

---

# Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica

---

JOSEP LLUÍS I FALCÓ

Parlar de cinema, emprant termes visuals, resulta factible tot i no visionar la pel·lícula, car existeix un llenguatge precís, una terminologia abundosa que ens permet una comunicació verbal positiva. Però parlar de cinema emprant termes auditius comporta sempre un seguit de riscos, motivats per la poca precisió terminològica i la manca d'un corpus global de termes delimitats i definits que ens permetin comunicar de manera verbal els mil i un recursos que la nostra oïda percep davant una pel·lícula.

## Alguns matisos i precisions

Un error comú perpetuat fins avui, i que de ben segur no finirà després de publicat aquest article, ha estat parlar de *banda sonora* com a sinònim inequívoc de *música de cinema*. Res més lluny de la realitat: podem parlar de música de cinema des del primer acompanyament musical que es va fer en una projecció de cinema mut; però només podem parlar de banda sonora a partir de l'aparició del cinema sonor.<sup>1</sup> D'aquesta manera podem afirmar que TOTES les *bandes sonores musicals* (vegeu el següent paràgraf, que aclareix aquest concepte, abans de treure conclusions precipitades) són música de cinema, però que no tota la música de cinema forma part d'una banda sonora, car la música cinematogràfica anterior a l'aparició del cinema sonor no va ser enregistrada damunt l'esmentat suport físic i, per tant, va quedar reduïda a partitures, fulls d'indicacions musicals, etc., que, massa vegades, s'han perdut sense remei.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Caldria matisar històricament aquestes dades: tot i que es dona, popularment, *El Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) com a primera pel·lícula sonora de llargmetratge, cal dir que l'any anterior es va fer *Don Juan* (*Don Juan*, Alan Crosland, 1926) amb música de William Axt i efectes de so sincrònics, malgrat que encara sense la presència de la veu humana. *El Cantor de Jazz* va ser, això sí que és cert, la primera pel·lícula «parlada» (tot i que els seus fragments parlats són només un petit percentatge del metratge total). No obstant això, aquestes pel·lícules encara no tenien el so incorporat al film, sinó que aquest anava en un disc de baquelita apart: era l'anomenat sistema Vitaphone que va durar només els primers anys del sonor, fins l'arribada i implantació definitiva del sistema de so que avui coneixem, ja inseparable del seu suport cinematogràfic.

<sup>2</sup> La història de la música en el cinema mut és molt més rica i complexa del que popularment es

Però no acaba aquí la nostra matisació, car creiem necessari diferenciar també entre banda sonora musical (a partir d'ara BSM) i banda sonora no musical (simplement BS), i intentar emprar sempre amb precisió els dos termes, de manera que no es confonguin. Esmentar *banda sonora* no és esmentar la BSM, car l'amplitud del primer terme inclou també diàlegs, sorolls i fins i tot silencis.<sup>3</sup> Dir que Nino Rota és l'autor de la banda sonora d'*Ensayo de orquesta (Prova d'Orchestra, Federico Fellini, 1979)* és tan fals com assegurar que la Capella Sixtina és obra de Miquel Àngel: si en el segon cas tenim clar que Miquel Àngel només va pintar els frescos que la decoren, en el primer cas hem de tenir igualment clar que Rota es va limitar a compondre la part musical de l'esmentada BS i, per tant, és autor només de la banda sonora musical (BSM), però no pas de la resta de sons (estructurats o no) que configuren la totalitat de la banda sonora, pista de so o *soundtrack*.

Encara un matís més: pel que fa al tema de les edicions discogràfiques,<sup>4</sup> hem de fer notar que allò que els aficionats hi escolten és música de cinema (MDC), però tampoc BSM, car ells gaudeixen de la seva audició descontextualitzada, esqueixada de la pel·lícula que li dona raó de ser i sense la qual no s'hauria creat. Aquí no existeix el dilema sobre què fou primer, *si l'ou o la gallina*. La MDC és música funcional, música aplicada a una imatge, i aquest factor no pot ser obviat. La seva audició fora de context té total validesa, tanta com l'audició d'una edició discogràfica d'*Aida, La Bohème, Turandot* o qualsevol altra música operística extreta del seu context escènic. Però la seva *anàlisi com a BSM mai no es pot fer només mitjançant aquesta edició discogràfica*, perquè llavors s'estaria analitzant només com a música, prescindint de la seva funcionalitat original i no tenint en compte més característiques que les purament captables per l'oïda, deixant de banda tota interacció amb la imatge. L'anàlisi de la BSM ha de ser sempre audiovisual i no només auditiva; en cas contrari, insistim, ens trobaríem davant no pas de

---

creu i, tot i que encara queda molt per fer, val la pena parar atenció en alguns treballs que sobre el tema s'han escrit. Sembla que des del principi de l'exhibició cinematogràfica l'acompanyament musical hi va ser present. Sabem, per exemple, que a algunes sessions dels germans Lumière, encara al Grand Café de París, fetes el 1896, hi havia Monsieur Emile Maraval tocant un piano de la Casa Gaveau, tot i que no sigui possible assegurar que la seva intervenció fos sincrònica amb el film. Es conserven partitures originals escrites expressament per al cinema ja des de 1908: Camille Saint-Saëns compongué la música per al film *L'assassinat du duc de Guise*, de Charles-Gustave-Auguste Le Bary i André Calmettes, i el rus Ippolitov-Ivanov va fer la del film *Sten'ka Razin* d'Aleksandr Drankov. La nòmina seria massa extensa per tan poc espai; per a més informació sobre aquest tema recomanariem la lectura dels primers capítols del llibre de Gianni RONDOLINO (*Cinema e musica*, Torino 1991).

<sup>3</sup> En aquest sentit Jean MITRY (*Estética y psicología del cine*, Madrid 1989, Vol. 2: *Las formas*, pàg. 106) s'expressa dient: «El peso del silencio no existe más que después del cine hablado, y como sabemos su poder expresivo no es un recurso de poca monta». El silenci cinematogràfic és, però, una assignatura pendent en moltes anàlisis, i fóra necessari incidir més en aquest tema.

<sup>4</sup> Hem inclòs el terme anglòfon al final del paràgraf anterior amb tota la intenció, ja que, per la seva inclusió en aquestes edicions discogràfiques (on apareix com a reclam comercial l'expressió *original soundtrack*) el considerem el principal responsable del mal ús del terme *banda sonora* com a sinònim de música de cinema al qual ens referíem més amunt.

l'anàlisi d'una BSM, sinó de MDC. Però és en aquest punt on comencen els problemes:

La manca d'uns paràmetres d'anàlisi i d'una terminologia adient i precisa que permeti delimitar tots els recursos que són susceptibles de configurar una BSM, a la qual ens referíem en iniciar aquest article, es fa aquí palesa. Si bé alguns d'aquests recursos es troben ja delimitats, es coneix quin efecte provoquen, per què s'utilitzen, se n'ha fet història, se'n coneix l'origen i, fins i tot, gaudeixen de terme propi, la majoria acostumen a esmentar-los tot explicant-los o descrivint-los en la seva totalitat.<sup>5</sup> D'altra banda, una bona part de la bibliografia existent esmenta aquests recursos ja definits un rera l'altre sense un criteri coherent que justifiqui la seva agrupació. Succeeix quelcom similar que amb els gèneres cinematogràfics que s'esmenten en un mateix calaix de sastre sense atendre al paràmetre que defineix els uns o els altres, i posant-los a més en compartiments estancs, com si un *western*, per exemple, no pogués ser un drama o una comèdia, al mateix temps que ser una pel·lícula d'aventures o un musical.<sup>6</sup> Així, en els cas dels recursos musicals emprats al llarg d'una BSM, trobem en un mateix nivell termes com *leitmotiv*, *mickeymousing*, música diegètica, teló sonor... sense cap mena de distinció jeràrquica, quan el paràmetre que defineix cadascun d'aquests és –com veurem– diferent. I el problema dels gèneres es repeteix també pel que fa a la impermeabilitat dels recursos, com si un mateix fragment musical només pogués ser identificat amb un dels recursos definits fins avui.<sup>7</sup>

El profund convenciment que tenim (i que ja hem manifestat amb escreix més amunt) de la funcionalitat de la BSM i de la impossibilitat d'analitzar-la descontextualitzadament, ens va conduir de manera inevitable a la necessitat de definir els diferents usos que es fan de la música en un film, classificar-los i agru-

<sup>5</sup> Imaginem que cada vegada que un director hagués de demanar una panoràmica digués: «pots fer un moviment de càmera d'esquerra a dreta, fent-la girar sobre el seu propi eix; però sense que hi hagi desplaçament?» Absurd, veritat? Igual d'absurd que escoltar com un director de cinema li demana a un compositor: «Aquí em col·loques una música que faci por, com *tatxán tatxán txun txun*, i que entri... de manera bèstia!» Francament, molt tècnic (malauradament la frase és verídica).

<sup>6</sup> Notem que el *western* té com a referències bàsiques d'identificació paràmetres físics que afecten més el continent que no pas el contingut (un *western* el podem identificar només amb un fotograma); però per identificar un drama cal atendre a paràmetres psicològics o anímics (ara relatius al contingut i no pas al continent). Una certa barreja d'ambdós paràmetres ens seria útil per a definir, per exemple, una pel·lícula històrica, en què entrarien en joc els nostres coneixements culturals i no només la nostra sensibilitat o percepció.

<sup>7</sup> Fent una comparació amb una altra disciplina, imaginem-nos que en un estudi demogràfic trobéssim una classificació de la població d'un determinat país que fes quatre grups bàsics: casats, aturats, rossos i catòlics. És prou evident la barreja de criteris emprats per bastir aquesta classificació, car es prenen com a paràmetres vàlids factors tan divergents com l'estat civil, la situació laboral, el color del cabell i la religió. Qualsevol investigador rebutjaria una classificació com aquesta, i encara més si es prenguessin com a impermeables cadascuna d'aquestes categories, tot afirmant que un casat no pot ser ni ros, ni catòlic, i que un aturat no pot estar casat, etc. Això és el que succeeix en parlar de gèneres cinematogràfics, i música de cinema, sense que aquesta barreja arbitrària de criteris provoqui el més mínim rebuig en els investigadors.

par-los d'una manera coherent i raonada d'acord amb uns paràmetres que els fossin comuns, establint una terminologia que permeti el diàleg, gairebé sempre difícil, entre compositor i director, o entre analista i lector. Tots aquests paràmetres i els recursos que s'hi adscriuen ajuden notablement a definir l'estil audiovisual (si el té) de qualsevol compositor cinematogràfic, i a delimitar el grau de llibertat amb el qual ha treballat. Les ratlles que segueixen no pretenen tant ser un glossari de termes, com una exposició raonada d'aquests paràmetres que hem considerat operatius per analitzar la BSM.

### **Paràmetres per a l'anàlisi de la MDC**

Ja hem establert més amunt la diferència entre MDC i BSM i no la repetirem. Però sí que voldríem enumerar els paràmetres que poden emprar-se en l'anàlisi de la MDC, car –dos d'aquests– són els més emprats per alguns dels crítics i presumptes estudiosos per al comentari i l'anàlisi (també presumpta) de bandes sonores. A més, cal reconèixer que aquests dos més emprats ens resultaran útils com a paràmetres auxiliars per a la posterior anàlisi de la BSM.

Tres són aquests paràmetres que cal tenir en compte a l'hora d'analitzar una música cinematogràfica fora del seu context filmic: el *mètode de selecció del bloc*, la seva *estructuració temàtica*, i el seu *caràcter* dominant. Explicar-los queda per un altre treball més extens que aquest, en fase de redacció, que porta per títol *La banda sonora musical cinematogràfica. Del proceso creador al proceso recreador*.<sup>8</sup> Que serveixi com a avanç que els tres tenen només en compte la música, prescindint de la interacció audiovisual, la qual cosa permet el tradicional comentari basat en la simple audició discogràfica, vàlid només com a crítica musical, però mai, insistim, com a crítica o anàlisi audiovisual, és a dir, de la BSM i destinat a explicar en molts casos com és la música, i no pas de quina manera s'utilitza.

### **Paràmetres per a l'anàlisi de la BSM**

En primer lloc cal que tinguem clar que la BSM es divideix, des del punt de vista estrictament cinematogràfic, en blocs,<sup>9</sup> que a la vegada es poden dividir en temes, les possibles subdivisions o la possible configuració dels quals entren ja de ple en el terreny musical, per la qual cosa no correspon analitzar-les aquí.

Els paràmetres que utilitzarem es relacionen amb el procés creador de la BSM i, de fet, de la mateixa pel·lícula. Poc a poc anirem avançant, tot i que no de manera necessàriament lineal, per l'esmentat procés, enfrontant-nos amb un seguit de

---

<sup>8</sup> Un esquema complet de les jerarquies establertes en aquest treball tant per a l'anàlisi de la MDC com per al de la BSM, el podeu veure, però, al final d'aquest article.

<sup>9</sup> «Bloc» és el terme que s'utilitza en música cinematogràfica per designar cadascun dels fragments musicals. Aquests van normalment numerats i amb la indicació de temps (en minuts i segons) anotada de manera visible a la partitura.

dilemes creatius que, en necessitar una resposta, generen els esmentats paràmetres.

A la fase de preproducció, una fase en la qual no intervé necessàriament el compositor,<sup>10</sup> es planifica la pel·lícula, la presència musical inclosa. El que és habitual és que la pel·lícula contingui música a posteriori, com a «acompanyament» o «fons musical», i que, per tant, el que prevalgui sigui la imatge. Però en casos especials (òpera i ballet filmats, films musicals...) passa tot el contrari, i és la música la que prima i, fins i tot, preexisteix a la imatge.<sup>11</sup> La funcionalitat en aquest cas s'inverteix i hauríem de parlar més d'imatge funcional que no pas de música funcional. El que canvia en ambdós casos és la *funció articuladora* de la música que, en el primer cas, establirem que és secundària, mentre que en el segon, el que pertany al cinema musical en qualsevol de les seves formes, serà protagonista, car les imatges s'estructuren, es construeixen i s'articulen al voltant de la música i a partir d'ella.

També en aquesta fase de preproducció (en el guió, l'*storyboard*, etc.) es planteja la justificació de la presència musical a la pel·lícula a dos nivells diferents: la seva justificació òptica i la seva justificació (o coherència) argumental.

Pel que fa a la *justificació òptica*, o *presència en pantalla*, fa la seva aparició la tan esmentada música diegètica (oposada al que s'acostuma a anomenar música incidental).<sup>12</sup> Entenem que cal tenir en compte la presència en pantalla no pas de la música, sinó de la font sonora que la produeix, que podrà ser real o irreal (i que correspondrien a la música diegètica i a la incidental, respectivament). La real és aquella font sonora que apareix en pantalla, i és, per tant, una font sonora *òpticament real* (un aparell de ràdio, un cantant, etc.) el so de la qual és sincrònic a la font (no a la imatge en moviment). La irreal (la més comuna) és tot el contrari, és música que prové del no-res, música la presència de la qual no té cap justificació física, car no hi ha cap font sonora que la produeixi (no obstant això, la seva

<sup>10</sup> Malgrat que seria del tot desitjable que sí que hi intervingués, això només acostuma a succeir en comptades ocasions, i aquest primer paràmetre, juntament amb els dos que analitzarem a continuació, ve definit normalment per l'actuació del guionista i/o director. Sobre la conveniència del treball en equip, ens permetem fer nostres aquí les paraules de Jean MITRY (*Estètica y...*, pàg. 141) quan deia que «si el guión técnico debe ser obra del director, no por ello debe de dejar de pedir ayuda al autor de los diálogos, al compositor, al operador y al decorador, puesto que cada uno de ellos tiene algo que decir y un papel que jugar en la ejecución del proyecto. *Sólo así la obra puede alcanzar cierta perfección...*» (el subratllat és nostre).

<sup>11</sup> De fet, el mètode de treball també canvia quan es filma una pel·lícula musical: la música (tant la part instrumental com la part vocal) és enregistrada prèviament al rodatge i s'hi utilitza com a *playback* per tal d'obtenir una perfecta sincronia, tant en el moviment dels llavis, com a la coreografia.

<sup>12</sup> Els termes que s'han emprat per definir els dos usos s'han multiplicat al llarg dels anys. Karel REISZ (*Técnica del montaje*, Madrid 1960) parlava de música sincrònica en oposició a música asincrònica, essent la primera l'equivalent a la diegètica; i més recentment Michel CHION (*La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona/Buenos Aires/Mèxic 1990) parla de «música de pantalla» en oposició a «música de fossar».

presència sonora és un convencionalisme que acceptem).

El paràmetre de *coherència argumental* ens permet veure si la presència del bloc musical està justificada o no per l'argument; si ho està, direm que la seva presència està integrada, i si no, direm que li és aliena. Cal recordar aquí que estem assenyalant *paràmetres l'objecte d'anàlisi dels quals és només la música, i no pas la lletra*, i que, per tant, si en una seqüència hi ha un bloc musical cantat, que el text de la cançó tingui o no a veure amb l'argument no implica que la presència de música sigui coherent, car el mateix text es podria haver declamat. A diferència del paràmetre anterior, el que el guionista o el director pretenen justificar ara és la presència de música *per se*, integrant (o no) aquesta presència en l'argument. El fet que existeixi música diegètica no implica una justificació argumental d'aquesta: que un personatge canti en pantalla és un cas clar de diègesi però, si ens preguntem què justifica argumentalment que canti, ens enfrontem a un problema de coherència argumental. Per posar un parell d'exemples prou clars i alhora coneguts: que Gene Kelly a *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the rain*, Gene Kelly, Stanley Donen, 1952) canti i balli al carrer, xipollejant i pujant als fanals, tindria com a única explicació «coherent» una bogeria transitòria del personatge que interpreta (o bé un excés d'alcohol, és clar). Tanmateix, i bromes a part, que Liza Minelli a *Cabaret* (*Cabaret*, Bob Fosse, 1972) canti i balli té coherència, car la professió del personatge que interpreta ho justifica, i mai no canta ni balla amb professionalitat fora de l'escenari del cabaret on el seu personatge actua. En l'exemple de Gene Kelly ens trobaríem davant un bloc musical aliè a l'argument, i en el de Liza Minelli, davant un bloc musical que hi està integrat.<sup>13</sup>

La *interacció semàntica* acostuma a ser el paràmetre d'anàlisi el control del qual correspon més al compositor que no pas al director. Tant si ens trobem davant una BSM composta expressament com si hem optat per un *poutpourri* d'èxits, peces clàssiques tòpiques o similars,<sup>14</sup> topem amb una qüestió cabdal: quin missatge ha d'arribar a l'espectador gràcies a la conjunció de música i imatge? Aquí el compositor (o qui sigui), ja en plena fase de producció, es troba limitat pel missatge, que és quelcom que no pertany a ell sinó al director (o al guionista) de la pel·lícula. El significat li ve donat pel guió i, com a professional al servei d'un

---

<sup>13</sup> De fet, hi ha opinions enfrontades sobre si es pot o no considerar *Cabaret* com una pel·lícula musical o bé si és només un drama amb presència de números musicals, precisament per aquesta integració dels números en l'argument. D'altra banda Rick ALTMAN (cfr. *Genre, The Musical*, Londres 1981, pàg. 10) defineix el musical com el film en el qual les seqüències ballades i cantades no tallin el decurs de l'acció i resultin imprescindibles per la narració. Segui com sigui, no són aquestes línies les òptimes per discutir sobre una definició del musical com a gènere, tot i que considerem que la classificació feta tenint en compte la coherència argumental dels números (integrada o aliena) pot ser d'utilitat.

<sup>14</sup> Aquí intervindria, com a auxiliar, el paràmetre d'anàlisi de l'MDC *Mètode de selecció del bloc*, pel qual delimitem la responsabilitat del bloc musical, que pot ser d'un compositor contractat expressament per dur a terme l'encàrrec, o bé pot ser obra del director, el muntador o un director musical que s'encarrega de seleccionar peces preexistents i decidir-ne la utilització en el film. Per aquest motiu no parlem de mètode de *composició*, sinó de mètode de *selecció*.

projecte col·lectiu, s'hi ha de supeditar. De tota manera, i en aquesta mateixa fase del procés de creació, es proporciona al compositor una petita dosi de llibertat, car és ell (i només ell) qui pot decidir *com transmet musicalment aquest missatge*, quin tipus de música utilitza. Aquest és potser l'únic punt en el qual el compositor és lliure d'utilitzar el seu propi llenguatge: conceptes, materials i tècniques que li són propis i habitualment aliens als cineastes (harmonia, contrapunt, fuga, instrumentació...). Aquesta és la fase en què el més important és la interacció entre dos missatges, el musical i el visual, que poden reforçar-se o oposar-se entre sí segons la intenció creadora. És a dir, música i imatge poden portar missatges convergents o divergents, malgrat que la pretensió final sigui sempre una convergència semàntica.<sup>15</sup> En la bibliografia tradicional sobre el tema es parla de l'ús de *clixés* musicals (Adorno, 1976, pàgs. 31 a 34), tot i que reduint aquesta utilització a il·lustrar estats anímics. Nosaltres considerem que existeixen també «clixés» musicals aplicables a accions físiques o a determinats llocs, èpoques o conceptes. Ha de quedar clar que el *clixé* o estereotipus no el constitueix aquí la interacció audiovisual, sinó el fet de dotar la música i la imatge d'una determinada significació. És a dir, que no considerem com a *clixé* utilitzar una música trista per a una seqüència trista, sinó que aquesta música i aquesta seqüència siguin catalogades com a tristes, la qual cosa pot ser raonable pel que fa a la imatge (tot i que força vegades és gràcies a l'argument i no necessàriament als seus valors visuals), però poc menys que convencional pel que fa a la música. Tres són les tipologies que nosaltres establím tant de convergència com de divergència: *anímica*, *física* i *cultural*. Tot i que les tres tenen un fort component cultural, només una rep aquest nom. El motiu és simple, però històricament complex: hem de tenir en compte, d'entrada, que l'àmbit d'aquest article i de les idees que s'hi

<sup>15</sup>Michel CHION (*La audiovisión...*, pág. 19) parla de «música empàtica» i «música anempàtica», però aquesta terminologia no ens convenç. Per a Chion la «música empàtica» (el que nosaltres anomenem convergència) és aquella que participa de l'emoció de l'escena, mentre que considera música anempàtica (per a nosaltres divergència) aquella que «muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. Y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico»; i afegeix que no participa de l'esmentada emoció. Considerem que l'ús d'una música que porti una càrrega emotiva divergent de la que porta la imatge no pot ser qualificat d'indiferent, ni es pot dir que no sigui particip de l'emoció que es transmet visualment. De fet, el mateix Chion reconeix que intensifica l'emoció. La música anempàtica, i per tant *incapaç de reflectir l'emoció de les imatges*, existiria per una manca d'ofici del compositor, el director o el muntador que la utilitzarien per omplir un buit, sense cap mena d'intenció creativa, i amb una interacció semàntica carent de contingut o amb un contingut accidental i no pas fruit de cap voluntat creativa. Qui parla de paral·lelisme i contrapunt (potser la terminologia més estesa), no només referint-se a la música cinematogràfica, sinó a tot el que és so en el cinema, és Siegfried KRACAUER (cfr. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Buenos Aires, Mèxic 1989 [1960], pàgs. 139-203), però sense arribar a establir cap mena de jerarquia derivada de les dues utilitzacions. Per la seva banda, el compositor Hanns EISLER (*Composing for the films*, Londres 1947, pág. 69) deia que «picture and music, however indirectly or even antithetically, must correspond to each other» (el subratllat és nostre). Jean MITRY, d'altra banda, és radicalment contrari a l'utilització del terme *contrapunt* en aquest sentit (cfr. *Estética y...*, pàgs. 138-139), i proposa emprar el terme *contrast*.

exposen queda circumscrit al cinema i la música occidentals. El que per a nosaltres pot ser una música o una imatge trista, per a un guerrer batusi, un santó hindú o un nadiu de l'illa de Bali pot ser alegre, i viceversa. Però agafant-la com a premissa bàsica, convindrem que tots nosaltres identifiquem determinats tipus de música (clixés) amb determinats sentiments (paral·lelisme anímic), o amb determinats moviments i accions (paral·lelisme físic). Per tant, no cal tenir una cultura musical específica per detectar els dos recursos esmentats, tot i que sí caldrà tenir una certa sensibilitat «occidental». Però el paral·lelisme cultural sí que demana una certa educació que permeti identificar-lo i el faci ser un recurs efectiu.

Com a paral·lelisme cultural entendrem aquell que utilitza música característica d'una determinada regió o ambient físic per acompanyar-ne imatges (paral·lelisme cultural local), d'una determinada època (paral·lelisme cultural cronològic), o bé peces musicals característiques que per si mateixes no tenen significat, però a les quals la tradició ha dotat d'un sentit, i que s'utilitzen per il·lustrar determinades situacions. És allò que Adorno (1976, pàg. 30-31) anomena *stock music*, esmentant com a exemples encara avui perfectament vàlids la Marxa nupcial d'*El somni d'una nit d'estiu* de Mendelssohn per il·lustrar unes noces, la *Sonata Clar de Lluna* de Beethoven per a una seqüència romàntica nocturna, etc., que tant Adorno com Kracauer consideren un defecte de la BSM.<sup>16</sup> Nosaltres donem un nou terme a aquest recurs parlant de paral·lelisme cultural conceptual, i hi incloem la utilització de música en una seqüència per afinat intel·lectual o ideològica amb l'argument, com succeeix a *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971; música de W. Carlos), on s'utilitza música de Beethoven perquè el seu protagonista sent per ella una passió.

Si vèiem ara com la música podia interactuar amb el missatge visual, vegem a continuació com ho fa amb els dos vehicles portadors d'aquest missatge: per una banda, amb la narració en ella mateixa i, per l'altra, amb el que podem entendre com a suport estructural d'aquesta narració, el muntatge cinematogràfic.

Tenint en compte la relació del bloc amb la línia argumental de la pel·lícula —és a dir, la seva *ubicació dins la narració*— trobem diferents *formes narratives* com ara el tema circumstancial, el *leitmotiv*, l'elipsi, la irrupció i la interrupció musicals, el número musical i el *mickeymousing*. De tots ells ens detindrem només ara en el *leitmotiv*, car considerem que s'utilitza de vegades de manera errònia.

---

<sup>16</sup>Concretament KRACAUER (*Teoría del cine...*, pàg. 185) diu que «este defecto cegador suelen producirlo sobre todo las partituras arregladas sobre la base de melodías con significados fijos; como las músicas populares que asociamos tradicionalmente con las actuaciones circenses, los funerales y otros hechos típicos de la vida real. Cada vez que estas melodías, convertidas en clichés desde hace mucho tiempo, se sincronizan con las imágenes que les corresponde, automáticamente provocan reacciones estereotipadas». I afegeix en nota, a la pàgina 186: «esas melodías archiconocidas o estereotipos visuales pueden justificarse como breves insertos en casos en que, de no ser por ellos, serían precisas fastidiosas disertaciones para hacer avanzar la acción».



És ben sabut que el *leitmotiv* wagnerià, del qual procedeix el cinematogràfic, és un motiu o un tema breu que s'identifica amb un personatge o amb una situació concrets de l'obra a la qual apareix, de manera que cada cop que apareix o s'al·ludeix a aquest personatge o situació, sona el «seu» *leitmotiv*.<sup>17</sup> Aquest pot presentar-se amb diferents variacions de timbre, ritme, intensitat, etc., però queda clar que una mateixa línia melòdica no serveix per a diferents personatges o diferents situacions. Malgrat això, molts crítics i analistes de música cinematogràfica parlen de *leitmotiv* quan un mateix motiu o tema s'utilitza al llarg d'una pel·lícula com a fons de diferents personatges o diferents situacions, canviant timbre, ritme, intensitat... cada vegada. Això és el que succeeix, per exemple a *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961, música de Henry Mancini) en què l'ara popular tema *Moon River* apareix continuadament al llarg de tota la pel·lícula, però amb diferents ritmes i instrumentació segons acompanyi una seqüència trista, alegre, dinàmica, etc. S'ha dit i s'ha repetit fins el cansament que *Moon River* és el *leitmotiv* del film: nosaltres afirmem que «Moon River» no és sinó un tema (en aquest cas el principal) que es podria convertir en *leitmotiv* si de la pel·lícula s'en fes una segona part,<sup>18</sup> però que no actua com a *leitmotiv* dintre del «seu» film. Creiem, però, que actua com una mena de «leitmotiv» de la pel·lícula, tot i que fora del seu context filmic, en la vida quotidiana, i pel poder evocador de l'MDC, caracteritzant així la pel·lícula fora de l'ambient cinematogràfic.<sup>19</sup> Aquesta circumstància, de tota manera, pertany ja al procés recreador i no al procés creador, per la qual cosa no ens hi detindrem més.

---

<sup>17</sup> La definició de *leitmotiv* que dóna el prestigiós *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* és ben clara: «A theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work, usually operatic but also vocal, choral or instrumental. The leitmotif may be musically unaltered on its return, or altered in its rhythm, intervallic structure, harmony, orchestration or accompaniment, and also may be combined with other leitmotifs in order to suggest a new dramatic condition...» (WARACK, John. «Leitmotif» a SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres 1980. Vol. X, pàg. 644).

<sup>18</sup> De fet, sí que podem parlar de *leitmotiv* d'un film complet en sèries de llargmetratges com les dedicades a Superman, Indiana Jones, James Bond 007, etc., que ja associen un tema a un personatge o a un grup concret de personatges que són els protagonistes de tota la sèrie. En TV parlariem de sintonia.

<sup>19</sup> Passa el mateix amb peces com *Raindrops Keep Falling On My Head* de *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969, música de Burt Bacharach), *In the Windmills of Your Mind* d'*El Caso Thomas Crown* (*The Thomas Crown Affair*, Norman Jewison, 1968, música de Michel Legrand): classificades erròniament com a *leitmotiv* perquè la seva audició evoca el film d'origen, però que apareixen només en una seqüència i, per tant, no poden actuar com a *leitmotiv*, car per a això s'haurien de repetir en circumstàncies idèntiques a les quals acompanyen. Creiem que el *quid* de la qüestió, per justificar la presència d'aquestes peces, està en el fet que són peces de fàcil assimilació que s'han fet populars ràpidament, amb el consegüent èxit comercial i econòmic (a més d'aconseguir, en els dos casos, l'Oscar a la millor cançó), cosa que possibilita que esdevinguin un *leitmotiv* fora de context. Similar és el cas del *Tema de Lara* pertanyent a la BSM de *Dr. Zhivago* (*Dr. Zhivago*, David Lean, 1965, música de Maurice Jarre), que apareix múltiples vegades al llarg de la pel·lícula en situacions diferents, sense una adscripció regular, però l'audició del qual ens evoca inevitablement el film d'origen.

ESQUEMA DELS RECURSOS GENERATS PELS DIFERENTS PARAMETRES D'ANALISI DE LA MUSICA DE CINEMA I DE LA BANDA SONORA MUSICAL

MDC	Mètode de selecció	Composició expressa	Compositor professional	
		Composició preexistent	Compositor aliè	
			Inclusió sense variacions	
	Combinació d'ambdues opcions		Inclusió amb variacions	
Estructura temàtica	Bloc temàtic	Bloc monotemàtic		
	Bloc atemàtic	Bloc politemàtic		
Caracter	Anímic			
	Físic			
	Cultural	Local		
		Cronològic		
		Conceptual		
BSM	Funció articuladora	Protagonica		
		Secundària		
	Justificació òptica o Presència en pantalla de la font sonora	Real	Dintre de camp (ON)	
		Irreal	Fora de camp (OFF)	
		Formes de pas	Real a irreal	
			Irreal a real	
			Identificació (presència ambigua)	
	Coherència argumental	Integrada		
		Aliena		
	Interacció semàntica	Convergència	Anímica	
Física				
Divergència		Cultural	Local	
			Cronològic	
		Conceptual		
		Anímica		
		Física		
		Cultural	Local	
			Cronològic	
			Conceptual	
Ubicació al muntatge	Bloc genèric	D'entrada		
		De sortida		
	Bloc-sequència	D'enllaç		
		Total		
	Bloc de transició	Parcial		
Bloc continu				
Ubicació a la narració (Forma narrativa)	Tema circumstancial			
	Leitmotiv			
	Elipsi			
	Irrupció musical	Perllongada		
		Acotada		
	Interrupció musical	Conclusiva		
		Suspensiva		
Seqüència de muntatge				
Número musical				
Mickeymousing				
Pla auditiu	Primer pla			
	Pla secundari			
	Pla de figuració			
Defectes	Producció	Bloc de recurs		
		Fals leitmotiv		
	Exhibició	Tall bruscat		
		Disminució del volum		
		Alteracions doblatge		
		Censura		

Fins aquí el compositor podia haver treballat només amb el guió, amb notes, amb indicacions del director..., podia fins i tot haver vist un premuntatge sobre el qual prendre unes notes sobre paper pautat, encara que no fossin definitives. Però és ara quan la música s'ha d'acotar físicament i s'ha d'ubicar dins del muntatge. Som, de fet, en la fase de postproducció (en la qual les presses per fer la música són habituals). Manuel Valls deia que el cinema «*ha dictado la ley en lo que concierne a la creación musical, en cuya norma el cálculo substituye al concepto romántico de la inspiración, y, por ello, no es ningún secreto que la música cinematográfica, pensada y creada para servir de fondo sonoro a unas secuencias, se compone y recompone con un centímetro en la mano y un cronómetro en la otra, pues el compositor, en su trabajo, ha de ceñirse con total precisión a la duración asignada a cada pasaje*».<sup>20</sup>

Definits per aquest paràmetre d'*ubicació al muntatge* convindrem a assenyalar les tipologies següents: blocs genèrics (d'entrada, sortida o enllaç), que corresponen als títols de crèdit;<sup>21</sup> bloc-seqüència (total o parcial), que coincidiria amb el desenvolupament d'una seqüència (o part d'aquesta); bloc de transició, utilitzat com a pas d'una seqüència a una altra; bloc-pla, generalment atemàtic i breu; i el bloc continu, que podem trobar de manera singular en pel·lícules dels anys trenta (com a llast encara de l'acompanyament musical ininterromput de l'època silent), o en el cinema d'animació.<sup>22</sup>

El darrer paràmetre que tindrem en compte a l'hora d'analitzar un determinat bloc de la BSM és el *pla auditiu*. Aquest, per desgràcia es pot decidir (i s'acostuma a

<sup>20</sup> VALLS, M.; PADROL, J., *Música y cine*, 1986, pàg. 16-17

<sup>21</sup> Els blocs genèrics d'enllaç es troben en comptades ocasions i només en determinades pel·lícules de llargmetratge que gaudien (!) d'un descans durant el qual s'aturava la projecció i sortia un rètol anunciant l'intermedi, mentre una música, composta expressament per acompanyar aquell rètol, sonava a la sala. Recordem exemples com *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939, música de Max Steiner), *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. De Mille, 1956; música d'Elmer Bernstein), *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960, música d'Alex North), *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962, música de Maurice Jarre), o *La conquista del Oeste* (*How the West was won*, Henry Hathaway, John Ford i George Marshall, 1962, música d'Alfred Newman). Encara avui a Itàlia es manté el costum d'interrompre la pel·lícula per tal de fer un descans independentment del metratge del film, que, a més, si és de producció italiana conté ja el rètol indicatiu del descans. També trobem blocs d'enllaç en pel·lícules d'episodis, entre un episodi i l'altre. De vegades, molt més esporàdicament, trobem un bloc musical anterior a l'aparició dels títols de crèdit d'entrada, que pot o no anar acompanyat d'imatge en pantalla. Esmentem només com a exemples *Camelot* (*Camelot*, Joshua Logan, 1967) o *Creemos en el amor* (*Three Coins in the Fountain*, 1954, Jean Negulesco, música de Victor Young), amb sengles obertures: en el primer cas un bloc instrumental, i en el segon un bloc cantat. Aquestes obertures les podríem qualificar també com a bloc genèric d'enllaç, car actüen com una mena d'enllaç entre la realitat de la sala i la ficció de la pantalla.

<sup>22</sup> Siegfried KRACAUER (*Teoría del cine...*, pàg. 184) parla de *continuum*, del qual diu que el seu «único polo viene señalado por una música que apunta o transmite el carácter particular de todo un relato; más que a subrayar cualquier secuencia concreta». Si tenim en compte que aquest *continuum* (per a nosaltres bloc continu) pot ser politemàtic, i que cada tema pot tenir un caràcter dominant diferent, aquesta afirmació perd validesa, ja que barreja criteris que nosaltres separem.

fer així) en la fase de postproducció i de vegades suscita la ira del compositor, que veu com la seva música queda amagada darrera d'una cortina de sorolls i efectes que director, muntador i/o enginyer de so consideren més necessaris per a la comprensió de la pel·lícula. Hem de tenir en compte els distints elements sonors que configuren la totalitat d'una BS (diàlegs, sorolls i música) per determinar el pla auditiu. Qualsevol d'aquests es pot situar en primer pla, en pla secundari o en un pla que nosaltres anomenarem pla de figuració, i que correspon, pel que fa a la BSM, al que tradicionalment s'ha anomenat teló sonor o música de fons.<sup>23</sup>

Per finalitzar, convé esmentar alguns *defectes comuns de la BSM* que cal tenir en compte a l'hora d'enfrontar-s'hi mitjançant una anàlisi seriosa. Si bé alguns apareixen ja en el moment de la producció (bloc de recurs,<sup>24</sup> fals leitmotiv<sup>25</sup>, tall brusc, disminució del volum), altres són fruit de manipulacions alienes al procés creatiu fetes normalment en el procés d'exhibició (alteracions en el doblatge i ús de la música com a censura). Hem d'estar especialment alerta davant dels dos últims, car no seria la primera vegada que l'anàlisi d'una BSM es basa en MDC que no té res a veure amb la que es va compondre per al film original, fet que vicia sense remei les possibles conclusions que, de l'esmentada anàlisi, poguessin derivar-se. Tot i entendre els problemes tècnics que es derivaven del doblatge, cal pensar que s'hauria pogut tenir una mica més de cura en seleccionar les peces «suplents».<sup>26</sup>

## Anàlisi d'una seqüència

Per tal d'exemplificar aquest nou mètode d'anàlisi s'ha escollit una pel·lícula fàcilment localitzable, alhora que prou coneguda: *En busca del arca perduda* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, Steven Spielberg). No s'ha volgut analitzar, però, el film sencer, car hauria estat poc operatiu en tan poc espai. S'ha preferit centrar l'anàlisi en una seqüència, la seqüència pròleg, que en certa manera presenta el personatge d'Indiana i Belloch, el seu antagonista, i introdueix de ple en el gènere

<sup>23</sup> El cert és que, de vegades, resulta força difícil diferenciar entre el pla secundari i el pla de figuració quan només apareixen dos elements auditiu; però l'experiència ens ha fet veure la necessitat de mantenir-los tots dos.

<sup>24</sup> Són els «forats» als quals al·ludia el compositor Maurice Jaubert quan deia: «¿Qué le piden a la música la mayoría de nuestros directores? En primer lugar tapar los «agujeros» sonoros, bien porque consideren demasiado silencioso tal pasaje, bien porque el director no haya sabido encontrar en su realización un sonido verdaderamente plausible, sobre todo, si no se lo ha sugerido la imagen» («La musique de film» a *Esprit*, 1 d'abril de 1936, citat per MITRY, *Estética y...*, vol. 2, pàg. 139).

<sup>25</sup> Seria el cas ja esmentat, en la nota 19, de *Dr. Zhivago*, on el *Tema de Lara* esdevé una mena de comodí musical emprat per a tot.

<sup>26</sup> El poc respecte que s'ha tingut vers la música cinematogràfica no s'ha limitat, però, a justificables problemes tècnics de doblatge: ja en l'època del cinema mut, Josep Palau es queixava que *Entr'acte* de Rene Clair s'havia vist a Barcelona amb l'acompanyament de la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, i que mai no s'havia pogut escoltar la música original d'Erik Satie (cfr. PALAU, J. «Després de la sessió Mirador», a *Mirador*, núm. 222, 4 de maig de 1933).

del film. D'aquesta manera es podrà entrar molt més en uns detalls que es podrien perdre analitzant tot el film (llevat que ocupéssim una trentena de pàgines només per a l'anàlisi).

Argumentalment, la seqüència pròleg és simple: un grup reduït de persones caminen per la jungla. Distingim diversos portadors, dos guies i un personatge, del qual se'ns oculta el rostre, que es qui obre sempre la marxa. En arribar a una mena de tòtem els portadors fugen espavordits. La marxa continua, conscients tots, en trobar un dard enverinat en un arbre, que membres de la tribu dels obitos són a prop. Arriben a una cascada i llavors el misteriós personatge del rostre ocult agafa un vell paper que sembla un mapa. Un dels guies intenta una fosca maniobra amb la pistola, però és avortada a cop de fuet pel misteriós personatge que, evidentment, és Indiana Jones. Resten junts només un dels guies i Indiana, els quals entren en una cova plena de trampes mortals. Després de passar-les totes arriben a una sala gran on hi ha un ídol d'or: l'objectiu final del trajecte. Indiana l'agafa i tot just la cova comença a esfondrar-se, de manera que els dos han de fugir precipitadament. En un punt on hi ha un avenc, Indiana i el guia queden separats: el guia, que queda més a prop de la sortida, té el fuet, i Indiana l'ídol. El guia proposa l'intercanvi, però fuig amb l'ídol deixant Indiana abandonat. No obstant això, Indiana aconsegueix saltar a l'altra banda de l'avenc, on troba mort el guia en una de les trampes i recupera l'ídol. Llavors, una gran pedra esfèrica rodola imparable contra Indiana que corre fins a sortir de la cova i tornar al costat de la cascada. Allà, per sorpresa seva, l'esperen els obitos, que han matat l'altre guia, i Belloch, el competidor que li pren l'ídol. Indiana fuig corrents perseguit pels obitos, i tot recorrent el camí del principi en sentit invers arriba fins un hidroavió amb el que aconsegueix salvar-se. D'aquí s'enllaça ja a la seqüència següent, a la universitat.

Musicalment, la seqüència presenta tres blocs, dels quals en podem dir (prescindint del context filmic: MDC) que han estat compostos per un compositor professional de la música cinematogràfica, en aquest cas John Williams.<sup>27</sup> Presenten una estructura politèmatica i un caràcter predominantment físic, malgrat que el primer bloc podria també ser considerat com a anímic. Els tres blocs són:

<sup>27</sup> John Williams (Nova York, 1932) compositor format a la Julliard School of Music i a la UCLA. Els seus inicis en el terreny musical el situen com a intèrpret de piano clàssic i de jazz, alhora que exercia com a arranjador. Des de 1958 pren contacte amb l'audiovisual, component música per a TV i, des de 1960, també per al cinema on ha aconseguit la seva fama. Simplificant molt, podem dir que la seva música cinematogràfica ha evolucionat des d'un estil proper al de Henry Mancini —amb comèdies com *Como robar un millón y...* (*How to steal a million*, William Wyler, 1966) o *Cuidado con el mayordomo* (*Fitzwilly*, Delbert Mann, 1967), fins a un retorn al simfonisme que té com a primera gran obra *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) a la qual seguiran *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), o *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, Georges Lucas, 1977), moment en el qual ja es començarà a parlar del «so Williams», imitat per molts altres compositors: retorn al simfonisme, respondre exactament a la durada del bloc, a la seva edició discogràfica o al visionat en moviola de les grans orquestres, utilització del leitmotiv, quasi omnipresència de la música tot creant llargs temes (sobretot en els genèrics de sortida, que s'allarguen considerablement), etc.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

a) Bloc 1 (4'02").<sup>28</sup> Acompanyant el trajecte d'Indiana, els guies i els portadors primer, fins a l'entrada de la cova on hi ha l'ídol.

b) Bloc 3 (5'17") Segueix el bloc anterior sense una clara sol·lució de continuïtat dins la cova i fins a la sortida d'Indiana quan veu que l'esperen Belloch i els obitos.

c) Bloc 2 (2'3"). Després d'haver-li pres l'ídol, Indiana fuig perseguit pels obitos, fins que arriba i puja a l'hidroavió que s'enlaira amb l'aventurer sa i estalvi. Aquest bloc acaba en transició cap a la seqüència següent, a la universitat.

Analitzem a continuació tots tres blocs atenent als diferents paràmetres que tenim en compte.

---

<sup>28</sup> Aquests minuts corresponen a la durada de la música a la còpia en vídeo i no corresponen als minuts del CD editat per Silva Screenn (RAIDERS 001) el 1995, on les equivalències serien les següents:

Bloc 1: *Main Title: South America, 1936* (4'10")

Bloc 2: *In the Idol's Temple* (5'26")

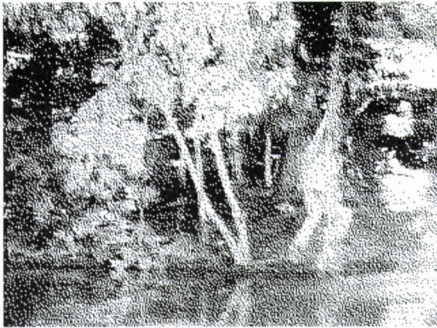
Bloc 3: *Flight from Peru* (2'20")



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12





estructuren els blocs són temes circumstancials, que no apareixeran més al llarg del film i que s'han utilitzat només per a aquestes situacions o circumstàncies concretes, no per a altres. No obstant això, el tercer bloc conté en dues ocasions la presència del conegut *leitmotiv* del personatge d'Indiana. Aquest *leitmotiv* apareix al llarg de la pel·lícula en diferents ocasions i no sempre de manera regular: no sempre que apareix, Indiana Jones realitza alguna gesta heroica, ni sempre que fa una gesta heroica apareix el tema; però queda clar que el *leitmotiv* no acompanya l'aparició de cap personatge que no sigui ell. És un *leitmotiv* atípic (fins i tot podria no ser un *leitmotiv* en aquesta primera pel·lícula de la sèrie), que apareix per primer cop quan Indiana Jones, ajudat per una liana, s'escapa dels obitos per llançar-se al riu, on l'espera un hidroavió (fotograma 7).

Els recursos més habituals, però, són la irrupció i la interrupció musical. Per exemple, en aparèixer d'entre les plantes el tòtem que espanta el portador (fotogrames 8 i 9), o quan Indiana fuetreja un guia (fotograma 10)..., això si parlem d'irrupció. Fins i tot quan Indiana aconsegueix sortir de la cova i es troba sobtadament encerclat pels obitos (fotogrames 11 i 12), tot això per aconseguir manipular la percepció de l'audiovisor.

Aquí es fa difícil dir quin és el pla auditiu en què se situa la música tot i que nosaltres pensem que se situa en primer pla, car gairebé tota la informació ambiental ens ve donada per la BSM. No s'observen defectes de cap mena: el respecte a l'obra de Williams ha estat total a priori i a posteriori, i per informacions complementàries sabem que Steven Spielberg i John Williams treballen junts des de l'inici del projecte.

Com es pot veure, aquesta petita mostra ens permet definir un seguit de recursos emprats per Williams en una seqüència i definir-ne l'estil a petita escala:

- a) Ús de blocs politemàtics.
- b) Predomini del caracter físic de la música sobre l'anímic.
- c) Interacció semàntica convergent: estableix bàsicament paral·lelismes físics.
- d) Blocs llargs, que abastin preferentment una seqüència sencera o bona part d'aquesta.
- e) Utilització de les irrupcions musicals com a recurs predominant.
- f) Ús del leitmotiv per caracteritzar un personatge, malgrat que sigui en circumstàncies diferents.

Si estenguéssim l'anàlisi a tot el film, i fins i tot a la trilogia d'Indiana Jones (o, per què no, a tota l'obra de Williams), podríem arribar a definir-ne l'estil i el mètode de treball, els quals, en agafar aquesta petita mostra només a tall d'exemple, poden haver quedat desvirtuats.

Com dèiem amunt, parlar de cinema emprant termes auditius o relatius al so resulta encara difícil. Perdre de vista les imatges que apareixen davant nostre tot

intentant descontextualitzar el so que les acompanya és una tasca feixuga que demana hores i hores de visionat per arribar, precisament, a prescindir de les imatges per poder analitzar només la BSM i definir l'estil d'un creador (el compositor) supeditat a un altre (el director).

J. Lluís i Falcó  
Historiador del cinema

### *RESUMEN*

El análisis fílmico suele hacerse atendiendo básicamente a los elementos visuales de la obra audiovisual. La dificultad que entraña un análisis atendiendo sólo a los valores sonoros del film se debe, en parte, a la falta de un corpus terminológico delimitado que permita la comunicación verbal entre analista y lector. El presente artículo intenta subsanar esta carencia en lo relativo a la música aplicada a la imagen, permitiendo definir el estilo audiovisual de un compositor determinado y facilitando la comunicación entre compositor y director durante el proceso de creación del film.

### *ABSTRACT*

Film analysis is usually conducted by focusing principally on the visual element of the audiovisual art form. The absence of a clearly defined corpus which might facilitate communication between the analyst and his reader, hinders the analysis that focuses solely on the film's soundtrack. This paper aims to fill this gap, particularly as far as incidental music accompanying an image is concerned, by seeking ways of defining the audiovisual style of a given composer and by facilitating communication between the composer and director as the film is being made.