



Universidad de Salamanca
Servicio de cursos extraordinarios
y formación continua
Facultad de Geografía e Historia

V Simposio Internacional

La creación musical en la banda sonora

**II Jornada de estudio
Música y cine en España**

música y videojuegos - videoclip - música y publicidad

Salamanca, del 28 al 30 de abril de 2010 (Facultad de Geografía e Historia)

**Concesión de
3 CRÉDITOS de libre elección**

Entidad colaboradora:



LIBRO DE RESÚMENES

MIÉRCOLES, 28 DE ABRIL

9:30 - Inauguración. Autoridades Académicas.

Ponencia inaugural. Dr. Antonio Martín Moreno (Catedrático Universidad de Granada): "Música, imagen y comunicación"

Sesión 1. Música y cine en España

10:30 - Dr. Miguel Mera (Senior Lecturer, Department of Music. City University, London): "La banda sonora sale del armario: música, narración y proceso de colaboración en *Sin límites* (2009)"

11:45 - Dr. Julio Arce (Profesor Titular, Universidad Complutense): "La feliz infancia y la adolescencia del cine musical español"

13:00 - Mesas redondas:

SALA 1: Investigaciones en torno a la música cinematográfica en España I Coordinador: Dr. Julio Arce

JUAN FRANCISCO DE DIOS HERNÁNDEZ y MANUEL MARTÍNEZ NIETO (I.E.S. Cardenal Cisneros, Alcalá de Henares, Madrid):

Val del Omar y el edén de los visionarios

Las utopías audiovisuales de José Val del Omar (1904-1982) están siendo recuperadas y poco a poco van acomodándose en el incompleto imaginario cinematográfico español del siglo XX. La historia y los inventos de Val del Omar bien pudieran ser argumento para un falso documental, pero este miembro cinematográfico de la generación del 27, amigo de García Lorca y fascinado por su Granada natal, nos dejó uno de los legados más visionarios de nuestro cine. Si bien los estudios sobre la figura de Val del Omar son enjundiosos y fructíferos, su vertiente musical apenas comienza a ser considerada en su justa medida. La misión de esta comunicación es arrojar luz y calibrar la importancia de la obra de Val del Omar como primera aplicación de técnicas musicales de vanguardia en el cine español. El concepto sonoro de sus películas, salvando el invento más o menos desarrollado de la diafonía, es esencial no sólo por lo que implica de elemento narrativo, sino igualmente como evento rítmico. La música concreta, el *collage* y la creación electroacústica son generados de forma casi artesanal y con escasos medios una década antes de su explotación musical de concierto. La música en la obra de Val del Omar es trabajo de visionario que transgrede los límites de la pantalla. La proyección cierta de la obra del granadino, pese a todo, difícilmente pasó de algunos festivales y entornos muy especializados, reduciendo el impacto que dicho trabajo pudo haber tenido en la Generación Nueva Música o del 51, aunque sí se hizo más efectiva en el *anticine* de Javier Aguirre y demás autores de vanguardia cinematográfica. La figura de José Val del Omar es hoy en día un hito emergente del que no puede quedar sombra alguna.

IVÁN IGLESIAS (Universidad de Valladolid):

¿Melodías prohibidas?: El jazz en el cine del primer franquismo (1939-1945)

El apoyo de Alemania e Italia al bando nacional durante la Guerra Civil y el auge de ambos países en la Segunda Guerra Mundial estimularon inicialmente la identificación de la dictadura del general Franco con el fascismo. Al igual que aquellos estados totalitarios, el régimen español impulsó una virulenta campaña cultural antinorteamericana muy preocupada por una posible contaminación cultural y degeneración racial del país. En este contexto, la actitud de la dictadura hacia el jazz y el cine norteamericanos estuvo mediatizada por el discurso fascistizado, por un lado, que estimuló la identificación con las políticas culturales alemana y italiana y el descrédito de las manifestaciones musicales de los países capitalistas, encabezados por los Estados Unidos, y por el rechazo autárquico de las costumbres y expresiones artísticas extranjeras no fascistas, por otro. No obstante, la oposición franquista a las películas norteamericanas con música de jazz distó de ser unitaria e inequívoca, oscilando entre su condena como cultura degenerada, su tolerancia como sustento económico y su naturalización como entretenimiento masivo. Esta comunicación analiza algunas de estas particularidades y contradicciones, contextualizándolas en relación con sus diversos factores condicionantes: la considerable difusión que tanto el jazz como el cine habían alcanzado entonces en España y los estrechos vínculos creativos que habían iniciado entre sí, las difíciles circunstancias políticas y diplomáticas que atravesó la dictadura durante la Segunda Guerra Mundial, y las diferencias en la censura y en las condiciones de proyección que sufrían las películas a nivel local.

FRANCISCO PEÑA SÁNCHEZ (Universidad de Granada):

La música de Antón García Abril y las adaptaciones de literatura española en los medios audiovisuales

El compositor Antón García Abril en torno a los años 80 del pasado siglo XX tiene la oportunidad de componer para películas y series de TVE en un momento, cercano a la Transición Española, en el que las directrices básicas por las que se rigen las producciones de la cadena orientan sus esfuerzos tanto en retratar a personajes con los que se identifique la ciudadanía española, como en establecer mitologías simbólicas a base de conectar el pasado con el tiempo y el espacio social presente. Para ello, se suelen escoger las vidas de hombres ejemplares sobre los que se realiza una biografía en varios capítulos, como Cervantes o Ramón y Cajal, o bien se adaptan obras relevantes de la literatura española, como es el caso de *Fortunata y Jacinta* o *La colmena*. El objeto de esta comunicación es incidir en cómo la música de García Abril recrea las obras de la literatura española y sus personajes en las producciones audiovisuales, tanto en las series de televisión como en las películas. Estas obras tienen además la virtud de contar con directores de cine, como Mario Camus o Pilar Miró, con los que el compositor goza de una especial libertad, siendo producciones en las que la música desempeña un papel muy destacado, y en las que no se requiere el simple uso de materiales populares, sino de planteamientos más elaborados, más sinfónico-cinematográficos o camerístico-cinematográficos. El análisis detallado de la banda sonora de *Los santos inocentes*, adaptación cinematográfica de la novela homónima de Miguel Delibes de la mano del director Mario Camus, nos va a permitir ejemplificar los modos en los que García Abril emplea estilizadamente los elementos de la música popular para reflejar los sentimientos y las vivencias de personajes con hondas raíces en la cultura literaria y audiovisual española.

LEOPOLDO NERI DE CASO (Universidad de Valladolid):

Ernesto Halffter y el cine: la banda sonora de Viaje romántico a Granada (1955)

Esta comunicación estudia el primer trabajo cinematográfico del director Eugenio Martín, basado en los parámetros de lo que entonces se llamaba "documental de arte". La cinta está elaborada a partir de la yuxtaposición narrativa de una serie de grabados de la ciudad de Granada realizados por Gustavo Doré y la banda sonora compuesta por Ernesto Halffter. Esta investigación ha contado con la colaboración, tanto para la recuperación del manuscrito musical como del material audiovisual, de las colecciones particulares de Manuel Halffter y Eugenio Martín. Mi presentación se articula en dos secciones: a) Aproximación a las composiciones de Ernesto Halffter para el cine, tanto películas como documentales: se repasará su trayectoria desde la primera colaboración en *Carmen* (Jacques Peyder, 1925), pasando luego por títulos como *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1947), *El amor brujo* (Antonio Román, 1949), *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954), hasta llegar a su última colaboración en *Los gallos de la madrugada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970). Con todo ello no solo se pretende poner de relieve la intensa colaboración del compositor madrileño con el séptimo arte, sino también reflexionar sobre sus opiniones en torno a la funcionalidad de la música dentro de una película. b) Análisis de la banda sonora de *Viaje romántico a Granada* (1955) siguiendo modelos metodológicos anglosajones (Fred Karting, Schirmer, 1994). Este estudio nos permitirá distinguir las influencias musicales implícitas en la partitura tanto del magisterio de Manuel de Falla como las del poeta Federico García Lorca y apreciar las particulares estrategias narrativas utilizadas por Halffter para este "documental de arte".

SALA 2: Músicas populares en los medios audiovisuales

Coordinadora: Dra. Matilde Olarte

DAVID GARCÍA FREILE (Conservatorio Superior de Música de Salamanca):

Swing: visiones etnográficas de la comunidad manouche

El jazz manouche cautiva a un gadjo. Este hilo conductor hace que Tony Gatlif, director de la película *Swing*, pueda mostrarnos de una forma diferente, las visiones *emic* y *etic* acerca de una comunidad manouche, donde alguien ajeno a ella puede penetrar a través de su música. Tanto la banda sonora como los actores nos muestran la vida y la cultura de una minoría étnica, cuya trama gira alrededor de unos personajes cuyo lado musical queda patente a lo largo de toda la película. Además de darnos la visión cultural, la banda sonora que acompaña a lo visual nos muestra cómo la música está presente en la vida de esta comunidad. También lleva al espectador a meterse de lleno en uno de los estilos de jazz más conocidos, el swing, acotado dentro del estilo conocido como jazz manouche o gypsy jazz. Este género surgió en Europa, (concretamente en Francia, lugar donde se ambienta la película), de la mano de un gitano al comienzo de la era del swing, que junto a un gadjo crearon uno de los estilos del jazz más característicos.

LLORIÁN GARCÍA FLÓREZ (Universidad de Oviedo):

¿En qué medida pueden contribuir los medios de comunicación a la aceptación o al rechazo de una música popular?

La asturianada es uno de los géneros más característicos del folclore musical asturiano. La particular forma en la que se emite el sonido, junto a un característico desarrollo melismático, han sido

comúnmente destacados como dos de sus rasgos musicales más identificativos. Esta singular manera de cantar protagoniza un ejemplo paradigmático de interacción entre música popular y medios de comunicación; dicho fenómeno consiste en una interesante adaptación del género a los nuevos mecanismos de difusión musical surgidos a lo largo de la primera mitad del siglo XX: las grabaciones discográficas y la radio. La influencia de estos dos canales ha condicionado de forma decisiva una serie de elementos que podemos considerar hoy en día como consustanciales a la naturaleza misma de este género. En este sentido, es importante la aparición de una conciencia historicista, en ella, una serie de títulos de principios de la pasada centuria, difundidas inicialmente mediante discos y después a través de la radio, se convierten en una referencia interpretativa para las siguientes generaciones. Otro factor destacable es la existencia de un gran interés por la dificultad de su interpretación, alimentado por la proliferación de multitudinarios concursos patrocinados y emitidos en programas de radio de índole regional. Lo cierto es que este último elemento ha invadido por completo la semiótica de la asturianada, focalizando la atención en el virtuosismo y disminuyéndola en otros aspectos como la dicción textual o expresión corporal. En la actualidad, la asturianada sigue gozando de un notable apoyo por parte de medios de comunicación e instituciones, sin embargo, la gran vitalidad que mantuvo durante gran parte del pasado siglo ha ido decayendo a lo largo de las últimas décadas hasta convertirlo en un círculo muy reducido. ¿En qué medida pueden contribuir los medios de comunicación a la aceptación o rechazo de la música popular?

**ESTRELA RUIZ LEMINSKI Y TÉO MASSIGNAN RUIZ (Universidad de Valladolid/
Faculdade de Artes do Paraná - UFPR, Curitiba, Brasil):**

El desarrollo del fonograma: cambios de la música en Brasil

El objetivo principal de este estudio es analizar la música independiente y la creación de la MPB (Música Popular Brasileña) y el panorama de la música brasileña. Este documento analiza el reflejo de la industria cultural en la música, el fonograma como transformador de los géneros y los mecanismos de la producción artística.

MAURICIO ALEJANDRO DURÁN SERRANO (Universidad Nacional Autónoma de México):

La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan. Una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual

En el imaginario de narrativas y filmografías de diversos autores mexicanos y estadounidenses se encuentran a menudo aseveraciones que señalan a los pachucos como aquellos personajes de los años 40's que vestían de manera estrafalaria y poseían una identidad con connotaciones negativas. De la misma manera, algunos intelectuales como Octavio Paz afirmaban la presencia de una rebeldía instintiva en los pachucos. Sin embargo, pareciera que el personaje humorístico encarnado en los mismos 1940's por el actor mexicano Germán Valdés, mejor conocido como Tin Tan, marca un parteaguas en este imaginario y sirve como un elemento para reinterpretar esa identidad negativa. El presente trabajo pretende aproximarnos desde las dimensiones visual y auditiva al sentido del humor en Tin Tan, conceptualizado como un mecanismo traductor capaz de reinterpretar al personaje del pachuco, marginado socialmente, reinsertándolo y dándole una nueva significación en una sociedad que lo miraba con recelo. En este sentido, Tin Tan muestra los estereotipos del pachuco en dos niveles: visual (el *zoot suit*) y auditivo (el *swing*). La exacerbación de estos dos niveles se perciben como ejes en la construcción del humor (un *zoot suit* dentro del traje de charro mexicano y un *swing* mezclado con géneros latinos y rancheros). El objetivo de este trabajo es abordar estos ejes desde la semiótica, las representaciones sociales, las identidades y los imaginarios colectivos.

Sesión 1. Música y cine en España (continuación)

16:00 - Dra. Teresa Fraile Prieto (Profesora Ayudante Doctora, Universidad de Extremadura): "La cuestión de la identidad nacional en la música del cine español"

17:15 - Dr. Joaquín López González (Profesor Ayudante Doctor, Universidad de Granada): "Entre el casticismo y el sinfonismo: música y cine en España en los años centrales del siglo XX"

18:45 - D. Josep Lluís i Falcó (Presidente de la ADMA, Profesor Asociado de la Universidad de Barcelona): "Métodos de trabajo del compositor de cine en España: una síntesis histórica"

20:00 - Mesa redonda:

**Reflexiones sobre la música del audiovisual en España.
Coordinador: D. Joan Padrol**

FRANCISCO PARRALEJO MASA (Universidad de Salamanca):
Música para una España inventada: Miklós Rózsa y la música de El Cid

Cuando Miklós Rózsa se enfrentó a la composición de música para la película *El Cid* (Anthony Mann, 1961) decidió pasar unos meses en España investigando las complejas fuentes de la música medieval española. Gracias a ello entró en contacto con obras relevantes del periodo, como las *Cantigas de Santa María* o el *Llibre Vermell* de Montserrat. Sin embargo, en la creación de la partitura final, Rózsa no trató en modo alguno de reconstruir el ambiente musical de la España de El Cid. Más bien al contrario, decidió utilizar diversas melodías procedentes de las fuentes hispánicas, sin tener en cuenta su cronología histórica, recreándolas y mezclándolas con ritmos que pudieran ser fácilmente reconocibles como "españoles" por los espectadores americanos de la época. El objetivo de la presente comunicación será, por tanto, doble. Por un lado, analizaremos la presencia y elaboración de las fuentes musicales hispánicas en la música de Rózsa para este film. Y, por el otro, analizaremos los tópicos musicales que Rózsa usa para describir España, en relación a las expectativas generadas por el público internacional del momento.

RAQUEL JIMÉNEZ PASALODOS (Universidad de Valladolid):
Liras, aulos y peplum: análisis arqueomusicológico de la representación de la música greco-romana en el cine

El *Peplum* es uno de los géneros cinematográficos de temática histórica con más repercusión en la segunda mitad del siglo XX. Las bandas sonoras combinan elementos orquestales clásicos con reconstrucciones de instrumentos y fragmentos musicales que tratan de reproducir tanto los sonidos del mundo Antiguo y como los comportamientos musicales. Estas películas han fijado una imagen determinada en torno a la música del pasado heredada de la tradición operística y pictórica de los siglos XVIII y XIX. En esta comunicación se analizarán las bandas sonoras de películas de *Peplum* rodadas en España, producidas o coproducidas por nuestro país analizando: A) La incursión de materiales "exóticos" como reflejo del pasado lejano en las bandas sonoras. B) La reproducción de instrumentos musicales y formas de ejecución del mundo antiguo y su precisión arqueológica, a través de fuentes organológicas e iconográficas. C) La reproducción de comportamientos musicales y de danza en el mundo antiguo. D) La evolución de la verosimilitud histórica: el caso de *Ágora* de Alejandro Amenábar. Finalmente, se propondrá una reflexión sobre el papel de la Arqueología Musical en la difusión y la reconstrucción de la música de la Antigüedad en los medios audiovisuales.

MARCOS SAPRÓ BABILONI (Universidad de Valencia):
Voces del infierno: la composición coral en el ideario sonoro de lo demoníaco y el precedente español de la tetralogía templaria

La participación de lo demoníaco en la cinematografía se encuentra a menudo limitada por la inviabilidad narrativa de su presencia visual. El recurso al sonido se muestra entonces como elemento idóneo para acreditar la intervención del diablo y, extensivamente, del dominio del mal como personaje activo. De entre las soluciones adoptadas, la composición coral destaca no sólo por su presencia recurrente, sino también por su particular polivalencia connotativa, adaptable a la distinción inequívoca de facciones, así como por su alusión estética a significativos principios teológicos. De entre las producciones que han ido consolidando este recurso en el ideario sonoro del séptimo arte, es necesario destacar la notable incorporación en el contexto histórico del precedente español conformado por la tetralogía templaria de Amado de Ossorio.

MATILDE CHAVES (Universidad de Salamanca):
Series históricas y la música: Santa Teresa de Jesús

JUEVES, 29 DE ABRIL

Sesión 2. La música en los medios audiovisuales

9:00 - D. Julio Montero (Compositor, Conservatorio Profesional de Ourense):
"Características compositivas de la música para videojuegos"

10:15 - Dr. Eduardo Viñuela (Profesor Ayudante Doctor, Universidad de Oviedo):
"Los inicios del videoclip en España. Evolución y especificidad de un género audiovisual"

12:00 - Dr. Antonio Notario (Profesor Titular, Universidad de Salamanca): "El sonido en la Teoría Crítica: Alexander Kluge"

13:15 - Mesas redondas:

SALA 1: Perspectivas metodológicas para el estudio de la música en los medios I. Coordinador: Dr. Antonio Notario

CANDE SÁNCHEZ OLMOS (Universidad de Alicante):

La banda sonora como producto de la musicidad: la música como mensaje publicitario

El objetivo de esta comunicación es definir la *musicidad* para analizar la producción audiovisual como medio en el que la música se publicita y reflexionar sobre la banda sonora como materia prima de la industria cultural. La *musicidad* (música+publicidad) es un producto cultural compuesto a la vez de música y publicidad. Las composiciones cuando suenan sincronizadas con imágenes en el cine y en la televisión, además de cumplir una función estética y narrativa, se convierten en su propia publicidad. Es entonces cuando la música traspasa las pantallas, se independiza de las imágenes para las cuales fue compuesta y se convierte en un producto cultural híbrido entre la industria discográfica y la audiovisual: el disco o archivo digital de la banda sonora original (B.S.O). El soporte consigue que ambas industrias convivan en un estado de simbiosis cultural: se necesitan y se publicitan recíprocamente. Para la industria discográfica la B.S.O. supone una importante línea de negocio porque aumenta las ventas de soportes físicos y digitales gracias, principalmente, a las audiencias masivas que aglutina la televisión y a los grandes presupuestos que invierte el cine en *marketing*. En el caso del cine, la banda sonora se publica aproximadamente un mes antes del estreno cinematográfico, de tal modo que, cuando la canción que representa a la película suena en la radio, televisión o Internet, ésta funciona como la cuña publicitaria de la producción. En cuanto a la televisión, numerosas bandas han encontrado en las series un trampolín para alcanzar ciertos niveles de éxito al conseguir que sus temas formen parte de la banda sonora. A través de este análisis comprobaremos que la banda sonora es más que música, es *musicidad*, un mensaje *musicitario* que constata que la publicidad es una industria cultural, puesto que el mensaje es la misma música, y la música, es cultura.

DAVID DE LA FUENTE (Universidad de Salamanca):

Música y publicidad. Una perspectiva etnomusicológica en la sociedad de consumo

La competitividad actual del mercado se refleja en un aumento notable de la inversión en campañas publicitarias donde la música es uno de los elementos fundamentales, obligándonos a definir modelos de análisis y adecuación tanto desde una perspectiva social como musicológica. Por esa razón, la música en la publicidad es un argumento de creciente interés, atendido y analizado en numerosos congresos y exposiciones de ámbito nacional y ya desde hace años de ámbito internacional. Este trabajo se propone definir y diferenciar las nuevas funciones que está adquiriendo la música en nuestra sociedad de consumo a través de los anuncios principalmente en radio y televisión. Desde un enfoque analítico se exponen las diferentes modalidades y situaciones en las que se nos presenta la música asociada a un elemento de mercado, su significado y su efecto en el consumidor. La perspectiva etnomusicológica es fundamental en el estudio de un nuevo contexto cultural que cambia y evoluciona a una velocidad vertiginosa donde podemos considerar la música en la publicidad como un nuevo canal de información y comunicación de acceso universal e inmediato que nos proporcionan las nuevas tecnologías: radio, televisión, Internet... En este estudio se retoman como punto de partida las consideraciones de Alfred Schutz, Max Weber y Theodor Adorno con las que nos podemos acercar a los orígenes del interés por la música como parte fundamental de la sociedad y su influencia mutua. Pretende además abrir nuevas vías de inicio hacia una consideración de la música en los medios de comunicación como un tema fundamental de estudio de la musicología durante los próximos años.

JUDITH HELVIA GARCÍA MARTÍN (Universidad de Salamanca):

Nuevos códigos identitarios en la música publicitaria actual: estrategias comerciales

Las estrategias publicitarias se vuelven cada vez más elaboradas. En los foros de opinión sobre anuncios leemos a menudo que "es más interesante ver las cuñas publicitarias que los programas que se están emitiendo". Cada vez necesitamos más de la hermenéutica para comprender lo que nos están diciendo. Esto se debe a la creciente intención de los publicistas por buscar una identificación del producto con el espectador a otros niveles además del evidente: el de la utilidad, calidad o precio requeridos del artículo. Se ha visto cuan eficaz es la conexión con el receptor haciendo que el mensaje sea menos "analítico" y profundice más a nivel emocional, y por eso proliferan los anuncios en los que el protagonista no es lo que se quiere vender. Se quiere llegar al comprador conmoviéndole mediante diferentes técnicas: contándole una historia que transmita mensajes de valores humanos, parafraseando escenas de películas con las que el espectador se siente identificado (previo análisis del *target* de audiencia), o utilizando uno de los principios básicos del manejo de emociones con música: el del ISO

(Identidad Sonora). Esta teoría, desarrollada por el musicoterapeuta Rolando Benenson, se basa en el presupuesto de que cada individuo lleva a sus espaldas un bagaje sonoro que le caracteriza y le hace distinto de los otros. Cada elemento sonoro- musical de ese "equipaje" provoca en la persona que lo escucha una serie de asociaciones (sensoriales, cognitivas y emocionales). Y la publicidad, consciente del poder de la música a todos los niveles, emplea este recurso principalmente a tres niveles: el ISO cultural, el transcultural y el comunitario. A través del análisis de diversos anuncios, siguiendo la metodología propuesta por Teresa Fraile, veremos en qué consiste cada una de estas modalidades y de qué forma ha conectado el emisor con el receptor a nivel emocional.

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Salamanca):

Más allá del film: la reutilización de la música de cine en la publicidad española

Es evidente que el cine es una fuente de recursos inagotable para la publicidad, pues los anuncios no dejan de ser una obra de arte a menor escala en cuanto a su duración pero de gran interés por concentrar gran cantidad de elementos formales y semánticos en apenas unos segundos. Esta propuesta se centra en observar y analizar la reutilización de la música de cine en la publicidad española. A su vez, el hecho de que pongamos la atención en las bandas sonoras desmitifica la inicial función con la que la música se introdujo en el cine (un elemento de distracción de la técnica). A la hora de plantear esta cuestión debemos tener en cuenta que la música para cine posee un significado propio por su concepción en relación a la película. Por esa razón es interesante observar si la publicidad, al reutilizar esos elementos, hace que la música mantenga su significado inicial. O ver si el spot suma algún matiz al que la música ya contenía. O si, por el contrario, su utilización en el medio audiovisual modifica el significado inicial de la banda sonora respecto a la película para la que había sido creada. En "Más allá del film" intentaremos comprobar, a partir de ejemplos concretos, qué ocurre con las bandas sonoras de películas (*Singing in the rain*, *Rocky III*, *West side story* o *El mago de Oz*) tras haberlas descontextualizado e insertado en un nuevo entorno, así como llegar a unas generalidades (elección de sintonías de películas de éxito, predilección por canciones pegadizas musicalmente, utilización de adaptaciones y no de originales por razones económicas y creativas...) cuya última conclusión es que, en todos los casos, la publicidad utiliza la música como un recurso para apelar a la nostalgia del espectador.

SALA 2: Investigaciones en torno a la música cinematográfica en España II
Coordinador: D. Josep Lluís i Falcó

ALEJANDRO GONZÁLEZ VILLALIBRE (Universidad de Oviedo):

La voluntad del compositor desechada: la reutilización de la música de Libertarias en Los Fantasma de Goya.

En 2006 Milos Forman presenta *Los Fantasma de Goya*, una película que, debido a su carácter de coproducción, cuenta con una gran parte del equipo de origen español. Entre ellos el compositor de la música, José Nieto, quien acabaría abandonando el proyecto por desavenencias con el equipo americano. Uno de los puntos candentes de este enfrentamiento fue la reutilización de la música de *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), compuesta por el propio Nieto, y que, tras ser utilizada en un primer montaje como *Temp Music*, consiguió vencer a la voluntad del compositor de insertar un bloque musical totalmente diferente en una determinada escena. El resultado de estos desencuentros fue que José Nieto decidió no firmar la película, aunque se utilizan 5 bloques originales de su autoría en el montaje final (unos 14 minutos en total). En su lugar, el compositor acreditado es Varhan Bauer. Además, completan el plantel de autores cuya música es utilizada Roque Baños, Josh Zaentz, Arvo Pärt, Itxaso Díez López y Ottorino Respighi, conjuntamente a la aparición de música de carácter popular. En esta comunicación nos proponemos el análisis de las dos escenas que comparten la música de *Libertarias*, su comparación y una serie de reflexiones en torno al montaje basado en la *Temporary Music*, una manera muy habitual de trabajar en la industria norteamericana.

ALEJANDRO ROMÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid/ UNED):

Análisis musivisual, una propuesta metodológica para el estudio de la música en Los Otros de Alejandro Amenábar

El análisis permite al estudioso conocer en profundidad los complejos mecanismos que actúan e interactúan en las obras artísticas, cuyo objetivo puede estar encaminado fundamentalmente hacia tres grandes ámbitos: a) el de la crítica estética, b) el del conocimiento historicista y por último, c) el de la pedagogía y el aprendizaje. El análisis musical tiene una larga historia en su haber con diferentes pero igualmente enriquecedoras aproximaciones metodológicas. Lo mismo podríamos argumentar acerca del análisis cinematográfico. Sin embargo, apenas existen metodologías de análisis que aborden ambos aspectos en conjunción (música e imagen) con una cierta profundidad que vaya más allá de la mera descripción. Nuestra propuesta entiende el estudio de la música cinematográfica desde el cine, teniendo en cuenta no sólo sus puntos de vista estructurales, rítmicos y sonoros, sino también las relaciones semióticas en relación con las interacciones que se establecen entre los sonidos musicales y la imagen y su argumento narrativo, pero siempre partiendo desde el análisis musical de la partitura. Es lo que hemos dado en denominar "análisis musivisual". Presentamos nuestra metodología de análisis

estudiando cada uno de los bloques musivisuales de la película de Alejandro Amenábar, *Los Otros* (2001), para llegar a reflexiones relativas a los modos de organización melódica, rítmica, formal, estructural, armónica, tímbrica, textural, etc. en relación con el significado que aportan a la secuencia cinematográfica, desde un estudio objetivo que permite llegar a determinadas conclusiones a partir de los datos estadísticos extraídos.

ELENA LUIS GONZÁLEZ (Universidad de Salamanca):
Cine musical, ¿made in Spain?

El 18 de mayo de 2001 se estrena en Estado Unidos *Moulin Rouge* –a España llegaría unos meses más tarde, el 11 de Octubre del mismo año- una película dirigida y escrita por el australiano Baz Luhrmann. El film supuso, tal y como pretendía su director, una espectacular revitalización del género musical. Siguiendo las mismas pautas que Luhrmann había utilizado en *Moulin Rouge* –el uso de canciones populares muy conocidas cuyas letras se ajustaban a las escenas- Emilio Martínez Lázaro filma, en 2002, *El otro lado de la cama*. Esta película tuvo una cuota de más de dos millones de espectadores, fue la película más vista del cine español en 2002. El público respondió a una comedia musical realizada en España y que contaba con un reparto compuesto por actores que no sabían cantar ni bailar (aunque la película es un musical). Además, las canciones no son originales. Así pues, ¿Cuáles fueron (y son) las claves del éxito de este género cinematográfico en España? No fue un éxito pasajero, sino que Martínez Lázaro volvería a repetir experiencia en 2005 con *Los dos lados de la cama*, y en 2007 Eduard Bosch se lanzó a una comedia muy interesante con *Ángeles S.A.*

ESTEBAN MARTÍNEZ GONZÁLEZ y JAVIER MATEO HIDALGO (Universidad Complutense de Madrid):
Habitando el ruido: dialéctica de los sonidos no musicales en el cine español

De entre todo el cine que se ha servido de elementos sonoros para la expresión de sus ideas, apenas en nuestro empeño hemos contemplado su faceta exclusivamente musical. Toda película posee una identidad sonora característica, y esta identidad, es inconcebible sin atender todos los aspectos en su completa articulación. La peculiaridad de esta totalidad sonora determina en toda medida el carácter de la película, y la experiencia estética del espectador. La textura de los ruidos concatenados, la tonalidad de las palabras, definen el espacio de su hospitalidad, su transparencia, o bien su oscuridad y hermetismo, impregnando cada película de una peculiaridad afectiva. Vernos sumergidos en cine y permitir que este universo haga resonancia nuestra conciencia, nuestra cultura y se entrelace con nuestra memoria es un hecho fundamental para reconstruir la mentalidad contemporánea. En esta textura sonora que impregna el film último, son los ruidos los que logra la construcción de un mundo sonoro consistente, más allá del 'eslogan musical'; desentrañando pautas propias de composición de música concreta. Todo panorama de ruidos, palabras y su relación con la música supondría en su constitución última la búsqueda de un paisaje sonoro, e identificativo. Es por esto que nuestro interés se centra predominantemente en la identidad y tratamiento del sonido en el cine español, en una búsqueda de identidad idiosincrásica en crisis. Desde los primeros experimentos del cine sonoro (cuya investigación sonora interna era, predominantemente, no musical) hasta adentrarnos en el universo de las películas más peculiares en su textura sonora no musical de nuestro cine. Salvando así de la oscuridad académica una definición de autores que han concebido su película atendiendo a una perspectiva predominantemente sonora no musical; una perspectiva que ha considerado el condicionante sonoro como el que estructura rítmica y expresivamente toda la concepción cinematográfica.

Sesión 3. Aplicaciones didácticas de la música en el audiovisual

16:00 - Dr. Vicente Galbis (Profesor Contratado Doctor, Universitat de València):
"La música de concierto en el cine de Woody Allen: análisis y aplicaciones didácticas"

17:15 - D. Juan Carlos Montoya (Profesor Asociado, Universidad de Castilla la Mancha):
"¿Por qué a mi papá le gusta *Shrek*? Comprensión y trabajo didáctico sobre los referentes sonoros del cine infantil"

18:45 - Mesas redondas:

SALA 1: Música y medios audiovisuales para la educación.
Coordinador: Dr. Vicente Galbis

M^a ELENA HIDALGO SÁNCHEZ (Escuela de Educación de Palencia, Universidad de Valladolid):
Tecnoaula audiovisual: Un nuevo espacio educativo en la improvisación musical

En el ámbito educativo existe una amplia variedad de herramientas tecnológicas de distinta naturaleza. Al utilizarlas de forma combinada y perfectamente integradas, conseguimos llevar a cabo una interesante pedagogía audiovisual que enriquece y favorece el proceso de enseñanza- aprendizaje de nuestros alumnos. El presente trabajo pretende dar a conocer una experiencia didáctica musical llevada a cabo en la etapa de educación primaria, concretamente con alumnas de edades comprendidas entre los 9 y 10 años. El contenido musical a tratar, funcionando como base "el paisaje sonoro", es la improvisación en la que se emplearán recursos instrumentales, corporales y vocales. A lo largo del texto se abordarán y se analizarán aspectos relacionados con la metodología empleada, la implicación con otras áreas, los objetivos conseguidos, la respuesta del alumnado y las problemáticas surgidas durante todo el proceso.

MARÍA ESPERANZA JAMBRINA LEAL (Facultad de Educación, Universidad de Extremadura):

Buenas prácticas docentes en EDUCACION MUSICAL: La banda sonora como recurso melódico para el aprendizaje de la Flauta de Pico con alumnos en formación de las titulaciones de maestro.

Esta comunicación trata de explorar los recursos didácticos que empleamos en el Aula a través de la propuesta intuitiva de "tocar de oído" para el aprendizaje de la Flauta de Pico digitación barroca, utilizando la banda sonora como punto de partida para la motivación del alumnado. Partiendo de los conocimientos rudimentarios para la técnica del instrumento, se logran con eficacia los objetivos formativos previstos y también otras enseñanzas de alto valor educativo, como por ejemplo mayor profundidad en los aprendizajes, superación de obstáculos y progresión de dificultades, que llevan a la consecución del objetivo final que es la interpretación de la coyuntura melódica o frases definitorias de la banda sonora, por mediación de la práctica continuada. Los resultados sonoros, son suficientes para la propuesta inicial, y generan satisfacción personal por conseguir formar parte de la pieza sonora y superar las dificultades añadidas del transporte melódico, o en su defecto de los acompañamientos instrumentales inherentes en la obra que pueden dispersar el proceso de percepción auditiva. El trabajo realizado una vez expuesto en el aula, analizando los resultados obtenidos, constituye una buena estrategia de aprendizaje y después de un proceso de reflexión puede ser mejorado, analizando intelectualmente la causa inicial de donde se ha partido.

MARÍA PARDAVILA NEIRA (Universidad de Salamanca):

La música en publicidad como herramienta educativa en la ESO.

Hasta el momento son muy escasos los trabajos didácticos sobre la utilización de la música en publicidad, sus análisis, tipos y funciones; y la importancia que tiene la música en el contexto de la publicidad en radio y televisión no solo es un tema de especial interés en el ámbito de la investigación, sino que la música y el audiovisual es un tema con cada vez más importancia e interés en el contexto educativo. Mediante la música en publicidad se pueden abordar parte de los elementos prescriptivos del currículo de la ESO, como objetivos, contenidos, criterios de evaluación, etc. En esta unidad didáctica que se presenta, además de estos elementos, también se encuentran presentes unas pautas metodológicas a seguir para el empleo de la música publicitaria en el aula. Una vez abordados estos puntos, es interesante ver la importancia del tema en relación a la consecución de las competencias básicas que marca el propio currículo, y la educación en valores.

Se trata de una unidad didáctica perfectamente aplicable en cualquier curso de la ESO, y modificada de una manera adecuada, también sería válida para la materia de música de Bachillerato, y con una adaptación, ya más elaborada, pero igualmente eficaz, también podría ser aplicable el tema en el área de educación artística de primaria. Con esta propuesta de comunicación pienso que podría enriquecer el apartado de "Música y medios audiovisuales para la educación" del presente simposio, ya que hasta el momento el trabajo en las aulas con la música y el audiovisual, no se ha acercado tanto al campo de la música en publicidad, siendo este un tema muy importante hoy en día, presente en la vida cotidiana del alumnado, y utilizado en otras materias educativas de educación secundaria.

SUSANA FLORES (Universidad de La Rioja):

School of rock: La creación musical y audiovisual como recurso didáctico en la Educación Secundaria

El principal objetivo de esta comunicación es mostrar, desde una perspectiva práctica, las posibilidades didácticas que ofrece la creación de música popular actual y de géneros audiovisuales vinculados a ella en la enseñanza general de música. Para ello se tomarán como punto de partida los resultados obtenidos en un proyecto de innovación desarrollado en un Instituto de Educación Secundaria durante cuatro cursos. El mencionado proyecto ha consistido en la creación de *videoclips* a partir de canciones compuestas e interpretadas por los propios alumnos. El aspecto más innovador de esta experiencia es que los estudiantes no sólo han llevado a cabo todas las fases creativas que caracterizarían a un grupo de pop/rock aficionado: aprendizaje, composición, grabación y realización de vídeos musicales *low cost*, sino que además lo han hecho desde la autenticidad; es decir, con instrumentos reales como la guitarra eléctrica, la batería o el bajo; siguiendo los procesos de

aprendizaje, interpretación y composición habituales en un grupo de pop/rock; grabando en un estudio; y diseñando, grabando y editando su propio videoclip. Lógicamente, con el fin de poder llevar a cabo el desarrollo didáctico de estos proyectos ha sido necesario que los alumnos aprendieran otras destrezas. En el caso del aprendizaje, las herramientas utilizadas toman como punto de partida las habituales en los grupos de pop/rock, que han sido investigadas por autores como Förnas, Lindbert y Sernhede (1995) o Green (2002 y 2008), e incluyen destrezas como el aprendizaje de oído o la imitación. En cuanto a la creación musical, el modelo utilizado es la creación colectiva, descrita por autores Finnegan (1989) o Lilliestam (1996). Por último, para la fase de la creación de *videoclips* se han tomado como punto de partida los trabajos de Fraser and Bradney (2003), Fraser (2005) y White (2007).

SALA 2: Perspectivas metodológicas para el estudio de la música en los medios (II). Coordinador: Dr. Jaume Radigales

DANIEL TORRAS I SEGURA (Universitat Ramon Llull): *Modelos de música y silencio en la persuasión electoral*

En un escenario donde predominan el marketing político y la planificación estratégica política sobre la fidelidad ideológica, la dimensión emocional sobre las valoraciones y mensajes más racionales y la televisión como medio hegemónico, en este contexto, la música desempeña un papel protagonista y relevante en el mensaje de los anuncios electorales. El tipo de música y su connotación emotiva influye decisivamente en la valoración global del mensaje político así como en la percepción y selección más o menos eficazmente de ciertos ítems informativos, y, a la postre, en la movilización y refuerzo de unas opciones de voto u otras. La comunicación explica los ocho modelos más habituales de disposición y distribución de la música y el silencio en los anuncios electorales. El estudio presentado por esta comunicación reconoce estas tipologías a través de un análisis de contenido atendiendo parámetros como los tipos de música utilizados, su ubicación respecto al código audiovisual protagonista, su coherencia argumental, su preeminencia sonora, su estilo, su distribución en bloques, su forma narrativa y su función en el conjunto del producto, entre otros. El silencio también se clasifica según su función, tipología y distribución. La música, según la investigación desarrollada, juega predominantemente en un campo emocional y establece una comunicación general basada en estereotipos y referencias culturales. Afecta a la impresión irracional, a la emotividad, del anuncio y, por lo tanto de la valoración del mensaje político. También juega un papel corporativo menor. El silencio audiovisual, con una función sintáctica, cuando es protagonista desempeña un papel emocional igualmente decisivo en la interpretación del producto como mensaje. En la mayoría de los casos, la sensación de silencio induce a la reflexión. Aún así, la presencia protagónica del silencio audiovisual es mínima. La música persuade y moviliza desde la emoción.

REBECA NAYLA VILLAMAÑÁN PÉREZ (Conservatorio Superior de Salamanca): *La creación de banda sonora en las videoconsolas de tercera y cuarta generación (1983-1996)*

El primer videojuego de la historia se desarrolló en el año 1952 y era una versión computarizada del tres en raya. Pero no fue hasta la década de los 70 cuando apareció el *Pong* de Atari, y supuso la base de los videojuegos como industria. Estos programas se reproducían en primitivas consolas u ordenadores, cuya escasa memoria hizo que los programadores se centraran en la apariencia gráfica, dejando aparte aspectos como la banda sonora, que consistía en pequeños motivos cíclicos, o la aparición de música solo en principios de fase o menús. Estas músicas estaban todas supeditadas a las limitaciones de los chips de sonido de la época, y a circunstancias como que debían ser transcritas a un código por un programador, lo que hacía bastante difícil la incursión de banda sonora en un videojuego. Esta situación se dio en las videoconsolas de primera (Magnavox Oddisey, Coleco Telstar) y segunda generación (Atari 2600, SG-1000.). Pero la tercera generación, trajo acompañando a sus 8 bits, una nueva hornada de chips de sonido con la que los compositores ya podían disfrutar desde 6 hasta 9 canales independientes (en la reedición de la Master System II en Japón). A través del uso de polifonía y de música continua, se transmitía más personalidad a lugares, enemigos, acciones. Prácticamente todos los acontecimientos que ocurren durante los videojuegos de la tercera y cuarta generación van acompañados de música, debido a las carencias de los ambientes sonoros (FX, ruidos y percusión), que seguían siendo muy básicos. Así, el estilo de composición esta destinado a crear impresiones descriptivas. La llegada de la cuarta generación supuso un pequeño avance de los chips de sonido, pero la finalidad compositiva seguía siendo la misma: dotar de un poco más de realismo a un mundo alternativo y temporal, que nos absorberá durante un rato, mientras asumimos el rol de personajes ficticios.

ISRAEL V. MÁRQUEZ (Universidad Complutense de Madrid): *La influencia de los videojuegos en la música popular*

Desde su aparición en el año 1972 hasta la actualidad, los videojuegos se han convertido en una fuente constante de inspiración para algunos de los géneros y subgéneros más característicos de la "música popular" en el sentido de la popular music. El rock, el pop, el *hip-hop* o las diferentes ramas de la música electrónica (especialmente el *tecno* y estilos como el 8-bit) han tomado prestados sonidos,

ritmos y melodías procedentes del mundo de los videojuegos o los han creado directamente inspirándose en la estética y el imaginario de la cultura videolúdica. Esta influencia se advierte también en algunos de los productos y expresiones que acompañan necesariamente al componente principal, obviamente musical, y que incluyen elementos tales como la portada y los libros internos *-booklets-* de los discos, los anuncios o *flyers*, las actuaciones en directo y, en especial, los *videoclips*, formato donde encontramos algunas de las manifestaciones más interesantes de la influencia de la cultura y la estética de los videojuegos en la música popular. Asimismo, el espectacular éxito de los videojuegos musicales en los últimos años (*Guitar Hero*, *Rock Band*, *Wii Music*, etc.) está generando nuevas formas de recepción, interacción y participación de la audiencia, al permitir a la gente acceder a una experiencia musical donde su tradicional condición de oyentes y espectadores cede terreno a un rol más activo y participativo que los convierte en verdaderos protagonistas del espectáculo musical.

**19:45 - Concierto – Ponencia. Dña. María del Mar Blanco Moreno:
"La música de cine en el repertorio didáctico del piano"**

VIERNES, 30 DE ABRIL

Sesión 4. Géneros musicales en el cine

9:00 - Dr. Jaume Radigales (Profesor Titular de la Universidad Ramon Llull de Barcelona): "Visiones contemporáneas de la ópera en el cine"

10:30 - Dr. José M^a García Laborda (Catedrático de la Universidad de Salamanca): "Dos versiones cinematográficas del mito de Salome: desde el teatro (O.Wilde-K. Russell) y el ballet (A. Gómez-C.Saura)"

12:00 - D. Joan Padrol (ESCAC, Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya, Universidad de Barcelona) "La música del cine documental italiano de los años 50 y 60: ¿Cine perdido? ¿Músicas perdidas?"

13:30 Mesas redondas:

SALA 1: Músicas populares urbanas en los medios audiovisuales I Coordinador: Dr. Eduardo Viñuela

**CÉSAR RIVADENEYRA PRIETO (IES Tierra de Ciudad Rodrigo):
*La llegada del pop a la música cinematográfica: el caso de El graduado***

Conocida es la irrupción del pop anglosajón en el panorama de la música popular de principios de los años 60. De esta manera, cine y música pop urbana empiezan a establecer una interrelación que va más allá de la mera conjunción artística para convertirse en plataforma recíproca de promoción con resultados desiguales en ambos casos. Se ofrece un análisis sucinto de la incorporación de una serie de temas pop del dúo Simon and Garfunkel en el film de Mike Nichols "The Graduate" y de la mayor o menor dinamización que éstos crean con las imágenes teniendo en cuenta que se arrinconó el uso de lenguaje sinfónico tradicional que pasó a ser residual. Y se mostrará cómo los lenguajes musicales modernos lograron ser una alternativa al lenguaje tradicional para una película dramática a pesar de los distintos resultados.

**ALEJANDRO LAGARDA PÉREZ (Universitat de València):
*La huella de la discográfica Motown en el cine: The Wiz (1978) de Sidney Lumet***

La discográfica Tamla-Motown, que tuvo un papel fundamental en la creación de la música negra en los años 60 y 70, demostró también en el terreno cinematográfico una gran capacidad para la creación de éxitos. A pesar de que esas películas hoy no son excesivamente recordadas, funcionaron como un vehículo más de la influencia cultural y social ejercida por la discográfica. Entre todas esas películas destaca *The Wiz* (1978), basada en el homónimo musical de Broadway estrenado en 1975, con música y letra de Charlie Smalls que reinterpretaba el cuento L. Frank Baum *El Mago de Oz*. Consideramos interesante el análisis de esta película, en primer lugar por ejemplificar cómo una discográfica de éxito extiende su influencia mediante el medio cinematográfico empleando como protagonista a su máxima estrella, Diana Ross, y como acompañante a un joven Michael Jackson en los inicios de su carrera en solitario. En segundo lugar, porque la música (que para la versión cinematográfica fue arreglada por Quincy Jones), es de carácter urbano; estableciéndose, por otro lado, unas interesantes relaciones entre música e imagen. *The Wiz*, que fue en su día la película musical más

cara de la historia, hace una lectura en clave negra del cuento de Baum y de la película protagonizada por Judy Garland en 1939; pues además de contar con música asociada plenamente a artistas de raza negra (*soul, funk...* y el propio sello Motown), esta se desarrolla en un imaginativo espacio cinematográfico que no deja de lado, sin embargo, su carácter urbano (por ejemplo, el camino de baldosas amarillas es ahora el metro de Nueva York); destacando también el fuerte componente racial de toda la cinta, relacionado muy estrechamente con el fenómeno del *Blaxploitation*, en un film que transforma con música contemporánea los elementos clásicos del musical.

ELENA BOSCHI (Institute of Popular Music – Universidad de Liverpool):
'Canción Prohibida'. Simulacros Musicales y Otros Mundos en Barrio de Fernando León de Aranoa

'Música de barrio ... Música que pertenecía ya a la película mucho antes de rodarla' Así describe Fernando León de Aranoa el origen de la música de *Barrio* en la carátula de la banda sonora original (1998). Sin embargo, detrás de la retórica de autenticidad se halla una variada recopilación de canciones cuya función va más allá de la simple recreación de la atmósfera del barrio de donde los tres chavales quieren huir pero no pueden. En su análisis de la película, Nuria Cruz-Cámara (2005) aplica los conceptos de simulacro, implosión e hiperrealidad teorizados por Jean Baudrillard (2001) y, aunque alcance conclusiones interesantes, en ellas no se considera la música. Además de esbozar algunas ideas sobre simulacros musicales en Barrio, esta comunicación se propone explorar la relación entre el uso de canciones de artistas latinoamericanos (Lalo Rodríguez, José Manzo Perroni, Celina González), canciones de artistas de españoles influenciadas por géneros latinoamericanos y *hip hop* (Hechos Contra el Decoro, Amparanoia), y la única canción de un artista norteafricano (Cheb Mami). Dependiendo de cuales asociaciones culturales se oigan en esas canciones, *Barrio* puede ofrecer identificaciones muy diferentes. En esta comunicación hablaré sobre los mundos cercanos y lejanos evocados por los distintos grupos de canciones y trataré de desenredar las relaciones entre dichos mundos.

LOLA SAN MARTÍN ARBIDE (Universidad de Salamanca):
This is America. Jim Jarmusch: músico y cineasta

Proponemos un análisis de la producción audiovisual del director estadounidense Jim Jarmusch (Akron, Ohio, 1953). Su trabajo cinematográfico cuenta con una docena de largometrajes, la grabación de un documental musical y seis *videoclips*. Las composiciones musicales que podemos escuchar en sus cintas son en su gran mayoría compuestas por músicos con los que le une una estrecha amistad. Este factor, junto con otros, hace que en sus rodajes reine un ambiente de confianza mutua entre todos los participantes y donde la improvisación se convierte en un valor añadido. De este modo, en sus películas podemos apreciar que estos músicos –Tom Waits, John Lurie, Joe Strummer o Screamin' Jay Hawkins, por ejemplo- dejan en los films huella de su propia personalidad. Jarmusch fue músico en su juventud y en numerosas ocasiones ha señalado que para él música y cine son medios muy próximos. Como constantes del estilo del autor se han señalado la reflexión sobre choques interculturales y la hilaridad de lo cotidiano, todo ello realizado con una gran economía de medios. Por otra parte su obra se ha analizado desde la teoría del posmodernismo y en relación con las producciones del cine de vanguardia estadounidense, opuesta al de las productoras más poderosas. Los objetivos de este estudio son los siguientes: - Valorar la medida en la que las películas en su conjunto se asemejan a la imagen que cada músico ha creado para sí. - Analizar gracias a qué recursos los sonidos explican las imágenes de las películas. - Estudiar, mediante la comparación, si la experiencia del cineasta en el rodaje de vídeos musicales aporta una estética especialmente musical a sus largometrajes y viceversa. - Considerar cómo la obra de Jarmusch es representativa o no de la sociedad estadounidense de las últimas tres décadas.

SALA 2: Música, cine y autores
Coordinador: Dr. Joaquín López González

ANTONIO LUIS SUÁREZ MORENO y MARTA SERRANO GIL (Universidad de Extremadura):
Pablo Cervantes en la música de cine

MARCOS AZZAM GÓMEZ. (I. E. S. Sierra del Valle. Ávila):
Zarabanda de Ingmar Bergman: un testamento músico-cinematográfico

En el año 2003, el director sueco Ingmar Bergman puso punto final a su extensa obra artística. Según sus propias palabras, esta iba a ser su obra final, definitiva, donde iba a exigir lo máximo, consciente como era de que jamás regresaría al cine. Muchos son los elementos dramáticos, simbólicos, estéticos... que esta película recoge, esencializa podríamos decir, de su trayectoria cinematográfica, como si de un resumen, manifiesto definitivo, se tratase. Nosotros vamos a atender al aspecto musical, para constatar, tras el análisis de todas sus películas, este mismo hecho: muchos de los aspectos musicales de sus películas son incluidos en esta producción final. Así, la presencia de Bach y de sus zarabandas, comentarios concretos sobre Estética, el juego y engaño diegético-incidental, las interacciones entre los personajes a modo de música de cámara, la inevitable presencia de las campanas

y el piano, el sinfonismo, los aspectos psicoanalíticos aplicados al músico, la concepción de "tempo" musical llevada al propio "tempo" de la narración, la importancia dada al silencio, los propios actores como músicos, etc. Y todo ello tapizado por ese clima emocional, simbólico, dramático y estético que el maestro escandinavo supo dar a su cine. Se recurrirá oportunamente, a modo de citas, a las propias palabras del director, además de a algunos autores que han estudiado su obra y otras obras de referencia dentro del estudio de la música de cine, como puedan ser Chion, Lack, Gorbman y compañía.

VÍCTOR SOLANAS DÍAZ (I.E.S. Zaurín. Ateca, Zaragoza):

Nino Rota y Luchino Visconti: relaciones musicales a través del cine

La comunicación que se presenta al V Simposio Internacional "La creación musical en la Banda sonora" pretende estudiar las relaciones entre la música compuesta por Nino Rota para varias películas de Luchino Visconti y los planteamientos estéticos de este último (tanto cinematográficos como musicales) siguiendo la metodología que fundamenta gran parte de mi Tesis Doctoral, actualmente en desarrollo. El nombre de Nino Rota está estrechamente relacionado con el director de cine Federico Fellini. Ambos forman uno de los "binomios" más representativos y conocidos en el ámbito de la música en el cine. En cambio, Rota no suele ser asociado con frecuencia a Luchino Visconti, pese a que colaboraron juntos entre los años 1957 y 1963. Las películas en las que compartieron intereses y diferencias fueron: *Noches blancas (Le notti bianche, 1957)*, *Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli, 1960)*, el episodio de *Boccaccio '70* titulado *El trabajo (Il lavoro, 1962)* y la más conocida de todas por el público: *El gatopardo (Il Gattopardo, 1963)*. Dado que trabajaron juntos durante unos seis años y que lograron producir verdaderas obras maestras para la Historia del cine, será necesario hacer un análisis de la música de Rota en el cine de Visconti para conocer sus perfiles artísticos y los motivos que llevaron a su colaboración, así como el resultado e interés de dicha colaboración en términos objetivos para el mundo de la música en el cine.

IGNACIO SAAVEDRA INARAJA (Universidad CEU San Pablo):

Amarcord (1973): Rota, Fellini y la nostalgia

Sesión 5. Estudios interdisciplinares en la música para audiovisual

16:00 - Dra. Matilde Olarte (Profesora Titular, Universidad de Salamanca): "La imagen femenina en los musicales del "siglo de oro": modelos de mujer de ficción, ¿o de realidad?"

17:15 - Dr. Carlos de Pontes-Leça (Departamento de Música, Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa): ""El Musical: Siglo 21, Años Zero".

18:45 - Ponencia de clausura. Dr. Joachim Steinheuer (Universidad de Heidelberg): "Media interaction in Alain Corneau's *Tous les matins du monde* (1991)"

20:00 - Mesas redondas.

SALA 1: Música e interacción de medios.

Coordinador: Dr. Carlos de Pontes-Leça

CARLOS VILLAR-TABOADA (Universidad de Valladolid):

Las óperas televisivas de Rogelio Groba: perspectivas críticas.

Rogelio Groba (Ponteareas, Pontevedra, 1930), el compositor gallego más vinculado a la denominada "Generación del 51", es un prolífico autor de más de medio millar de obras, exponentes de diversos estilos y técnicas musicales y representativas de todos los géneros musicales a excepción de los electroacústicos. Su producción sinfónico-vocal incluye un total de nueve cantatas (1972-2005), un *requiem* (2003) y un total de cinco óperas (1986-2002). Entre éstas, *Camiños de Rosalía* (1994, sobre textos de Rosalía de Castro, supervisados) y *Floralba* (1998-99) son definidas por el propio compositor como "óperas televisivas". Los objetivos de esta comunicación consisten en determinar cuáles son las características poéticas sobre las que se sustenta el concepto de "ópera televisiva" propuesto por Groba, observando en qué se diferencian estas composiciones de las otras óperas pertenecientes al catálogo del compositor; ponderar la relevancia de estos planteamientos en el conjunto de su catálogo; y valorar su aportación dentro de la tradición operística que, desde el segundo cuarto del siglo XX, trata de incorporar a la escena lírica, a toda una ya variada gama de elementos dramáticos, alguno de los recursos tecnológicos vinculados al film. El estudio de las partituras, los libretos y los diversos textos escritos por el músico define la aproximación a las fuentes primarias, mientras que la labor crítica contrasta lo anterior con ciertos hitos que se pueden identificar en la tradición lírica como afines al tópico

de "ópera y film". Una avance de las conclusiones apunta coincidencias con aspectos puntuales de la música cinematográfica, aunque en esencia se trata de una visión renovadora de lo operístico.

MARÍA DEL CARMEN VIDAL LÓPEZ (Universidad de Oviedo):

Televisión y nuevos formatos operísticos. Estudio de un caso concreto en España: las óperas televisivas de Rogelio Groba.

La vinculación establecida entre medios audiovisuales y creación musical ha ido conduciendo a una remodelación de los productos musicales, así como también de las tradicionales estructuras de producción y difusión musical. La ópera, género que se convirtió en un gran campo de experimentación a lo largo del s. XX, desde temprano se vio asistida por el universo audiovisual al presentarle una multitud de posibilidades de desarrollo. Ya en los primeros momentos de la televisión, la ópera pasó a formar parte de las programaciones, y desde entonces, esta relación ha supuesto un diversificado entramado productivo. El rendimiento que ofrecía la transmisión televisada de ópera y el importante alcance que esto suponía (de cara a un público masivo), generaron demandas para creaciones operísticas específicamente concebidas en formato televisivo. En España debido a las circunstancias históricas hay que hablar de ciertas particularidades y de unos ritmos propios de implantación. Aunque la renovación del panorama musical que llevaron a cabo los miembros de la denominada Generación del 51 comprendió tanto la atención a los recursos, técnicas y medios compositivos que se estaban empleando a nivel internacional y que hasta el momento habían sido poco explotados, el relativo retraso con el que comenzaron las emisiones televisivas en nuestro país y el exiguo apoyo institucional fueron factores que hicieron débiles estos canales para la evolución. Pero, en el caso del compositor Rogelio Groba (1930-) el formato de la ópera televisiva fue de importante provecho para ejercitarse en la composición de teatro musical. Sus dos óperas concebidas para la televisión, *Camión de Rosalía* (1994) y *Floralba* (1998-1999), son abordadas con los recursos y técnicas compositivas que caracterizan su estilo personal y, al estar pensadas para la televisión, el compositor puede atender a distintos aspectos (tanto musicales como relativos a la representación) que no serían posibles en la puesta en escena en un teatro de ópera convencional.

REBECA RÍOS FRESNO (Universidad de Valladolid):

Reflexiones sobre la inclusión del audiovisual en la ópera D.Q. (Don Quijote en Barcelona) (2000)

Al amparo de la libertad estética han surgido en los últimos años en la escena operística española creaciones de todos los formatos que cimientan el que será nuestro legado lírico del siglo XXI: grandes producciones, obras de cámara, de bolsillo e, incluso, televisivas. En algunos casos la concepción tradicional del arte escénico da paso a una organización de experiencias interculturales en las que espacio material y virtual, espectador e internauta, escenario físico y ciberespacio, interactúan para ofrecer espectáculos en continua evolución que desafían los procesos comunicativos al uso. Ese es el caso del montaje de *La Fura del Baus D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, estrenado en el año 2000 en el Liceo barcelonés. Una red de información omnidireccional posibilitó que los internautas fuesen más allá de la mera función como receptores de la obra, pues se les facilitó la oportunidad de complementar la partitura del compositor José Luis Turina de Santos mediante esculturas sonoras generadas gracias al software libre FMOL (*Faust Music On Line*), programado *ad hoc* para los espectáculos de *La Fura*. El trabajo de creación simultánea del libreto, la música y los componentes escénicos propició que se ensanchasen los límites estéticos de la ópera, al incluir en ella fragmentos audiovisuales desarrollados a partir de las aportaciones musicales de los internautas, cuyo contenido no había sido prefijado. A través de un análisis global de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)*, que se ilustrará con imágenes y varios ejemplos audiovisuales, la comunicación revelará los diversos guiños que la compañía catalana y Turina de Santos establecen respecto a los paradigmas estéticos contemporáneos que guían tanto la creación musical como la evolución del formato audiovisual, ambas situadas a medio camino entre la investigación artística y el consumo de la sociedad de masas.

RENE MICHAELSEN (Universidad de Colonia):

Anatomy of a soundtrack - Duke Ellington's score for Otto Preminger's Anatomy of a Murder

After the remastered version of Duke Ellington's score for Otto Preminger's courtroom drama "*Anatomy of a murder*" (1959) was released on CD in 1999, critical acclaim was high. In most accounts though, Ellington's soundtrack was regarded as if it was a piece of absolute music, its use in Preminger's movie mostly being condemned as inappropriate. The paper tries to put Ellington's music back in place as what it was originally intended to: music to be heard in connection with a film narrative. As will be shown, the film can thus be read as opening up a critical space for the evaluation of the jazz as film music in the 1950s and already hints at the experimental use of music in films of the following decade.

SALA 2: Músicas populares urbanas en los medios audiovisuales (II)

Coordinadora: Dra. Teresa Fraile Prieto

JUAN PEDRO ESCUDERO DÍAZ (Universidad de Salamanca):

El flamenco en los medios audiovisuales. Apuntes para una aproximación metodológica a su estudio.

Desde su nacimiento, los medios audiovisuales han sufrido una enorme evolución debido a diversos motivos. En la actualidad suponen una plataforma social que aglutina multitud de elementos, forjando una imagen interdisciplinar y multicultural. Su enorme extensión abarca relaciones entre diferentes disciplinas y ámbitos de la sociedad, al tiempo que es uno de los elementos con más presencia en la actualidad. El medio audiovisual está formado por una gran cantidad de plataformas (cine, televisión, radio, videoclip, documental, Internet, productos multimedia, etc.), cada una con unas características concretas que utilizan la música de manera diversa. Sus funciones también difieren según tomemos una plataforma u otra, pero todas persiguen un mismo fin: la comunicación mediante imágenes y sonidos. Por otro lado, el flamenco, como elemento musical, artístico y cultural, no se ha mantenido ajeno a su influjo; es más, los medios audiovisuales han contribuido a formar un imaginario flamenco que ha traspasado nuestras fronteras. El mismo arte flamenco se ha servido de los medios audiovisuales para su difusión y expansión, adaptándose al mismo desarrollo que en ambas ha venido parejo. Tras un breve análisis de ambos universos (flamenco – audiovisuales) se puede deducir que contienen una serie de elementos comunes: música, evolución, presencia en la actualidad, mercado, etc. El flamenco, como unidad musical, posee unas características definidas que interactúan con los medios audiovisuales de manera desigual a como lo harían otros estilos musicales como el rock, el pop o el *heavy metal*. Habiendo observado, pues, la innegable presencia del flamenco en los medios audiovisuales, la presente comunicación intenta abordar el estado primigenio donde comienza toda investigación: la metodología a utilizar en su estudio. Debido a las escasas publicaciones en referencia a esta temática, se abordará la metodología de análisis en los medios audiovisuales conjugándola con el particular lenguaje y entramado del flamenco. También se contemplará la propuesta de nuevas pautas y técnicas metodológicas de cara a la realización de un posterior estudio en profundidad.

YAIZA BERMÚDEZ (Conservatorio Superior de Badajoz):

María Antonieta: conversaciones entre el contrapunto clásico visual y la música contemporánea. Aproximaciones para el entendimiento del eclecticismo sonoro.

Uno de los elementos que más llaman la atención del espectador una vez visionado el tercer largometraje de Sofía Coppola es, cómo en una película de género histórico se suceden durante el discurso narrativo músicas tan dispares. Pero... ¿A qué se debe esta disparidad? ¿Realmente esperamos o suponemos escuchar una banda sonora musical compuesta por una cantidad más o menos legitimada de "clásicos"? Así pues, en el film se puede escuchar desde un Vivaldi hasta un Couperin, pero si bien esto es un hecho más que reconocible, lo cierto es que lo más llamativo es su convivencia con "otras músicas". Estas últimas comprenden composiciones que lejos de ilustrar la ambientación de la época, se concentran en realizar ciertas analogías paradigmáticas entre la protagonista y cualquier adolescente actual. Por ende, el resultado definitivo es una banda sonora que en vez de fomentar y establecerse como un ejemplo más de los numerosos trabajos de género, esto es, con música de los compositores mayoritariamente del siglo XVIII, se concentra en la elección un tanto ecléctica de músicas de grupos de los años ochenta del siglo pasado. El objetivo de la presente comunicación será a partir de la elección de algunas secuencias representativas, analizar cuáles han podido ser las razones por las cuales se ha utilizado determinado material sonoro. De esta manera, aportaremos datos significativos que nos posibilite establecer nuevas fronteras en la utilización de las "música populares" en el cine histórico del siglo XVIII.

LUCAS CARBONELL CERESO (Universidad de Alicante / Universidad de La Rioja):

GREEN: BJÖRK: 2010. Ecomusicología feminista y Videoactivismo en la crisis económica islandesa

La cantante islandesa Björk es, desde los postulados más vanguardistas del videoarte, uno de los principales referentes en la historia reciente del videoclip. Esta comunicación explora las técnicas que Björk ha utilizado desde el año 2007 a través de su música, videoclips, y la relación con los fans, para ofrecer alternativas al modelo de crecimiento económico islandés. Técnicas heredadas de tradiciones como su pasado activista punk o el empleo de las nuevas tecnologías, como en el videoactivismo, asociadas al fenómeno antiglobalización, y expuestas en su último trabajo discográfico *Volta* (2007), el videoclip *Náttúra* (2008) y el recopilatorio *Voltaic* (2009). Björk se ha convertido en un icono para parte de la ciudadanía islandesa descontenta por la idea de crecimiento económico, basado principalmente en la explotación de recursos geotérmicos, que la clase política local ha impuesto. El prodigioso crecimiento económico islandés de los años noventa del siglo pasado ha desembocado en una de las mayores crisis en la historia de la economía contemporánea, con la bancarrota de las tres instituciones bancarias más importantes de Islandia. El ejemplo de Björk, dentro de las músicas populares urbanas, muestra cómo la cantante a través de su música y videoclips ha pasado de ser un icono en la construcción nacional islandesa de finales de siglo XX y principios del XXI, a proponer iniciativas empresariales para desarrollar de manera sostenible la economía del país desde una perspectiva ecológica y feminista.