ni idea de sonido y no se dan cuenta que ahora en los tiempos que corren sabemos de técnica sonora muchísimo. Es evidente que hace cuarenta años el músico iba a un estudio, le ponían un micrófono, el papel para tocar, grababa y se acabó. Pero ahora los músicos nos pasamos todo el día manejando ordenadores, todo tipo de aparatos de grabación y de procesamiento de sonido y sabemos cómo sacarles partido.

En cualquier caso son situaciones atípicas y no puedes olvidar que es una relación de trabajo en la que te tienes que entender. Él está manipulando tu música y poniéndola en la película, entonces estás obligado a llegar a un acuerdo sobre cómo trabajar la banda sonora.

2.2.1.5 *¿Cómo suele ser la relación con los músicos?*

R A Ha sido muy buena, fenomenal, han entendido y respetado mis obras. Siempre he trabajado con un reducido grupo de amigos, o del campo sinfónico o del jazz, etc.

B B Muy buena, de ponerles el papel delante que toquen y punto. En general no dan pie a más, no es posible ningún otro tipo de relación.

En cuanto a la fidelidad que tienen con mi música, suelen quejarse de que es difícil. En esto habría que distinguir entre dos tipos de músicos: el clásico y el rock. Este

último es más abierto Te ofrece ideas puede improvisar mientras que el clásico te toca lo que está en el papel y punto y bastante que te toca eso Luego se quejan mucho porque no les gusta lo que hacen se aburren bastante Los músicos con los que puedes contar habitualmente son funcionarios de las orquestas que vienen para sacarse un dinero y no trabajan con el menor interés Entonces te dicen que es muy difícil lo que has escrito y a mí me desconciertan bastante ¿Cómo que esto es muy difícil? Esos señores se supone que saben tocar *La consagración de la primavera* Coge al azar una partitura de las mías y mira ¿es eso difícil de verdad?

Por otra parte utilizan todo tipo de artimañas se pasan el tiempo mirando el reloj Si falta poco para acabar ralentizan el trabajo para pasarse de hora y cobrarte más etc Incluso cuando estás ante una formación grande percibes entre esos músicos clásicos' tensiones entre ellos que en algunos casos son escandalosas Es todo un mundo

E E Fue impecable

J N Acercarse al trabajo de una forma fácil lógica pensando en el resultado facilita que la comunicación con los músicos sea sencilla Como director este oficio me ha dado una especie de sentido de la concreción Oigo la música una primera vez y sé exactamente dónde hay errores el fallo o el punto que se debe corregir Cuando dirijo un concierto suelo conseguir un buen sonido de la orquesta realizando muy pocos ensayos porque no divago paso un tema e inmediatamente hago indicaciones precisas a los intérpretes sobre cada uno de los elementos que no me agradan o que hay que mejorar Puede que desde un punto expresivo con más horas de ensayo pudiera salir mejor pero desde el punto de vista técnico de planteamiento de tempos matices afinación etc me he acostumbrado a trabajar muy aprisa

Con este sistema de trabajo los músicos se sienten muy a gusto porque a ellos tampoco les gusta la divagación El abc del director es no decir jamás a la orquesta *otra vez* sin explicar por qué se pasa nuevamente la pieza o el fragmento Entonces cuando te enfrentas a una orquesta e interpretas una obra y no dices *otra vez* sino que das indicaciones precisas y exactas sobre tal o cual compás instrumento o sección que no está funcionando como tú quieres este tipo de trabajo muy concreto muy directo muy de resultado inmediato favorece una relación muy buena con los músicos A estos les gusta grabar conmigo porque saben que no pierdo tiempo y que la música es lógica de tocar

S M La ventaja de trabajar con amigos es que se implican en lo que hacen Además les gusta y se divierten haciéndolo con lo cual todo es muy fácil

A P O Ha sido siempre excelente ¿Cómo no voy a estar agradecido por ejemplo a Jaime Pérez por su manera fabulosa de tocar el clarinete o a Pedro Iturralde y a tantos otros? Hay que ser agradecidos

Yo a lo mejor por simplificar ponía notitas y ellos me lo completaban con octavas con otros recursos o llegaba un momento que ponía cifrados y ellos leyendo a primera vista oyendo la melodía y el ambiente en el segundo ensayo ya incorporaban todo su perifoneo. Contribuían decisivamente al resultado de mi música.

Ahora esto es cuando consiguen superar su vanidad pues no siempre ha sido así con todos los instrumentistas. Tienes que ceder un poco. Y pedirles algo. O mucho. Que ellos también se sientan protagonistas. Posiblemente ni viento ni madera ni percusión te ponen esos problemas es un conflicto que parte de la cuerda.

El número de ejecutantes no es siempre el que debe ser. Eso sí es un handicap.

GGS Excelente y cordial. Yo nunca he tenido problemas y he grabado en España en México en París en Roma. Casi siempre he trabajado con los mismos músicos. A base de trabajo y esfuerzo tuve una colaboración con la orquesta impresionante. Ellos sabían lo que tenían que hacer y trabajaban con verdadero interés.

Suelen ser muy disciplinados aunque al principio (años sesenta) aquí menos. No me refiero tocando que en eso son todos profesionales pero sí en la puntualidad de acudir a la grabación. Les citabas a las diez de la mañana y a las diez y cuarto aparecían cuatro o veinte otros dos y eso no podía ser. Afortunadamente esto se ha corregido.

JS En general buena pero depende. Por una parte de si hay presupuesto y cobran o graban por hacerte un favor. Y por otra del tipo de gente del músico. Cuando pagas parece que tienes derecho para exigirles mayor entrega en lo que están haciendo y en esto encuentro un cierto vicio en los intérpretes habituales que trabajan para cine.

No obstante salvo casos excepcionales la gente con la que he trabajado se ha comprometido dentro de sus posibilidades con lo que les pedía. La mayoría han vuelto a repetir conmigo en otros trabajos.

BF En cuanto a los músicos pasa algo parecido. Después de tanto años juegas con un equipo de gente una agenda de colaboradores de la que sabes que funciona y que puede ofrecerte en cada momento.

Con esos músicos más que ser los intérpretes de tu música se trata de que sean y lo son tus amigos tus colegas. En ese sentido siempre hemos preferido a un músico 'peor' menos técnico o virtuoso pero que te aporte cosas que sea creativo y sugiera ideas a una máquina de dar notas pero que sea un estrado.

LM ¿Es que yo soy músico? Siempre llamamos a gente con la que ya hemos grabado antes que son amigos con los que tengo una relación de muchos años excelente.

2 2 2 El espectador

2 2 2 1 ¿En que medida considera la función del lector oyente al componer?

R A Parto del supuesto que la música no debería sobresalir del resto del texto. Por ello no trato que haya una respuesta específica a mi música, pero sí es cierto que, por ejemplo, en *La Petición* fui al cine el día de la presentación a conocer la respuesta del público en el bloque final de ocho minutos de música.

B B Está claro que lo que procuro, por encima de todo, es conjugar eso con las expectativas del director. Por eso te decía antes que no hay que poner música a las ideas del director sino a las imágenes que hay ahí. Yo intento ver la película como primer espectador para hacer la música que desean los espectadores. Dentro de eso, si el director tiene un *caprichito* y a mí no me parece un disparate, pues lo incluyo, pero primero valoro la respuesta del espectador.

E E La considero esencial, pues trabajábamos para un público.

J N De forma absoluta. Si el fin que persigo es comunicarme, resultaría absurdo no plantearse la figura del interlocutor. No de forma individual sino como una identidad colectiva y diría, incluso, que pensando en un cierto nivel de espectador. No creo que exista el espectador universal –las películas tampoco se dirigen a ese espectador teóricamente universal– pero sí creo en el espectador como destinatario y en este sentido busco que la comunicación sea con el grupo o sector más amplio posible.

S M Para mí es fundamental. En el cine tienes que pensar que esa música que estás componiendo a la vuelta de unos meses va a estrenarse en una sala donde hay un público que está ahí para que le guste.

A P O Pensar en el público ni puede ni debe ser nunca una finalidad del compositor de cine. Puede haber una balada, un tema explosivo, como por ejemplo en *Solo ante el peligro*, pero tiene que ser una película de tal enjundia, de tal entidad, que permita esa digresión musical. La música de Ennio Morricone creo que va por ahí cuando puede.

G G S Al componer, tu trabajo consiste en identificarte con el guión y el director. El lector oyente suele aprobar lo que has hecho si es correcto.

J S Yo sí pienso en el público. Lo que hago quiero que le guste y, personalmente, me encantaría que saliesen del cine tarareando mi música.

L M y B F Muy poco. Una de las ventajas del cine está en que liberas buena parte de la preocupación sobre las ventas, las críticas y los conciertos que es uno de los aspectos que más te agobian en el mundo del disco. En el cine, al único que verdaderamente le tiene que gustar es al director. Si le satisface, has acertado.

2 2 2 2 ¿Deja opciones a los espectadores para que completen su obra o por el contrario su mensaje es hermetico unico direccional?

R A Yo escribo la musica como la siento con esas imágenes escuchandola como un espectador más Esa es la musica que sale y ese es el sentido que me gustaria recibiesen los demás

B B Cada espectador es distinto Sus motivaciones y experiencias son diferentes y eso influye en la percepción que tiene de la pelicula No obstante cuando yo me pongo en el lugar de ese primer espectador trato de hacerlo pensando en una idea más o menos definida Es decir que la musica que voy a poner a esas imagenes refleje en alguna medida un contenido más o menos claro especifico

E E Creo que lo segundo Prefiero dejar un mensaje cerrado

J N En la construcción de la musica trato de ser muy claro lo cual no significa que con ello caiga en lo evidente Busco ser preciso y que la ambivalencia de sentido o lectura que no la ambigüedad se produzca en la fusion de la musica con la imagen El mensaje que ha de recibir el espectador no tiene por qué ser univoco pero lo que no puede producirle en ningún caso es confusión

Por ejemplo en la secuencia final de *Bwana* realizo una yuxtaposición de dos elementos musicales completamente distintos y extraños entre si que han aparecido independientes a lo largo de la pelicula –unas voces femeninas realizando una especie de heterofonia libre sobre una melodia popular africana y un grupo de cuerda sosteniendo una armonia tonal– A pesar de la combinacion de dos elementos tan dispares en la musica el mensaje que recibe el espectador en la unión de esta con la imagen es demoledor claro y contundente Musica e imagen no son ambiguas en si mismas pero tampoco redundantes Sus significados no se suman se complementan

Por lo tanto tampoco trato de cerrar significados El lenguaje cerrado es otra cosa Atiende más al concepto de lo univoco imagen y musica como conjunto clausurado en el que el espectador sólo puede realizar una unica interpretaci3n En principio no es eso lo que busco a menos que en un momento concreto se pretenda conseguir ese efecto

S M Creo que es más poetico que la musica no cierre demasiado por su propia naturaleza ambigua Que en vez de evidente sea sugerente Que permita una doble triple o cuádruple interpretaci3n es mas interesante

A P O Si la musica es acertada no dejo opciones (aunque se puede acertar de muchas maneras) Si no es acertada ¡vaya si dejo opciones!

G G S El mensaje del compositor debe ser hermetico Si hay critica eso viene después

J S Me satisface que el público pueda disfrutar con mi música y que esta les sea sugerente pero también pretendo ayudar con ella al director a contar su película. En este sentido la música cierra algunas especulaciones que la imagen puede dejar abiertas y viceversa.

L M y B F Depende del sentido de la historia. Unas veces quieres que cierre y otras que abra. Conectando con la anterior pregunta, en este sentido si piensas en el espectador. Es decir, cuando estamos buscando el concepto de la música, tratamos de interpretar las reacciones de la gente para saber qué es lo que podemos aportar con la música. Ahora bien, no piensas si la música le va a gustar o no, valoras al espectador como colectivo que se involucra en una historia.

En *Entre rojas* hay dos escenas que responden cada una a criterios diferentes. En una de ellas, la directora quería que la música remarcara la tensión de un intento de fuga. Para fortalecer esa angustia realizamos el bloque en vez de un compás normal en un 7/4 que al ser un compás de amalgama te tensa más aun porque cuesta seguir el ritmo. En la otra secuencia lo que se pretendía era todo lo contrario que la música sirviera para disparar la imaginación. Una reclusa ve un billete de metro y ese elemento externo a la cárcel le sirve para evadirse de la realidad que vive.

3 PROCESO

3.1 Preparación

3.1.1 ¿En qué momento toma contacto con el proyecto?

R A Depende de si trabajaba para cine o para televisión. En Cine, con el grupo de Sevilla llegué a estar hasta seis meses trabajando con ellos en el guión antes de empezar. Yo les decía que no creía que pudiese aportarles mucho, pero ellos insistían que así interiorizaba la historia, los personajes, y puede que llevaran algo de razón.

Sin embargo, normalmente cuando viene el director a ofrecerte trabajar y te pasa el guión, ellos ya están rodando. Incluso en *La Petición*, Pilar Miró me visitó al principio únicamente para que buscara música de baile del siglo XIX. Cuando no la encontró me pidió que la compusiera yo.

B B Cada vez los directores parece que son más sensatos, aunque la verdad es que la norma es entrar en contacto muy poco antes de empezar a rodar. Me llaman más o menos una semana antes de rodar, lo cual se entiende porque antes tienen un trabajo agotador: la preproducción, el casting, las localizaciones, y si son guionistas aun más. Aunque hay de todo. A veces me mandan un primer guión cuando faltan tres meses para iniciar el rodaje, pero lo normal es que me entreguen el guión una o dos semanas antes que yo lo lea, y que luego lo comentemos.

Hay casos extremos en que me han llamado con la película terminada de montar pero nunca ha sido con la gente con la que trabajo habitualmente

E E Yo empezaba a trabajar cuando el productor Iquino me pasaba el guión de la película Siempre trabajé a priori de las imágenes

J N Como actualmente trabajo con muy pocos directores –fundamentalmente con Imanol Uribe Vicente Aranda y esporádicamente una película sí y otra no con Pilar Miro– ya me he acostumbrado a trabajar de una determinada manera y me resulta muy difícil cambiarla Por ejemplo en las dos películas que estoy haciendo ahora *Bwana* y *El Perro del hortelano* he entrado en contacto con ellas desde la primerísima versión del guión y a veces con Vicente desde la misma idea Incluso hablamos y discutimos sobre los proyectos este resulta más apetecible que este otro

La estrecha amistad que mantengo con estos directores hace que yo me implique en los proyectos desde el principio Además como es lógico todas las historias que plantean son historias en las que me implicó porque me interesan ideológica estéticamente etc Son directores muy personales con los que tengo muchas coincidencias y las mismas preocupaciones que plantean en sus películas Entonces te encuentras en un proceso en el que entiendes perfectamente lo que están diciendo sabes lo que quieren expresar y lo apoyas Casi ya no hace falta hablar es un trabajo fantástico En *Libertarias* –que es la película que acabo de grabar para Vicente– no sé solo lo que está diciendo y de qué está hablando sino que conozco el punto de vista desde el que lo hace Por eso lo que yo he hecho con la música es reflejar ese punto de vista sobre lo que está ocurriendo en la historia Esto solo se consigue cuando llevas tiempo trabajando con un director y además coincides con él en terrenos que no son estrictamente profesionales

S M Tanto al director como al productor les pido que sea cuanto antes En las tres películas ha sido desde el guión cuando aun faltaban unos meses para empezar el rodaje

A P O El músico se incorpora a la película el último cuando está el presupuesto gastado o casi gastado y cuando la ilusión de la película suele estar mermada

G G S Normalmente –te vuelvo a referir que no ahora que no hay orden ni concierto– en estos últimos años lo primero ha sido leer el guión para hacerte una composición de lugar A continuación te pasan la película y ves en imágenes lo que has leído Luego viene la lectura con el director *aquí quiero esta música este tipo* Y por último papel pautado piano o mesa y a trabajar

En la primera época era un trabajo muy complicado porque después de terminar la partitura había que grabarla con orquesta. Entonces tenías que limitar el bloque a la grabación en directo. Resultaba difícil sobretodo encajar determinados efectos que habías hecho con la música y que tenían que entrar en un punto concreto de la imagen. Era una labor de compositor/director de orquesta muy compleja porque el cronómetro no se para y si entraba un efecto al minuto y veintidós segundos tenía que entrar como fuese. Así que te veías en verdaderos aprietos. Tan pronto ibas demasiado lento te dabas cuenta que no llegabas y tenías que acelerar a la orquesta como ibas demasiado aprisa y tenías que ralentizarla.

Después de muchos años de trabajo tuve la suerte de entenderme a la perfección con la orquesta y esas dificultades se resolvían con cierta soltura. Pero después de muchos años. Hoy en día con la informática nada de esto es necesario. Ahora lo que hemos pasado los de mi generación solo nosotros lo sabemos.

J S Depende. Muchas veces entro al principio del todo cuando sólo es un proyecto como es el caso de *Besos y abrazos* o ciertos cortometrajes que he hecho donde ya conocía al director. Sin embargo en otras ocasiones entras cuando la película está casi acabada rodada y montada.

B F Generalmente antes de empezar a rodar cuando la película está preparada. Un dato curioso es que en casi todas las películas que hemos hecho ha habido que grabar música antes de rodaje porque se necesitaba como play back. Por eso comenzamos a trabajar antes de tener imagen montada.

L M Depende cada proyecto es distinto. Por ejemplo en *Entre rojas* estábamos ya involucrados muchos meses antes de empezarse a rodar. Incluso te diría desde que la «Rubia» decidió ser directora hace seis o siete años y ya hablábamos de cómo iba a ser su primera película. En cambio en *La ley de la frontera* nos encargaron la música con la película ya montada con fechas de mezclas finales diez días después y tan sólo ocho días para componer y grabar. Gracias en este caso que un año antes ya habíamos leído el guión nos había gustado mucho y teníamos claro lo queríamos hacer en esa película si la llegábamos a realizar. Por eso la pudimos hacer si no hubiese sido imposible con ese margen de tiempo.

3 1 2 ¿Se documenta de forma paralela a las exigencias del realizador o los contenidos del guion?

R A No suelo buscar material previo. Me sitúo desde el propio guión.

B B Si a veces tomo referencias de alguna música que me interesa escucho una canción o un tema de un disco determinado o busco referencias en cuadros etc.

E E Si me documento pero no en el sentido de buscar información bibliográfica.

J N No es algo que me resulte necesario aunque en ese intercambio de ideas sí es cierto que miras cosas que estás atento a todo lo que puedes aportar a la película

S M Hasta ahora no ha sido necesario porque han sido películas realistas. Caso diferente sería el de una película exótica o histórica que precisaría la búsqueda de un determinado ambiente espacial o temporal

A P O Sí. Generalmente y a fondo. Pero para salir luego huyendo a la hora de la creatividad. Nunca escribo un documento

G G S No. Nunca he querido dejarme influenciar. Insensiblemente en el subconsciente aunque tu no quieras te dejas arrastrar y eso es peligrosísimo. Yo prefiero no escuchar nada. Arrancar de cero

J S Sí. Suelo preguntarles a los directores qué música ven ellos y en ocasiones te orientan sobre determinados estilos entonces acostumbro a escuchar muchas referencias para centrarme en lo que quieren para asimilarlo

B F Sí y bastante. El director te da unas pautas sobre lo que quiere en la película y sobre eso nos documentamos buscamos información y se la comentamos al director

En trabajos que hemos hecho para elegir un determinado tema popular que aparecía era necesario tener cierto rigor histórico que aquel material que seleccionabas fuese coherente. Es el caso de la serie sobre *Blasco Ibañez* que estamos haciendo en estos momentos. En un capítulo aparece una tuna cantando. Entonces hemos necesitado buscar información, partituras sobre las canciones que cantaban en aquellos momentos con el fin de elegir la más adecuada

Por otra parte sí el director ve que te involucras en su película que trabajas intensamente en ella y le planteas aportes confía en que le has entendido y se relaja lo cual viendo las tensiones a las que está sometido es un alivio para él y para ti

L M Siempre que hace falta es un trabajo que me gusta. Cuando la película lo precisa buscamos discos, libros y documentos que puedan darnos pistas sobre la orientación de la música. En la serie de *Blasco Ibañez* hemos aprendido mucho sobre música popular valenciana. En este caso estuvimos en Valencia recorriendo librerías buscando partituras de música popular y hablando con Asins Arbó —excelente especialista en la materia— que nos ayudó a localizar repertorio para bandas de finales del siglo XIX

3.1.3 *¿Cómo trabaja habitualmente a partir del argumento sobre el guion literario o técnico sobre un copion o con el montaje finalizado?*

R A Normalmente empiezo a trabajar sobre el guión un guión técnico. Primero tomo notas hablando con el director sobre lo que este quiere luego minutamos y por último voy a moviola

B B A mí no me gusta nada ir a los rodajes porque tengo la sensación de estar molestando. Aparte son un aburrimiento. Por eso yo empiezo a trabajar siempre sobre el primer copión. El guión me sirve para orientarme sobre la historia pero es cuando veo la imagen montada cuando empiezo a trabajar.

E E Lo hice siempre sobre guión tomando nota de las ideas del productor y adaptándome posteriormente al copión y al montaje. He intentado tratar de contar historias con mi música.

J N Habitualmente comienzo a trabajar en abstracto desde el guión para acercarme a la idea narrativa que propone. Cuando se ha empezado a rodar viendo imagen obtengo la estética general de la película a través de la fotografía, el vestuario, la calidad de la imagen, la línea interpretativa. Posteriormente cuando la película está armada es cuando sabes qué necesita a nivel estructural. Tanto desde el punto de vista expresivo que eso ya lo puedes haber ido intuyendo como fundamentalmente desde el punto de vista estrictamente formal.

El trabajo concreto de composición se inicia siempre con un primer visionado en proyección. Me gusta tener una impresión de la imagen a su tamaño porque los ritmos no se perciben de la misma manera en una pantalla grande que en una pequeña.

S M La primera idea me la da el director pues cuando hablo con él todavía no he leído el guión. Me lo cuenta por encima y me da unas indicaciones muy generales. Entonces empiezo a componer pero pensando exclusivamente en el ambiente general. Dejo correr las ideas y comienzo a realizar bocetos muy genéricos a través de los cuales busco esa especie de ley general que dote de cohesión a las diferentes músicas de esa película que pueden ser muy distintas incluso en estilo pero que partirán de un sólo tema o de una sola idea.

A P O Cuando me llaman para hacer una música me dan el guión que la mayoría de las veces luego se modifica. Pero yo nunca trabajo sobre el guión ni siquiera me oriento en él ni siquiera en las *buenas* películas.

A mí lo que me orienta es la imagen. Inmediatamente después de la imagen — generalmente montada o incluso sin montar — el tono fotográfico que es como una voz interior, una sinestesia que me habla de la profundidad y luego si puedo el tono de recitado como hablan los personajes, cual es la música del diálogo. En el caso que tengas indicaciones de los efectos aunque esto se suele trabajar posteriormente también te ayuda. Y el montaje te da una idea del conjunto de la sinergia de todos esos valores.

Mis compañeros músicos me decían 'Antonio tu ves el cine por un agujerito' — sabían que yo era cámara — Yo veía la música de cine como el elemento que le falta al encuadre para completar su sentido, su comunicatividad. Un encuadre no es lo que se coge

sino saber elegir de qué se prescinde. En la música ocurre algo parecido: es saber seleccionar un aspecto sabiendo que se prescinden de otros muchos. En cualquier caso, en mi caso el conocimiento y mi trabajo como cámara fotógrafo, etc., ha configurado mi forma de hacer música para cine.

G G S: Hay muchas veces que al ver la película por primera vez te sugiere una idea. E inmediatamente la escribo allí donde este. Pero no es el caso más habitual.

Ahora, con los procedimientos nuevos de vídeo, no hay problema. Ves la película las veces que te haga falta hasta que te surja la idea.

J S: Del guión no me fío. Un guión en cine no es nada. Es el equivalente de los planos de una casa: hasta que no se construye, no ves realmente cómo queda. Prefiero componer con la película montada y, a ser posible, con el montaje definitivo. Eso no quiere decir que no le dé cierto valor al guión. De hecho, me gusta leerlo e incluso voy al rodaje para ir tomando el pulso al ambiente de la película para ir madurando ideas. Ahora bien, no pongo una sola nota hasta que no tengo la película montada. Para poder componer necesito ver muchas veces las imágenes.

B F: Nosotros, como te decía, comenzamos a trabajar ya desde el propio guión. No escribiendo cosas concretas, pero sí discutiendo sobre el ambiente, apuntando ideas y documentándonos.

L M: A mí, personalmente, me gusta leer el guión antes de que rueden y empezar a anotar cosas. Si puedo, porque el tiempo con el que cuentas te lo permite, me gusta componer en el vacío a partir del guión, metiéndome en la historia. Luego ir a los rodajes siempre que puedo y ver visionado de imagen. De esta manera, puedes ir enseñándole al director bocetos sobre lo que se te va ocurriendo a medida que se desarrolla el rodaje.

3.1.4. *¿Es para usted el punto idóneo para comenzar?*

R A: Así fue siempre.

B B: Sí.

E E S: Ese fue el método a lo largo de muchas películas y, como en todo, adquieres un cierto hábito.

J N: Sí.

S M: Sí. Más tarde, desde luego, no me gustaría, aunque sé que muchas veces se hace.

A P O: Sí. El acercamiento es: dejamos a un lado el guión y pasamos directamente a la moviola con la imagen ya premontada y, en segundo lugar, una visión más completa con diálogos y donde se toman tiempos para la música.

G G S: Hasta ahora lo ha sido.

JS Si No entiendo que se pueda escribir música por ejemplo a partir del guión sin disponer de tiempos etc

BF Creo que si porque aunque no escribes nada definitivo hasta tener los tiempos concretos de los bloques esta forma de trabajo te permite implicarte enamorarte de la historia

LM El caso ideal pasa necesariamente por tener tiempo Tan simple como disponer de tres meses para hacer la musica en vez de tres semanas El punto idóneo para empezar a componer es desde el guión un poco en abstracto A lo mejor luego no sirve para mucho lo que has realizado pero por lo menos sirve para orientarte

315 *¿Como prepara la construccion de su musica? ¿Planifica la totalidad o parte de pequeños elementos que le lleven progresivamente hasta el final?*

RA Me gusta componer la estructura general de la pelicula trabajarla de principio a fin y luego entrar en los detalles

BB Procuo tener claro en primer lugar qué tipo de trabajo requiere la pelicula Casi siempre planteo la estructura global de la musica pero muy genéricamente para saber cómo va a desarrollarse dónde están los puntos de tensión y cómo se ha de llegar a ellos etc

EE Planificaba la totalidad y luego iba a los detalles

JN A mi me gusta plantearme la película en su totalidad aunque en principio sea de una manera muy abstracta Pensar en el esquema general que presenta y en los diferentes ambientes que puedan aparecer con el fin de tomar las decisiones necesarias a nivel de estructura y sucesión de bloques para que la musica en su globalidad responda a la idea que te has hecho de la película En esto luego tienes que considerar que hay películas que te permiten un planteamiento a nivel estructural mucho más global que otras

SM En primer lugar a partir de la conversación con el director desarrollo los distintos tipos de música que hagan falta –normalmente tres o cuatro– Desde ahí elaboro un bloque diferente para cada escena aunque responda al mismo tipo porque siempre hay diferencias de duración desarrollo instrumentación

APO Yo siempre voy de lo general a lo particular nunca empiezo por una idea El paso previo es preguntarme ¿qué estoy haciendo yo? Pues estoy haciendo una comedia o una comedia de costumbres ciudadanas o rural etc Inmediatamente llegan los convencionalismos una comedia de teléfono blanco lleva una musica amable una romántica pide los violines una comedia rural pide un oboe un fagot una trompeta lejana o una flautita Estos convencionalismos hay que aceptarlos por que son un medio de comunicación (La huida de los convencionalismos pasa por conocerlos a fondo)

A veces contradecir los arquetipos te funciona. Morricone lo hace muy bien. Yo también me he jugado muchas veces el tipo y es lo que hay que hacer: buscar lo nuevo. Por ejemplo en *El espontáneo* puse música barroca tipo Vivaldi o Telemann a una historia que para nada sugería en principio ese estilo. En las películas en que no he arriesgado he tenido la sensación que no he funcionado tan bien.

Hay que ir del miedo a la satisfacción y no de la indiferencia a la indiferencia. Algunos compositores de música de cine trabajan demasiado el sonido: juegan en exceso con la estereofonía, con la acústica, con el sinfonismo. El arco de tu música debe seguir no un lirismo propio sino el lirismo de la historia de la película. ¿Hablamos de una música para el cine o de una música que inmediatamente va a pasar a ser un listado de temas para un disco? (Como se dice ahora *una banda sonora*. Banda sonora a la que se ha privado del resto de sus componentes sonoros: diálogos, efectos, efectos sala, de archivo, anillos, etc. Pero *banda sonora* es un término que vende.)

G G S: Esa decisión te la hace tomar la imagen.

J S: Yo acostumbro a ver la totalidad de la película. Estudiar qué le pide a la música y desde ese punto comienzo a pensar en los diferentes bloques.

B F: Cuando está hecho el primer montaje ves la película entera y el director te va indicando dónde ve él la música. Sobre ese proceso comenzamos a trabajar. Vamos de lo general, la película como unidad, a lo particular, cada bloque en su situación concreta.

Esto no implica que tengas que componer en la secuencia crónica. A lo mejor compones primero el bloque cuarto, luego el primero, después el décimo, etc., según te resulten más atractivos, difíciles o fáciles.

L M: Primero tratamos de encontrar el enfoque o tono global de la música hablando con el director sobre que quiere, qué pretende de la película. Luego analizamos parte a parte cada uno de los bloques y me organizo elaborando diagramas, agrupándolos por temas.

Hay veces, sin embargo, que lo que haces es componer sin más preámbulos. Con Azucena pasó algo de esto. Sin haber visto apenas proyección de la película, compusimos seis o siete temas en vacío. Se los enseñamos, le gustaron y a partir de ahí, aunque luego había que ajustar, lo cierto es que ya teníamos la base de la película, la música estaba compuesta. En otros casos, como la serie de Berlanga, tienes que ir trabajando por fases, lo cual siempre resulta más fatigoso.

3.1.6 En el caso que no fuesen coincidentes, ¿que valoraría más: la sensación que le proporcionan las imágenes o las sugerencias del realizador?

R A: Siempre el criterio del realizador. Él es el dueño de su película.

B B La música como ya hemos hablado debe responder fundamentalmente al espíritu de las imágenes que uno ve una vez están montadas. De nada vale que el realizador o el guionista o quien sea tenga unas ideas estupendas si luego eso no se traduce en que las imágenes tengan ese carácter excepcional. Así pues, mi criterio es seguir lo que las imágenes ofrecen y piden. Ocurre que eso normalmente también lo tienen claro los directores y es fácil llegar a un acuerdo sobre este aspecto. Es decir, rara vez uno se ve en ese conflicto.

E E Pretendi siempre amalgamarlas.

J N No suelo encontrarme en esta disyuntiva y si alguna vez me encontrase trataría de llegar a un entendimiento.

S M Hago lo que me parece mejor. Como luego el director tiene plena libertad para si quiere cambiarlo –yo no estoy para protestar– no hay ningún problema de ese tipo.

A P O Hay que tratar de conciliar ambas. Llegar a un acuerdo sobre lo que necesita la película que es lo verdaderamente importante. Hay muchos hallazgos de rodaje post guión que hay que confirmar.

G S Nunca se ha dado una contradicción entre lo que el director me pedía y lo que yo observaba en imágenes. Aun así, en los casos que me chocaban, hablaba con el director para exponerle mi perspectiva y luego que él decidiese.

Por lo que respecta a los momentos dónde va la música, el que manda es el director, pues él es dueño absoluto de la película. Si dice que va música en tal punto, no le digas que no porque no te lo va aceptar. Te dicen los lugares y además suelen acertar.

J S Considero que el realizador es el que tiene derecho a cargarse la película y que yo no soy más que un eslabón más en la cadena. Cuando por ejemplo me dicen *arreglame esto*, yo siempre digo lo mismo: ni arreglo ni estropeo nada, es el director el que ha de decidir sobre lo que quiere o no para su película. A mí me da unas directrices y yo soy fiel en la medida de lo posible a lo que me pide.

B F En esto lo tenemos muy claro. Cuando se da este caso tratamos de convencerle de cómo lo vemos nosotros. Le dices que eso no lo ves así, que se puede probar de otra manera y que si quiere lo hacemos de las dos formas para que lo vea, compruebe y elija.

L M Esto ocurre sobretodo cuando el director no sabe manejar el lenguaje musical y por lo tanto no es capaz de pedirte claramente lo que quiere. Cuando realizamos dos versiones –la que nos pide y la que nosotros vemos– suele funcionar más en general la que nosotros proponemos.

3 2 Hallazgo de Ideas

3 2 1 *¿Parte de una idea previa definida o de una multiplicidad que va poco a poco dilucidando?*

R A Trabajo rápidamente sobre una idea y me pongo a componer. En ese sentido no busco mucho. Creo que tampoco hay tiempo para pensárselo dos veces.

B B Ambos casos. Hay veces que lo tengo tan claro a la primera que mientras la estoy viendo ya escucho la música y otras que me vuelvo loco y voy desechando viéndola una y otra vez hasta que doy con la idea. Depende. Lo que no se es si de mí, de la película del director o de qué.

E E Una sola. Si no era aceptada la sustituía por otra.

J N Lo ideal es poder desechar ideas, trabajar con una cierta variedad que te permita pensar posibilidades diferentes. Te sientas y escribes algo, lo dejas. A veces cojo un magnetofón pequeño y lo echo en el coche porque a lo mejor yendo de aquí a Madrid se me ocurre una idea, la canto y queda grabada. Luego unas cosas te sirven, otras no.

S M Lo segundo. Voy realizando bocetos sobre varias ideas hasta que encuentro una que me gusta, que me parece la idónea y que es la matriz de todo, la célula original. Tanto de concepto como de estilo, de notas, etc.

A P O Como te he dicho antes, me gusta que la música nazca de una idea global que tenga que ver con lo que nos cuente la película, la imagen. No me gusta para nada comenzar a trabajar sobre una idea melódica o algo parecido.

G G S Eso es complejo porque tú puedes estar muy ilusionado con una idea y resultar que estabas equivocado. Por eso suelo citar al director para que escuche el tema de la película y me dé su opinión. Acostumbra a ser una idea que surge como material melódico porque desde ahí ya lo puedes desarrollar de mil formas distintas.

J S Al trabajar con tan poco tiempo no puedes desechar ninguna idea. Tienes que ir a lo seguro. Confiar en una idea y luego ir perfilándola hasta que se convierta en lo que tú quieras.

L M y B F Para empezar a trabajar buscamos pocas ideas. Tratamos de encontrar una o dos que puedan ser útiles porque estén en la línea que necesita la película.

3 2 2 *¿Cuál es su origen?*

R A Es muy difícil saber cómo nace la idea. Seguramente no se puede explicar. En realidad más que nacer hay que construirla. Pensar el género, la forma que vas a trabajar y qué es lo que inspira la historia, qué cuentan las imágenes, qué sugieren.

Cuando surge lo hace fundamentalmente en su aspecto melódico Sin melodía no soy capaz de crear La idea melódica me evoca el resto de elementos

B B Buscar esa idea es lo más importante lo más difícil y lo que más tiempo me toma Es un trabajo parecido al de los actores de meterse en los personajes solo que yo he de meterme en la película entera a través de conversaciones con los directores de ver muchas veces la película de hacer cosas y ver que no funcionan hasta que por fin encuentro lo que yo definiría como el estilo o el camino a seguir Una vez que está eso claro luego todo es un trabajo no mecánico pero sí más rápido Lo más difícil para mí lo más comprometido es descubrir cuál es la música que pide esa película Hay casos muy claros Por ejemplo una comedia ligera sabes ya de antemano cuales son las claves y no tienes que complicarte mucho pensando qué tipo de música es la que requiere Es seguirla como si fuesen dibujos animados Hay sin embargo películas más complejas en las que tienes que buscar más

¿Que cómo llega esa idea? Pues de repente en un momento dado sin saber cómo ni por qué No sabría explicarlo con palabras pero sabes que llega tienes la sensación que sale por sí solo Puede surgir de muchas maneras un ritmo un instrumento un tipo de escala un color o cualquier otra cosa

E E La idea musical parte normalmente del *leitmotiv* argumental

J N Yo empiezo a trabajar habitualmente sobre colores Tengo antes la idea de que colores voy a utilizar qué instrumentos qué densidades orquestales mucho antes de saber cómo va ser la melodía la armonía etc Es un trabajo algo impresionista de búsqueda de texturas

S M Normalmente surge buscando lo que podríamos llamar melodía tema o música principal de la película El hilo conductor que va a caracterizar la situación central o el protagonista principal y a partir de la cual se deriva todo Normalmente es una melodía

A P O No te puedo contestar al 100 % A lo mejor vas por la calle y te surge una idea Llegas a casa y la comienzas a tocar en el piano Has cogido por ejemplo el ambiente armónico un hilo conductor memorístico o a lo mejor no te dice nada porque ya no recuperas el encanto de ese momento concreto en el que se te ocurrió esa idea

Lo que es cierto es que necesitas estar trabajando para que lleguen las ideas Cuando llevas quince o veinte días sin componer necesitas poner la cabeza en movimiento con lo que sea Y te sientas y dices voy a hacer un vals o un fox Precisamente algo de lo que no se precise en tu película

G G S ¡Ah ! Eso no hay quién lo sepa Es un mundo muy complejo y no se puede decir voy a hacer un tema Lo harás si puedes y lo consigues

Te podría contar muchos casos Recuerdo una película de Antonio Jiménez Rico en la que actuaba de protagonista Maribel Verdu Estuve conversando con Antonio vimos

más o menos por dónde podía ir la música y me puse a buscar un tema de las características que habíamos hablado. Era verano y me fui a trabajar a la manga en una casa que tenemos allí pero no se me ocurría nada. Una semana buscando el tema y aquello no salía. Un día estaba bañandome y de pronto salí como una flecha del agua para apuntar ese tema que andaba buscando y que curiosamente surgió en el momento que menos esperaba.

J.S. Suelen ser ideas melódicas a las que prosigue el ambiente armónico. En ese sentido es curioso que el ritmo no aparece casi nunca de forma primaria.

B.F. En cada caso puede ser distinto. Cada vez hemos partido de elementos diferentes. Yo creo que se trata de una cuestión de memoria. Has visto mucho cine, has escuchado mucha música y de repente sin saber cómo una imagen te sugiere el sonido de algo que ya has oído que no sabes qué es pero que te da vueltas en la cabeza que te ronda por ahí. De alguna manera es como si buscaras esa idea en el recuerdo, un recuerdo muy diluido en el que manda ante todo el subconsciente.

L.M. A la hora de idear creo que cada músico tiene su propio sistema. No creo que exista un método para esto. En mi caso normalmente me pongo a tocar la guitarra hasta que encuentro algo que sin ser lo que busco me sirve de base para llegar a ello. Otras veces sin embargo puede que vaya por la calle y tararee sin darme cuenta una canción de principio a fin. Luego el problema es llegar a casa y escribirla sin que se te olvide nada.

3.2.3 ¿Busca que sea novedosa o ante todo que sea fiel al texto?

R.A. Yo he seguido a la hora de trabajar un cierto clasicismo. Pero es porque creo que ese es el lenguaje que mejor soporta el cine.

B.B. Fiel al texto y a la idea del director.

E.E. Sí, claro que prefiero que sea novedosa pero 'era tan difícil'. Siendo al mismo tiempo productor, director y músico es como se podía haber innovado.

J.N. Hablando un día con un compositor amigo me decía que él cuando se sienta a componer lo que más le preocupa es ser original. Yo le contesté que a mí lo que verdaderamente me preocupa es comunicarme con la gente porque además no creo que ni Bach ni Mozart ni Beethoven ni Brahms inventasen ningún lenguaje musical —es evidente que incorporaron cosas nuevas pero en realidad fueron epígonos perfeccionistas de otros compositores—. No me imagino a ninguno de estos sentado delante del papel con la finalidad de ser original sino con la de comunicar algo. Y comunicar algo a una cierta colectividad porque siempre surge la defensa *yo con comunicarme con una persona* y eso es tan discutible. Por esta razón a mí me da igual el tipo de lenguaje musical que utilice o si la música que hago está más o menos vista. Mi preocupación es cómo voy a conseguir

que estas imágenes digan algo con mi música. Lo que me importa es el fin de la comunicación.

Dice Carmelo Bernaola que los lenguajes cinematográfico y musical son antitéticos que requieren un tipo de desarrollo completamente distinto. Yo entiendo desde el punto de vista que él lo dice porque es cierto que la música requiere un desarrollo que no tiene por qué coincidir con el desarrollo del discurso de la imagen y de hecho no coincide. Pero hay una forma de componer y de escribir que es adaptándose a una estructura previa. Si la estructura cinematográfica es buena no tiene por qué suponer un handicap para que el resultado musical lo sea también.

S.M. Busco que sea fiel al texto de la película pero a la vez que no parezca una versión de otras que se han hecho antes. Entonces casi sin querer te sale novedosa porque no quieres imitar.

A.P.O. Novedoso en un sentido huir de lo que haya hecho en películas anteriores de igual género aunque haya dado buen resultado. 'Qué aburrido componer si no'. Se puede ser fiel al texto de mil maneras diferentes.

G.G.S. Al compositor lo menos que se le puede pedir es que sea original.

J.S. No me preocupa para nada que una música que componga no sea original. Soy de la idea que ya está todo escrito y por más que queramos lo que hagamos va a sonar a algo ya hecho anteriormente. Por eso no tengo ningún problema en que mi música suene a tal o cual referencia. No fusilo nada pero tampoco me pongo cortapisas porque mi música se parezca a otra cosa.

B.F. Buscamos que sea novedosa porque nuestro trabajo es lúdico y buscar algo nuevo es gratificante. Pero no tanto en el sentido de hacer algo musicalmente novísimo sino de aportar a la imagen algo que no posee.

En la serie de Blasco Ibañez por ejemplo hay una secuencia en la que se le ve a él aparecer en un caballo a galope. El ritmo que provoca el sonido de los cascos al galopar tiene una fuerza tremenda. Entonces se nos ocurrió mantener ese ruido e incorporarlo a la música en su forma rítmica contrastando con el ritmo de una milonga realizada a partir de un tema valenciano muy melancólico. Esto es lo gratificante. Juntar cosas que en sí mismas no son para nada novedosas pero sí su combinación.

L.M. Siempre buscas que el trabajo que realizas sea lo más original posible porque novedoso nuevo es casi equivalente a sorprendente y que sorprenda siempre es positivo. Pero a veces estás muy atado a las características de la película y entonces lo que haces no tiene que ser necesariamente original o novedoso porque tampoco hay lugar a ello.

3 2 4 ¿Recurre alguna vez a ideas musicales que tiene apuntadas y sin utilizar desde hace tiempo?

R A No Creo según lo necesito

B B No es algo habitual Al ritmo que tengo que trabajar voy generando las ideas según las necesito

E E Normalmente no Iba creando según necesitaba para cada película

J N En el ordenador tengo una carpeta que dice temas para usar Pero no son temas que se me ocurren en abstracto sino que los he pensado para una película determinada y luego por diferentes razones no he utilizado —no es un banco de ideas— Son temas que no estaban mal pero que no encajaban Si considero que son malos los tiro Por ejemplo tengo uno en la carpeta que es muy parecido al que va en *El perro del hortelano* sin embargo tiene una parte que no me servía y por eso no lo utilicé

S M Hasta ahora la música que he compuesto para las películas ha sido nueva también dentro de lo que yo había hecho anteriormente No he utilizado material previo porque cada una tenía una motivación distinta Pero en las tres he desechado ideas Entonces en lugar de tirarlas las he conservado en una especie de catálogo de ideas para cine Incluso cuando se me ha ocurrido alguna en abstracto previendo que en algún momento me podrían llamar para una película con muy poco tiempo las he ido dejando por si así o modificadas se pueden adaptar

A P O Nunca he tenido esa costumbre Las ideas se desarrollan se consumen, o se tiran No soy frigorífico de mis propias ideas

G G S Nunca Al ritmo que he trabajado lo que componía tenía siempre destino inmediato

J S No nunca he hecho eso

B F Tenemos en el ordenador una carpeta que se llama Ideas En ella vamos metiendo todos aquellos temas que se nos van ocurriendo cuando no tenemos ningún encargo asignándole un nombre que nos permita recuperarlos con facilidad A veces hay cosas que son útiles y vuelves a ellas para utilizarlas como material de trabajo

L M Yo además tengo siempre cosas escritas en papel o cintas con ideas o riffs de guitarra etc

3 2 5 Si alcanza una idea que considera buena pero que no se amolda a las características del trabajo que esta desarrollando ¿prefiere desecharla totalmente buscando una nueva o bien trata de amoldarla hasta conseguir que se doblegue al interes del texto sobre el que trabaja?

R A Las ideas que desarrolles deben ajustarse a las necesidades de la película pues lo primordial es que la música debe estar pensada por para y desde la película

B B Prefiero desecharla y buscar en otra dirección

E E Es muy sugestivo más aun impresionantemente satisfactorio retocar o amoldar una idea desechada oirla después en moviola sobre imagen y merecer el aplauso y la complacencia de sus criticos

J N Si no me encaja nada la abandono y busco otra que en muchos casos no ha de ser radicalmente distinta

S M Un poco de todo Desecho muchas ideas porque no las considero lo suficientemente válidas pero también es cierto que una vez la he encontrado sufre modificaciones y variaciones hasta tener el aspecto definitivo

A P O La idea *per se* es capaz de transformarse A lo mejor por pura timbrica de la instrumentación Pero intentar doblegarla no 'Pobrecilla,

G G S Si la idea era buena es porque se ajustaba a lo que quería el director a lo que habíamos hablado y a las necesidades de la propia película

J S Prefiero reconducirla a desecharla Buscarle las vueltas hasta que me sea util para lo que quiero

B F En ese supuesto lo que hacemos es llevar esa idea que no se acaba de ajustar como alternativa Primero hacemos lo que hay que hacer lo que se nos ha pedido y luego desarrollamos todas aquellas ideas que sean más arriesgadas

En esto como ya hemos comentado la complicidad del montador es fundamental Si tienes esa suerte poder probar ideas que parecen descabelladas en un primer momento te da el placer del riesgo de la aventura de salirte de lo marcado y te aporta el aliciente necesario para el trabajo duro de cada día Aparte que puedes hacer grandes hallazgos

L M Esta labor de artesanía musical me parece muy bonita El esfuerzo de reconducir algo que te gusta mucho pero que le falta un par de recortes para encajar en lo que necesitas me resulta muy estimulante y es algo que se hace especialmente con ideas que tienes guardadas y anotadas previamente

3 2 6 ¿Expone su idea motriz a críticas externas?

R A Si Voy trabajando y consultando al director antes de ir con todo el trabajo a la moviola Nunca he tenido ningún problema en ese sentido

B B Si me gusta Como trabajo en el ordenador con un programa secuenciador independientemente de que luego la música vaya a ser para sintetizadores o músicos puedo enseñarle una maqueta al director Más que nada porque con los presupuestos con que se trabaja no hay posibilidad de repetir en grabación Entonces me gusta saber que voy por buen camino que a él aunque sea una maqueta le funciona y que está dentro de lo que hemos hablado Así evito llevarme sorpresas desagradables cuando estamos en el estudio de grabación

E E Hay que partir de una base yo era el funcionario musical de la productora y como tal funcionario tenía mis superiores

J N No es necesario Salvo en contadas ocasiones que se producen de forma aislada –el bloque final de *Bwana* es una de ellas– prefiero no enseñar el trabajo que estoy realizando a los directores Es mejor hablar con ellos de conceptos de cosas en abstracto Entre otras razones porque tengo la experiencia que el que no es músico aunque te diga que se hace la idea de como es la música a partir del boceto que le puedas enseñar nunca se la hace Si tu le enseñas una maqueta hecha en un sintetizador él no va a oír jamás a la orquesta detrás del sintetizador No tiene la capacidad de imaginar la música

Recuerdo el primer trabajo que hice con Josefina Molina *Teresa de Jesús* De vez en cuando ella me decía si no le podía enseñar algo de lo que estaba componiendo Para justificar mi negativa le explicaba que la música que estaba haciendo era antipianística y cómo yo sólo se la podía enseñar con un piano lo más probable es que no le gustase nada y que surgiese un problema de confusión *me vas a decir que no te gusta y realmente no sabes la música que estoy planteando* Cuando posteriormente la oyó en el estudio en su forma definitiva coincidió conmigo en que llevaba toda la razón

El problema está en que hablar en abstracto también resulta muy complicado Es difícil verbalizar las ideas cuando trabajas a un cierto nivel subconsciente y estas absolutamente implicado en la historia de la película Algo de esto nos ha pasado a Pilar y a mí en *Tu nombre envenena mis sueños* Estuvimos hablando horas y horas sobre el concepto de la película Teníamos claro que la música tenía que apoyar la historia de amor Sin embargo ni ella ni yo supimos expresar la clave musical de la película Cuando la grabé me di cuenta que aquello tenía múltiples referencias a la Ópera sonaba en un ambiente cercano a las operas de Donizetti Si hubiésemos encontrado esa referencia al principio ella hubiese estado más tranquila sobre lo que yo estaba haciendo y yo hubiese tenido una idea más precisa para trabajar

S M Sí a mi mujer Es una gran ayuda porque muchas veces estoy como todos los compositores ensimismado con lo mio y es bueno que otra persona te diga críticamente si le parece que funciona o no Le hago caso y siempre agradezco hacerlo

A P O No era muy partidario de enseñarle a los directores lo que iba componiendo fundamentalmente porque hay cosas que por las características de cada instrumento no se pueden reproducir en un piano

G G S Yo normalmente cuando encontraba la idea de la película citaba al director Venía a casa y se la pasaba al piano

Siempre hemos estado de acuerdo En ese sentido no ha habido problemas pero me gustaba que la oyera él eso sí

J S Si Yo se lo hago escuchar a mi madre y me funciona muy bien Me sirve en alguna medida para tener la opinión del espectador medio

B F y L M Si Cuando empezamos a trabajar le vamos enseñando al director parte de lo que componemos en plan maqueta —esta es una de las ventajas del ordenador— Así nos aseguramos que vamos por el buen camino que el director no se va a llevar una sorpresa y de paso podemos aportarle ideas

3.3 Estrategias

3.3.1 ¿Que es lo primero que busca en las imágenes para comenzar a trabajar?

R A El ambiente la textura de la historia De ahí nace una idea melódica

B B Busco el conjunto el ambiente Cómo son los personajes cómo están vestidos cómo andan o hablan cuál es el ritmo de montaje cuál la decoración si es de día o de noche la luz etc Son informaciones que te van entrando las vas procesando y luego no sabes cómo se transforman en música

E E Concordancia

J N Las primeras informaciones que obtengo de la visualización de las imágenes me dan la pauta de cual es el color tímbrico que precisan Esto no sólo viene determinado por la instrumentación sino también por el tipo de tejido o textura armónica que vayas a utilizar Es muy distinto elaborar un tipo de armonía elemental unas series o algo más complejo

El tipo de textura formal —si vas a utilizar una melodía acompañada un tema en el sentido convencional o un desarrollo celular— es un paso de carácter más técnico que se realiza posteriormente y que puede variar con el proceso de trabajo Por ejemplo cuando estaba haciendo *Intruso* al principio estaba seguro que podría hacer un trabajo de tipo serial Luego fui desechando esa idea y entré en un terreno cercano pero mucho más expresivo más romántico

S M Mi búsqueda no se centra en las imágenes. Para mi cuenta el guión. El resto de elementos exclusivamente a nivel de duración de las escenas y poco más. Cuando tengo imagen la música ya está compuesta. Lo único que hago es adecuarla a los tiempos. Cambiarla a veces mucho pero sobre lo que ya hay.

A P O Es un poco lo que decía Chopin respecto a que él buscaba la nota azul. No se trata que busques Do # Mayor porque tenga un sentido dramático o Re Mayor un carácter épico. No se trata de una teoría de los afectos pues en muchos casos una pieza tiene una tonalidad porque lo exige la tessitura del material que estás empleando. Simplemente es una sugerencia conceptual que tienes para crear.

Yo planteaba todos los bloques según la expresión de la imagen en cada caso. *este bloque es simplemente subrayar este es aquello otro*. Deducía los bloques fáciles de los que podían plantear problemas. En este trabajo surgían las ideas — como decía Stravinsky *trabajando es como funciona la imaginación* —. De ahí pasaba al dispositivo instrumental. ¿Que tengo? ¿con que plantilla instrumental por el presupuesto que dispongo puedo contar de tal forma que funcione para mis objetivos? Juntaba los bloques por las posibilidades de grabación. Y luego ¿que instrumentos? Si tenía por ejemplo veinte instrumentos no llevaba violines porque pocos suenan a lata prefería llevar violas que dan más juego para los agudos y los graves y empastan mejor. Luego una trompa para un momento solitario etc. Así iba haciendo una plantilla instrumental que trataba de mediar entre las necesidades que iba estimando y el máximo disfrute posible del instrumento para que fuese útil en la mayor cantidad de bloques posibles.

Luego este trabajo le iba dando la inspiración por así decirlo al bloque. Unas veces me venía la idea del bloque fundamental y luego iba descendiendo. Otras veces vas haciendo bloquecitos más pequeños que te conducen al bloque principal.

G G S La imagen te puede sugerir una determinada idea tímbrica. A mí casi siempre me lleva a las cuerdas pues son la base de la orquesta.

Si escribes bien las cuerdas no te preocupes de lo demás. La música sonará bien. Como la cuerda la trates mal todo sonará mal. Este fue un consejo de un sabio profesor mío. Ricardo Dorado *si consigues una buena cuerda todo lo que le amadas será bonito como no la consigas olvidate*.

J S Yo veo la película y la analizo narrativamente estudiando cuáles son los puntos fuertes de la historia. Realizo una visión general y miro donde puede aportar la música más cosas. Me fijo en la estructura narrativa de la película.

B F El primer paso consiste en buscar la línea. la plantilla instrumental y el estilo que te piden esas imágenes.

L M El color y la luz son los elementos que me sugieren la línea de la película Soy un gran aficionado a la fotografía y además he trabajado como fotógrafo Por eso me gusta hablar con los operadores de las películas para saber cual es el concepto lumínico con el que están trabajando de dónde parte –normalmente suele tener como referencia un cuadro una estética pictórica – Esas informaciones me evocan un color musical determinado una paleta de timbres que es el esqueleto primario de la música el tipo de sonidos los instrumentos el ambiente general

3 3 2 Componiendo ¿a que concede mayor importancia al encuentro de una idea original y eficaz o a la capacidad técnica de desarrollo?

R A Es muy importante la fluidez de ideas pero la técnica de elaboración resulta esencial Asimismo que lo que haces tenga a la vez coherencia interna y correlación con la imagen

La técnica es muy importante Detrás de todo gran compositor hay un gran técnico Si las ideas son muy buenas pero no hay técnica que las sustente el resultado siempre va a ser pobre En realidad toda buena idea es fruto de una hábil técnica

B B Al encuentro de la idea Lo otro es más una cuestión de trabajo y de práctica

E E Al encuentro de una idea

J N Creo que tan importante es tener buenas ideas como saber desarrollarlas No obstante una característica de mi forma de trabajar es que me gusta utilizar poco material temático Soy un compositor que se siente a gusto en los desarrollos Disfruto reelaborando un material mínimo que considero suficiente para desde él extraer toda la música

Utilizar por ejemplo una pequeña célula que en un bloque es un acompañamiento o un contrapunto como tema para otro momento o coger un fragmento de dos compases de la melodía principal para que sirva como contrapunto en otro bloque son recursos musicales que me interesan Además cuando mayor es la coherencia y economía de elementos de la música mayor es la unidad que le aporta a la película

S M A las dos cosas No me importaría partir de una idea incluso que no fuera mía pero creo que si lo es tan importante es que sea original y novedosa como que se pueda desarrollar correctamente

A P O Un tipo de cosa concentrada es lo que me gusta en música por eso mis desarrollos son muy cortos Ya lo decía Debussy escuchando a los clásicos *apaga que viene el desarrollo* También decía Stravinsky *yo no compongo música la invento*

G G S La auténtica dificultad del trabajo reside en encontrar la idea Una vez que la encuentras ya no hay problema Es cuestión de desarrollo de arroparla como tu quieras pero la idea es lo difícil No no resulta nada sencillo

J S La idea tiene que ser buena y tiene que dar juego. Que te permita variarla sin dejar de ser reconocible pero sin ser lo mismo siempre.

B F Creo que lo que se busca es una *idea feliz* con la que luego puedas jugar bien a gusto. Tendemos a que el bloque de arranque – el de títulos – dé las claves de la película. Que la idea feliz aparezca en él. Por eso trabajamos primero este bloque incluso antes que se acabe la película. Resulta el más difícil pero una vez que lo has encontrado tienes encaminado el trabajo.

L M Las dos cosas son igualmente importantes. Ahora bien que la idea con la que trabajas sea flexible y te permita adaptarla a las diferentes situaciones, momentos y longitudes que puedas necesitar resulta esencial.

3.3.3 *¿Prefiere utilizar pocas ideas para desarrollarlas y variarlas constantemente o emplear un buen número de temas diferentes?*

R A Normalmente me he visto obligado a petición de los directores a trabajar con muchos temas diferentes en algunos casos muy breves. He tenido que hacer mucha música en cada película – entorno a una hora – con temas muy diferentes casi sin unidad. Pero me he quedado con las ganas de trabajar que es lo que me parece mejor: una película con un tema central de relevancia y luego todo lo demás como variaciones de este tema.

B B Me gusta utilizar pocas ideas. Las menos posibles y lo más desarrolladas. No por tacanez sino porque me parece que así debe ser. Si usas muchas ideas provocan dispersión y si la música es muy dispersa entonces molesta y eso es lo último que debe hacer en una película.

E E Mejor siempre pocas ideas.

J N Como se deduce de la anterior respuesta en principio me gusta trabajar más con una música desarrollada que con un tema recurrente como sucede por ejemplo en las películas de David Lean en las que aparece un tema afortunado de forma indefinida. Ese es un sistema pero a mí me gusta más trabajar con ideas o combinaciones de estas desarrolladas.

Por ejemplo en *Libertarias* además del himno de la CNT de las Libertarias – la Varsoviana – hay dos temas compuestos específicamente para la película. Esos tres elementos aparecen por sí solos en algunos momentos. Pero luego con ingredientes de estos tres temas se construyen desarrollos que aparecen combinados en diferentes instantes.

Por otra parte *Amantes* es una película extraordinariamente sencilla hecha con un cuarteto de cuerda, un piano y dos instrumentos de percusión – una botella de anís y una pandereta –. Su estructura es un ejemplo típico de desarrollo. Se basa en la presentación de una serie de elementos que van apareciendo y sumándose a lo largo de la película hasta que llega al último que es la melodía y da como resultado un villancico de Navidad. Es

como hacer variaciones de un tema pero sin estar el tema al principio. En un momento determinado con la toma de postura de un personaje aparecen los instrumentos de percusión y al final en la última secuencia surge una voz que canta *ande ande ande la marimorena* y se descubre el villancico.

Otro caso de desarrollo es *Intruso*. Un tema convencional postimpresionista aparece en los títulos de créditos. A partir de ese momento de ese tema no aparecen más que elementos no melódicos como una especie de células que se van desarrollando en dirección a un oscurecimiento y un alejamiento cada vez mayor de la idea del principio que era una idea luminosa. La música al igual que la película cada vez se va haciendo más oscura más claustrofóbica. Entonces en los títulos de crédito de salida vuelve a aparecer el tema del inicio y lo hace con un sentido dramático total y absoluto. Pero no es solo un recurso es que tiene sentido cíclico. Después de lo que ha pasado con el desarrollo de los temas que al terminar aparezca como estaba al principio responde a la idea fundamental de la película el personaje central que desencadena la tragedia que busca la utopía al final de una manera terrible consigue su objetivo tener dos hombres en las mismas condiciones poseerlos hasta las últimas consecuencias lo cual es imposible y utópico. ¿Qué ocurre? que los tiene a los dos exactamente igual muertos y ella con los dos niños. Entonces al sonar el tema del principio aparece la estructura de la película su idea básica.

Estos dos últimos son dos casos muy claros de trabajo de desarrollo pero también es cierto que son excepciones.

S M Quiero y de hecho así lo hago utilizar exclusivamente una para cada película pues es lo que le da coherencia. Igual que me gusta que un compás de una obra mía no pueda pertenecer jamás a otra quiero que cada película tenga su propia identidad. Las músicas de una película suelen ser muy heterogéneas porque cada escena necesita un tipo distinto. Precisamente por eso es necesario que haya solamente una idea que las unifique a todas.

A P O El concepto de desarrollo clasicista desaparece con la velocidad de la sociedad actual. La idea está por encima del desarrollo. Decía un profesor mío *la diferencia entre los diferentes periodos históricos es una cuestión de prisa*. Hoy no se prepara la situación se aborda directamente con toda su contundencia y de ahí nace el concepto de violencia. No hay un llegar a sino que estamos siempre en el cenit. Bueno pretendemos.

G G S Procuero ceñirme a una idea porque si no el oído se desorienta. Si tu plasmas cinco o seis ideas distintas no hay oído humano que lo pueda captar. Es mejor trabajar sobre una idea siempre que sea buena claro.

Luego viene el trabajo del compositor darle forma cambiarla desarrollarla un trabajo más técnico que no resulta tan difícil.

J S La música tiene que tener una unidad y la unidad se puede dar de muchas maneras. Si das una unidad melódica te cargas la película porque es espantoso estar oyendo toda la película la misma melodía. Yo prefiero coger tres o cuatro temas y luego buscar esa unidad a través de la instrumentación y del estilo musical que hayas escogido.

B F En una película esquemáticamente hay cuatro o cinco temas. Sobre estos va a girar el desarrollo de la música que tematiza a través de los bloques a los sujetos/actores a las situaciones o a los ambientes.

L M Creo que lo que mejor funciona y centra más al espectador es tener un par de temas básicos y a partir de ahí empezar a desarrollar. Si nos fijamos en las películas cuya música se ha hecho famosa porque a todo el mundo le gusta normalmente es un sólo tema el que logra ese efecto.

En *Las cartas de Alou* toda la música está elaborada a partir de una especie de canción de cuna africana de tan solo medio minuto de duración que canta el protagonista —un senegalés— casi al final de la película cuando muere su amigo. La transcripción de esa canción a nuestra escritura no resultó nada fácil pero musicalmente ese trabajo de llenar ambientes diferentes partiendo de un elemento mínimo resultó muy atractivo. En *Maknawaja* ocurre algo similar. A partir de la canción que fue lo primero que hicimos hemos sacado buena parte del resto de la música.

3.3.4 *¿Modifica el lenguaje expresivo que emplea dependiendo del tipo de texto o considera que cualquier tipo de lenguaje utilizado convenientemente puede actuar en su favor?*

R A Aunque he utilizado materiales contemporáneos lo cierto es que la música tonal es la que mejor funciona en el cine sobre todo porque permite el desarrollo de la melodía.

B B No es tanto un problema de lenguaje. La cuestión es que funcione con las imágenes que se plegue a ellas y que aporte cosas. No obstante sí es cierto que determinados estilos cuesta que funcionen.

E E De todo hubo en la viña del señor.

J N Creo que adaptar el lenguaje musical al tipo de exigencias de la película es fundamental. Hasta tal punto que no equivocarte en la elección del lenguaje supone el 90% del éxito de la música. Más que el tipo de elección de textura si es polifónico homófono etc lo realmente importante es saber elegir bien el tipo de lenguaje tonal o no tonal que se va a utilizar. Eso es lo que puede ser el éxito o el fracaso de la música en la película.

Esto hace referencia a la cuestión de los códigos. El lenguaje musical como el hablado no es significativo es interpretable con respecto a un código. Nosotros tenemos unos códigos culturales históricos con los que asimilamos la música y siempre la vamos a comprender con respecto a ellos. Por ejemplo una música excesivamente compleja la

asociaremos a procesos mentales intrincados a personas de un contenido intelectual elevado mientras que una música popular la asociarás a gente común

En mi libro hago una comparación entre *Amantes* e *Intruso*. Ambas cuentan la historia de dos trios. He utilizado dos lenguajes completamente distintos porque responden a caracteres a una extracción social y unos procesos mentales de personajes diametralmente opuestos.

Esto vale también para la música absoluta. Como ejemplo valga lo que me ocurre con un disco de música pura africana. Lo escucho con atención pero como no manejo sus códigos no consigo que me emocione que me diga algo. Me podría llegar a interesar a través del análisis descubriendo por ejemplo que tiene una estructura complejísima pero estaríamos hablando de otra cosa.

S.M. Creo que cualquier tipo de música bien utilizada puede ser útil. Exceptuando cuando se trata de una película histórica pues en ese caso tienes que hacer una indicación del estilo de esa época y no puede ser de otra manera.

A.P.O. Siempre hay una limitación. Se dice que no sólo hay géneros sino una proyección social muy determinada. Film destinado a... Y si esa trayectoria es clara hay que apoyar a producción no a nuestra vanidad.

G.G.S. No. Cualquier lenguaje no. Ahí tenemos el caso de John Williams que para mí es el mejor. Su lenguaje no puede ser más eminentemente clásico. Y como él tantos compositores. El problema es que el cine no lo acepta. Requiere generalmente un lenguaje clásico.

Yo he empleado diferentes estéticas y lenguajes. Incluso en una película que he hecho recientemente hay un bloque dodecafónico pero no acaba de resultar.

J.S. Dependiendo del contenido de la imagen y de lo que cuente la historia puede valer un tipo de lenguaje u otro. Luego en cada texto hay que tener unidad de estilo que no presente fisuras.

B.F. Entiendo que eso depende de la genialidad del compositor. Hay una serie de códigos no escritos que marcan algunos o todos los estilos musicales. Aun así tratamos que el lenguaje no nos condicione que salga por sí solo. Tampoco podemos dejar de lado que hay estilos que tenemos más trabajados que nos son más cercanos por el tipo de música del que venimos. De hecho el tipo de películas para el que nos solicitan tienen siempre alguna relación con elementos folclóricos del rock o más actuales.

L.M. Cada película atendiendo a sus propias características requiere un tipo de lenguaje —aunque hay directores que prefieren lo contrario a lo que parece pedir la imagen— Pero una cosa es lo que se reconoce como estilo de un compositor o un intérprete y otra es el

lenguaje estilístico pues el estilo personal creo que permanece en cada obra independientemente del lenguaje que se esté utilizando en ese momento

En nuestro caso cuando hemos trabajado para Teatro ha sido necesario ir a un planteamiento más clásico no en cuanto a lenguaje sino en plan de concepto de instrumentación de escritura etc Aunque se reconoce perfectamente nuestro estilo personal esos trabajos requerían un acercamiento compositivo distinto y tienes que dárselo En *Las cartas de Alou* sin embargo el planteamiento es completamente diferente aunque persigue el mismo fin ayudar a contar cosas Utilizamos unas Koras y unas Kalimbas que le dan a la música una tendencia africana inequívoca y que conecta claramente con la historia que se está contando

3 3 5 ¿Busca narrativizar la música a la hora de realizar las composiciones?

R A Sí

B B No hay una generalización pero me gusta que la música cuente cosas

E E Sí me ha gustado que mi música contase historias

J N A veces Dependiendo de la función de la música en la película No es lo mismo si estoy trabajando para un *thriller* o una escena de acción que para el discurso de Durruti en *Libertarias* o una película como *Amantes*

S M Siempre incluso exageradamente Se que hay cosas que los espectadores no van a percibir porque no son evidentes Además para serlo se necesitaría un alto grado de atención muchas repeticiones y que el espectador fuese músico Pero a mí me sirven para componer

A P O La música profundamente cinematográfica se basa en una asistencia cinematográfica profunda y total Me dan pena los que disfrutan de las *bandas sonoras* Supongo que verán la imagen en silencio como contrapartida

G G S Volvemos a lo de antes la idea te lo sugiere A todos los niveles incluido los propios ambientes por lo que transcurre la historia Lo importante es que responda al carácter general de la misma

J S Sí

B F y L M Ahora no tanto pero antes era muy típico que los directores te pidiesen que los personajes principales tuviesen su tema Este trabajo tiende a gustarnos cada vez menos pues aunque la música puede y debe tener un valor esencial de apoyo a la imagen de colaboración a la vez ha de tener una cierta independencia

3 3 6 De ser afirmativa la respuesta anterior ¿Intenta generar suspense marcar los personajes señalar las direcciones de la acción o determinar ambientes a través de los diferentes elementos musicales?

R A Bueno me parece que a fin de cuentas ese es uno de los cometidos prioritarios de la música cinematográfica. Sólo así se puede ayudar a contar cosas con la música.

B B Esto tiene que ver en parte con la sincronía de la música respecto a la película. Es básico que la música siga a las imágenes que las vaya apoyando y ayudándolas en aquellos aspectos que pretende el director. Para eso hay recursos de escritura que te llevan de una forma más o menos eficaz.

E E No fue imprescindible. Además me faltaba tiempo. IFI al mismo tiempo de Productora cinematográfica era editora de mis partituras imprimiéndolas en papel y discos. Todo ello pesaba sobre mis espaldas. Donde sí hubo oportunidad fue sobretodo en trabajos hechos para dibujos animados.

J N En los casos en que es afirmativa sí lo que pretendes es apoyar la acción o enfatizar la sensación de movimiento tienes necesariamente que narrativizar la música. Cuando su función es describir emociones de los personajes o puntos de vista que no están en la imagen el valor que aporta la música es más autónomo.

Aun así creo que en el cine no resultan las asociaciones de tipo temático porque no se pueden desarrollar convenientemente cuatro o cinco temas en hora y media. Si funciona realizar asociaciones con elementos de color timbre etc ya que esto sí te da pie a desarrollos lógicos pues son elementos mucho más sencillos y breves.

S M Cada música tiene que ver o con un personaje o con una situación y sus transformaciones se deben a motivos simbólicos que solamente conozco yo pero que creo que inconscientemente pueden ser captados por el espectador. Por ejemplo si hay un tema para una madre y otro para su hija y yo hago que el de la hija sea el mismo que el de la madre pero diferente al igual que una hija es como una madre pero distinta estaré marcando esa relación de una manera muy precisa por más que en una primera audición seamos incapaces de captar esto conscientemente.

A P O Se intenta todo. Pero sobreentendidamente. La eficacia de los efectos sincrónicos está más allá de las meras coincidencias. Dar un golpe de timbal sincrónico a un puñetazo se lo dejo a otros. (Se lo encarecería a los efectos sala ¡Más fácil!)

G G S Esa es la labor de un compositor de cine. Recurrir al material musical para aportar esas ayudas a la imagen y a la historia que se está contando.

J S Depende del argumento de la película y de lo que muestre la imagen. Unas veces tienes que dar velocidad a una acción determinada o quitársela. Otras sacar los

sentimientos internos de los personajes que no están explícitos en la imagen. Ese es un trabajo que me gusta.

B F y L M Esa caracterización de los personajes o el uso de determinadas fórmulas probadas en pasajes de acción etc para crear un escenario determinado es indudable que contribuyen de alguna forma a la fluidez de la narración. Siempre encuentras ciertas secuencias que te llevan necesariamente a determinados clichés. No obstante siempre que podemos tratamos de huir de esto.

3 3 7 ¿Pienso que su partitura debe poseer una articulación musical propia?

R A Me hubiese gustado que fuese así pero no ha sido posible en la mayoría de los casos. Mis partituras sí tienen esa articulación y unidad en cuanto a la orquestación buscada pero como idea no me han dejado. Hay una gran coerción por parte del director en la cantidad de bloques en los tiempos que estos deben tener etc. Por ejemplo en un bloque de cuatro segundos no hay lugar para desarrollar absolutamente nada.

B B Si la música funciona en la película y aporta contenidos casi con total seguridad funcionará independientemente. Quiero decir que aunque tu no busques que la música que estás componiendo se pueda ejecutar fuera de la película que tiene como origen si esta bien realizada y su construcción es sólida tendrá una articulación propia que será buena tanto dentro de la película como fuera de ella.

E E Si creo que da unidad a tu trabajo.

J N Si Aunque no siempre es posible si se trabaja lo suficiente sobre la estructura cinematográfica y el montaje está cuidado se pueden conseguir estructuras musicales interesantes que posean su propia articulación. De hecho cuando trabajas con montadores que tienen ese sentido musical de la narración cinematográfica esta suele ser más fluida la cadencia de cambio de planos responde a un sentido más armónico y claro que hace más natural la lectura de la historia.

S M Si Cuando se ha tratado de unir la música pura estructural o abstracta con la música narrativa se han encontrado problemas pero yo creo que es un objetivo que se puede lograr y es bueno que así sea. De hecho a mí me gustaría que la música de mis películas pudiera funcionar como música pura aunque no se notara para nada cuando se está viendo la película. Es decir que cuando un espectador esté viendo la película no perciba que eso es una música pensada para un concierto y no para una banda sonora o viceversa.

A P O Ojalá pudiera sustituir siempre las formas propias de la arquitectura musical por la arquitectura ofrecida por las formas rítmica y métrica cinematográficas. Una vez puse música a un partido de tenis. Y a una araña que cazaba y devoraba un insecto. Los instrumentistas que ejecutaron mi partitura todavía me recordarán.

G G S La música puede tener su propia articulación siempre que consigas que esta sea paralela a la de las imágenes y que funcione pues ese es su fin primordial

J S Pienso que la música dentro de la película debe tener unidad pero que si la sacas fuera no debe perder esa articulación Por eso me hacen daño las películas en las que aparecen canciones de grupos distintos por todas partes y no sabes muy bien qué pinton ahí ni que hilo argumental las une

B F Nos parece sugerente pero no supone un planteamiento previo Estamos básicamente ligados a la imagen Nos influye más lo que el director ha rodado que la estructura interna y específica de la música

L M Aun así yo creo que ese es el ideal Lograr que la música funcione a la perfección con la imagen que contribuya a expresar la idea del director y que además tenga un sentido propio y funcione en sí misma

3 3 8 *¿Como integra la palabra proferida y los ruidos no musicales?*

R A Cuando compones para una película cuentas de antemano con que al lado de la música va a haber diálogos ruidos de muy diversa índole etc El que sepas esto no significa que en no pocas ocasiones seas incapaz de comprender por qué dejan tan baja la música en algunos bloques cuando los ruidos que la suplantán no aportan absolutamente nada y en cambio la música está describiendo todo un mundo de sentimientos que no están en la imagen

B B Cuando trabajo tengo los diálogos pero no tengo los efectos Entonces procuro enterarme de todos los que va a haber pues como trabajo muy a medida si hago crecer mucho la música y hay un diálogo o un ruido no musical te lo cargas Así que ya escribo para que la dinámica baje de por sí —un par de instrumentos en pianísimo etc — aunque luego la puedas ayudar en uno u otro sentido en la mezcla final de la película De la misma manera si hay un hueco maravilloso para que crezca la música aumento la instrumentación y lo pongo todo en fuerte Lo fundamental es que se note lo menos posible la mano del mezclador

E E Soy músico y podía contestar categóricamente que la música es muy superior a todo lo demás Sin embargo "debo" reconocer que los efectos (especiales de sala) y los diálogos tienen también suprema importancia Unos pasos un grito un claxon una carcajada un demarré pueden ser tan básicos en una secuencia como una página musical

J N Hay que tenerlos presentes porque están ahí para contar cosas para dar información Es en esencia una labor de evitar que choque la música contra ellos Por eso hay que cuidar los puntos de entrada de la música que a efectos de sentido es uno de los

elementos básicos y luego la disposición de cada uno de los elementos sonoros en el espectro audible

S M A mí me gusta mucho la música que funciona de fondo bajo una conversación pero a Mario Camus no le agrada así que no he tenido oportunidad de plantear esta cuestión

En cuanto a los ruidos no lo sé porque no los llego a oír. Es un trabajo que se hace después de haber puesto la música

A P O Algunas veces te piden que hagas un bloque en una escena que hay un tremendo ruido de cascos de caballos de un tren etc. Entonces yo pienso *¿para que me pides un bloque musical si lo importante está en el ruido? Si quieres te meto un tenuto de trompeta agudo que resalte ese otro plano sonoro pero no me pidas que sustituya esa realidad evidente*

G G S Para mí los diálogos son fundamentales. Son los que van transmitiendo la información y por tanto la música ha de ocupar un segundo plano

J S Compongo la música para que no interfiera con los diálogos ni los ruidos. Por eso no entiendo que a veces la bajen tanto en las mezclas

B F Esto es una cuestión que cada vez nos preocupa más sobre todo desde que trabajamos con Berlanga ya que en sus películas no paran de hablar. Llega un momento en que trabajas para los diálogos buscando como puede aparecer la música aportar cosas y no molestar

Nos gusta incorporar a la música si se puede el sonido original para que funcione como un sonido musical más. En *La ley de la frontera* hay una secuencia en la que se vuela un polvorín. Nosotros en principio hicimos el bloque con bastante música pero lo probamos y vimos que con todas las explosiones aquello chocaba entre sí. Así que decidimos dejar únicamente un sonido de cuerda muy agudo que le daba tensión y un subgrave blando que aportaba contundencia. Todo lo demás que estaba en un rango de frecuencias medio lo eliminamos para conservar en toda su dimensión el sonido de las explosiones etc.

L M Integrar los otros elementos de la banda sonora es una labor interesante pero que está en función del tiempo que tengas para trabajar. Con los ruidos lo hemos podido hacer en *Entre Rojas* gracias a la estrecha relación que mantenemos con Azucena y que nos permitió participar en el ensamblaje y en las mezclas de toda la banda sonora. En una canción que aparece al principio yo quería que la caja de la batería sonase como imaginas que suena la puerta de una cárcel vacía al cerrarse tras de ti para ofrecer esa dimensión de soledad de aislamiento. Es algo que evidentemente el público no va a captar pero ayuda a crear un clima específico que contribuye al resultado final de la secuencia.

El caso de los diálogos es diferente porque tienen una preponderancia lógica sobre el resto de elementos sonoros. Lo ideal es prever los lugares donde música y diálogos

coinciden para que la solución no sea siempre bajar la música en mezclas sino que esta tenga sus pausas lógicas. La canción inicial de *Entre Rojas* dura cuatro minutos y entre medias hay un par de diálogos. Para que no coincidiesen con la letra de la canción tuvimos que articular la música de tal manera que los evitase. Lo que ocurre es que para trabajar así tienes que tener la secuencia montada de forma definitiva y entonces ya vas pillado de tiempo.

3.3.9 *¿Que dimensión le otorga a la sincronía?*

R.A. Nunca he realizado un seguimiento puntual de las acciones. La música ha de seguir los acontecimientos de la imagen ajustando su articulación a la de estos. Pero salvo en algunos géneros específicos no me parece idóneo perseguir cada movimiento visual con la música.

B.B. Para mí es básico. La música ha de guardar una íntima relación con lo que está pasando en la pantalla. Si no hay sincronía lo mismo da que se haga una música original que se ponga música de archivo. Lo importante es hacer una música a medida. La toma de tiempos es fundamental para que la música siga la acción de la película. En determinados puntos con un seguimiento de fotograma.

E.E. Salvo en algunos puntos muy concretos o en secuencias donde la acción primase no he sido esclavo de sincronizar cada nota.

J.N. La música de cine ha de estar siempre articulada con la imagen si quiere ser efectiva. Lo cual no quiere decir que en unos casos pueda ser más evidente que en otros pues la articulación tal como yo la entiendo responde más a un criterio de coherencia de estructuras de tempos de densidades de colores que a un seguimiento explícito de la acción etc.

En esa articulación hay una gradación casi infinita cuyo primer nivel es aquella música que no tiene una correspondencia inmediata con la imagen y el último es el trabajo para dibujos animados donde la música se acerca a ese concepto de sincronía evidente y necesaria a medio camino entre lo musical y los efectos especiales de sonido. En cualquier caso la articulación se ha de justificar por la coherencia de intenciones. Lo que no creo que funcione es poner cualquier música a cualquier imagen porque el efecto que se producirá será aleatorio. Si lo que se pretende es provocar con la música determinadas sensaciones y no otras estás obligado a controlar sus elementos para articularlos con la imagen y que así respondan a esa intencionalidad comunicativa.

S.M. Para mí es importante ese tipo de sincronías internas o psicológicas que no son especialmente evidentes. Con la música puedo estar anticipando que un personaje se va a morir y para mí eso supone sincronizar.

A Mario Camus le parece antiguo y pasado ese trabajo y al final en el resultado de la película la sincronías que he buscado no llegan a cumplir el papel que hubiese deseado

A P O La música de cine no debe sincronizar forzosamente Si piensas a priori en que sincronice no funcionará En muchas ocasiones se producen sincronías no buscadas y que funcionan poderosamente Las sincronías buscadas son detestables Además cortan picotean el discurso fílmico

Hay otro tipo de sincronía que se produce en el cambio de escenarios —un bloque que se repite— El cambio de situación modifica tu música su luminosidad y este tipo de sincronías casuales sí que son muy bonitas

G G S Es primordial que el tema musical sea el fiel reflejo de lo que está ocurriendo en pantalla subrayando la acción y dándole importancia a la imagen Pero hoy día eso está ya un poco obsoleto La música aparece como un tema que suena de fondo y punto

J S Depende Si estas haciendo una película de humor y hay como en *Lourdes de segunda mano* una persecución te pide a gritos una música *super* sincronizada como de dibujos animados porque vas subrayando todo lo jocoso de la situación Ahora si estás haciendo una película como *Besos y abrazos* o *Menos que cero* lo que pide es una música que genere un ambiente la atmósfera de la película Que te ofrezca una información que no te está dando ni la imagen ni los diálogos una información suplementaria

B F Pienso que el tipo de música cinematográfica que busca constantemente la sincronía está en declive Esos *gags* musicales ya no aportan nada ni nos hacen reír ni nos sorprenden ni nada En su momento pudieron resultar fundamentales pero hoy son tan tópicos están tan manidos que no comunican Particularmente me aburre trabajar esa sincronía

L M Todo depende del tipo de películas Por pura lógica un drama va a estar más lejos de un trabajo sincrónico que una película de acción o determinado tipo de comedias Creo que se ha de seguir una mínima referencia de la imagen pero ese sistema de sincronía de subrayado constante me parece una locura poco agradable y que además suena a antiguo —me recuerda a los dibujos animados de *Tom y Jerry* y *El Pájaro loco*—

3 3 10 ¿Ha utilizado conscientemente elementos de su lenguaje aparecidos en obras anteriores para desarrollarlos en posteriores trabajos?

R A No Jamás me he remitido a composiciones anteriores para obtener material temático u otros recursos

B B Si en el sentido de trucos de cosas de oficio que has probado que funcionan bien Entonces vuelves a ellas pero de otra forma De todas maneras soy muy inquieto y me gusta experimentar Luego están los gustos de cada uno Yo empleo muy a menudo la

escala de tonos enteros para escenas de suspense y misterio porque me resulta muy inquietante

E E Sí

J N Sí Obedeciendo a la necesidad de establecer unos códigos determinados he vuelto a formaciones tímbricas o grupos orquestales que había utilizado anteriormente y que tienen algo personal. Por ejemplo en dos o tres películas he utilizado cinco saxofones lejos del uso típico de la cuerda de jazz como componentes armónicos dentro de formaciones poco usuales. En un caso junto a tres trompas y un pequeño grupo de violines en otro combinados con dos clarinetes y un grupo de cuerda reducido.

S M Completamente. Como he tenido plena libertad para componer decidí hacerlo con mi propio estilo sin aportar más novedad de la que tendría cualquier obra nueva con respecto a las anteriores. Eso sí teniendo presente las condiciones especiales de comercialidad que son inherentes a la música de cine.

A P O Jamás. No me interesa porque no disfruto. Cada película es un nuevo empeño. Hay que jugársela un poco. No me interesa el *a priori*.

G G S No es conveniente hacer eso porque supone repetirse uno mismo y más tarde o más temprano el oído del espectador capta esa repetición.

J S Como las películas que he hecho son tan dispares y distintas entre sí no ha habido demasiadas oportunidades para jugar con esas cosas. Aunque tampoco tendría ningún problema. De hecho un caso excepcional fue una sintonía de televisión que había compuesto para otra película cuya música luego no realicé y que salvé para el cortometraje *Luisini*.

B F Es lógico que lo hagas. Si compones cosas que te gustan es porque esa música es algo muy tuyo. Hay similitudes porque es el estilo que surge de ti y claro tiendes a recurrir a tu propio lenguaje. Con todas las influencias que vayas teniendo por supuesto.

L M Más que con temas musicales se da esa circunstancia con las canciones. Algunas que hemos hecho para cine o televisión han pasado de un medio a otro las tocamos en los conciertos en grabaciones. El ejemplo más claro es la canción de *Makinavaja*.

3 3 11 ¿Ha encontrado sitio o ha sido necesario en alguna partitura jugar con referencias a otras músicas estilos o composiciones de otros autores?

R A No. La velocidad de trabajo no me dejaba mirar estas sutilezas.

B B Me encanta jugar con cosas hechas anteriormente y no tengo ningún reparo. Además me gusta partir de elementos preexistentes. Acabo de terminar una película cuya idea parte de un disco. Ahora oyes el resultado lo comparas con el disco y no se parece en

nada Se trata únicamente de tomar un punto de partida que me ayuda a empezar a trabajar

Ahora bien si quiero utilizar un estilo de musica dodecafónica o tipo Stravinsky por ejemplo recurro a las fuentes originales no a los productos que han salido de esas fuentes

E E He utilizado elementos de otros compositores De Bach y Chaikovski y no precisamente por puro juego sino por exigencias del guión

J N La verdad es que me gusta jugar con esas cosas Coger algo previo y recrear sus ingredientes hasta extremos insospechados o integrar elementos de musicas étnicas me resulta muy estimulante

Ahora en *Libertarias* el uso que hago del himno de la *Varsovia* es un ejemplo muy claro Al final de la película aparece completo con una rearmonización nueva que convierte esa cosa alegre y eufórica del himno en una musica tristísima Sin embargo en el principio lo hace en combinación con el tema mio pero con las frases trastocadas salteadas tiene unidad pero no es la del himno

En el documental *Las Cruzadas* el punto de vista era muy crítico con la Iglesia pues se explicaba el verdadero genocidio que fueron las cruzadas Entonces a mi se me ocurrió utilizar musica religiosa cantada por un coro que fuese facilmente reconocible pero reelaborada por mi

Como se ve hay muchas formas de reelaborar y a mi esto me divierte me resulta muy interesante es como hacer variaciones sobre el tema La utilización de elementos con una función determinada previa para la creación de otras obras me fascina

S M La primera escena de *Amor propio* es un concierto en el que se toca una obra de Brahms Unas pocas notas de la melodía de esta pieza me sirvieron de origen para toda la musica de la banda sonora como si fuera una suerte de variaciones

A P O En cuanto a buscar determinados estilos si pero copiar o partir de cosas de otros compositores no me ha parecido sugerente

G G S No tampoco ¿Para que? Es un juego peligroso porque luego está la Sociedad de Autores y vienen las reclamaciones Hay que ser original Si eres original no tienes por que tener miedo a nada Siempre te basas en tus ideas y eso está libre de sospechas y de ideas malintencionadas que también las suele haber No con relación a mis compañeros sino al público en general *esto se parece a aquello otro*

J S Tal como me lo preguntas no Lo que ocurre es que me suenan al componer determinados estilos que me arrastran hacia ellos y dejan en mi musica cosas reconocibles

En el cortometraje *A todo tren* hay referencias por ejemplo a la musica de las peliculas de Jacques Tati Pero es que el propio corto es un homenaje a su cine

B F Hacer eso resulta no solo necesario a veces sino también muy sugerente

Lo hemos hecho muchas veces Coges determinados aspectos lo que no significa que los copies les das la utilidad que tu necesitas y de ahí sale algo totalmente distinto nuevo

L M Siempre tienes que poner alguna cosa porque en casi todas las peliculas hay musica incidental obligada –ya sea musica clásica canciones populares etc – Normalmente de una forma muy anecdótica y sin adaptaciones excepto en la serie de *Blasco Ibañez* donde hemos utilizado bastante material para bandas de musica de compositores valencianos una pieza de Chaikovski y una marcha turca de Mozart

3 3 12 En el Documental si lo ha trabajado la relacion de la musica con un texto de caracter mas objetivo ¿como condiciona su escritura?

R A No he trabajado documentales

B B En el documental se trata más de hacer una serie de musicas que tengan que ver con lo que se está narrando pero sin tanta sujeción de medidas o sincronia Se trata casi de hacer una libreria propia

En cuanto al interés que tengo por el documental es variable Los que hice con Paloma Chamorro me gustaron mucho porque tenia libertad para crear y me resultaron muy sugerentes Luego he hecho cosas más aburridas

E E No lo he trabajado

J N Sí lo he trabajado

En cierto tipo de documentales como los documentales rio sobre naturaleza animales etc he podido trabajar con mayor libertad creando piezas musicales más en la linea de la musica absoluta Simplemente piensas que la idea de esta musica en general va a ser la luminosidad o el ritmo o cualquier otra y entonces compones una pieza musical acorde a esa idea mucho más primaria Incluso he utilizado para ciertos documentales piezas que habia hecho anteriormente de musica absoluta y que tenia guardadas De repente te acuerdas y dices *pues de aquel concierto para percusion sola me podria encajar una parte* la grabas y resulta que funciona

Luego hay otros documentales que tienen un trabajo más de tipo cinematográfico El criterio vuelve a ser el de producir emoción Por ejemplo en el documental *Las Cruzadas* –cuya musica compuse el año pasado como encargo de una productora inglesa– he utilizado el texto del *Regina Celi* y le he puesto otra musica absolutamente distinta En otro punto he utilizado Canto Gregoriano tal cual –añadiéndole una linea de bajo y otra

melódica de cuerda por arriba que le desvirtuan— utilizando el color de palabras como *Criste* o el final del *Padrenuestro* para señalar la imagen en su contradicción mientras el coro canta esas palabras salen imágenes de los cristianos devastando ciudades y matando pueblos enteros

S M No

A P O He puesto música a docenas de documentales Y de ellos 15 – 20 míos (guion dirección etc) Mi contestación llegaría de otro 0 1 a un nuevo 3 3 12 Pero ¿por qué imagen objetiva? ¿Es que existe?

G G S No Hice muy pocos

J S He hecho alguno pero la verdad es que es un campo algo inédito Aquellos trabajos que he realizado el último uno sobre la Objeción de conciencia para el Departamento de Juventud de la C A M tienen una música de acompañamiento que está sujeta al texto narrado y al tipo de documental que es

B F En el documental el trabajo suele llevarse a cabo entorno a un tema largo Buscas un hallazgo temático una idea que de juego y la vas variando dentro de un desarrollo continuo siempre en un tono muy suave pues su función es acompañar

L M Recuerdo especialmente un trabajo que hicimos para el Pabellón de los descubrimientos de la Expo 92 de Sevilla y que luego no se llegó a estrenar porque se quemó el pabellón un mes antes de la inauguración No era exactamente un documental pero tenía algunas características de este La exposición se basaba en un recorrido por una serie temática de avances científicos técnicos y sociales del hombre En cada zona había una proyección bien de video bien de diapositivas con una música que escuchabas a través de cascos infrarrojos La elaboración de la música fue una experiencia muy divertida y bonita Era entrar en una dimensión distinta especial de unión de la música con la imagen así que entramos en el ámbito del minimalismo y las secuencias He de decir que en este caso sí había una sincronía absoluta buscada y que trabajamos con mucha precisión porque el tipo de trabajo así lo pedía

3 3 13 *¿Cuál sería su fórmula ideal de trabajo?*

R A Mi fórmula ideal sería poder trabajar Cuando casi todo han sido limitaciones y desilusiones uno acaba por dejarse llevar Ahora escucho las obras que he compuesto y me lamento por la cantidad de cosas que podría haber realizado si hubiese tenido el apoyo necesario

En el plano estrictamente técnico creo que lo ideal sería poder trabajar con más tiempo menos restricciones económicas y mayor poder de decisión en lo que toca a la cantidad de música la estructura de esta y el volumen con el que aparece en la película

B B La verdad es que no lo sé Por un lado en cuanto a tiempo ya me he acostumbrado a trabajar con esos márgenes Si tuviese más tiempo no sé qué pasaría si trabajaria todo el rato o si me pasaria la mitad del tiempo sin hacer nada para ponerme a trabajar a ultima hora Así que por ese lado no lo sé

Quando trabajo con músicos del mundo del rock y con sintetizadores si me gustaria tener más tiempo porque los sintetizadores están muy bien pero para sacarles partido requieren muchas horas ya que tienes que buscar entre un *maremagnun* de sonidos mezclarlos pasarlo por efectos etc Por otra parte me gustaria tener una orquesta maravillosa de esas que a la primera todo suena afinado medido pero claro eso es un sueño

E E En absoluta soledad En contacto directo con la Naturaleza campo mar Nunca compuse (nunca supe componer) sobre el piano A la hora de trabajar en cine procuro e intento la máxima compenetración con la imagen y con el argumento

J N Básicamente la que sigo

S M Bueno En primer lugar me gustaria poder componer no sobre el guión sino sobre la película terminada Normalmente cuando la imagen está preparada todo el mundo tiene prisa Quieren que se grabe rápidamente para estrenar cuanto antes En cambio a mi me gustaria que en vez de tener unos meses para componer sobre el guión tenerlos para componer sobre la imagen

Otro deseo seria grabar con imagen en pantalla en lugar de hacerlo con claqueta y poder repetir las veces que fuera necesario Es decir no sincronizar con una escena que sé que dura minuto y medio sino con la propia escena que vemos en ese momento Y por ultimo tener la ultima palabra en cuanto a qué musica hay en cada momento y a qué volumen Este es mi ideal pero ya sé que es un imposible

A P O Muchos medios Poco tiempo Buenos amigos

G G S La musica tiene que realizar su aportación de acuerdo con la imagen En esto el papel de la armonía es muy importante Una melodía la puedes armonizar de forma muy simple o complicarla y con ello reforzar su expresividad Pero depende de lo que estés viendo en la imagen

J S Esto resulta complicado Tengo muy claro que son necesarias al menos cuatro circunstancias que exista plena confianza en el trabajo del músico poder tener más libertad a la hora de escoger los bloques en los que entra la musica tener algo más de tiempo y por ultimo disponer de presupuestos menos restrictivos

B F Pues realmente la que tenemos Sí nos gustaría poder trabajar con más margen económico para disponer de mejores medios Eso no significa que vayamos a necesitar

siempre una gran formación instrumental Pero si que cuando sea necesario puedas contar con lo que precisas

L M Yo entraria en la pelicula antes de empezar a rodar para hablar sobre el gui3n con el director intercambiar opiniones sugerir ideas Despues compondria la musica si no toda la mayor parte en el ordenador y la probaria con la imagen para analizar como funciona Discutiria y charlaria con el director sobre ella y una vez estuvi3semos de acuerdo en su funcionamiento me iria a un estudio y la grabaria de verdad con los musicos que fuesen necesarios Es decir si necesito cuerda no la tocaria en un teclado sino que contrataria a musicos para que interpretasen Lo cual no quita que luego llegue una pelicula y la hagas toda con una guitarra acustica porque eso es lo que te pide pero si necesitas secciones orquestales que no tengas que simularlas con sonidos sintetizados Pero este caso hipotetico no se da nunca

3 4 Realizacion

3 4 1 Escritura

3 4 1 1 3 Que procedimiento en general sigue para componer? 3 Parte de una estructura general de una seleccion timbrica del rigor de los tiempos de moviola etc ?

R A Me gusta hacer una profunda lectura de la historia de tal forma que llegue a tener una imagen de la textura de esa pelicula Desde ese punto nace una idea mel3dica que me sirve para estructurar el resto del trabajo

B B La elecci3n timbrica me suele imponer una forma de trabajar Dependiendo de si voy a trabajar con musicos o con sintetizadores me planteo una decisi3n de lenguaje En el caso de los sintetizadores el problema que tienen es que pueden llegar a ser muy dispersivos Dan tal cantidad de sonidos que llega un momento que te puedes perder Por eso procuro realizar una orquestacion previa Escojo una serie de sonidos sintetizados que son los que voy a utilizar a lo largo de toda la pelicula Lo que no hago es utilizar unos para un bloque y otros distintos un poco m3s all3 Lo importante es que se mantenga la coherencia respecto a lo que yo llamo una paleta de colores En la selecci3n de los sonidos sintetizados busco fundamentalmente una determinada coloraci3n timbrica Evidentemente siempre buscas tambien una melodia pero en general cuando trabajo con sintetizadores he tratado de generar m3s una musica ambiental que mel3dica O sin melodia o con melodias muy abstractas con improvisaciones de instrumentos o sintetizadores Se trata m3s de crear atm3sferas a base de sonidos que melodias concretas En cambio el trabajo con orquesta me obliga mas a buscar elementos mel3dicos

E E Partia habitualmente de la estructura que me daba el gui3n

JN La estética de la película me da pie para trabajar sobre un material abstracto que surge en términos de color y textura más que de temas. Pienso si la música va a ser más o menos tonal, el ambiente tímbrico, qué orquesta y qué instrumentos voy a utilizar, etc. Es una primera fase en la que tengo el sonido en la cabeza pero sin forma definida. A continuación comienza la búsqueda de un material temático. La decisión de si va a haber o no un tema, si va a estar estructurado según un patrón clásico o si van a ser una serie de células independientes, está en función del tipo de película.

Cuando hay imagen montada empiezo a tener idea de la estructura. Esta no puede partir nunca de un planteamiento apriorístico teórico sino que ha de hacerlo desde el análisis de las necesidades de la película. Y de la película tal cual es una vez rodada y montada, porque en el cine en cualquier momento surge un inconveniente, se realizan cambios y todo el planteamiento estructural que habías diseñado tienes que modificarlo. *Amantes* es un claro ejemplo.

La película empieza con un sólo de piano que hace una célula rítmica y luego entra el resto de la música. Yo pensé después de ver la película y analizarla, en crear una estructura definida en base a que los títulos de crédito no llevarían música –en principio iban a ir sobre la imagen y el sonido de una misa castrense–. Pero entonces surgió un problema porque la imagen o el sonido no lo recuerdo, no estaban bien. En aquel momento se decidió que los títulos debían ir en blanco sobre fondo negro. El planteamiento se me caía entero. Tuve que realizar una música para los créditos absolutamente neutra que no revelase nada. Por otra parte, la idea de incluir un villancico al final, que es lo que estructura toda la música de la película, nació un día paseando con Vicente. Me comentó que la planificación de esa secuencia final no iba a ser convencional, de un plano corto se pasaba a uno general, para luego volver a un plano corto de los dos personajes. Además iba a rodarlo delante de la catedral de Burgos y a ser posible nevando. En ese instante se me ocurrió lo del villancico, se lo comenté a Vicente y le pareció fantástico. Claro que no se trataba de realizar un villancico de forma convencional. De hecho, a lo que más vueltas le di fue a quién iba a cantarlo. Al principio pensé en una *mezzo* soprano pero si bien el color y el tono dramático me funcionaba, no quería incluir ningún elemento de cultura elevada porque no encajaba con los personajes. Tras darle muchas vueltas caí en la cuenta, la voz que necesitaba era la de Carmen Sarabia, cantante de Agua Viva. Tenía un color parecido al de la *mezzo* pero con el toque popular que me hacía falta.

SM Primero compongo los tipos de música que hemos acordado el director y yo, según los diferentes estilos o ambientes: amor, suspense. Realizo varias versiones generales y luego pienso en cómo pueden encajar en cada escena concreta.

APO ¡Exacto! De cualquiera de ellos. Todos se piden ayuda entre sí inmediatamente. Se come con los ojos, con las manos, con la boca.

G G S La idea de la que parto es generalmente melódica. A partir de ese germen melódico construyo y elaboro el resto de la musica

J S Aunque haya leído el guión empiezo a componer cuando conozco los tiempos y las duraciones de los bloques. Según las sensaciones de las imágenes y las peticiones del director elijo la plantilla instrumental y comienzo a trabajar desde una idea melódica o armónica

B F Normalmente no escribimos en papel. Vamos buscando las ideas tocando en el teclado o las guitarras y grabando directamente en el ordenador sobre las imágenes

L M A mí particularmente me gusta primero hacer diagramas para tener clara la estructura de la musica en la película. Luego a parte que hayamos ido apuntando y elaborando ideas anteriormente cuando la película está montada nos sentamos en moviola con el director y el montador y empezamos a ver dónde va cada bloque. Tomamos notas de tiempo con el código de la moviola y con eso hacemos una lista de bloques. Luego ya en el estudio hacemos una lista por temas. Vemos en qué bloque entra cada tema cuánto ha de durar en cada caso la instrumentación que va a llevar etc. Por último decidimos si es preciso escribirlo es decir si se va a grabar directamente o si lo vamos a secuenciar

3 4 1 2 *¿Hace un guion previo de la musica u orquesta directamente?*

R A Primero elaboro el guión de toda la musica y luego orquesto. Nunca cambio este metodo de trabajo

B B Primero hago un guión de parciales con los cambios que hay a seis por ocho con la negra a tanto. Hago los calculos y sé que empieza la musica en esta situación que en tal segundo y en tal fotograma que me coincide con tal compás hay tal evento. Pero tambien voy orquestando sobre la marcha. Incluso algunas veces ocurre que hay un bloque con tres partes hago la primera y la tercera y luego no se qué hacer con la segunda

E E Realizaba un esquema general de la musica por bloques y luego iba orquestando

J N Trabajo la musica en su conjunto porque me cuesta mucho separar una cosa de la otra. Entre otras razones porque como ya hemos hablado pienso antes en la orquesta y en la textura que en temas. En este sentido no me acostumbraria a hacer musica para que la orquestara otro

Es muy raro que realice una melodia con un cifrado a menos que la película que este haciendo necesite un tema de ese tipo. Acaso cuando tengo una película por delante si se me ocurre una idea la dejo grabada en el ordenador en forma de tema con un bajo. Pero en este caso más que de guión hablaria de acopio de material de apuntes de trabajo

S M Orquesto directamente. Cuando compongo lo hago pensando en el timbre que elegido

A P O El pensamiento musical es más complejo que el pensamiento literario. Los tiempos físico y psicológico son mucho más asediados. Se hace un guión necesariamente. De todo o del bloque a bloque.

G G S Primero un guión simple. Después elaboro la partitura.

J S Voy trabajando todas las partes de la partitura a la vez, aunque cuando estoy viendo la imagen tomo notas que son una especie de guión de la música.

B F y L M Depende del tipo de secuencia. De la relación que haya que buscar entre la música y la imagen y por supuesto de la complejidad instrumental del bloque.

3 4 1 3 ¿Escribe de una vez o trabaja rectificando constantemente la partitura?

R A Rectifico pero muy poco. No hay tiempo. Si algo caracteriza el trabajo del compositor de cine o audiovisual es el poco tiempo que tiene para trabajar. Debes ser muy rápido, un superdotado de la rapidez. Tener mucha facilidad para escribir y que tu orquestación sea muy fluida, hay que poseer una gran fluidez. Sabes que no va a ser una obra maestra pero que ante todo tiene que funcionar.

B B No rectifico mucho porque no me da tiempo, aunque me gustaría. No tengo además problema en admitir que en ciertos bloques de algunas películas hay partes que están mejor acabadas u orquestadas que otras. Me gustaría rematarlas pero no da tiempo. Cuando tienes que terminar la música de la película para mañana, no tienes posibilidad de modificar cosas que pueden no gustarte.

E E En la creación de una vez. En la adaptación rectificando lo adaptado, no "lo creado".

J N Rectifico pero escribo bastante rápido.

S M Rectifico mucho tanto cuando lo estoy haciendo como posteriormente. En realidad no paro de corregir casi hasta que está grabada. Pero esto es algo que hago en todas mis obras.

A P O El guión crece al instrumentarse. Los timbres de la orquesta requieren su tiempo real superior al abocetado. Esto no es rectificar. Es repartir, adjudicar valores.

G G S Suelo rectificar poco. Cuando tengo la idea clara es muy difícil que rectifique. Sigo adelante y trabajo. Si la idea funciona es cuestión de horas.

J S No me gusta retocar y tampoco lo hago demasiado. Aun así hay veces que no queda más remedio.

B F Cuando estamos escribiendo de primeras nos gusta hacerlo de un tirón sin ponernos muchas trabas, pues si no se pierden ideas que pueden ser buenas. Luego cuando vamos ajustando con la imagen con sus tiempos vamos corrigiendo y limpiando lo

que hemos escrito El primer impulso es más de arrebatado Sale solo y ves claro que es eso lo que buscabas

No rectificamos demasiado Cuando tienes que rectificar mucho una idea es preferible desecharla Un tema tiene que convencerte rápidamente si no es que no lo has encontrado y tienes que seguir buscando

L M Las ideas surgen casi tarareadas Aunque últimamente me apuro para tocar el piano y compongo cosas en el escribiendo en partitura Una vez que tenemos la idea definida la grabamos para probar cómo funciona A partir de ese punto es cuando empezamos a rectificar y cambiar cosas

3 4 1 4 ¿Va comprobando lo que escribe?

R A Lo voy escuchando por partes al piano

B B Sí con el ordenador

E E No

J N Aunque a veces compruebe cosas al piano no necesito ir verificando cómo suena lo que escribo porque más o menos lo escucho internamente Lo que sí representa una ventaja radical es pasar la música en sincronía con la imagen con ayuda del ordenador para ver como funcionan ambas estructuras De esta manera si tienes dudas o estás trabajando bloques complejos puedes ajustar más tu trabajo al tiempo que ves posibles fallos de cálculos medidas etc

S M Sí Aunque sepa como todo músico si funciona o no tocarlo me ayuda porque una cosa es oírlo internamente y otra distinta es ver el resultado real en cuanto al timbre densidad o la misma duración Tocándolo lo ves desde fuera y puedes ser más objetivo más distante

A P O No compruebo Me solazo con su relectura Cien veces Si no es que no vale Y lo dejo a un lado

G G S Depende de cómo estés trabajando Hay veces que las ideas surgen tocando al piano y otras que nacen solas en la mesa En ocasiones sientes la necesidad de escuchar eso que vas escribiendo pero otras muchas no necesitas tocarlo para oírlo Lo escuchas en el papel

J S Sí en el ordenador y el teclado

B F Sí El ordenador te permite escuchar lo que vas componiendo y verlo ya asociado a la imagen

L M Como soy instrumentista compruebo lo que voy haciendo pero todo depende del tipo de música pues no siempre es posible La serie de *Blasco Ibañez* es un ejemplo perfecto

en este sentido porque tiene un poco de todo. Hay una secuencia que se desarrolla en un Salón de un café parisino en el año 1900. Blasco Ibañez cena con una señora mientras un grupo de música interpreta piezas típicas de salón de la época. Como la película es una biografía tiene un componente de realismo mucho más acusado que cualquier historia figurada. Entonces obligatoriamente tienes que ceñirte –además Berlanga así lo quería– a la realidad histórica. Primero tuvimos que hacer un trabajo de investigación para saber qué música había en París en los salones en esas fechas. Por suerte nuestro amigo Ángel Muñoz nos dejó tres discos de música de salón de principios de siglo. Los escuché y encontré dos piezas de dominio público que me parecieron adecuadas. Cogí la melodía de las dos piezas e hice un arreglo para un quinteto típico de la época: violín, clarinete, piano, cello y contrabajo. En este caso tuve que escribir toda la música en papel y no oí el resultado hasta que se grabó. Evidentemente yo lo había escrito y sabía cómo iba a sonar, pero no tuve una referencia definitiva hasta ese momento.

En otros casos como la música que va al principio de la película –una canción popular valenciana arreglada y adaptada por nosotros– la melodía la encontramos en unos libros de folklore. Tomamos notas muy generales y el arreglo y la adaptación lo hicimos sobre la marcha tocando y grabando en el ordenador para ver cómo funcionaba.

3 4 1 5 ¿Recurrer a algoritmos musicales propios en aquellos elementos que sabe positivamente que funcionan?

R A No acostumbro. Compongo según las necesidades de cada bloque y no me paro a mirar si lo he utilizado antes en un caso similar y si funcionó en ese caso.

B B Sí, pero no pienso revelarlos. Es broma. Claro que los hay, hay ciertos trucos, cosas de oficio. Sobretodo cuando tienes poco tiempo hay cosas que sabes que funcionan y cómo utilizarlas.

E E En ocasiones sí, por la falta de tiempo.

J N Aunque trates de buscar en cada película algo nuevo, es evidente que recurres a fórmulas que forman parte del lenguaje y estilo que has ido desarrollando con los años como le ha ocurrido por otra parte a todos los compositores a lo largo de la historia. ¿Qué son si no las formas clásicas o los desarrollos de Vivaldi? No dejan de ser algoritmos porque responden a un modelo probado. Ahora bien, entre las obras a que han dado lugar esas formas difícilmente encontraremos un ejemplo algorítmico puro porque en su concepción ha intervenido la creatividad. En mi caso pasa lo mismo. En cada partitura procuro y hago cosas distintas, pero si buscase un patrón común lo encontraría seguro. No en vano la identidad de un autor se afirma en esto.

Precisamente uno de los problemas de comunicación de la música contemporánea con respecto al oyente es que se pretende que no existan los algoritmos. Se ha roto la

gramática y el espectador no sabe de qué se le esta hablando. Es incapaz de averiguar cual es el discurso porque no puede unir las ideas, no tiene los códigos, las instrucciones para decodificar los mensajes. No existe ningún tipo de orden porque se ha eliminado la sorpresa y se ha convertido la música en un todo disonante que no va a ninguna parte. Carece de movimiento. Es puro y amorfo estatismo.

S M Como en este mundo de las bandas sonoras llevo poco tiempo, creo que tengo la ventaja de, aun habiendo visto mucho cine, no caer en esos tics o tópicos. Todos sabemos que en determinadas escenas hay cosas que funcionan perfectamente y esas soluciones tienen gran mérito para el que lo hizo la primera vez. Ahora a mi me interesa más ser creativo y sabiendo que eso funciona ir por otro lado. Ya que conoces un producto garantizado, jugártela un poco con el riesgo.

A P O Sólo analizo mi música cuando ha dejado de gustarme. Si no soy fiel a su sensación. A su efecto. Y basta.

G G S Procuro no caer en lo evidente. Me gusta buscar.

J S Eso depende del tiempo de que disponga. Si voy pillado es más fácil que recurra al arquetipo porque es lo primero que te viene. Si tengo más tiempo y trabajo comienzan a salir las ideas buenas.

B F Es un recurso más. Muchas veces, incluso de forma subconsciente, cuando algo no acaba de salir, recurras al tópico por la vía del oficio.

L M Procuramos no hacerlo, pero a veces estás tan limitado por el tiempo que te ves en la necesidad de echar mano a lo que sabes que va a funcionar.

3 4 1 6 *¿Donde es mas fluida la escritura, en los bloques cortos o en los de mayor duracion?*

R A Me encuentro más a gusto trabajando en formas largas, en las que puedo desarrollar la técnica, estrar la música.

B B Me encuentro trabajando más a gusto en formas cortas por pereza. Como resultado es lógico, me satisfacen más las largas. Cuando me quedan tres días para grabar me entra una angustia terrible y desearia que fuesen todos bloques cortos para terminarlos en seguida. Pero claro, luego escucho un bloque de ocho minutos y disfruto muchísimo.

E E Nunca me planteé componiendo esta diferencia.

J N Me encuentro más a gusto en los bloques largos.

S M Me ha sorprendido de la música de cine la cantidad de bloques cortos que hay en una película. Es algo en lo que no había reparado antes. A veces tienes que dar mucho en tan sólo quince segundos, algo poco habitual en la música absoluta. Ahora bien, creo que esto es positivo porque te obliga a un trabajo de reconcentración, dejar lo accesorio e ir a lo

esencial Aunque yo estaba acostumbrado a formas más largas me he encontrado muy a gusto también en ese tipo de bloques

A P O En los bloques cortos por mi concepto del desarrollo Me gustan como te decía las cosas concentradas Los bloques largos son muy cómodos Nos adormecen crítica emocionalmente

G G S Me siento más seguro en formas amplias en las que pueda llevar a cabo el desarrollo melódico etc Si el fragmento es muy pequeño –de cuatro cinco o diez segundos– no puedes hacer nada

J S Mi pensamiento musical me lleva a la forma pequeña pero tampoco me siento incómodo en las formas o en los bloques largos Se trata simplemente que me cuesta más trabajo

B F Siempre en los bloques largos En ellos puedes jugar con el desarrollo del tema con las diferentes posibilidades sonoras de los instrumentos Los bloques cortos te limitan mucho más al menos a nosotros Sacarle partido a un bloque de cinco o diez segundos es realmente complicado

L M Evidentemente en los largos y con ello me refiero a los que al menos duran un minuto En ese tiempo puedes desarrollar una idea musical cambiarla repetirla es definitiva te da tiempo a hacer algo Los bloques cortos muchas veces son más que música efectos y en ese sentido siempre te apetecen menos

3 4 1 7 ¿Condiciona su escritura pensar en la recreación de los intérpretes?

R A No necesariamente Mi relación con ellos ha sido de estrecha confianza

B B Te diría que no pero la verdad es que sí Muchas veces trato de escribir cosas que sean más eficaces y menos complicadas con el fin de que la grabación sea más sencilla y fácil porque sé que la grabación va a salir mejor Me gusta además que los músicos incorporen cosas que improvisen Pero eso sólo ocurre como ya te he dicho con los músicos no clásicos Respecto a esto no podemos olvidar que siempre es mucho más fácil y el que diga que no miente hacer cosas con sintetizadores que con orquesta

La propia escritura difiere mucho según vayas a trabajar de una forma u otra Eso es algo que desde siempre he tenido clarísimo Cuando se trabaja con orquesta hay que trabajar para la orquesta y cuando se trabaja con sintetizadores hay que trabajar con un método que te permita explotar sus posibilidades Lo que nunca se debe hacer es intentar imitar una orquesta con teclados porque eso nunca funciona Queda *quero y no puedo* y eso es espantoso lo peor que se puede hacer Si trabajo con sintetizadores busco sonidos raros nuevos no trato de imitar una trompeta

E E En muchas ocasiones sobre todo naturalmente cuando escribia un solo instrumental

J N Es algo que no puedes dejar de pensar cuando compones porque ese es el lado funcional de este trabajo El presupuesto marca las horas que tienes para grabar y has de ajustarte a esa exigencia —aquí sí hay una cierta coerción de medios— Esto te obliga por una parte a realizar partituras muy minuciosas que contengan todos los matices ligaduras indicaciones expresivas etc necesarios para que no haya que explicarle nada al músico El problema a veces está en que como se trabaja muy aprisa lo que tienes que decir en la grabación son cosas que podían estar en la partitura y que no aparecen bien porque no ha dado tiempo a ponerlas bien porque se le ha pasado al copista

Trato de organizarme para disfrutar al máximo los recursos que tengo buscando un equilibrio entre la efectividad y el ideal Por ejemplo es impensable que para una música como la de *Libertarias* casi una hora de orquesta y coro vayas a utilizar cinco días de estudio porque sería la ruina Por eso procuro escribir con claridad con lógica de acuerdo con los músicos y los medios de los que voy a disponer en grabación Creo además que resulta fundamental ponerse en el puesto del intérprete del instrumentista No va a tocar igual aunque sea una línea armónica interior si esa línea tiene sentido musical que si no lo tiene El resultado sonoro a efectos de notas puede que sea el mismo pero si la línea es bonita y coherente la interpretarán mejor Los músicos no tocan tanto como les dices o les pides que toquen sino que su colaboración emana en un alto porcentaje de la propia escritura de la música de que tu la tengas clara en la cabeza y sepas decir sin perderte en disquisiciones teóricas lo que quieres

En otros tipos de música como en el caso de *Bwana* cuando ya cuentas con que la aportación del músico en ciertas partes o ciertos instrumentos es esencial lo que yo hago es escribir para un músico determinado Esto ocurre sobre todo allí donde el margen de interpretación creativa del músico es mayor por ejemplo el jazz o cualquier música improvisada o étnica En esos estilos es fundamental saber con quién cuentas a quién vas a tener porque si no la música sufrirá un cambio sustancial en el momento de ser interpretada en comparación con lo que habías imaginado

S M Este aspecto lógicamente te condiciona pero no me importa demasiado He procurado que se diferencie mucho la música absoluta de la de cine en que esta sea fácil de tocar Que no plantee problemas técnicos que requieran mucho estudio porque no hay tiempo para ello —un grupo que vaya a interpretar una obra de cámara mía pueden tener entorno a un mes para prepararla y ensayarla pero esto en cine es impensable— Por esta razón procuro ser muy simple adecuándome a la técnica que tienen esos instrumentistas y escribiendo cosas que les resulten sencillas de tocar Que además de ser muy clara

ritmicamente y poco virtuosística en cuanto a notas no haya que explicar prácticamente nada ni maneras de tocar especiales ni efectos curiosos o personales etc

A P O El saber que los intérpretes con los que vas a contar son buenos te permite no sentirte constreñido a la hora de escribir determinadas cosas. Estar confiado en que no te van a plantear problemas en cuanto escribas por ejemplo unas dobles cuerdas

Sí me ha condicionado positivamente trabajar con algunos excelentes intérpretes que me han hecho más fácil el trabajo. En algunos casos bastaba que hiciese un cifrado o pusiese unas notitas para que ellos creasen improvisando secuencias estupendas

G G S Naturalmente ellos aportan al tocar su talento natural. Pero eso no me condiciona para nada. Cuando yo escribo por ejemplo una melodía romántica cuento ya con la profesionalidad del intérprete. Sé que va a poner todo su sentimiento y su técnica en la grabación

J S Me gusta que los intérpretes incorporen ideas siempre que estas sean buenas. De hecho en algunos trabajos he dejado espacio a la improvisación para que aportasen su propia personalidad

B F Es algo cotidiano aunque en un sentido positivo. Trabajar con los mismos músicos durante años te facilita la labor. Ellos te conocen y saben lo que buscas. Así que cuando estás componiendo y sabes que esa parte de saxo la va a tocar tal instrumentista pues te olvidas de escribir nota por nota. Marcas el ambiente armónico y la dirección de la línea melódica y basta. Él te va a poner más cosas de las que tu le puedas escribir incluso sugerirá ideas que mejoren el resultado final. Y no es tanto una cuestión del tipo de instrumento del ambiente de trabajo etc. Depende de la actitud del músico de su grado de compromiso y de las ganas que tenga de divertirse y disfrutar con lo que hace

L M Actualmente no nos puede condicionar demasiado porque tanto Bernardo como yo estamos interpretando mucha música de la que escribimos. Pero es verdad que cuando compones para que otros toquen piensas en la aportación personal que pueden llevar a cabo. Por eso me gusta grabar con músicos y desearía poder hacerlo con formaciones más del campo sinfónico con las que no tenemos oportunidad de trabajar. El intercambio de ideas que realizas con los instrumentistas te enriquece mucho. Además un buen intérprete confiere una riqueza a la música que no tenía antes de que él la tocara. Nosotros tenemos dos o tres amigos con los que grabamos muy a menudo desde hace años que son excelentes músicos. Por ejemplo cuando escribo una partitura para saxo lo hago ya pensando en el saxo soprano que va a tocar Lorenzo sabiendo de antemano cómo va a interpretar

3 4 1 8 ¿Que método utiliza para que la escritura sea sincrona?

R A No he utilizado ningún método específico

B B El método que utilizo es un programa de cálculo que me he hecho yo mismo a partir de una relación metronómica y que he ido mejorando con el tiempo

E E En aquellos puntos que era necesario tomando los tiempos del copión

J N He desarrollado un sistema ahora plasmado en un programa informático que me realiza toda la matemática de sincronía y seguimiento de la imagen y que explico detalladamente en mi libro

S M El método lo he tenido que improvisar sobre la marcha. La primera película la hice toda a negra a sesenta negra a ciento veinte o negra a noventa porque así sabía los segundos que duraba cada bloque. En las siguientes películas me atreví a utilizar otros pulsos. A una velocidad determinada de metrónomo tocaba la música al piano o la oía internamente para saber cuánto duraba. La verdad es que me gustaría tener una forma más precisa y rápida

A P O Para eso está el *click track* de los dibujos animados. Hay algo que se debe dar por encima del segundo a segundo

G G S El olfato musical

J S He sido alumno de José Nieto. Utilizo su sistema

B F y L M Al ir escribiendo y grabando en el ordenador sobre la imagen la sincronía es realmente sencilla pues compruebas de inmediato ese seguimiento y puedes ir ajustando las equivalencias de medida como quieras. En grabación donde se incorporen los instrumentos acústicos lo que hacemos es que el instrumentista vaya escuchando el instrumento secuenciado al que tiene que sustituir así no hay pérdida

3 4 2 **Grabación**

3 4 2 1 ¿Trabaja habitualmente con músicos o realiza la grabación con instrumental informático?

R A Con músicos

B B Eso depende. Tiene relación en parte con el presupuesto. Una cosa va con la otra. Aunque uno va aprendiendo trucos para ahorrar. Por ejemplo para que una pequeña orquesta suene más grande doblar los violines con un sintetizador etc. En cualquier caso depende de la película. He hecho de todo desde orquesta grande hasta un cuarteto de cuerdas un piano con violoncelo con sintetizadores o mezclando estos con instrumentos acústicos

E E Trabajé de las dos maneras mucho más a gusto con músicos en grabación

J N Generalmente grabo con músicos aunque utilizo los sintetizadores como un instrumento más de la orquesta y a veces como en *Bwana* utilizo partes secuenciadas Lo que no hago nunca es utilizar los sintetizadores en sustitución de la orquesta Los sintetizadores los uso como timbres nuevos como instrumentos originales Estoy absolutamente de acuerdo con Adorno en el sentido que los instrumentos nuevos deben dar lugar a música nueva

S M Como a Mario Camus no le gustan los sintetizadores he trabajado siempre con instrumentistas

A P O Siempre he grabado con músicos Su sustitución por sintetizadores me pesa aun sobre la conciencia

G G S Habitualmente he venido trabajando con músicos pero las reducciones de presupuesto para la música me han llevado a las máquinas

Todas las películas de mi primera etapa están grabadas con orquesta Una buena orquesta con lo que tuve una estrecha y fructífera colaboración Las últimas cosas las hago por ordenador Yo las compongo y luego las secuencian La música del *Don Juan Tenorio* para el Teatro Español por ejemplo la grabé con un ordenador estupendo el *Synclavier*²⁹⁸ Fue un trabajo agotador pues tuve que meter nota por nota desde el flautín hasta el contrabajo pero el resultado fue excepcional

J S Depende del presupuesto La mayoría de las veces no queda más remedio que utilizar el ordenador para buena parte de la música Sin embargo siempre que puedo y tengo oportunidad prefiero trabajar con músicos Esto no quita que no sea práctico y vea que hay cosas que es mejor secuenciar por razones de producción Por ejemplo si quiero un vibráfono un contrabajo o un piano es más fácil secuenciarlo que grabarlo en directo

B F A medias Depende bastante del presupuesto que maneemos y del sonido que estemos buscando Hay sonidos de *sampler* que están muy conseguidos que ofrecen una sonoridad distinta a la de los instrumentos acústicos y te pueden interesar más Depende del tipo de instrumentación y del lenguaje que estés utilizando

L M Prefiero que haya la menor cantidad posible de partes secuenciadas Me gusta más grabar con músicos No se puede comparar la sonoridad de un instrumento al natural con una muestra de un sampler Supongo que influye también que al no ser teclista no le aportas la expresividad precisa pero aun así se nota mucha diferencia

²⁹⁸ Al igual que el Fairlight Musical Instrument este sistema realiza digitalmente la gestión integral de todas las señales desde la síntesis hasta la grabación final (Palomo 1995 321)

Buena parte de la decisión depende del tipo de película y del estilo musical que estés trabajando. Es cierto que determinados instrumentos como las baterías, los bajos o los teclados a veces programados dan un juego estupendo. Lo malo de las secuencias es cuando las tienes que hacer siempre por obligación o cuando lo que estás secuenciando en realidad lo has pensado para instrumentistas.

3.4.2.2 ¿Tiene posibilidad de estudiar con los músicos la partitura o directamente se realiza la grabación?

R.A. Prácticamente no hay ensayos. La grabación se realiza de inmediato. Los productores tienen un sentido muy práctico: hay que ahorrar dinero a toda costa.

B.B. No hay posibilidad de ensayar, sobretodo si es una orquesta. No puedes probar nada porque vas pagando por horas y es carísimo. Y librate de que haya algún error en las partituras porque se te va un tiempo impresionante y es la ruina. Así que estás obligado a trabajar con un concepto creativo e industrial a la vez. Aunque en grabación tampoco es preciso tener una orquesta con el número de una sinfónica. Por poner un ejemplo, con 16 violines, 6 violas, 4 violoncelos y 2 contrabajos ya tienes un sonido de cuerda muy lujoso.

E.E. El tiempo en cine más que en ninguna otra manifestación artística y por diversas razones es oro. Pero si les explicaba brevemente al ensayar cada bloque musical para aproximarlos a lo que para mí era ideal.

J.N. Por una cuestión de economía no hay lugar a ello. Se trata más bien de elegir músicos que sepas que van a funcionar.

S.M. Como son amigos ensayo los dos días anteriores a la grabación, lo cual es estupendo. Además cuento con ello porque si no tendría que escribir una música quizá mucho más simple aún.

A.P.O. La necesidad de gastar el menor dinero posible en la música hace que el tiempo de grabación sea el mínimo. Por eso no te puedes permitir ensayar nada. Sin embargo sí hablaba sobretodo con los solistas sobre lo que quería y como lo podíamos conseguir. Pero nos entendemos tocando, cantando, no con relatos de escenas.

G.G.S. A la hora de grabar una música para el cine los segundos cuestan mucho dinero. Por esta razón hay que aprovechar el tiempo al máximo.

J.S. Cuando he trabajado con músicos había tal urgencia que no he tenido la posibilidad de mirar nada antes de grabar.

B.F. Como trabajamos con un presupuesto cerrado contamos con esa posibilidad de antemano. Si es muy necesario se ensaya con los músicos, vienen aquí al estudio y vemos los bloques, etc.

L M No se suele hacer porque los músicos de grabación que son buenos si tu tienes claro lo que quieres no tienen prácticamente necesidad de ensayar

3 4 2 3 ¿Dirige usted la grabación?

R A Aunque yo no soy director he preferido dirigir siempre a los músicos En una ocasión tuve una experiencia con un director y fue bastante negativa

B B Sí

E E Sí

J N Sí

S M Siempre Además grabo el piano cuando compongo partes para este instrumento

A P O Sí Pero porque era costumbre Cuando la dirige un director de orquesta 'cuántas cosas saca de mi partitura que ignoraba había puesto' (Matices diseños evidenciados *retardando* o *acelerando* en función de la imagen¹ etc)

G G S Sí La presencia del compositor es fundamental e insustituible en grabación Como te decía antes el trabajo del músico de cine es una labor de composición/dirección

J S Hasta ahora siempre

B F y L M Sí como es lógico estamos presentes y dirigimos el resultado de la grabación Aunque la tendencia actual es dirigimos a nosotros mismos pues cada vez interpretamos más partes de la música

3 4 2 4 ¿Responde a sus expectativas?

R A Generalmente sí

B B Nunca Cuando hago algo para sintetizadores o en un estilo cercano al rock la impresión final siempre es mejor Si es para orquesta casi siempre peor Lo que ocurre es que cuando estoy trabajando con el ordenador escucho la música con sonidos de trompeta clarinete etc que suenan infinitamente peor que los reales pero que evidentemente lo hacen perfectamente afinados y a ritmo En otras palabras más mecánico pero más exacto Luego llegas a grabación y sí suena el sonido real pero se pierde tanto en afinación ritmo etc que Sin embargo cuando empiezo a mezclar me empieza a gustar más el resultado Luego lo escucho al día siguiente y me gusta aun más

E E Sí

En alguna ocasión –en más de 70 películas solo recuerdo una– comprendí que no había acertado instrumentalmente con lo que quería expresar Di descanso suficiente a la orquesta para poder rectificar cada *particella*

J N Generalmente si estoy satisfecho

S M Si claramente No sólo responde sino que te ilusiona mas Cuando la has visto en el papel más o menos te la imaginas pero cuando escuchas el resultado en el estudio de grabación con esa sensacional calidad de sonido la sensación es maravillosa

A P O Te voy a decir una cosa Así como cuando se monta la imagen hay una ligera desilusión entre lo que se esperaba y lo que hay en la grabación y en las mezclas suele pasar todo lo contrario surge un nuevo optimismo fruto de la conjunción de las cosas que revela nuevos aspectos que no aparecian hasta ahora Las mezclas es una etapa muy gratificante tiende a dimensionar el trabajo

G G S Si No me hace falta llegar a la grabacion para saber como va a funcionar la musica Cuando estoy componiendo en el papel ya se lo que puede resultar y lo que no

J S Habitualmente me suena mucho mejor de lo que yo me espero en principio Aunque lleve una idea de lo que he escrito realmente hasta que no me pongo a grabar y lo oigo no sé muy bien cómo va a resultar Por eso suele sorprenderme positivamente Otra cosa es cuando pasa tiempo y en frio empiezo a escuchar los fallos

B F Siempre queda mejor de lo que esperábamos pues la incorporación de los instrumentos acusticos es clave Cuando se da el caso que no sales satisfecho no es por culpa de la grabación es el tema que has compuesto el que no funciona

L M El resultado de la grabación siempre me parece satisfactorio Cuando salgo del estudio tengo una sensacion positiva Creo que dentro de los medios que teniamos el trabajo es bueno El problema aparece cuando luego escucho la musica en el cine en proyección En muy pocas ocasiones me ha gustado el sonido final de la pelicula Nosotros grabamos la musica en un sistema que ofrece una calidad excelente pero después eso hay que repicarlo a magnetico mezclarlo en cine y al final yo no sé que pasa nunca suena bien

3 4 2 5 *¿Que criterio sigue en el proceso de mezclas?*

R A En la mezcla de la musica he tratado que el sonido final corresponda a la idea que yo tenia de la musica en su origen En la de la pelicula no he tenido ni voz ni voto

B B Por supuesto participo en la mezcla de la musica y luego en la de la película siempre que puedo La musica la debo mezclar yo porque nadie tiene tan claro como he compuesto esa musica pensando en dónde tiene que subir o bajar Aunque ya lo haga en su propia construcción puedes ayudarla con respecto al resto de la banda sonora Sobretudo porque no es la primera vez que han realizado una mezcla justo al reves de cómo estaba construida la musica en su logica interna Justo cuando vo la hacia crecer la bajaban o viceversa y claro se produce un efecto nefasto

E E A partir de la tercera o cuarta película me fue conferida esa responsabilidad que asumí hasta mi jubilación

J N Es un momento fundamental. Sobre todo la mezcla de la película, pues ese es el fin de la música. El espectador la va a recibir mezclada con otras cosas en la sala de proyección. Entonces tratar de controlar todos los pasos desde que la música está grabada a como luego va a aparecer esa música en el resultado final de la película es importantísimo.

S M En el de la música busco claridad. Opino que puesto que se escucha más distraídamente no puede ser ni compleja ni muy densa. Ha de ser clara, tener un primer plano principal y el resto que pase más desapercibido. Entonces en las mezclas procuro resaltar aquellos instrumentos que soportan ese plano principal, ya sea melódico o rítmico, y ocultar un poco los otros.

Si asistiese a las mezclas de la película, sobre todo trataría de ajustar el volumen de una forma razonable, pues creo es un mal endémico de la cinematografía española. Es mejor cuando en una película la música se oye correctamente en un plano más cercano. En ocasiones no coincide con ningún sonido, sea diálogo sea ruido, y sin embargo se oye, o al menos me lo parece, excesivamente lejano.

A P O Yo siempre me encomiendo al nivel estándar del técnico. Poner las dinámicas en grabación lo más fuerte o más débil dentro de lo que puedas para que no haya necesidad de luego tener que subir o bajar. Esto da problemas porque luego se puede oír ruido de fondo, etc. Si yo pongo un matiz piano es porque quiero ese grado de matiz y no otro.

A las mezclas de pistas de sonido suele acudir el director. A veces te sugiere ideas: *esto me gusta más o menos, o este bloque lo podríamos repetir en tal sitio*, como si estuviésemos ya en montaje. A la mezcla —ya de imagen y sonido— la podríamos llamar la estética de los volúmenes. Hace falta un mezclador con experiencia y con visión de futuro: *esto funciona muy bien en sala pero luego en el cine no, o hay que tener cuidado con el contraste de niveles*. (La reproducción sonora en los cines no es precisamente a un nivel standard). También está la estética de la aparición/desaparición de la música y los sonidos. El trabajo de los planos sonoros lo suele delegar el director en el buen hacer de los mezcladores. Yo nunca he ido a defender una música, aunque hay casos en que el nivel que tiene tu música no encaja con lo que tu has pensado, bien por exceso, bien por defecto (de volumen, por ejemplo).

En cuanto a los músicos, generalmente se desentienden del proceso de mezclas.

G G S En la mezcla de la música estoy siempre presente. En la de la película algunas veces sí, otras no me ha sido posible porque estaba haciendo otros trabajos.

El criterio lo marca el director. Tu no puedes imponerle cual es el volumen al que ha de ir la música. Además, mi opinión es que los diálogos son lo primordial. La música está supeditada a ellos.

JS La mezcla de la musica la realizo siempre En la de la pelicula procuro estar aunque no siempre es posible porque permite negociar la presencia que va a tener tu trabajo Siempre tengo una disputa con los directores porque ponen la musica bajisima Me dicen que soy un exagerado que suena bien pero lo cierto es que tienden a bajarla tanto que tengo la sensación a veces que ha desaparecido

Pienso que la mezcla general no le aporta nada a la musica En todo caso esa aportación la hace a la pelicula Los bloques musicales tienen que funcionar por si solos sin que necesiten la ayuda de la mezcla Que esten pensados y compuestos para que se pongan a un volumen correcto y se oigan sin molestar

B F El proceso de trabajo es el siguiente colocas el bloque en su lugar ves que se ajusta temporalmente a las marcas previstas y a continuación se realiza la mezcla con los diálogos y los efectos

Nosotros siempre asistimos a las mezclas de la pelicula Se hacen los ultimos retoques de bajar o subir un poquito el volumen o modificar ligeramente la ecualización para ocupar un espacio diferente con el fin de no chocar con los dialogos o los ruidos

L M A mi me gusta ir siempre a las mezclas Es un momento muy interesante –algo tedioso– en el que se pueden aportar muchas cosas y ayudar a los directores pues en este punto suelen tener bastantes dudas Tienen claro lo que quieren pero no saben técnicamente como se puede conseguir

El criterio parte de las conversaciones con el director pues es al que básicamente nos dirigimos No podemos olvidar que las mezclas de la pelicula es un momento especialmente delicado porque hay que conjugar diferentes opiniones que no son siempre acordes Por una parte está el director –jefe supremo– el ingeniero de sonido –que tambien es mucho jefe– el montador –que sabe dónde va todo– y los musicos –que a juicio de todos los demás lo unico que hace es enredar para que su musica suene más fuerte lo cual no es cierto porque el musico sabe de sobra que está haciendo una pelicula y no un disco–

3 4 2 6 ¿Como explota los recursos de registro?

R A Creo que es un elemento mas de creacion y que se deberia tener en cuenta sin embargo la premura de tiempo y la carestia económica no me ha permitido sacarle demasiado partido

B B Actualmente es un proceso que ofrece enormes posibilidades para darle más intensidad a la musica para buscarle nuevas perspectivas y hay que saber aprovecharlo Es una herramienta de trabajo que un compositor de cine no puede desdenar Precisamente la falta de control que tienes sobre la musica en el Teatro –sobretudo porque

no hay posibilidad alguna de mezclas finales – es una de las razones por las que no me gusta trabajar para ese medio. En este sentido, el cine es otra cosa.

E E. Resaltar una frase, un efecto, un tema musical por volumen, ecos, vibraciones, y que ello no dañara – todo lo contrario, mejorara – el conjunto de la banda sonora, era una labor apasionante.

J N. La música de cine, a diferencia de la música absoluta, nace para ser grabada. Su función no es ser interpretada en vivo para hacerla llegar al público en un auditorio, sino que tiene como fin el registro. Por lo tanto, es un error no considerar las características y posibilidades que debe y puede tener al ser grabada. Este proceso te permite alterar las condiciones naturales del sonido. Por ejemplo, puedes falsear el equilibrio entre masas sonoras sin que estas estén realmente equilibradas, desnaturalizando el peso sonoro de los instrumentos.

Se dispone además de una espacialidad que tiene que ser tenida en cuenta porque la música ya no nace sólo para ser grabada, sino que lo hace para ser reproducida en un sistema de cinco o seis altavoces.

S M. En este aspecto, el campo cinematográfico es muy distinto al de la música de concierto, que ahí lo que suene no lo puedes manipular. Creo que ya que se puede, es interesante sacarle partido a la reverberación, el eco, las alteraciones de timbre de un instrumento para hacerlo más áspero, más dulce o más aterciopelado, según el caso, etc. Es algo que no debemos desaprovechar.

A P O. Por ejemplo, en *Los Tarantos* me serví de muchos recursos de grabación. Recuerdo que grabé un pulso de corazón con el contrabajo apantallado (pu pum, pu pumm...) muy piano y mientras, en otra pista, tres trombones sonando todo lo fuerte que podían. Luego lo mezcle cambiando las dinámicas, los trombones bajos y el contrabajo muy fuerte. El efecto era sorprendente, tremendo. Busqué esa tercera dimensión que nos ofrece la grabación por pistas. Pensemos que la Hi Fi (Alta fidelidad) ha convertido las distorsiones sonoras en un efecto válido y a veces, valioso, ¡Y voluntario!

G G S. Los procesos de grabación han evolucionado muchísimo desde que yo empecé a trabajar. Antes apenas había medios y tenías que hacer maravillas para sacarle partido. Ahora dispones de cámaras de eco, reverberación, de una ecualización muy precisa, que te facilitan enormemente este trabajo.

J S. Creo que en la grabación tienes una gran capacidad creativa para mejorar, en cierta medida, falsear el resultado de tu música. Ese trabajo de postproducción musical me interesa mucho, pues te permite conseguir un sonido contundente a base de efectos, etc.

B F. En grabación hay unos elementos básicos que tienen que ver mucho con el trabajo de la imagen. En concreto, dos: la reverberación y el estéreo. La primera te permite colocar los

instrumentos a la distancia de la imagen que quieras alejarlos o acercarlos en su profundidad. El segundo los distribuye por toda la pantalla, te permite moverlos para marcar movimientos de cámara, desplazamientos de sujetos u objetos, etc.

El sistema de sonido Dolby amplía estas posibilidades al poder distribuir el sonido por toda la sala. Creo, sin embargo, que nos queda mucho por aprender sobre el y que hasta ahora muchas de las películas que lo han utilizado resultan dispersivas para el público, le distraen.

L.M. La grabación, tanto para cine como para cualquier otra actividad musical, ofrece a la música una gran cantidad de posibilidades que hay que aprovechar.

Respecto a la mezcla en el sistema Dolby, mi opinión no es muy favorable. Me parece que es mejor concentrar el sonido en la pantalla. Como profesional, no me gusta, por ejemplo, estar oyendo la música enfrente y el eco de las guitarras por detrás, o cosas así, y como espectador creo que si estás oyendo una conversación en un bar que ves en pantalla y que por lo tanto no te rodea, aunque rodee a los protagonistas, si el sonido te rodea lo único que puede hacer es despistarte. El estereo normal si me parece importante porque ofrece una dimensión al sonido diferente, más lógica.

4 BLOQUEOS

4.1 Cognoscitivos

4.1.1 *¿Le importa pensar que una idea puede no ser original?*

R.A. No para nada. Mi lenguaje ha sido siempre muy ecléctico, si bien donde me siento más a gusto es en la tonalidad. Eso si, una tonalidad muy abierta.

B.B. Por supuesto que no me preocupa lo más mínimo que la idea sea original o no. Aunque fue lo que más me costó aceptar al principio de mi carrera, tengo perfectamente asumido que no hago la música que yo quiero hacer en ese momento, sino la música que necesita la película. Un error típico de 'amateur' —yo también lo cometí cuando empezaba— es ese, no hacer la música que necesita la película sino la que necesita o le ha apetecido hacer al grupo o compositor de la banda sonora.

En este medio hay que asumir que no existe el ego. Sobre todo porque en el momento en que te incorporas a las películas, estas tienen ya vida propia, le mandan hasta al director. La película, en si, admite o rechaza cosas. Como es lógico también en la música.

E.E. Muchísimo.

JN Para nada Lo que realmente me importa es que comunique algo que exprese sentimientos El que sea original no me importa absolutamente nada

SM Procuero no ser un copista Ahora aunque es mucha casualidad si resulta que una solución o un efecto que busco coincide con algo que se ha hecho anteriormente o que otro está haciendo en ese momento nada puedo hacer y por lo tanto no me importa Es algo que ha ocurrido muchas veces a lo largo de la historia

Lo que me parece muy mal y que mucha gente hace es coger la musica de un compositor cambiarle la fachada para que no se note y convertirla en su musica Como no es este el caso sería muy casual que mis realizaciones no fueran originales

APO Es vanidad pensar que nadie ha podido pensar antes lo que tu Y siempre habrá algo diferente suficientemente diferente

GGS Creo que las ideas han de ser necesariamente originales

JS No me lo planteo así Creo que actualmente cualquier cosa que hagas suena a un estilo o a una composición anterior Por eso a la hora de componer trabajo con mi estilo haga lo que haga No me considero un compositor vanguardista De hecho la estética musical que más reconozco en mi escritura es la musica de principios de siglo Lo cual no quiere decir que segun lo que exija la imagen puedas utilizar lenguajes distintos En este sentido no soy partidario de la opinión que dentro de la musica de cine lo que funciona es una melodía acompañada de corte más o menos tonal

BF La idea en cuanto a lenguaje o estilo para nada Si nos preocupa que la utilidad de esa idea a nivel práctico lo sea

LM Aunque no definiendo esa idea tan extendida que afirma que en la música está todo inventado es evidente que uno no puede ser original siempre Tampoco me planteo demasiado que lo que estoy haciendo tenga que ser forzosamente novedoso no es una cosa que me preocupe excesivamente Busco más que funcione y que sea bonito

412 ¿Se ha modificado con el paso del tiempo su percepción –satisfacción o descontento– sobre alguno de sus trabajos?

RA No

BB Normalmente yo no tengo una visión de las películas en conjunto o por separado de la musica hasta que no pasa un año y medio o dos Hay una película *Moriras en Chafarinas* que no ha funcionado bien pero que supuso para mí un gran reto porque fue un trabajo de orquestación importante Era la primera vez que me enfrentaba a una orquestación íntegra para orquesta sinfónica con bloques de ocho minutos y siguiendo la imagen sus cambios No sabría decir si supone un antes y un después un punto de inflexión en mi carrera pero si que representó un auténtico desafío

E E No

J N Con algunas cosas sí. Aquellas que haces con elementos de moda con el paso del tiempo te das cuenta que la moda se pasa y ya no funcionan. Por eso procuro no hacerlo. Y no es un problema de tiempo. Hay cosas que has hecho hace años y sin embargo te sorprenden positivamente.

S M No. Llevo tan poco tiempo en este ambiente que aun no tengo la distancia necesaria.

A P O Ya lo creo. La obra envejece con el paso de los años. Pero rejuvenecerá al paso de los siglos.

G G S No.

J S Soy bastante exigente. No acabo nunca de estar contento con los trabajos que he hecho. Siempre tengo la sensación por muy bien que esté que aquello era mejorable. Incluso una vez que he terminado y veo de nuevo la película se me ocurren otras ideas que creo que pudieran haber funcionado mejor y entonces me pregunto por qué no se me ocurrían antes esto o aquello. No obstante, salvo algunos trabajos en los que he tenido una mala relación con el director y no ha funcionado el trabajo, estoy satisfecho de mis realizaciones.

B F Hay películas que una vez las has terminado y las ves te horrorizan, otras no tanto. Somos en general bastante críticos con lo que hacemos. Cuando ves una película al cabo del tiempo piensas que volverías a rehacer esto y aquello de nuevo si pudieses. Pero creo que es lógico y normal en cualquier trabajo creativo que aparezca un pequeño poso de descontento.

También es cierto que hay cosas que te sorprenden gratamente. En nuestro caso las composiciones que hemos hecho para Teatro o para los documentales de Querejeta de la *Expo* nos fascinan.

L M Sí, para bien y para mal. Unas me aterra el volver a escuchar la música y otras como *Luna de lobos* las vuelvo a ver y me encanta, aunque siempre hay cosas que quisiera haber mejorado. Resulta curioso que la razón mayoritaria por la que no me gustan determinadas secuencias es porque en esos puntos no hubiese puesto música, no tanto porque esta me parezca desacertada o floja. En otros casos la causa tiene que ver con la grabación con el sonido. Las muchas prisas y el escaso presupuesto hace que esté poco pulido, lo cual te fastidia porque sabes que en otras circunstancias habría quedado mejor.

4.1.3 *¿Considera que la práctica de lenguajes o fórmulas estilísticas de uso común puede empobrecer los textos musicales a través de una utilización esquemática e industrial de arquetipos?*

R A Eso depende de qué entendamos por arquetipos y del valor que le otorguemos a ese concepto.

B B Puede ser Pero no creo que sea una cuestión tanto de lenguajes como de actitudes a la hora de componer Hay veces que escuchas cosas que utilizan recursos muy manidos y que sin embargo te sorprenden porque tienen algo diferente novedoso Se percibe un ánimo de búsqueda En cambio oyes músicas muy vanguardistas extremadamente arriesgadas que resultan aburridas pasadas de moda antes de ser moda tan siquiera

E E S₁

J N En cierto modo s₁ Pero no se deben confundir los códigos con los tópicos o con los arquetipos Si fuera así en el cine no se hubiese empleado más que la música del siglo XIX que es la que se ve asociada al cine cuando este nace El código es más profundo que el tópico es una combinación armónica el tono de una voz etc No se trata que se tenga que poner siempre a tal situación por ejemplo la *Cabalgata de las walkirias* sino investigar cuáles son los códigos que en esa pieza producen determinados efectos en el auditor lo causa un código rítmico de color Eso luego lo puedes sustituir por otras cosas equivalentes Gracias a eso se han podido incorporar al cine el rock el jazz el pop el minimalismo

S M En esas fórmulas no todo es negativo No podemos olvidar que funcionan en el espectador como una especie de resorte inconsciente subliminal que le ofrece pistas de lectura Por ello no hay que desecharlas *a priori* porque han existido siempre en la historia de la música Se llegó a la solución en un momento de la Ópera de utilizar un trémolo o una séptima disminuida siempre que hubiera tensión Entonces si utilizas esa solución de una forma personal no mimética ¿por qué desaprovechar ese recurso válido?

A P O *El arte tiende a no comunicarse* dijo Langer Y esta objetividad funciona en la sala de conciertos En el cine hay que pensar en alguna forma de belleza comunicativa El cine se hace para una colectividad amorfa y son precisas fórmulas de uso común Pero con elegancia

G G S Si se saben utilizar adecuadamente no debería

J S Es indudable que s₁ Son fórmulas sin duda válidas pero cuyo uso desgasta su efectividad y por ello empobrece el lenguaje musical Ahora bien aunque pienso que esta todo inventado hay un margen en el que se pueden hacer muchas variaciones aportar aspectos novedosos

B F y L M Hay que intentar salir del tópico pero el problema es que cuando algo no te divierte te lo tratas de quitar de en medio como sea Lo que es innegable es que eso muestra todas sus carencias y ciertamente empobrece No obstante la tendencia es salirse de lo tópico

4 2 Emocionales

4 2 1 ¿Hay algun momento en que se haya quedado en blanco sin saber como empezar o seguir?
¿Como ocurrio?

R A Tal como lo dices pocas veces afortunadamente

B B Si Cuando se ha producido ha sido en el momento de empezar a trabajar en la busqueda de la idea de la pelicula De todas maneras tampoco se trata de un blanco absoluto Es una cuestión mas de pereza Sé lo que quiero lo estoy escuchando pero me cuesta ponerme a realizarlo y no me veo capaz Por eso prefiero dejarlo y continuar en otro momento

E E Alguno hubo

J N Ocurren cosas insólitas y una de ellas me pasó con *Intruso* Lei el guión y me pareció que estaba muy bien Hablé con Vicente pero tenia la cabeza en blanco no sabia muy bien por donde iba a empezar aquello lo cual no me preocupaba nada porque pensaba *bueno cuando empiece a ver imagen lo sabre* Me acerqué a rodaje vi imagen y por primera vez en mucho tiempo estaba con la mente en blanco Curiosamente a Teresa la montadora le ocurría algo parecido Habia secuencias que no sabia como las queria montar Vicente La pelicula parecia muy hermética Sin embargo se termina de montar la veo constituyendo un todo y es cuando de pronto veo claramente lo que voy a hacer

Un dia en el rodaje hablando con Vicente sobre qué tipo de musica requeria la pelicula me comentó que tal vez podia encajar un romanticismo en la linea de Chaikovski Yo le dije que no lo veia Me puse a trabajar y un dia me llamo para preguntarme que estaba haciendo En ese momento solo pude decirle *lo unico que se es que estoy trabajando con las tripas Entonces estara bien la musica* me contestó Cuando termine de componer me fui a Bratislava a grabar Volvemos a Madrid la pongo en el estudio para que la escuche Vicente *se rie de oreja a oreja y me dice al final has hecho musica romantica* Y en ese momento me di cuenta que efectivamente lo habia hecho No al estilo de Chaikovski o Mahler Era una musica más actual más contemporanea pero con una gran carga de romanticismo aunque en principio pasase por ser mucho mas cerebral y automática Habia hecho una musica romantica pero de un Romanticismo en mayusculas como busqueda de la utopia de lo imposible Y es que eso es la pelicula Sin saberlo habia conectado inconscientemente con la idea Son cosas que afortunadamente me han ocurrido pero que no son la norma

Ese blanco se puede producir –de hecho alguna vez me ha pasado– cuando trabajo en una pelicula que no me interesa Lo puedes pasar muy mal desde el punto de vista creativo porque no se te va a ocurrir nada interesante Al final sales adelante porque

tienes muchos recursos pero son trabajos que prefiero rechazar. No obstante esta posibilidad es una experiencia de los últimos años. Antes he tenido que hacer películas que no me interesaban y en algunas lo he pasado francamente mal.

S M A veces estás cansado y no te parece que ninguna idea tenga futuro. Lo dejas vuelves al día siguiente y ves que alguna de ellas sí lo tiene. Esto es normal dentro de la composición. Más aun dentro de la música pura que de la de cine porque en esta tienes tal urgencia que todo en ti está concentrado para que salga algo de ese trabajo. No puedes permitirte el lujo de quedarte en blanco. En cambio en la música pura si no estás seguro prefieres esperar y entonces es más fácil quedarse en blanco.

A P O No me suele pasar. A veces te quedas en blanco pero no en un blanco absoluto. Este blanco puede ser que de repente te das cuenta que lo que estás haciendo no te gusta. Es un blanco crítico. Pero orienta.

G G S Sí. Pero creo que no se puede explicar cómo surge la inspiración. Depende del estado de ánimo de la disposición que tengas. No existe una norma fija.

Lo que sí estoy descubriendo ahora es que mi mejor momento para componer es recién levantado. Me arreglo me siento a la mesa y sin saber por qué salen las ideas. Luego voy notando cómo baja esa inspiración y te embotas con el paso de las horas.

J S A veces me ha pasado. Me quedo en blanco más en el desarrollo de las ideas en cómo seguir a partir de un punto que en el proceso de generación de ideas. En esto no tengo dificultades. Suele ocurrirme cuando tengo que manejar formas muy grandes piezas de mucho tiempo y es porque soy muy exigente en ese sentido. Lo que hago tiene que ser un todo coherente no puedo empezar a poner notas porque sí. Me cuesta mucho trabajar fragmentos muy largos por lo difícil que es conducir la música y que funcione que no decaiga el interés.

B F Sí si ocurre.

L M Es cierto que alguna vez estás tan agotado por la acumulación de trabajo que no sabes qué hacer. Pero no se trata de quedarse en blanco quedarse seco como dicen los músicos. A eso todavía no he llegado.

4 2 2 *¿Como se sale de esta situacion?*

R A Trabajando se sale de ese blanco. Unas veces tienes buenas ideas y otras no pero si trabajas tarde o temprano surgen. Si no son excelentes al menos sigues adelante.

B B Cuando me ocurre lo dejo. Prefiero tomarme un descanso. Por muy mal que vaya de tiempo he aprendido que si no sale es que no sale. Por muchas horas que le eche no va a salir así que es mejor dejarlo y ponerme a hacer otra cosa. Al día siguiente lo retomo y en media hora recupero el tiempo perdido.

E E Trabajando

J N *Si te interesa lo que haces es un problema de trabajo Te puede pasar un dia dos pero al tercero te levantas y al final se te ocurre algo La labor de creacion no es una labor de chispa es una cuestion de trabajo de sentarte horas y horas a trabajar*

S M *La mayoria de las veces descansando El problema es que en las peliculas no puedes porque tienes un plazo limite de entrega*

A P O *Continuo trabajando hasta que encuentro el giro hacia donde creo que debe ir En general te pones a trabajar sobre un bloque intranscendente y resulta que de él surge todo el engranaje de la pelicula Nuestro enemigo es querer ser sublimes a todas horas Y muchas veces somos debemos ser un modesto colaborador*

G G S *Estaras tropezando en cuarenta piedras distintas pero si quieres una idea y sabes lo que buscas con trabajo llegarás a conseguirla Hace falta mucho tesón*

J S *Me pongo en el teclado y empiezo a tocar tocar y tocar hasta que sale algo Después de todo soy bastante imaginativo Si no lo que hago es buscar referencias escuchar musica de ese mismo estilo hasta que surgen las ideas En cualquier caso las imágenes me sugieren siempre mucho*

B F y L M *Te vas a casa piensas das vueltas y vueltas sobre las ideas que has trabajado en el estudio escuchas mucha musica y al final sale*

4 2 3 *¿Enjuicia o evalua sus composiciones constantemente o suspende el juicio sobre estas hasta llegar a algun punto de lectura factible?*

R A *Trabajo muy aprisa por lo que la critica la realizo siempre cuando esta la obra terminada No obstante en el caso del cine expongo la idea el tema al director*

B B *Me critico sin parar y cada vez más Desde hace un par de años sufro muchisimo Cada pelicula me resulta mas dificil En vez de ser al revés que con la práctica vaya siendo todo mas sencillo me ocurre lo contrario No se si será acudiendo al tópico que cuanto más crees que sabes es porque no sabes nada*

Hay un proceso que me ocurre desde que trabajo en esto Cuando estoy con una musica mientras la compongo la grabo y la mezclo me encanta estoy enamorado de ella Luego suelen pasar uno o dos meses hasta que se estrena En ese tiempo no la vuelvo a escuchar —generalmente no escucho mi musica prefiero escuchar la de otras personas— Llega el estreno la escucho de nuevo y creo que voy a morir me parece horrorosa que todo va fatal Despues pasa un ano o más tiempo en el que ya he hecho otros trabajos la pasan en television o la veo en video y es entonces cuando la valoro más objetivamente descubriendo sus virtudes y sus defectos y sacando una conclusión bastante positiva Incluso a veces me sorprendo a mi mismo de las cosas que he hecho

E E Constantemente

J N Me cuestiono constante y continuamente y soy en el análisis del resultado final muy crítico conmigo mismo Incluso cosas que a la gente le gustan mucho si a mí no me gustan no me quedo satisfecho

S M Creo que es bueno esperar Normalmente lo hago porque la percepción que tienes de tu musica va cambiando Cuando estás componiendo o inmediatamente después estás condicionado por tus ideas más que por los resultados A lo mejor escuchas o crees ver en la partitura todo lo que tienes en la cabeza cuando realmente en ella ha quedado menos de un 10% de esas ideas En cambio cuando ha transcurrido el tiempo suficiente puedes ver con más frescura cómo funciona realmente

A P O Se tiene un sentido crítico ponderado Pese a esa ponderación se llega al entusiasmo al desaliento Pero eso es fruto inherente a toda profesión de arte

G G S Yo no puedo evaluar mi trabajo Es una labor de los demás

J S Enjuicio todo mientras lo voy haciendo por eso desecho tantas ideas Posiblemente donde soy más crítico conmigo mismo es en el desarrollo de las ideas pues es el punto que considero me cuesta más Cuando trabajas con presión parece que el mundo se te viene encima a la hora de desarrollarlas

B F Trabajando juntos se es más crítico que cuando uno trabaja solo porque la idea no sólo te tiene que gustar a ti también al otro La posibilidad de critica es doble y la ejercemos constantemente

L M Una cosa que me gusta hacer es componer una idea dejarla escrita o grabada volver a los dos dias a ella para escucharla y ver qué sensación te produce Si es positiva funcionará no falla Una vez en frio es cuando ves realmente si resulta o no

4 2 4 La limitacion temporal ¿como la asume?

R A El poco tiempo aunque puede agobiarte lo entiendo como una necesidad puramente comercial No me resulta negativo Tal vez incluso sea estimulante

B B Aunque el tema del tiempo es lo peor no sé si será por masoquismo me he acostumbrado se ha convertido ya en una costumbre Hasta tal punto que cuando he tenido más tiempo hasta el ultimo momento no me he puesto a componer Seguramente si tuviese dos meses me tiraria mes y medio mirando la partitura en blanco y me pondria a trabajar en las ultimas dos semanas

En Estados Unidos está establecido que una vez que se le ha dado un vídeo de trabajo al compositor se para la pelicula dos meses para que este componga y grabe Aquí con un poco de suerte me dan tres semanas para componer y grabar pero hay peliculas que he compuesto y grabado en una semana lo cual es terrible Una vez que está el

montaje terminado practicamente lo unico que falta es la musica asi que comienzan las prisas y las carreras porque todo el mundo quiere terminar la pelicula bien porque tienen fecha de estreno porque tiene que ir a un festival o porque las productoras hasta que no entregan la copia estandar al distribuidor no cobran. Ademas como me gusta trabajar con el montaje terminado para poder tomar medidas y relacionarlas con la musica necesito un montaje definitivo y para tenerlo tengo que estrechar el margen al limite de tiempo

E E Si era totalmente satisfactoria para mí la idea creada y aceptada un estímulo. Si por el contrario la habia de condicionar –mejor acondicionar– a pareceres no coincidentes con el mio un bloqueo

J N No supone ningun problema es una cuestión de acostumbrarse. Aun así por cómo trabajo dispongo de unos plazos aceptables

S M Reconozco que me pone muy nervioso porque normalmente soy lento me gusta retocar constantemente. Ahora me viene muy bien para acostumbrarme a componer más rápido y a tener una causa necesaria para hacerlo. Como en la musica pura no tienes esa premura –compones porque tu quieres y no porque te lo hayan pedido– te dejas llevar por el tiempo entre dudas lo dejas pasar. En cambio en este campo tienes que decidir rápido no puedes divagar. Haces algo que no te satisface demasiado pero lo dejas porque luego retocandolo puede quedar mejor

Me trae al recuerdo los exámenes de composición. Tenias que componer en veinticuatro horas un tiempo de sinfonia y gracias a esa exigencia lo hacias. Era agotador pero tremendamente estimulante. Eso que los antiguos llamaban inspiración es algo frenético enfebrecido para nada constante

A P O La premura de tiempo es un aliciente. Si me diesen seis meses para hacer una pelicula la terminaria haciendo en los ultimos quince dias. Estaria los seis meses peleándome conmigo mismo tratando de elegir. Siempre que no sea exagerada la falta de tiempo es un estímulo porque da cierta tension cierta vehemencia creativa

G G S Cuando te encargan una musica para la que necesitarias a lo mejor veinte dias o un mes te dan un plazo de cuatro o cinco dias porque ya es mucho una semana. Como es evidente esto condiciona tu trabajo. Y esto es así en el cine porque si hablamos de otros medios que en fin están en el ánimo de todos el plazo que tienes es siempre para ayer. Una partitura de veinte o veinticinco minutos de musica la tienes que hacer en dos o tres dias y eso es imposible

Esa limitación temporal a pesar de todo me ha resultado cuando no es agobiante un estímulo y que conste que perdóname la inmodestia soy un trabajador empedernido y encuentro el estímulo ya en el propio trabajo. No le tengo ningun miedo a trabajar pero condiciona saber que vas tan obligado por el tiempo

J S Tengo una mala costumbre una manía que es dejarlo todo para el último momento Supongo que por eso prefiero trabajar con poco tiempo si tengo mucho lo pierdo y no trabajo con la misma intensidad El hecho de tener un tope un límite de entrega me ayuda Aunque lo cierto es que el trabajo que considero que tiene un mejor acabado –el cortometraje *Lourdes de segunda mano*– es en el que he dispuesto de más tiempo dos semanas que es el mismo que tengo para hacer el largometraje *Menos que cero* que estoy componiendo en estos momentos

B F Es un factor más No lo considero un problema

L M Para mí es un problema básico que va unido a la limitación económica Los márgenes temporales y económicos con los que se trabaja la música en el cine español son un auténtico desastre Del presupuesto de una película se destina prácticamente lo que sobra cuando se han cubierto el resto de apartados y en cuanto al tiempo que tienes para trabajar es casi siempre de risa ¿Qué ocurre? Que pasan los años vuelves a ver una película piensas cuán distinto podría haber sido el resultado de haber tenido más tiempo y más dinero y te enfadas Siempre buscas que la música quede lo mejor posible y te das cuenta que con esos recursos no puedes ofrecer el verdadero talento que tienes –sea mucho o poco–

4.3 Culturales

4.3.1 ¿En alguna ocasión ha tenido que rehacer bloques porque no le encajaban al director?

R A Nunca me ha pasado En algún caso no ha entrado algún bloque o se ha repetido alguno que no estaba previsto pero por necesidades de la película

B B Sí Sobre las maquetas que voy realizando hablo con el director sobre si encaja o no y vamos modificando cosas Una vez que estás grabando ya no hay forma de rehacer o modificar nada

Lo que es corriente es hacer más música de la que la película necesita realmente para cubrirte las espaldas Entonces en la mezcla final puedes decidir que algunos bloques sobran Pero eso yo soy el primero en decirlo

E E En ocasiones se modificaban cosas pero más en la mezcla Había un alto grado de confianza en mi trabajo

J N No Lo que sí hago a veces es componer bloques como alternativa a dilucidar en el momento de la mezcla final Sé de antemano que pueden no ir en la película

S M Solamente en la primera película –quizá también por eso– tuve que rehacer dos bloques Los había hecho de una forma que a mí me parecía bien pero reconozco que han quedado mejor en la nueva versión que me pidió Mario Camus Curiosamente mi mujer ya me lo había avisado Desde ese momento no dudo en hacerle caso

A P O Un director es un ser humano y con el comparto los fallos y los aciertos Hay bloques que se han repetido en escenas originariamente sin musica O se han suprimido de donde se creia que iban a dedo Pero rehacer no Es una cuestión más económica que artistica

G G S Afortunadamente no y tengo un buen legado de partituras a mis espaldas ¿Y sabes por qué no? Pues porque me he preocupado mucho de mi trabajo Nunca me he puesto a componer a lo loco Siempre me he metido en la pelicula y he conseguido sintonizar con la historia y las ideas del director

J S Aunque suelo encajar bastante bien las ideas del director me ha pasado con algunas partes

B F Pasa continuamente Como trabajamos sobre maqueta vamos enseñandole cosas al director desde el principio y surge la necesidad de rehacer cosas de darles un giro

L M En casi todas las peliculas casi siempre hay que retocar dos o tres bloques Por eso nos gusta reservar unas horas de estudio para realizar esos retoques definitivos

4 3 2 ¿Como le resulta componer de nuevo?

R A Como te decia nunca he tenido problemas en el sentido de tener que repetir bloques porque no le hubiesen gustado al director Muy al contrario siempre les ha encantado mi trabajo por eso no entiendo el olvido que han tenido conmigo

B B No me plantea ninguna dificultad porque no se trata de un rechazo sino de un dialogo sobre lo que mejor puede funcionar en la pelicula

E E No habia ningun problema

J N Nunca se ha dado el caso entre otras cosas porque nuestra industria no lo permite

S M Sin ningun problema De hecho a mi me extranó en la primera pelicula que solo me hiciera rehacer dos bloques porque el no conocia ni sabia cómo era mi musica y tampoco se la enseñé antes de grabar Luego siempre me ha sorprendido que no me haya pedido más retoques En cuanto a producción en aquel caso no hubo ningun problema porque se trataba de dos piezas de baile para piano y se pudo regrabar fácilmente

A P O Nunca lo hice O si cambie en un documental un tema epico por una suma de canciones para niños Se trataba de elegir entre estos dos aciertos el menos pedante

G G S No me he visto nunca en tal situación

J S He tenido que rehacer poco pero en algunas ocasiones he tenido que hacerlo bien por exigencias del director o mias El caso es que me cuesta mucho Una vez que veo una imagen con una musica soy muy terco y no acepto facilmente los cambios

BF y LM Sin ningún tipo de problema Los cambios pocas veces son drásticos y entonces no te los planteas como una contrariedad Simplemente si al director no le gusta algo tiene que argumentarte las razones de su desacuerdo y en esas nuevas razones encuentras las claves que te indican el camino a seguir

433 *¿Hay grandes diferencias entre la música tal como usted la imagina y compone y la presencia que luego posee en la película acabada?*

RA Lamentablemente si La actuación de los directores y los montadores en este sentido ha sido casi siempre decepcionante Te cortan la música modifican el orden que habías pensado la dejan muy baja etc

BB No Independientemente que me satisfaga más o menos suele responder bastante a la idea que había elaborado al principio de ponerme a trabajar en ella

EE En general no

JN Como estoy muy encima de todo el proceso no suelo llevarme sorpresas La música funciona con la imagen tal como yo he imaginado Es una de las cosas en que no me suelo equivocar

Una anécdota muy curiosa que me pasó en *Si te dicen que caí* confirma que la imaginación es más poderosa que las comprobaciones reales sobre todo si estas están falseadas Terminamos de grabar en Madrid y al día siguiente teníamos las mezclas en Barcelona Llegué a casa y decidí comprobar los bloques en los que tenía alguna duda Sincronicé la grabación con un monitor pequeño de televisión y decepción aquello no funcionaba para nada Ya no había tiempo para rectificaciones así que me presente en mezclas convencido de que de tanto arriesgar me había equivocado La sorpresa llega cuando se monta la música en moviola y funciona perfectamente ¿Qué ocurría? Pues que el concepto de la música estaba más claro en mi cabeza que visualizado en una comprobación falsa una pantalla pequeña frente a un sonido apabullante donde era imposible físicamente la integración de ambos elementos En cuanto hubo coherencia de dimensiones entre la percepción de la música y la de la imagen se produjo la integración

SM Existe mucha diferencia entre cómo imagino la música en el guión la compongo y grabo a como aparece definitivamente en la película Es lógico que sea así cuando yo no participo en la decisión final sobre cómo ha de encajarse y qué presencia ha de tener a nivel sonoro Es una cuestión algo frustrante que espero mejore en próximos trabajos

APO El cine es muy generoso Cuando la música acierta imagen y sonido se acrecientan mutuamente Cuando la música no acierta y la imagen si se la ignora psicológicamente (Tanto como para que su presencia moleste no he llegado a ello)

G G S Cuando estás hecho no hay posibilidad de sorpresas Cuando no has madurado lo suficiente sí Aquí entra en juego el dominio de la orquestación de cada compositor Si se domina tu sabes poderosamente como te va a sonar sin que haga falta que lo oigas lo ves en el papel La orquesta es una balanza es una medida de peso Lo importante es dominar la técnica para cargarla en su justa medida Y yo me vas a perdonar la inmodestia en orquestación creo que soy alguien y voy siempre seguro de cómo va a sonar lo que he escrito

J S Lo más comun es que te quiten en la copia definitiva mucha de la musica que has compuesto A veces tienen razón pero otras muchas se cargan secuencias enteras sin contar con tu criterio No te explicas por ejemplo cómo en una persecución de una comedia pueden eliminar una musica que apoya el efecto cómico de los personajes en situaciones extrañas Pero ya se sabe que es el director quien decide

B F Lo cierto es que se suele ajustar bastante a la idea que tenía cuando empezamos a trabajar en ella Pero cuando ves la película en el estreno no tienes el distanciamiento necesario La has visto cientos de veces en los últimos dos meses y eres incapaz de tener una vision indiferente Solo cuando la ves en la distancia si un día la pasan por televisión o en video haces una critica fiable que por lo general suele ser muy intensa

L M La propia película varia mucho desde la idea que presenta el guión a lo que luego vemos en imagen Partiendo de esto es logico que se modifique también la intuición que tienes de la musica En muchos casos ocurre así aunque en otros como en *La ley de la frontera* la musica que va en la película es un reflejo bastante fiel de la primera idea que alumbramos cuando leímos el guión

4 3 4 *La respuesta del público a su musica ¿le ha hecho reflexionar sobre como plantear sus nuevas realizaciones?*

R A Supongo que en algo sí

B B Me gusta saber cómo responde el público pero la exigencia parte fundamentalmente de mí

E E Sí

J N Evidentemente la experiencia es eso Se obtiene del analisis de tus errores y de tus aciertos aunque siempre se debe dejar un factor de riesgo Por ejemplo con Vicente yo arriesgo mucho Estoy siempre en el filo de la navaja Se positivamente que una musica funciona pero hago otra Voy un poco más allá

S M La respuesta que me llega a mí esta muy condicionada porque la que oigo es la de mis amigos y entonces poco puedo decir A todos les ha gustado mucho pero me gustaria conocer la opinión del público desconocido

APO No me he sentido presionado fundamentalmente porque la respuesta no la encuentro directamente del publico Siempre me llega de la pantalla La pantalla es la que se alegra de una reacción favorable del publico

GGS Afortunadamente la respuesta del publico siempre ha sido generosa

JS No he recibido hasta ahora demasiadas criticas negativas En la mayoría de los casos la gente ni se fija en la musica Si les preguntas te contestan *no me he fijado* o algo similar Por otra parte estoy convencido que salvo dos o tres personas muy allegadas nadie te va a decir a la cara *oye esto no vale para nada* En cualquier caso aunque los fracasos me marcan mucho también me empujan para seguir trabajando duro Mi peor critico el más duro soy yo mismo

BF El reconocimiento del publico es poco en el cine Yo prefiero que no se enteren de la musica porque eso significa que está bien puesta En eso creo que se queda el reconocimiento del publico Te puede reafirmar pero no te influye en la forma de componer Hay un cierto aislamiento

LM La respuesta que obtienes del publico es muy escasa Normalmente salvo en contadas ocasiones el espectador no repara en la musica No tiene una conciencia clara cuando sale de ver la pelicula de cómo era la musica que llevaba Entonces aunque más o menos atisbas en los estrenos cómo reacciona la gente la referencia que obtienes es tan pobre que no te puede influir en ningun sentido

435 ¿Y la de sus compañeros de trabajo y/o profesion?

RA Igualmente creo que sí

BB Creo que sí pero como te decia es una exigencia mía mas que de los demás En ese sentido me siento muy honesto soy incapaz de venderle a un director una cosa que no me la creo yo No soy capaz de enseñar algo que no me gusta me da vergüenza

EE Es evidente que siempre te influye lo que piensen tus compañeros sobre tu trabajo Si la crítica es buena sabes que vas por el buen camino

JN El trabajo con excelentes profesionales del medio como por ejemplo Teresa Font y Carmen Frias en montaje me ha aportado un conocimiento del lenguaje cinematográfico que antes no tenía Por medio de las conversaciones del análisis y la observación de la forma de trabajar de directores y montadores he logrado extraer conclusiones de lo que hacen y he adquirido un oficio

La capacidad de involucrarme en el proceso de forma global produce en la gente con la que trabajo una percepción distinta del compositor de cine –habitualmente alguien ajeno y externo a la película– Manuel Gutiérrez cuando presentó mi libro en Santander dijo algo que oía por primera vez desde que desembarqué en el mundo de cine *para*

nosotros Pepe Nieto no es un compositor es un cineasta Aborda siempre la composicion musical en funcion de la pelicula A mí me satisface que lo perciban así porque la sensación que el músico forma parte del equipo es muy interesante. Ha costado mucho trabajo imponer esa idea y queda aun mucho por hacer. En mis cursos trato de transmitir esto. El compositor no puede pensar *estoy haciendo mi musica en su pelicula* sino que debe componer una musica en funcion de la pelicula implicándose en el resto de los procesos y teniendo en cuenta esta en su globalidad.

S M No tengo ningun contacto con otros compositores de este campo. Por lo que respecta a los compañeros de la película siempre me han felicitado y concretamente al montador cada vez le ha gustado mas pero no tengo una referencia contrastada.

A P O En toda actividad hay amigos y enemigos. Y de veras que no faltan.

G G S Tambien ha sido generosa.

J S Salvo algun caso contado con ciertas personas que no considero fiables en este sentido mi relación con los directores y con los compañeros de trabajo ha sido muy satisfactoria. Siempre les ha gustado mi musica incluso en películas que a mí me parecia que no estaba del todo bien.

B F Estas si te influyen porque son opiniones desde dentro a partir del conocimiento del medio. Otra cosa es que estés de acuerdo o no con las opiniones pero te ayudan y te aportan cosas. Mientras la opinion del publico es más general —una referencia global dentro de la película— la de los compañeros hace referencia a aspectos más puntuales y concretos.

L M La opinion de la gente con la que grabamos siempre es positiva. Al ser compañeros con los que llevamos trabajando muchos años tienes cierto grado de afinidad y siempre tienes oportunidad de intercambiar opiniones sobre el resultado final de las películas.

5 CONTROL

5.1 ¿Que le ha sugerido/aportado esta entrevista o sesion?

R A Me parece interesante y podemos continuar conversando en otra ocasión si lo considera necesario. Por otra parte desearia conocer los resultados de la investigación.

B B Me encanta hacer este tipo de entrevistas porque me hago como un psicoanálisis. Hablo de cosas en las que nunca pienso que las hago y punto hasta que llega alguien y me las pregunta. Así que me sirven para comprender y analizar lo que yo hago.

E E Algo así como el inicio de una composición.

J N Me ha parecido muy exhaustiva y completa.

S M Me ha parecido muy completa y me ha hecho volver a reflexionar sobre planteamientos de este trabajo que por necesidad he manejado a nivel personal en algun otro momento

A P O Que es muy larga y no hemos hecho sino empezar Lo que quiere decir una aportación viva O sea optimista

G G S Con toda sinceridad me parece una entrevista muy interesante Has enfocado los temas muy bien sabes por dónde vas y las respuestas que quieres Me ha parecido muy constructiva

J S Cuando menos mirarme un poco a mí mismo Nunca me había parado a observar cómo hago las cosas

B F Ante todo me ha hecho reflexionar sobre cómo trabajamos y eso es una cosa muy importante para nosotros que además tratamos de hacer a menudo

L M Me parece estupenda porque realizas un recorrido muy completo y exhaustivo por todo el proceso de composición para cine

5 2 *¿Cree en la validez de este tipo de trabajos y en las conclusiones que puedan aportar?*

R A Sí ¿por qué no?

B B No sé por modestia si le puedo ser util a alguien sobretodo porque dentro de la musica de cine he sido completamente autodidacta Ahora bien todo lo que sirva para comprender y apoyar el cine me parece muy interesante

E E A pie juntillas

J N Creo que cualquier trabajo de este tipo planteado con rigor tiene una gran utilidad Ya me hubiese gustado a mi disponer de ellos cuando empecé hace treinta años en esto del cine No porque a través de su lectura vayas a hacer bien la musica para una pelicula Pero de su estudio se pueden extraer enseñanzas para evitar errores Es decir puedes aprender cosas sin necesidad de hacerlo a base de equivocaciones Lo cual ya es mucho

S M Por supuesto Me sorprende que sea la primera vez que se hace un estudio de estas características seriamente Creo que al igual que se ha estudiado la musica de tal o cual compositor estilo o escuela de musica absoluta se deben desarrollar trabajos que aborden el mundo de las bandas sonoras con idéntico rigor

A P O La musica y el cine son artes del tiempo Y el tiempo no deja de caminar Por favor que toda conclusión sea también inestable y nos permita seguir evolucionando ¡Lápidas no!

G G S Sin lugar a dudas sirven para ayudar a promocionar y a darle a la música la importancia que tiene

J.S.: Estoy convencido que este tipo de estudios contribuyen a conocer mejor aspectos del cine poco tratados. Ojalá que sirvan para que el músico y la música cinematográfica deje de ser la cenicienta del cine español. Que no me presenten a alguien como el músico de la película y se me quede mirando extrañado: *¿el músico?..., ¿qué músico?*.

B.F.: Todo lo que sea teorizar sobre la música de cine me parece muy interesante. Cuando uno empieza a trabajar en este campo se encuentra algo perdido. Conversar con otros compositores de música de cine resulta muy difícil, pues suele ser un trabajo que te mantiene mucho tiempo encerrado y, cuando te encuentras, nunca se da la oportunidad de poder hablar sobre tu trabajo; y, por otra parte, encuentras que hay una gran carencia de textos sobre el tema sobre los que apoyarse. De ahí mi pregunta sobre si se va a publicar este trabajo.

L.M.: Considero positivos este tipo de estudios porque contribuyen a reflejar un apartado del mundo del cine que normalmente es muy poco conocido, y como consecuencia de ello, tiene una consideración menor.

8.2. FICHAS TÉCNICAS

8.2.1. Cronología

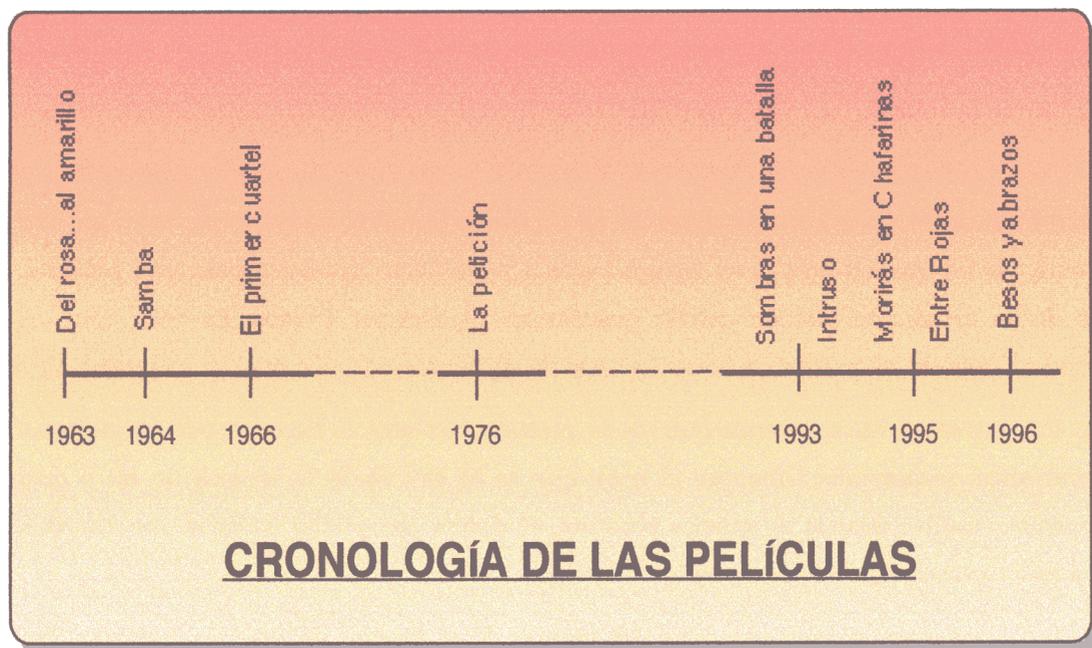


Fig. 117 Posición cronológica de las películas.

El año de producción de las películas analizadas va desde 1963 –*Del rosa al amarillo*– hasta 1996 –*Besos y abrazos*– En el transcurso de los treinta y tres años que hay entre ambas aparecen los filmes restantes en tres etapas distintas

- Trienio 63/66 – la citada *Del rosa al amarillo* (Pérez Olea) *Samba* (García Segura) y *El primer cuartel* (Escobar)
- 1976 – *La petición* (Alís)–
- Trienio 93/96 – *Sombras en una batalla* (Marné) *Intruso* (Nieto) *Moriras en Chafarinas* (Bonezzi) *Entre Rojas* (Fuster y Mendo) y *Besos y abrazos* (J A Sánchez)

8 2 2 Del rosa al amarillo

- ♦ *Nacionalidad* Española
- ♦ *Produccion* Impala S A Eco Films
- ♦ *Jefe de produccion* Francisco Lara *Guion* Manuel Summers *Director* Manuel Summers *Fotografía* Francisco Fraile *Musica* Antonio Pérez Olea *Montaje* Antonio Gimeno *Decorados* Sigfredo Burman
- ♦ *Interpretes* Cristina Galbó Pedro Díez del Corral María Jesús Corchero Valentín de Miguel Julio Martín José V Cerrudo Lina Onesti Sergio Mendizabal Pilar Gómez Ferrer Vicente Llosá J Ramón de la Cuadra Antonio A Vidal
- ♦ *Metraje* 2 407 metros *Procedimiento* B/N *Paso* 35 mm *Duracion* 88 min *Estreno* Coliseum (Madrid) 5 9 63 *Distribucion* C B Films
- ♦ *Premios* Medalla de oro revelación en el Festival de San Sebastián a Cristina Galbó

8 2 3 Samba

- ♦ *Nacionalidad* Hispano-Brasileña
- ♦ *Produccion* Cesáreo González P C Condor Filmes Ltda (Brasil)
- ♦ *Jefe de produccion* Tibor Reves *Guion* Jesus Maria de Arozamena José López Rubio Rafael Gil *Director* Rafael Gil *Fotografía* Christian Matras *Musica* Gregorio García Segura *Montaje* José Luis Matesanz *Maquillaje* Estudios C E A
- ♦ *Interpretes* Sara Montiel Leonardo Vilar Fosco Giachetti Gran Otelo Carlos Alberto Zeni Pereira Elicer Gómez

- ◆ *Metraje* 2 954 metros *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 108 min
- ◆ *Estreno* Canciller Consulado Roxy B (Madrid) 1 2 65
- ◆ *Distribución* Suevia Films

8 2 4 El primer cuartel

- ◆ *Nacionalidad* Española
- ◆ *Producción* I F I S A
- ◆ *Argumento* Ignacio F Iquino *Guión* José Antonio de la Loma *Director* Ignacio F Iquino *Fotografía* Jaime Deu Casas *Música* Enrique Escobar *Decorados* Andrés Vallvé
- ◆ *Interpretes* José Suárez Gloria Cámara Miguel Palenzuela Marta May Manuel Gas Fernando León Joaquín Díaz Cesar Ojinaga
- ◆ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 47 m

8 2 5 La Petición

- ◆ *Nacionalidad* Española
- ◆ *Productor* C I P I Cinematográfica S A
- ◆ *Argumento* Leo Anchóriz *Guión* Pilar Miró *Director* Pilar Miró *Fotografía* Hans Burmann *Música* Roman Alís *Decorados* Santiago Ontanon *Montaje* Pablo del Amo
- ◆ *Interpretes* Ana Belén Emilio G Caba Frederic de Pasquale María Luisa Ponte Eduardo Calvo Mayrata O'Wisiedo Manuel Sierra Carmen Maura Antonio Canal Pedro del Río
- ◆ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 32 m

8 2 6 Sombras en una batalla

- ◆ *Nacionalidad* Española
- ◆ *Productor* Cayo Largo Films
- ◆ *Argumento* Mario Camus *Guión* Mario Camus *Director* Mario Camus *Fotografía* Manolo Velasco *Música* Sebastián Maríné *Sonido* Julio Recuero *Decorados* Carlos Dorremocha *Montaje* José M^º Biurrun *Maquillaje* Cristóbal Criado

- ◆ *Interpretes* Carmen Maura Joaquim de Almeida Fernando Valverde Sonia Martín Ramón Langa Susana Borges Isabel de Castro Francisco Hernández
- ◆ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 37 m
- ◆ *Premios* Goyas 1994 Interpretación masculina de reparto (Fernando Valverde)
Mejor guión original (Mario Camus)

8 2 7 Intruso

- ◆ *Nacionalidad* Española
- ◆ *Productor* Pedro Costa Producciones Cinematográficas
- ◆ *Argumento* Pedro Costa *Guion* Alvaro del Amo Vicente Aranda *Director* Vicente Aranda *Fotografía* José Luis Alcaine *Música* José Nieto *Sonido* Carlos Faruolo *Decorados* Josep Rosell *Montaje* Teresa Font *Maquillaje* Gregorio Ros
- ◆ *Interpretes* Victoria Abril Imanol Arias Antonio Valero Alicia Rozas Carlos Muñoz Alicia Agut Eufemia Román
- ◆ *Procedimiento* Color *Paso* 35 mm *Duración* 1 h 30 m

8 2 8 Morirás en Chafarinas

- ◆ *Nacionalidad* Española
- ◆ *Productora* Altube Filmeak
- ◆ *Jefe de producción* José Luis Escolar
- ◆ *Argumento* Basado en la novela *Morirás en Chafarinas* de Fernando Lalana
Guion Fernando Lalana y Pedro Olea *Director* Pedro Olea *Dirección artística* Luis Vallés *Figurista* Javier Artiñano *Fotografía* Francisco Femenia *Música* Bernardo Bonezzi *Sonido* Goldstein & Steinberg *Montaje* José Salcedo
Maquillaje Jorge Hernández *Efectos especiales* Reyes Abades
- ◆ *Interpretes* Jorge Sanz Javier Albalá María Barranco Oscar Ladoire Toni Zenet Esperanza Campuzano
- ◆ *Procedimiento* Color *Duración* 1 h 29 m (2 427 mt.) *Paso* 35 mm
- ◆ *Estreno* 20-4 1995 Cine Capitol (Madrid)
- ◆ *Distribución* Columbia Tristar Films de España

8 2 9 Entre rojas

- ◆ *Nacionalidad* Española
- ◆ *Productora* Fernando Colomo P C Lucas Ediciones
- ◆ *Productor* Beatriz de la Gándara Fernando Colomo *Jefe de producción* Félix Rodríguez *Guión* Azucena Rodríguez *Director* Azucena Rodríguez *Dirección artística* Luis Vallés *Fotografía* Javier Salmones *Música* Suburbano *Sonido* Goldstein & Steinberg *Montaje* Miguel Angel Santamaria *Maquillaje* Almudena Fonseca
- ◆ *Interpretes* Penelope Cruz Maria Pujalte Cristina Marcos Miriam de Maeztu Carmelo Gómez Ana Torrent Karra Elejalde Gloria Muñoz Pilar Bardem
- ◆ *Procedimiento* Color Duración 1 h 33 m 2 540 mt Paso 35 mm
- ◆ *Estreno* 20-4 1995 Cines Gran Vía Canciller Renoir (Madrid)
- ◆ *Distribución* Alta Films

8 2 10 Besos y abrazos

- *Productora* Gárate P C
- *Jefa de Producción* María Soto
- *Director* Antonio Gárate *Fotografía* Teo Delgado *Dirección artística* Ana Llana *Música* José Sánchez Sanz *Montaje* Antonio Gárate y Nuria Lapastora *Vestuario* Teresa Mora
- *Interpretes* María Bornaechea Rafael Santamaria Antonio Gárate Angel Ruiz Concha Grau José Sánchez Sanz

8 3 TABLAS

8 3 1 Estadísticas temporales de los bloques

8 3 1 1 Besos y abrazos

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0-00 17	0-01 05	0'48
2º	0 03 02	0 03 25	0'23
3	0 03 52	0 04 15	0'23
4	0 07 48 (nd/d/nd)	0-09-00	0'12 / 0'49 / 0'11
5 -	0-09-00	0-09-35	0'35
6º -	0 10-00	0 10 59	0'59
7º d	0 11 15	0 11 30	0'15
8	0 11 53	0 13 04	1 11
9º d	0 13 15	0 13 30	0'15
10º	0 14 36	0 15 21	0'45
11	0 16 32	0 17 39	1 07
12º	0 20 10	0 21 26	1 16
13	0 21 48	0 22 11	0'23
14	0 22 32	0 23 51	1 19
15	0 24 08	0 24 38	0'30
16	0 25 32	0 25 57	0'25
17º	0 27 59	0 28 32	0'33
18º	0 28 37	0 29 30	0'53
19º	0 30 45	0 31 37	0'52
20º	0 32 12	0 32 22	0'10
21	0 32 42	0 33 27	0'45
22º	0 33 48	0 34 10	0'22
23	0 36 22	0 39 49	3 27
24	0 40 33	0 42 05	1 32
25 d	0 42 53	0 44 18	1 25
26	0 45 40	0 46 03	0'23
27º sd	0 45 15	0 47 51	2'36
28 d	0 48 52	0 49 12	0'20
29º	0 50 47	0 52 18	1 31
30º	0 56 59	0 57 17	0'19
31	0 57 38	0 58 38	1 00
32º	1-00 21	1-00 54	0'33
33	1 01 49	1-03 08	1 19

34	1 04 58	1 05 43	0'45
35	1 07 20	1 07 55	0'35
36	1 09 21	1 10 20	0'59
37°	1 14 10	1 14 57	0'47
38	1 18 00	1 18 59	0'59
39°	1 19 30	1 21 45	3 15

Tabla 12 Tiempo de los bloques en Besos y abrazos

8 3 1 2 Del rosa al amarillo

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1 c	0 00 00	0 03 12	3 12'
2°	0 04 19	0 04 58	0'39'
3	0 05 57	0 07 00	1 03
4	0 08 29	0 08 41	0'12'
5	0 09 03	0 10 18	1 15
6	0 14 00	0 15 26	1 26
7°	0 15 26	0 16 26	1 00'
8	0 17 06	0 17 32	0'26
9°	0 19 31	0 20 18	0'47
10°	0 22 24	0 22 49	0'25
11	0 24 19	0 24 42	0'23
12°	0 25 03	0 25 40	0'37'
13	0 26 14	0 27 01	0'47'
14	0 29 20	0 29 45	0'25
15	0 30 26	0 31 00	0'34
16 dna	0 31 07	0 31 37	0'30'
17°	0 33 30	0 34 34	1 04
18	0 35 11	0 35 50	0'39'
19°	0 37 30	0 40 20	2'50'
20° dna	0 40 20	0 40 50	0'30'
21 dna	0 41 41	0 42 24	0'43
22° na	0 44 44	0 45 48	1 04
23 dna	0 45 48	0 47 26	1 38
24 dna	0 47 26	0 48 34	1 08
25 d	0 49 13	0 50 11	0'58
26 na	0 50 40	0 51 26	0'46
27°	0 51 26	0 52 16	0'50'
28	0 53 09	0 54 20	1 11
29°	0 54 47	0 56 21	1 34
30°	0 57 18	0 58 15	0'57'
31 (1)	0 58 50	0 59 09	0'19'

32° (2) d	0 59 09	1 00 02	0'53
33 (3) d	1 00 06	1 00 53	0'50'
34 (4)	1 04 10	1 05 18	1 08
35 (5)	1 06 18	1 07 22	1 04
36 (6)	1 09 09	1 11 58	2'49'
37° (7) c	1 12 48	1 14 06	1 18
38 (8)	1 14 16	1 15 13	0'57'
39° (9)	1 16 00	1 17 18	1 18
40° (10) d	1 17 18	1 17 46	0'28
41 (11) d	1 17 46	1 18 16	0'30'
42° (12)	1 19 45	1 21 00	1 15
43 (13) d	1 21 00	1 21 50	0'50'
44 (14)	1 21 50	1 24 24	2'34
45 (15)	1 24 32	1 24 38	0'06
	1 24 42	1 24 48	0'06
46 (16)	1 26 19	1 26 39	0'20'
47° (17) c	1 26 39	1 27 47	1 08

Tabla 13 Tiempo de los bloques en Del rosa al amarillo

8 3 1 3 El primer cuartel

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 00 00	0 00 16	0'16
2°	0 00 53	0 02 19	1 26
3	0 02 19	0 02 59	0'40'
4	0 03 08	0 03 39	0'21
5	0 03 59	0 04 05	0'06
6	0 04 32	0 04 49	0'17'
7°	0 05 52	0 06 18	0'26
8	0 06 22	0 06 46	0'24
9°	0 07 34	0 09 00	1 26
10°	0 09 57	0 10 28	0'31
11	0 11 02	0 12 10	1 08
12°	0 12 20	0 13 12	0'52'
13	0 13 33	0 14 03	0'30'
14	0 15 44	0 16 25	0'41
15	0 16 30	0 16 55	0'25
16	0 22 12	0 24 24	2'12'
17°	0 25 48	0 26 05	0'17'
18	0 27 55	0 28 46	0 51
19°	0 30 55	0 35 30	4 35
20°	0 37 39	0 38 10	0'31

21	0 39 23	0 40 44	1 21
22 ^o	0 42 15	0 42 35	0'20'
23	0 44 04	0 44 43	0' 39'
24	0 46 45	0 49 57	3 12'
25	0 51 15	0 51 55	0'40'
26	0 53 19	0 54 17	0'58
27 ^o	0 56 48	0 59 05	2'17
28 ^o	0 59 52	1 00 02	0'10'
29 ^o	1 01 43	1 02 06	0'23
30 ^o	1 02 47	1 03 00	0'13
31	1 03 00	1 03 18	0'18
32 ^o	1 04 26	1 04 58	0'32
33	1 06 14	1 08 13	1 59'
34	1 09 11	1 10 00	0'49'
35	1 11 18	1 12 20	1 02
36	1 13 44	1 14 08	0'24
37 ^o	1 15 36	1 15 53	0'17
38 ^o	1 15 59	1 16 13	0'14
39 ^o	1 18 07	1 18 42	0'35
40 ^o	1 18 51	1 19 40	0'49'
41	1 20 25	1 20 48	0'23
42 ^o	1 21 27	1 24 25	2'58
43	1 24 42	1 25 05	0'23
44	1 25 44	1 26 35	0'51
45	1 28 00	1 28 26	0'26
46	1 29 05	1 29 35	0'30'
47 ^o	1 29 43	1 30 03	0'20'
48 ^o	1 32 10	1 33 06	0'56
49 ^o	1 33 55	1 34 02	0'07
50 ^o	1 34 50	1 35 12	0'22'
51	1 35 12	1 35 35	0'22'
52 ^o	1 36 00	1 37 15	1 15
53	1 38 32	1 39 20	0'48
54	1 39 30	1 40 40	1 10'
55	1 40 48	1 41 18	0'30'
56	1 42 08	1 42 25	0'17
57 ^o	1 42 38	1 42 54	0'16
58	1 45 39	1 46 22	0'43
59 ^o	1 46 28	1 47 39	1 11

Tabla 14 *Tiempo de los bloques en El primer cuartel*

8314 *Entre rojas*

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 02.45	0 06.28	3.43
2°	0 09.32	0 10.04	0'32'
3	0 11.54	0 13.20	1.26
4	0 20.57	0 22.49	1.52'
5	0 24.43	0 25.40	0'57'
6	0 28.17	0 28.56	0'39'
7° dna	0 30.25	0 33.18	2'53
8	0 34.44	0 35.09	0'25
9°	0 36.21	0 36.41	0'20'
10°	0 39.58	0 40.24	0'26
11	0 40.59	0 41.34	0'35
12°	0 42.33	0 43.37	1.04
13	0 44.10	0 44.53	0'43
14	0 46.36	0 47.11	0'35
15	0 47.37	0 48.09	0'32
16	0 55.28	0 56.54	1.26
17°	0 58.09	0 58.37	0'28
18	1 00.22	1 00.50	0'28
19°	1 01.52	1 02.57	1.05
20°	1 05.35	1 06.24	0'49'
21 dna	1 07.40	1 09.33	1.53
22°	1 12.59	1 13.35	0'36
23	1 15.30	1 15.58	0'28
24	1 18.25	1 19.34	1.09'
25 d	1 20.05	1 20.39	0'34
26	1 22.09	1 23.58	1.49'
27°	1 26.28	1 29.30	3.02'

Tabla 15 *Tiempo de los bloques en Entre rojas*8315 *Intruso* -

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 00.00	0 01.45	1.45
2	0 04.59	0 06.26	1.27'
3 d	0 08.22	0 09.24	1.02'
4	0 15.36	0 18.52	3.16
5 d	0 19.41	0 21.20	1.39'
6	0 22.00	0 25.07	3.07'

7°	0.30 26	0.31 43	1 17'
8°	0.37 10	0.37 29	0'19'
9° d	0.37 29	0.38 19	0'50'
10° d	0.40 30	0.41 26	0'54'
11	0.44 26	0.46 08	1 12'
12°	0.47 58	0.51.26	3 28
13	0.58 08	1.01.45	2'37'
14	1.02.58	1.03.40	0'42'
15 d	1.06.49	1.07.03	0'14'
16	1.08.36	1.13.47	5 11
17°	1.15.04	1.19.38	4 34
18°	1.20.17	1.23.05	2 48

Tabla 16 Tiempo de los bloques en Intruso

8.3.1.6 La petición

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0.00.00	0.01.16	1 16
2°	0.01.16	0.02.40	1 24
3 d	0.04.02	0.04.20	0'18'
4	0.09.11	0.09.41	0'30'
5	0.10.51	0.12.56	2'05'
6 d	0.17.02	0.17.42	0'40'
7°	0.18.56	0.20.20	1 22'
8°	0.20.26	0.22.30	2 04
9°	0.23.47	0.25.35	1 48
10°	0.33.40	0.34.40	1 00'
11	0.39.49	0.43.13	3 24
12° d	0.43.13	0.43.28	0'15'
13	0.47.48	0.49.38	1 50'
14 d	0.51.50	0.52.24	0'34'
15 d	1.00.15	1.02.23	2 08
16 d	1.02.23	1.04.16	1 53
17° d	1.04.23	1.06.32	2'09'
18 d	1.07.27	1.09.26	1 59'
19°	1.12.18	1.13.56	1 38
20°	1.15.11	1.23.00	7'49'
21 d	1.24.00	1.24.38	0'38'
22°	1.24.38	1.26.10	1 32

Tabla 17 Tiempo de los bloques en La petición

8 3 1 7 *Morrás en Chafarinas*

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0 00 17	0 02 52	2'35
2	0 04 01	0 04 15	0'15
3	0 05 23	0 09 28	4 05
4	0 10 01	0 10 57	0'56
5	0 12 35	0 12 46	0'11
6	0 23 43	0 24 07	0'24
7º	0 27 27	0 29 37	2'10'
8	0 30 54	0 32 05	1 11
9º	0 36 50	0 37 40	0'50'
10º	0 38 07	0 38 23	0'16
11	0 39 23	0 42 55	3 22'
12º	0 46 23	0 52 15	5 52'
13	1 01 00	1 02 10	1 10'
14	1 09 58	1 11 09	1 11
15	1 11 57	1 12 12	0'15
16	1 13 38	1 15 18	1 40'
17º	1 16 15	1 17 06	0'51
18º	1 17 45	1 18 14	0'29'
19º	1 21 35	1 24 54	3 09'

Tabla 18 Tiempo de los bloques en *Morrás en Chafarinas*

8 3 1 8 *Samba*

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACIÓN
1	0 00 00	0 00 23	0'23
2º c	0 00 28	0 03 14	2'46
3	0 03 38	0 04 14	0'36
4	0 04 36	0 05 47	1 11
5	0 05 47	0 07 30	1 43
6	0 10 28	0 11 09	0'41
7º	0 11 37	0 12 34	0'57
8 c	0 13 05	0 15 40	1 35
9º	0 16 13	0 17 37	1 21
10º	0 18 10	0 18 35	0'25
11 c	0 19 22	0 21 57	2'35
12º	0 21 57	0 23 07	1 10'
13	0 25 14	0 28 41	3 27'
14	0 30 55	0 31 10	0'15

15	0 31 24	0 33 24	2'00'
16	0 34 45	0 35 39	0'54
17º	0 36 00	0 36 07	0'07'
18º	0 38 35	0 40 12	1 37'
19º	0 40 12	0 41 12	1 00'
20º	0 43 44	0 45 09	1 25
21 d	0 46 00	0 49 46	3 46
22º d	0 49 53	0 50 40	0'47
23	0 52 20	0 54 15	1 15
24	0 58 50	0 59 20	0'30'
25 c	0 59 41	1 01 40	1 59'
26	1 02 05	1 03 25	1 20'
27º	1 04 40	1 06 27	1 47'
28º	1 06 27	1 07 52	1 25
29º c	1 08 26	1 11 45	3 19'
30º	1 13 55	1 14 22	0'27
31	1 16 35	1 18 02	1 23
32º	1 18 02	1 18 50	0'48
33	1 18 50	1 20 27	1 37
34	1 20 43	1 21 17	0'34
35	1 21 18	1 21 40	0'22'
36 c	1 25 27	1 27 40	2'13
37º	1 30 38	1 32 12	1 34
38	1 36 30	1 37 40	1 10'
39º	1 39 46	1 40 18	0'32'
40º c	1 41 20	1 44 43	3 17

Tabla 19 Tiempo de los bloques en Samba

8 3 1 9 Sombras en una batalla

BLOQUE	INICIO	FINAL	DURACION
1	0 00 00	0 01 36	1 36
2	0 04 23	0 04 47	0'44
3 d	0 11 54	0 12 38	0'44
4	0 16 42	0 17 35	0'53
5	0 20 20	0 20 41	0'21
6	0 22 20	0 22 33	0'13
7º	0 23 22	0 23 41	0'19'
8	0 29 38	0 29 58	0'20'
9º d	0 33 57	0 34 22	0'25
10º	0 35 55	0 36 46	0'51
11	0 38 58	0 39 36	0'38

12°	0 45 16	0 45 27	0'11
13 d	0 45 41	0 46 05	0'24
14	0 49 24	0 50 04	0'40'
15	0 51 09	0 52 15	1 16
16	0 52 35	0 52 45	0'10'
17°	0 57 05	0 58 17	1 12'
18°	0 59 17	0 59 39	0'22'
19°	1 02 25	1 02 57	0'32'
20°	1 14 15	1 14 27	0'12
21	1 16 40	1 16 50	0'10'
22°	1 18 17	1 18 34	0'17'
23	1 23 25	1 23 40	0'15
24	1 26 54	1 27 40	0'34
25	1 32 02	1 34 20	2'22'

Tabla 20 Tiempo de los bloques en Sombras en una batalla

8 4 ALGUNAS CLASIFICACIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

VALLS GORINA y PADROL

- 1 Atendiendo al medio en el que se integra puede ser *Musica circunstancial* cuando aparece en la Danza la opera o el cine musical que es un hipergénero musical o *Musica para la escena* cuando trabaja como subrayado o como proyección sonora del decorado etc
- 2 Atendiendo a la función que cumple puede ser *Musica viva o diegetica* creadora de la situación escénica y del entorno en el que se desarrolla la acción o *Musica transicional* que subraya o acentua la tensión dramática de ciertas situaciones y es conocida también como *Musica integrada o decorativa*

GILLES FRESNAIS

- En correspondencia a la relación fuente sonora imagen
 - 1 **Sincrónica** El sonido aporta una información complementaria que ayuda a explicar la imagen Cumple una función pleonásmica
 - 2 **Disociada** Provocada por la inserción del sonido *off* Importancia del fuera de campo por la evocación de un espacio imaginario no mostrado El sonido funciona como un complemento de la imagen
 - 3 **Sin localización** La musica no tiene un rol específico
- Perspectiva funcional
 - 1 **Cambiar las perspectivas**

- 2 Servir de marco a la película
- 3 Servir de hilo conductor (mayoría de las películas tradicionales)
- 4 Recrear el universo fílmico y unirlo en comunicación con la realidad. Ayudar a que se cumpla el sueño cinematográfico

BELTRAN MONER²⁹⁹

- 1 **Objetiva** Participa en la acción de manera real sin posibilidad de ser excluida
- 2 **Subjetiva o sugestiva** Expresa o apoya una situación emocional concreta reforzando el ambiente anímico
- 3 **Descriptiva** Proporciona un efecto de situación natural

XALABARDER

– Perspectiva funcional

- 1 Ambientar épocas y lugares
- 2 Acompañar e ilustrar imágenes y secuencias para clarificarlas
- 3 Activar, dinamizar o ralentar el tiempo de lectura
- 4 Sustituir diálogos innecesarios
- 5 Definir personajes, estados de ánimo, inquietudes, etc.
- 6 Aportar información al espectador
- 7 Implicar emocionalmente al espectador
- 8 Contextualizar la historia y el discurso. Referenciar

ZOFIA LISSA

– A partir de la vinculación entre imagen y sonido³⁰⁰

- 1 Describir el movimiento visual. Es lo más típico y simple, y por ello, el peligro es la banalidad de las soluciones. Se busca una coincidencia imagen-música de tipo rítmico. Su uso se puede observar en todas las artes escénicas. Entre los géneros, en el

²⁹⁹ Esta clasificación es proporcional a la que hace del ruido y del silencio. **Ruidos**: Objetivo –suena como es. Tiene procedencia clara, se ve. Suele ser sincrónico–. Subjetivo –no se ve la fuente, no se busca. Se asocia a determinados estados de ánimo–. y Descriptivo –inventado para producir sonidos irreales, fantásticos o sobrenaturales. Sobretudo en ciencia ficción. Para su generación se usan sintetizadores, secuenciadores, muestreadores, etc.–. **Silencios**: Objetivo –ausencia de música y ruido sin más–. y Subjetivo –gran medio de tensión dramática. Crear sensación de vacío. Dos posibilidades: música+silencios, silencios+algún ruido+música.–

³⁰⁰ Hay que señalar que dicha vinculación es unilateral, por cuanto, en la escenificación, la música adquiere el significado contextualizándose en su referente icónico; hay una evidente dependencia sonora frente a la imagen.

Western también alcanza a la práctica de la orquestación y en los dibujos animados es la imagen la que se pone al servicio de la música

- 2 Estilización de los ruidos como medio musical La similitud entre imagen y sonido alcanza diferentes gradaciones Con la tecnología sonora contemporánea se pueden modificar los sonidos de los instrumentos y hacer uso de diferentes ruidos El poder evocador del sonido es difícil de medir y conocer absolutamente en sus efectos pero es muy potente El modo de introducir los ruidos en la música es muy diverso hay muchas formas dentro de la tendencia actual de mezclar música y ruidos En esta línea están las propuestas de Eisenstein del montaje vertical en el que tiene que haber una concordancia rigurosa entre los efectos visuales y los motivos musicales La línea melódica es paralela a las líneas de fuerza plásticas de la imagen aunque esa concordancia es exclusivamente formal
- 3 Representación del espacio filmico Es específica en los diálogos y en los efectos sonoros La música es autónoma en ciertas puestas en escena lo que permite mostrar un espacio imaginario simbólico En las óperas la escena sonora muestra el espacio en *off* lo que no se ve En este ámbito el uso de los efectos sonoros continúa la tradición del teatro greco romano La música en *off* –que representa el espacio *off*– asume la función de todos los elementos sonoros cuya fuente no aparece en la imagen
- 4 Articulación del tiempo representado Es muy complejo hacer abstracción del espacio pues para volver al pasado se recuerdan unos hechos en un espacio determinado Si el objetivo de la música es simbólico tan sólo el público advertido entenderá el mensaje Con la técnica del leitmotiv esto se facilita ya que permite llegar a lo simbólico y reconocerlo aun en términos genéricos fácilmente
- 5 Representación simbólica En la línea tradicional de la ópera Es un uso en vías de desaparición Puede obtener un valor simbólico a partir de un suceso audiovisual Desde esta referencia es posible la creación de muchas significaciones con otros elementos aparece una especie de leitmotiv
- 6 Revelación de procesos psíquicos de los personajes Siete posibilidades a) momento de toma de conciencia de un acontecimiento vivido b) música dentro de recuerdos c) reflejo de proyecciones futuras imaginadas d) revelación de sueños e) revelación de alucinaciones f) resaltado de emociones g) señalar actos de voluntad y tomas de postura
- 7 Auto-identificación del espectador con el universo filmico
- 8 Comentario introductor de la escena
- 9 Anticipación de la Fábula

JOSE NIETO

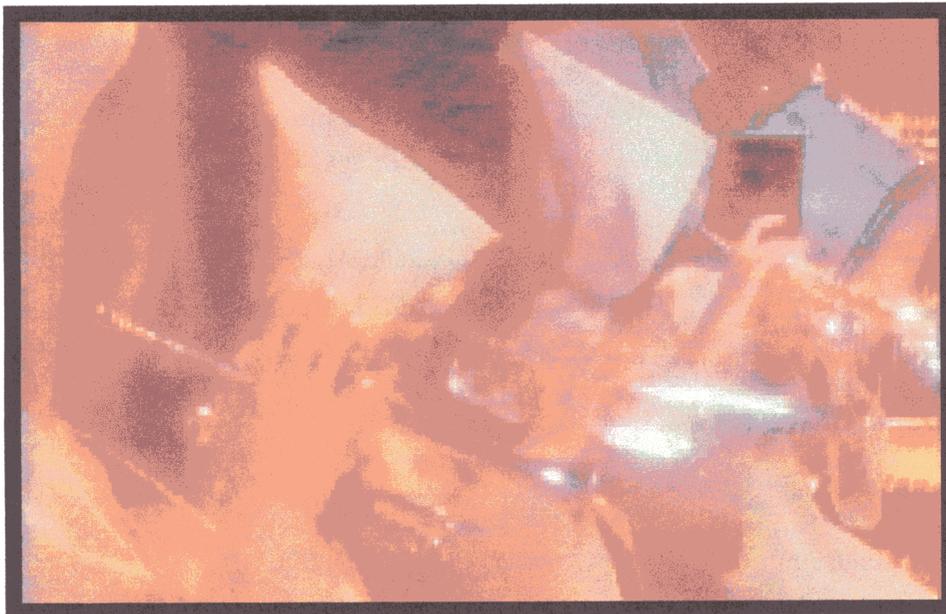
– Perspectiva funcional

- 1 Aportar o modificar el ritmo de la imagen
- 2 Centrar la atención en un elemento con exclusion de otros vectoralidad
- 3 Transmutir emociones Establecer estados de ánimo
- 4 Poner de relieve los distintos aspectos de la imagen o crear aspectos nuevos Es decir
guar el punto de vista del espectador
- 5 Cumplir funciones semióticas segun los códigos del siglo XIX
- 6 Cumplir en el ambito no diegetico las funciones de la planificación en el ámbito
diegético

8 5 LISTADO DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

Alonso Bernaola Carmelo	Cruz de Castro Carlos
Alonso Juan Manuel	D Aguilo Sydney
Arizabalaga José M Juan	De Benito Mario
Armenteros Eduardo	De la Cruz Jacinto
Asins Arbó Miguel	Duyos Paya Rafael
Avendano Jorge	Escobar Enrique
Balboa Manuel	Escribano Maria
Banos Roque	Escudero Francisco
Bardem Aguado Juan	Farran Sánchez Ramón
Beltrán Moner Rafael	Fernández Guerra Jorge
Bergia Garlez Javier	Fernández Micol Francisco
Bonezzi Bernardo	Fuster Bernardo
Canada Michel	Gancedo Eva
Cardalda Teo	Garcia Abril Anton
Casablanca Benet	García Segura Gregorio
Cases i Pujol Carles	Gluck Sarasibar Jesus
Cid Aranda Jose Luis	Guerin Eddy

Guillermo Rafael	Navarro Trujillo Manuel
Guillo González Alfonso	Nieto Ángel José
Hurtado David	Pacho Manuel
Iglesias Alberto	Pagán José Luis
Illaramendi Ángel	Pérez Olea Antonio
Larrauri Antón	Rius Mur Jordi
León Rosa	Rodrigo Eduardo
López Laguna Teresa	Ros Gustavo
Luna Pablo	Sánchez José Antonio
Mainat José María	Santonja Carmen
Manchado Marisa	Satr Ana Martha
Marcus Igor	Saura Badillo Pedro
Marín Mariano	Tierno Jiménez José Luis
Mariné Sebastián	Torregrosa José
Martínez Guadalupe	Villena Manuel
Masso Fenoult Alejandro	
Mendo Luis	
Mestres Quadreny J M	
Moreno Eduardo	
Navarro Saenz de Jubera José Luis	



9. ÍNDICES

*Un hombre es más hombre por lo que calla
que por lo que dice (A.Camus)*

9.1. ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abades, Reyes: 623.

Abril, Victoria: 623.

Adler: 87.

Adorno, Theodor: 48, 477, 499, 597.

Agut, Alicia: 623.

Albalá, Javier: 623.

Alberto, Carlos: 621.

Alcaine, José Luis: 623.

Alfonso el Sabio: 87.

Alís, Román: XXIII, 32, 125, 169, 184, 186,
189, 195, 207, 208, 217, 224, 231, 237,
238, 240, 242, 246, 247, 249, 252, 256,
257, 260, 261, 262, 264, 267, 269, 273,

275, 281, 287, 291, 388, 500, 501, 502,
503, 504, 621, 622.

Almeida, Joaquim de: 623.

Alonso, Odón: 111.

Altman, Rick: 38, 49, 172, 473.

Amadori, César: 510.

Amo, Álvaro del: 204.

Ana Belén: 622.

Anchóriz, Leo: 622.

Aranda, Vicente: 191, 552, 623.

Arce, Julio: 46.

Arias, Imanol: 623.

Aristógeno de Tarento: 88.

- Aristoteles 8 88
- Armendariz Motxo 291 517
- Armiñán Jaime de 183
- Arozamena Jesus Maria de 64
- Artinano Javier 623
- Asimov Issac 22 31
- Attali Jacques XIX 38 110 477
- Aumont Jacques 38 130 135 142 477
- Babbit Milton 112
- Bach C P Emanuel 509
- Bach J Sebastian 252 562 582
- Barce Ramón 108 477
- Bardem Pilar 624
- Barnow Erik 155
- Barranco Maria 623
- Barrera Antonio XXIII
- Barthes Roland 97 143 164 477 489
- Baxter Lex 278
- Belton John 49 476
- Beltrán Moner Rafael 151 152 423 257
634
- Bergman Ingmar 525
- Berio Luciano 113
- Berlioz Hector 139
- Bernaola Carmelo 192 249 476 563
- Bernstein Elmer 524
- Bernstein, Leonard 101
- Biurrun José M^a 622
- Blanco Enrique 192
- Bloch E 51
- Boecio 8
- Bonezzi Bernardo XXIII 32 184 186 193
207 208 215 217 224 230 231 234
237 238 242 247 249 252 256 257
260 261 264 267 272 275 280 287
292 500 501 503 504 621 623 636
- Bono E de 60 469 478
- Borges Susana 623
- Bornaechea María 624
- Bosch 509 538
- Boulez Pierre 113 114 478
- Brahms Johanes 234 258 562 582
- Brossard 8
- Bunge Mario 70 293 478
- Burch Noël 38 49 135 478
- Burman Sigfredo 621
- Burmann Hans 622
- Burney 88
- Burns Kristine 39 47 492
- Butor Michel 99 105
- Cage John 112
- Calvo Eduardo 622
- Cámara Gloria 622
- Campuzano Esperanza 623
- Camus Mario 189 509 510 523 538 578
580 597 613 622 623
- Canal Antonio 622
- Carra Manuel 219
- Casals Ricard 218 545

- Casiodoro 88
- Castro Isabel de 623
- Caude Roland 70 130 221 485
- Cerrudo José V 621
- Chatman Seymour 38 130 140 157 284
479
- Chion Michel 38 46 50 97 110 135 136
139 140 141 142 144 149 150 151
154 157 158 159 172 248 253 255
288 412 479
- Chomsky 101 480
- Chysander F 8
- Colomo Fernando 624
- Colón Perales Carlos 45 49 479
- Colpi Henri 48 153 479
- Combarieu 88 479
- Comparato Doc 262
- Copland Aaron 254 479
- Corchero Maria Jesus 621
- Costa Joan 52
- Costa Pedro 623
- Cowell Henry 111
- Criado Cristóbal 622
- Cruz Penélope 624
- Cuadra J Ramón de la 621
- Cuadrado Luis 192
- Darwin C 137
- Davis Desmond 157 480
- Debussy Claude 30 569
- Delgado Teo 624
- Desantes 24 480
- Descartes 88
- Despins Jean Paul 38 75 76 480
- Deu Casas Jaime 622
- Díaz Joaquín 622
- Diez del Corral Pedro 621
- Dorremocha Carlos 622
- Drager 449
- Drevdahl J 52
- Eco Umberto 38 98 102 132 474 480
- Ehrenzweig 96 480
- Eisler Hans 48 155 156 250 254 477
- Elejalde Karra 624
- Emons Hans 49 475
- Eno Brian 112
- Escamilla Teo 192
- Escobar Enrique XXIII 29 32 184 185
187 194 195 205 208 230 231 239
240 247 249 252 256 257 258 260
264 267 275 281 287 291 476 496
500 501 502 503 504 505 621 622
- Escolar José Luis 623
- Espido Milagros 45
- Espinosa Carmelo 183
- Esteba 509
- Evans Mark 49 480
- Falla Manuel de 8 110 198 233 242 463
471
- Faruolo Carlos 623
- Femenía Francisco 623

- Fenollar 509
- Fernandez Huerta J 53 493
- Ferrater Mora J 163
- Festinger 71
- Firestone Elizabeth 184
- Fischer Dieskau 111
- Fonseca Almudena 624
- Font Teresa 617 623
- Forn 509
- Fraile Francisco 621
- Fraisse P 172 480
- Franco de Colonia 8
- Franco Ricardo 183
- Frank César 234
- Frankl 109
- Freud 51 481
- Fubini Enrico 78 84 481
- Fuente Sixto de la 187
- Furst 170
- Fuster Bernardo XXIII 32 169 184 185
188 190 195 205 207 208 215 216
217 224 225 230 231 238 239 240
242 248 253 260 261 262 264 265
267 272 273 274 281 283 287 288
291 501 502 503 504 506 621 636
- Fustier 57
- Gabriel Peter 112
- Gainza Hemsy de 235 482
- Gala Antonio 467
- Galbó Cristina 621
- Gancedo Eva 183
- Gándara Beatriz de la 624
- Gárate Antonio 192 624
- Garcia Abril Antón 2 164 189 192 203
212 231 476 481 488 490
- Garcia Berlanga Luis 511 558 578 591
- Garcia del Amo Pablo 622
- Garcia Garcia Francisco XXIII 2 3 38
481 492
- Garcia Jimenez Jesus XXIII 37 38 99
136 146 148 151 152 155 159 325
- Garcia Román Jose 111 220
- Garcia Sánchez Jose Luis 183
- Gardner H 38 61 74 76 80 90 481
- Gas Manuel 662
- Gauguin 230
- Gerber 621
- Giachetti Fosco 621
- Gil Rafael 621
- Gillon Ray 218 642
- Gimeno Antonio 621
- Glass Phil 112
- Goethe 50
- Goldsmith Jerry 524
- Goldstein 623 624
- Gomez B de Castro Ramiro XXIII 482
- Gómez Ferrer Pilar 621
- Gómez Carmelo 624
- Gómez Elicer 621
- Gonzalez Requena Jesus 6

- González Cesáreo 510
- Gorbman Claudia 38 49 172 482
- Grau Concha 624
- Grau Jorge 191 516
- Gribenski A 172 482
- Gryzik A 49 145 153 482
- Gubern Román 131 482
- Guido d Arezzo 8
- Guilford J P 38 62 68 482
- Guillot Gimeno J 93 489
- Gutierrez Caba Emilio 622
- Hacquard Georges 48 482
- Hagen Earl 49 83
- Hanslick 87
- Hegel 31 86
- Henckmann Wolfhart 4 37 87 90 102
169 258 472
- Henry Pierre 112
- Herder 87 137
- Herman Bernard 524
- Hernández Francisco 623
- Hernández Jorge 623
- Herreweghe P 252
- Hindemith Paul 78
- Honegger Arthur 111
- Humtley John 48
- Iquino Ignacio F 187 508 509 530 538
552 622
- Ives Charles 198
- Jakobson 160
- Jarre Maurice 226 254
- Kant 88 109
- Karlin Fred 49 483
- Ketele J M de 38 165 167 170 171 174
182 474 483
- Kimura D 75 490
- Kircher Paul 86
- Klimovsky 509
- Kocsis Zoltan 209 488
- Koestler Arthur 51 71 483
- Korngold E Wolfgang 203 277
- La Matrie 233
- Lacombe Alain 49 483
- Ladoire Oscar 623
- Lainsa de Tomás Eva 46 492
- Lalana Fernando 623
- Landau E 52
- Langa Ramón 623
- Lapastora Nuria 624
- Lara Francisco 621
- LaRue Jean 37 96 242 289 295 313 474
- Lavagnino 191
- León Fernando 622 637
- León Rosa 183
- Levy Enmanuel 149
- Lewis George 113
- Lissa Zofia 49 155 156 158 160 643
- Llena Ana 624

- Lloch 509
- Llosá Vicente 621
- Llull Ramon 87
- Loek Juan 83
- Loic Pierre 46
- Loma Jose Antonio de la 622
- London Kurt 48 483
- López Laguna Teresa 183
- Lopez Yepes 2 38 484
- Lopez Rubio Jose 621
- Lotter Konrad 4 37 87 90 102 109 258
472
- Lowenfeld 62
- Luening O 112
- Luna Pablo 203
- Machover Tod 113 117
- Mael 44
- Maeztu Miriam de 624
- Manville Roger 48
- Mañas Alfredo 516
- Marco Tomas 79 186 476
- Marcos Cristina 624
- Marina José Antonio 4 24 38 55 56 60
62 71 72 102 109 145 226 230 234
282 484 488
- Mariné Sebastian XXIII 3 32 176 184
189 195 207 208 217 228 230 231
234 238 240 242 246 248 249 251
252 253 254 255 256 257 260 261
262 265 266 267 269 273 274 276
- 281 286 287 288 292 500 501 502
503 504 622
- Marisol 189
- Martha Satr Ana 183 637
- Martin Julio 621
- Martin Sonia 623
- Martinez Lazaro Emilio 510
- Martinez Guadalupe 183 637
- Matesanz José Luis 621
- Matras Christian 621
- Mattews Max V 112
- Mattheson 88
- Maura Carmen 622 623
- May Marta 622
- McEwen 88
- McKinnon 53
- Melby John 112
- Mendizabal Sergio 621
- Mendo Luis XXIII 32 169 184 188 190
194 195 205 206 207 208 217 218
224 225 230 231 238 239 240 242
248 253 260 261 264 267 269 272
273 274 281 282 283 287 506 621
- Metz C 133 485
- Miceli Sergio 49
- Michels Ulrichs 9 95 197 247 260 471
- Miguel Valentin de 621
- Miró Pilar 195 508 515 551 552 622
- Mitry Jean 132 153 313
- Moles Abraham 38 52 70 72 84 130
132 485

Montano Marisa 183
Montiel Sara 189 510 621
Moog Robert 112
Mora Teresa 624
Morgan Lina 189
Morris John 244
Motte-Haber Helga de la 49 475
Mozart W Amadeus 234 510 562 583
Muñoz Carlos 623
Muñoz Gloria 624
Mursell 88
Nattiez Jean Jacques 133 478 485
Navarro Agustín 509
Nettl Bruno 101
Newman Alfred 231
Nieto José XXIV 32 37 45 49 110 156
158 160 161 184 190 191 192 194
195 196 199 205 207 208 210 215
216 217 224 227 229 230 231 234
237 238 240 242 246 248 250 251
253 254 257 259 260 261 262 264
267 269 271 273 277 281 284 286
287 291 388 450 475 476 490 492
500 501 502 503 504 596 618 621
623
Nobre Marlos 114
Novalis 87
O Connor Joseph 221 490
O Wisiedo Mayrata 622
Ojinaga César 622
Olea Pedro 623

Onesti Lina 621
Ontañón Santiago 622
Pachón Ramirez Alejandro 45 49 485
492
Padrol Juan 49 151 152 213 241 267
282 485 488 633
Palacios Mejía Luz Amparo 39 45 492
Palenzuela Miguel 622
Palomo Miguel 38 121 475 597
Pantev Christo 77
Paso Antonio 187
Paso Enrique 187
Pasquale Frederic de 622
Pedrell Felipe 86
Pereira Zeni 621
Pérez Olea Antonio XX XXIII 32 184
191 194 195 196 199 201 202 205
207 208 210 216 217 225 229 231
232 240 242 247 248 249 250 251
252 255 258 260 261 262 267 271
273 279 287 288 291 384 450 463
500 501 502 503 504 621 637
Perez Mariano 139
Perojo Benito 510
Picazo Miguel 545
Pines 77 486
Platón 50 86 88 91
Plotno 8
Poe E A 51
Poincaré 52
Polo Pujadas Magdalena 46 493

- Ponte Maria Luisa 622
- Popper F 53 270 486
- Porcile François 49 486
- Portela Alberto 55 63 76 236 494
- Pousseur Henri 94 99 105 486
- Praetorius 8
- Prendergast Roy M 49 486
- Pujalte Maria 624
- Querejeta Elias 192 213 606
- Quiroga Manuel 508
- Rachmaninov Sergei 510
- Ramirez Pedro L 509
- Randal 112
- Rank 51
- Ravel Maurice 150
- Recuero Julio 622
- Reves Tibor 621
- Rey Florian 183 191
- Ricarte Bescós José M^a 39 47 51 493
- Riemann 8 37 108 475
- Rio Pedro del 622
- Robinson 671
- Rocle Claude 49
- Rodin 73
- Rodrigo Joaquin 183 201 211 280 477
497
- Rodriguez Azucena 291 517 558 578
624
- Rodriguez Félix 624
- Roegiers Xavier 38 165 167 474
- Román Eufemia 623
- Rondolino 49
- Ros Gregorio 623
- Rosell Josep 623
- Rosenshine 170
- Rosnow 67
- Rota Nino 197 254 476 488
- Rousseau J J 88 137
- Rozas Alicia 623
- Rözsá Miklos 231
- Ruiz Angel 624
- Rundgren Todd 112
- Russolo Luigi 111
- Sabaneev L 48
- Salcedo José 623
- Salmones Javier 624
- Salomon Larry 47
- San Agustin 8 87
- San Isidoro de Sevilla 87
- Sanchez Sanz Jose XXIV 32 **191** 195 207
208 215 230 231 237 238 239 240
242 247 249 252 260 261 264 266
267 281 287 288 290 502 503 504
- Santamaria Miguel Angel 624
- Santamaria Rafael 624
- Santonja Carmen 183 637
- Sanz Jorge 623
- Saura Carlos 192

Schaeffer Pierre 46 48 97 112 147 159
164 172

Schenker Heinrich 108

Schlegel 87

Schloezer 88

Schonberg Arnold 37 82 94 475 518

Schulz Reinhard 87

Shopenhauer 87

Sierra José 196

Sierra Manuel 622

Sikora J 57 59 70 476

Silberman Alphons 172

Soto Maria Amparo 183

Soto Maria 624

Spengler Oswald 108

Steinberg 623 624

Stockhausen 112

Stokowsky 113

Stravinsky Igor 87 89 94 108 110 113
235 242 487 524 568 569 582

Stumpf C 137

Suárez José 622

Summers Manolo 621

Szyborska Wislawa 78

Tejada J 168

Telleria Ernesto 192

Terán Sierra Inmaculada 47 493

Thomas T 203

Thompson Virgil 211

Tictori 8

Tromkin Dimitri 206

Toldrá 185

Tolstoi 51

Torrance E P 38 58 62 487

Torre Saturnino de la 37 38 44 54 62
64 65 69 241 473 474 487 493

Torrent Ana 624

Torres J 113

Trueba Fernando 515 544

Turina Joaquin 110 233 463

Ussachevsky V 112

Valera Cases Augusto 46 493

Valero Antonio 623

Vallés Luis 623

Valls Gorina M 49 151 152 213 241
267 282 488 633

Vallvé Andrés 622

Valverde Fernando 623

Varèse Edgar 111

Vargas Llosa Mario 511

Velasco Manolo 622

Vera Tejeiro Ana 39 47 493

Vidal Antonio A 621

Vila Rosa 183

Vilar Leonardo 621

Villafañe Justo 131 476

Vinader José 545

Vinader Juan 545

Indices

Vinader Oscar	545	Xalabarder	10 140 141 155 156 159 160
Virgili M Antonia	45		206 211 220 221 223 228 244 278
Wagner Richard	47 87 139 486 518	Xenakis	112
Weis Elisabeth	49 476	Xiol	509
Williams John	47 202 573	Zador	111
Wise Peter J	47	Zamacois	37 185 476
Wrught Rayburn	49	Zenet Tomi	623

9 2 INDICE DE OBRAS

- 27 horas 190 540
- 33 rubias y 3 morenas con 3 hombres 187
4 33 111
- Accelerazioni 112
- Adiós cigüeña adiós 191
- Adosados 189 495 510 516
- Al acecho 187
- Al Oeste de Río Grande 183
- Aldea maldita La 191 259
- Amante bilingue El 191
- Amantes 191 495 516 570 573 574 587
- Amor del capitán Brando El 190
- Amor propio 3 189 258 495 510 582
- Ana y los lobos 193
- Ángel más caído El 192
- Anima de cariño 183
- Antígona entre muros 187
- Años dorados Los 510
- Aquel hombre de Tanger 184
- Aquellas navidades 192
- Arca de Noé El 191
- Arte de los ruidos El 111
- Bambu 183
- Barríos altos 187
- Baton rouge 187
- Bearn 193
- Bella Lola La 189
- Beltenebros 191 495
- Besos y abrazos 32 192 290 349 354 356
359 360 361 363 365 369 376 382 383
384 393 402 409 416 421 422 425 427
428 495 516 528 553 580 621 624 625
626
- Boca a boca 187
- Boca del lobo La 187
- Bosque animado El 190
- Botón de ancla 187
- Buena estrella La 183
- Bwana 495 526 534 536 550 552 566
594 597
- Caballero del dragón El 190
- Camada negra 190
- Campus Stellae 186
- Canción mortal 183
- Canguros 187
- Canto de los adolescentes 112
- Carmen la de Ronda 189
- Carola de día Carola de noche 183
- Cartas de Alou Las 291 516 540 572
574
- Caso cerrado 188
- Caza La 192
- Chacona 191
- Chicas de hoy en día 515
- Cinco pistolas de Texas 188

Colegio Mayor 515
Colmena La 2
Color de las nubes El 189 495 510 516
Con el viento solano 191
Con la musica a otra parte 183
Concierto de los ruidos 112
Concierto para flauta de pico y cuerda 186
Concierto para violoncello 509
Confidencias de un marido 189
Cosas del querer Las 495
Coyote El 189
Crimen 188
Cualquier mañana 193
Cuarteto 186
Cuidado con las personas formales 188
Dama de Beirut La 189
Del rosa al amarillo 32 291 350 354
356 357 359 360 362 364 365 369 376
377 382 384 385 402 403 410 417 422
425 427 429 437 495 621
Depurazione automovilis 193
Después del sueño 509
Dias contados 516 526 536
Don Juan mi querido fantasma 187
Don Juan 518 597
Dos mujeres pueden con uno 188
Ecuatorial 111
Ed Wood 524
Edad de piedra La 193
Edmond 187

El *sonni* 186
Ellas son 193
Emanuelle y Carol 188
En busca de un millón 188
Entre Rojas 32 188 190 224 290 291
351 354 356 357 359 361 362 364 366
371 378 382 386 387 395 404 405 410
413 414 418 423 426 429 495 517 551
553 578 579 621 624 629
Epitafios cervantinos 186
Esa pícara pelirroja 189
Espiritu de la colmena El 193
Espontaneo El 516
Espuela La 186
Esquilache 190 545
Estación de Perpignan La 187
Estoy en crisis 190
Estrategia 112
Extramuros 545
Farmacia de guardia 187
Fata Morgana 191 516
Furia del hombre lobo La 183
Furtivos 183
Gris en blanco y negro 192
Guerra de las galaxias La 47
Hav que matar a B 190
Homenaje 191
Homicidios en Chicago 183
Horizontes de luz 189
Huella del crimen La 187

Intruso 33 191 234 290 291 351 355
356 357 360 361 362 364 366 372 378
379 382 387 396 405 406 410 413 414
418 423 426 427 429 495 516 567 571
573 608 621 623 629 630

Jardín de las delicias El 193

Jinetes del Alba Los 191

Joaquín Murrieta 191

La Dolores 183

La Lola dicen que no vive sola 183

Laberinto de pasiones 187

Ley de la frontera La 188 190 495 516
517 553 578 616

Libertarias 258 516 523 526 527 536
552 570 574 582 594

Lo más natural 190 545

Lourdes de segunda mano 192 516

Luna de lobos 188 190 606

Lute camina o revienta El 190

Lute mañana seré libre El 190

Madrid de mis sueños 183

Madriguera La 192

Maestro de esgrima El 190 191

Maknavaja el último choriso 188 190
515 572 581

Mano negra La 190

Mar de luna 188 190 528

Maria de Magdala 186

Máscara de Scaramouche La 189

Matador 187

Mayores con reparos 193

Mejor de los tiempos El 187

Menos que cero 192 542 580 613

Mestizo 516

Mi general 183

Mi último tango 189

Mientras haya luz 187

Mini tía La 183

Mister guapo 188

Monólogos de un asesino 112

Monosabio El 190

Morirás en Chafarinas 33 187 290 292
352 355 356 358 360 361 363 364 367
373 374 380 383 389 390 397 407 411
419 424 426 428 430 495 605 621 623
631

Mujer de tu vida La 187 515

Mujer del juez La 189

Mujer feliz La 187

Mujer oriental La 187

Mujeres al borde un ataque de nervios
187

Música para un festival en Sevilla 186

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos
muerto 186 495

Nao Capitana La 183

Ninette y un señor de Murcia 191

Niña de luto La 191

Niña de tus sueños La 188 190

Niño es nuestro El 191

No hagas planes con Marga 187

No somos de piedra 191
No te meges a vivir 183
No World Order 112
Noche de verano 191 516
Noches de Casablanca 189
Nocturnos de la luna gitana 186
Novios de la muerte 189
Nuevas amistades 193
Nunca es tarde 545
Operacion secretaria 193
Orosia 183
Ovejas negras 187
Pacífic 231 111
Pantaleón y las visitadoras 511
Pares y nones 190
Pascual Duarte 192
Pasión turca La 190
Pecado de amor 189
Perro del hortelano El 523 526 552 564
Petición La 33 186 290 291 352 355
356 358 360 361 362 364 367 372 373
379 380 383 388 389 398 406 411 413
414 419 423 424 426 428 429 437 495
508 515 516 549 551 570 621 626 630
Planeta de los simtos El 524
Plomo sobre Dallas 183
Poder del deseo El 190
Poemas de la Baja Andalucía 186
Prélude a l'aprees midi d'un faune 30
Primer Amor 192

Primer cuartel El 32 188 290 291 350
354 356 357 359 360 362 364 366 370
377 382 385 386 399 403 404 410 417
422 426 427 429 495 496 516 621 622
627 628
Puede ser divertido 188 190
Puente El 190
Queridos cómicos 187
Realidad inventada La 187
Rebeldes de Arizona Los 183
Regreso de Al Capone El 183
Reina del Chantecler La 189
Reina del mate La 190
Reverberaciones 186
Rey pasmado El 190 191 495
Rumbo norte 187
Salmos cósmicos Los 186
Samba 33 189 290 292 353 355 356
358 360 361 363 364 368 374 375 380
381 383 390 400 408 411 413 414 420
424 425 426 428 430 437 621 631 632
Santos inocentes Los 2
Secta siniestra 188
Semos peligrosos 188 190
Señor de la Salle El 189
Si te dicen que caí 190
Sinfonia técnica 111
Sinfonietta 186
Sombras en una batalla 3 33 189 290
292 353 355 356 358 360 361 363 364
368 375 381 383 391 401 408 409 412

420 425 427 428 430 495 510 621 622
632

Sonámbulos 190

Suspiros de España y Portugal 183

Tarantos Los 516

Tema con variaciones 186

Teresa de Jesus 191

Tia de Carlos en minifalda La 188

Tia Tula La 191 516

Timadores Los 524

Tocata a la fuga de un tema gitano 186

Todo por la pasta 187

Todos a la cárcel 188 190

Torre de Babel La 191

Tres Danzas Españolas 191

Trigo limpio 187

Truhanes 190

Tu solo 183

Tunel El 193

Ultimo desembarco 187

Un dos tres al escondite inglés 183 ,

Una mujer de bandera 188

Variaciones breves 186

Vente pasos para la muerte 188

Vendedor de ilusiones El 183

Viaje a ninguna parte El 193

Violetera La 189

Vivan los novios 191

Xplora 1 112

Young Sánchez 188

¿Qué he hecho yo para merecer esto? 187

9 3 INDICE DE CONCEPTOS Y TÉRMINOS TECNICOS

- | | |
|---|---|
| <p>A DAM 120</p> <p>ADAT 120</p> <p>Affektenlebre (teoria deggli affecti) 88</p> <p>Akay DD 1000 120</p> <p>Ambient pop 113</p> <p>Audiomedia 120</p> <p>Audiowerk 120</p> <p>Band in a Box 123</p> <p>Cakewalk 123</p> <p>Clusters 111</p> <p>Compresores 121</p> <p>Cubase 123 125</p> <p>Curva de la academia 127</p> <p>Cyberpop 113</p> <p>DA 88 88 120</p> <p>DASH 120</p> <p>DAT 120 275</p> <p>Digitalizacion 114 117 118 120 121 122
123 126 129 204</p> <p>Dodecafonismo 58 111</p> <p>Dolby 49 117 118 126 127 129 204 272
275 342 429</p> <p>DR4d 120</p> <p>DTS 126</p> <p>DVD 117 468</p> <p>E mail list 168</p> <p>Ecualizadores 121</p> | <p>Efecto anempatico 139</p> <p>Efecto empático 139</p> <p>Encore 123 125</p> <p>Excitadores o enfatizadores 121 129</p> <p>Finale 123 125</p> <p>Flamenco house 113</p> <p>Galaxy Plus Editors 123</p> <p>GenPatch 123</p> <p>Gestalt. 61 145</p> <p>Grabación multipista 116 118 119 120
122 469</p> <p>Handbag 113</p> <p>Hardhouse 113</p> <p>HRTFs 130</p> <p>IRC 168</p> <p>ISEM 12 16 17 42 131 132 450 454</p> <p>Jam Session 123</p> <p>Logic 123 194</p> <p>Magnetófonos de bobina abierta 119 120</p> <p>Maquinismo 111</p> <p>Max 123</p> <p>MIDI 208 240 265 468 469</p> <p>MLAN 116 122 468</p> <p>Mosaic 123</p> <p>Muestreadores 116</p> <p>Muestreo 114</p> <p>Multimedia 35 112 114 117 469</p> |
|---|---|

News 168

Páginas Web 168

PCM 120

Performer 123

Piano preparado 111

Plano sonoro 152 289 410 578

ProTools 120

Puertas de ruido 121

Reductores de sibilancia 121

Reverberación 120 127 272 275 333 340

Ruidismo 111

SDDS 126

Sintesis 114 121

Sintetizadores 112 116 122 123 209 245

246 273 435 468 469 515 528 566 585

593 596 597 599

Sound Tools 120

SoundLink 120

Surround 127 129

Synclavier 120 597

U Matic 120

Underground 113

Unidades de retardo 121

Vision 123

Voyetra 123

9 4 ÍNDICE DE INSTITUCIONES Y EMPRESAS

- | | |
|---|---|
| Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España 187 | ESEC 46 |
| Alta Films 624 | Estudios C E A 621 |
| Altube Filmeak 623 | Facultad de CC de la Información (UCM) 2 64 |
| Berklee College of Music de Boston 193 | Fernando Colomo P C 624 |
| C B Films 621 | Festival de San Sebastián 621 |
| C I P I Cinematografica S A 622 | Gárate P C 624 |
| Cayo Largo Films 622 | Hispavox 510 |
| Cesáreo González P C 621 | IDEA 112 |
| Cine Canciller (Madrid) 622 624 | IDHEC 46 |
| Cine Capitol (Madrid) 623 | IFIS A 622 |
| Cine Coliseum (Madrid) 621 | Impala S A Eco Films 621 |
| Cine Consulado (Madrid) 622 | Instituto de Tecnología de Massachussets (MIT) 77 |
| Cine Gran Vía (Madrid) 624 | IRCAM 112 117 |
| Cine Renoir (Madrid) 624 | Laboratorios Bell 112 |
| Cine Roxy B (Madrid) 622 | Lucas Ediciones 624 |
| Columbia Tristar Films de España 623 | Orquesta Nacional de España 193 |
| Condor Filmes Ltda 621 | Orquesta Sinfónica de RTVE 193 |
| Conservatorio Superior de Música de Barcelona 185 | Pedro Costa Producciones Cinematográficas 623 |
| Conservatorio Superior de Musica de Madrid 189 191 192 193 473 507 | Premios <i>Goyas</i> 186 190 623 |
| Conservatorio Superior de Musica de Sevilla 185 | Radio Colonia 112 |
| DERCAV 46 | Radio France 112 |
| Escuela de Cine 509 | Semana de Cine de Valladolid (SEMINCI) 191 |
| Escuela de la Cinematografía y la Artes visuales de Comunidad de Madrid 190 506 | SGAE 38 186 475 476 485 486 490 491 494 496 517 |

Suevia Films 622

Teatro Español de Madrid 508 597

Teatro La Latina 187 508

The virtual String Quartet 112

Universidad Autónoma de Barcelona 40
45 46

Universidad Complutense de Madrid 2
46 48 192

Universidad de Barcelona 46

Universidad de Columbia Princenton 112

Universidad de Deusto 45

Universidad de Extremadura 45

Universidad de Münster (Alemania) 77

Universidad de Paris III 46

Universidad de Salamanca 47

Universidad del Pa Vasco 46

Universidad Europea de Madrid 192

9 5 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

9 5 1 Índice de figuras

FIG 1	<i>OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN</i>	13
FIG 2	<i>HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN</i>	19
FIG 3	<i>RELACIÓN ENTRE LOS OBJETIVOS Y LAS HIPÓTESIS</i>	21
FIG 4	<i>SECUENCIACIÓN DE TRABAJOS</i>	26
FIG 5	<i>RELACIONES CONCEPTUALES</i>	28
FIG 6	<i>PORCENTAJE DE TRATADOS</i>	34
FIG 7	<i>PORCENTAJE DE LIBROS TEMÁTICOS</i>	35
FIG 8	<i>NÚMERO DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS POR MATERIAS</i>	36
FIG 9	<i>BLOQUEOS COGNOSCITIVOS</i>	57
FIG 10	<i>BLOQUEOS CULTURALES</i>	58
FIG 11	<i>BLOQUEOS EMOCIONALES</i>	59
FIG 12	<i>APTITUDES CREATIVAS</i>	66
FIG 13	<i>LA DISPOSICIÓN DE LOS ELEMENTOS MOTIVACIONALES EN EL PROCESO CREATIVO</i>	70
FIG 14	<i>LA MÚSICA COMO METATEXTO</i>	92
FIG 15	<i>MÚSICA Y REPRESENTACIÓN</i>	106
FIG 16	<i>PROCESOS DE REGISTRO MEZCLA Y EDICIÓN MULTIPISTA</i>	119
FIG 17	<i>ENTORNO DE TRABAJO DEL SECUENCIADOR LOGIC AUDIO 3 0</i>	124
FIG 18	<i>OTROS PROGRAMAS MUSICALES SECUENCIADORES Y EDITORES DE PARTITURAS</i>	125
FIG 19	<i>SISTEMAS DE MEZCLA CINEMATOGRAFICA</i>	128
FIG 20	<i>FOCALIZACIÓN DE LA FUENTE</i>	137
FIG 21	<i>NÚMERO DE ACTIVIDADES POR ÁMBITOS</i>	194
FIG 22	<i>PUNTO DE TOMA DE CONTACTO</i>	225
FIG 23	<i>NÚMERO DE IDEAS VALORADAS</i>	235
FIG 24	<i>NÚMERO DE IDEAS UTILIZADAS</i>	247
FIG 25	<i>NÚMERO DE IDEAS REUTILIZADAS</i>	248
FIG 26	<i>INTENCIONALIDAD NARRATIVA</i>	253
FIG 27	<i>EL GUIÓN EN EL PROCESO DE ESCRITURA</i>	260
FIG 28	<i>DISPOSICIÓN ANTE LA LONGITUD DE LOS BLOQUES</i>	261
FIG 29	<i>RECTIFICACIONES EN LA FASE DE ESCRITURA</i>	262
FIG 30	<i>COMPROBACIONES ACUSTICAS DEL MATERIAL</i>	263
FIG 31	<i>ESCALA 5 PIES FRECUENCIAS</i>	294
FIG 32	<i>EL SONIDO EL TIMBRE</i>	299
FIG 33	<i>EL SONIDO ÁMBITO CONTRASTE E IDIOMA</i>	300
FIG 34	<i>EL SONIDO DINÁMICAS</i>	303
FIG 35	<i>EL SONIDO TEJIDO</i>	305
FIG 36	<i>ARMONIA</i>	309
FIG 37	<i>LA MELODIA</i>	312
FIG 38	<i>RITMO</i>	316
FIG 39	<i>ESTRUCTURA DE LA MORFOLOGIA NARRATIVA</i>	326
FIG 40	<i>ANÁLISIS DE LA FORMA DEL CONTENIDO</i>	329
FIG 41	<i>ANÁLISIS DE LA FORMA DE LA EXPRESIÓN</i>	332
FIG 42	<i>ANÁLISIS DE LA CAPACITACIÓN AUDIOVISUAL</i>	333
FIG 43	<i>ANÁLISIS TÉCNICO OPERACIONAL</i>	341
FIG 44	<i>ÍNDICE ACUSTICO</i>	359
FIG 45	<i>MOTIVO MELÓDICO EN BESOS Y ABRAZOS</i>	369
FIG 46	<i>FRASE MELÓDICA EN DEL ROSA AL AMARILLO</i>	369
FIG 47	<i>FRASE MELÓDICA EN EL PRIMER CUARTEL</i>	370
FIG 48	<i>VARIACIONES TEMÁTICAS EN EL PRIMER CUARTEL</i>	370
FIG 49	<i>FRASES MELÓDICA EN ENTRE ROJAS</i>	371
FIG 50	<i>FRASE MELÓDICA EN INTRUSO</i>	371

FIG 51	MOTIVOS MELÓDICOS EN LA PETICIÓN	373
FIG 52	MODO ESCALÍSTICO EN MORIRÁS EN CHAFARINAS	374
FIG 53	MOTIVO MELÓDICO EN MORIRÁS EN CHAFARINAS	374
FIG 54	MOTIVO MELÓDICO EN SAMBA	375
FIG 55	MOTIVO MELÓDICO EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	375
FIG 56	ESTRATO RÍTMICO EN BESOS Y ABRAZOS	376
FIG 57	ESTRATO RÍTMICO EN DEL ROSA AL AMARILLO	377
FIG 58	ESTRATOS RÍTMICOS EN EL PRIMER CUARTEL	377
FIG 59	ESTRATO RÍTMICO EN ENTRE ROJAS	378
FIG 60	ESTRATO RÍTMICO EN INTRUSO	379
FIG 61	ESTRATOS RÍTMICOS EN LA PETICIÓN	380
FIG 62	ESTRATO RÍTMICO EN MORIRÁS EN CHAFARINAS	380
FIG 63	ESTRATO RÍTMICO EN SAMBA	381
FIG 64	ESTRATO RÍTMICO EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	381
FIG 65	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN BESOS Y ABRAZOS	384
FIG 66	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN DEL ROSA AL AMARILLO	385
FIG 67	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN EL PRIMER CUARTEL	386
FIG 68	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN ENTRE ROJAS	387
FIG 69	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN INTRUSO	387
FIG 70	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN LA PETICIÓN	389
FIG 71	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN MORIRÁS EN CHAFARINAS	390
FIG 72	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN SAMBA	390
FIG 73	ESTRUCTURA POR BLOQUES EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	391
FIG 74	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN BESOS Y ABRAZOS	393
FIG 75	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN DEL ROSA AL AMARILLO	394
FIG 76	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN ENTRE ROJAS	395
FIG 77	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN INTRUSO	396
FIG 78	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN MORIRÁS EN CHAFARINAS	397
FIG 79	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN LA PETICIÓN	398
FIG 80	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN EL PRIMER CUARTEL	399
FIG 81	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN SAMBA	400
FIG 82	POSICIONAMIENTO DE LOS BLOQUES EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	401
FIG 83	RELACIONES TEMÁTICAS EN BESOS Y ABRAZOS	402
FIG 84	RELACIONES TEMÁTICAS EN DEL ROSA AL AMARILLO	403
FIG 85	RELACIONES TEMÁTICAS EN EL PRIMER CUARTEL	404
FIG 86	RELACIONES TEMÁTICAS EN ENTRE ROJAS	405
FIG 87	RELACIONES TEMÁTICAS EN INTRUSO	406
FIG 88	RELACIONES TEMÁTICAS EN LA PETICIÓN	406
FIG 89	RELACIONES TEMÁTICAS EN MORIRÁS EN CHAFARINAS	407
FIG 90	RELACIONES TEMÁTICAS EN SAMBA	408
FIG 91	RELACIONES TEMÁTICAS EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	409
FIG 92	MEDIAS TEMPORALES DE LOS BLOQUES POR TIPO	415
FIG 93	MEDIAS TEMPORALES DE LOS BLOQUES POR PELÍCULA	415
FIG 94	PORCENTAJE TEMPORAL EN BESOS Y ABRAZOS	416
FIG 95	PORCENTAJE TEMPORAL EN DEL ROSA AL AMARILLO	417
FIG 96	PORCENTAJE TEMPORAL EN EL PRIMER CUARTEL	417
FIG 97	PORCENTAJE TEMPORAL EN ENTRE ROJAS	418
FIG 98	PORCENTAJE TEMPORAL EN INTRUSO	418
FIG 99	PORCENTAJE TEMPORAL EN LA PETICIÓN	419
FIG 100	PORCENTAJE TEMPORAL EN MORIRÁS EN CHAFARINAS	419
FIG 101	PORCENTAJE TEMPORAL EN SAMBA	420
FIG 102	PORCENTAJE TEMPORAL EN SOMBRAS EN UNA BATALLA	420
FIG 103	PRESENCIA SONORA EN BESOS Y ABRAZOS	422
FIG 104	PRESENCIA SONORA EN DEL ROSA AL AMARILLO	422
FIG 105	PRESENCIA SONORA EN EL PRIMER CUARTEL	422
FIG 106	PRESENCIA SONORA EN ENTRE ROJAS	423
FIG 107	PRESENCIA SONORA EN INTRUSO	423
FIG 108	PRESENCIA SONORA EN LA PETICIÓN	424

FIG 109 <i>PRESENCIA SONORA EN MORIRAS EN CHAFARINAS</i>	426
FIG 110 <i>PRESENCIA SONORA EN SAMBA</i>	427
FIG 111 <i>PRESENCIA SONORA EN SOMBRAS EN UNA BATALLA</i>	427
FIG 112 <i>MAPA DE CONCLUSIONES</i>	448
FIG 113 <i>MARCO DE RELACIONES CREATIVAS</i>	450
FIG 114 <i>PORCENTAJE POR HORAS</i>	504
FIG 115 <i>PORCENTAJE POR HORAS DEL DIA</i>	505
FIG 116 <i>PORCENTAJE POR DÍA DE LA SEMANA</i>	507
FIG 117 <i>POSICIÓN CRONOLÓGICA DE LAS PELICULAS</i>	622

952 Índice de tablas

TABLA 1 <i>LA MÚSICA COMO ARTE Y COMO CIENCIA</i>	90
TABLA 2 <i>PELICULAS ANALIZADAS SELECCIÓN</i>	290
TABLA 3 <i>ESCALA 5 DE 2 PIES 1 RECUENCIAS</i>	294
TABLA 4 <i>VACIADO NUMÉRICO DE VALORES PRESENCIALES DE LA MUSICA</i>	413
TABLA 5 <i>TIEMPOS POR BLOQUES</i>	414
TABLA 6 <i>FECHA DE LAS ENTREVISTAS</i>	502
TABLA 7 <i>DURACIÓN DE LAS ENTREVISTAS</i>	503
TABLA 8 <i>LUGAR DE LAS ENTREVISTAS</i>	505
TABLA 9 <i>NÚMERO DE HORAS DE LAS ENTREVISTAS</i>	505
TABLA 10 <i>HORAS DEL DIA</i>	505
TABLA 11 <i>DÍAS DE LA SEMANA</i>	506
TABLA 12 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN BESOS Y ABRAZOS</i>	628
TABLA 13 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN DEL ROSA AL AMARILLO</i>	629
TABLA 14 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN EL PRIMER CUARTEL</i>	630
TABLA 15 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN ENTRE ROJAS</i>	631
TABLA 16 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN INTRUSO</i>	632
TABLA 17 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN LA PETICIÓN</i>	632
TABLA 18 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN MORIRAS EN CHAFARINAS</i>	633
TABLA 19 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN SAMBA</i>	634
TABLA 20 <i>TIEMPO DE LOS BLOQUES EN SOMBRAS EN UNA BATALLA</i>	635

953 Índice de cuadros

CUADRO 1 <i>FLECCIÓN TIMBRICA E INSTRUMENTOS</i>	318
CUADRO 2 <i>FORMACIONES</i>	318
CUADRO 3 <i>ÁMBITO</i>	319
CUADRO 4 <i>CONTRASTE E IDIOMA</i>	319
CUADRO 5 <i>DINAMICA 1</i>	320
CUADRO 6 <i>DINAMICA 2</i>	320
CUADRO 7 <i>TEJIDO</i>	321
CUADRO 8 <i>ARMONIA 1</i>	321
CUADRO 9 <i>ARMONIA 2</i>	322
CUADRO 10 <i>CONTRAPUNTO</i>	322
CUADRO 11 <i>MELODÍA 1</i>	322
CUADRO 12 <i>MELODÍA 2</i>	323
CUADRO 13 <i>RITMO</i>	324
CUADRO 14 <i>ANÁLISIS ESTRUCTURAL</i>	336
CUADRO 15 <i>FUNCIONALIDAD DE LA MUSICA — FORMA DEL CONTENIDO—</i>	337
CUADRO 16 <i>FUNCIONALIDAD DE LA MUSICA — FORMA DE LA EXPRESIÓN—</i>	338
CUADRO 17 <i>CAPACITACIÓN AUDIOVISUAL CUADRO DE ANÁLISIS</i>	339
CUADRO 18 <i>GESTIÓN TÉCNICA CUADRO DE ANÁLISIS</i>	342

CUADRO 19	ELECCIÓN TIMBRICA VS ELEMENTOS NARRATIVOS	343
CUADRO 20	ÁMBITO CONTRASTE E IDIOMA VS ELEMENTOS NARRATIVOS	344
CUADRO 21	DINAMICAS Y TEJIDO VS ELEMENTOS NARRATIVOS	345
CUADRO 22	COLOR Y TENSIÓN ARMÓNICA VS ELEMENTOS NARRATIVOS	346
CUADRO 23	CONTRAPUNTO Y MELODÍA VS ELEMENTOS NARRATIVOS	347
CUADRO 24	MELODÍA Y RITMO VS ELEMENTOS NARRATIVOS	348

9 5 4 Procedencia de las ilustraciones

Páginas 1, 43, 465, 499, 641, *Amadis Amadis* , *Amadis de Gaula*, de Ramiro Gómez (1995) Ogro Films, S A Producciones audiovisuales Director de Fotografía Andrés Torres (Aec)

Página 124 (fotograma insertado), *Cuadrilatero*, de Jose Carlos Ruiz (1998) E C A M

Página 163, fragmento de la partitura original de *Cuadrilatero* (Manuel G rtrudix)

Página 447, Imagen *Melodia*, de Pilar Moret Tordera (IV Concurso digital Macworld)

Página 499, *Primer acorde*, de Ramiro Gómez (1992) Ogro Films S A Producciones audiovisuales Director de Fotografía Andrés Torres (Aec)