

**María García Amilburu
Gisela Morales**

La música del cine, una asignatura pendiente

SEPARATA DE LA REVISTA:
MÚSICA Y EDUCACIÓN

Núm. 95 Año XXVI, 3 Octubre 2013
(ISSN 0214-4786)



Editorial Musicalis S.A.
www.musicalis.es
www.facebook.com/musicayeducacion

MADRID 2013

Entrevista con Julio García Casas

por María Soledad Rodrigo

6

Artículos

- Aplicaciones Android y creatividad musical en primaria,
por Narciso José López García 14
- Música y movimiento en contextos de violencia,
por María Jesús Cortés Espejo y Clemens Ley 24
- Perfil del pianista acompañante: soluciones a una problemática,
por Basilio Fernández Morante, Francisco J. Navarro Pastor y Jesús E. Serrano Martí 40
- Las nuevas grafías en el saxofón: un reto para el intérprete,
por Bernardo Zagalaz Lijarcio y Ana Belén Cañizares Sevilla 48
- Deudas y filias en la *Sinfonía castellana* de Antonio José,
por David Gómez Lucas 70
- La música del cine, una asignatura pendiente,
por María García Amilburu y Gisela Morales 88

Noticias

- Investigación musical, por Ana Lucía Frega 100
- *De Occulta Philosophia*: una película de La Reverencia sobre música barroca,
por Andrés Alberto Gómez 104
- FIAMPSE: Forum Internacional de Alto Perfeccionamiento Musical del Sur de Europa,
por Marina Picazo Gutiérrez 106
- El canto en las aulas de música de educación primaria,
por Albina Cuadrado Fernández 108
- La música de vanguardia en el mundo: emoción y significado,
por Manuel Angulo López-Casero 110
- Noticias breves 112

Documentos

- Centros de enseñanzas musicales:
Conservatorio Profesional de Música de La Rioja 150
- Propuesta de enmiendas al proyecto de Ley LOMCE para la adecuada presencia de la música en el sistema educativo 154
- La “tronalidad autonómica” de la música en la Comunidad Valenciana 158
- Especialidades docentes de Música y de Danza 160
- Rechazo al incremento de las tasas educativas en la Comunidad de Madrid 160

Revista de revistas

- Salidas profesionales para los pianistas 162
- Desaparición del Festival de Música Contemporánea de Alicante: las culpas compartidas 165
- ¡Hombre, Sr. Wert, cuide la música! 167
- Este año el Día Europeo de la Música desafina en España 168

Recensión de libros, partituras y discos

- Didáctica y pedagogía 170
- Musicología y ensayos 176
- Partituras y otros materiales 180
- Discos y audiovisuales 184
- Obras recibidas 194

Cursos y concursos

- Cursos 196
 - Cursos en España 196
 - Cursos en otros países 198
- Concursos 199
 - Concursos en España 199
 - Concursos en Europa 202
 - Concursos en otros países 204

La música del cine, una asignatura pendiente

RESUMEN: En este artículo se analiza cómo dos artes de naturaleza independiente –la reproducción de la imagen en movimiento y la música– se unieron embrionariamente desde las primeras proyecciones cinematográficas para constituir una creación artística global, emocional y educativa. La asociación psicológica automática que se produce entre la imagen cinematográfica y el hecho sonoro hace que los dos elementos de la creación audiovisual se perciban con un mismo ritmo y tonalidad. Se propone, por tanto, no descuidar esta dimensión en la formación artística y emocional de los más jóvenes, y se reivindica la conveniencia de una educación musical orientada específicamente a la apreciación crítica de la música del cine.

PALABRAS CLAVE: música del cine, educación cinematográfica, sincretismo, educación musical.

Film music, a neglected subject

ABSTRACT: This article examines how two independent arts –motion pictures and music– joined together from the beginning of the cinematic era in order to form a global, artistic, emotional and educative creation. The automatic psychological association that occurs between the film image and the soundtrack of a movie makes it possible for the two elements of a film to be perceived with the same rhythm and tonality. It is proposed, therefore, not to neglect this dimension in the emotional and artistic training of youngsters, and the need for a musical education specifically targeted to the critical appraisal of film music is stressed.

KEYWORDS: film music, film education, syncretism, music education.

María García Amilburu¹

Gisela Morales²

1. Introducción. El cine y la música como artes del movimiento

Se puede afirmar que los precedentes del cine son en un cierto sentido prehistóricos, porque el ser humano siempre

ha deseado representar la imagen en movimiento, aunque la aparición del cine propiamente dicho no fue posible hasta los avances tecnológicos que se produjeron a finales del siglo XIX.

Se suele admitir comúnmente que las primeras películas pertenecen a un género conocido como “cine mudo”, aunque esta afirmación no sea del todo

1. María García Amilburu es Profesora Titular de Filosofía de la Educación. Facultad de Educación. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), c/ Juan del Rosal, 14, 28040 Madrid (España).

2. Gisela Morales realiza su Tesis Doctoral en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), c/ Juan del Rosal, 14, 28040 Madrid (España).

El artículo fue recibido el 21.01.13 y aceptado el 13.03.13.

correcta porque ya desde sus comienzos se trató de un “cine musicado”, que se contemplaba con un acompañamiento instrumental interpretado en directo en las salas de proyección. Posteriormente, la música pasó a escucharse grabada y en *off*, acompañando a los diálogos y constituyendo siempre un componente fundamental del cine, no solo como elemento estético, sino también como activador de emociones y facilitador del conocimiento.

Tanto el término *kinetoscopio* (Edison) como cinematógrafo (hermanos Lumière) tienen una raíz común en la palabra griega *kiné*, que significa movimiento. Y así, cinematografía constituye un neologismo creado a finales del siglo XIX a partir de las palabras griegas *kiné* –movimiento– y *graphós* –imagen–, con el que se quería significar la captación de la “imagen en movimiento”. Por lo tanto, el cine fue considerado desde sus inicios como un arte del movimiento más que un arte de la imagen.

A este nuevo arte de la imagen en movimiento se le unió de inmediato otro arte en movimiento: la música, cuyas posibilidades técnicas de grabación precedieron en más de quince años al nacimiento del cine. Pues bien, en las películas –entendidas como productos de la unión de estas dos artes del movimiento– la música ha desempeñado siempre un papel esencial para la comprensión de las “imágenes mudas”, al conseguir que el espectador vea la duración y oiga hablar a las figuras.

Por tratarse de artes del movimiento, el cine y la música son artes temporales que requieren duración para su desa-

rrollo y percepción, en contraste con otras artes que representan cualidades de carácter estático, atemporal –como las relaciones que existen entre el espacio, los objetos, las formas y los colores–. En consecuencia, tanto el cinematógrafo como la música son más aptos que otras artes para activar los procesos emocionales que, por su propia naturaleza, son alteraciones pasajeras de los estados de ánimo del sujeto, en constante evolución.

La imagen en movimiento y la música se conjuntan y compenetran de tal manera que, sin esta última, al film le faltaría “una especie de latido con el que se pudiera medir internamente el tiempo psicológico del drama conectándolo con la sensación primaria del tiempo real” (Miltry 2011, 117). Por eso, la movilidad de las imágenes y el carácter emocional que imprime en ellas la música han convertido al cine en el arte social por excelencia, al alcance de todos, capaz de llenar los espacios estéticos de cualquier persona y no solo de los entendidos en la materia.

2. Las relaciones entre la música y las imágenes en el cine

El ser humano está continuamente rodeado, inundado, por sonidos; es un ser vibrante que desea captar la armonía en lo que le circunda, y por eso genera experiencias de sincronización que se proyectan –en el ámbito de la creación cinematográfica– en la necesidad de concordancia entre las imágenes y la música, de manera que se logre un ajuste adecuado entre espectador, imagen y sonidos.

La música es connatural al ser humano, y al igual que esta se integra en los ritos, ceremonias, reuniones familiares o de amistad, el cine también necesita de ella. Como cualquier sistema significativo, depende de ciertas formas, estructuras y patrones de significado que la hacen inteligible: tonalidad, melodía, armonía, ritmo, tempo, dinamismo, timbre, instrumentación, etc. Es decir, se asienta sobre unos códigos convencionales aceptados comúnmente por un grupo social. Por ello, a la propuesta de Shepherd y Wicke (1997, 203) de desarrollar una nueva semiología que tenga en cuenta “el conjunto total de relaciones entabladas entre la música, el lenguaje, la sociedad, el cuerpo, la cognición y el afecto”, se le podría añadir otro elemento más: la imagen en movimiento. La música, por sí misma, dibuja una plétora de contextualizaciones y de factores simbólicos y, cuando se armoniza con la imagen, adquiere un valor semiótico global. Ambas –música e imagen en movimiento– construyen un significado holístico universal gracias a su inteligibilidad y a esa unidad de su validez estética que Chion (1997) denominó “valor sincrético” de la música de cine.

La música del cine contribuye a vestir el universo filmico con la tonalidad de lo real y, de este modo, lo manifiesta y lo descubre haciendo que muestre su pleno significado. La música convierte las imágenes en algo con sentido humano, construye un sistema de lugares comunes donde se unifican una pluralidad de existencias, sentimientos y sensaciones, que gracias a ella se tornan verosímiles aunque pertenezcan al

universo de la ficción, del autoengaño conscientemente aceptado.

Cuando se trata de analizar la música del cine, lo primero que se debe considerar es que esta es –antes que nada– música, es decir: sonidos armónicos distendidos en el tiempo. Pero también hay que tener en cuenta que el espectador no la oye en el vacío, sino que la escucha guiado por la presencia de unas imágenes que percibe simultáneamente. Por lo tanto, esa música se capta como una parte de un todo de significados más complejo. La música, cuando se oye mientras se contempla una imagen, despierta, subraya y enfatiza las emociones del espectador y puede también alterar el significado mismo de lo que ve. Podría citarse como ejemplo la escena de tortura de la película *Reservoir Dogs* (1992). La canción *Stuck in the middle with you* que se oye en la radio tiene el poder de alterar el clímax y disipar la tensión creada por la imagen del psicótico Mr. Blonde, reemplazándola por una incómoda sensación de ironía. Esta música, al ser bailada por este personaje durante la tortura, no solo posiciona al espectador, sino que le adentra en el tipo de patología que padece Mr. Blonde mejor que cualquier explicación.

A los críticos de cine no les pasó inadvertida la importancia de esta doble dimensión –gráfica y sonora– de la música del cine. En los años treinta del siglo pasado, S. Eisenstein, V. Pudovkin y G. Alexandrov consideraron que el sonido se subordinaba a la imagen reforzando su contenido, y dividieron la música del cine en paralela y contrapuntística, según su relación con la

imagen. Pero la vinculación de las imágenes con la música en el cine no se limita al binomio paralelo o contrapunto, porque sincronizar la melodía con las imágenes es una tarea mucho más compleja.

Así, una década más tarde Adorno y Eisler, en su obra *Composing for Films* (2005), afirmaron que la imagen visual y la música eran formas diferentes de expresión y se opusieron a la clasificación anterior. Posteriormente, algunos autores –como por ejemplo Colpi (1963, 51)– defendieron la opinión de que la imagen es la portadora principal del significado, porque las imágenes visuales son figurativas, hacen referencia directa a lo que representan y tienen un significado inmediato, obvio y estable, mientras que la música actúa modificando ese significado: reforzando, ensalzando o rebajando el sentido de lo que está primariamente está en la imagen.

Por nuestra parte, sostenemos que la música es un factor diferente y al mismo tiempo dependiente dentro del sistema narrativo del film, y tiene junto con la imagen y un amplio elenco de elementos –como el guión, la interpretación, la edición, etc.–, el poder de crear un universo y contar una historia, al que Kalinak denominó *combinatoire of expression* (2010, 18), ya que la música puede contar la historia en términos puramente emocionales cosa que las imágenes, por ellas mismas, no pueden hacer.

La música no solo refuerza o amortigua las emociones, sino que también las genera. La música del cine tiene la capacidad de enganchar a la audiencia en



un proceso de identificación que puede resultar cegador. Tomemos como ejemplo la escena de amor de la película *La Bella y la Bestia* (1991). En ella no se pronuncia una sola palabra entre la pareja pero, incluso teniendo los ojos cerrados, se puede deducir que se han enamorado: por la combinación convencional de la música rapsódica con acompañamiento de violines, la melodía lineal en tono mayor y la armonía estable que ancla los sonidos a un significado particular. Estos elementos sugieren que ha surgido el amor entre ellos y hacen participar al espectador en el registro emocional de la pareja.

La música del cine aporta además coherencia o unidad al film y hace de puente entre las distintas secuencias, suavizando los saltos y los vacíos temporales, cumpliendo también una función propedéutica en relación con lo que va a venir. Como dirá Gorbman (1987, 89), “la música en tanto que

continuidad auditiva, parece mezclar y homogeneizar la discontinuidad visual, espacial o temporal”. En estas circunstancias, la música, aunque tiene un papel importante en la construcción del film y asume en parte una función narrativa, no funciona como un elemento más entre los otros que componen la historia. Por eso, se puede asumir que “la música en los films es una pieza de un todo, y es ese todo lo que debemos esforzarnos en comprender y sentir” (Trías 2007, 24).

A pesar de que directores como Dreyer, Kirsanoff, Zola, Goncourt, Laurent, Cantet, etc., hicieron películas que carecían por completo de registro musical —es el llamado cine puro o cine absoluto—, no existe un “cine mudo” propiamente dicho, sin acompañamiento sonoro de algún tipo. Sin sonidos, no solo se privaría al espectador del gran deleite estético que supone ver y oír un film, sino también de la cohesión propia de un relato cinematográfico. Pensemos, por ejemplo en una película en la que la música está ausente: *La classe* (2009), que mereció la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Se trata de la adaptación de la novela *Entre les murs*, nacida con vocación documental, en la que el director intenta plasmar una situación con total verosimilitud, sin adulteraciones. Constituye un retrato sociológico de un instituto parisino conflictivo y multi-racial en el seno de la compleja sociedad francesa contemporánea. La banda sonora de este film carece de música propiamente dicha, pero es interesante destacar que, desde su mismo comienzo se emplean sonidos que actúan a

modo de acompañamiento musical como, por ejemplo, la obertura compuesta por el tintineo de la tacita de café, la taladradora, los ruidos provocados por el tráfico, etc. El espacio sonoro se llena con un registro de sonidos naturales, o más propiamente sonidos urbanos, que dibujan la dureza del contexto en el que se desarrolla la acción. Por lo tanto, se puede afirmar que no hay “cine mudo”, un “cine sin música” en términos estrictos, porque las películas integran las imágenes en movimiento y su propia sonosfera particular.

3. ¿Existe una música del cine?

Podemos preguntarnos ¿existe realmente una música específica del cine? Kalinak responde afirmativamente y la define como aquella música “directamente compuesta o expresamente elegida para acompañar a las pinturas en movimiento” (2010, 1). Puede tratarse de música ejecutada en directo o grabada, original o recopilada a partir de fuentes previas, meticulosamente orquestada o improvisada de manera espontánea, etc., pero en cualquier caso la música del cine se caracteriza por el gran poder que posee a la hora de guiar la percepción y las respuestas del espectador mientras contempla las imágenes, conectándole con ellas.

La música por sí sola no puede describir acabadamente todas las emociones humanas: por ejemplo, es difícil determinar qué tipo de melodía expresaría inequívocamente un sentimiento como los celos; pero sí parece más idóneo que el acompañamiento musical de una escena de celos consista en un sonido apa-

sionado y arrebatador porque, como sugiere Mouellic, “no basta con pensar en la música que acompaña a las imágenes, ahí está también la música que esas imágenes saben componer por sí mismas” (2011, 68). Por eso, el secreto del arte cinematográfico reside en la armonización y orquestación de la luz; en el arte de ensamblar adecuadamente notaciones sonoras y luminosas.

Sin embargo, no hay unanimidad entre los autores a la hora de precisar si la música del cine tiene algún elemento específico que la defina como tal y la distinga de otros tipos o géneros de música. Así, Chion sostiene que “no existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho” (1997, 252), puesto que la música del cine bebe de todas las fuentes, del mismo modo que el compositor de música de concierto o de ópera se inspira en diversos estilos musicales. Pero Chion tiene razón solo en parte, porque su postura omite un aspecto fundamental: el hecho de que el compositor de música del cine está sometido a unas constricciones previas, determinadas por el film que debe musicar –la historia que se narra, la voluntad expresiva del director, etc.–. Por tanto, la principal diferencia entre la música del cine –la que se elige o se compone expresamente para acompañar una narración cinematográfica– y otro tipo de música –que quizá también en el futuro podrá emplearse en la banda sonora de alguna película–, consiste en que la música del cine debe acoplarse a un conjunto de elementos narrativos ajenos a la música misma, y está en función de él.



La música del cine es un elemento pensado para formar parte de un sistema muy amplio y complejo. Suele tener además de ordinario un carácter intermitente y una mayor simplicidad, cualidades que obedecen a las constricciones derivadas de estar incorporada a un film. Hasta el punto de que en ocasiones –pensemos, por ejemplo en la escena del asesinato en la ducha en *Psicosis* (1960)– podría resultar terriblemente monótona si se interpretase en un concierto, aunque funcione a la perfección como partitura cinematográfica.

Por lo tanto, se puede afirmar que la música del cine tiene algunas características específicas peculiares, que la distinguen de otros tipos de música. Entre ellas, además de las que acabamos de mencionar, puede destacarse también que el espectador no suele ser consciente del hecho sonoro que acom-



Escena de *El resplandor*

paña a las imágenes, sobre todo cuando se trata de música incidental.

4. La simbiosis entre música e imagen en el cine: su valor sincrético

Schopenhauer deseaba elevar la música hasta la cumbre de la metafísica por considerar que en ella —al contrario de lo que sucede en el resto de las artes— se manifiesta la esencia del mundo, la Voluntad sin objetivarse en Ideas. Este planteamiento no puede aplicarse propiamente a la música del cine, porque en este caso —como ya se ha apuntado en el apartado anterior— la música está ligada y puesta al servicio de unas imágenes, produciéndose una cierta objetivación de la sonoridad. Más aún, la música puede desbordar la captación visual y hacer que el espectador perciba las imágenes modificadas bajo su influjo. Puede citarse como ejemplo la escena de *El resplandor* (1980) en la que un

espacio tan aséptico como los pasillos de un hotel y un personaje tan inocente como un niño pedaleando en un triciclo, se interpretan —por obra de la música— como una situación angustiosa, conformando así el mundo de ficción de la manera prevista por el director.

En este sentido se puede afirmar que la simbiosis entre música e imagen invita a pensar de manera metafísica, pues las imágenes sonoras trascienden lo tangible y literal, apuntando hacia la esencia de algo que acontece más allá de ellas mismas. El oyente-espectador no necesita ser un entendido en cuestiones musicales para encontrar un significado añadido a la imagen y entender, disfrutar o emocionarse con ella. Porque la música del cine no está pensada para eruditos, ni hace aflorar sentimientos únicamente en personas con una sensibilidad especial, sino que actúa como un lenguaje universal; aunque también es verdad que la orientación auditiva y la formación musical del oyente-espectador influyen en el tipo y el grado de placer que se pueden obtener al percibir el acompañamiento musical de una película (Copland 1988, 232).

La música del cine es el elemento que proyecta la imagen hacia la dimensión subjetiva facilitando su interiorización y, gracias a su capacidad poética y conmovedora, es capaz de elevarla a niveles más altos y complejos. Así, la figura de un personaje inexpresivo reflexionando ante la fotografía de una mujer, como por ejemplo en *El testamento del Dr. Mabuse* (1932), o la visión de unas simples letras bordadas en *Cumbres borrascosas* (1939), provo-

can un efecto conmovedor al estar acompañadas por unos sonidos armónicos. La música puede sustituir al diálogo más detallado y adquirir una carga significativa tan poderosa como la de cualquier otro lenguaje expresivo, de manera que “el cine ofrece, a una escala jamás conseguida, la posibilidad soñada por Wagner de poder organizar el conjunto de la realidad sobre un ritmo” (Trías 2007, 95).

Chion (1997, 99) llama “síncresis” al fenómeno por el cual toda la creación cinematográfica suena a un mismo ritmo. Este término designa la asociación psicológica automática que se produce entre un elemento sonoro y una sensación visual por el solo hecho de presentarse ante nosotros de manera simultánea, con independencia de la verosimilitud de su mutua relación. En ocasiones, la música del cine no está concebida para ser escuchada de manera consciente, sino para actuar como acompañamiento de acciones y diálogos con una presencia discreta que no siempre es posible advertir porque el espectador percibe que “el sonido está simplemente ahí, emanando de las imágenes que vemos” (Gorbman 1987, 52) y como unido a ellas.

La música de cine, por su sincretismo, constituye una ayuda para los ojos otorgando un valor general, mítico, amplificado y subjetivo al decorado y a los demás elementos cinematográficos que caen dentro del campo visual del espectador. En este sentido podría decirse que la música actúa a modo de señalización narrativa, cuyas funciones semióticas principales son remitir al espectador a los distintos niveles del rela-



Escena de *Psicosis*

to e ilustrar, subrayar, acentuar y señalar, a través de ciertos matices que podríamos llamar “puntuación de connotación” (Gorbman 1987, 82). La música del cine al ejercer una cierta puntuación narrativa, consigue que ese acorde particular, ese trémolo dramático, esa célula breve, o ese súbito silencio confieran a la imagen que se percibe un mayor valor significativo.

Considerada desde este ángulo, la música objetiva el film: controla y dirige la percepción del espectador para que las imágenes sean entendidas de la forma que desea el director. Pensemos, por ejemplo, en la escena del asesinato en la ducha de *Psicosis* (1960) a la que antes nos hemos referido: si se hubiesen empleado los acordes del brindis de *La Traviata* de Verdi como acompañamiento musical, la escena no hubiera resultado tan aterradora como pretendía el director y como todos percibimos.

Se puede cuestionar, por tanto, la tesis que defiende que la música del cine tiene

plena autonomía y consistencia en sí misma, porque por el contrario está siempre vinculada a los ritmos psicológicos de la acción y al flujo recitativo de los diálogos. De hecho, cuando no se logra fusionar subjetivamente imagen y sonido, no se produce el efecto catártico que se logra al experimentar simultáneamente los dos componentes de la narración audiovisual.

5. Educar en la música del cine

Como sucede también en otros tipos de relatos, en el cine se conjugan una serie de elementos no tangibles que facilitan la identificación proyectiva del espectador con los protagonistas, y se percibe a sí mismo dentro de la circunstancia o situación que se le presenta en ese universo de ficción. Y aun cuando no se produzca una identificación con los personajes, siempre es posible imaginarse a sí mismo como copartícipe de lo que se está representando. Esta recreación imaginativa de la propia persona en circunstancias posibles, es el fundamento del aprendizaje vivencial a través de experiencias vicarias, que tienen una gran importancia en la maduración del ser humano. Las narraciones audiovisuales tienen un gran poder configurador de la personalidad, entre otros motivos, por la facilidad con que penetran en la intimidad del individuo, su poder sugestivo y la permanencia de sus mensajes, gracias al vínculo afectivo que se establece entre el espectador y los personajes durante la proyección de la película. La simultaneidad entre las imágenes cinematográficas y la música facilita y consolida la formación de disposiciones mentales debido a

que ver y oír anticipan el conocimiento intelectual, ejerciendo una influencia decisiva sobre el universo cognitivo humano (García Amilburu y Ruiz Corbella, 2005).

Por otra parte, los patrones audiovisuales que presentan las películas –los contenidos, el mensaje, las maneras de ver el mundo y de obrar, los sentimientos que se suscitan, etc.– no solo actúan como referencias internas, en el mundo íntimo del espectador, sino también como referencias externas, configurando el imaginario colectivo de una sociedad.

En la actualidad está ampliamente reconocido el potencial pedagógico que encierra el Séptimo Arte, y va arraigando la idea de que el cine constituye una herramienta educativa de primer orden. Aumenta el número de profesores que lo utilizan como estrategia didáctica, conscientes de que su empleo ilustra y facilita la asimilación de contenidos de las diversas asignaturas; puede contribuir con acierto a la educación afectiva y ética de los estudiantes; amplía el horizonte vital gracias las experiencias vicarias que permiten a asomarse a otros mundos y contemplar situaciones, culturas, épocas pasadas o futuras y diversas maneras de vivir y entender el mundo; permite juzgar la propia cotidianeidad de manera crítica, etc. Parece, por tanto, superada la idea de que el empleo de narraciones audiovisuales debe limitarse exclusivamente a los momentos de ocio, como un simple entretenimiento, porque hoy se considera el lenguaje cinematográfico como una fuente válida y polifacética de aprendizaje.

Muchos educadores han asumido el reto que supone ayudar a los niños y

jóvenes a gestionar para su provecho los contenidos, información, imágenes, modelos de conducta, sentimientos, etc., que se les presentan a través de las narraciones cinematográficas. Aunque se trata, sin duda, de un tema complejo que exige la participación coordinada de muchos agentes educativos: la familia, los docentes, la sociedad, y los propios educandos.

Sin embargo, no es tan frecuente detenerse a considerar la contribución específica que puede hacer la música del cine a la educación de los espectadores (Román, 2009; López González, 2010). Estamos acostumbrados a combinar la percepción visual y la auditiva para la apreciación de los detalles mientras contemplamos una película, pero a menudo subestimamos la importancia que tiene la fusión de esas dos dimensiones como forjadoras de patrones de conducta, y su consiguiente potencial educativo.

Pues bien, como se ha apuntado en apartados anteriores, el elemento musical de una película refuerza la expresividad de la imagen mientras el oyente-espectador contempla los acontecimientos que están sucediéndose en la pantalla, contribuyendo a reforzar los patrones gestálticos. La música activa también los circuitos emocionales, los inhibe o contribuye a hacerlos más relevantes y coherentes, permitiendo captar la información de modo más significativo. El cine, gracias a la presentación simultánea de imágenes y sonidos, propone al espectador modos de reaccionar y de comportarse, y suscita respuestas afectivas a partir de las cuales la persona puede articular su propia experiencia de la realidad.



Por ello, nos parece importante llamar la atención sobre la importancia de proporcionar a los alumnos una formación que les capacite para apreciar críticamente la música del cine. Podría desarrollarse en las clases dedicadas a la enseñanza de la música, o como tema transversal en los centros educativos, desde la premisa de la globalización de aprendizajes. La legislación educativa española vigente aboga por este carácter integrador a la hora de abordar los contenidos, cuando afirma que “sin perjuicio de su tratamiento específico en algunas de las áreas de la etapa, la comprensión lectora, la expresión oral y escrita, la comunicación audiovisual, las tecnologías de la información y la comunicación y la educación en valores se trabajarán en todas las áreas” (Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo de Educación).

De ahí que consideremos necesario impartir una educación musical que permita apreciar la música del cine como elemento integrante y configurador de los mensajes que se reciben a través de

las películas. Esto es particularmente necesario en una época como la nuestra, en la que un elevado porcentaje de los mensajes que se dirigen a los jóvenes se transmiten a través de narraciones audiovisuales—spots publicitarios, videoclips, películas comerciales, vídeos amateurs colgados en YouTube, etc.—.

Educar para oír, escuchar e interpretar la música del cine constituye una gran ayuda pedagógica y puede emplearse como herramienta educativa que facilite desarrollar competencias que integran destrezas, hábitos, actitudes y conocimientos de manera holística, integrada y no solo diferencial o especializada.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. & EISLER, Hanns: *Composing for the Films*, London: Continuum, 2005.
- COLPI, Henri: *Défense et illustration de la musique dans le film*. Société d'Études de Recherches et de Documentation Cinématographique (SERDOC), 1963.
- COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar la música*. New York: McGraw-Hill, 1988.
- CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- GARCÍA AMILBURU, María y RUIZ CORBELLA, Marta: "Cine y (des)educación afectiva", en VV.AA.: *Cultivar los sentimientos. Propuestas desde la Filosofía de la Educación*, Madrid: Dykinson, 2005, págs. 165-194.
- GORBMAN, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London and Bloomington: University Press, 1987.
- KALINAK, Kathrine M.: *Film Music*. New York: Oxford University Press, 2010.
- LEY ORGÁNICA 2/2006 de 3 de Mayo de Educación. BOE núm. 106 de 4/5/2006
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín: "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión", en *Tripod*, núm. 26, 2010, 53-66.

MILTRY, Jean: *Estética y psicología en el cine*. Volumen 2. Madrid: Siglo XXI, 2011.

MOUËLLIC, Gilles: *La música en el cine. Cineastas y músicos: un siglo de encuentro. Sinfonías y músicas populares. El poder la música*. Barcelona: Paidós, 2011.

ROMÁN, Alejandro: "Enseñanza de la música de cine en España", en *Música y Educación*, 2009, vol. 22, 2, núm. 78, págs. 24-30.

SHEPHERD John & WICKE, Peter: *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press, 1997.

TRÍAS, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

Películas citadas

- Cumbres borrascosas* (1939), William Wyler
- El resplandor* (1980), Stanley Kubrick
- El testamento del Dr. Mabuse* (1932), Fritz Lang
- La Bella y la Bestia* (1991) Disney Factory, Gary Trousdale y Kira Wise
- La Clase* (2009), Laurent Cantel
- Psicosis* (1960), Alfred Hitchcock
- Reservoir Dogs* (1992), Quentin Tarantino

GRANDES MÚSICOS EN EL RECUERDO CALENDARIO ARTÍSTICO 2014

Primorosas ilustraciones atestiguan el esfuerzo invertido en este almanaque serio, pionero, que recorre caminos poco transitados por su originalidad, dedicados a la Ópera y a nuestra entrañable Zarzuela. El resultado es un feliz encuentro con los Maestros para celebrar sus cumpleaños y abrir nuevos horizontes musicales. Cada día despierta la curiosidad

Las autoras, Carmen Arias, gran acuarelista, pianista y musicóloga, y Consuelo Patino, titulada en Piano y Pedagogía musical, han hecho una aportación rigurosa para divulgar a lo largo de las cuatro estaciones estas fechas históricas. Ojalá que el cariño y el trabajo que acompaña a cada página, unido al entusiasmo con que se ha concebido este Calendario Artístico, sean ingredientes que faciliten su difusión, para que el granito de arena aportado por las autoras en favor de la Música añadida a los días felices del 2014 la belleza de la Ópera y Zarzuela, tan admiradas siempre.

Entre las críticas preludio de esta publicación destacan las de los conocidos:

José María Carrascal (Periodista): “Un calendario musical que merece vivir más allá del año que representa. Como admirador de la Ópera, cordial enhorabuena”

Cristóbal Toral (Pintor): “Una joya”

Pedro Peña (Actor): “Un recital de buen gusto para las cuatro estaciones”

Esther Patino (Periodista): “Un verdadero capricho para el espíritu”

Juan A. Gracia (Periodista): “Un magnífico calendario para medir el paso del tiempo, que ayuda a huir del mundo grisáceo y a refugiarnos en el alegre jardín del *Bell Canto* y de los sentimientos”



PEDIDOS: Tel. 91 447 06 94 y musicteatro@yahoo.es (Precio: 6 euros)