

<i>C) FUNCIONES TÉCNICAS (CINEMATOGRAFICAS)</i>	
<i>20. Función estética</i>	Otorgar entidad artística al film
<i>21. Función decorativa</i>	Acompañar las imágenes como fondo neutro
<i>22. Función unificadora</i>	Dar unidad a la película
<i>23. Función sonora</i>	Evitar el “agujero de sonido” creado por los ceses de los diálogos
<i>24. Función rítmico-temporal</i>	Dar sentido de continuidad y proporcionar ritmo a la película
<i>25. Función transitiva</i>	Dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro
<i>26. Función estructuradora</i>	Marcar un cambio de plano o de secuencia
<i>27. Función estructuradora</i>	Dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en la historia
<i>28. Función correctora</i>	“Maquillar” los defectos de interpretación de los actores
<i>29. Función delimitadora</i>	Enmarcar la película completa sirviendo de introducción (títulos) y final o coda (créditos)
<i>30. Función delimitadora-identificativa</i>	Identificar un programa mediante una sintonía o cabecera (en TV)

Cuadro 15 *Funciones semióticas del “Lenguaje Musivisual”*

15. Análisis de la melodía y de sus interacciones con la imagen

Relevancia de la melodía como expresión musical

La sucesión interválica de una línea melódica, es decir, la curva melódica, proporciona datos significativos acerca del carácter o expresividad que desea comunicar el compositor. Algunos musicólogos encuentran el origen de la melodía en la expresión vocal humana, y la naturaleza de ciertas connotaciones melódicas se puede encontrar en la propia esencia de las posibilidades que la fisiología del aparato fonador humano posibilita. Históricamente los instrumentos musicales han tratado de imitar la voz humana, siendo considerada ésta el instrumento más perfecto para la interpretación y la creación musical, y es por estos motivos que expresividad musical y línea melódica están tan íntimamente relacionadas. Las connotaciones que las diferentes formas melódicas son capaces de presentar se relacionan de modo casi inmediato con los eventos visuales mostrados por la imagen en pantalla.

El “canto” de la línea melódica, ya sea instrumental o vocal, viene delimitado por la forma en que se articulan las frases, es decir, en continuidad sonido a sonido (*legato*), o separando de diferentes formas las notas entre sí (*picado*, *staccato*, *detaché*). La analogía establecida entre melodía y canto mediante el fraseo es un elemento significativo fundamental, dado que la voz es el instrumento con mayor número de cualidades humanas, por tanto, expresivas y afectivas ³⁰⁴.

³⁰⁴ En relación con las posibilidades de imitación instrumental de las voces, Bela Balázs señala: “Un conocido efecto cómico musical se basa en que los instrumentos musicales emiten sonidos de animales o humanos. El jazz norteamericano emplea a menudo ese efecto cómico: el saxofón ríe y el clarinete cacarea.” (Balázs, 1978: 202)

Morfología melódica: tipos de melodías. Connotaciones melódicas

La *melodía* es una sucesión de alturas determinadas por diferentes intervalos, de diferentes duraciones, con un sentido musical completo, que es percibida como una sola entidad y tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular ³⁰⁵. Puede considerarse que la melodía generalmente se presenta en primer plano respecto del acompañamiento de fondo.

La diferente configuración interválica, y de duraciones de los sonidos, las cuales determinan su ritmo, da lugar a diferentes morfologías melódicas que se ven asociadas a distintas connotaciones extramusicales. Algunas de las connotaciones más habituales relacionadas con la forma de línea que presenta una melodía se refieren a los “tipos de línea melódica”; estos son fundamentalmente: a) *Melodía por grados conjuntos (fraseo melódico)*: suavidad, ternura, tensión contenida, tranquilidad, dulzura...; b) *Melodía rítmica (fraseo de repetición regular)* (una sola nota o pocas): normalidad, tensión (si es muy rítmica), suspense, quietud (si se produce en un *tempo* lento); c) *Melodía con saltos pronunciados (fraseo de repetición irregular)*: pasión, sorpresa, euforia, tensión... ³⁰⁶

Los “*temas*” de una forma musical concreta, como en el caso de la forma “sonata”, han tenido históricamente una determinada estructura melódica, generalmente asociada a la morfología de los dos temas principales enfrentados, habitualmente uno de carácter enérgico, fuerte, asertivo, y un tema contrastante de carácter más cantable, más melódico en el sentido vocal. Este tipo de estructura melódica puede encontrarse también en los temas principales de las bandas sonoras musicales cinematográficas. Ejemplo claro de esta configuración estructural se encuentra en el “Preludio” de la película

³⁰⁵ Para Schönberg, “lo melodioso está íntimamente relacionado con el concepto de lo cantable. La naturaleza y la técnica del instrumento musical primordial, la voz, determina lo que escantable. El concepto melódico en la música instrumental se ha desarrollado como una adaptación libre del modelo vocal.”, en SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentos de la Composición Musical*, pág. 119

³⁰⁶ BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*, pág. 25

de Alfred Hitchcock, “*Psicosis*”³⁰⁷, en el cual aparecen dos temas melódicos, un primer tema A de carácter “fuerte”, rítmico y con articulaciones marcadas (*picados y acentos*), y un segundo tema B representado por una melodía “semicircular” (ascendente y posteriormente descendente) contrastante de carácter más cantable. Ambos temas parecen tener procedencia en la configuración de temas propio de la forma “sonata”.

Los *estilos* también determinan un cierto uso de configuraciones melódicas concretas, de modo que se establece una relación directa entre determinados materiales melódicos (generalmente escalas) y su origen o procedencia geográfica. Así, por ejemplo, la escala *pentatónica mayor* se asocia a la música china, al country, al pop o al rhythm & blues; la *pentatónica menor* al blues; las *pentatónicas hirajoshi* o *kumoi* a la música japonesa; el *modo frigio* y la *escala andaluza* al flamenco; la *escala armónica* con el intervalo de segunda aumentada (que tienen la mayoría de escalas orientales) al mundo árabe; el *modo mixolidio* y el *dórico* se emparentan con la denominada “música celta”, etcétera.

TIPO DE MELODÍA (CATEGORÍAS)
Melodía por grados conjuntos (fraseo melódico)
Melodía rítmica (fraseo de repetición regular)
Melodía con saltos pronunciados (fraseo irregular)

Cuadro 16 *Categorías de los tipos de melodía*

³⁰⁷ Consultar en la “Parte práctica” del trabajo el análisis “musivisual” del bloque nº 1 de “*Psicosis*” (“Preludio”), en su apartado específico de “Códigos melódicos” y el análisis sobre la partitura, págs. 287-292

Motivos y temas. "Leitmotivs"

Enumerar, describir, caracterizar los motivos o temas principales presentes en las secuencias, protagonistas de la música del film en relación con el funcionamiento con la imagen acostumbra a ser una forma de revelar mecanismos o funciones relevantes en la significación y ayuda a la comprensión del mensaje *musivisual* implícito en los bloques musicales de la película. Es habitual encontrar desarrollados los temas principales adaptados a diferentes situaciones argumentales, y del mismo modo, los motivos o "células temáticas" que constituyen los temas centrales o principales del film, transformados por medio de los recursos técnicos que proporciona el "desarrollo motivico" ³⁰⁸. Este desarrollo de los temas o motivos permite el mantenimiento de la unidad temática, una de las funciones técnicas importantes de la música audiovisual ³⁰⁹, así como la comprensión de los elementos narrativos que se van modificando con el desarrollo argumental apoyados de este modo por la variación temática o motivica musical.

El uso de motivos caracterizadores de sucesos, objetos o personajes, tan empleado en la ópera (el "leitmotiv"), ayuda a la caracterización y al subrayado de estos elementos a través de los usos musicales que permiten una relación directa entre el elemento visual y el elemento musical (el dicho "leitmotiv") de tal modo que pueden ser intercambiables, es decir, la ausencia de uno de los dos no supone pérdida de significación, ya que uno significa al otro ³¹⁰.

El análisis ha de mostrar todas estas relaciones si así aparecen, describiendo el modo en que toman parte en la narración, así como ha de describir las características melódicas y las connotaciones que se establecen

³⁰⁸ *Desarrollo motivico*: procedimientos compositivos por los cuales el compositor reelabora el material musical para permitir un discurso fluido, cambiante dentro de la lógica de la composición que proporciona el uso de un mismo material temático que se va modificando progresivamente. Estos recursos incluyen la variación melódica, variación rítmica, la aumentación, reducción, inversión interválica, retrogradación, fragmentación de motivos, etc. Para un estudio detallado de la variación motivica, consultar SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentos de la Composición Musical*, págs. 19-27

³⁰⁹ Véase la "función unificadora" en el capítulo anterior, pág. 179

³¹⁰ Véase la "función pronominal" en el capítulo anterior, pág. 172

con respecto a las imágenes o el argumento, especialmente cuando se trata de temas principales o “leitmotivs” que describen características físicas, psicológicas o culturales de determinados personajes o situaciones, o en su caso, objetos.

16. Ritmo musical y ritmo visual

Connotaciones rítmicas

El *ritmo*, no por tratarse del elemento musical más primario está libre de ser interpretado por el oyente con arreglo a determinados códigos siendo, sin embargo, quizá el más importante precisamente el generado a partir de su condición primaria y elemental. En relación con la *agógica*, es decir, referente al *tempo* o velocidad del pulso musical, las asociaciones que se suelen producir cuando el tempo es lento son de calma, meditación, tranquilidad, reflexión, melancolía, ternura, etc. Si el *tempo* es rápido se asocia habitualmente con la euforia, la alegría, la excitación, el nerviosismo, el dinamismo, etc. En cuanto al uso de los diferentes *compases* también pueden identificarse determinadas asociaciones que tienen mucho que ver con la configuración que presenta el compás en relación a los acentos y al número de partes. Esta asociación se produce debido a la relación que se ha establecido históricamente entre danza y música, sonido, movimiento y gesto; así, los *compases binarios de subdivisión binaria* suelen estar asociados a lo terrenal, a las danzas a tierra (2/4, 2/2, 4/4). Los *compases ternarios de subdivisión binaria* se relacionan con lo elevado, lo espiritual, son más “danzantes”, tienen menos “peso”, son compases “al aire” (3/4, 3/8). Los *compases binarios de subdivisión ternaria* mezclan ambos caracteres, lo terrenal y lo espiritual, pero algo matizados (6/8, 12/8). Los *compases ternarios de subdivisión ternaria* suponen la potenciación de lo espiritual, de lo elevado (9/8). Por último, los *compases de amalgama* presentan mayor sofisticación, debido a su irregularidad por la mezcla de compases simples (5/4, 7/4, 5/8, 7/8).

Los compases también están ligados a ciertos estilos musicales por su uso habitual en determinadas configuraciones relacionadas fundamentalmente con el movimiento, ya sea por su relación con algunas formas de danza o baile, o con movimientos o gestos propios de situaciones concretas (marchas o procesiones, por ejemplo). El compás de 4/4 es habitual en los estilos clásico,

pop, swing, rock; el compás de $3/4$ es propio del vals o del *minueto*; el compás de $3/8$ es usado en música tradicional o folklórica; el de $2/4$ en el pasodoble y en las marchas, ya sean militares o procesionales; el $6/8$ también es propio del vals o del corrido mejicano; por otra parte, el compás “partido” ($2/2$) es muy empleado en música latina (son, bolero, bossa-nova, etc.).

Por otra parte, el ritmo puede ser: a) Ritmo regular, cuando el acompañamiento rítmico se repite con un mismo diseño; b) Ritmo irregular, cuando los diseños son cambiantes y complejos, sin mantener un dibujo constante ni definido ³¹¹. La regularidad en el ritmo suele identificarse con la obsesión, la tensión, la acción, etc., mientras que las figuras rítmicas irregulares pueden asociarse al desorden, el caos, pero también a la creatividad, la inventiva o la espontaneidad.

Características del ritmo en el cine

El ritmo cinematográfico viene determinado fundamentalmente por tres tipos de movimiento en la imagen: 1) el *movimiento interior al plano*, determinado por el movimiento de los personajes, animales y objetos en la imagen, 2) el *movimiento de la cámara*, y 3) el ritmo *determinado por el montaje* dado por la duración de los planos dentro de la secuencia ³¹². Este ritmo cinematográfico suele ser acentuado, marcado, destacado en primer plano por los compositores mediante el ritmo musical, sobre todo en aquellos casos en que la articulación discursiva del relato cinematográfico se presta a ensalzar los aspectos puramente visuales presentes en la imagen. Según Rafael Beltrán:

“Llamamos movimiento visual a la forma en que discurren las imágenes en un filme, tanto al montaje o sucesión de planos como a los movimientos de cámara y acción de los personajes [...] Particularmente, en las obras de ambiente descriptivo, debe existir una relación rítmica entre la imagen y la música,

³¹¹ BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*, pág. 26

³¹² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, pág. 33

*aunque sea de forma indirecta o antitética a partir del sentido del conjunto. La articulación musical se corresponderá con la articulación de la secuencia en su movimiento visible.”*³¹³

El montaje cinematográfico es generador de un ritmo visual, debido fundamentalmente a la diferente duración de los planos, pero el ritmo de una secuencia viene determinado, no sólo por el montaje, sino también, como se ha visto, por el tipo de movimiento producido tanto por la *cámara* (empleando las diferentes técnicas, ya sean las panorámicas, el “travelling”, las rotaciones), los *movimientos ópticos* (el zoom, el foco), o los *movimientos dentro del plano* (de los objetos, personas o animales enfocados)³¹⁴.

El diferente tipo de ritmo cinematográfico puede ser intensificado a través de distintas formas de sincronización musical, cada película tiene su ritmo, su pulso interno, y una de las funciones principales de la banda sonora consiste tanto en apoyar como en “jugar” realizando un contrapunto rítmico a ese pulso rítmico inherente al film³¹⁵.

Sincronía y ritmo cinematográfico

Tal y como se ha planteado en el capítulo 8, existe una gradación definida de tipos de sincronización que van desde la ausencia total de sincronía hasta una sincronización perfecta y muy marcada de todos los movimientos presentes en pantalla (denominada con el término “mickeymousing”). El análisis de diversas secuencias cinematográficas muestra bloques en los que *no hay sincronía* alguna con respecto a la imagen, bloques en los que la sincronía es *eventual*, por lo que sólo algún punto está sincronizado, bloques donde la sincronía predominante es *blanda*, *semidura* o *dura*, y bloques donde la sincronía es tan presente y tan marcada que se puede considerar “*mickeymousing*”.

La perfecta sincronización resalta los valores materiales, los aspectos externos de la imagen, mientras que la falta de sincronía e incluso una

³¹³ Op. cit., pág. 39

³¹⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, Op. cit., pág. 33

³¹⁵ KARLIN, F. y WRIGHT, R., *On the track*, pág. 279

sincronía blanda se relaciona mejor con los aspectos connotativos, psicológicos, internos de la imagen-argumento. Para analizar el sincronismo música e imagen puede ser suficiente indicar si la sincronía es *dura* o *blanda* sin necesariamente especificar si ésta es una sincronía *real* o *ficticia*, ya que es extremadamente difícil reconocerlo únicamente por una observación “a ojo”, siendo imprescindible para poder determinarlo el recurrir a una “moviola” o sistema informático como es un secuenciador o un programa de edición de vídeo para observar con precisión absoluta a nivel de fotograma si existe o no una *sincronización real*.

TIPO DE SINCRONÍA (CATEGORÍAS)
Sin sincronía
Eventual
Blanda
Semidura
Dura
“Mickeymousing”

Cuadro 17 Categorías de los tipos de sincronía

17. Armonía y sistemas de organización armónica. Contenidos de significación

Sistemas de organización armónica

Un *sistema de organización armónica* ³¹⁶ consiste en un conjunto de elementos de coherencia discursiva del lenguaje musical basado en un planteamiento jerárquico de ordenamiento de los sonidos ³¹⁷. La enorme variedad de sistemas de organización de los sonidos, sobre todo después del desarrollo de nuevas formas aparecidas en el siglo XX, hace muy complicada la clasificación de las obras musicales; sin embargo, puede establecerse una categorización de la música de tradición occidental fundamentalmente en tres grandes apartados, según la teoría de Rudolf Reti: *tonalidad*, *atonalidad* y *pantonalidad* ³¹⁸, cuyas formas de jerarquización sonora han proporcionado gran variedad de modelos de sistemas de organización que también han trascendido a la música aplicada a la imagen. Es complicado reducir toda la experiencia musical de los cuatro últimos siglos, y mucho más arduo hacerlo desde la Antigüedad, a una clasificación que pueda recoger todas las variantes que ha dado la música en cuanto a sus modos organizativos. Sin embargo, a continuación se propone un esquema que puede ser útil al analista para poder acercarse a la gran casuística que puede encontrarse en las composiciones cinematográficas en cuanto a las diferentes formas de organización sonora posibles, y por lo tanto también de organización armónica:

³¹⁶ Se amplía aquí el término usado por Rousseau, *système musicale*, para designar la planificación racional del fenómeno musical (*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan Publishers Limited, 2001, pág. 583)

³¹⁷ Se ha consultado a este respecto el capítulo 12 del libro de Vincent Persichetti “Armonía del Siglo XX”, pag. 251-274

³¹⁸ El término *pantonalidad*, acuñado por Rudolph Reti, para explicar la extensión del lenguaje tonal en el Siglo XX, se caracteriza por la noción de “tónicas móviles”, de modo que es posible discernir varios centros tonales funcionando al mismo tiempo, pero no dentro del concepto de la politonalidad ni del serialismo dodecafónico. Presenta relaciones tonales, pero sin definir ni implicar una tónica central, al modo en que lo hicieron Bartok, Berg, Stravinsky o Hindemith. (del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan Publishers Limited, 2001, pág. 45)

MODALIDAD	TONALIDAD	ATONALIDAD	ANTITONALIDAD
Modalismo antiguo I (Monodia) <i>Canto gregoriano, folklore modal</i>	Tonalidad Tradicional - Tonal Funcional (Tonalidad clásica) <i>Obras de los periodos barroco, clásico y romántico</i>	Atonalismo con Centros (Polaridad) <i>Obras de Bartok, Stravinsky y Hindemith</i>	Cromatismo Libre (Atonalidad libre) <i>Opus 11 a 23 de Schoenberg</i>
Modalismo antiguo II (Polifonía antigua) <i>Músicas pretonales, polifonía medieval</i>	Tonalidad Extendida (Tonalidad moderna) <i>Obras de Wagner, Strauss y Bruckner</i>	Modalismo Moderno (Modos sintéticos) <i>Obras de Messiaen, Bartok, Debussy y Falla</i>	Cromatismo Serial 1. Dodecafonismo <i>Obras de la 2ª Escuela de Viena</i> 2. Serialismo integral <i>Obras de Stockhausen y Boulez</i> 3. Otros tipos de serialismo
	Tonalidad Modal (Tonalidad melódica) ³¹⁹ <i>Obras de Debussy o Satie, Jazz Modal</i>	Politonalidad – Polimodalidad <i>Obras de Milhaud, Stravinsky o Falla</i>	Microtonalismo <i>Obras de Hába</i>
			Aleatoriedad <i>Obras de Cage, Stockhausen</i>
	Tonalidad No Funcional (Blues, sistemas multitónicos, progresiones constantes, otros) <i>Blues tradicional, composiciones de John Coltrane</i>	Pandiatonismo <i>Obras de Copland, Stravinsky y Reich</i>	Música Textural <i>Obras de Ligeti, Penderecki, Xenakis</i>
		Otras organizaciones discursivas I <i>Obras de Ligeti, Takemitsu, etc.</i>	Otras organizaciones discursivas II <i>Obras de Ligeti, Xenakis, espectralismo, etc.</i>

Cuadro 18 Sistemas de organización sonora y armónica

³¹⁹ Basado en la armonía que proporcionan los modos clásicos griegos.

A este respecto Carme Fernández Vidal ³²⁰ propone el uso del término “antitonal” para referirse a aquellas músicas del siglo XX que usaron técnicas que evitaban todo parentesco con cualquier recurso o sonoridad que recordara la tonalidad. Así, pueden plantearse tres clasificaciones en cuanto a los sistemas de organización armónica posibles: *tonalidad* funcional y no funcional (incluyendo modalismo), *atonalidad* (que se refiere a aquellas músicas no tonales, pero que se basan en centros o polos), y *antitonalidad* (aquellos sistemas que evitan cualquier alusión o polarización a un sonido u organización que recuerde lo tonal). Además, habría que añadir la *modalidad*, que incluiría toda aquella música pre-armónica basada fundamentalmente en la melodía.

La *modalidad* se expresa principalmente en *modalismo antiguo*, que incluye todas aquellas músicas basadas en los modos griegos y eclesiásticos, las músicas folklóricas modales en afinaciones no temperadas, la polifonía medieval, etc., es decir, músicas pre-tonales y no armónicas.

La *tonalidad* ha dado diversas formas o desarrollos. La *tonalidad tradicional*, *tonal funcional clásica* se desarrolló fundamentalmente entre los siglos XVII y XIX, durante el período armónico denominado como “práctica común” ³²¹, y engloba toda música con un centro tonal claro organizador de los sonidos en torno a la tónica y a funciones tonales claramente establecidas, procesos modulatorios a tonalidades más o menos cercanas, y estructuras formales generadas a partir de estas formulaciones sonoras ³²². La *tonalidad extendida o moderna* fue desarrollada a finales del siglo XIX por compositores como Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler o Anton Bruckner, quienes llevaron a la tonalidad a extremos de desarrollo modulatorio tal que el sentido tonal de la tónica inicial quedaba reducido a la mínima expresión, llevando al sistema tonal al límite de la destrucción por el

³²⁰ FERNÁNDEZ VIDAL, Carme, *Técnicas compositivas antitoniales. Estudio de tres tratados de contrapunto*, págs. 8-10

³²¹ El término “práctica común” aparece repetidamente en PISTON, Walter, *Armonía*, por ejemplo en la pág. VIII

³²² Una exhaustiva explicación del funcionamiento tonal puede encontrarse en CATALÁN, Teresa, *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, págs. 60-67. También es interesante la aportación en PERSICHETTI, Vincent, *Armonía del Siglo XX*, págs. 251-253

cromatismo exacerbado. La *tonalidad modal* fue desarrollada por los llamados “impresionistas franceses”, Claude Debussy, Erik Satie, Maurice Ravel, Gabriel Fauré... Consiste fundamentalmente en tomar los modos griegos antiguos como base para composiciones tonales pero empleando acordes que eluden algunos de los principios básicos de la tonalidad tradicional, como es el uso de funciones tonales claras, evadir las sensibles, uso de dominantes modales, relaciones de fundamentales débiles, así como el uso de movimientos débiles en el bajo, etc., siendo Miles Davis quien la desarrollara en el Jazz. La *tonalidad no funcional* hace uso de acordes pero de un modo no diatónico, eludiendo algunas funciones tonales, pero también conservando otras. Es el caso, por ejemplo, de la armonía del *blues*, y de los sistemas multitónicos de algunas de las composiciones del saxofonista de jazz John Coltrane, como por ejemplo “*Giant Steps*” o “*Countdown*”

La *atonalidad*, aparecida en el siglo XX como un nuevo pensamiento para la organización armónica de los sonidos, enseguida se extendió entre los compositores, dando como resultado diversas formas de expresión. Aún mantenía ciertas características tonales, como el hecho de que hubiera un centro o “polo” sobre el que se organizaban el resto de alturas sonoras. El *atonalismo con centros* fue desarrollado por compositores que buscaron nuevas formas a partir de un nuevo concepto de tónica al que se denomina usualmente “polo” para apartarlo de la idea de “tónica”, ya que implica tonalidad. En muchas de las obras de Bela Bartok puede encontrarse este sistema de organización armónica, así como también, aunque de un modo diferente, en el nuevo desarrollo armónico planteado por Paul Hindemith en su tratado teórico “*El arte de la composición musical*”. El *modalismo moderno* basado, no ya en los antiguos modos griegos, sino en “escalas sintéticas” construidas por los compositores como base de sus composiciones, ha constituido un fértil campo para la organización de los sonidos a partir de nuevas sonoridades. Quizá el compositor que mejor supo desarrollar las posibilidades de la creación de nuevas escalas fue Olivier Messiaen, quien basó sus obras en siete nuevos modos de “transposición limitada” descritos en su tratado “*Técnica de mi lenguaje musical*”. La *politonalidad* y la

polimodalidad buscaba nuevas formas de expresión armónica musical mediante la superposición de dos o más modos o tonalidades simultáneas, creando sonoridades que iban más allá de la tonalidad por los choques armónicos producidos a través de la mezcla y destruyendo así las funciones tonales y la sensación armónica tonal, en una especie de “ironía” sonora que fue aprovechada especialmente por el compositor francés Darius Milhaud, y luego explotada por otros músicos como Stravinsky, Falla o Honegger. Según Teresa Catalán, “[...] se trata de una organización que excediendo la propia tonalidad, no sistematiza una forma de estructura ajena a un centro, [...] aunque muchos tratadistas la consideran como la puerta más próxima y el procedimiento sistematizado más universal de acercamiento a la atonalidad.”³²³. El *pandiatonismo* consiste, según Nicolas Slonimsky³²⁴, en el libre uso de los siete sonidos de una escala diatónica, tanto melódica como armónicamente, de un modo en que se elude la tonalidad y las funciones tonales, aunque puede haber un centro o polo.

La *antitonalidad*, sin embargo, buscaba el abandono total de las sonoridades tonales, e incluso su más mínimo recuerdo. El *cromatismo libre* surgió de las primeras incursiones sonoras que buscaban eludir claramente las funciones y características tonales. Las primeras obras que podemos considerar “antitoniales” buscaban un gran cromatismo que no estaba aún organizado en un sistema claro, pero que libremente huían de las sonoridades tonales; las primeras obras de Schönberg (opus 11 a 23) empleaban los sonidos cromáticos de una manera completamente libre para así evitar las sonoridades tonales. El *cromatismo serial* supone ya una organización de los sonidos de la escala cromática, en aras de una mayor sistematización. El primer sistema consolidado fue el propuesto por Arnold Schönberg y seguido por sus discípulos Anton Webern y Alban Berg, denominado “dodecafonismo”, consistente en la serialización de los doce sonidos de la escala cromática. Una continuación del sistema es la serialización de prácticamente todos los contenidos sonoros (matices, articulaciones, etc.) en el

³²³ Ibid., pág. 105

³²⁴ SLONIMSKY, Nicolas, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, pág. iv

denominado “serialismo integral” seguido por Pierre Boulez. También existen otras formas de crear series con diferentes números de sonidos cromáticos, ya sean once, diez o nueve sonidos. El *microtonalismo* consiste en el empleo de divisiones de la octava más allá del semitono, es decir, en cuartos, tercios, sextos y doceavos de tono, sistema propuesto en su “*Nuevo Tratado de Armonía*” por el compositor checo Alois Hába³²⁵. La *aleatoriedad* busca la indeterminación de la organización mediante el azar dado por la improvisación de los intérpretes, corriente seguida por John Cage, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Franco Donatoni o Luis de Pablo. La *música textural* se organiza en torno a la creación de masas sonoras (texturas) a partir de la acumulación de segmentos cromáticos que llegan a formar grandes “clusters”³²⁶. Por último, y dada la gran variedad de formas de estructuración sonora, no han de olvidarse *otras organizaciones discursivas* debidas a autores como Takemitsu, Xenakis o Ligeti, que pueden tener tanto planteamientos atonales como antitonales.

Esta categorización sólo supone un acercamiento a la comprensión de la riquísima variedad de sistemas que conforman el abundante crisol de músicas, sobre todo aquellas que se iniciaron en las vanguardias del siglo XX, pero puede ser de ayuda al analista para enmarcar ciertas músicas cinematográficas dentro de los diferentes sistemas de organización armónica.

Connotaciones armónicas

Una determinada elección armónica puede suponer la expresión de cierto significado extramusical: “[...] reconocemos que algunos compositores eligen de forma habitual ciertas claves para expresar determinados sentimientos. Existe un consenso generalizado sobre el hecho de que Mozart utilizaba el sol menor para expresar tragedia y melancolía [...]. Tal vez la idea griega de relacionar determinados modos con sentimientos específicos no sea tan distinta a nuestra percepción, como a primera vista pueda parecer.”³²⁷

³²⁵ HÁBA, Alois. *Nuevo Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1984

³²⁶ MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music*, pág. 387

³²⁷ STORR, Anthony. *La música y la mente*, pág. 68

La configuración de los intervalos de un acorde, las distancias interválicas a la nota fundamental y las relaciones de las notas del acorde con la “serie de armónicos” de la propia fundamental determinan las características sonoras del acorde, por lo que es posible determinar la “claridad” u “oscuridad” de los acordes por la constitución de sus intervalos. Cuanta más distancia haya entre sus notas, más claro resulta el acorde, sin embargo, la mayor proximidad entre sus notas produce cierta “turbidez”. En este aspecto también toman parte las diferentes “disposiciones acordales” en el espacio sonoro, de manera que los acordes en “disposición abierta” se tornan más “transparentes”, mientras que cuando el acorde se dispone en forma cerrada, la sonoridad es más “sólida”, más “opaca”, de menor “claridad”³²⁸. Los acordes contruidos en el orden natural de los armónicos producen una sonoridad más brillante que si se dispone un acorde con las notas más próximas entre sí, resultando una sonoridad más mórbida. Por otra parte, los registros grave y agudo tienen connotaciones muy claras en relación con el color en la imagen, siendo el grave asociado a la oscuridad, y el agudo, por el contrario, a la luminosidad, y por tanto, también a otras cualidades relacionadas con el color (oscuridad a tenebroso, siniestro, amenazador, etc. y luminosidad a alegre, ligero, celestial, etc.)³²⁹

De este modo, es posible determinar una cierta relación entre la configuración interválica de los acordes y una mayor o menor luminosidad, estableciéndose metáforas relacionadas con aspectos extramusicales. Así, los acordes de tres sonidos (tríadas), presentan características sonoras básicas: la *tríada mayor* (X) se relaciona con el optimismo, la cotidianeidad, la satisfacción, la *tríada menor* (X-) con la nostalgia, la gravedad, la melancolía, la tristeza, la *tríada aumentada* (X+) con la sorpresa, el resplandor, la luminosidad, o la *tríada disminuida* (X^o) con el terror, la extrañeza, con lo trágico, con la angustia... Un buen ejemplo del empleo de acordes

³²⁸ Un caso extremo es el de los denominados “clusters”, donde las notas del acorde se disponen por intervalos de segundas consecutivas (consultar PERSICHETTI, Vincent, *Armonía del Siglo XX*, págs. 128-134)

³²⁹ NIETO, José, *Música para la imagen, la influencia secreta*, pág. 98

disminuidos relacionados con situaciones excepcionales se encuentra en la música de “*Psicosis*” (Alfred Hitchcock, 1960).

El impresionismo y el jazz emplean acordes con séptimas (*cuatríadas*), por lo cual, las sonoridades de estos acordes remiten fácilmente a esos mundos sonoros. La disonancia de la séptima añade en el acorde cierta “sofisticación”, por lo que los sistemas tonales basados en séptimas tienen referentes sonoros que se relacionan en general a lo sofisticado y al “glamour”. El siguiente cuadro muestra la gradación entre claridad y oscuridad de estos acordes:

	X^o	X-	X	X+			
	X^o7	X-7(b5)	X-7	X-(maj7)	X7	X maj7	X+maj7
	← más oscuro (sombrio)			más claro (brillante) →			

Cuadro 19 Clasificación de los tipos de acorde por su luminosidad

Las *tensiones* de *novena*, *oncena* y *trecena*, añadidas a los acordes, aportan justamente sonoridades de “tensión”, por lo que tienen connotaciones relacionadas con la insatisfacción, la inestabilidad, o sensaciones de amargura o incertidumbre. Pero también, dependiendo del contexto, pueden implicar cierta sofisticación y sutileza, ya que los acordes con tensiones muestran sonoridades de mayor complejidad.

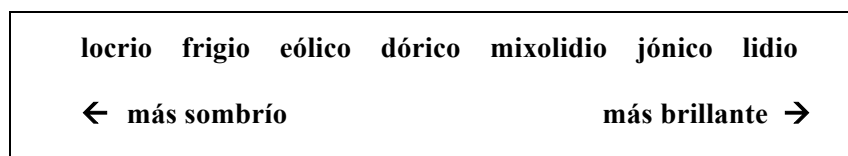
Los acordes formados por cuartas y quintas presentan una sonoridad más “hueca”, de menor riqueza armónica, dado que sus intervalos constituyen los armónicos más próximos al sonido fundamental. Formas similares a las de la primitiva polifonía medieval, como el “organum”, construido con intervalos de cuarta, quinta y octava, son los referentes empleados en la música cinematográfica para representar la desconocida música del periodo romano, tan utilizados en cierto momento que han llegado a establecerse como un recurrido “cliché”. Estas sonoridades, de menor riqueza sonora que la de los

acordes de triada, remiten también a lo primitivo y a lo terrenal, y suelen ser empleadas para ambientar escenas que tienen lugar en la Antigüedad.

Los acordes contruidos por intervalos de segunda son los más disonantes, de los cuales un caso extremo son los “clusters”. Este tipo de sonoridad tiene como referente lo desconocido, ya sea el futuro o la modernidad, como a los miedos, por eso este tipo de acordes son empleados en géneros cinematográficos como la “ciencia-ficción”, el “suspense” o el “terror”, estableciéndose como “clichés” de estos mundos narrativos.

En la película “*Psicosis*” (Alfred Hitchcock, 1960) la música de Bernard Herrmann hace uso de este tipo de armonías, y un buen ejemplo es el del bloque “The Madhouse”. En él los contados acordes que aparecen presentan intervalos con choques de segunda menor, muy disonantes, algunos de ellos incluso con dos intervalos de segunda menor en su configuración. Esta armonía tan cromática y disonante enlaza con la idea del “manicomio”, las alteraciones mentales y con la propia locura que Norman presenta al hablar de su madre o de los manicomios³³⁰.

En cuanto a los sistemas de organización, se relacionan en primer lugar, con connotaciones que tienen que ver con los periodos estilísticos de los que proceden. Por otra parte, la *tonalidad mayor* muestra una sonoridad amplia, optimista, luminosa; de satisfacción, alegría, normalidad, tranquilidad. La *tonalidad menor*, sin embargo, denota melancolía, añoranza, oscuridad, sufrimiento, angustia, tristeza, anhelo. El *modalismo* está relacionado con el impresionismo musical, y cada modo, dependiendo de la constitución de los intervalos de sus *tetracordos*, muestra una mayor o menor luminosidad en una gradación que se muestra a continuación:³³¹



Cuadro 20 Clasificación de los modos griegos por su luminosidad

³³⁰ Consultar la “Parte Práctica” del trabajo, bloque nº 8, “The Madhouse”, págs. 329-333

³³¹ PERSICHETTI, Vincent, *Armonía del Siglo XX*, págs. 33-34

Los modos griegos muestran diferente “luminosidad” dependiendo de la configuración de tonos y semitonos de sus *tetracordos*. Así, el modo locrio es el más “oscuro”, dado que consta de intervalos más cerrados, más cortos (menores, disminuidos), sin embargo, el modo lidio es el más luminoso de todos, dado que a partir de su tónica, los intervalos con respecto al resto de notas de la escala son amplios, abiertos (mayores y justos). El *atonalismo* se relaciona con mundos abstractos, con el expresionismo, lo extraño, lo incógnito. Por último, la *politonalidad* puede indicar sofisticación, ironía, sarcasmo, doble sentido...

Armónicamente, las progresiones vagas y ambiguas, sin una dirección definida crean en el oyente incertidumbre y expectativa, deriva hacia lo desconocido, dado que las progresiones fuertemente tonales implican definición, seguridad, claridad, rotundidad. Según Trinidad Navajas, puede establecerse un binomio entre tonalidad-figuración-perspectiva tridimensional y atonalidad-abstracción-perspectiva sugerida o ilusoria. De este modo, en lo tonal se reconoce o asocia lo figurativo y la perspectiva tridimensional de la realidad perceptiva; en cambio, las estructuras atonales se relacionan con la abstracción, con la perspectiva sugerida, no real ³³². La complejidad de los sistemas de organización atonales ha hecho difícil su asimilación por parte de un público amplio como discurso musical comprensible, por lo que los compositores cinematográficos han empleado casi con exclusividad la atonalidad en ámbitos narrativos donde su inclusión se relaciona con aspectos vitales menos comunes para el oyente (mundos desconocidos, ciencia ficción, situaciones extremas, géneros como el terror o el suspense, etc.) ³³³

³³² NAVAJAS RODRÍGUEZ DE MÓNDELO, Trinidad, *Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007, pág. 58

³³³ DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*, pág. 142

TIPOS DE ACORDES (CATEGORÍAS)
Sin acordes
Triadas
Cuatriadas
Acordes por cuartas
Acordes por quintas
Acordes por segundas / clusters
Acordes de construcción dispar
Poliacordes
Híbridos
Varios (triadas, clusters, constr. dispar...)

Cuadro 21 Categorías de los tipos de acordes

18. El timbre o color musical.

Connotaciones con la imagen

Códigos tímbricos: instrumentación, orquestación y connotaciones instrumentales

El *timbre instrumental* o *color instrumental* ³³⁴ expresa connotaciones sobre determinados estereotipos sensoriales y afectivos debido a la naturaleza de su contenido sonoro y a sus características expresivas ³³⁵. Ya en la Grecia clásica se distinguían los instrumentos “apolíneos” (*kithara*, *psalterio*, *lira*...), es decir, los instrumentos de cuerda, que eran virtuosos, de los instrumentos “dionisiacos” (flauta de *pan*, *aulós*, *tibias*...), que incluían todos los de viento y los de percusión ³³⁶. El uso de determinados instrumentos en relación con situaciones concretas es uno de los procedimientos más empleados en la música cinematográfica, dando lugar a numerosos estereotipos y clichés que aún están en clara vigencia, formando parte del *lenguaje musivisual*, cuyo origen puede encontrarse en el teatro clásico griego del cual la ópera no es sino una depurada evolución ³³⁷. Por otra parte, el timbre dota a la música de cierto carácter *sinestésico*, dado que se asocia al “color” instrumental, conectado a sensaciones visuales, y en ciertos casos a evocaciones táctiles e incluso gustativas. Se pueden encontrar dos líneas diferentes de explicación a este fenómeno: una, la explicación tradicional de la teoría de la *Gestalt*, donde un estímulo sonoro puede ser conectado por “ semejanza estructural” o “proximidad” a un estímulo de otro tipo, por ejemplo, visual; otra explicación

³³⁴ El *timbre* es una característica del sonido que se relaciona con la diferente presencia de armónicos en cada instrumento y los propios elementos sonoros (ruidos instrumentales), y está determinada por la construcción instrumental, los materiales de los que se constituye el instrumento, etc. posibilitando la diferente “personalidad” sonora de cada uno de ellos y dotándolos de naturaleza musical, diferenciándolo del ruido.

³³⁵ ALCALDE, Jesús. *Música y Comunicación*, pág. 51

³³⁶ SEMINARIO PERMANENTE DE GRIEGO DE VIZCAYA. *Euterpe. La música en la antigua Grecia*, págs. 30-39

³³⁷ Del origen de la tragedia griega y de su evolución hacia la ópera romántica trata en profundidad *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Wilhelm Nietzsche.

se refiere al uso cultural que se ha hecho de timbres concretos para determinadas situaciones, quedando establecidas las asociaciones correspondientes ³³⁸.

El timbre instrumental en su aspecto más inmediato es empleado en las películas fundamentalmente de tres modos distintos: a) Como *refuerzo expresivo* de los aspectos visuales, funcionando de modo onomatopéyico, por ejemplo, una flauta sonando como representación del canto de un pájaro; multitud de películas de animación, como las de Walt Disney o de Warner Bros. utilizan de este modo onomatopéyico la instrumentación; b) Como *localizador de un lugar* geográfico-cultural, es decir, el instrumento y su procedencia o localización habitual, por ejemplo, la guitarra para representar España; también es posible su utilización como caracterizador de la procedencia cultural de un personaje, como en “*El Perfecto Desconocido*” (Toni Bestard, 2012, música de Alejandro Román), donde el *fiddle* y el *bodram* representan a Mark O’Reilly (Colm Meaney), un irlandés que se instala en un pueblo mallorquín; y c) Como *localizador temporal* de una época histórica por el uso de instrumentos de época, por ejemplo, un clavecín relacionado con el siglo XVIII; en “*El contrato del dibujante*” (“*The Draughtsman’s Contract*”, Peter Greenaway, 1982), Michel Nyman utiliza entre otros este instrumento, el clave, en un film de intriga ambientado en 1694.

A continuación se citan los diferentes instrumentos de la orquesta moderna y los caracteres y situaciones a los que habitualmente los compositores suelen relacionar dichos instrumentos musicales por procesos de “asociación” o “sinestesia cultural” ³³⁹ :

1) Viento-madera: a) *Flauta*: intelectualidad, lo sublime, la dulzura, la feminidad, la infancia...; b) *Oboe*: lo terrenal, mediterráneo, romanticismo, lo pastoral...; c) *Clarinete*: elegancia, corrección, caballerosidad, no muestra los

³³⁸ ALCALDE, Jesús, Op. Cit. pág. 52-53

³³⁹ Consultar la lista clichés culturales referidos a los timbres instrumentales propuesto por Jesús Alcalde en *Música y Comunicación*, Op. cit. pág. 54

sentimientos tan fácilmente (aunque los tiene)...; *d) Fagot*: lo terrenal, la simpatía, jocosidad, intrascendencia, masculinidad...

2) *Viento-metal*: *a) Trompas*: majestuosidad, la caza, lo épico...; *b) Trompetas*: marcialidad, belicosidad, lo popular...; *c) Trombones y Tuba*: marcialidad, belicosidad, patriotismo...

3) *Percusión*: *a) Caja*: marcialidad, belicosidad...; *b) Platos*: brillo, grandiosidad...; *c) Gong*: majestuosidad, exotismo, misterio..., *d) Arpa*: feminidad, fantasía, delicadeza, infancia, agua, transparencia..., *e) Pequeña percusión*: colorismo, folklore del país de origen...

4) *Instrumentos de teclado*: *a) Órgano*: religiosidad, fe, piedad, creencias religiosas, misterio...

5) *Cuerda*: *a) Violines*: elegancia, romanticismo, trascendencia...; *b) Violas*: lo mismo que los violines, pero con menos brillo...; *c) Violoncellos*: expresividad, romanticismo...; *d) Contrabajos*: más terrenales, sombríos, graves...

6) *Instrumentos eléctricos y electrónicos*: los instrumentos electrónicos, de mayor cercanía temporal en su construcción, remiten precisamente a la modernidad. Depende de qué tipo de instrumento se trate: si el instrumento tiene una sonoridad conocida, porque “imita” un instrumento acústico concreto, como es el caso del *órgano eléctrico*, no produce las mismas asociaciones que si el instrumento aporta una nueva sonoridad. Es el caso, por ejemplo de los *sintetizadores*, empleados en música para películas fantásticas y de ciencia-ficción, dado que generan multitud de diferentes y sorprendidas sonoridades electrónicas.

7) *Instrumentos étnicos*: remiten directamente a los contenidos culturales de sus lugares de origen.

Análisis tímbrico-visual

En ocasiones los compositores utilizan determinados timbres instrumentales para resaltar, apoyar, subrayar y acompañar caracterizando situaciones, personajes, objetos que aparecen en pantalla, aprovechando las asociaciones que culturalmente están asentadas entre el público asistente a las

proyecciones cinematográficas. Desde el punto de vista del análisis es importante hacer constar este tipo de relaciones existentes entre música e imagen. El *timbre instrumental*, asociado a la imagen consta de un carácter “adjetivo”, de caracterización del objeto o situación visualizado en pantalla, mientras que la *melodía* tiene un uso “sustantivo” del discurso musical ³⁴⁰, por lo cual el primero es empleado por el compositor como herramienta útil y casi directa de comunicación con el espectador.

En muchas ocasiones la relación imagen-música se establece en términos de *color de la fotografía - color instrumental*. Los cineastas emplean los colores como sistemas de significación, de tal modo que, por ejemplo, “*la utilización de una gama de colores restringida, en la que predominan fundamentalmente los grises y los azules, y en la que el resto de colores aparecen siempre como filtrados a través del gris o el azul, [...] sirve para retratar perfectamente el mundo sórdido y gris en el que se mueven, como pez en el agua, los personajes sórdidos y grises de la historia.*” ³⁴¹ Y es posible asociar y establecer claras correspondencias entre estos conceptos y sus equivalentes en el ámbito del sonido en términos de cualidades como la luminosidad, la oscuridad, la definición, la densidad, etc. que presentan los timbres instrumentales. No obstante, los principios básicos de orquestación en los que se presentan cómo se establecen las octavaciones, duplicaciones instrumentales y las disposiciones de los acordes, tienen que ver directamente con la manera en que los armónicos de los sonidos resuenan en el espacio sonoro, y por lo tanto también con el color instrumental asociado al color en la imagen ³⁴².

En este sentido, el compositor Thomas Newman ha empleado en las orquestaciones de la música de algunas de sus películas (“*American Beauty*”, 1999 o “*Cadena de favores*”, 2000), instrumentos de percusión de láminas (glockenspiel, xylófono, marimba...) combinadas con orquesta, lo cual

³⁴⁰ ALCALDE, Jesús, Op. cit., pág. 54

³⁴¹ NIETO, José, *Música para la imagen, la influencia secreta*, SGAE, 1996, pág. 95

³⁴² NIETO, José, Op. cit., 1996, pág. 96-98

confiere una sensación mayor a la imagen de abstracción emocional que las cuerdas o los vientos ³⁴³.

Efectos, matices y articulaciones: Connotaciones por la *dinámica*

Todo elemento musical está dotado de significado, formando junto a otros en conjunción un significado sonoro completo. La codificación de las características propias de la *dinámica* musical, es decir, las que se refieren a la intensidad del sonido, ha dado como resultado múltiples significados a lo largo de la historia de la música Occidental. Del mismo modo, determinados *efectos instrumentales* poseen cualidades que se relacionan inmediatamente con aspectos extra-musicales. Por ejemplo, el efecto de *vibrato en la cuerda (lento, continuo, fuerte, amplio)* puede significar seguridad, majestuosidad, dignidad...; el *vibrato en la cuerda (rápido, grave, suave, corto)*, aflicción, miedo, indecisión; y los *trémolos en la cuerda*, generalmente son usados por los compositores cinematográficos para generar tensión o suspense.

Los *matices* extremos marcan claramente el tipo de situación. Por ejemplo, un *pianísimo* expresa quietud, tranquilidad, intimidad, concentración, poca actividad, etc., sin embargo, un *fortísimo* todo lo contrario: sobresalto, acontecimiento importante, acción, mucha actividad...

En cuanto a las *articulaciones*, las frases articuladas en *legato* suelen ir relacionadas con el romanticismo, la amplitud, el espacio (por ejemplo, en una gran panorámica). Las frases con notas *picadas, en staccato, o en general, el pizzicato en la cuerda*, se emplean para denotar comicidad, desenfado, ligereza, simpatía... Los *acentos* suelen emplearse para marcar algún acontecimiento, dinamismo, tensión, sucesos inesperados, etc.

En definitiva, los *efectos instrumentales*, los *matices* y las *articulaciones* otorgan en gran medida el carácter a las frases musicales asociándose a las situaciones presentadas en pantalla, por lo que son elementos que han de ser

³⁴³ KARLIN, F., WRIGHT, R., *On the Track*, 2004, pág. 145

estudiados en el análisis para determinar el contenido de significación que muestran en relación con las imágenes y en conjunción con éstas para determinar el significado “musivisual” final.

19. Análisis textural-visual

Códigos texturales: tipos de *textura* musical

Para referirse a las relaciones que mantienen entre sí las diferentes voces que intervienen en una pieza musical se suele emplear en el lenguaje una metáfora que implica la asociación entre sonido y materia, designando con la palabra *textura* estas distintas manifestaciones:

*“[...] podría hablar en torno a la textura de una pieza musical. ¿La textura?. La corteza de un árbol, el musgo, el terciopelo, la arpillera: estas cosas tienen textura pero, ¿cómo puede la música tener textura si no es posible el contacto físico con nuestras manos?. [...] La metáfora es algo que forma parte de nuestro lenguaje, y esta pertenencia es tan profunda que normalmente ni siquiera nos damos cuenta de que está allí.”*³⁴⁴

Algunos trabajos teóricos han destacado la relación existente entre *textura musical* y el espacio plástico o pictórico, donde la monodia se asocia a la horizontalidad, el contrapunto y la polifonía se asocian a la perspectiva lineal, planimétrica o dibujística, mientras que la homofonía o armonía vertical se relaciona con la profundidad de la perspectiva tridimensional³⁴⁵.

Los tipos fundamentales de *textura* empleados por los músicos y compositores de las diferentes tradiciones musicales son la *monodia*, la *homofonía*, la *heterofonía*, la *polifonía* o *textura contrapuntística*, la *melodía acompañada* y la *textura no melódica* (la denominada “música textural” del siglo XX, como la del compositor húngaro György Ligeti). Los compositores cinematográficos han empleado estos diferentes tipos de *textura* en relación con los eventos presentados en la pantalla y las situaciones narrativas.

³⁴⁴ COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2011, pág. 93

³⁴⁵ NAVAJAS RODRÍGUEZ DE MÓNDELO, Trinidad, *Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007

Significados y connotaciones de la textura en la imagen. Asociaciones por *textura*

Anteriormente definimos cómo la música es capaz de determinar un espacio en relación a tres elementos de textura: *línea, superficie y profundidad*³⁴⁶, en los que la espacialidad se muestra respectivamente como una sola línea melódica, una melodía acompañada o un contrapunto a tres o más voces.

La *textura* es la forma en que la mente agrupa los elementos o estímulos musicales en base a dos parámetros de atención: *figuras y fondo*³⁴⁷. Efectuando una analogía visual que será útil a la hora de asociar música e imagen, las figuras visualizadas en el espacio siempre están proyectadas sobre un fondo, del mismo modo que en la música hay elementos que destacan sobre un fondo o acompañamiento³⁴⁸. De este modo es posible determinar diferentes tipos de asociaciones metafóricas que proceden de diversas presentaciones de la *textura* musical: 1 – *Acompañamiento* (un fondo sin figuras): representa la base sobre la que se exponen las ideas narrativas; 2 – *Melodía sin acompañamiento* (una figura sin fondo): representa una sola idea como voz interior de un personaje; 3 – *Melodía acompañada* (una o varias figuras sobre un fondo): una o varias voces arropadas por un acompañamiento. Representa una o más ideas de las que se hace participar al espectador en un espacio común; 4 – *Contrapunto* (varias figuras con fondo o sin él): diálogo simultáneo de varias voces. Locuacidad, confusión, complejidad; 5 – *Homofonía* (una figura y su “sombra”): representa una idea colectiva, de la que participa un grupo numeroso; sentido coral; 6 – *Heterofonía* (una figura y su “sombra deformada”): representa una idea

³⁴⁶ Págs. 63-64 del presente trabajo

³⁴⁷ La teoría de la Gestalt expone su *principio de la relación entre figura y fondo*, que establece el hecho de que el cerebro no puede interpretar un objeto como figura o fondo al mismo tiempo. Este principio organizativo de la percepción, observa que muchas formas sólo se constituyen como figuras definidas cuando quedan como superpuestas o recortadas sobre un fondo más neutro. Principio de figura y fondo: “*La figura es lo que observamos y el fondo es aquello contra lo que destaca*”, en WEITEN, Wayne, *Psicología: temas y variaciones*, pág. 143

³⁴⁸ MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*, págs. 194-195

colectiva, pero una idea transformada o desfigurada, o planteada desde diferentes puntos de vista u opiniones.

Una melodía sin acompañamiento puede ser muy efectiva al principio de un bloque musical, aportando un componente emocional muy sorprendente. Rachel Portman usa un solo de oboe en un momento significativamente emocional en “*Chocolat*” (Lasse Hallström, 2000) ³⁴⁹.

Otro buen ejemplo de la utilización de diferentes texturas relacionadas con la imagen puede encontrarse en “*Psicosis*” (Alfred Hitchcock, 1960). En el bloque “The Office-The Curtain”, las tres texturas que aparecen están asociadas, cada una de ellas, a una diferente situación presente en pantalla: *homofonía* cuando Norman se encuentra en el exterior del motel, *contrapunto*, cuando Norman entra a la habitación de Marion, y *melodía acompañada*, cuando prepara la cortina para envolver el cadáver ³⁵⁰.

También es frecuente la asociación del número de personajes que aparecen en imagen con el número de instrumentos empleados. Cada instrumento, interpretado por un instrumentista, no es sino una “prolongación expresiva de la voz del músico”; en definitiva, el canto de un instrumento significa una “voz propia”. En numerosas ocasiones se relaciona en la pantalla la voz de un instrumento con la voz de uno de los personajes de la película, y es habitual encontrar casos en que incluso, el diálogo entre los dos protagonistas está, de hecho, “doblado” y, en definitiva, reforzado, por dos instrumentos distintos asociados cada uno a uno de los personajes.

Las asociaciones texturales que los compositores cinematográficos suelen emplear relacionan un *fondo instrumental* (sin destacar ninguna voz melódica), con la ausencia de personajes en pantalla, o cuando éstos no son distinguibles en un gran plano general. Si aparece un *instrumento solo* (o *solista*) puede representar la soledad, intimidad, un único personaje, abandono... En el caso de que sean *dos instrumentos* los que se presentan en conjunción con la imagen, la asociación muestra la relación entre dos

³⁴⁹ KARLIN, F., WRIGHT, R., *On the Track*, 2004, pág. 210

³⁵⁰ Consultar la “Parte práctica” del trabajo, bloque nº 11 de “*Psicosis*” (“The Office/The Curtain”), págs. 347-352

personajes, el diálogo entre ellos, sus pensamientos... Más excepcional es que aparezcan relacionados *tres instrumentos* cuando aparecen en pantalla tres personajes, aunque puede encontrarse un ejemplo en “*Amor Inmortal*” (Bernard Rose, 1994) ³⁵¹.

Un tipo de asociación muy común en la música audiovisual tiene que ver con el tipo de agrupación instrumental empleada. Agrupaciones con pocos instrumentos, es decir, la *música de cámara*, se asocia a situaciones cotidianas, íntimas, y muy comúnmente utilizadas en aquellas películas denominadas independientes o “de autor”. Sin embargo, la *música orquestal* se emplea más frecuentemente en películas que narran situaciones no cotidianas, que se salen de lo habitual, en aquellas en las que se expone la representación de lo grandioso, lo espectacular, lo trascendental, épico o mítico... En el cine estadounidense es empleada casi siempre en todo tipo de películas, aportando un carácter menos realista y por lo tanto, más cercano al arte de la representación y al espectáculo.

Grupos de elementos y asociación

El significado asociativo dado por los elementos musicales resulta más eficaz cuando varios de ellos se dan juntos. Los elementos de *altura*, *tempo* y *dinámica* están interrelacionados, es decir, los tiempos rápidos, las dinámicas fuertes y las tesituras agudas se dan generalmente juntos. Del mismo modo, tempos lentos, dinámicas débiles y tesituras graves aparecen asociados a situaciones muy concretas:

“[...] ningún estado de ánimo, triste o alegre, superficial o profundo, juguetón o soñador, burlón o enfermizo, puede ser evocado por características de sonido aisladas, dependerá más bien, en general, del giro melódico, de la armonía, del ritmo, del

³⁵¹ En una de las secuencias más reseñables, Beethoven (Gary Oldman) toca al piano en un salón, mientras Anna Marie Erdödy (Isabella Rosellini), interpreta al violín el *Trio para Piano n°5 “El Espectro”*, estableciendo un diálogo en el que cada una de las voces musicales representa la “voz” de cada personaje, uniéndose finalmente al violoncello, que aparece cuando se muestra al trío de músicos tocando en concierto público en los jardines de palacio.

*movimiento, de los matices dinámicos, es decir, del conjunto de la construcción del trozo musical”*³⁵²

En el caso de la textura, si los estímulos musicales (figura y fondo) no se dan con claridad o se perciben con confusión, puede darse ambigüedad y oscuridad en la apreciación del mensaje. Una textura contrapuntística en el registro más grave crea una sensación de ininteligibilidad, de confusión, oscuridad y turbiedad que hace que la idea parezca indescifrable³⁵³.

La música escrita en modo menor, asociada generalmente a la tristeza y al sufrimiento, suele estar relacionada con *tempi* lentos y registro grave, sin embargo, la música en tonalidad mayor y tesitura aguda se asocia a la satisfacción y a la alegría, y en general a las “expresiones agradables”, generalmente en *tempi* más rápidos. La combinación de sonidos en tonalidad mayor y tesitura grave producen en el oyente sensación de tranquilidad, serenidad, seguridad, orgullo, etc., mientras que en modo menor, los sonidos graves significan temor, sospecha, turbación, etc. Los sonidos en los extremos de la tesitura aguda o grave en sistemas atonales están relacionados con “expresiones desagradables” como la ira, la irritación, el terror, la cólera, etc.³⁵⁴ Evidentemente el significado musical se completa finalmente con la imagen, por tanto el significado total viene determinado por la agrupación de elementos musicales, elementos visuales, elementos sonoros y elementos argumentales.

³⁵² BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*, pág. 21

³⁵³ MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*, pág. 201

³⁵⁴ BELTRÁN, Rafael, Op. cit, pág. 21

TIPO DE TEXTURA (CATEGORÍAS)
Acompañamiento (acordes sin melodía)
Contrapunto
Homofonía
Heterofonía
Melodía acompañada
Melodía (sola)
Melodía (dos voces)
Tapiz sonoro
Efectos sonoros

Cuadro 22 *Categorías de los tipos de textura musical*

20. Forma musical audiovisual generadora del sentido. Signos de puntuación en el mensaje “musivisual”

Forma musical en la música audiovisual

La *forma* es la organización de los elementos musicales de manera que se presenten arquitectónicamente con “lógica” y “coherencia”. La forma musical proporciona la estructura al discurso sonoro a través de signos de puntuación musical (fraseo, cadencias, cambios de tempo) que permiten dividirlo en partes diferenciadas en función de su significado. Ésta viene determinada por los elementos que la configuran: de menor a mayor tamaño, células, motivos, semi-frases, frases, periodos, secciones, etc. *“Estos bloques musicales (frases, motivos, etc.) dan el material para construir unidades mayores de diversos tipos, según los requerimientos de la estructura. Así, se seguirán las demandas de la lógica, coherencia e inteligibilidad, en relación a la necesidad de contraste, variedad y fluidez de presentación”*³⁵⁵. El concepto de “forma” viene dado por la generalización o abstracción de una gran cantidad de obras escritas de un modo similar.

Es fundamental para el compositor tener siempre presente el principio de *unidad-variedad* en el discurso, para evitar la monotonía por un lado, y la dispersión por otro, principio que viene determinado en parte por la forma musical; en el caso de la música cinematográfica, ésta es proporcionada en gran medida por el montaje visual, configurándose como uno de los aspectos más definatorios y exclusivos de la música cinematográfica con respecto de la música autónoma, dada su especificidad. La película consta, generalmente, de una estructura cerrada, por lo cual, la música audiovisual ha de ceñirse a esta

³⁵⁵ SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentos de la Composición Musical*, pág.12

estructura, marcada principalmente por el montaje y los movimientos de la cámara y los personajes:

“La forma de la música de cine no es puramente musical, sino que es la del propio film. Nos enfrentamos a una forma literaria, no musical” ³⁵⁶

Leonard Rosenman se refiere aquí al *cine narrativo* o de *ficción* donde, en principio, no existe el concepto de “métrica” en el sentido musical. Sin embargo, en otros géneros audiovisuales aparece frecuentemente cierta forma de métrica musical: en el *cine musical*, el *video-clip*, la *video-danza*, en determinados *géneros publicitarios*, cierto *cine de animación*, etc., y en algunas formas de montaje cinematográfico, frecuentemente en las “secuencias de montaje”, las cuales suelen ser preparadas de tal modo que los planos que la constituyen tienen la misma duración o una duración múltiplo de dos, o en definitiva, proporcional, para que la música pueda adaptarse fácilmente, y los cambios de compás puedan coincidir sin dificultad con los cambios de plano de manera que ambas, música e imagen queden rítmicamente integradas fortaleciendo su unión mediante un anclaje físico, material.

Las razones por las cuales no es habitual el uso de estructuras formales estandarizadas predeterminadas por la tradición son diversas. Estas son algunas ³⁵⁷ :

- La naturaleza propia de las formas musicales tradicionales, basada en la repetición y el contraste, no encaja en la estructura narrativa del film, que generalmente es continua.
- Las implicaciones narrativas de la estructura musical tradicional pueden no presentar paralelismo con la estructura narrativa del film.

³⁵⁶ ROSENMAN, Leonard, cit. por DE ARCOS, María, *Experimentalismo en la música cinematográfica*, pág. 67

³⁵⁷ CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*, pág. 47

-
- Los elementos visuales, como la longitud de los planos y el ritmo del montaje, son los que determinan la duración, el *tempo* y el compás de los bloques musicales.
 - La música *diegética* y otros elementos *diegéticos* como los ruidos y los diálogos pueden interferir con la música *extradiegética* creada para la escena.

Otro aspecto a tener en cuenta es la relevancia o preponderancia que la música presenta dependiendo del género de imagen a la que acompaña. Así, se pueden dar dos tipos de funciones en la música cinematográfica, con respecto al peso específico que tiene en relación con la imagen ³⁵⁸. En primer lugar, una **función protagónica**, cuando es la estructura formal de la música la que condiciona la estructura audiovisual; en segundo lugar, una **función secundaria**, si la estructura audiovisual es la que condiciona la estructura del bloque musical ³⁵⁹. De este modo, puede establecerse una diferenciación de los tipos de montaje audiovisual, según el tipo de función (*protagónica* o *secundaria*) que ostente la música con respecto a la imagen; *protagónica* en los casos en que el montaje es “métrico” o “musical”, y la música es la que guía la construcción audiovisual, y *secundaria* cuando el montaje es “no métrico”, y por tanto, es la música la que ha de adaptarse a los circunstancias formales de la propia imagen.

³⁵⁸ I FALCÓ, Josep Lluís, *Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga*, en Matilde Olarte Martínez (ed.), *La Música en los Medios Audiovisuales*, pág. 148

³⁵⁹ En otro sentido, tal y como se ha planteado en las páginas 135-136, la música puede mostrar diferentes niveles de “presencia sonora” en referencia al plano sonoro en que se sitúa, relacionado con el “protagonismo” que muestra la música en relación a otros elementos sonoros. Puede tener una función *protagónica* si se sitúa en primer plano, en un nivel por encima del resto de elementos sonoros, por ejemplo, en secuencias de acción. En otros casos, la música se sitúa en segundo plano, cuando el sonido del film ha de ser entendible con claridad, y la música funciona únicamente como acompañamiento, por ejemplo, en las escenas con diálogos.

Relaciones arquitectónico-formales entre diferentes tipos de construcción artística

Leonard B. Meyer plantea una interesante analogía estructural entre música y literatura, refiriéndose a las modulaciones que experimenta la armonía para expandir la forma musical:

*“[...] las excursiones armónicas pueden entenderse precisamente de la misma forma que pueden comprenderse las desviaciones de la línea recta narrativa en una novela, es decir, las complicaciones de la trama”*³⁶⁰

Y es palpable que los elementos constitutivos de las distintas formas artísticas estructuran las obras de un modo similar, por lo que pueden establecerse ciertas relaciones estructurales comparativas entre forma *musical*, *literaria* y *cinematográfica*, de manera que se puedan comprender mejor los diferentes modos de construcción y las correspondencias que se producen cuando funcionan en simultaneidad, como es en el caso del cine, que incorpora los tres modos de expresión (música, guión e imagen narrativa)³⁶¹.

El análisis de las estructuras formales del guión cinematográfico, la música y el montaje muestran unos niveles de organización que encajan entre sí a nivel narrativo, exponiendo unos modos de expresión de algún modo paralelos, que denotan un significado en el que cada uno de ellos aporta algo nuevo, o por el contrario idéntico, reforzando el significado final.

La siguiente tabla comparativa muestra algunas analogías estructurales entre modos de expresión artística completamente diferentes, por lo que los respectivos niveles arquitectónicos no deben ser comparados de modo absoluto, pero sin embargo sí puede observarse cierta relación entre ellos. De mayor a menor nivel de organización:

³⁶⁰ MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*, pág. 70

³⁶¹ Esta comparativa se basa en un tipo de construcción artística “clásica”, basada en el principio de “causa-efecto”, donde la estructura narrativa está organizada secuencialmente y expuesta de modo diáfano.

OBRA MUSICAL	OBRA LITERARIA	OBRA CINEMATOGRAFICA
MOVIMIENTOS a) Primer movimiento b) Segundo movimiento c) Tercer movimiento d) Otros movimientos	PARTES a) Presentación b) Nudo c) Desenlace	PARTES a) Planteamiento b) Desarrollo c) Clausura del relato
SECCIONES	CAPÍTULOS	FRAGMENTOS
PERÍODOS	PÁRRAFOS	SECUENCIAS LARGAS
FRASES	ORACIONES COMPUESTAS	SECUENCIAS Secuencia Secuencia de montaje Plano secuencia
SEMIFRASES: a) Antecedente b) Consecuente	ORACIONES SIMPLES	SECUENCIAS BREVES
MOTIVOS	PALABRAS	PLANOS
CÉLULAS	SÍLABAS	PLANOS INSERTOS
NOTAS	FONEMAS	FOTOGRAMAS

Cuadro 23 Tabla comparativa de las estructuras musicales, literarias y cinematográficas

Ubicación de la música en el montaje: tipos de bloque

Por *bloque musical* se entiende toda aquella pieza de música cinematográfica que acompaña una imagen. Cada uno de los *bloques*, asociado a un elemento del montaje funciona relacionando su contenido semántico musical junto con aspectos técnicos-expresivos de la narración como son los puntos de sincronía, duración de los planos, ritmo cinematográfico, etc. En relación con la estructura de la película, es conveniente caracterizar la relación que tiene lugar entre el *bloque musical* que se está estudiando con respecto a su ubicación en el montaje filmico, determinando si la duración de la pieza se extiende solamente en un único plano (*bloque-plano*), en una secuencia completa o parcial (*bloque-secuencia*), o durante varias secuencias, o si se trata de un *bloque continuo*, por lo cual la pieza es tan extensa que ocupa un largo espacio de tiempo filmico, una parte completa de la película, o incluso más (hay casos en que el bloque ocupa la película entera (usados por ejemplo en las películas de animación como “*Buscando a Nemo*” (“*Finding Nemo*”, Andrew Stanton y Lee Unkrich, 2003, música de Thomas Newman). Los *bloques de transición* se emplean para llevar a cabo los pasos de una secuencia a otra o de un plano a otro, suavizando los efectos de corte del montaje o asociándose a los fundidos encadenados o de otro tipo entre una secuencia y otra.

Los *bloques genéricos* son aquellos bloques musicales que aparecen siempre o casi siempre en las películas. El *bloque genérico de entrada* es el comúnmente denominado “de títulos”, y aparece siempre al comienzo de la película acompañando los créditos iniciales y el título de la película. El *bloque genérico de salida* es el correspondiente a los “créditos finales” del film. Los *bloques genéricos de enlace* apenas se emplean en la actualidad, pero algunas grandes superproducciones, en películas con intermedio, los utilizaban para cambiar los rollos de película entre las dos partes del film y para que el

público pudiera descansar entre parte y parte, por lo que solían ir sin imagen alguna ³⁶².

TIPO DE BLOQUE-UBICACIÓN EN EL MONTAJE (CATEGORÍAS)
Bloque plano
Bloque secuencia (total, parcial, de dos o más secuencias)
Bloque continuo
Bloque de transición
Bloque genérico de entrada
Bloque genérico de salida
Bloque genérico de enlace

Cuadro 24 Categorías de los tipos de bloque en cuanto a su ubicación en el montaje

³⁶² CARO BARREDA, Miguel Ángel, *La música como modificador estructural en el ámbito audiovisual*, en Temas para la Educación, revista digital para profesionales de la enseñanza, nº5, Noviembre 2009, Federación de Enseñanza de CCOO de Andalucía, pág. 2

Estructura temática en la música cinematográfica

Los bloques musicales de una obra audiovisual pueden clasificarse en función de la relevancia temática que muestran sus motivos estructurales. De mayor a menor importancia temática, éstos son los habitualmente usados ³⁶³ :

a) **Tema(s) central(es)**: son los que tienen más relevancia dramáticamente. Cuando hay dos temas centrales y uno de ellos se emplea como opuesto del otro, entonces se le denomina “*contratema*” (por ejemplo un tema para la “valentía” y otro para la “vileza”, que constituiría su *contratema*).; b) **Tema principal**: el más importante de los temas centrales, por lo que se constituye como el tema musical que caracteriza la película completa; c) **Temas secundarios**: los que acompañan al tema o temas centrales, pero que tienen menor importancia dramática, ya que se emplean como acompañamiento de secuencias secundarias o para caracterizar personajes secundarios; d) **Temas circunstanciales**: únicamente empleados para acompañar ciertas escenas circunstanciales sin una entidad musical relevante; d) **Fragmentos**: breves bloques musicales, sin carácter temático, que sirven de ayuda en necesidades concretas, por ejemplo, para subrayar cualquier objeto, sensación o situación, para servir de transición entre secuencias, para remarcar un detalle en la imagen, etc.; e) **Motivos**: a veces la música queda reducida a su mínima expresión, haciéndose sonar únicamente un motivo, en ocasiones un motivo relevante que caracteriza un personaje, objeto o situación (“leitmotiv”).

El desarrollo temático a lo largo del metraje suele presentar repeticiones y variaciones de los temas en lo que se denominan “*derivaciones del tema*”, de tres modos principalmente: a) **Tema repetido**: el tema suena como repetición literal; b) **Tema variado**: el motivo es alterado a través de las distintas técnicas y procedimientos de variación y/o de *desarrollo motivico* (cambio de modo, de ritmo, de orquestación, etc.), sin que necesariamente estos cambios sean debidos a adaptaciones necesarias por la evolución argumental; c) **Tema**

³⁶³ XALABARDER, Conrado. *Música de Cine. Una ilusión óptica*, págs. 74-80

repercutido: se trata de un tema variado o modificado pero, en este caso, ajustándose a los diferentes cambios dramáticos o argumentales ³⁶⁴.

Los temas musicales en la película son una parte fundamental de aporte significativo y explicativo que ayudan al espectador a entender mejor los conflictos presentados en pantalla, las dualidades amor-odio, bien-mal, nobleza-vulgaridad, etc., de modo que forman parte esencial de la estructura narrativa cinematográfica.

En la película de Alejandro Amenábar, “*Los Otros*” (2001), la música está estructurada fundamentalmente en torno a tres *temas centrales* (ver partituras a continuación, fig. 14) ³⁶⁵. Los dos primeros aparecen en el *bloque inicial* de créditos (“Los Otros”, temas 1A y 1B). El 1 A está basado en una *escala lidia b7, b13*, lo que le confiere al tema un carácter muy exótico. El 1B es una canción infantil cantada por un niño y retomada por la celesta. El tercer tema central es el más importante de los tres, se trata del *tema principal*, que representa a Grace, la madre de los dos niños (éste aparece por vez primera en el bloque “Viejos Tiempos”, marcado como 4A).

Estos tres *temas centrales* son variados y repercutidos durante toda la película, adaptándose a las diferentes situaciones y desarrollando su material melódico siempre en relación a lo mostrado por la imagen en cada momento del film. Por ello, ninguno de ellos es repetido o presentado de nuevo en forma completa, a excepción del tema de Grace, que aparece al final de la película cerrando la música antes de los créditos finales (bloque titulado “Una Buena Madre”). Suelen aparecer con frecuencia las cabezas de los temas centrales de tal forma que posteriormente se desarrollan siguiendo los avatares de la historia. Amenábar emplea todo tipo de técnicas para el desarrollo motivico: *fragmentación* (“Wakey-wakey”), *aumentación* (“Reunión”, “Se fue”), *variación rítmica* (“Reunión”, “Dame las llaves”), *variación melódica* (“Reunión”, “Cambios”, “El vestido de comunión”), etc.

³⁶⁴ Ibid., págs. 85-91

³⁶⁵ En la “Parte práctica” del presente trabajo se analiza en profundidad, bloque a bloque, la música de esta película (págs. 435-490)

El resto de bloques son de menor entidad: *tema secundario* es el tema de “Charles”, que es una marcha fúnebre. Los bloques “Ideas extrañas”, “Víctor”, “Por todas partes”, “Intrusos”, “Music Room”, “Yo sí lo creo”, “Sin cortinas”, “El ático” o “La verdad”, son bloques que han de ser considerados *temas circunstanciales*. Cierta motivo rítmico-melódico en corcheas “tremoladas” muy característico aparece en “Dame las llaves” y “Sábanas y cadenas”. En el caso de “El Rosario” y “La casa y la familia” son breves bloques que constituyen *fragmentos* utilizados para apoyar o subrayar situaciones concretas, y el pequeño bloque “Sí que pasó” es tan breve que supone sólo la exposición del *motivo 1A*.

ESTRUCTURA TEMÁTICA (CATEGORÍAS)
Tema principal
Tema central
Tema secundario
Tema circunstancial
Fragmento
Motivo (leitmotiv)

Cuadro 25 *Categorías de los tipos de estructura temática*

"Los Otros"
(Análisis de Motivos)

Música: Alejandro Amenábar

The image displays a musical score analysis for the film "Los Otros" (2003), composed by Alejandro Amenábar. It features nine numbered motifs, each with a title and a corresponding musical notation. The motifs are:

- 1. "Los Otros"**: Includes an "Intro" and two variations, "1. A" and "1. B (canción infantil)".
- 2. "Wakcy-Wakcy"**: Features a scale labeled "Escala Lidia (b7, b13)" and variation "1. B".
- 3. "Por todas partes" / "Intrusos"**: Shows a melodic line with a triplet and variation "3".
- 4. "Viejos Tiempos"**: Includes an "Intro" and variation "4. A (tema de Grace, la madre)".
- 5. "Music Room"**: Shows a melodic line with a triplet and variation "5".
- 6. "Yo sí lo creo"**: Includes a "marcha fúnebre" (funeral march) and variation "7. 'Charles'".
- 8. "Reunión"**: Features variation "1. B" and is noted as being "en modo menor" (in minor mode).
- 9. "Cambios"**: Includes variation "1. A" and is noted as being "en modo menor" (in minor mode).

Fig. 14 Análisis de motivos de "Los Otros" (Alejandro Amenábar, 2003)

10. "El Vestido de Comunión" 1. B

11. "Se fue" ("Sin Cortinas A") 4. A

12. "Sin Cortinas" 1. A 1. B

13. "Dame las Llaves" 1. A

14. "El Ático" 1. B

15. "Sábanas y Cadenas" 6

16. "La Verdad" 4. A (tema de Grace)

17. "Una Buena Madre" 4. A

18. "Créditos Finales" 1. A 1. B

Formas musicales tradicionales adaptadas al discurso cinematográfico

En la música audiovisual pueden encontrarse diferentes tipos de forma musical: 1) Formas tradicionales; 2) Formas tradicionales adaptadas; y 3) Nuevas formas. Los compositores han empleado en muchos casos “formas tradicionales adaptadas” a las situaciones cinematográficas dando lugar a nuevos planteamientos formales desde la tradición de la música autónoma. A continuación se exponen las formas musicales tradicionales occidentales más importantes y utilizadas, y su empleo por los compositores de la música cinematográfica ³⁶⁶.

El *preludio* o la *obertura* es una pieza instrumental en un único movimiento que sirve de introducción a una composición musical de grandes dimensiones, como es el caso de la ópera ³⁶⁷. Se pueden encontrar abundantes ejemplos de preludios u oberturas en la música cinematográfica, sobre todo ubicados en los títulos de crédito iniciales. En estas piezas el compositor suele presentar los temas centrales del film, a modo de “mosaico”, o compendiar lo más esencial de la música de la película para proporcionar al espectador una especie de resumen sonoro del argumento como si se tratase de un “programa” de lo que va a presenciar.

Un buen ejemplo de preludio se encuentra en los títulos de “*Vértigo*” (Alfred Hitchcock, 1958) donde la música de Bernard Herrmann introduce los temas característicos de la película, el acorde que representa la sensación de “vértigo”, el tema de *Madelaine* y el tema de amor ³⁶⁸.

El *postludio* suele ser una pieza instrumental en un solo movimiento que sirve de cierre o “epílogo” musical del material musical presentado durante la película, a modo de comentario, que puede servir de final junto al “rodillo” de títulos de crédito finales, o dar paso a una nueva música con una forma distinta que acompañe a estos.

³⁶⁶ PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*, págs. 60-61

³⁶⁷ ZAMACOIS, Joaquín, *Tratado de Formas Musicales*, pág. 214

³⁶⁸ Consultar el análisis detallado en la “Parte práctica”, págs. 551- 557

Puede encontrarse un buen ejemplo de *postludio* o *fermata* en “*Star Wars, episodio IV*” (George Lucas, 1977), al final de la película, durante la entrega de medallas a los héroes. Se trata de una música épica que da paso a los títulos de crédito finales con el tema principal compuesto por John Williams.

El *tema con variaciones* ³⁶⁹ es, quizá, la reminiscencia de la forma musical tradicional más empleada en el cine. Aquí las diferentes variaciones no son métricamente iguales, porque han de adaptarse a la duración de las secuencias determinadas por el montaje, pero la esencia de la construcción de las diferentes variaciones es la misma. En muchas ocasiones el director plantea al compositor la necesidad de emplear un único tema musical para representar un concepto en la película, que es variado constantemente. Podemos encontrar ejemplos de esta forma musical en la música de José Nieto para “*Amantes*” (Vicente Aranda, 1991), en la música de Bernard Herrmann que acompaña el montaje del desayuno en “*Ciudadano Kane*” (Orson Welles, 1941) o el tema variado escrito por John Corigliano para su utilización en diferentes épocas históricas de la película “*El violín rojo*” (François Girard, 1998).

En este sentido, Juan Chattah propone las siguientes *metáforas icónicas estructurales*, que están relacionadas con la “variación”, ya sea en el argumento como en la composición musical, determinando las consiguientes asociaciones ³⁷⁰. La primera de ellas se refiere a las conexiones entre los cambios que se producen en los personajes y las variaciones en la música:

**VARIACIONES EN LAS
RELACIONES ENTRE
PERSONAJES**

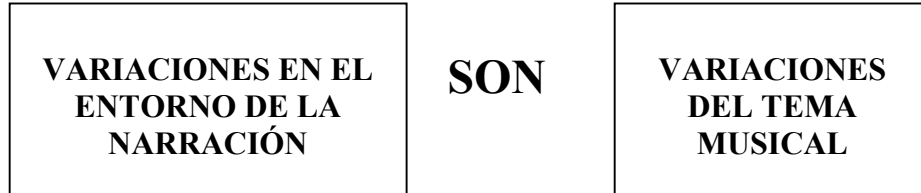
SON

**VARIACIONES
DEL TEMA
MUSICAL**

³⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 137

³⁷⁰ CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*, págs. 48-54

Del mismo modo, las variaciones relativas a la propia narración son acompañadas con las correspondientes variaciones del tema principal:



En este caso las variaciones narrativas se relacionan con las variaciones del tema principal en correspondencia con las diferentes situaciones dramáticas, dando lugar a una especie de “tema con variaciones” *musivisual*.

Por otra parte, es difícil encontrar *rondós*³⁷¹ en la música cinematográfica, dado que la imagen debería estar montada en base a esta forma musical, mostrando cambios periódicos de situaciones o planos, dada la alternancia entre coplas y estribillos musicales, situación que requiere un especial interés en que el resultado visual sea tal cual lo plantea musicalmente la forma “rondó”. Sin embargo, un buen ejemplo se muestra en “*El Planeta de los Simios*” (“*Planet of the Apes*”, Franklin J. Schaffner, 1968), con música de Jerry Goldsmith, donde los planos de la persecución se sitúan en alternancia de escenas interiores y exteriores³⁷².

El *scherzo*³⁷³, más que a una forma estructural concreta, hace alusión a un carácter (“*scherzo*” en italiano significa “broma”, “diversión”). Suele estar asociado a piezas generalmente breves, de movimiento ligero y compás libre. La broma, el desenfado, lo jocosos se encuentran en uno de los bloques de “*800 balas*”, (Alex de la Iglesia, 2002), donde la música de Roque Baños marca las travesuras de un niño con *pizzicatos*. En “*Indiana Jones y la última cruzada*” (“*Indiana Jones and the last crusade*”, Steven Spielberg, 1989), la música de John Williams emplea este carácter desenfadado durante la persecución en *sidecar*.

³⁷¹ ZAMACOIS, Joaquín, Op. cit. pág. 157

³⁷² Para una mayor comprensión del ejemplo se puede consultar el detallado análisis de María de Arcos en *Experimentalismo en la música cinematográfica*, págs. 189-192

³⁷³ ZAMACOIS, Joaquín, Op. cit. pág. 194

Algo excepcional es encontrar en las películas piezas contrapuntísticas compuestas expresamente para un bloque determinado; en todo caso, el compositor ha podido incluir u orquestar alguna de las obras de Bach. Un caso de pequeña *invención* contrapuntística a dos voces aparece en la comedia “*Colgadas*” (Diane Keaton, 2000), con música de David Hirschfelder, como fondo de acompañamiento del diálogo entre las dos protagonistas. En “*Matrix*” (Andy y Lana Wachowski, 1999) puede encontrarse una *fuga* cromática compuesta por Don Davis que añade cierto grado de complejidad futurista a la acción filmica.

El *vals* es una de las danzas más empleadas en el cine; quizá la imagen más famosa la proporciona la secuencia de las naves danzando al son del “Vals del Danubio Azul” de Johann Strauss en “*2001, una odisea en el espacio*” (Stanley Kubrick, 1968). Pero también pueden encontrarse vales compuestos expresamente para el film, como el de los títulos de “*Delicatessen*” (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991), con música de Carlos D’Alessio, o los vales de Bernard Herrman para “*Las nieves del Kilimanjaro*” (“*The Snows of Kilimanjaro*”, Henry King, 1952) o “*Fascinación*” (“*Obsession*”, Brian de Palma, 1976).

Según Alejandro Pachón ³⁷⁴ las exigencias marcadas por el espectáculo cinematográfico actual basado en la acción y el dinamismo no permiten tantos *tempi* lentos, pero aún pueden encontrarse para acompañar las grandes panorámicas o los momentos más épicos. Por ejemplo, el famoso “*Adagio para cuerdas*” de Samuel Barber es empleado en “*Platoon*” (Oliver Stone, 1986) para resaltar la crudeza de la guerra.

Los *nocturnos* y *baladas* no tienen una forma estructural definida, sin embargo su denominación hace alusión a un tipo de carácter o situación ³⁷⁵. El *nocturno* hace referencia a la noche con determinado carácter poético-contemplativo, y la *balada* a la poesía alusiva, sobre todo, al amor y al romanticismo. Hay abundantes ejemplos en las dulzonas comedias románticas

³⁷⁴ PACHÓN, Alejandro, *La música en el cine contemporáneo*, pág. 61

³⁷⁵ ZAMACOIS, Joaquín, Op. cit. pág. 229

norteamericanas, como es el caso de “*Algo para recordar*” (“*Sleepless in Seattle*”, Nora Ephron, 1993)

La *marcha* alude a toda música que sirve para regular el paso de una gran cantidad de personas. Dependiendo del *tempo* y su motivación puede haber diferentes tipos de marchas, como son las *marchas fúnebres, militares, nupciales, solemnes*, etc.³⁷⁶ Buenos ejemplos de *marchas* aplicadas al cine se encuentran en “*Superman*”, (Richard Donner, 1978-1983), y en la marcha imperial de “*Star Wars*” (George Lucas, 1977), ambas con música de John Williams.

La *sinfonía* es una forma musical de estructura compleja, generalmente en varios movimientos y, de algún modo, establecida por los compositores desde las clásicas sinfonías de Haydn³⁷⁷. En el caso del *poema sinfónico*, se trata de una obra orquestal en un solo movimiento en la que se desarrolla un programa o argumento. Es de tener en cuenta cuando es empleada en el film, más que la forma estructural en sí, su carácter sinfónico, dado por las grandes masas orquestales y una duración de los bloques mayor de lo habitual en el cine. En este ámbito de lo sinfónico se encuentran con abundancia piezas para las grandes producciones de cine de aventuras o fantástico, como por ejemplo, las partituras sinfónicas para “*Star Wars*” (George Lucas, 1977-2005), “*E.T. el extraterrestre*” (Steven Spielberg, 1982), la saga de “*Indiana Jones*” (Steven Spielberg, 1981-1984), compuestas por John Williams, o “*El Señor de los Anillos*” (Peter Jackson, 2001-2003), con música de Howard Shore.

El encadenamiento de una pieza con otra a modo de *suite*³⁷⁸, se produce frecuentemente en los créditos finales, a modo de recapitulación de los temas principales de la película, forma que se emplea muy frecuentemente y de la cual pueden encontrarse abundantes ejemplos. También es habitual encadenar diferentes canciones a modo de *suite*, como en “*La tormenta perfecta*” (Wolfgang Petersen, 2000)

³⁷⁶ Ibid, pág. 225

³⁷⁷ Ibid, pág. 206

³⁷⁸ Ibid, pág. 151

La *cantata*, tomada aquí como toda obra musical para ser cantada en polifonía ³⁷⁹, es decir, a varias voces, es una forma empleada en numerosas ocasiones en el cine. La *cantata* suele estar apoyada por la orquesta, aunque también se encuentran bloques “*a capella*”. Algunos ejemplos de esta forma musical son las cantatas religiosas de Michel Magne en “*El descanso del guerrero*” (Roger Vadim, 1962), la cantata de John Barry en el inicio de “*El León en Invierno*” (Anthony Harvey, 1968), la música coral compuesta por Jerry Goldsmith para “*La profecía*” (Richard Donner, 1976), el curioso caso de “*Azul*” (Krzysztof Kieslowski, 1993), donde la música de Zbigniew Preisner es parte de la historia, ya que la cantata es la obra inacabada del esposo de la protagonista, o la cantata al estilo del “*Carmina Burana*” de Carl Orff escrita por Elliot Goldenthal para “*Titus*” (Julie Taymor, 1999).

Situaciones concertantes se dan muy poco en la música cinematográfica, exceptuando los casos en que el concierto aparece como música *diegética*, pero se pueden encontrar algunos ejemplos, como en la música para piano y orquesta de Michel Legrand para “*Partir revenir*” (Claude Lelouch, 1985)

En los inicios del arte cinematográfico los compositores que escribieron para las primeras películas, procedentes en su mayoría del mundo de la música culta, adaptaron sus medios de expresión a los requerimientos de la imagen, pero sin dejar de lado totalmente la mayoría de formas musicales que, convenientemente moldeadas, han funcionado (y siguen haciéndolo) en las películas, a costa en algunos casos, de un mayor y más preciso ajuste con los aspectos puramente visuales.

El montaje cinematográfico como generador de la forma musical: formas “*musivisuales*”

El *montaje* es la operación técnica por la cual se articulan los planos, las secuencias y los fragmentos de la película, pero, además de eso, el montaje cumple una función estética y de significación, dado que la construcción de la película a través del montaje permite la comunicación del mensaje

³⁷⁹ Ibíd, pág. 242

audiovisual. El montaje proporciona ritmo y dinamismo a la película, dado el carácter temporal de los planos montados, por lo que el ritmo en el montaje puede proporcionarse según tres dimensiones ³⁸⁰: 1) El *movimiento* interior o exterior al plano; 2) El *tiempo* o duración de cada uno de los planos; 3) El *sonido*, que proporciona ritmo dependiendo de la cadencia de los diálogos, los ruidos o la música ³⁸¹. Estas tres dimensiones proporcionan el “tempo” del montaje, por tanto la música es uno de los elementos que, por su esencia plenamente temporal y rítmica, están en contacto directo con el montaje. Dependiendo del tipo de montaje (“métrico” o “no métrico”) ³⁸², la música deberá adaptarse a las duraciones de los planos siempre que el compositor desee establecer una relación rítmica con la imagen. En el caso de que el montaje fuera “métrico”, basado en la regularidad de la duración de los planos, lo cual suele darse en la publicidad, el ballet y la ópera filmados, o en determinadas secuencias de montaje, en el género “musical” o en el vídeo-clip, la música se adaptaría sin dificultad al *pulso* determinado por los planos. Pero en el resto de los casos, por ejemplo, en el cine de ficción o en el documental, el montaje suele ser “no métrico”, por lo que el compositor ha de adaptar su música a las irregulares duraciones de los planos, realizando numerosos cambios de compás y de *tempo*, resultando una estructura formal determinada por la propia imagen ³⁸³. Hay que tener en cuenta que cualquiera que sea el tipo de montaje al que el realizador quiera llegar, siempre es mucho más sencillo adaptar la imagen a la música, que la música a la imagen ³⁸⁴.

³⁸⁰ Previamente, en el presente trabajo, se estudió el ritmo cinematográfico. Consultar la pág. 196

³⁸¹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, pág. 41

³⁸² Previamente se trataron los tipos de montaje en las págs. 133-134

³⁸³ “[...] hay una diferencia notable entre la música y el cine: la primera tiene una métrica estandarizada, que puede conducir al mantenimiento de una pulsación regular por cierto espacio de tiempo en una obra; pero esa rigidez no existe en el cine [...] ya que en el cine no existe el concepto de métrica.”, I FALCÓ, Josep Lluís, *Análisis musical vs. Análisis audiovisual: el dedo en la llaga*, en OLARTE, Matilde (ed.), *La música en los Medios Audiovisuales*, Universidad de Salamanca, 2005, pág. 147

³⁸⁴ FRAILE, Teresa, *Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine*, en Matilde Olarte (ed.), op. cit., pág. 217

Por una cuestión puramente técnica e industrial, generalmente la música es el elemento artístico que se sitúa al final de la cadena de producción, en la llamada “post-producción”. Así, es el montaje, elemento también de la post-producción, pero habitualmente anterior a la composición de la música, el determinante de la forma musical: *“El más importante de los elementos que van a influir muy directamente en la música de una película es el montaje, precisamente por ser el proceso que mediante la articulación del material rodado por el director, va a ser el que defina la estructura final y, en gran medida, el ritmo de la película”*³⁸⁵. El montador, al planificar la duración de los planos y de las secuencias, se encarga de fijar la estructura temporal narrativa de la imagen, y por lo tanto, de crear un espacio estructural que determinará la forma musical final que quedará configurada por los distintos bloques y fragmentos de música del film³⁸⁶.

El compositor, una vez tiene acceso al montaje definitivo del film, comienza su trabajo, por lo que generalmente, y dependiendo del género y tipo de película, queda condicionado previamente por las características rítmico-temporales de las secuencias montadas. Pero a veces, la relación que se establece entre música e imagen no deja de ser azarosa, dado que frecuentemente, se suceden una serie de circunstancias ajenas a la labor del propio compositor. Exclusivamente por razones de producción de la película pueden darse estos casos: a) que el compositor tenga que escribir la música sin poder visionar las imágenes, trabajando sobre guión, b) que, al escribir sobre un copión o “premontaje”, es decir, sobre el montaje no definitivo, posteriormente sufra cambios alterando la relación establecida entre música y montaje, y c) que, una vez compuesta la música, el director o el productor decidan cambiar los bloques musicales de lugar, variar su duración, o incluso, suprimir alguno de ellos³⁸⁷.

Los bloques musicales, en primera instancia, han de adaptarse a las duraciones de las secuencias; pero, internamente, las secuencias tienen una

³⁸⁵ NIETO, José, *Música para la imagen, la influencia secreta*, SGAE, 1996, pág. 61

³⁸⁶ *Ibid.*, pág. 62

³⁸⁷ I FALCÓ, Josep Lluís, en OLARTE, Matilde (ed.), *Op. cit.*, pág. 149

forma irregular en cuanto a la duración de cada plano, las intervenciones sonoras marcadas por los diálogos o los ruidos, y los momentos álgidos o climáticos dentro de la narración, por lo cual, la música ha de adaptarse fielmente a estos cambios no regulares a la manera de un “guante” acoplado a la perfección en la “mano” de la narración audiovisual. Sin embargo, la *música autónoma* tiene características completamente diferentes de las que puede ofrecer la rítmica de la imagen proporcionada por el montaje; la música autónoma, al no haber sido pensada ni creada para la imagen, suele ser rítmicamente regular, sus frases habitualmente contienen un número periódico de compases, los motivos y temas están presentados de forma clara y enunciativa, sin relación rítmico-temporal alguna con imágenes concretas: su origen no se mantiene en base a imagen alguna. La *música audiovisual*, por el contrario, ha de adaptarse a la forma arquitectónica presentada por el montaje, dando como resultado en la mayoría de los casos, formas musicales breves. De este modo, es frecuente que el *lenguaje musivisual* presente gran cantidad de irregularidades rítmicas que, por otra parte, enriquecen una música que, dado su carácter eminentemente práctico, en muchas ocasiones adolece de riqueza melódica:

“Lo que es realmente cinematográfico en las formas breves, esquemáticas, rapsódicas o aforísticas, es la irregularidad, la fluidez y la ausencia de repeticiones internas y de codas. [...] La limitación a formas musicales breves afecta también a sus elementos constitutivos. Todo debe ser independiente o ha de ser rápidamente desarrollado; la música del cine no puede esperar”

388

El ritmo proporciona la forma a través de la organización de las duraciones y acentuaciones de las frases. En el cine, el montaje proporciona el ritmo y duración a las frases musicales, dando como resultado la forma *musivisual*, que, a su vez, dan el ritmo global audiovisual. En ocasiones la música audiovisual está más cerca de un “estilo recitativo” donde predomina

³⁸⁸ ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*, págs. 118-119

el ritmo sin un pulso o “metro” definido, dando lugar a una música más cercana al rumor o a la palabra que a la métrica musical dada por la armonía tonal. Si la regularidad rítmica y formal era la norma en los siglos XVIII y XIX, en el XX la música tiende a las desviaciones rítmicas y a la irregularidad en la forma: este concepto rítmico funciona a la perfección en la música audiovisual.

Así por tanto, la música audiovisual generada a través de la forma proporcionada por un montaje “no métrico” (forma *musivisual*) suele contar con las siguientes características: a) Continuos cambios de compás; b) Uso frecuente de compases de amalgama; c) Cambios de *tempo* frecuentes para adaptar la forma musical a los cambios de plano; d) Formas musicales generadas no convencionales; e) Vaguedad temática; f) *Atematismo* en las secuencias con diálogos ³⁸⁹ ; g) Formas musicales generalmente breves y esquemáticas; h) Ausencia de repeticiones internas; i) Irregularidad en la estructura formal; j) Aparecen formas rapsódicas y aforísticas.

Una vez determinadas las características de la forma musical “musivisual” se puede establecer una gran división de las formas empleadas en el cine clasificándolas en tres grandes apartados: por un lado las formas propiamente cinematográficas surgidas de la adaptación de la música al montaje por parte de los compositores cinematográficos (forma *cinematográfica*); por otro lado estarían las formas surgidas de la tradición clásico-romántica occidental, empleadas con o sin adaptaciones al montaje filmico (forma *clásica*); por último, las formas directamente procedentes de la música popular, ya sea tradicional o folklórica, como formas de la música moderna comercial (forma *popular*).

³⁸⁹ En determinados bloques musicales circunstanciales el compositor no emplea como material musical ningún elemento temático, ya sean células, motivos o temas completos, de modo que no se crea alusión alguna a materiales temáticos previos.

FORMA MUSICAL (CATEGORÍAS)
Cinematográfica
Clásica
Popular

Cuadro 26 Categorías de forma musical

TIPO DE FORMA MUSICAL (CATEGORÍAS)
Musivisual (libre, en una sección, especificar...)
Ternaria (ABA, AABA, AA'BA)
Preludio
Rondó
Suite
Sonata
Tema con variaciones
Bajo Ostinato (Pasacaglia)
Contrapuntística (Fuga, Invención, Canon, especificar...)
Blues
Otras formas (especificar)

Cuadro 27 Categorías de los tipos de forma musical

21. Caracterización del estilo musical cinematográfico

Es siempre y en todo momento complicado establecer los parámetros para englobar una determinada música dentro de un estilo concreto, dado que las obras musicales, como cualquier otra manifestación artística, son representaciones complejas de pensamiento, cuya clasificación no hace sino establecer límites simplificando, y en ocasiones, alterando, su más intrincada realidad. Sin embargo puede ser útil, una vez realizado un análisis en profundidad de todos los elementos constitutivos, englobar dentro de un determinado estilo histórico o estilístico aquellas músicas enfrentadas a la imagen estudiadas, de tal forma que se permita establecer otro tipo de planteamiento de estudio comparativo con músicas audiovisuales del mismo o diferente periodo o autor, abriendo la posibilidad de determinar aquellos elementos que tienen en común o, por el contrario, son divergentes³⁹⁰.

Ante todo habría que definir qué es “estilo”. Para Leonard B. Meyer *“la música no es un lenguaje universal. Los lenguajes y las dialécticas de la música son muchos: varían de cultura a cultura, de época a época dentro de una misma cultura, e incluso dentro de una misma época y cultura. [...]”* De este modo, no habría un único y universal “lenguaje musical”, sino diferentes “lenguas” o “idiomas” musicales que son configurados en torno a lo que denominamos “estilos”, los cuales mantienen elementos comunes: *“[...] si reconocemos la diversidad de lenguajes musicales, debemos también admitir que éstos tienen características importantes en común. La más importante [...] es la naturaleza sintáctica de los diferentes estilos musicales. [...]”*³⁹¹

El “estilo”, por tanto, no es más que la constatación de un diferente y propio lenguaje a partir de una misma naturaleza sintáctica o lingüística entre

³⁹⁰ Para Chion *“no existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho”* (*La música en el cine*, pág. 252), porque bebe de todas las fuentes, sin embargo sí es posible delimitar el estilo sobre el que se basa un determinado bloque musical cinematográfico.

³⁹¹ MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, pág. 79

diferentes manifestaciones artísticas: según Meyer “*los estilos musicales son sistemas más o menos complejos de relaciones entre los sonidos entendidos y usados en común por un grupo de individuos*”³⁹².

Así, la determinación del estilo musical cinematográfico vendrá condicionado por los elementos melódicos, rítmicos, armónicos, tímbricos, formales, texturales, etc., que se constituyen como sistemas relacionales de sonidos que posibilitan el procesado de signos que se usan como forma de comunicación entre el compositor, los intérpretes y finalmente los receptores del mensaje, que son los auditores.

Determinación del estilo musical

Como punto de partida los períodos históricos musicales pueden servir de referencia a la hora de caracterizar los estilos musicales básicos. Éstos vienen determinados por el particular uso que hacen estas músicas de los diferentes elementos que configuran la práctica sónica de la música, es decir, el ritmo, la melodía, la armonía, el contrapunto, la textura, la forma, la instrumentación, etc.

Así, los diferentes periodos históricos han dado como resultado diferentes estilos musicales, que pueden englobarse dentro de la *polifonía medieval*, la *polifonía renacentista*, el *barroco*, *clasicismo*, *romanticismo*, *post-romanticismo*, *nacionalismo* y el *siglo XX*. Éste último periodo engloba multitud de estilos diferentes, ya sean el *impresionismo*, el *dodecafonismo*, el *serialismo integral*, la *música textural*, la *música estocástica*, el *espectralismo*, la *música electrónica*, la *música concreta*, el *minimalismo*, etc. Para los compositores cinematográficos, los estilos musicales ya establecidos en el imaginario colectivo, como son el clásico, el pop, el rock o el jazz son, a menudo, el fundamento para encontrar el concepto musical para la banda sonora de una película³⁹³.

Jean Jacques Nattiez opina que la importancia del análisis semiótico estriba, no tanto en lo que puede decir acerca de la estructura de los signos

³⁹² *Ibíd.*, pág. 63

³⁹³ KARLIN, F. y WRIGHT, R., *On the Track*, 2004, pág. 88

dentro de una pieza individual de música, como en lo que se puede conocer acerca de las relaciones entre diferentes obras, por lo que el verdadero propósito del análisis del significado se encuentra en el estilo musical ³⁹⁴. Así por tanto, es posible determinar mediante el análisis musical de los diferentes elementos constituyentes del lenguaje de un compositor o de una obra concreta las características que presentan concomitancias o coincidencias con otros compositores u obras contemporáneas o de otros periodos para llegar a una mejor comprensión del significado. La música post-romántica ejerció una notable influencia en los compositores cinematográficos que llegaron a Hollywood procedentes de los países del este de Europa, sobre todo a principios de los años treinta del siglo XX. Así, la música de Gustav Mahler fue un referente para compositores de cine como Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Franz Waxman, Alfred Newman o más tardíamente para John Williams. El post-romanticismo musical ha sido pues, un punto de referencia estilístico para tantos compositores cinematográficos que, de algún modo, ha supuesto un punto de partida sonoro para la música de cine. Por otra parte, también puede encontrarse la influencia en Bernard Herrmann de compositores tan dispares como Aaron Copland, Igor Stravinsky o Frederick Delius; y es posible ver en la partitura de Herrmann para la película de Alfred Hitchcock “*Vertigo*” cómo se mueve desde una armonía cromática wagneriana a través del *bel canto* diatónico a lo Puccini, e incluso por momentos por la *Klangfarbenmelodie* de Arnold Schönberg ³⁹⁵.

Influencias de otros estilos o compositores

El cine ha permitido una difusión musical sin precedentes en la Historia, no necesariamente presentando la música en un primer plano, pero sí como elemento indiscutible del ámbito cinematográfico. Ciertos rasgos o formas de creación de algunos compositores han tenido la suficiente presencia como para perfilar algunos estilos propios que han sido imitados, si no copiados por

³⁹⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward Semiology of Music*, pág. 117

³⁹⁵ Consultar el interesante análisis de David Cooper sobre el estilo de Herrmann en COOPER, David. *Bernard Herrmann's Vertigo, a film score handbook*. Greenwood Press, Westport (Connecticut), 2001, págs. 17-40

muchos otros contemporáneos o posteriores. En el análisis es interesante reseñar aquellas características comunes tomadas o prestadas por el autor de la música, con el fin de establecer posibles concomitancias en los usos musicales con músicas de otras películas o autores. Es el caso de John Williams, quien en su música cinematográfica sinfónica, que retomó los modos y sonoridades de la época clásica del sintonismo hollywoodiense de los años treinta, partió de puntos de vista cercanos a Max Steiner, un compositor que ejerció una notable influencia tanto entre sus coetáneos como en compositores posteriores.

Originalidad de la propuesta musical

Otro aspecto interesante referente al estilo consiste en reseñar todos aquellos aspectos que difieren de los habituales dentro del estilo general de la obra musical estudiada, incluso en aquellos casos en que pueda identificarse una cierta imitación de estilos de otro u otros compositores, siempre que exista en la propuesta cierta coherencia estilística. Según Anthony Storr, *“los estilos se copian [...] Lo importante es la coherencia del estilo de un gran compositor, incluso cuando practica la imitación. El estilo del compositor es tan individual como el uso del lenguaje del escritor.”*³⁹⁶

Así, cuando el compositor no hace uso de ideas preestablecidas, se puede encontrar la voz de éste como lugar de expresión, dando como resultado un estilo propio, un estilo único e irrepetible, más allá de los usos de técnicas, ideas, o formas tomados de otros artistas. Cuando la propuesta musical es suficientemente original o personal, y llega a ser mínimamente aceptada por el público, a veces puede producir una notable influencia en otros compositores coetáneos o posteriores. Éste ha sido el caso de Bernard Herrmann, cuya música y su forma de adaptación a la pantalla fue tan novedosa que ha encontrado un buen número de seguidores posteriormente, como son Danny Elfman o Roque Baños, por ejemplo. Más recientemente, el minimalismo de Thomas Newman ha supuesto un nuevo enfoque musical aplicado a la imagen

³⁹⁶ STORR, Anthony. *La música y la mente*, págs. 149-150

que ha sido y sigue siendo frecuentemente imitado debido a su original propuesta.

ESTILOS MUSICALES (CATEGORÍAS)
Medieval
Renacentista
Barroco
Clásico
Romántico
Post-romántico
Impresionista
Popular / Étnico (Folklore)
Minimalista
Vanguardista
Pop
Rock
Pop-Rock
Soul / Rythm & Blues
Jazz
New-Age
Tecno (Electrónico)
Cinematográfico
Otros (especificar...)

Cuadro 28 Categorías de los estilos musicales

22. Análisis Musivisul: guía para el análisis

Procedimientos para el análisis

Analizar la música cinematográfica supone, no sólo un estudio de las características musicales, sino un acercamiento a todos aquellos aspectos que tienen que ver con el proceso de composición musical, relación entre compositor y director, estudio de la imagen y el argumento, del sonido, diálogos, significado musical y su interacción con la imagen, influencia en el entorno, contexto artístico, implicaciones sociológicas, industriales, e incluso mercadotécnicas. Evidentemente, un único análisis no puede afrontar en profundidad todos y cada uno de los aspectos que suponen un estudio integral de la banda sonora, por lo que generalmente se ha tendido a afrontar ciertas parcelas concretas para poder así profundizar en aquello que ha sido de mayor interés para el analista o teórico. El presente trabajo se centra fundamentalmente en el acercamiento a los aspectos que tienen que ver principalmente con el funcionamiento de la música en su interacción con la imagen-argumento, con la teoría de la comunicación y la búsqueda del significado de la música cinematográfica una vez planteada la existencia de un *lenguaje musivisual*. Desde este punto de vista, es importantísimo el visionado de la película completa y de la secuencia a analizar, y no basarse únicamente en la música aislada de la imagen. A partir de ahí, es necesaria una exhaustiva toma de datos de los diversos parámetros, tanto referentes a la imagen, como al argumento, al sonido y a la propia música. Esto supone estudiar todos aquellos aspectos que aparecen en la imagen-argumento y establecer si se dan relaciones concretas entre ciertos parámetros que suceden visualmente y los componentes musicales que se integran por sincronía; por ejemplo, si un determinado *plano detalle*, con una significación concreta, se ve apoyado por determinado suceso musical. La constatación de estas relaciones ha de dar

lugar a la resolución de determinadas conclusiones en cuanto a la relación música-imagen.

Para un análisis en profundidad serán necesarios tanto la propia secuencia a analizar como a ser posible, la partitura musical, y será conveniente poder escuchar la música por separado, aislada del resto de elementos sonoros y visuales, que frecuentemente puede encontrarse en las ediciones discográficas de las bandas sonoras. Como ayuda adicional será de utilidad contar con una guía de elementos para el estudio dispuestos en una “ficha de análisis” que el analista habrá de completar.

Ficha de análisis

Para la elaboración del presente trabajo de investigación se han analizado un buen número de bloques musicales cinematográficos que se presentan en *VI. Parte práctica*, al final del volumen. Se ha partido de una categorización a partir de los diferentes elementos cinematográficos y musicales que forman parte de la estructura filmica, para lo cual se propone para el estudio de los bloques musicales de un film, la siguiente ficha de análisis que pretende abordar todos los aspectos estudiados. Cada ficha de estudio se subdivide en varios apartados, cada uno de los cuales aborda un conjunto de elementos de análisis. En primer lugar se hace referencia a datos generales: datos del bloque, ficha técnico-artística, argumento. En un segundo apartado se relacionan los códigos visuales en relación con los aspectos más relacionados con la fotografía. En tercer lugar se estudian los códigos de montaje cinematográfico (sintácticos). Seguidamente se trata de forma individualizada los códigos sonoros (diálogos, ruidos, efectos sonoros). Finalmente, se estudian con detenimiento a partir de la película y la partitura, los códigos musicales. Un último apartado se dedica a efectuar conclusiones acerca de todos los parámetros que han entrado en juego en el bloque musical cinematográfico, para llegar a una serie de conclusiones.

DATOS GENERALES DEL BLOQUE
Nº DE BLOQUE
TÍTULO DE LA PELÍCULA
NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES
CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES
DERIVACIÓN DEL TEMA

1) FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA
PRODUCCIÓN
DIRECTOR
GUIÓN
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA
MONTADOR
DISEÑO DE SONIDO
INTÉRPRETES
COMPOSITOR
ORQUESTADOR / ES
AÑO DE PRODUCCIÓN
GÉNERO CINEMATOGRAFICO
NACIONALIDAD

2) ARGUMENTO

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

4.3. TIPO DE MONTAJE

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)
--

5.3. ESPACIALIDAD

6) CÓDIGOS MUSICALES
6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA
6.1.1. Diégesis
6.1.2. Procedencia de la música
6.1.3. Tipo de música
6.1.4. Tipo de relación música-imagen
6.1.5. Forma de interacción música-imagen
6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES
6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS
6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía
6.3.2. Motivos y temas. “Leitmotivs”
6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS
6.4.1. Análisis rítmico-visual Compás. Tempo
6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS
6.5.1. Sistema de organización armónica
6.5.2. Tipos de acordes
6.5.3. Análisis armónico musical
6.5.4. Análisis armónico-visual

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS
6.6.1. Instrumentación
6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices
6.7. CÓDIGOS TEXTURALES
6.7.1. Tipo de textura
6.7.2. Asociaciones por textura
6.8. CÓDIGOS FORMALES
6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)
6.8.2. Forma musical
6.8.3. Tipo de forma musical
6.8.4. Estructura temática
6.8.5. Características de la forma musical
6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS
6.9.1. Caracterización del estilo musical
6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine
7) CONCLUSIONES
7.1. Resumen y conclusiones

Cuadro 29 Ficha de “Análisis Musivisual”

Análisis sobre la partitura musical

Para poder llegar a conclusiones que tengan un referente directo con la actuación que la música efectúa acompañando a la imagen, es importante tener en cuenta como parte fundamental del análisis el estudio de la partitura. Este planteamiento desde la propia música en relación con los aspectos visuales proporcionará datos suficientes que permitan observar con cercanía la naturaleza del significado que produce la interacción de ambas materias, música e imagen. En la presente investigación se ha partido de la música escrita escuchando-visionando los bloques musicales en la película, y determinando todos aquellos puntos de sincronía importantes que han sido marcados por el compositor, caracterizados en la partitura con algún elemento musical concreto (un acorde, un motivo rítmico, cierta textura o articulación, un acento, etc.) Así, la imagen-sonido-música (el film) se ha enfrentado a la música escrita para poder observar con la máxima claridad cuál ha sido el funcionamiento y por ende, el significado que proporciona dicha interacción

³⁹⁷.

Como ya se advirtió en el capítulo 1, páginas 8-10, el acceso a las partituras originales que fueron empleadas para la grabación de las músicas de una determinada película queda condicionado en la mayoría de las ocasiones, resultando casi siempre una tarea ardua e imposible ya que la edición de la partitura muy contadas veces se realiza más allá de las necesidades propias de la grabación. Sin embargo, en algunos casos puede recurrirse a ciertas ediciones revisadas para el concierto de música de películas muy populares ³⁹⁸, y en otros pueden ser de utilidad algunos arreglos para piano o formaciones diversas ³⁹⁹, aunque lo ideal sería poder tener acceso a los *scores* utilizados para la grabación de la música, por lo que sólo el contacto directo con el compositor o el productor posibilitará al analista la opción de estudiar la partitura escrita a tal efecto.

³⁹⁷ Consultar la “Parte práctica” al final del volumen.

³⁹⁸ Véase, por ejemplo, las ediciones de la música de John Williams por Hal Leonard (consultar en las referencias bibliográficas, págs. 277-279)

³⁹⁹ En la mayoría de ocasiones se trata de versiones facilitadas para músicos aficionados.

En los dos primeros supuestos la partitura arreglada supone únicamente un punto de partida que habrá de ser cotejado con la escucha tanto de la música en la película como de la grabación aislada en CD. Si ni siquiera estas dos opciones están al alcance del analista por tratarse de la música de una película muy poco difundida, experimental, documental, etc., por lo que la música no se ha prestado a la interpretación de manera autónoma, y tampoco la música es accesible por medio del contacto con compositor o productor, sólo queda una última opción: la transcripción por parte del analista. Será suficiente, en la mayoría de los casos, realizar un guión para piano que especifique al menos, la melodía principal, el ritmo y la armonía del bloque musical, tomando nota de la instrumentación que tome parte en cada una de las secciones musicales (ver fig. 15). No es lo más deseable, pero el análisis de la música cinematográfica no ofrece muchas posibilidades más, quedando el estudioso en una posición que tiene más relación con la del folklorista, necesitado por fuerza de la transcripción, que con la del musicólogo experto en Mozart, cuyo acceso a la partitura es sencillo y está bien documentado.

Los Puentes de Madison
"Doe Eyes" (Tema de Amor)

Música: Lennie Niehaus
Transcripción: Alejandro Román

A *Lento, muy rubato*
♩ = 60

B *Cuerdas:*

Fig. 15 Guión musical realizado por el autor para el análisis del bloque "Doe Eyes" de la película "Los Puentes de Madison" (Clint Eastwood, 1995)

Análisis estadístico de datos

Es posible realizar, a partir de los datos obtenidos por el análisis, otro tipo de estudios cuantitativos que ofrezcan luz acerca de cuestiones concretas de los usos musicales por parte de los compositores o los cineastas. El estudio estadístico puede arrojar datos interesantes para un análisis comparativo que despeje dudas acerca de las diferentes formas de aplicación de la música a la imagen. Dependiendo de la disciplina de la que se parta, dicho análisis puede ser efectuado desde los datos extraídos de los estudios de análisis “musivisual”, para llegar a conclusiones sociológicas, históricas, estéticas o técnicas que implican determinadas obras audiovisuales.

Podrían emplearse técnicas estadísticas para a) el estudio de un compositor en concreto y los recursos estilísticos de los que hace uso en su música para diferentes películas; b) el estudio de una película; c) el estudio de una filmografía determinada; d) el estudio de la música cinematográfica de un país; e) el análisis por uso de determinadas técnicas (música diegética-no diegética / música narrativa-plástica-descriptiva, etc.) en la misma o diferentes películas de un mismo compositor, etc.

Así, se abren desde aquí, nuevos campos de estudio de la música cinematográfica que parten del análisis en profundidad de todos y cada uno de los elementos técnicos musicales y cinematográficos que pueden aportar datos a partir de criterios objetivos para llegar a conclusiones diversas desde enfoques no sólo técnicos, sino también sociológicos, psicológicos, estéticos, y de muy diferentes ramas del conocimiento.

23. Conclusiones

El arte cinematográfico es un medio rico para el estudio, de un gran interés por su contemporaneidad y su aceptación entre el público, por lo cual toda investigación relativa a éste muestra un especial interés desde diversos ámbitos de estudio. En nuestro caso, ese interés estaba doblemente motivado desde el momento en que el autor de este trabajo comenzó a impartir una especialidad como es la de “Composición para Medios Audiovisuales” en el Real Conservatorio Superior de Madrid, circunstancia tal que generó una especial dedicación y una continua y profunda reflexión acerca de los criterios fundamentales sobre los cuales basar la enseñanza en la creación de música aplicada a la imagen. Este hecho nos llevó a la búsqueda de un criterio contrastable y justificado que pudiera establecerse con el máximo rigor, pero mostrando y respetando la infinidad de posibilidades que la composición musical es capaz de desarrollar dentro de la riqueza de ideas y planteamientos que permite el acto de creación artística.

A partir de ahí, sólo el análisis de diferentes y variadas propuestas de composición audiovisual nos podía proporcionar datos acerca del modo en que la música se relaciona con la imagen, además de tener en cuenta toda la experiencia acumulada durante todo un siglo de práctica musical aplicada al cine. Partiendo de los trabajos teóricos, del análisis de secuencias y de la propia experiencia personal en el mundo profesional de la composición cinematográfica llegamos a desarrollar esta nueva propuesta de análisis basada en la existencia de este lenguaje musical tan específico de la música aplicada a la imagen que hemos denominado “*Lenguaje Musivisual*”.

Como se ha mostrado en la presente investigación, el lenguaje cinematográfico es un lenguaje complejo, dado su carácter multidisciplinar, cuyo estudio en profundidad requiere un conocimiento profundo de los ámbitos en que se desarrolla su realización. Más específicamente, el análisis de la música cinematográfica implica también un conocimiento amplio, no sólo de los aspectos exclusivamente musicales, sino también de la interacción

con los elementos cinematográficos que toman parte en la obra músico-filmica. Los enfoques de análisis musical pueden ser muy numerosos, y con implicaciones muy amplias y diversas, desde aquellos que indagan en aspectos meramente técnicos, aquellos que sólo abordan aspectos estéticos, otros que pueden basarse en el estudio histórico o historiográfico, estilístico, recopilatorio, etc. El presente trabajo de investigación se ha dedicado al estudio de la música cinematográfica desde la interacción que establece con la propia imagen en cuanto a la significación que produce dicha interacción. El significado de la música cinematográfica ha sido la principal preocupación de la presente investigación y, por otro lado, si es posible hablar de la existencia de un lenguaje específico de la música aplicada a los medios audiovisuales, el *lenguaje musivisual*, un distinto modo de expresión artística moldeado a partir de la experiencia filmica. Por otra parte, ha sido objeto del trabajo el determinar si es posible este significado musical a partir del estudio analítico de los diferentes elementos que integran las películas, desde el guión, la narrativa filmica, la fotografía, el montaje, el sonido, la actuación actoral, y desde ahí, a partir de este estudio, analizar la música integrada en la imagen desde todos sus elementos y partiendo de la propia materia sonora, la imagen y la partitura musical.

Durante el desarrollo del trabajo ha quedado patente la variedad y complejidad de significados que muestra el cine, y las muy diversas implicaciones que tiene la sintaxis cinematográfica, que parte de multitud de referentes culturales enraizados en diferentes manifestaciones artísticas, desde la pintura (trazos, composición del cuadro, color, geometría), la fotografía, la literatura y la narrativa (el guión), el teatro (actuación actoral, gesto, dramaturgia), la danza (movimiento, coreografía), o la música, evidentemente. Especialmente la literatura, la pintura, la fotografía y el cine han sido objeto de planteamientos semióticos, configurándose como estructuras de significado que tienen diferentes concomitancias entre sí. La música también se ha estudiado desde puntos de vista semiológicos, aunque en mucho menor grado, dado su carácter altamente abstracto, pero la confluencia de todas estas manifestaciones artísticas en el cine abunda en la existencia de un lenguaje

elaborado que en la música cinematográfica se lleva a la concreción gracias a la concurrencia del resto de lenguajes, posibilitando la existencia de un lenguaje único y característico de la música audiovisual, el *lenguaje musivisual*.

La cultura occidental ha dado unas formas de expresión manifestadas en el arte que han elaborado contenidos de significación que permiten una comunicación muy extensa y sutil de significados a través de referentes diversos; la música, aún su abstracción, no ha sido ajena a estos procesos, algo que queda patente y muy bien concretado en los usos y expresiones de la música aplicada a la imagen. En la primera parte del trabajo, tras realizar un recorrido por las tendencias más importantes del análisis cinematográfico musical, se han mostrado las diferentes formas de relación entre los sonidos musicales y las representaciones visuales, tanto estáticas como en movimiento, y los paralelismos entre diferentes manifestaciones sónicas y plásticas. El sonido y la imagen, aun mostrando procesos físicos distintos y materializaciones muy diversas, han sido relacionados culturalmente generando unas formas de entendimiento que quedan patentes en la realización cinematográfica, y que toman forma en la música aplicada a la imagen, pudiendo ser analizada. De hecho, la gran segunda parte del trabajo se ha dedicado a exponer de qué modos es posible acercarse a la comprensión del texto musical cinematográfico, y todos los posibles enfoques llevan a la misma idea: música, imagen y narración se encuentran íntimamente relacionadas en las películas. Sólo un análisis detallado puede llevar a conclusiones que traten en profundidad el significado y utilidad de la música aplicada a la imagen, aspecto que queda patente en las *funciones musivisuales* estudiadas, en las formas de presencia musical en la pantalla, en sus modos de interacción significativa con la imagen, en las formas de describir las formas, el movimiento, los colores, los tamaños, los espacios o la misma narración, sumándose al proceso comunicativo de un modo distinto, callado, influyendo con sus mecanismos de un modo “secreto”.

El planteamiento de análisis propuesto en la parte final del trabajo ha sido desarrollado a partir del estudio de una numerosa cantidad de bloques

musicales cinematográficos, algunos de los cuales se exponen en la “Parte práctica”. Varios de estos bloques han sido estudiados por alumnos del autor, hecho que justifica que la forma de análisis presentada es posible ser “universalizada”, no quedando en un enfoque analítico personal, sino que puede ser llevada a la práctica por todo estudioso con conocimientos musicales amplios y con ciertos conocimientos de lenguaje cinematográfico. El desarrollo del trabajo puede extenderse a más de diez años atrás, desde 2003 hasta el presente 2014, aunque haya tomado su forma definitiva en estos últimos seis años, desde el 2008 en que el autor comenzó a plantear el presente trabajo de investigación en forma de tesis doctoral.

Como conclusión final, pensamos que este nuevo enfoque analítico puede ayudar a entender y a dilucidar con mayor profundidad cuáles son los modos de funcionamiento de la música audiovisual, cómo se produce la interacción entre los diversos elementos constitutivos del film, y en definitiva, cual es el significado que aporta dicha interacción, en especial el que se refiere a la propia música cinematográfica. Nuestro afán a la hora de plantear el trabajo consistía en servir de herramienta al estudioso, presentar un nuevo enfoque analítico, y fundamentalmente aportar conocimientos al compositor novel o todo aquel compositor que se enfrenta por vez primera a la composición de música filmica, para poder ajustar un criterio sobre el cual basar la justificación de determinados usos musicales con respecto a la imagen; en este caso, el planteamiento crítico había de basarse siempre en criterios lo más objetivos posibles aunque, claro está, siempre dejando el margen necesario para la creatividad, la experimentación y la originalidad artística del creador. La adquisición de criterios basados en la observación y estudio de la imagen y del conocimiento de las posibilidades semánticas de la música, posibilitará al teórico cinematográfico y al músico, ya sea compositor, intérprete, teórico o musicólogo, un enfoque contrastado y profundo de la interacción música-imagen. Suponemos que pronto este conocimiento será fruto de nuevos enriquecimientos en un futuro no muy lejano desde campos de la ciencia como la psicología, la neurología, la informática o la inteligencia artificial. Así lo deseamos.

V. BIBLIOGRAFÍA

Referencias

Referencias bibliográficas

1) Tratados teóricos sobre el cine y el lenguaje audiovisual

ARIJON, Daniel, *Gramática del Lenguaje Audiovisual*. La Primitiva Casa Baroja, San Sebastián, 1976

BALÁZS, Bela, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978

BARROSO GARCÍA, Jaime, *Introducción a la realización televisiva*. Instituto Oficial de Radio y Televisión de España, Madrid, 1991

BETTETINI, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1984

BOYER, Pierre, *Enciclopedia del cine amateur*, Editorial Noguer, Barcelona 1976

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007

CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993

DOMÍNGUEZ LÓPEZ, Juan José, *Tecnología del sonido cinematográfico*, Editorial Dykinson, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2011

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *La Imagen Narrativa*, Paraninfo, Madrid, 1994

GAUDREAU, André y JOST, François. *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1995

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, Madrid, 2002

2) Textos sobre historia, técnica y estética de la música

ALCALDE, Jesús. *Música y Comunicación*. Editorial Fragua, Madrid, 2010

CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el Siglo XX*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 2003

COPLAND, Aaron. *Música e imaginación*. Emecé Editores, Buenos Aires, 2003

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. OUP Oxford, 1994

COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2011

FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. *Técnicas compositivas antitonales. Estudio de tres tratados de contrapunto*. Editorial Piles, Valencia, 2011

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1992

GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental (vol. 1y2)*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994

HÁBA, Alois. *Nuevo Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1984

MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001

MICHAEL RANDEL, Don (ed.). *Diccionario Harvard de la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2009

MILLER, Ron, *Modal Jazz Composition & Harmony (volume 1)*. Advance Music, Rottenburg, 1996

-
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music*, Norton, New York, 1991
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Real Musical, Madrid, 1985
- PISTON, Walter. *Armonía*. Editorial Span Press Universitaria, Madrid, 2000
- ROMÁN, Alejandro, *Indeterminación y Minimalismo, Pop y Vanguardias. Estetización en la música de la segunda mitad del Siglo XX*. Lulu, 2008
- ROMÁN, Alejandro, *Manuel de Falla y la Filosofía española*. Lulu, 2008
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1990
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, London, 2001
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, Madrid, 1996
- SEMINARIO PERMANENTE DE GRIEGO DE VIZCAYA. *Euterpe. La música en la antigua Grecia*. Universidad del País Vasco, ICE, Bilbao, 1983
- SLONIMSKY, Nicolas, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, AMSCO Music, 1997
- STOKOWSKI, Leopold. *Música para todos nosotros*. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946
- STORR, Anthony. *La música y la mente*. Paidós, Barcelona, 2002

ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, Editorial Labor, Barcelona, 1990

3) Música audiovisual y cinematográfica

ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hans, *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1981

BELTRÁN, Rafael, *Ambientación musical*. Centro de Formación RTVE, Madrid, 1991

CHION, Michel, *La música en el cine*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1997

COHEN, Annabel J., *Film Music. Perspectives from Cognitive Psychology*, en *Music and Cinema*, edición de James Buhler, Caryl Flinn, y David Neumeier, Wesleyan University Press, Hanover, New Hampshire, 2000

COHEN, Annabel J. *Music as a source of emotion in film*, en *Music and Emotion: Theory and Research*, edición de Patrick N. Juslin y John A. Sloboda, Oxford University, págs. 249-279, Oxford, 2001

COLÓN, Carlos, INFANTE, Fernando y LOMBARDO, Manuel, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias Afectivas*. Ediciones Alfar, Sevilla, 1997

COOPER, David. *Bernard Herrmann's Vertigo, a film score handbook*. Greenwood Press, Westport (Connecticut), 2001

DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring. The art and business of writing music for movies and TV*. Berklee Press, Boston, 1999

DE ARCOS, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006

FRAILE, Teresa, *Música de Cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Diputación Provincial de Badajoz, 2010

GÉRTRUDIX BARRIO, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Ediciones del Laberinto, S.L., Madrid, 2003

GUSTEMS, Josep (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales*, Universidad de Barcelona, 2012, pág. 144

KARLIN, Fred y WRIGHT, Rayburn, *On the track*, Routledge, New York, 1990

MARTÍN SÁNCHEZ, Gonzalo, *La música y la evolución de la narración audiovisual. La narración audiovisual en los vídeos musicales*. Ed. Abecedario, Badajoz, 2010

NIETO, José, *Música para la imagen. La influencia secreta*. SGAE, Madrid, 1996

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (editora), *La música en los Medios Audiovisuales*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2005

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (editora), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Plaza Universitaria Ediciones, Salamanca, 2009

PACHÓN RAMÍREZ, Alejandro. *La música en el cine contemporáneo*. Diputación Provincial de Badajoz, 1998

PRENDERGAST, Roy M., *Film music, a neglected art*. W.W. Norton & Company, London, 1992

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998

RODRÍGUEZ FRAILE, Javier. *Ennio Morricone. Música, Cine e Historia*. Diputación Provincial de Badajoz, 2001

ROMÁN, Alejandro. *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*. Visión Libros, Madrid, 2008

TORRES SIMÓN, Francisco Javier. *Tecnologías en la composición de bandas sonoras*. Ediciones y publicaciones Autor, Madrid, 2011

XALABARDER, Conrado. *Música de Cine. Una ilusión óptica*. Editorial Libros en Red, Buenos Aires, 2006

4) Arte, filosofía, psicología, semiótica y estética

DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial, Madrid, 1989

DELIUS, Christoph *et al.*, *Historia de la Filosofía*, Tandem Verlag GmbH, 2005

ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona, 1988

ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen, Barcelona, 1978

KANDINSKY, Vasili Vasilievich. *De lo espiritual en el arte*. Labor, Barcelona, 1991

KANDINSKY, Vasili Vasilievich. *Punto y línea sobre el plano*. Barral, Barcelona, 1974

KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Espasa Calpe, Madrid, 1995

LUKÁCS, Georg. *Estética. Volumen 4, Cuestiones liminares de lo estético*. Ediciones Grijalbo, S.A., Barcelona-México, D.F., 1967

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta de Agostini, Barcelona, 1984

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward Semiology of Music*. Princeton University Press, Princeton, 1990

NIEZSCHE, Friedrich Wilhelm, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid, 1979

PARRET, Herman. *De la semiótica a la estética*. Edicial, Buenos Aires, 1995

SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried. *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Edition Reichenberger, Kassel, 2003

TALENS, Jenaro y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra, Madrid, 1988

WEITEN, Wayne, *Psicología: temas y variaciones*, Cengage Learning Editores, México D.F., 2006

5) Tesis doctorales

CHATTAH, Juan Roque, *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis*. The Florida State University Collage of Music, 2006

FRAILE, Teresa, *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2008

NAVAJAS RODRÍGUEZ DE MÓNDELO, Trinidad, *Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007

6) Artículos y comunicaciones

BOLIVAR, V. J., A. J. COHEN, y J. C. FENTRESS. *Semantic and Formal Congruency in Music and Motion Pictures: Effects on the Interpretation of Visual Action*. *Psychomusicology* 13 (1): pp. 28-59, 1994

CARO BARREDA, Miguel Ángel, *La música como modificador estructural en el ámbito audiovisual*, en *Temas para la Educación*, revista digital para profesionales de la enseñanza, nº5, Noviembre 2009, Federación de Enseñanza de CCOO de Andalucía

COHEN, Annabel J. *Understanding Musical Soundtracks*. *Empirical Studies of the Arts* 8 (2): pp. 111-124, 1990

COHEN, Annabel J. *Associationism and musical soundtrack phenomena*. *Contemporary Music Review* 9: pp. 163-178, 1993

COHEN, Annabel J., *Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure*. *Canadian Psychology* 43 (4): págs. 215-232, 1997

COHEN, Annabel J., *How music influences the interpretation of film and video: Approaches from experimental psychology*, ed. R.A. Kendall and R. W. Savage, *Selected Reports in Ethnomusicology: Perspectives in Systematic Musicology* 12: págs. 15-36, 2005

FALCÓ, Josep Lluís i, *Método de análisis de la música cinematográfica* en la revista *D'Art* nº21, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 1995

GOYCOOLEA, Roberto, MARTÍN, José Julio, ROMÁN, Alejandro y MARTÍNEZ DE IBARRETA, Carlos, *Cine, Música, Arquitectura. Ejercicio interdisciplinar de percepción del espacio y memoria auditiva*, II Encuentro sobre Innovación en Docencia Universitaria, Universidad de Alcalá de Henares, 2007

HUNG, Kineta, *Framing meaning Perceptions with Music: The Case of Teaser Ads*, en *Journal of Advertising* 30 (3): pp. 39-49, 2001

HUSARIK, Stephen, *Transformation of «The Psycho Theme» in Bernard's Herrmann's Music for Psycho*. *Interdisciplinary Humanities*, «Music in Context»: pp. 140-154, Fall, 2009

KIELIAN-GILBERT, Marianne C., *(Re) contextualization, Embodiment and Subjectivity: A View from Musical Multimedia*, *Proceedings of ICMPC8*, pp. 619-621, 2004

LARRAÑAGA, Patxi, *Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea*, en *Musiker*, Cuaderno de la sección de música de la Ikaskuntza, nº 18, 2011, págs. 47-81

LIPSCOMB, S.D., y KENDALL, R.A., *Perceptual judgment of the relationship between musical and visual components in film*, *Psychomusicology* 13 (1): pp. 60-98, 1994

LIPSCOMB, Scott David, *The perception of audio-visual composites: Accent structure alignment of simple stimuli*, *Selected Reports in Ethnomusicology* 12: pp. 37-67, 2005

NAGORE, María, *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. *Revista Músicas al Sur*, nº1, Universidad Complutense de Madrid, Enero 2004

PATEL, A.D., *Language, music, syntax and the brain*. *Nature Neuroscience* 6(7): pp. 674-681, 2003

PERETZ, Isabelle y LIDJI, Pascale, *Une perspective biologique sur la nature de la musique*. *Cognition*, 100 (2), pp.1-32, Junio de 2006

ROMÁN, Alejandro, *Enseñanza de la música cinematográfica*. *Música y Educación*, nº 78 : pp. 22-28, Madrid, Junio de 2009

SYLVAND, Thomas, *Afinidades entre la música y el audiovisual: ¿Esteticismo u oportunismo de la música culta en un mundo desorganizado?*. Doce Notas Preliminares, nº15: pp. 9-18, Madrid, 2005

THOMPSON, William Forde, GRAHAM, Phil W., RUSSO, Frank. A., *Seeing Musical Performance: Visual Influences on Perception and Experience* en *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 2005

7) Partituras de música cinematográfica

AMENÁBAR, Alejandro, *"Los otros"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

BAÑOS, Roque, *"800 balas"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

BARDEM, Juan, *"Al sur de Granada"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

BONEZZI, Bernardo, *El amor perjudica seriamente la salud*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

GAIGNE, Pascal, *778 La chanson de Roland*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

GARCÍA, Nani, *Arrugas*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

ELFMAN, Danny, *Music from "Spider-man"*, (Arranged by John Wasson), Hal Leonard Corporation, 2002

ELFMAN, Danny, *The Batman Theme*, (Arranged by Eric Wilson), Warner Bros. Publications Inc., 1989

GANCEDO, Eva, *"La buena estrella"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

GODOY, Lucio, *"El lápiz del carpintero"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

HORNER, James, JENNINGS, Will, *A Beautiful Mind* (Arranged by Frank Bernaerts), Universal Music Corporation, 2001

HORNER, James, *Titanic* (Arranged by John Moss), Hal Leonard Corporation, 1998

ILLARRAMENDI, Ángel *"El hijo de la novia"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

IVARS, Luis, *El capitán Trueno y el Santo Grial*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

MARINÉ, Sebastián, *El color de las nubes*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

MELIVEO, Antonio *"Solás"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

MENDO, Luis y FUSTER, Bernardo / GARCÍA I SOLER, Ramón, *Blasco Ibáñez*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

MOURE, Sergio, *"El Cuerpo"*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

NAVARRO, Diego, *La puerta del tiempo*, Musimagen-Fundación Autor, 2013

NIETO, José, *"Carmen"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

VILLALTA, Manuel, *"Planta 4ª"*, Musimagen-Fundación Autor, 2004

WILLIAMS, John, *Adventures on Earth from "E.T. (The Extra-Terrestrial"*, Music Corporation of America, Inc. 1982

WILLIAMS, John, *Across the Stars (from "Star Wars: Episode II")*, Hal Leonard Corporation, 2002

WILLIAMS, John, *Battle of the Heroes (from Star Wars Episode III: Revenge of the Sith)*, Hal Leonard Corporation, 2005

WILLIAMS, John, *Dry your tears, Afrika, from "Amistad"*, Cherry Lane Music Company, 1997

WILLIAMS, John, *Escapades (from the film "Catch me if you can")*, Hal Leonard Corporation, 2002

WILLIAMS, John, *Excerpts from "Close Encounters of the Third Kind"*, Hal Leonard Corporation, 1977

WILLIAMS, John, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Hal Leonard Corporation, 2004

WILLIAMS, John, *Highlights from "Jurassic Park"*, Music Corporation of America, Inc. 1993

WILLIAMS, John, *Horseplay, from the Motion Picture "Stepmom"*, Colpix Music Inc., 1999

WILLIAMS, John, *Hymn to the Fallen (from "Saving Private Ryan")*, Cherry Lane Music Company & Hal Leonard Corporation, 1998

WILLIAMS, John, *The Phantom Menace, Suite for Orchestra (from Star Wars Episode I)*, Hal Leonard Corporation, 1999

WILLIAMS, John, *Raiders March, from the Motion Picture "Raiders of the Lost Ark"*, Bantha Music and Ensign Music Corporation, 1981

WILLIAMS, John, *Selections from "Hook"*, Triple Star Music Inc., 1991

WILLIAMS, John, *"Star Wars: Suite for Orchestra"*, Hal Leonard Corporation, 1977

WILLIAMS, John, *Suite from "Far and Away"*, Hal Leonard Corporation, 1992

WILLIAMS, John, *Suite from Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Hal Leonard Corporation, 2002

WILLIAMS, John, *Suite from Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Hal Leonard Corporation, 2001

WILLIAMS, John, *Suite from "J.F.K."*, Hal Leonard Corporation, 1992

WILLIAMS, John, *Superman March*, Hal Leonard Corporation, 1979

WILLIAMS, John, *The Flight to Neverland (from "Hook")*, Hal Leonard Corporation, 1991

WILLIAMS, John, *The March from "1941"*, Hal Leonard Corporation, 1979

WILLIAMS, John, *Theme from "The Lost World: Jurassic Park"*, Music Corporation of America, Inc. 1997

WILLIAMS, John, *The Patriot*, Colpix Music Inc., 2000

WILLIAMS, John, *Three Pieces from "Schindler's List"*, Music Corporation of America, Inc. 1993

WILLIAMS, John, *Two Concert Pieces from "Angela's Ashes"*, Hal Leonard Corporation, 1999

WILLIAMS, John, *Viktor's Tale (from the Motion Picture "The Terminal")*, Hal Leonard Corporation, 2004

ZIMMER, Hans, *Music from Gladiator (Arranged by John Wasson)*, Cherry Lane Music Company, 2000

Referencias fonográficas

- “Born on forth of July”* (MCA Records, 1989)
- “El Perfecto Desconocido”* (KARONTE, 2012)
- “Gladiator”* (DECCA, 2000)
- “Indiana Jones and the Last Crusade”* (WARNER BROS., 1989)
- “Los Puentes de Madison”* (MALPASO Records / WARNER BROS., 1995)
- “Planet of the Apes”* (VARESE SARABANDE, 1997)
- “Psycho, complete music for Alfred’s Hitchcock’s classic suspense thriller”* (UNICORN KANCHANA Records, 1989)
- “The Others”* (SONY MUSIC DISTRIBUTION, SONY CLASSICAL, 2001)
- “Titanic”* (SONY MUSIC ENTERTAINMENT, 1997)

Referencias en la red

- www.imdb.com/: The Internet Movie Database (Base de Datos Cinematográfica)
- www.bsospirit.com: BSO Spirit (Revista musical)
- www.mundobso.com: Mundo Banda Sonora (Revista musical)
- www.scoremagacine.com: Score Magacine (Revista musical)
- www.musimagen.com: Asociación de Compositores de Música para Audiovisual
- www.soncinemad.com/: Congreso Internacional de Música de Cine de Madrid, “Soncinemad”
- www.fimucite.com/: Congreso Internacional de Música de Cine de Tenerife

**VI. PARTE PRÁCTICA:
ANÁLISIS MUSIVISUAL
DE SECUENCIAS
CINEMATOGRAFICAS**

**“Psicosis”, de Alfred Hitchcock
música de Bernard Herrmann**

Nº DE BLOQUE

01

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Prelude

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:00:04

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Se trata de los títulos de crédito iniciales de la película.

TÍTULO

PSICOSIS (PRELUDE)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

Sobre un fondo negro van apareciendo los títulos de crédito desde la derecha o la izquierda de la pantalla, en un movimiento horizontal.

En los créditos de mayor relevancia una serie de líneas gruesas horizontales son un diseño que hace aparecer los créditos.

El último título de crédito ("directed by Alfred Hitchcock"), sin embargo, aparece tras las mismas líneas, pero que se mueven desde el centro de la pantalla verticalmente hacia arriba y abajo.

La película fue rodada en blanco y negro lo que le otorga un sentido mucho más siniestro y crudo.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

Al tratarse de grafismos y títulos de crédito, no hay movimiento de cámara.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

La forma en que aparecen los títulos de crédito sigue un planteamiento métrico, es decir, duran aproximadamente igual de modo que se puede hablar de un montaje "métrico" que funciona muy bien en conjunción con la música del "Preludio".

Los títulos son sobrios pero con unas letras modernas (en relación con la época), sobre un fondo negro que enmarca perfectamente el género de la película.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Títulos de crédito

4.3. TIPO DE MONTAJE

Métrico o "musical"

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Sólo hay presencia de música, ningún elemento sonoro más.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Figurativa o Plástica

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (PRELUDE)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

- a) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista
- b) Función delimitadora: enmarcar la película completa sirviendo de introducción
- c) Función estética: otorgar entidad artística al film

La música es rápida, nerviosa, tensa, cumpliendo la función de anticipación que sitúa al espectador en el ambiente emocional característico del cine de horror. Este tema, tema principal de la película, también aparece en los siguientes bloques:

6. Flight (A); 7. Patrol Car; 10. The Rainstorm; 25. The Search (A)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Se dan dos tipos de melodías:

- a) Melodía rítmica, de algún modo "semicircular", repetitiva y muy marcada con acentos y notas picadas
- b) Melodía "legato" por grados conjuntos, también "semicircular", es decir, asciende para luego descender, pero de mayor amplitud

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Este Preludio presenta dos temas: uno de carácter fuerte y muy rítmico, y un segundo muy melódico en negras ligadas por grados conjuntos. Actúan formalmente a modo de Tema A y Tema B, y serán temas empleados en la película, por lo cual el Preludio cumple a la perfección su función de "obertura" de la película, añadiendo a la imagen de créditos un contenido semántico extra que anticipa el clima que tendrá lugar en la película: miedo que se tornará en pánico.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Destacan tres motivos rítmicos:

- a) Las corcheas en parte fuerte y "sforzando" de la "introducción" del preludio;
- b) Las corcheas que actúan como acompañamiento de la melodía y como "motor", articuladas de dos en dos, cortando la segunda;
- c) El motivo de corchea con puntillo y semicorchea más dos semicorcheas del "puente"

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Al comienzo, la música está sincronizada con la aparición de las barras horizontales en la pantalla (cada pulso de compás corresponde a un de esas barras). Hay una cierta sincronía con la imagen en la aparición de los letreros de créditos, aunque no es una sincronía clara, ya que las letras "se deslizan" por la pantalla de izquierda o derecha hacia el centro de la misma. Aún así, da la impresión de que existe sincronismo.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

El bloque está basado en acordes disminuídos con cuatro o cinco sonidos, en este último caso la quinta nota suele ser una tensión.

6.5.4. Análisis armónico-visual

No se da relación musivisual alguna entre la armonía y las imágenes.

TÍTULO

PSICOSIS (PRELUDE)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La elección por parte de Bernard Herrmann de emplear una orquesta de cuerda con sus claroscuros remarca especialmente la fotografía en blanco y negro de la película, es decir, no emplea nada más que un timbre o color orquestal, el de la cuerda, evitando los colores de otras familias de gran riqueza colorística, como la de la madera. El propio compositor comentó en una ocasión en una entrevista que usó sólo cuerdas para complementar la fotografía en blanco y negro de la película creando un sonido "en blanco y negro".

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

No se dan asociaciones por textura.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque genérico de entrada

6.8.2. Forma musical

Clásica

6.8.3. Tipo de forma musical

Preludio

6.8.4. Estructura temática

Tema inicial

6.8.5. Características de la forma musical

La forma es sencilla, consiste en la alternancia de los dos temas A y B haciendo aparecer el breve puente de cuatro compases y los cuatro de la introducción intercalados entre ellos.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

Recuerda el estilo de Mussorgsky en "Noche en el Monte Pelado".

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

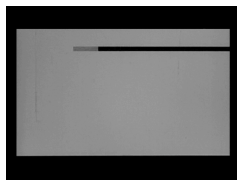
La música del Preludio en los títulos de crédito anticipa al espectador el género de la película que va a presenciar, además de relacionarse en sincronía con la presentación de los títulos. En este bloque aparece ya, por vez primera, el tema principal de "Psicosis", además de un tema contrastante que confiere a la pieza un carácter trascendente acorde con la magnitud de los hechos que la narración va a mostrar al espectador.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (PRELUDE)



"Psycho" Prelude

Bernard Herrmann
Jan 12 - Feb 12/1960

A Allegro (molto Agitato)
con sordino (non-div.)

Violins I
Violins II
Violas
Celli
Basses

mp *p* *div.* *pizz.* *pp*

tema A

Bb(maj7)/F

B

Vls. I
Vls. II
Vc.
Cb.

mp *p* *pp*

leit-motiv

Bb°7 B-

PSYCHO

C **A'**

Vls. I
Vls. II
Vc.
Cb.

f *ff* *mp* *p* *stacc.* *pp*

B°7(9) E°7(9) Bb(maj7)

TÍTULO

PSICOSIS (PRELUDE)

B' **D** *tema B*

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

C'

41 42 43 44 45 46 47 48 49

A'' **B''**

50 51 52 53 54 55 56 57 58

Nº DE BLOQUE

02

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The City (+ The Car Lot)

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:01:54 (00:17:47 - The Car Lot)

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición (+ The Car Lot: tema repetido)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Un plano general de la ciudad de Phoenix, Arizona (plano de situación) lleva al espectador hacia la habitación de un hotel donde un hombre (John Gavin como Sam Loomis), y una mujer (Janet Leigh como Marion Crane) se ven a escondidas.

TÍTULO

PSICOSIS (THE CITY+THE CAR LOT)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

En esta escena se suceden los siguientes planos:

- Plano general (de situación) de la ciudad.
- Panorámica horizontal de izquierda a derecha. Disoluciones entre diferentes planos que continúan en el mismo sentido de la panorámica
- Títulos de situación (sobreimpresionados): "Phoenix, Arizona", "Friday, December the eleventh", "Two Forty-Three P.M.". También aparecen de los lados de la pantalla hacia el centro.
- Zoom hacia la ventana que, por disolución da paso a otro plano más cercano de la ventana.
- El último plano se acerca en zoom hacia el interior de la habitación, mostrando a la pareja en la cama

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

- Empleo de la panorámica horizontal.
- Empleo del zoom

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje viene determinado por el empleo de la forma de transición por disolución, lo que le confiere al inicio de esta secuencia cierta suavidad en el paso de un plano a otro.

El inicio de la película que coincide con el bloque musical sirve para mostrar al espectador dónde y cuándo se desarrolla la acción dramática.

Constituye el principio de la secuencia del hotel donde se ve a escondidas la pareja.

La cámara muestra desde un punto de vista "subjetivo" una situación privada.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

No hay elementos sonoros adicionales, sólo la música. Aparecen los primeros sonidos cuando la cámara ha penetrado en la "intimidad" de la pareja: las primeras palabras del diálogo. En ese momento la música está cadenciando.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Representativa o Descriptiva

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE CITY+THE CAR LOT)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:

a) Función temporal-referencial: creación de una atmósfera (una tarde de diciembre)

b) Función local-referencial: evocación de espacios físicos (la altura desde la que se presenta la imagen, tejados de la ciudad)

- Funciones psicológicas:

c) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista

- Funciones técnicas:

d) Función estructuradora: marcar un cambio de secuencia (el inicio de la trama tras los títulos de crédito)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay una melodía propiamente dicha, aunque los bloques de acordes presentan su voz superior desgranando un arpeggio a modo de melodía alternativamente descendente y ascendente.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El motivo de "la ciudad" viene determinado por el paralelismo de los acordes, que presenta un cierto estatismo. Pero no hay un motivo claramente definido.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Acordes con duración de una parte de compás. El ritmo estático de negras es interrumpido al final de la frase por una negra que resuelve en una corchea seguida de silencio, figura rítmica que intensifica la sensación de suspense, de que algo va a suceder próximamente.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

Sólo hay dos puntos de sincronía (muy poco marcados): el inicio del bloque con el inicio de la secuencia, y el final del bloque con el inicio del diálogo de la pareja.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Tonalidad difusa

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

La partitura está basada en acordes disminuidos con séptima menor (acordes semidisminuidos), aunque la frase comienza con un acorde disminuido con séptima disminuida.

6.5.4. Análisis armónico-visual

El empleo de acordes disminuidos confiere a la imagen cierto toque de "suspense", de intriga, aportando un elemento anticipativo de lo que puede ocurrir. Si en lugar de utilizar este tipo de acordes, Bernard Herrmann hubiese empleado acordes mayores, o incluso menores, el contenido semántico de la escena hubiera cambiado, tornándose en una simple descripción de la imagen de la ciudad.

La música presenta una atmósfera opresiva creada por las cuerdas con acordes que ascienden y descienden. Este bloque será repetido como tema variado en otras escenas, normalmente asociado a la desesperanza de la situación de Marion.

TÍTULO

PSICOSIS (THE CITY+THE CAR LOT)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro de la película en un monocromatismo orquestal.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Homofonía

6.7.2. Asociaciones por textura

La textura homofónica en ritmo de negras produce una sensación de cierta uniformidad, de poca actividad, de estatismo, lo cual se asocia con los edificios que muestra la cámara.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

A A´ A´´

6.8.4. Estructura temática

Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

El tema, de 6 compases, se repite con pequeñas variaciones dos veces más, con estructura A A´ A´´. El bloque se repite literalmente en una secuencia posterior: "The Car Lot", donde Marion está en el exterior de una tienda de coches usados.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

La técnica de armonía paralela recuerda los preludios para piano y las obras sinfónicas de Claude Debussy, aunque armónicamente emplee diferentes acordes.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Más adelante, Marion ha llegado al motel de carretera. El bloque, "The window", es una variación del tema como "música repercutida", adaptada a la nueva situación dramática. La continuación es "The parlor", de nuevo repercutido. Antes de la secuencia de la ducha vuelve a aparecer este tema como "The bathroom", una nueva variación. Por último aparece repercutido en "The Search (B)", cuando Sam y Lila buscan a Milton Arbogast, que ha desaparecido.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE CITY)



R 1/2

2. The City

A

Lento (molto sostenuto)

acordes paralelos

Violins I
Violins II
Violas
Celli
Basses

Violins I
Violins II
Violas
Vcl.
Cb.

Violins I
Violins II
Violas
Vcl.
Cb.

Chords: $A^{\flat}7$ F-7b5 F-7b5/Eb F-7b5/Cb, F-7b5 F#-7b5/A, F-7b5/Cb ... etc., F^o7

Rehearsal marks: 8, 12, 24, 36, 40, 1:11

Measure numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

Dynamic markings: *pp*, *p*, *f*

Tempo/Performance instructions: *con sordino*, *pp*, *f*

Nº DE BLOQUE

03

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Marion / Marion and Sam

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:04:34 / 00:05:58

DERIVACIÓN DEL TEMA

"Marion and Sam", tema variado de
"Marion" (1ª vez)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin,
Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland,
Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) De los bloques analizados

1) "Marion": Marion y Sam están hablando en la habitación del hotel. Sam le dice a Marion que acepta sus condiciones para poder seguir viéndose de una forma no tan "clandestina", quejándose además de su situación vital.

2) "Marion y Sam": Marion le dice a Sam que no le importa la situación que tiene con su ex-mujer, haciéndole notar que le ama.

TÍTULO

PSICOSIS (MARION / MARION AND SAM)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

En ambos bloques se muestra a la pareja dentro de la habitación del hotel.

Durante el primer bloque musical, el encuadre muestra las figuras en medio plano. La cámara sigue el movimiento de Sam por la habitación.

En el segundo bloque musical, la cámara se acerca a Marion desde el medio plano a un primer plano. Posteriormente sigue a Marion caminando hacia la puerta de la habitación para salir de ella.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La cámara sigue el movimiento de los personajes por la habitación del hotel.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje en "découpage" muestra a los personajes alternativamente. El final de la secuencia coincide con el final del bloque musical, cuya transición por disolución da paso a la siguiente secuencia.

La secuencia muestra el diálogo íntimo entre los dos personajes, Marion y Sam, donde discuten acerca de su relación amorosa y sus posibilidades de futuro.

La narración está dividida en dos partes, marcadas por la aparición de los dos bloques de música, situados al final de cada parte.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

No hay muchos elementos sonoros puestos en juego:

- a) Diálogos
- b) Ruido de la ropa
- c) Sonido de la persiana
- d) Pasos por la habitación
- e) Puerta (abrir y cerrar)

La música, aunque en segundo plano, acompaña los diálogos aportando un contenido dramático no presente en ellos. El balance con respecto a los sonidos está equilibrado de forma que puede escucharse correctamente cada uno de los elementos sonoros al estar situados en planos diferentes y bien diferenciados. La música tiene una importante presencia sonora aún estando acompañando al diálogo.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Segundo plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (MARION / MARION AND SAM)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Estos dos bloques cumplen fundamentalmente una función psicológica:

a) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (en este caso, Marion)

La música aporta un contenido que no está presente en la imagen ni en los diálogos: lo que piensa Marion acerca de su relación con Sam.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

La melodía, en legato, es muy expresiva por los saltos de quinta que se producen ascendente y descendentemente. A la vez que expresiva es reiterativa, porque presenta un motivo que se repite a modo de modelo y repeticiones. El acompañamiento de violas presenta un cromatismo melódico que le otorga al bloque un carácter inquietante.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El "leitmotiv" de los pensamientos de Marion consiste en tres notas a distancia de quinta. La variación que se produce en "Marion y Sam" hace que el motivo principal sea ampliado por medio de la inversión (no literal) de los intervalos del motivo (compases 1 y 2). Esta variación ya había sonado en el bloque "Marion", en los compases 9-12.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El tempo marcado por Herrmann es muy lento (Lento assai), en compás de 4/4. La melodía está planteada sobre síncopas de negra-blanca-negra.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

No hay puntos de sincronía reseñables más que los de comienzo y final de cada uno de los bloques.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Tonalidad difusa

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

Los dos bloques están basados en acordes de quinta disminuía y séptima menor (acordes "semidisminuídos"). La melodía continuamente "retarda" la aparición de la nota fundamental del siguiente acorde, produciendo un cierto efecto inquietante o de espera de la resolución. En la B, la armonía está poco definida por la utilización de retardos y apoyaturas, dando una sensación de continua inestabilidad.

6.5.4. Análisis armónico-visual

La utilización de acordes semidisminuídos hace que los bloques sean más que "inquietantes", no resolutivos, menos estables, resaltando el estado de "pensamiento", o "reflexión" de la protagonista, Marion. Todo esto es apoyado por los retardos, que indican igualmente una cierta inestabilidad que resuelve, pero la resolución se realiza sobre acordes inestables, por lo que los dos bloques acentúan el contexto en el que se sitúa la acción: Marion piensa acerca de su relación y posible futuro con Sam. Los acordes en inversión añaden una cierta inestabilidad a la música, apoyando la situación de incertidumbre que tiene Marion.

TÍTULO

PSICOSIS (MARION / MARION AND SAM)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

No se dan asociaciones por textura explícitas, aunque puede intuirse la "voz" de Marion o el personaje de Marion representados por la melodía, cuyo "acompañamiento" está representado por Sam.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (parcial)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Ternaria A A' B A

6.8.4. Estructura temática

Tema secundario

6.8.5. Características de la forma musical

"Marion": Dos frases de cuatro compases que se repiten (con pequeña variación instrumental y armónica), variación y nueva repetición final:
A A' B A''

"Marion & Sam": B A A' B A''

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

El uso de acordes semidisminuidos (con quinta disminuida y séptima menor) apunta hacia una posible influencia del acorde "Tristán", del preludio de "Tristán e Isolda" wagneriano.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Bernard Herrmann emplea una música de carácter tranquilo, pero con una armonía ciertamente inestable que remarca las inseguridades que tiene Marion con respecto a su relación con Sam, y subrayando el pensamiento de ésta. De algún modo, la música es expresión de los pensamientos, sentimientos y temores de Marion, que se reflejan en un tipo de música no resuelta, a la deriva, en los dos bloques musicales que acompañan la secuencia.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

R 1/3



3. Marion

Lento assai

A *leit-motiv* *tema de Marion* **A'**

con sordino *espr.* *p*

Violins I

con sordino *espr.* *p*

Violins II

con sordino *espr.* *p*

Violas

con sordino *espr.* *p*

Celli

con sordino *p*

Basses

cromatismo

D-7b5/Ab E-7/G F#-7b5 D-7/F ...

B *leit-motiv variado* **A''** *Rall.* :48

I

Vls. I

II

Vlas.

Vc. *div.* *p*

Cb. *p*

9 10 11 12 13 14 15 16 17

R 1/4



4. Marion and Sam

Lento assai

motivo variado

motivo

tema de Marion

Violins I and II, Violas, Cellos, Basses

con sordino

B

A

p

spr.

D-7b5/Ab E-7/G ... cromatismo

1 2 3 4 5 6 7 8

G7sus4(9) E-/G E-7/D

Violins I and II, Violas, Cellos, Basses

A'

B

A''

p

9 10 11 12 13 14 15 16 17

Rallentando

1:03

Violins I and II, Violas, Cellos, Basses

p

18 19 20 21

Nº DE BLOQUE

04

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Temptation

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:10:52

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Marion se viste en el dormitorio de su casa y hace una maleta con su ropa. El dinero que su jefe le ha confiado para ingresar en el banco (una cantidad muy elevada) está encima de su cama. La tentación por llevarse el dinero es grande. Después de recoger el dinero lo mete en el bolso, y sale a la calle portando la maleta.

TÍTULO

PSICOSIS (TEMPTATION)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

La cámara muestra a Marion en medio plano; posteriormente la cámara se acerca lentamente al sobre del dinero que yace encima de la cama.

Medios planos de Marion y primeros planos de los objetos (cartera, sobre de dinero, bolso, etc.)

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La cámara sigue los movimientos de Marion por la habitación.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

La secuencia está montada con cambios de plano, aunque sólo en las ocasiones en que se quiere mostrar los objetos (cartera, sobre con dinero, bolso...). El resto de los planos de Marion están filmados en continuidad, donde la cámara sigue a Marion. Son las miradas y gestos de Marion los que contienen la información acerca de lo que sucede: está preparando el robo del dinero contenido en el sobre. La música también aporta información en el sentido de apoyar el hecho de que no se trata de una situación común, sino que se trata de que algo excepcional va a ocurrir (en este caso el robo del dinero). Cuando comienza el bloque musical el espectador se da cuenta de que ella está planeando robar el dinero y escapar con él, lo que le permitirá una mejor vida junto a Sam.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Únicamente hay presencia de ruidos en la habitación y música.

No hay diálogos, por lo que la secuencia se desarrolla narrativamente a través del movimiento, los ruidos y la propia música.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (TEMPTATION)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Este bloque cumple de nuevo una función psicológica:

a) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (en este caso, Marion)

La música es expresión de la tentación de Marion, del nerviosismo y la tensión que siente al decidir robar el dinero que su jefe le ha confiado para ingresar en el banco.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Melodía de tipo ostinato rítmico. Es de reseñar el tipo de articulación que emplea (legatos de dos a dos semicorcheas y picados), que se va variando conforme evoluciona dicho ostinato.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El "leitmotiv" empleado indica la tentación de la protagonista que le lleva al robo del dinero. Está representado por las cuatro semicorcheas articuladas en legato y picado.

Este "leitmotiv" representa literalmente el sobre con el dinero que ha robado Marion. Aparece en dos ocasiones más adelante, en los bloques "The Package" y "Hotel Room", siempre asociado a la imagen del sobre con el dinero.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Compás de 4/4 y tempo "Moderato assai". El motivo rítmico principal que se repite compás a compás a modo de ostinato, está compuesto por semicorcheas en un compás de cuatro por cuatro. El motivo es variado por la omisión de ciertas notas que acentúan con la aparición de sus silencios correspondientes la sensación de inseguridad y de cierta angustia que sufre la protagonista.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

La música comienza en el momento en que la cámara se detiene en el sobre con dinero que se encuentra encima de la cámara de Marion. Hay un ligero cambio armónico cuando Marion introduce el sobre del dinero en su bolso, aunque la sincronía es muy blanda. El final viene determinado por el final de la propia secuencia. No se dan más puntos de sincronía. El bloque finaliza en el compás 22, de una forma un tanto brusca. Quizá Herrmann compuso más música para finalizar en la secuencia siguiente, sin embargo Hitchcock prefirió cortar antes para delimitar bien las dos secuencias.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Progresiones constantes

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

Ambos bloques están basados en acordes semidisminuídos (X-7b5), acordes menores con tensiones añadidas, y acordes de séptima disminuída (X°7) que se suceden sin resolver nunca, sólo al final de los bloques, en forma de progresiones constantes.

6.5.4. Análisis armónico-visual

El uso de acordes disminuídos y semidisminuídos muestra el hecho de que Marion no va a jugar "limpiamente" entregando el dinero en el banco. El movimiento en semicorcheas de la melodía acentúa la tensión en que Marion se encuentra, la excitación que le lleva al robo del dinero.

El uso de progresiones constantes configuradas en grupos de dos acordes se asocia con la idea de que Marion va "sin rumbo", no sabe qué hacer o si lo que hace es lo correcto, lo cual aumenta aún más la tensión.

TÍTULO

PSICOSIS (TEMPTATION)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

El empleo de la sordina en la cuerda produce un efecto extraño e inquietante.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

La partitura, extremadamente simple en su realización, sin embargo tiene un efecto dramático muy remarcable con el empleo de la línea de violín con una aguda nota sostenida largamente, mientras la insistente figura rítmica en ostinato hace que el bloque sea extrañamente inquietante.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Ostinato

6.8.4. Estructura temática

Tema secundario

6.8.5. Características de la forma musical

Se trata de un ostinato que se va variando continuamente en frases de cuatro en cuatro compases.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

El uso de acordes semidisminuidos (con quinta disminuida y séptima menor) apunta hacia una posible influencia del acorde "Tristán", del preludio de "Tristán e Isolda" wagneriano.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

La música representa la indecisión de Marion ante el dinero que le ha confiado su jefe: por un lado, es una trabajadora responsable pero por otro, no es capaz de huir de la tentación de robar el dinero en lugar de depositarlo en el banco, ya que si lo hace, podrá poner en marcha sus sueños y rehacer su vida junto a Sam.

Esta indecisión de Marion es representada por dos ideas musicales contrapuestas: el ostinato en semicorcheas, que es la idea del robo y la realización de sus sueños (como el nerviosismo que aquello acarrea), y por otra parte las redondas ligadas, que representan el rechazo de Marion a la idea de robar el dinero, aunque finalmente gana la primera.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

Nº DE BLOQUE

05

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Flight / Patrol Car (+ The Rainstorm)

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:13:00 / 00:16:16 (00:23:11 - The Rainstorm)

DERIVACIÓN DEL TEMA

Temas repercutidos (Prelude)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) De los bloques analizados

1) "Flight": Marion huye en su coche de la ciudad con el dinero.

2) "Patrol Car": tras detener su coche en la carretera durante la noche para poder dormir, Marion es interrogada por un policía. El coche patrulla sigue durante algún tiempo el coche de Marion, que llega a una ciudad.

3) "The Rainstorm": Marion conduce por la noche mientras llueve copiosamente. Piensa en las consecuencias de su acto delictivo, qué pueden estar pensando sus compañeros y su jefe tras descubrir el robo.

TÍTULO

PSICOSIS (FLIGHT / PATROL CAR)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

La cámara muestra a Marion en primer plano conduciendo su coche, primero en la ciudad y posteriormente en la carretera.

En todos estos bloques se alternan los planos de Marion con los de la carretera o el retrovisor.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento principalmente es producido interiormente al plano, son los objetos (personas, coches...) que se mueven fuera del coche los que otorgan movimiento a la secuencia, seguramente rodada en estudio con el coche detenido, donde posteriormente se han montado los planos del exterior. También producen movimiento los cambios de plano.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

Aunque se muestra fundamentalmente el rostro de Marion, el montaje va cambiando de ésta a planos de la calle, la carretera, el retrovisor.

En ambos fragmentos de secuencia ("Flight" y "Patrol Car") la narración fluye de modo similar, es decir, se trata de dos hilos narrativos equivalentes: Marion huye en su coche tras robar el dinero que su jefe le ha confiado.

En "Flight" la huida se produce todavía en la ciudad, y se desata cuando Marion ve a su propio jefe cruzando un paso de cebra mientras que ella está detenida en un semáforo.

En "Patrol Car" la narración es similar, pero en este caso Marion huye del coche de patrulla que, aparentemente, la está siguiendo durante un buen rato. Marion es una fugitiva, su miedo y ansiedad es intensificado por el incidente con el inquisitivo policía, y siente que está atrapada bajo fuerzas que no están bajo su control.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

La música suena por encima de otros elementos sonoros en primer plano. Aún así pueden escucharse los siguientes ruidos:

- a) Pasos de los peatones
- b) El motor del coche
- c) El rodar del tráfico
- d) Voz en "off" (en "The Rainstorm")
- e) La lluvia (en "The Rainstorm")

En el bloque "The Rainstorm" la música acompaña los pensamientos de Marion mientras se pueden ver planos contrapuestos de Marion y la carretera. En este caso la música pasa a un segundo plano sonoro.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (FLIGHT / PATROL CAR)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Estos tres bloques cumplen funciones psicológicas:

a) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje

Describe la tensión y la ansiedad que siente Marion al escapar en el coche con el dinero.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Se dan dos tipos de melodías:

a) Melodía rítmica, de algún modo "semicircular", repetitiva y muy marcada con acentos y notas picadas

b) Melodía "legato" por grados conjuntos, también "semicircular", es decir, asciende para luego descender, pero de mayor amplitud

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Estos bloques presentan dos temas: uno de carácter fuerte y muy rítmico, y un segundo muy melódico en negras ligadas por grados conjuntos. Actúan formalmente a modo de Tema A y Tema B.

El tema principal de "Psicosis" aparece variado y bastante ampliado en "The Rainstorm".

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Destacan tres motivos rítmicos:

- Las corcheas en parte fuerte y "sforzando" de la "introducción" del preludio;
- Las corcheas que actúan como acompañamiento de la melodía y como "motor", articuladas de dos en dos, cortando la segunda;
- El motivo de corchea con puntillo y semicorchea más dos semicorcheas del "puente"

6.4.2. Tipo de sincronía

Dura

6.4.3. Puntos de sincronía

En "Flight" la música comienza en el punto en que Marion ve a su jefe en el paso de cebra y este parece en un primer momento que la está mirando. El final del bloque tiene lugar con el fundido de la imagen de un primer plano de Marion en el coche.

En "Patrol Car" hay muchos más puntos de sincronía (indicados en el análisis de la partitura). El coche de patrulla parece perseguir a Marion, y la sincronía de los cambios de plano con la música subraya la excitación en que se haya Marion.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

El bloque está basado en acordes disminuidos con cuatro o cinco sonidos, en este último caso la quinta nota suele ser una tensión.

6.5.4. Análisis armónico-visual

El uso de este tipo de acordes acentúa la sensación de inestabilidad en que se encuentra Marion. Su cara muestra preocupación, angustia y temor en que la detengan por el robo del dinero, mientras que la música no hace sino subrayar estos sentimientos en Marion.

TÍTULO

PSICOSIS (FLIGHT / PATROL CAR)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

La acentuación de notas remarca la situación incontrolada por la que atraviesa Marion al llevarse un dinero que no le pertenece.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

No se dan asociaciones texturales.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (parcial)

6.8.2. Forma musical

Clásica

6.8.3. Tipo de forma musical

A B C A´ B´ D etc.

6.8.4. Estructura temática

Tema principal

6.8.5. Características de la forma musical

La forma es sencilla, consiste en la alternancia de los dos temas A y B haciendo aparecer el breve puente de cuatro compases y los cuatro de la introducción intercalados entre ellos.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

Recuerda el estilo de Mussorgsky en "Noche en el Monte Pelado".

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Este bloque representa la huida de Marion mediante el tema principal de la película, que es empleado siempre que Marion huye con su coche (los bloques "Flight", "Patrol Car" y "The Rainstorm"). Su carácter marcado, fuerte, confiere a la imagen un grado adicional de angustia, de urgencia, que permite comunicar al espectador la importancia de los hechos, su seriedad y trascendencia.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (PATROL CAR)



2/3

7. Patrol Car

→ punto de sincronía dura
(se percibe la coincidencia)

→ punto de sincronía blanda
o de sincronización
relativa

A Allegro (molto Agitato)

Violins I: *con sordino (non-div.)*, *sf*, *sf*, *mp*, *p*

Violins II: *con sordino*, *div.*, *sf*, *sf*, *p*, *div.*

Violas: *con sordino*, *sf*, *sf*, *mp*, *div.*

Celli: *con sordino*, *sf*, *sf*, *pizz.*, *p*

Basses: *con sordino*, *sf*, *sf*, *pizz.*, *pp*

Chords: *Bb°7(b9) B-(maj7)*

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

:09

B *Bb-(maj7)/F*

Violins: *mp*, *p*, *leit-motiv*, *mp*, *p*

Violas: *p*, *pizz.*, *Bb°7 B-*, *p*

Violoncello: *p*, *pizz.*, *arco*, *p*

Contrabasso: *pp*, *pizz.*, *pp*

Measures: 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

:18

C *Gbmaj7/Bb*

Violins: *div.*, *f*, *sf*, *sf*, *pizz.*

Violas: *div.*, *f*, *sf*, *sf*, *pizz.*, *arco*, *mp*

Violas: *f*, *sf*, *sf*, *pizz.*, *arco*, *stacc.*, *p*

Violoncello: *f*, *sf*, *sf*, *pizz.*, *p*

Contrabasso: *pizz.*, *pp*, *pp*

Chords: *B°7(9)*, *E°7(9)*, *Bb-(maj7)*

Measures: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

:27

TÍTULO

PSICOSIS (PATROL CAR)



B' **D** :36

I Vls. *mp* *p* *p* *pp*

II Vls. *pizz.* *p* *p* *pp*

Vlas. *p* *p* *p* *p stacc.*

Ve. *arco* *p* *p* *pp*

Cb. *pizz.* *pp*

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

C'

I Vls. *f*

II Vls. *tr.*

Vlas. *pizz.* *p* *arco* *p* *mp*

Ve. *arco* *p* *pizz.* *p* *mp*

Cb. *f*

41 42 43 44 45 46 47 48 49

A'' **B''**

I Vls. *f* *sf* *mp* *p*

II Vls. *sf* *mp*

Vlas. *f* *sf* *mp*

Ve. *f* *sf* *pizz.* *p*

Cb. *pp*

40 50 51 52 53 54 55 56 57 58

Nº DE BLOQUE

06

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Package / Hotel Room

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:21:00 / 00:30:38

DERIVACIÓN DEL TEMA

Temas variados (Temptation)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

1) "The Package": Marion conduce su coche hasta una tienda de venta de coches de segunda mano. Decide cambiar de coche y pregunta al vendedor el precio de uno de los que están en venta. En el lavabo de la tienda, Marion saca del bolso el sobre con el dinero robado y coge 700 dólares, que es el precio pactado con el vendedor por el cambio de su coche. 2) "Hotel Room": Marion se ha alojado en un motel de carretera durante la lluviosa noche. En su habitación deshace la maleta y esconde el sobre del dinero en un periódico que deja encima de la mesilla de noche.

TÍTULO

PSICOSIS (THE PACKAGE / HOTEL ROOM)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

1) "The Package": La acción tiene lugar en el interior del lavabo de la tienda de coches. Los planos de los que consta son los siguientes:

- Plano picado de Marion
- Plano detalle de las manos de Marion contando el dinero
- Plano picado de Marion
- Plano americano del vendedor esperando la salida de Marion del lavabo

El interior del lavabo tiene poca iluminación, lo que contrasta con el exterior, que está lleno de luz natural.

2) "Hotel Room": Los planos de los que consta son los siguientes:

- Plano medio de Marion
- La cámara se queda fija recogiendo los movimientos de Marion
- Planos detalle de la maleta y el dinero
- Plano detalle del periódico encima de la mesilla

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

1) "The Package": Hay muy poco movimiento en esta breve secuencia, sólo el de la propia Marion en el interior del lavabo extrayendo los objetos del bolso, contando el dinero y finalmente saliendo en busca del vendedor.

2) "Hotel Room": En este bloque la cámara sigue los movimientos de Marion por la habitación.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

En ambas secuencias (The Package y Hotel Room) el dinero es el objeto central de la narración.

En el primer caso, Marion aparta unos billetes para poder pagar el coche. Es la primera vez que paga algo con el dinero robado.

En la segunda escena, busca un lugar para ocultar el dinero de la manera más segura.

Ambas secuencias tienen un ritmo lento, que es marcado por la música.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

En ambos casos no hay diálogos, sólo ruidos:

"The Package":

- Puerta del lavabo
- Ruidos de objetos (el bolso, el elástico que cierra el sobre del dinero, el sobre...)
- Pasos de Marion

"Hotel Room":

- Pasos de Marion
- Ruidos de objetos (la maleta, la ropa, el sobre con el dinero, el periódico...)

La música está en un segundo plano en relación a los ruidos diegéticos, de modo que acompaña la acción sin ser plenamente protagonista (este aspecto es más evidente en "Hotel Room").

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Segundo plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE PACKAGE / HOTEL ROOM)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones psicológicas:

a) Función pronominal: caracterizar a un personaje, objeto o situación (la música caracteriza tanto a Marion como el dinero robado como la situación en la que oculta los billetes)

- Funciones técnicas:

b) Función sonora: evitar el "agujero de sonido" creado por los ceses de diálogos

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Melodía de tipo ostinato rítmico. Es de reseñar el tipo de articulación que emplea (legatos de dos a dos semicorcheas y picados), que se va variando conforme evoluciona dicho ostinato.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Este "leitmotiv" representa literalmente el sobre con el dinero que ha robado Marion, y que ya ha aparecido anteriormente en el bloque "Temptation". También constituye una asociación de la situación del hecho de ocultar el dinero. El motivo está compuesto por cuatro semicorcheas articuladas en legato y picado de forma alterna o en diferentes combinaciones.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Ambos bloques están en 4/4 y tempo "Moderato assai". El motivo rítmico principal, que se repite compás a compás a modo de ostinato, está compuesto por semicorcheas en un compás de cuatro por cuatro. El motivo es variado por la omisión de ciertas notas que acentúan con la aparición de sus silencios correspondientes la sensación de inseguridad y de cierta angustia que sufre la protagonista.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

"The Package":

No hay puntos de sincronía más que los de inicio y fin:
1) Inicio del bloque (compás 1), que coincide con el inicio de la secuencia

2) Compás 15: coincide con el cambio de plano hacia el exterior de la tienda (seguramente es un arreglo realizado en las mezclas de audio, ya que la partitura ha sido acortada).

"Hotel Room":

1) Compás 1: inicio de la secuencia

2) Compás 21: Marion deja el periódico con el dinero

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Pantonal (Progresiones Constantes)

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

Ambos bloques están basados en acordes semidisminuídos (X-7b5), acordes menores con tensiones añadidas, y acordes de séptima disminuída (X°7) que se suceden sin resolver nunca, sólo al final de los bloques, en forma de progresiones constantes.

6.5.4. Análisis armónico-visual

El uso de acordes disminuídos y semidisminuídos está asociado al robo del dinero, un acto delictivo, inmoral.

Los acordes disminuídos presentan dos tritonos en su configuración, aportando un grado de tensión máximo, y asociándose a las acciones de Marion, que paga el coche con el dinero robado, oculta los billetes, etc.

El uso de progresiones constantes configuradas en grupos de dos acordes se asocia con la idea de que Marion va "sin rumbo", no sabe qué hacer (dónde esconder el dinero, p.e.), lo cual aumenta aún más la tensión.

TÍTULO

PSICOSIS (THE PACKAGE / HOTEL ROOM)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

El empleo de la sordina en la cuerda produce un efecto extraño e inquietante.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

La partitura, extremadamente simple en su realización, sin embargo tiene un efecto dramático muy remarcable con el empleo de la línea de violín con una aguda nota sostenida largamente, mientras la insistente figura rítmica en ostinato hace que el bloque sea extrañamente inquietante.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Ostinato

6.8.4. Estructura temática

Tema secundario

6.8.5. Características de la forma musical

Se trata de un ostinato que se va variando continuamente en frases de cuatro en cuatro compases.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

El uso de acordes semidisminuidos (con quinta disminuida y séptima menor) apunta hacia una posible influencia del acorde "Tristán", del preludio de "Tristán e Isolda" wagneriano.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Estos dos bloques musicales, temas variados del anterior "Temptation", vuelven a mostrar la relación de Marion ante el dinero robado. En primer lugar en el cuarto de aseo de la tienda de coches usados, donde saca de su bolso parte de los billetes para pagar al vendedor, y en segundo lugar, cuando Marion, ya en la habitación del motel de carretera, envuelve en un periódico el fajo de billetes para esconderlos, dejándolo encima de su mesilla de noche. De este modo, el espectador relaciona el primer bloque con las situaciones mostradas en estas dos diferentes secuencias.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE PACKAGE / HOTEL ROOM)



1

R 3/1

A

9. The Package



2

Moderato assai

Violins I :08

Violins II

Violas

Celli

Basses

con sordino *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

p *pp* *p* *pp*

con sordino *pp*

con sordino *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

p *pp* *p* *pp*

con sordino *pp*

con sordino *D-7b5/Ab* *A-(add9)* *D-7b5/Ab* *A-(add9)* *C-7b5*

1 2 3 4 5

Violins I :24

Violins II

Violas

Celli

Basses

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *arco stacc.*

p *pp* *p* *pp* *pp*

pp *pp*

B°7 *C-7b5* *B°7* *Bb°7* *D-7b5/Ab*

6 7 8 9 10

Violins I :40

Violins II

Violas

Celli

Basses

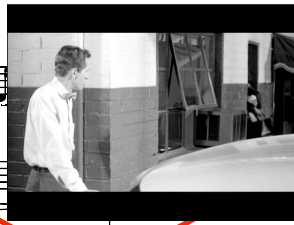
arco *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

p *p* *p* *p* *pp* *pp*

E (omit 3)

11 12 13 14 15 16

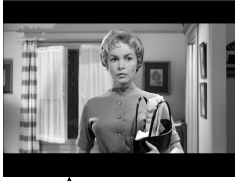


3

TÍTULO

PSICOSIS (THE PACKAGE / HOTEL ROOM)

1



11. Hotel Room

A

Sheet music for "Hotel Room" from "Psicosis". The score is in 4/4 time and features a string quartet (Violins I & II, Violas, Cellos) and a bass line. The music is marked *con sordino* and *pp*. The score is divided into measures 1-5, 6-10, 11-14, and 15-21. Chord progressions are indicated below the bass line. Two film stills are included: one at the beginning (measure 1) and one at the end (measures 15-16).

Measures 1-5: Chords: D-7b5/Ab, A-(add9), D-7b5/C, B-7b5, C-7b5.

Measures 6-10: Chords: B°7, C-7b5/Eb, D°7, Bb°7, D-7b5/Ab.

Measures 11-14: Chords: Db°7, D-7b5/C, A-(add9), B-7b5/F, D-7b5/Ab.

Measures 15-21: Chords: A-(add9), C-7b5, B°7, Bb°7, D-7b5/Ab, Eb+.

Annotations: Red circles highlight specific musical phrases in measures 1, 2, 3, 4, 15, and 16. A red arrow points to a phrase in measure 15. A blue '2' is above measure 15, and a blue '3' is above measure 16. The word 'Stacc.' is written above the strings in measures 15 and 16.

Nº DE BLOQUE

07

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Window / The Parlor

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:32:48 / 00:33:57

DERIVACIÓN DEL TEMA

Temas repercutidos (The City)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

1) "The Window": Marion, en la habitación del motel, una vez ha escondido el dinero robado en un periódico, escucha voces fuera y se acerca a la ventana. Puede oír a Norman hablando con su madre, pero enseguida aparece de nuevo Norman con la cena y la invita a tomarla con él en el salón.

2) "The Parlor": Norman y Marion entran al saloncito que hay detrás de la oficina y Marion le pregunta acerca de los pájaros disecados que tiene expuestos en él.

TÍTULO

PSICOSIS (THE WINDOW / THE PARLOR)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

"The Window":

- Primer plano de Marion de perfil mirando por la ventana
- Plano general de la mansión (en la oscuridad)
- Plano medio de Marion en el interior de la habitación
- Plano medio de Marion en el exterior de la habitación
- Plano medio de Marion y Norman

"The Parlor":

- Plano americano de Marion y Norman
- Plano medio de Norman
- Plano americano de Marion
- Plano medio de Norman
- Plano medio de Marion
- Plano medio de ambos
- Plano medio de Marion
- Plano detalle de los pájaros disecados
- Plano medio de ambos

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento se desarrolla en el interior del plano, por la cámara siguiendo a los personajes y por combinación de ambos tipos de movimiento.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

Ambos bloques musicales se desarrollan en varias secuencias (en el interior de la habitación de Marion, en su exterior y en el saloncito de Norman) dentro de la misma escena.

Norman lleva la cena a Marion mostrando algo de timidez por el encuentro, sin embargo, Marion le invita a cenar en su habitación, lo cual rechaza Norman, haciéndola pasar al saloncito que hay detrás de la oficina.

Los dos bloques musicales contienen el mismo tema musical, aportando unidad a toda la escena.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencias (dos o más)

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

- Diálogo entre Norman y Mrs. Bates.
- Diálogos entre Marion y Norman.
- Ruidos diegéticos.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Segundo plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE WINDOW / THE PARLOR)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones físicas:

a) Función temporal-referencial: creación de una atmósfera (la noche)

- Funciones psicológicas:

b) Función pronominal: caracterizar a un personaje, objeto o situación (a Marion y su situación anómala de robo del dinero)

b) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay una melodía propiamente dicha, aunque los bloques de acordes presentan su voz superior desgranando un arpeggio a modo de melodía alternativamente descendente y ascendentemente.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El motivo de "la ciudad" viene determinado por el paralelismo de los acordes, que presenta un cierto estatismo. Pero no hay un motivo claramente definido. Aquí los edificios de la ciudad son sustituidos por la mansión de Norman.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Acordes con duración de una parte de compás. El ritmo estático de negras es interrumpido al final de la frase por una negra que resuelve en una corchea seguida de silencio, figura rítmica que intensifica la sensación de suspense.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

Prácticamente no hay sincronía alguna. Sí se percibe alguna coincidencia que parece debida más al azar que a una intención premeditada.

Sin embargo hay una sincronía evidente: en "The Parlor", el inicio del compás 2 se sincroniza con un cambio de plano a un primer plano de Norman, resaltando el pudor con que recibe éste la invitación de Marion a cenar con ella en su habitación.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Tonalidad difusa

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

La partitura de "The Parlor" está basada en acordes disminuidos con séptima menor (acordes semidisminuidos), aunque la frase comienza con un acorde disminuido con séptima disminuida.

Sin embargo, "The Window" varía la armonía de los acordes paralelos: D-7(b5), F7(#9), G-(maj7), F-7(b5)/Cb

6.5.4. Análisis armónico-visual

El empleo de acordes disminuidos confiere a la imagen cierto toque de "suspense", de intriga, aportando un elemento anticipativo de lo que puede ocurrir.

La música presenta una atmósfera opresiva creada por las cuerdas con acordes que ascienden y descienden y recuerda al espectador la primera escena de la ciudad en que vemos por vez primera a Marion con Sam en la habitación del hotel.

TÍTULO

PSICOSIS (THE WINDOW / THE PARLOR)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

El empleo de la sordina en la cuerda produce un efecto extraño e inquietante.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Homofonía

6.7.2. Asociaciones por textura

La textura homofónica en ritmo de negras produce una sensación de cierta uniformidad, de poca actividad, de estatismo.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (dos o más secuencias)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual en una sección (A)

6.8.4. Estructura temática

Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

"The Window" es un breve bloque de 8 compases con estructura simple (A). En "The Parlor", el tema, de 6 compases, se repite con pequeñas variaciones en una estructura A A' coda

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

La técnica de armonía paralela recuerda los preludios para piano y las obras sinfónicas de Claude Debussy, aunque armónicamente emplee diferentes acordes.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Estos dos bloques musicales son variaciones del tema secundario "The City", que aparecen como temas "repercuidos", es decir, temas que se han variado aportando un significado distinto del tema original, ya que aparecen en secuencias cuyo contenido narrativo también ha variado. En este caso, la música descriptiva de la ciudad con connotaciones de suspense aquí aparece como descripción de lo siniestro del lugar al que ha llegado Marion ("The window"), y del extraño personaje de Norman ("The parlor").

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE WINDOW / THE PARLOR)



1

3



12. The Window

A

Lento tranquilo *acordes paralelos*

Violins I *con sordino* *pp* :10 :20 :30

Violins II *pp*

Violas *con sordino* *pp*

Celli *con sordino* *pp* *pizz.*

Basses *con sordino* *pp*

1 2 3 4 5 6

D-7(b5)/Ab F7(#9)G-(maj7)/D F-7(b5)/Cb

F°7 A-(maj7) *G#-/B A7/G* *F°7 A-(maj7)* *Ab-/Cb Bb-*

7 8 9 10

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

arco

F°7

4



TÍTULO

PSICOSIS (THE WINDOW / THE PARLOR)

1



2

13. The Parlor

A **Lento Assai** (tacet) :06 :12 :18 :24 :30

Flute

I *con sordino* *pp*

Violins I *con sordino* *pp* *F-7b5 F#-7b5/A*

Violins II *con sordino* *pp* *A#7 F-7p5 F-7b5/Eb F-7b5/Cb* *1st solo viola*

Violas *con sordino* *p* *ostinato ritmico* *2nd solo viola* *pp* *tutti violas* *pp* *1st solo viola* *p* *2nd solo viola*

Celli *con sordino* *p*

Basses *con sordino* *p*

1 :36 2 :42 3 :48 4 :54 5 1:00

Fl.

I *pp* *F-7b5 F#-7b5/A* *G#-/B A7/G*

Vis. I *pp*

Vis. II *pp* *1st solo viola*

Vlas. *tutti violas* *pp* *tutti violas* *pp* *2nd solo viola*

Vc. *p* *pizz.* *arco* *p*

Cb. *p* *p*



1:06 1:12 1:18 3 1:00

Fl.

I *F-7b5 Bb-* *pp* *ppp*

Vis. I *pp* *ppp*

Vis. II *pp* *ppp*

Vlas. *2 solo violas* *p* *1 solo viola* *p* *Tutti* *ppp*

Vc. *div.* *pp* *ppp* *Db+*

Cb. *pizz.* *arco* *D°/F* *E7* *F°7* *E7* *D°/F* *E7* *pp* *ppp*

Nº DE BLOQUE

08

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Madhouse

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:40:34

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Marion habla con Norman, el propietario del motel de carretera al que ha llegado, mientras cena. Norman le confiesa a Marion el problema que tiene con su madre enferma. Marion le sugiere que la ingrese en un manicomio, pero esto hace que Norman reaccione rechazando esta idea, en una situación algo tensa entre ambos.

TÍTULO

PSICOSIS (THE MADHOUSE)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

El encuadre muestra a ambos personajes en primer plano. Marion aparece en un primer plano frontal, y Norman de muestra casi completamente de perfil.

El plano de Norman se torna desde un plano normal a plano contrapicado, mostrando la "prepotencia" de éste. Los planos de Norman encuadran también a los pájaros disecados por él, ya que es taxidermista.

La iluminación es un tanto tenebrosa, con poca luz y con mucho contraste.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

Prácticamente no se produce movimiento alguno, se trata de un fragmento bastante estático. El único movimiento se produce por los cambios de plano.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje muestra a los dos personajes en "decoupâge", alternando la conversación de uno a otro.

La música aparece en el momento en que la conversación entre Marion y Norman se torna un tanto "delicada", ya que Marion propone a Norman ingresar a su madre en un manicomio. Norman se opone a esta situación alegando que un hijo no debe hacer algo así a una madre. Marion se disculpa, y Norman la disculpa y se autodisculpa alegando que realmente su madre no es una demente, "tan sólo comete pequeñas locuras".

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

El diálogo de ambos protagonistas es el único elemento sonoro que aparece, el cual es acompañado por la música de Bernard Herrmann que suena en un claro segundo plano. La partitura indica esta situación de acompañamiento al diálogo ya que está marcado continuamente el matiz de "pianissimo" en toda la cuerda.

Herrmann marca también que todo el instrumental toque "con sordina", dando una sonoridad en la cuerda apagada y también más sedosa.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Segundo plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE MADHOUSE)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Este bloque cumple de nuevo una función psicológica:

a) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje

La música revela los pensamientos de Norman y la situación tensa e incómoda que se produce entre ambos personajes, Marion y Norman. La música, atonal, representa tanto la locura de la que habla Norman presente en los manicomios como su propia locura hablando de su madre.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Las melodías que aparecen en este bloque se presentan por grados conjuntos aunque también hay alguna intensificación melódica con saltos de séptima mayor u octava disminuída. Abundan los intervalos de segunda menor y los cromatismos.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El motivo principal está formado por tres notas (F-Eb-D), mientras la música acompaña al diálogo remarcando la situación.

Todo el bloque está desarrollado a partir de este motivo de tres notas que fundamentalmente está compuesto de dos segundas descendentes. El motivo es variado y desarrollado cambiando los intervalos e invirtiendo el motivo.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Es una música no rítmica, por lo que no hay motivos rítmicos reseñables en este caso. El tempo es tranquilo (Molto Adagio), en compás de 4/4, pero da una sensación inquietante.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

Sólo aparecen dos puntos de sincronía claros: el inicio con el plano de Marion y el final, nuevamente con Marion, tras finalizar su frase: "...y a veces con una es suficiente".

Aunque no podemos considerar como punto de sincronía claro, sí hay cierta sincronización muy "blanda" cuando Norman cambia su forma de hablar a Marion desde el "enfado" (cuerda grave) a la reflexión autocrítica (cuerda aguda).

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2. Tipos de acordes

Sin acordes

6.5.3. Análisis armónico musical

Los pocos acordes que aparecen en este bloque presentan intervalos con choques de segunda menor, muy disonantes, algunos de ellos incluso con dos intervalos de segunda menor en su configuración. La armonía resultante es una armonía muy disonante.

6.5.4. Análisis armónico-visual

Esta armonía tan cromática y disonante enlaza con la idea del "manicomio", las alteraciones mentales y con la propia locura que Norman presenta al hablar de su madre.

Cuando aparecen los acordes "disonantes" Norman habla de la locura en los manicomios.

También la música retrata la situación "tensa" que se crea entre los dos personajes, ya que Norman se toma el comentario de Marion de forma negativa, mostrando claramente su disconformidad con la propuesta de la mujer.

TÍTULO

PSICOSIS (THE MADHOUSE)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

Herrmann indica en la partitura "sordino", efecto que crea una atmósfera algo más extraña, acrecentada por el uso continuo de dinámicas en "crescendo" y "diminuendo".

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Contrapunto

6.7.2. Asociaciones por textura

El contrapunto con unas melodías atonales representa la locura de Norman, su pensamiento inconexo, su fluir de una idea a otra con cierta inseguridad.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (parcial)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual (A B C ...)

6.8.4. Estructura temática

Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

La música se va adaptando al devenir de la conversación entre Marion y Norman, mostrando en todo momento los cambios en el diálogo y los pensamientos de Norman. Por tanto la forma se adapta a la situación dramática como un guante.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Vanguardista

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No aparece una influencia constatable en este bloque musical.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

La música describe al extraño personaje de Norman, y sus siniestros pensamientos, una música también extraña, extrema por su cambiante registro, de muy agudo a grave. Su cromatismo le confiere un carácter complejo, como es la mente de Norman, cuyo amor por su madre es un amor desencajado, como el humor del personaje, que cambia de la amabilidad más absoluta con Marion a un malestar inmediato por el hecho de hablar de "manicomios". En definitiva, la música representa fielmente los pensamientos de Norman, y su desequilibrio mental representado por el motivo final de tres notas.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

Nº DE BLOQUE

09

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Peephole - The Bathroom

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:43:11 - 00:45:34

DERIVACIÓN DEL TEMA

"The Bathroom" es Tema variado de "The City"

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) De los bloques analizados (van unidos)

"The Peephole": Marion se despide de Norman y se marcha a su habitación a dormir. Una vez solo, Norman descuelga un cuadro que oculta en la pared una mirilla o agujero desde el que puede observar la habitación de Marion. Ésta se desnuda y se pone una bata. Norman vuelve a colgar el cuadro y deja el motel dirigiéndose a su casa.

"The Bathroom": Marion se encuentra en su habitación haciendo cuentas en una libreta del dinero que ha robado. Después va al baño, tira la hoja con las anotaciones al inodoro y se dispone a tomar una ducha.

TÍTULO

PSICOSIS (THE PEEPHOLE - THE BATHROOM)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

En este bloque se suceden diferentes tamaños de plano:

- Primer plano de Norman
- Planos medios de Norman
- Primerísimo plano o plano detalle del libro de registro del motel
- Primerísimo plano o plano detalle del ojo de Norman observando por la mirilla practicada en la pared
- Planos medios de Marion
- Plano general de la casa de Norman (exterior)
- Planos generales del interior de la casa
- Plano subjetivo de Norman en la cocina
- Plano medio de Marion
- Primerísimo plano o plano detalle de la mano de Marion anotando cuentas en una libreta
- Primer plano del inodoro

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

No hay mucho movimiento. La cámara sigue en todo momento a Norman.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

Los dos bloques musicales, unidos, acompañan el desarrollo de varias secuencias o fragmentos de secuencias:

- Norman en la recepción del motel y en el salón (fragmento)
- Norman en el exterior
- Norman en el interior de la casa
- Marion en su habitación (fragmento)

El desarrollo de la acción dramática tiene lugar en cuatro espacios: la recepción-salón del motel, la calle, la casa de Norman y la habitación de Marion.

Las acciones de Norman muestran claramente que sus intenciones no son de fiar: consulta el libro de registro con la firma de Marion, la espía por la mirilla mientras se desnuda...

Marion, ajena a todo esto, se pone cómoda y repasa la cantidad de dinero que ha robado, haciendo cuentas en una libreta, y posteriormente se prepara para bañarse. Todo son acciones, no hay diálogos.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencias (dos o más)

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Ante la ausencia de palabras, todo el contenido sonoro se limita a los ruidos y a la música, que aparece en primer plano.

Ruidos:

- Puertas abriendo y cerrándose
- Pasos
- Hojas del libro de registro
- Ruidos en el interior de la habitación de Marion
- Ruidos de la ropa de Marion
- Ruido de una cuchara en la taza
- Romper el papel
- Cisterna del inodoro
- etc.

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE PEEPHOLE - THE BATHROOM)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Formado por la unión de dos semi-bloques, este bloque cumple funciones psicológicas:

- Función prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza de un personaje
- Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje
- Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista

La música del primer semi-bloque ("The peephole") indica que algo va a ocurrir próximamente, caracterizando los pensamientos y psicología de Norman, que trama algo que parece no bienintencionado. En el caso del segundo semi-bloque ("The Bathroom") caracteriza a Marion en la habitación del motel, asociándolo a la anterior situación en que la misma música se situaba en la escena de Marion con Sam, en la habitación del hotel donde se veían.

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay una melodía propiamente dicha, sino un motivo que se va repitiendo a diferentes alturas. Interválicamente este motivo presenta una segunda menor ascendente o descendente, intervalo ya empleado en bloques anteriores con un significado sonoro inquietante.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El motivo de segunda menor no representa ningún "leitmotiv" caracterizador. El bloque está formado por dos partes musicales diferenciadas (o dos bloques musicales unidos), donde podemos apreciar la clara caracterización musical de cada momento en la trama cinematográfica. La música se pega literalmente a cada momento fílmico retratando a los personajes con gran éxito.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Todo el primer bloque ("The Peephole") está basado en un ostinato rítmico en 3/4 de corchea-negra-corchea-dos corcheas. Las síncopa produce un efecto de cierto movimiento y de incremento de la tensión dramática. En "The Bathroom" se continúa con un ostinato rítmico de síncopas de semicorchea-corchea-semicorchea.

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

- Inicio del bloque: tras la frase de Marion ("Buenas noches")
- Compás 12: Norman escucha algo frente a la pared
- Compás 19: Norman mira a través del agujero en la pared. Se ve a Marion desnudándose
- Compás 29: Norman sale del salón
- Compás 32: Norman sale del motel
- Compás 36: Norman entra en la casa
- Inicio del bloque "The Bathroom": Marion en su escritorio
- Fin del bloque: Marion tira al inodoro los papeles rotos

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Tonalidad difusa

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

El primer bloque musical está basado en un ostinato que llevan los violines produciendo un choque de intervalo de segunda mayor. El ostinato se va repitiendo a diferentes alturas pero siempre a distancia de segunda mayor. En el compás 29, sin embargo, el ostinato cambia produciendo acordes de cuatriada Db7(#9) - Bb (#11) - Bb7 - Bb+/D, etc...

6.5.4. Análisis armónico-visual

Al comienzo la armonía y la sensación "tonal" es muy poco definida; no hay acordes ni triádicos ni cuatriádicos. Esta sensación de indefinición enlaza con la idea de un Norman también poco definido en su actitud y forma de pensar. La armonía se torna algo más definida cuando Norman toma la decisión de salir del motel para dirigirse hacia su casa (compás 29). La audición de esta música sitúa al oyente en un proceso en el cual hace aparecerle la duda acerca de las verdaderas intenciones de Norman. Los acordes que presenta Herrmann están alterados por tensiones o son acordes aumentados. El bloque "The Bathroom", el cual está unido al anterior por medio de la mezcla sonora, hace aparecer de nuevo los acordes paralelos que ya sonaron anteriormente en los bloques "The City", "The Car Lot", "The Window" y "The Parlor". De algún modo este tema es el "leitmotiv" de Marion.

TÍTULO

PSICOSIS (THE PEEPHOLE - THE BATHROOM)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

Herrmann emplea pizzicatos para crear diferentes momentos en relación con la imagen. De este modo marca los cambios que aparecen en la línea argumental:

- Compás 29: Norman sale del salón (pizz.)
- Compás 32: Norman sale del motel (arco)
- Compás 36: Norman entra en la casa (pizz.)

Se subraya el momento en que Norman espía a Marion mientras se desnuda mediante reguladores que crecen en intensidad desde piano hasta fortísimo en los violines y violas (compases 19-28)

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

La melodía, interrumpida continuamente por silencios, discurre fragmentadamente acompañada por el ostinato tocado por los violines. La fragmentación melódica representa los pensamientos vacilantes de Norman, mientras que el acompañamiento mantiene la tensión que él experimenta.

En "The Bathroom" la homofonía de los acordes paralelos puede representar a Marion y sus sueños.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (dos o más secuencias)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Ostinato

6.8.4. Estructura temática

Tema secundario

6.8.5. Características de la forma musical

La forma viene determinada por la propia imagen, es decir, se adapta a las diferentes situaciones que se van sucediendo durante las diferentes secuencias.

Cada una de las secuencias tiene su propio bloque musical, "The Peephole", para la secuencia del agujero en la pared por el que espía Norman a Marion, y "The Bathroom" para la secuencia en que Marion tira al inodoro las cuentas que ha realizado para saber el dinero que ha robado.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

En "The Peephole", el ritmo característico de síncopa y dos corcheas recuerda a la "habanera" que escribió el propio Herrmann para "Vertigo", también de Hitchcock, (cuando Madeline descubre el cuadro de la española), aunque en este caso el compás es de $\frac{3}{4}$. En "The Bathroom", la armonía paralela recuerda los preludios para piano y las obras sinfónicas de Claude Debussy, aunque el estilo del bloque completo es muy propio de Herrmann.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

En "The Peephole" el ritmo de "habanera" en $\frac{3}{4}$ añade una cierta tensión a la escena, ya que el espectador termina por descubrir que las intenciones de Norman no son del todo sanas ni correctas al espiar a Marion. Este patrón rítmico se mantiene durante todo el bloque y se subraya el momento en que Norman espía a Marion a través del agujero en la pared mediante cromatismos melódicos en los violines y un tritono en las violas, enfatizando el momento mediante los matices. La armonía expresa lo extraño del momento mediante acordes aumentados y con tensiones. "The Bathroom" vuelve a presentar el tema central que aparece en "The City" como representación de Marion y sus deseos, que cree haber conseguido gracias al dinero robado.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE PEEPHOLE)

Marion se despide de Norman

1

5/2



15. The Peephole

A

Lento (molto sostenuto)

Violins I and II: *con sordino*, *pp*. Circled in blue. Measure numbers 17, 2, 2, 2, 2.

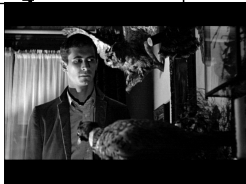
Violas: *con sordino*, *pp*. Circled in red. *solo viola* and *altri* markings. Measure numbers 17, 2, 2, 2, 2.

Celli: *con sordino*. Measure numbers 17, 2, 2, 2, 2.

Basses: *con sordino*. Measure numbers 17, 2, 2, 2, 2.

:34

2



Norman escucha algo frente a la pared

Norman espía a Marion mientras se desnuda



1:03 1/3

poco accelerando — A Tempo

Vl. I and II: *pp*. Circled in blue. Measure numbers 51, 2, 2, 2, 2.

Vl. III: *pp*. Measure numbers 51, 2, 2, 2, 2.

Vc. I and II: *pp*. Circled in red. *solo vc.* and *altri* markings. Measure numbers 51, 2, 2, 2, 2.

Cb. I and II: *pp*. *solo cb.* and *altri* markings. Measure numbers 51, 2, 2, 2, 2.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

Nº DE BLOQUE

10

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Murder / The Body

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:47:14 / 00:49:38

DERIVACIÓN DEL TEMA

"The Body" es Tema variado de "The Murder" (1ª vez)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

"The Murder": Marion se mete en la ducha. Mientras toma el baño alguien se acerca a la bañera (en el contraluz puede apreciarse que se trata de una mujer), abre las cortinas y se dispone a apuñalar a Marion, que comienza a gritar. La mujer le asesta varias puñaladas, y posteriormente sale del cuarto de aseo, mientras Marion yace en la bañera intentando agarrarse a la cortina que desgarrar de su soporte intentando escapar, cayendo al suelo muerta.

TÍTULO

PSICOSIS (THE MURDER / THE BODY)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

La secuencia muestra el asesinato de Marion desde primeros planos y planos detalle fundamentalmente:

- Los primeros planos de la "asesina" se muestran a contraluz para no revelar su cara.
- Los planos de Marion están plenamente iluminados para mostrar su horror. También se muestra en primerísimo plano su boca gritando.
- Aparecen planos picados de las dos mujeres forcejeando.
- Plano contrapicado de la mano de la asesina con el cuchillo.
- Plano de los pies de Marion en la bañera con la sangre mezclada con el agua.
- Plano detalle de la mano de Marion escurriéndose por la pared de azulejos.
- Plano detalle de su mano agarrando la cortina del baño.

Es de reseñar la presencia del agua que sale de la ducha durante toda la secuencia.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La secuencia muestra mucho movimiento interior al plano: Marion lucha desesperadamente por sobrevivir, mientras que la asesina asesta sus puñaladas. El movimiento viene determinado también por un montaje en planos muy cortos que otorgan a la secuencia gran dinamismo.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje en "decoupàge" muestra a los dos personajes alternativamente durante el asesinato. Los planos son bastante cortos al principio en un montaje de ritmo rápido que da lugar al final del bloque a planos de una duración mayor, una vez el asesinato ha sido consumado. El montaje es bastante métrico y tiene la apariencia de una especie de "videoclip macabro". Al inicio de la secuencia nada hace predisponer al espectador acerca de lo que va a suceder: Marion toma la ducha de forma relajada, su cara y expresiones muestran placer por el baño. Sin embargo, una sombra aparece tras la cortina. Alguien corre la cortina y se dispone a apuñalarla. El director no muestra la cara de la "asesina", dejando al espectador que sea quien descubra su identidad o que elucubre acerca de ella. La escena se torna dramática por el hecho del asesinato y por la imagen de horror y desesperación de Marion, quien lucha por sobrevivir sin conseguirlo. El final del bloque coincide con la muerte de ésta, quien cae irremisiblemente al suelo con los ojos aún abiertos.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

Métrico o "musical"

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Nuevamente todo son acciones, no hay palabras.

Los elementos sonoros que aparecen, además de la música, son los siguientes:

- Ruido del agua de la ducha
- Ruido al descorrer la cortina de la bañera
- Gritos de Marion (en una ocasión dice: "¡No!")
- Sonido de las cuchilladas en el cuerpo de Marion
- Respiración de Marion
- Ruido al romper y desgarrar la cortina

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE MURDER / THE BODY)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Este bloque cumple funciones físicas y psicológicas:

- Funciones físicas:

a) Función cinematográfica: subrayar la acción física ("underscoring")

b) Función plástica-descriptiva: representar elementos visuales. En este caso, el cuchillo, mediante una música "hiriente", "afilada", y podríamos extenderlo a la imitación de los gritos de Marion, por lo tanto la música es "chillona"

- Funciones psicológicas:

c) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje: el horror de Marion

d) Función emocional: creación de una emoción o sentimiento en el espectador: en este caso, el horror del espectador

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay melodía alguna, toda la música no es más que un efecto sonoro.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El "leitmotiv" viene dado por la repetición de una nota en "sforzando". Éste es el famoso motivo del asesinato de "Psicosis", y aunque no es utilizado nunca más en la película, es muy característico. Hay tres correspondencias: las notas muy agudas, acentuadas, representan, el gran cuchillo asesino asestando sus golpes mortales, los gritos de horror y dolor de Marion, y por último, los chillidos de los pájaros del taxidermista Norman.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

En la primera sección del bloque, el motivo rítmico viene determinado por la repetición de la nota 3 veces (tres blancas). Herrmann ha elegido el compás de 3/2 por este motivo. Al final del bloque, el motivo básico es de 2 negras, la segunda quedando ligada a una redonda.

6.4.2. Tipo de sincronía

Dura

6.4.3. Puntos de sincronía

- Inicio del bloque: cuando la "asesina" descorre la cortina
- Compás 2: Marion se da la vuelta para ver quien ha entrado
- Compás 9: se suceden sincronizados 3 planos con respecto a las tres notas del motivo. Éstos muestran alternativamente a la "asesina" y a Marion
- Compás 17: plano detalle de la mano de Marion en la pared. Coincide con el cambio de sección en la música
- Fin del bloque: coincide con el plano en que se ve cómo Marion desgarra la cortina de su soporte.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2. Tipos de acordes

Acordes de construcción dispar

6.5.3. Análisis armónico musical

La primera sección del bloque (A) está basado en acordes por segundas, que da lugar a un "cluster" cromático.

La segunda sección (B), contiene acordes disminuidos con séptima mayor, y acordes con superposiciones de intervalos de tritono.

6.5.4. Análisis armónico-visual

El choque armónico que producen los intervalos de segunda menor definen el aspecto visual que muestra el afilado cuchillo asesino. Dado que se trata de una música atonal, el desasosiego que esta música produce en el oyente, al ser una música extraña para el mismo (dados los códigos culturales a los que está sometido), hace que el espectador acepte esta situación como una situación anómala, más allá del mismo asesinato.

TÍTULO

PSICOSIS (THE MURDER / THE BODY)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales, enlaza con la sobriedad del blanco y negro en un monocromatismo orquestal.

El empleo del "arco abajo", las notas, muy agudas, en "sforzando", enlazan con la idea de lo afilado del cuchillo.

El glissando que posteriormente aparece en la sección A' enlaza con la idea de los gritos de Marion. Las notas graves que aparecen en la sección B dan idea de la "gravedad" de la situación producida.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Contrapunto

6.7.2. Asociaciones por textura

El básico contrapunto que se produce por la adición progresiva de diferentes voces instrumentales produce también en el oyente un incremento de la tensión por acumulación, que va del agudo al grave.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (parcial)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Canon

6.8.4. Estructura temática

Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

El bloque está dividido en dos secciones. La primera (AA') con el "canon" en el que se añaden las voces con el ostinato de la nota repetida. La segunda sección (BB'), compás 17, donde suenan los acordes que dan paso a los graves.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Vanguardista

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No hay precedente en este caso en cuanto al estilo, muy al contrario, esta música se ha constituido como "clásica" y única en la historia de la música cinematográfica, no teniendo referente anterior alguno.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

La música hiriente, chillona de "The Murder" representa varias cosas al mismo tiempo: las cuchilladas del cuchillo asesino, los gritos y alaridos de Marion y el terror del espectador ante el escalofriante asesinato. Al final, los graves en la cuerda significan la "gravedad" de la situación y el cuerpo sin vida de Marion en el suelo del baño.

El segundo bloque aparece más tarde. La música de "The Murder" es aplicada en una situación distinta. "The Body": Norman corre desde la casa al motel. Se recuerda el asesinato con una música de duración más breve (sólo aparece la primera sección, A), en un compás distinto, 1/4. La textura instrumental cambia con trémolos en la cuerda, aunque mantiene el "fugato" de la aparición de voces.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE MURDER)

5



6



B

Score for measures 27-39. The score includes parts for Violins I & II, Violas, Violas, Violoncello, and Contrabasso. The music is marked with *sf* (sforzando) and includes dynamic markings such as *arco* and *pizz.* (pizzicato). The key signature is D major (one sharp). The time signature is 2/4. The score is divided into measures 27, 30, 33, 36, and 39. Red ovals highlight specific notes in the Violoncello and Contrabasso parts. Green ovals highlight specific notes in the Violins I & II and Violas parts. A blue box labeled 'B' has an arrow pointing to the first measure. A double-headed arrow points from measure 30 to image 6.

D°maj7/F

Bb7(#9)

7



Score for measures 42-58. The score includes parts for Violins I & II, Violas, Violas, Violoncello, and Contrabasso. The music is marked with *sf* (sforzando) and includes dynamic markings such as *arco* and *pizz.* (pizzicato). The key signature is D major (one sharp). The time signature is 2/4. The score is divided into measures 42, 45, 48, and 58. Red ovals highlight specific notes in the Violoncello and Contrabasso parts. Green ovals highlight specific notes in the Violins I & II and Violas parts. A double-headed arrow points from measure 58 to image 7.

Nº DE BLOQUE

11

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Office - The Curtain

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:50:25 - 00:51:04

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

"The Office" : Norman va a su oficina y sale de ella con un cubo y una fregona. Entra nuevamente en la habitación de Marion.

"The Curtain" : Norman se dispone a recoger el cuerpo inerte de Marion, que lo coloca encima de la cortina del baño, para posteriormente limpiar el baño de sangre para no dejar rastros del asesinato.

TÍTULO

PSICOSIS (THE OFFICE - THE CURTAIN)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

Toda la primera secuencia muestra a Norman en planos medios. Está rodada en un solo plano.

Cuando Norman entra en la oficina para buscar algo para limpiar, la cámara muestra cómo abre la puerta, se introduce y la cierra tras de sí, mientras el espectador no puede ver qué está haciendo dentro. La cámara se sitúa, de este modo en un plano "subjetivo".

La segunda secuencia, ya en el interior de la habitación de Marion, recoge la figura de Norman en plano americano. El cambio de plano acerca al espectador lo que Norman hace en el interior del cuarto de baño, actuando desde la mirada nuevamente de un "plano subjetivo".

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La cámara sigue en todo momento las acciones de Norman, los cambios de plano acercan la cámara a los detalles de su actuación, recogiendo, por ejemplo, sus manos ensangrentadas.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

La forma que muestra este bloque viene determinada por dos secuencias, una en el exterior del motel, y otra en el interior de la habitación de Marion, donde Norman recoge el cuerpo sin vida de Marion en la cortina del baño.

Norman, dubitativo, parece que está pensando en qué es lo que debe hacer. Una vez decidido, entra en la oficina, y sale con un cubo y una fregona. El espectador en ese momento intuye lo que va a ocurrir. En la siguiente escena, Norman recoge el cuerpo de Marion. Está claro en este momento que la decisión que ha tomado consiste en ocultar el asesinato que presuntamente ha cometido la madre para no involucrarla.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencias (dos o más)

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

No hay diálogos, sólo efectos sonoros y música:

- Abrir y cerrar puertas
- Pasos
- Sonido del agua de la ducha
- Sonido del cubo de metal al posarse en el suelo
- Sonido de la cortina de plástico de la ducha
- El sonido de arrastrar por el suelo el cuerpo de Marion
- Sonido del agua del grifo

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE OFFICE - THE CURTAIN)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Formado por la unión de dos semi-bloques, este bloque cumple funciones psicológicas:

- a) Función prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza de un personaje (Norman)
- b) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (Norman)

También cumple una función técnica:

- c) Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia (el cambio de secuencia de fuera del motel a dentro de la habitación de Marion)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

"The Office": En la primera parte de la forma (A) no hay una melodía propiamente dicha. En la B aparece un breve motivo de 6 notas en los contrabajos (G, Db, Gb, B, Bb, Db) que es repetido en canon de la cuerda grave a la aguda.

"The Curtain": La melodía muy aguda que surge en los violines es una escala de tonos que termina en un semitono.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotifs"

Este bloque no es temático, se trata de una música "circunstancial" que no hace sonar ningún tema previamente presentado. Tampoco hay "leitmotiv" alguno, dado que es un bloque que no se repite ni repercute posteriormente en la película.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Marcado en la partitura como "Molto Sostenuto", el tempo del bloque, lento, produce cierta intriga. En la A los acordes a ritmo de negras y compás de 4/4 descansan en un nuevo acorde que llena el segundo compás. Para romper la expectativa, un 5/4 alterna con el de 4/4. En la B aparecen corcheas dentro de un nuevo compás de 4/8. Finalmente, en 3/4, dos negras acompañan una melodía asincopada.

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

"The Office":

- Inicio: coincide con el cambio de plano hacia el exterior cuando Norman abre la puerta de la habitación para salir
- Compás 9: Norman ha entrado en la habitación con el cubo

"The Curtain":

- Compás 1: Norman coge la cortina caída en la bañera
- Compás 3 (última negra): Norman echa al suelo la cortina
- Compás 11 (idem): Norman arrastra el cuerpo de Marion
- Fin del bloque: coincide con el cambio de plano hacia el lavabo

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal con centro

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

"The Office":

La primera parte del bloque está basada en acordes X-(maj7)/3, es decir, acordes menores con séptima mayor en primera inversión. La parte contrapuntística está fundamentada sobre una armonía de Gb/Db

"The Curtain":

Sólo se presentan dos acordes del mismo tipo (X^o7(9)): B^o7(9) y C^o7(9)

6.5.4. Análisis armónico-visual

Los acordes de morfología X-(maj7) confieren a la escena un cierto grado de suspense, dado que la séptima añade una tensión que no resuelve. El hecho de que los acordes, además, estén invertidos, aporta un grado aún mayor de inestabilidad, y, por lo tanto de "indecisión" sonora que se ajusta a la perfección al momento en que Norman discurre qué es lo que debe hacer.

Una vez ha entrado en la habitación, Norman se dispone a limpiar el baño. La música se torna más melódica y se mueve más (motivo de corcheas)

Finalmente, cuando la cámara muestra la cortina y más tarde el cuerpo sin vida de Marion, los acordes se hacen más oscuros aún (X^o7(9)); los acordes disminuidos con séptima disminuida son, además, tensos, lo cual se ve reforzado por la tensión de la novena añadida.

TÍTULO

PSICOSIS (THE OFFICE - THE CURTAIN)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales enlaza con la sobriedad del B/N en un monocromatismo orquestal. Herrmann marca todo el bloque con la indicación "con sordino". La sordina en la cuerda produce un sonido más apagado, menos brillante, algo oscuro e "íntimo". El empleo de trémolos confiere al pasaje cierta tensión, acrecentada con el uso de acentos y reguladores de intensidad. En "The Curtain" los acordes en "arco abajo" alternando con el uso del pizz. aportan dramatismo por un lado y suspense por el otro, acrecentado por la cuerda aguda en legato.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Homofonía, Contrapunto, Melodía Acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

En este caso las diferentes texturas instrumentales están asociadas a las tres diferentes situaciones:

- Homofonía: Norman está en el exterior del motel
- Contrapunto: Norman en el interior de la habitación de Marion
- Melodía acompañada: Norman prepara la cortina

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (dos o más secuencias)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual (A B C ...)

6.8.4. Estructura temática

Tema secundario

6.8.5. Características de la forma musical

La forma musivisual se adapta a la perfección a los requerimientos de la imagen:

"The Office": A A' B

"The Curtain" C C'

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No se observa influencia alguna reseñable.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Este bloque musical, compuesto de dos partes diferenciadas pero unidas en una sola, acompaña las dos secuencias evitando el silencio y confiriendo a la imagen un carácter casi siniestro por el abominable hecho del asesinato de Marion. En "The Office", los acordes muy acentuados de la cuerda añaden a la secuencia en que Norman coge la fregona y el cubo un significado dramático. Cuando Norman entra a la habitación de Marion la fuga cromática implica un grado de complejidad asociado a la mente perturbada de Norman. En "The Curtain", los acordes disminuidos se asocian a lo tenebroso de la situación en que Norman recoge con la cortina del baño el cuerpo sin vida de Marion.

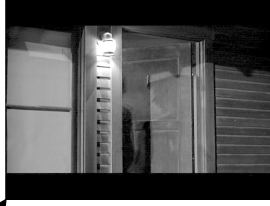
7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE OFFICE - THE CURTAIN)

1



6/2

19. The Office

A

A'

Molto Sostenuto :20

con sordino

Violins I
Violins II
Violas
Cello
Basses

pp sf sf pp sf pp sf pp sf pp sf pp sf pp

B-(maj7)/D B-(maj7) (9) B-(maj7)/D B-(maj7) (9) C-(maj7)/Eb C-(maj7) (9) C-(maj7)/Eb C-(maj7) (9)

2



B

Adagio sostenuto

cluster cromático

Vls. I
Vls. II
Vlas.
Vc.
Cb.

ppp

ppp

40
+34
74
= 1:14

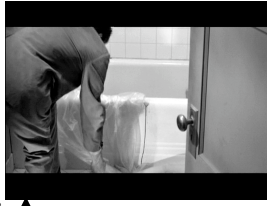
"Gb/Db"

10 11 12 13 14 15 16 17

TÍTULO

PSICOSIS (THE OFFICE - THE CURTAIN)

6/3



20. The Curtain



C

Grave
con sordino

Violins I
Violins II
Violas
Celli
Basses

espr. :15 :30

p

mf

pizz.

arco

C' B°7 (9)

Violins I
Violins II
Violas
Vcllo
Cb.

espr. :45 1:00

p

mf

pizz.

arco

C°7 (9)

Violins I
Violins II
Violas
Vcllo
Cb.

1:07 6

mf

pizz.

arco

B°7 (9)

Nº DE BLOQUE

12

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Water - The Car

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:52:52 - 00:54:11

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

"The Water": Norman limpia de sangre la bañera con una fregona. Quita la sangre de la pared y del suelo del baño con una toalla. Norman sale del baño.

"The Car": Norman sale de la habitación a buscar su coche. Coloca el coche marcha atrás con el maletero cerca de la puerta de la habitación de Marion. Abre el maletero y vuelve a entrar en el motel.

TÍTULO

PSICOSIS (THE WATER - THE CAR)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

El encuadre muestra los siguientes planos:

- Planos medios de Norman
- Planos de la fregona limpiando la sangre en la bañera
- Plano de la fregona y los pies de Norman
- Plano de la mano de Norman limpiando el suelo con la toalla
- Plano de la fregona en el cubo
- Plano contrapicado de Norman
- Plano general de Norman y de su coche cuando sale del motel
- Plano picado de Norman abriendo el maletero

La iluminación está muy contrastada marcando con claridad los planos interiores (muy iluminados) con los del exterior del motel (poca iluminación)

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La cámara sigue en todo momento los movimientos de Norman cuando se encuentra limpiando el cuarto de baño, sin embargo queda fija en el momento en que Norman sale a buscar su coche. En este caso es el vehículo el que proporciona el movimiento a la imagen.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

De nuevo este bloque está formado por dos semibloques que coinciden cada uno con una secuencia o fragmento de secuencia.

El primer semibloque está situado en el segundo fragmento de secuencia que resta desde el anterior bloque ("The curtain"). En él Norman se encuentra aún en el interior de la habitación de Marion.

El segundo semibloque se inicia en la siguiente secuencia, que se desarrolla en el exterior del motel.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencias (dos o más)

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

No hay diálogos, sólo efectos sonoros y música:

- Sonido de la ropa de Norman
- Sonido del agua de la ducha
- Sonido del cubo de metal y la fregona
- Sonido de la toalla al arrastrarla por el suelo
- Sonido de la puerta de la habitación
- Puerta del coche
- Motor del coche
- Frenos del coche
- Capó del coche

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE WATER - THE CAR)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Formado por la unión de dos semi-bloques, este bloque cumple funciones psicológicas:

- a) Función prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza de un personaje (Norman)
- b) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (Norman)

También cumple una función técnica:

- c) Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia (el cambio de secuencia de la habitación de Marion al exterior, donde está su coche aparcado)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

"The Water": este primer semibloque no presenta melodías, sólo pequeños motivos de tres notas en forma de arpeggios tremolados.

"The Car": la melodía aparece en la cuerda grave (cellos y contrabajos). Su estructura es ascendente y legato, y cuando alcanza la octava desciende por grados conjuntos.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Este bloque no es temático, se trata de una música "circunstancial" que no hace sonar ningún tema previamente presentado. Tampoco hay "leitmotiv" alguno, dado que es un bloque que no se repite ni repercute posteriormente en la película.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Aunque Herrmann marca un compás de 4/4, no es más que una forma de organizar una música no rítmica, un "tapiz" sobre el que aparecen fugaces sonidos como si de pequeños cometas surcando el cielo se tratara. Los motivos que aparecen son tres semicorcheas ascendentes o descendentes. Llega un momento en que se acumulan apareciendo seis semicorcheas.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

La música del primer semibloque ("The Water") comienza cuando Norman ha acabado de lavarse las manos, justo en el plano que le enfoca en plano medio.

El segundo semibloque ("The Car") comienza en el plano general que da comienzo a la siguiente secuencia que se desarrolla en el exterior del motel. Acaba cuando Norman entra de nuevo a la habitación de Marion.

Ambos semibloques están unidos en continuidad.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal con centro

6.5.2. Tipos de acordes

Triadas

6.5.3. Análisis armónico musical

"The Water":

Basado en una nota pedal (Si), el bloque despliega en arpeggios diferentes acordes mayores y menores, dentro de un esquema no funcional. El centro cambia por cuartas a Mi, luego a La para volver a Si - Mi - Si "The Car":

La pedal continúa con la misma nota, en este caso realizando un ostinato donde el Si cambia de octava en una rítmica de corcheas. La melodía comienza realizando una escala lidia, sin embargo, el final presenta una escala descendente en modo locrio.

6.5.4. Análisis armónico-visual

El empleo de una nota pedal mantiene en la música una cierta tensión contenida, que es la situación en la que Norman se encuentra. Es una tensión moderada, pero que hace que el espectador, por empatía, se identifique con la situación. Los acordes triádicos desplegados fugazmente por los violines acrecentan esta tensión. Se mantiene la tensión cuando Norman sale a la calle, pero aumenta el movimiento. Además el ostinato cambia desde el trino de la cuerda grave a las corcheas en la cuerda aguda. Cuando Norman entra al coche, la escala lidia refuerza la idea de lo extraño de la situación, mientras que la escala locria final, muy oscura, se relaciona con el maletero y la idea que asalta al espectador: Norman introducirá el cuerpo de Marion en él. La sensación de tensión elaborada por el ostinato cambia en cada secuencia. En la primera se sitúa en los graves, en la segunda cambia al agudo.

TÍTULO

PSICOSIS (THE WATER - THE CAR)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales enlaza con la sobriedad del B/N en un monocromatismo orquestal.

Herrmann marca todo el bloque con la indicación "con sordino". La sordina en la cuerda produce un sonido más apagado, menos brillante, algo oscuro e "íntimo". El empleo de trinos en "The Water" confiere al pasaje cierta tensión, acrecentada con el uso de reguladores de intensidad.

También utiliza efectos tímbricos como tocar "sul ponticello" o "sul tasto" combinados. La brillantez de tocar sobre el puente es seguida siempre de lo apagado de tocar sobre el mástil.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Tapiz sonoro

6.7.2. Asociaciones por textura

En este caso las diferentes texturas instrumentales están asociadas a dos diferentes situaciones:

- Tapiz sonoro: Norman en el interior de la habitación de Marion

- Ostinato (melodía acompañada por): Norman sale al exterior del motel

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (dos o más secuencias)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual en una sección (A)

6.8.4. Estructura temática

Tema secundario

6.8.5. Características de la forma musical

La forma musivisual se adapta a la perfección a los requerimientos de la imagen:

"The Water": A

"The Car": B

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No se observa influencia alguna reseñable.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

De modo similar al bloque anterior, este bloque está compuesto de dos partes que acompaña cada una a una secuencia sin interrupción entre ellas. La primera, basada en una textura de "tapiz sonoro" o música textural se corresponde con el momento en que Norman limpia de sangre la bañera de la habitación de Marion. El ostinato en los violines mientras la cuerda grave realiza una melodía en arco (ascendente-descendente) y luego una melodía descendente en mi locrio, se corresponde con el bloque "The Car", en el cual Norman acerca su coche a la habitación del motel e introduce el cuerpo de Marion en su maletero.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE WATER-THE CAR)

1



6/4

21. The Water

A

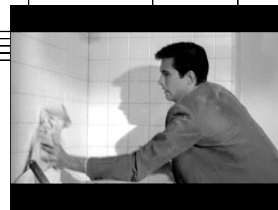
Violin I
Violin II
Violas
Celli
Basses

con sordino
sul ponticello
sul tasto
p
mf
tr

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Pedal de Si _____

2



Pedal de Mi _____

Vls. I
Vls. II
Vlas.
Vc.
Cb.

tr
p
p
sul tasto
sul ponticello
p
V
V
V

10 11 12 13 14 15

36

Pedal de La _____

TÍTULO

PSICOSIS (THE WATER-THE CAR)

3



6/5

22. The Car

Molto Sostenuto

Violin I
Violin II
Violas
Celli
Basses

con sordino
f

1 2 3 4 5 6 7

escala Do lidia

:30

Poco a poco rallentando

Vls. I
Vls. II
Vlas.
Vc.
Cb.

4

8 9 10 11 12

escala Mi locria

Nº DE BLOQUE

13

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Swamp

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:55:46

DERIVACIÓN DEL TEMA

Tema variado (The Madhouse)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Norman entra de nuevo en la habitación de Marion y recoge sus pertenencias, olvidando el periódico donde Marion escondía el dinero robado.

TÍTULO

PSICOSIS (THE SWAMP)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

El encuadre muestra los siguientes planos:

- Norman en planos medios
- Plano detalle de la mano de Norman recogiendo la llave de la habitación del suelo
- Plano del periódico con el dinero robado por Marion
- Plano americano de Norman en el umbral de la puerta de la habitación de Marion

La iluminación marca el interior de la habitación y el exterior

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La cámara sigue en todo momento los movimientos de Norman cuando está recogiendo los objetos personales de Marion, sin embargo queda fija en el momento en que Norman entra al cuarto de baño.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

Exceptuando dos planos insertos (el plano que enfoca la mano de Norman recogiendo la llave del suelo, y el que muestra la mesilla de noche con el periódico ocultando el dinero robado), toda la secuencia está rodada en un solo plano (plano secuencia). Narrativamente se trata de una secuencia muy similar a la anterior, que representa las acciones de Norman para ocultar el asesinato de Marion.

El título del bloque musical ("The Swamp", "El Pantano") hace referencia al pantano en el que Norman hundirá el coche con el cuerpo de Marion en el interior de su maletero. Sin embargo acompaña la secuencia previa a esta acción, por lo que puede pensarse que Herrmann compusiera este bloque para la secuencia del pantano, y sin embargo, finalmente, Hitchcock colocara el bloque como anticipación del suceso en otro momento, dejando sin música dicha secuencia. Este tipo de ajustes son habituales, por lo que la música, al estar sincronizada en otro momento, adquiere un significado distinto del que hubiera tenido acompañando otra secuencia.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

No hay diálogos, sólo efectos sonoros y música:

- Sonido de la puerta de la habitación
- Sonido de la ropa y pasos de Norman
- Sonido de la llave de la habitación al recogerla
- Ruidos de objetos y el cajón del aparador al cerrar
- Ruido de la puerta del armario del baño al cerrar
- Sonido del cubo de metal y la fregona
- Ruido de un coche al pasar

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE SWAMP)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones psicológicas:

a) Función prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología o naturaleza de un personaje (Norman)

b) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (los pensamientos de Norman)

- Funciones técnicas:

c) Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia (el cambio de secuencia desde el exterior del motel a la habitación de Marion, donde se desarrolla toda la secuencia)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Melódicamente se produce un contraste entre el motivo de inicio a (F - Eb - D) y el b (Ab - Eb - E), dispuestos los dos por grados disjuntos, con mucho salto y en forma de zig-zag, y el resto de líneas melódicas, que discurren generalmente por grados conjuntos en cromatismo, ya sea ascendente como descendentemente.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El motivo característico de este bloque (a), siempre es tocado por la cuerda grave (violoncellos y contrabajos), el cual, como antecedente, es seguido por un consecuente (b) de características similares moviéndose por salto en grados disjuntos. Los dos motivos dan idea de la "gravedad" del suceso recientemente acaecido. Exceptuando en la primera aparición de a, que no es seguido por el motivo b, en el resto de apariciones siempre hay alternancia de los dos motivos.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El bloque está en compás de 4/4, donde se da una superposición de motivos rítmicos a diferentes niveles de duraciones. Los motivos a y b están compuestos de tres notas largas (blancas). El contrapunto de las diferentes voces hace sonar negras en una voz, blancas en otra, mientras que en una más aparecen corcheas, y redondas en la voz superior. Mientras tanto, dos voces presentan síncopas de blancas.

6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

6.4.3. Puntos de sincronía

El inicio del bloque se produce nada más entrar Norman a la habitación de Marion y encender la luz. El final coincide con el sonido de un coche al pasar mientras Norman disimula en el umbral de la puerta dejando en el suelo el cubo y la fregona.

Es de reseñar que, para sincronizar la música (seguramente cambiada de lugar) al final del bloque, con el hecho de que Norman deja el cubo y la fregona en el suelo, es posible que Hitchcock haya cortado los cuatro últimos compases de música.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2. Tipos de acordes

Sin acordes

6.5.3. Análisis armónico musical

Este es un bloque muy cromático, de hecho la escala cromática aparece en varias ocasiones. El resultado es una música sin centro, atonal, donde lo único que da estabilidad es la recurrencia de los dos motivos melódicos a y b, que suenan en la cuerda grave. No hay acordes como tales, sino superposiciones de sonidos que, de forma no premeditada, presentan sonoridades dispares.

6.5.4. Análisis armónico-visual

Norman recoge las pertenencias de Marion tras ser asesinada para ocultar este hecho. La situación no es algo habitual, por lo que la música se encarga de subrayar este hecho trágico con sonoridades complejas, intrincados movimientos de voces, superposiciones de sonidos sin direccionalidad alguna. Se trata por tanto, de un "tapiz" sobre el que resaltan los dos motivos melódicos indicando la urgencia de la situación, algo así como una llamada de atención sobre algo que está "pasando realmente": Marion ha sido asesinada, y lo único que queda de ella son sus cosas, que han de desaparecer con ella. Es de resaltar que el motivo "a" empleado en este bloque ya había sonado anteriormente, en "The Madhouse", con un significado parecido, es decir, representando la locura de Norman, su pensamiento inconexo, su fluir de una idea a otra con cierta inseguridad.

TÍTULO

PSICOSIS (THE SWAMP)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales enlaza con la sobriedad del B/N en un monocromatismo orquestal.

Herrmann marca todo el bloque con la indicación "con sordino". La sordina en la cuerda produce un sonido más apagado, menos brillante, algo oscuro e "íntimo".

La última aparición del motivo a, en pizzicato de la cuerda grave, cierra el bloque dejando la sensación de que ya no hay solución para la muerte de Marion.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Contrapunto

6.7.2. Asociaciones por textura

Las tortuosas, complejas y serpenteantes líneas contrapuntísticas parecen introducirnos en las intrincadas profundidades de la oscura mente de Norman. Este contrapunto es similar al del bloque "The Madhouse", que representa su inestabilidad emocional.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual en una sección (A)

6.8.4. Estructura temática

Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

La forma del bloque es una gran "A", donde los motivos a y b, que son reexpuestos y desarrollados continuamente, aportan a la música unidad.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No se observa influencia alguna reseñable.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Esta variación del tema "The Madhouse" vuelve a describir la mente perversa de Norman, mediante una música compleja, contrapuntística, cromática, que refleja la doble personalidad del joven. El motivo cromático principal que es leitmotiv del propio Norman, es un motivo melódico "roto" en varias octavas. Parece por el título del bloque ("El Pantano") que anticipa lo que Norman va a hacer en la siguiente secuencia, tirar el coche de Marion a un pantano para esconder el asesinato.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE SWAMP)

6/7

24. The Swamp

Largo

A

con sordino

:15

:30

Violin I

Violin II

Violas

Celli

Basses

1

2

3

4

5

6

7

8



Violin II

Violas

Vc.

Cb.

9

10

11

12

13

14

15

16

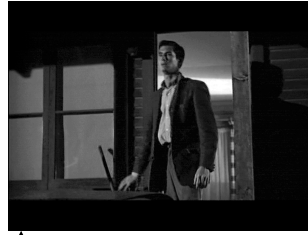
esca la cromática

50

TÍTULO

PSICOSIS (THE SWAMP)

4



1:30

1:45

poco rallentando

Vls. I

Vls. II

Vlas.

Vc.

Cb.

b

escala cromática

a

pp

sfz

pizz.

sfz (secco)

sfz

17 18 19 20 21 22 23 24 25

Detailed description: This block contains a musical score for a film. It features five staves: Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked with a time signature of 1:30 and a tempo change to 1:45 labeled 'poco rallentando'. A large red 'X' is drawn across the right side of the score, from measure 22 to 25. Blue arrows point from the beginning of the score to measure 21. A red circle highlights measure 17, and a green circle highlights measure 20. The text 'escala cromática' is written above measure 20. Performance markings include 'pp', 'sfz', 'pizz.', and 'sfz (secco)'. Measure numbers 17 through 25 are indicated at the bottom of the staves.

3



Compases
eliminados en la
película

Nº DE BLOQUE

14

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Search (A)

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:03:31

DERIVACIÓN DEL TEMA

Tema variado (Prelude)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Lila, la hermana de Marion está alarmada por la prolongada ausencia de su hermana. La oficina del estado ha contratado los servicios de un detective privado, Arbogast, para intentar recuperar el dinero perdido. Arbogast busca en hoteles de toda la ciudad, hasta que, por casualidad, llega al motel de Norman Bate.

TÍTULO

PSICOSIS (THE SEARCH - A)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

La secuencia está compuesta de 6 planos:

- 1) Plano medio de Sam y Lila
- 2) Plano americano de Arbogast de espaldas en segundo término (en primer término aparece su coche)
- 3) Plano medio de Arbogast hablando con la dueña de una pensión
- 4) Plano medio contrapicado de Arbogast y la dueña de otra pensión (que se encuentra de espaldas a la cámara)
- 5) Plano ligeramente contrapicado que recoge a Arbogast de espaldas entrando en un hotel
- 6) Plano que enfoca a Norman sentado a la puerta de su motel

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento se produce siempre interiormente al plano, por el movimiento de los personajes, aunque no es mucho (excepto en el último plano, donde la cámara sigue el movimiento de Norman cuando sale a recibir a Arbogast).
Todo el movimiento de la secuencia es generado esencialmente por los cambios de plano.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El bloque musical acompaña una breve secuencia de montaje compuesta de cinco planos.

Los cuatro primeros planos funcionan de forma métrica, con una duración muy similar, de unos tres segundos cada uno, hasta llegar al último plano donde se ve a Norman sentado a la puerta de la oficina de su motel.

Los planos están montados con lentas transiciones por disolución, dando la sensación del paso del tiempo que transcurre desde que el detective Arbogast deja a Lila y Sam para buscar a Marion, hasta que llega al motel de Norman. Este tipo de montaje como "secuencia de montaje" muestra el paso del tiempo resumiendo la acción dramática.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia de montaje

4.3. TIPO DE MONTAJE

Métrico o "musical"

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Básicamente todo el sonido de la secuencia está dominado por la música, como es habitual en la mayoría de "secuencias de montaje", donde predomina el sonido extradiégético.
Al inicio del bloque musical y al final de la secuencia de montaje hay algún ruido diégético:

- Pasos de Arbogast al marcharse de la tienda
- La puerta que se abre de la tienda
- La puerta del coche de Arbogast al cerrarse

SECUENCIA DE MONTAJE (sólo música)

- El ruido del motor del coche de Arbogast al llegar al motel de Norman

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE SEARCH - A)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Este bloque cumple diferentes funciones:

- Función física:

a) Función elíptico-temporal: evocación del paso del tiempo

- Función psicológica:

b) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista

- Funciones técnicas:

c) Función unificadora: dar unidad a la película (con la aparición del tema principal)

d) Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia (la propia secuencia de montaje)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Se dan dos tipos de melodías:

- Melodía rítmica, de algún modo "semicircular", repetitiva y marcada por notas picadas.
- Fraseo de dos corcheas en descenso de semitono. Más adelante vuelve a aparecer por aumentación, en negras primero, en blancas después.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotifs"

Presenta el tema principal del "Preludio": de carácter fuerte y muy rítmico, pero en este caso, aunque el motivo es básicamente el mismo, sin embargo es interpretado en pianissimo y con sordina, lo cual proporciona un sentido distinto, menos cercano al "pánico" que presentaba en otros bloques ("Flight", "Patrol Car")

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

2/4, tempo Allegro Agitato.

Destacan dos motivos rítmicos principales:

- El tresillo de semicorcheas seguido de corchea
- Las corcheas articuladas de dos en dos de la segunda parte de la A, que en la B se desarrollan por aumentación del motivo

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Los puntos de sincronía de este bloque aparecen un tanto difusamente, en una sincronía extremadamente blanda, sin embargo, la sincronización es palpable. El bloque comienza en el último plano de la secuencia anterior y cada plano de la secuencia de montaje, que dura alrededor de tres segundos cada uno, coincide con cuatro compases de música y, por tanto con la aparición de los motivos de forma muy medida. El último plano de la secuencia sólo es acompañada por dos compases de música, y el cambio a la B coincide con la llegada de Arbogast al motel de Norman.

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

De nuevo en este bloque predominan los acordes de cuatro sonidos, sobre todo los acordes semidisminuidos (X-7b5) y los menores con séptima mayor.

También hay acordes de triada disminuida y algún acorde aumentado.

Al final del bloque acordes disminuidos (X^o) se transforman en acordes de tipo dominante (X7) por el simple movimiento del bajo.

No existe funcionalidad alguna, por lo que la sonoridad general de la música es atonal.

6.5.4. Análisis armónico-visual

Como hemos comentado en otros bloques, el uso por parte de Bernard Herrmann de acordes disminuidos (X^o) o semidisminuidos (X-7b5) y de acordes menores con séptima mayor aporta a la imagen cierta dosis de inquietud, tensión y se aproxima a la idea de que algo más va a ocurrir dentro de la acción narrativa.

Los acordes de dominante sin resolución que se presentan al final también enlacen con la idea de una tensión que se deja sin resolver.

El hecho de que muchos acordes, además, estén invertidos, acentúa aún más una sonoridad inestable, que encaja perfectamente con la idea de movimiento o cambio (en este caso, de paso de tiempo) que presenta la secuencia de montaje (recordemos otros casos donde el tema central de Psicosis aparece cuando Marion escapa de la ciudad en su coche).

TÍTULO

PSICOSIS (THE SEARCH - A)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales enlaza con la sobriedad del B/N en un monocromatismo orquestal.

Herrmann marca todo el bloque con la indicación "con sordino". La sordina en la cuerda produce un sonido más apagado, menos brillante, algo oscuro y, en este caso, "extraño".

En la A las violas tocan en pizzicato, sin embargo en la B cambian a arco.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

La melodía, que representa "el horror", persigue a Marion en su huida de la ciudad. En este caso, es Arbogast quien es acompañado por este horror en su viaje por los distintos hoteles y pensiones por los que busca algún dato para encontrar a Marion, sin saber que ha sido asesinada.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (total)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual (A B C ...)

6.8.4. Estructura temática

Tema principal

6.8.5. Características de la forma musical

La forma es sencilla, aunque en esta aparición del tema sólo aparece su A, ya que se trata de un bloque muy breve (sólo 38 segundos). Este tipo de forma musical sólo es posible si es generada desde la imagen (es plenamente "musivisual")

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

Recuerda el estilo de Mussorgsky en "Noche en el Monte Pelado".

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

La aparición una vez más del tema principal representa la urgencia con la que Lila busca a su hermana Marion, tema que Herrmann emplea siempre que en la película hay un viaje en coche. En este caso, la secuencia de montaje resume la búsqueda que el detective Arbogast emprende, contratado por Lila, por los hoteles de la ciudad, hasta que llega al motel de Norman. El uso de este tema resalta la relevancia de esta secuencia así como el hecho de que se trate de una secuencia de montaje. Hay que subrayar la adecuación de la música a las secuencias, acompañadas por el tema central (A), y cuando el detective Arbogast llega al motel de Norman, la música cambia (B), haciéndose cada vez más lenta y frenando poco a poco hasta acabar justo cuando Arbogast comienza a hablar con Norman.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE SEARCH - A)

1



7/1

A

25. The Search (A)

3



Allegro \leftrightarrow Agitato *leit-motiv*

Violins I: *con sordino* *pp* (circled in green)

Violins II: *con sordino* *pp* (circled in green)

Violas: *con sordino* *pizz.* *p* (circled in green)

Celli: *con sordino* *p* (circled in green)

Basses: *con sordino* *p* (circled in green)

Harmony: *G/B B-*, *E-7(b5) A7/G*, *D-7(b5) Eb+*

Video stills: 2 (man and woman), 4 (man in bed), 6 (man reading)

Violins I: *div.* (circled in red), *pp* (circled in green), *pp* (circled in green), *pp* (circled in green), *f* (circled in purple)

Violins II: *pp* (circled in green), *p* (circled in green)

Violas: *pp* (circled in green)

Vcl.:

Cb.:

Harmony: *E-7(b5) A7/G*, *D-7(b5) Eb+*, *Bb-(maj7) Bb°*, *G/B B-*, *F-7(b5)*, *F#-7(b5)/A*

Video stills: 7 (man at desk), 5 (man in room), 8 (man at desk)

Poco a poco rallentando

Violins I: *p* (circled in purple), *pp* (circled in purple), *pp* (circled in purple)

Violins II: *p* (circled in purple), *pp* (circled in purple), *pp* (circled in purple)

Violas: *p* (circled in purple), *pp* (circled in purple), *pp* (circled in purple)

Vcl.:

Cb.:

Harmony: *D°/F*, *E7*, *F-7(b5)*, *F#-7(b5)/A*, *D°/F*, *E7*, *D°/F*, *E7*, *pp*, *Db+*

Video stills: 3 (man and woman)

Nº DE BLOQUE

15

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Shadow

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:09:48

DERIVACIÓN DEL TEMA

Tema variado (The Madhouse)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Arbogast interroga a Norman sobre la desaparición de Marion. Norman responde con inseguridad y alguna contradicción, lo cual hace que Arbogast comience a sospechar de él. Arbogast ve una sombra en la casa de Norman, pero se niega a dejar que Arbogast pregunte nada a su madre.

TÍTULO

PSICOSIS (THE SHADOW)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

La secuencia de planos es la siguiente:

- Primeros planos de Arbogast
 - Plano americano de Norman
 - Plano general de la casa
 - Plano medio de ambos
 - Primer plano de Arbogast y Norman (durante el "découpage")
- Una ligera inclinación de la cámara permite que el encuadre esté ligeramente situado en contrapicado.
- La iluminación está muy contrastada. Claroscuros producidos por la iluminación en el exterior del motel durante la noche.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

No es una secuencia de mucho movimiento. El único movimiento es producido por los personajes (es movimiento interior al plano). También el montaje produce movimiento por los cambios de plano.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje muestra a Arbogast y Norman alternativamente. Es llamativo el plano de la casa con la sombra de la madre de Norman, que es remarcado por el montaje con un plano general en el que se muestra la casa de modo un tanto sombrío y casi fantasmagórico. El final del bloque muestra a los dos personajes hablando alternativamente en un montaje en "découpage".

Narrativamente el plano de la casa con la sombra es el plano que tiene mayor contenido de significación, marcado por el primer plano de Arbogast observando la tenebrosa mansión. Arbogast se vuelve de espaldas para mirar a Norman, mostrando que empieza a desconfiar de él.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencia

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Predomina el diálogo entre Norman y Arbogast, aunque también hay algún ruido diegético:

- Pasos de ambos personajes

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Segundo plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE SHADOW)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Este bloque cumple funciones psicológicas:

- a) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (Norman)
- b) Función informativa: dirigir la atención sobre eventos importantes que aparecen en pantalla (subrayar la silueta en sombra de la madre de Marion que aparece en la imagen)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

El motivo principal está formado por tres notas (F-Eb-D). Abundan los saltos abruptos de séptima ascendente. El motivo, después de expuesto por la cuerda grave (cellos y contrabajos) es tocado alternativamente por violas, violines II y violines I con ruptura de la última nota del motivo.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

El bloque presenta los dos motivos melódicos ya aparecidos en "The Madhouse": el motivo con el intervalo de novena menor ascendente (G-Ab-G-F#), y el de séptima menor ascendente, F-Eb-D, este segundo también presente en "The Swamp"

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El bloque está indicado en tempo Lento en compás de 4/4.

La figuración básica es de pulso de blanca.

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Los puntos de sincronía evidentes son los siguientes:

- Inicio del bloque: Norman y Arbogast salen a la calle
- Compás 3, segunda blanca: plano de la casa. Se subraya con esta nota que hay una sombra en una ventana.
- Compás 4: plano de Arbogast mirando la sombra en la casa
- Compás 4, segunda blanca: plano de Norman (la sincronización es relativa, la música llega tarde)
- Fin del bloque: plano en el que se ve a Arbogast hablando con Norman (termina con la frase de Arbogast: "Oh, entiendo")

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal con centro

6.5.2. Tipos de acordes

Cuatriadas

6.5.3. Análisis armónico musical

Todo el bloque está basado en el material interválico presente en los dos motivos a y b, que se basa sobre todo en segundas menores y alguna segunda mayor, más sus inversiones de séptima mayor y menor. Aparece un acorde por cuartas (C-F#-B) en el segundo compás, que luego pasa en el mismo compás a un acorde menor con séptima mayor, G-(maj7). En el compás siguiente se forma un acorde de C7(b5/11). El sistema empleado da una sonoridad atonal centrada en la nota Re.

6.5.4. Análisis armónico-visual

Este tipo de sonoridad sigue estando en la línea de los anteriores bloques, "The Madhouse" y "The Swamp", donde se representa el pensamiento psicótico de Norman, que es capaz de hablar ocultando el asesinato como si no hubiera ocurrido nada.

De nuevo la aparición del acorde X-(maj7) representa con su sonoridad la intriga que suscita en el espectador la situación tensa que se produce cuando el investigador privado pregunta a Norman y le sitúa en una posición sospechosa.

TÍTULO

PSICOSIS (THE SHADOW)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales enlaza con la sobriedad del B/N en un monocromatismo orquestal.

Herrmann marca todo el bloque con la indicación "con sordino". La sordina en la cuerda produce un sonido más apagado, menos brillante, algo oscuro y, en este caso, "extraño".

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Melodía sola

6.7.2. Asociaciones por textura

En este caso la melodía que presenta el motivo b, al sonar tan claramente y repetida en cuatro ocasiones, representa la tortuosa mente de Norman.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (parcial)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual en una sección (A)

6.8.4. Estructura temática

Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

La forma es muy breve y sencilla, sólo nueve compases para remarcar la tensa situación y la aparición de la sombra en la casa de Norman.

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No se observa influencia alguna reseñable.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Este breve bloque, que presenta variado el tema de "The Madhouse", de nuevo hace alusión a la mente perturbada de Norman, mediante los dos motivos de este tema, fundamentalmente el motivo cromático quebrado de Norman, mientras Arbogast habla con él y le pregunta. La inseguridad de Norman se refleja en sus respuestas, representada también por la música, por lo que Arbogast comienza a sospechar de él.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (THE SHADOW)

26. The Shadow



A

Lento
con sordino :11 2/3

Violin I
con sordino

Violin II
con sordino

Violas
con sordino

Celli
con sordino

Basses
con sordino

C7(b5/11)

7

p *f*

b7

p

mf *mf*

b7

pp *mf* *ff*

b7

4

1 2 3 5

1 2 3 4 5

Nº DE BLOQUE

16

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

Phone Booth

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:11:31

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Arbogast, que tras su entrevista con Norman, empieza a sospechar de él, se dirige a una cabina telefónica para telefonar a Lila y contarle lo que ha averiguado.

TÍTULO

PSICOSIS (PHONE BOOTH)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

Los encuadres de esta escena son los siguientes:

- Medio plano de Norman (queda a la derecha de la imagen)
- Plano general de la cabina telefónica
- Primer plano de Arbogast telefoneando

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La cámara se mueve un poco para seguir a Norman, pero el resto de planos son estáticos. El único movimiento es el de Arbogast al introducirse en la cabina y llamar.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El bloque musical acompaña el final de la secuencia de la conversación de Arbogast con Norman y el inicio de la secuencia de la llamada de Arbogast a Lila.

La transición entre las dos secuencias se produce por "disolución".

La música marca el cambio de secuencia.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencias (dos o más)

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

Los ruidos diegéticos que se suceden en la escena son los siguientes:

- Pasos de Arbogast
- Puerta del coche de Arbogast al abrir y cerrar
- Motor del coche de Arbogast
- Puerta del coche de Arbogast al cerrarse
- Ruido de la puerta de la cabina al cerrarse
- Sonido del teléfono al descolgar el auricular, introducir la moneda y marcar el número

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Ósmosis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Adición (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (PHONE BOOTH)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

Este bloque cumple diferentes funciones:

- Función psicológicas:

a) Función prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (Norman)

b) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista

- Funciones técnicas:

c) Función estructuradora: marcar un cambio de plano o de secuencia (la secuencia de Arbogast en la cabina)

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

No hay una melodía propiamente dicha, sólo un motivo de dos notas en intervalo de cuarta descendente que se repite varias veces. Para finalizar el bloque, una escala ascendente recorre dos octavas hacia el registro agudo.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

No hay "leitmotiv" ni motivo más que el de las dos notas en intervalo de cuarta justa.

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El compás de este bloque cambia. En esta ocasión se trata de un 3/4. El tempo empleado es "Moderato molto pesante". El motivo rítmico recurrente es de silencio de negra y dos negras.

6.4.2. Tipo de sincronía

Blanda

6.4.3. Puntos de sincronía

Los puntos de sincronía son los siguientes:

- Inicio del bloque: Arbogast se despide de Norman y se marcha

- Compás 8: cambio de secuencia. Arbogast se introduce en una cabina telefónica

- Fin del bloque: Arbogast marca el número de teléfono de Lila

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal (Modalismo moderno)

6.5.2. Tipos de acordes

Acordes de construcción dispar

6.5.3. Análisis armónico musical

La primera parte del bloque (los siete primeros compases, A) están basados en un acorde disonante (A-Eb-Ab) bajo el cual van cambiando las notas del bajo, produciendo diferentes sonoridades dispares. La parte B despliega melódicamente una escala sintética (E-F-Ab-Bb-Cb-D-Eb) sobre una pedal de E. Acompañan los violines II y las violas realizando un trémolo de cuarta justa a distancia armónica de tritono.

6.5.4. Análisis armónico-visual

De nuevo el uso de acordes disonantes sin una direccionalidad acentúan la idea de la perturbación mental de Norman y su plan maquiavélico.

La segunda parte sigue teniendo ese carácter extraño, pero la nota pedal ayuda a establecer la sensación de cambio de secuencia y de final del bloque musical.

TÍTULO

PSICOSIS (PHONE BOOTH)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda, sobria en colores instrumentales enlaza con la sobriedad del B/N en un monocromatismo orquestal.

Herrmann marca todo el bloque con la indicación "con sordino". La sordina en la cuerda produce un sonido más apagado, menos brillante, algo oscuro y, en este caso, "extraño".

La cuerda grave marca con "sforzandi" sus apariciones, mientras que violines y violas alternan sonidos en arco y en pizzicato. En la B, el trémolo hace aumentar la tensión.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Acompañamiento (acordes sin melodía)

6.7.2. Asociaciones por textura

No hay asociaciones por textura en este bloque.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (dos o más secuencias)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual en una sección (A)

6.8.4. Estructura temática

Fragmento

6.8.5. Características de la forma musical

La forma es muy breve y sencilla, sólo trece compases que marcan dos fragmentos de secuencia: el final del encuentro entre Norman y Arbogast (A), y el principio de la secuencia de la llamada de Arbogast a Lila (B).

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No se observa influencia alguna reseñable.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Otro breve bloque musical con dos partes diferenciadas: una la despedida de Arbogast de Norman, con una música muy marcada, pesante, basada en una armonía disonante, de la forma en que siempre aparece representado Norman y su desequilibrio mental, y la segunda parte que coincide con el cambio de secuencia en la que Arbogast telefona a Lila para revelar sus sospechas, con una música aún extraña, disonante, pero resolutiva como final antes de que pueda hablar con ella.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

TÍTULO

PSICOSIS (PHONE BOOTH)

1

2

3

8/2

27. Phone Booth

A

B

25 2/3

Violin I

Violin II

Violas

Celli

Basses

Violins I

Violins II

Viola

Violoncello

Contrabajo

1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 13

con sordino

sf

ff

pizz. arco

arco pizz.

tritone

p

pp

ppp

The image displays a musical score for the piece '27. Phone Booth'. The score is written for Violin I, Violin II, Violas, Celli, Basses, Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The tempo is 'Moderato (molto pesante)' and the time signature is 8/2. The score is annotated with various markings and symbols. A blue box labeled 'A' is positioned above the first measure, and a blue box labeled 'B' is positioned above the eighth measure. A red oval highlights the first seven measures, and a blue oval highlights the last seven measures. A green arrow points from the eighth measure of the Violin I staff to a film still labeled '4' showing a man in a hat talking on a phone. Three film stills are shown at the top: '1' (a man in a hat), '2' (a man in a dark room), and '3' (a man in a dark room). The score includes dynamic markings such as *sf*, *ff*, *p*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like 'con sordino', 'pizz. arco', and 'arco pizz.'. A 'tritone' is marked in the eighth measure of the Violin I staff. The score is numbered 1 through 13.

Nº DE BLOQUE

17

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Psicosis / Psycho

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Porch - The Stairs - The Knife

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

01:13:42 - 01:14:41 - 01:16:58

DERIVACIÓN DEL TEMA

Tema variado (The Madhouse-The Office-The Murder)

1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock

DIRECTOR

Alfred Hitchcock

GUIÓN

Joseph Stefano / Robert Bloch (novela)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

John L. Russell

MONTADOR

George Tomasini

DISEÑO DE SONIDO

William Russell, Waldon O. Watson

INTÉRPRETES

Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Vaughn Taylor, Frank Albertson

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

1960

COMPOSITOR

Bernard Herrmann

ORQUESTADOR / ES

Bernard Herrmann

GÉNERO CINEMATográfico

Thriller

NACIONALIDAD

Estados Unidos

2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Una joven secretaria (Marion), tras cometer un robo, se marcha de la ciudad y conduce durante horas, parando para descansar en un pequeño motel de carretera regentado por un joven llamado Norman. Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa de al lado en la que viven Norman y su madre pero, mientras está en la ducha, la joven es asesinada salvajemente a cuchilladas.

b) Del bloque analizado

Arbogast conduce su coche hasta el motel durante la noche y cuando llega se percató de que Norman no está en la oficina, ya que ha salido a realizar algunos trabajos en las habitaciones. Aprovechando esta situación se dirige hacia la misteriosa casa en busca de Mrs. Bates. Sube con cuidado las escaleras y cuando llega al piso superior súbitamente la madre de Norman sale de su habitación y apuñala al detective repetidas veces hasta que cae escaleras abajo, donde le remata hasta morir.

TÍTULO

PSICOSIS (THE PORCH-THE STAIRS-THE KNIFE)

3) CÓDIGOS VISUALES

3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

- Planos generales de Norman y Arbogast por el exterior del motel
- Medios planos de Arbogast en el interior de la oficina
- Planos detalle de los pájaros disecados y de la caja fuerte
- Medios planos de Arbogast en el exterior de la oficina
- Planos generales de la casa
- Planos medios de Arbogast en el interior de la casa
- Plano del pasillo
- Plano de la escalera
- Plano de la puerta del salón
- Plano picado de Arbogast subiendo por la escalera
- Plano inferior de la puerta de la habitación de Mrs. Bates abriéndose
- Plano cenital desde el que se observa a Mrs. Bates salir de su habitación con un cuchillo para apuñalar a Arbogast (plano subjetivo)
- Primer plano de Arbogast cayendo por la escalera
- Plano detalle del cuchillo

Es de señalar el "efecto irreal" y un tanto misterioso del enfoque de los planos de Arbogast mientras sube la escalera y luego al caer por ella.

3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

El movimiento es producido sobre todo por los personajes (interior al plano), y también por el montaje. Es de señalar la panorámica que sigue a Norman y luego a Arbogast por el exterior del motel. Lo más relevante es el plano que recoge a Arbogast subiendo por la escalera de la casa: la cámara sigue al detective subiendo al mismo ritmo que él. Cuando es apuñalado, la cámara también sigue a Arbogast en su caída.

4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

El montaje remarca los detalles en los que Arbogast fija su atención: los pájaros disecados de Norman, la caja fuerte, el pasillo de la casa, la escalera, la puerta del salón, la puerta de la habitación de Mrs. Bates abriéndose...

El inicio del bloque musical sucede en el final de la escena de la cabina telefónica y el inicio de la secuencia del porche del motel; ambos planos se han montado con una transición por disolución.

El montaje, realizado por ensamblaje de los planos sin transición, tiene un ritmo lento, que remarca el misterio y el suspense ante lo que va a suceder.

El final de esta escena oculta la muerte de Arbogast a manos de Mrs. Bates con un fundido a negro de salida.

4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Secuencias (dos o más)

4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

5) CÓDIGOS SONOROS

5.1. ELEMENTOS SONOROS

A parte de los ruidos diegéticos presentes en la narración (pasos, abrir y cerrar de puertas, ...) sólo puede escucharse a Arbogast llamar a Norman ("¡Bates!"). Por lo tanto se trata de una escena puramente narrativa a partir de los elementos visuales.

La música está en primer plano, aunque se trata de una música que, en todo momento, excepto en el final, está a un nivel muy suave.

Son de resaltar tres sonidos diegéticos muy marcados a nivel dramático al final de la secuencia:

- Las cuchilladas de Mrs. Bates
- El ruido de los zapatos de Arbogast al caer por la escalera
- El grito de horror de Arbogast

5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

5.3. ESPACIALIDAD

Mono

6) CÓDIGOS MUSICALES

6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

6.1.1. Diégesis

Extradiegética

6.1.2. Procedencia de la música

Original

6.1.3. Tipo de música

Narrativa o Dramática

6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

TÍTULO

PSICOSIS (THE PORCH-THE STAIRS-THE KNIFE)

6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

- Funciones psicológicas:

- a) Prosopopéyica caracterizadora: revelar la psicología de un personaje (el desequilibrio psíquico de Norman)
- b) Prosopopéyica descriptiva: revelar los pensamientos y emociones de un personaje (el horror de Arbogast)
- c) Anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista (el asesinato de Arbogast)
- d) Emocional: creación de una emoción o sentimiento en el espectador: horror, espanto

- Funciones físicas:

- e) Cinemática: subrayar la acción física
- f) Plástico-descriptiva: representar elementos visuales: el cuchillo, mediante una música "afilada"

- Funciones técnicas:

- g) Sonora: evitar el "agujero de sonido" producido por el cese del diálogo
- h) Estructuradora: marcar un cambio de secuencia
- i) Unificadora: dar unidad a la película. Empleando motivos melódicos ya aparecidos

6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Las melodías que aparecen en este bloque tan extenso son esencialmente cromáticas, muy basadas en intervalos de segunda mayor o menor, aunque también aparecen intervalos aumentados.

6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Aparecen tres motivos ya recurrentes y que han aparecido anteriormente:

El motivo a (ver partitura), presente también en "The Madhouse", "The Swamp" y "Phone Booth" (Ab-B-G-Ab')

El motivo b (ver partitura), presente de nuevo en "The Madhouse", "The Swamp" y "The Shadow" (F-Eb'-D)

El "leitmotiv" c (ver partitura), presente en "The Murder" y "The Body" (la nota repetida que representa al cuchillo)

6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

El compás cambia de semibloque a semibloque: 4/4 para "The Porch", 4/8 en "The Stairs", donde la música se va tornando algo más movida, y finalmente 3/4, en "The Knife", donde cada pulso del compás representa una cuchillada. Los motivos rítmicos (presentes en los motivos melódicos a y b) están basados en negras mientras que las "cuchilladas" son corcheas seguidas de silencio.

6.4.2. Tipo de sincronía

Dura

6.4.3. Puntos de sincronía

"The Porch": - Inicio: Norman sale de la oficina y camina por el porche
- Compás 9: Arbogast sale del coche
"The Stairs": - Compás 1: Después de la exclamación de Arbogast, "¡Bates!"
- Compás 10: plano de la casa
- Compás 22: Arbogast entra en la casa
- Compás 31: se abre la puerta de la habitación de la madre
"The Knife": - Compás 1: Mrs. Bates sale de la habitación
- Compás 9: Arbogast cae al suelo

6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

6.5.1. Sistema de organización armónica

Atonal con centro

6.5.2. Tipos de acordes

Acordes de construcción dispar

6.5.3. Análisis armónico musical

"The Porch": Semibloque contrapuntístico, pero las relaciones de choque vertical se producen en términos de segundas mayores o menores y séptimas. La armonía resultante es una armonía muy disonante.
"The Stairs": El comienzo está fundamentado sobre una armonía de Gb/Db. La segunda sección contiene acordes de configuración dispar, y el final contiene acordes de sexta.
"The Knife": La primera sección del bloque (A) está basado en acordes por segundas, que da lugar a un "cluster" cromático. La segunda sección (B), contiene acordes disminuidos con séptima mayor, y acordes con tritonos superpuestos.

6.5.4. Análisis armónico-visual

La primera sección, A ("The Porch") indica de nuevo la alteración mental que sufre Norman, del mismo modo que en "The Madhouse", mientras vemos a Norman de nuevo en el porche del motel.
La siguiente sección, B ("The Stairs") está relacionada con la oficina de Norman. El "fugato" de corcheas que va del grave al agudo representa el ambiente oscuro del lugar de trabajo del asesino. La C implica más movimiento, y se relaciona con la imagen de la casa y cuando Arbogast se dirige a ella.
La sección D, muy en suspense, acompaña la acción del detective dentro de la casa, buscando a Mrs. Bates, mediante acordes más estables y más estáticos (C6 y Bb). Finalmente, la E ("The Knife") representa el momento del asesinato de Arbogast por parte de Mrs. Bates. Los "clusters" representan el horror del asesinato. Los acordes finales significan la muerte de Arbogast mientras cae al suelo.

TÍTULO

PSICOSIS (THE PORCH-THE STAIRS-THE KNIFE)

6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

6.6.1. Instrumentación

Orquesta de cuerda

6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

La orquesta de cuerda enlaza con la sobriedad del B/N en un monocromatismo orquestal.

Bernard Herrmann emplea la sordina para producir un sonido más apagado, menos brillante, algo oscuro y, en este caso, "extraño". El último semibloque va sin sordina, por tanto el sonido es más "hiriente".

Es reseñable el uso del pizzicato para marcar la aparición en la pantalla de la casa de Mrs. Bates. También el trémolo de pizz. añade irrealidad a la escena del interior de la casa, así como los armónicos de los violines que aportan suspense.

6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

6.7.1. Tipo de textura

Contrapunto, Melodía acompañada

6.7.2. Asociaciones por textura

El desorden mental de Norman es representado por la complejidad del contrapunto en el inicio. El básico contrapunto en "The Knife" producido por la adicción progresiva de diferentes voces incrementa la tensión por acumulación, que va del agudo al grave, acompañando la caída de Arbogast.

6.8. CÓDIGOS FORMALES

6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque secuencia (dos o más secuencias)

6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual (A B C ...)

6.8.4. Estructura temática

Tema central

6.8.5. Características de la forma musical

Los tres "semibloques" se adaptan a cada situación dramática de modo que todo el bloque continuo tiene una forma musivisual que podríamos determinar como: A-B-C-D-E

6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

No se observa influencia alguna reseñable.

7) CONCLUSIONES

7.1. Resumen y conclusiones

Estos tres bloques musicales, unidos por mezcla, acompañan tres situaciones cuyo protagonista es el detective Arbogast. El primero, "The Porch", contrapuntístico y muy cromático y disonante, suena cuando Arbogast ha llegado de nuevo al motel de Norman buscando pistas, dirigiéndose a su oficina caminando por el porche. Cuando se percata de que éste no está, aprovecha su ausencia para entrar en la oficina, que es cuando comienza el bloque "The Stairs", con una música contrapuntística. A continuación la música cambia cuando Arbogast se dirige a la casa en la búsqueda de Mrs. Bates. Una vez ha entrado, una música casi fantasmagórica describe la extraña casa. Una vez más aparece el tema del asesinato en "The Knife"), cuando Arbogast es acuchillado por Norman.

7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román