



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

El rol del violonchelo en la música cinematográfica

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Helena Lafuente Hidalgo

Director/a del TFG: Francisco Pastor Sempere

Especialidad: Interpretación de Violonchelo

Grado Superior de Música

Curso académico

2024– 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este proyecto de investigación titulado *El rol del violonchelo en la música cinematográfica*, tiene como objetivo examinar de manera exhaustiva el papel desempeñado por este instrumento en la música del cine. A través de un análisis detallado, se explorarán las múltiples facetas de esta contribución musical, abordando tanto aspectos técnicos como emocionales, con el fin de comprender cómo el violonchelo influye en la experiencia estética y narrativa del denominado séptimo arte.

Palabras clave: Violonchelo, cine, audiovisual, composición, música.

ABSTRACT

This research project titled *El rol del violonchelo en la música cinematográfica*, aims to examine deeply the role played by this instrument in film music. Through exhaustive analysis, the many facets of this musical contribution will be explored, addressing both technical and emotional aspects in order to understand how the cello influences the aesthetic and narrative experience of cinema.

Keywords: cello, cinema, composition, audiovisual, music.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido realizado bajo la tutela de Francisco Pastor Sempere, a quien me gustaría agradecer especialmente su ayuda, no solo por guiarme en este trabajo, sino por su gran paciencia y orientación durante estos años, que me han ayudado tanto a crecer como violonchelista y como persona, gracias por todo.

Me gustaría también agradecer al CSMA que ha sido prácticamente mi casa durante mi proceso de formación, y a todo el resto de mis profesores, especialmente a María Eugenia, por su gran implicación con el alumnado, gracias por todas las charlas motivacionales que siempre me han instado a seguir esforzándome.

Por último, quiero agradecer a mi familia y amigos por ser un pilar fundamental en mi vida. A mis padres, que siempre me han apoyado incondicionalmente, y a los que les debo toda mi formación. Y por último a Ximo, por ser mi compañero de batalla, por creer siempre que era capaz, por la paciencia y consejos que tanto han significado para mí.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	7
1.1	Objeto de estudio y justificación	7
1.2	Estado de la cuestión.....	8
1.3	Objetivos.....	9
1.4	Metodología y estructura	10
1.5	Dificultades y facilidades.....	11
2	MARCO TEÓRICO	13
2.1	Interacción música- imagen	13
2.2	Música y significado en el film.....	15
2.3	El color y el timbre instrumental	16
2.4	Evolución de la música del cine	17
2.5	Análisis tímbrico de los instrumentos y su influencia en la narrativa visual.....	27
2.5.1	Aerófonos	29
2.5.2	Cordófonos	30
2.5.3	Idiófonos y Membranófonos	30
2.5.4	Electrófonos.....	31
2.6	La música culta en el cine	31
3	EL VIOLONCHELO EN LA MÚSICA DEL CINE	41
3.1	Filmes en los que el protagonista toca el violonchelo: análisis fílmico.....	41

3.2 Presencia del violonchelo en las bandas sonoras: experiencia estética	55
3.3 Las Suites de Bach en el cine.....	63
3.4 Saraband (2003).....	68
4. CONCLUSIONES	73
5. BIBLIOGRAFÍA.....	77
5.1 FONOGRAFÍA.....	78
5.2 FILMOGRAFÍA	78
5.3 WEBGRAFÍA.....	84
6. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	87

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

Se ha observado una falta de consenso en cuanto a la influencia precisa de la música en el cine, siendo objeto de interés y debate, especialmente en lo que respecta a la creación de atmósfera, impacto emocional y narrativo que ejerce sobre el público.

La justificación de este trabajo de investigación se basa en la necesidad de explorar a fondo el papel del violonchelo en la música cinematográfica, reconociendo su singularidad y destacando su influencia directa en la experiencia estética y narrativa del espectador. La elección de este instrumento no es casual, sino que es debida a su rango expresivo y cualidades tonales, de las cuales nace su capacidad para transmitir emociones profundas y su versatilidad para adaptarse a una amplia variedad de contextos.

A causa de esto nos surgen diferentes preguntas que cuestionan en qué medida y con qué papel aparece el violonchelo en la música cinematográfica. Filmes como los del destacado cineasta Ingmar Bergman, *Saraband* (2003); *Fanny y Alexander* (1982); *Como en un espejo* (1961) ... incluyen música de este instrumento, y resulta inevitable plantearse el significado de la misma en su narrativa. La hipótesis planteada sugiere que la presencia destacada de determinados instrumentos en la música de películas ejerce un impacto perceptible en la experiencia emocional y en la conexión que establece el espectador con la trama.

Al abordar la importancia del violonchelo en este contexto, se busca analizar su uso técnico y estilístico al igual que profundizar en su capacidad para elevar la experiencia estética del público. Este estudio no solo beneficiará a los entusiastas de la música y el

cine, sino que también puede ser valioso para instrumentistas, compositores, directores y profesionales de la industria cinematográfica, proporcionando conocimientos que puedan influir en la creación y apreciación de la música original en el séptimo arte.

En resumen, este trabajo busca llenar un vacío en la investigación al centrarse en el violonchelo, explorando cómo este instrumento específico contribuye de manera significativa a la construcción de mundos sonoros cinematográficos ya sea como parte de la banda sonora musical original, o como tema central de la película.

1.2 Estado de la cuestión

La música, específicamente en la que interviene el violonchelo, ha dejado una huella significativa en el cine, siendo Ingmar Bergman uno de los cineastas que más ha incorporado este instrumento en sus películas. Según Kalinina (2015) la simbología de las *Suites para violonchelo solo* BWV 1007-1012 de J.S. Bach se destaca en filmes como *Saraband* (2003), donde la repetición de la *Sarabande* de la *Suite en Do menor* nº5 BWV 1011 adquiere un significado profundo en la narrativa.

En el podcast de RTVE *Instrumentos musicales en el cine*, se explora el protagonismo del violonchelo en diferentes películas, revelando su diversidad de expresiones emocionales. Desde las composiciones de Mark Mancina en *El triunfo de un sueño* (2007) hasta interpretaciones únicas de Bach por Yo-Yo Ma y Wu Tong¹, se evidencia cómo este instrumento añade capas de emoción y conexión a las películas.

¹ Wu Tong (1971): Es una figura representativa de la música crossover china, hábil en la creación, el canto y la interpretación de instrumentos musicales nacionales.

Por otro lado, en el documental *Music Behind the Scenes*, Hedderwick (2001) va más allá al profundizar en la importancia de la música en el cine. A través de entrevistas con compositores y directores, explora el proceso creativo detrás de las bandas sonoras, desde decisiones musicales hasta su impacto en la narrativa. Analiza emociones como amor, suspense y heroísmo, destacando el papel crucial de cada instrumento en la estética y el desarrollo narrativo.

En este sentido, en el libro *Análisis Musivisual*, Román (2017) ofrece una mirada didáctica y detallada sobre la relación entre música e imagen en el cine. Dividido en secciones teóricas y prácticas, profundiza en el análisis tímbrico de instrumentos y su influencia en la narrativa visual, mostrando cómo la música contribuye a la estética cinematográfica y a la creación de significado.

Además, Wise (2020) comenta solos de violonchelo en algunas bandas sonoras y destaca la potencia emocional de este instrumento. A través de ejemplos concretos como en *Joker* (2019) o *El irlandés* (2019), explora cómo el instrumento añade matices emotivos y poderosos a las composiciones cinematográficas, enriqueciendo la experiencia para el espectador, evocando emociones que persisten entre lo oscuro y lo conmovedor, lo fresco y lo vanguardista.

1.3 Objetivos

Los principales objetivos de este trabajo son:

- Conocer la presencia de violonchelistas en el cine.
- Analizar la información relativa a la utilización del violonchelo en la música cinematográfica, desde la aparición como elemento principal o parte de la banda

sonora, hasta la búsqueda de una determinada expresividad a través del instrumento.

- Contextualizar, analizar y determinar el papel de las *Suites para violonchelo solo* BWV 1007-1012 de J.S. Bach en la música cinematográfica, especialmente la *Suite en Do menor* nº5 BWV 1011.
- Determinar, plasmar y transmitir las emociones, sensaciones y sentimientos que buscaba Ingmar Bergman en *Saraband* (2003) a través del violonchelo.

1.4 Metodología y estructura

Se trata de un trabajo performativo ya que se interpretará *Suite en Do menor* nº5 BWV 1011 de Bach al completo: *Preludio, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte 1 y 2, y Gigue*.

La metodología que se llevará a cabo será una investigación documental. Se pretende, por un lado, examinar la evolución de la música en el cine, así como el empleo de la música culta en el mismo. Por otro lado, se cuantificará el empleo de los diferentes instrumentos en el cine, buscando establecer una recurrencia en función del tipo de escena. De igual modo, se va realizar una detección y acopio de películas en las que aparece el violonchelo (tanto como protagonista y como parte esencial de la banda sonora musical) a través de un análisis del material filmográfico. Por último, se realizará una recolección de datos para describir y comprender el empleo de las *Suites* de Bach, poniendo el foco como se comentaba anteriormente en la *Suite* nº5, elemento musical y narrativo principal de la película *Saraband* (2003).

1.5 Dificultades y facilidades

Entre las principales dificultades, destaca la escasez de estudios académicos centrados exclusivamente en el papel del violonchelo dentro de las bandas sonoras. Si bien existen numerosos análisis generales sobre la música en el cine y estudios de compositores específicos, resulta más complejo encontrar documentación específica que aborde el uso expresivo, simbólico o narrativo del violonchelo en concreto. Esto requiere una revisión más amplia de fuentes, como información sobre los compositores de música cinematográfica y directores, análisis de bandas sonoras concretas, de música preexistente en producciones cinematográficas, y artículos de carácter divulgativo o técnico.

Quizás la dificultad más relevante consiste en el acceso a partituras originales para poder realizar un análisis detallado de obras cinematográficas donde el violonchelo tiene un papel destacado, ya que muchas veces estas partituras no se encuentran disponibles de forma pública o requieren permisos especiales. Las partituras originales en pocos casos están al alcance del público, incluso la mayoría de veces son arreglos, lo cual reduce mucho la posibilidad de análisis de fuentes primarias que den credibilidad al estudio.

En cuanto a las facilidades, una de ellas reside en la abundancia de ejemplos audiovisuales disponibles en plataformas digitales, lo que permite realizar un análisis auditivo de bandas sonoras relevantes. Además, el creciente interés por el análisis musical cinematográfico supone una fuente complementaria de información enriquecedora.

Asimismo, tener formación como violonchelista ha supuesto una ventaja a la hora de identificar recursos técnicos y expresivos del instrumento, así como para interpretar su función emocional dentro del discurso narrativo del cine.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 Interacción música- imagen.

Román (2017) plantea la creación de un método de análisis que parte del establecimiento de rasgos comunes en la composición de música para el cine, estableciendo pautas y herramientas para dicho análisis. Propone tanto un análisis de la partitura fílmica, así como de la partitura musical. Este análisis surge de la interacción música-imagen. La música aporta un valor añadido a la imagen, matiza, subraya, o añade una nueva perspectiva a lo ya expresado por la imagen. Por eso el autor acuña el término *lenguaje musivisual*.

Siguiendo esta línea, basándonos en el «principio de proximidad» de la teoría de la *Psicología de la Gestalt*², que afirma que cuando dos elementos diferentes son sincrónicos, es decir, que coinciden en el tiempo, se relacionan adquiriendo un nuevo significado común. Así, una imagen y sonido que se perciben simultáneamente generan espontáneamente un todo indivisible. Chion lo define como «la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica irracional» (1993, p.56)

² La teoría de la Gestalt es una escuela de pensamiento en psicología que se originó en Alemania a principios del siglo XX, desarrollada por psicólogos como Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler. El término *Gestalt* se traduce aproximadamente como «forma» o «configuración» y se centra en la idea de que el todo es diferente a la suma de sus partes. Esta teoría sostiene que los seres humanos perciben los objetos y los eventos como patrones completos y estructurados, más que como una simple colección de elementos individuales.

Por lo tanto, cualquier elemento musical resalta siempre el elemento visual (cambio de plano, objeto, tipo de movimiento, un efecto luminoso...). Un ejemplo muy claro lo podemos observar en el llamado *mickeymousing* en el que cualquier movimiento es acompañado de forma exacerbada por efectos musicales, subrayando así la acción física, como ocurre en los antiguos dibujos animados. Una muestra podría observarse en *Mickey's Fire Brigade* (1935) con música de Bert Lewis.

De igual modo, comentar brevemente que el silencio forma una parte inexorable de la música, y también tiene una parte fundamental en la relación música-imagen. Por un lado, se puede considerar como una antesala a una secuencia muy ruidosa o con mucha música; o, por otro lado, se puede asociar a la idea de calma. El silencio en la imagen se puede clasificar de tres maneras: «silencio previo» como tensión y expectación antes de un momento sonoro; «silencio intermedio» que puede ser estructural (entre secciones), o expresivo (genera tensión); «silencio final», que deja espacio para que después la música sea más significativa. El silencio en cine es tan necesario como la música porque refuerza la idea de esta, potenciándola. Un ejemplo de silencio utilizado de forma estratégica en una película es en el filme *Con la muerte en los talones* (1959) de Alfred Hitchcock.

Existe una forma de organizar la música en la realización de una película, es lo que se conoce como «diseño sonoro», en el que se programa, se selecciona y se organiza el sonido en función de comunicar una idea, con el fin de transmitir determinadas sensaciones al espectador a través de una producción audiovisual. Dentro de este «diseño sonoro» se encuentran los parámetros de sonido, los cuales tienen que ver con la generación de sentido del objeto musical en relación al elemento visual. Estos parámetros son «reverberación, ecualización, el volumen, el emplazamiento de sonido, y la curva envolvente».

2.2 Música y significado en el film.

La música forma parte del cine en igual medida que el elemento visual y argumental, como describe Sánchez (2007):

La articulación de todos los elementos que componen la obra audiovisual, tanto los que conforman la imagen (color, escala profundidad de campo...), como los que pertenecen a la banda sonora de la película (sonidos, diálogos, música, silencios), dan lugar a una cadena de relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y en el espacio. (p.30-40)

La narración cinematográfica está estrechamente ligada a la música, debido a su carácter temporal, favoreciendo a la continuidad de la acción dramática, ambas son, como expresa Román (2017), «artes del tiempo». Colón et al. (1997) profundizan en este sentido afirmando que:

El carácter narrativo de la música es indisociable de su dimensión temporal. El cine, al construir un presente absoluto se distancia del relato en cuanto que éste está determinado por una tensión hacia lo que va a venir. La música, aportando su dimensión temporal en su doble carácter de continuidad y de flexibilizador, acerca lo narrativo al film. (p.242).

La música, en definitiva, establece en cierto modo los momentos estructurales de la narración y sirve de conductor de la acción dramática por medio del uso cambiante de los diferentes bloques musicales, *el tempo* y el ritmo musical.

En el cine, la música puede aparecer de dos maneras: como música diegética, aquella que forma parte de la narración, que actúa un figurante más, es decir, es un elemento perteneciente al propio relato; y, por otro lado, puede aparecer como música extradiegética o también llamada música incidental, que acompaña la narración, pero no está incluida dentro de la misma. Esta última expresa todo el contenido implícito significativo, que se relaciona con la expresión de emociones y sentimientos y con la construcción de la psique de los personajes, además de enfatizar la narración, subrayando

los aspectos dramáticos que ocurren dentro de la historia. En definitiva, como define Román (2017) «hay músicas cinematográficas cuyas principales funciones {...} se encuentran en la producción de significados relacionados con contenidos psicológicos que tienen que ver directamente con la narración y con la puesta en escena dramática». (p.82)

La música incidental se puede clasificar de tres maneras en función de su significado: «narrativa», aquella que ayuda a dar un sentido al discurso argumental; «dramática», cuando acompaña a los conflictos narrativos ayudando a construir el contenido psicológico del film; «emotiva», cuando este contenido se traslada al espectador y produce en él una emoción.

2.3 El color y el timbre instrumental.

Son numerosas las asociaciones que se han realizado entre color, imagen y sonido a lo largo de la historia, desde un punto de vista sinestésico, en la que se relaciona de forma directa la percepción sonora con un efecto luminoso concreto. Desde el punto de vista artístico, muchos compositores como Schönberg, Scriabin... han experimentado con las relaciones entre música y color, basados en las ideas del pintor Alexander Wallace³ quien patentó y construyó un «órgano de color».

Los directores de cine utilizan las convenciones culturales que existen con respecto a los diferentes colores para generar en el espectador diferentes significaciones (el color negro se puede asociar con la elegancia, muerte, misterio...; blanco con la pureza, la paz; azul

³ Alfred Russel Wallace (1813-1923): fue un naturalista, explorador, geógrafo, antropólogo y biólogo británico. En 1912 publicó un libro llamado *El arte del color en movimiento* en el que describía el funcionamiento del órgano de color.

claro con la tristeza, la melancolía...). Esta relación entre color y significado en función a la imagen resulta sugerente para examinar su posible relación con determinados usos musicales.

De la misma manera, los compositores han asociado los diferentes timbres instrumentales en función de sus cualidades a determinadas impresiones relacionadas con diferentes intensidades lumínicas y colores. Generalmente los colores claros se asocian a sonidos agudos, y los colores oscuros a sonidos graves, igual que la claridad se asocia a expresiones agradables (sinceridad, calma, alegría), y la oscuridad a expresiones incómodas (terror, irritación, maldad...).

2.4 Evolución de la música del cine.

Para empezar, Falcó (1995, pp.1) realiza un análisis de términos que conviene diferenciar. Por un lado, aclara que no podemos referirnos a música del cine y banda sonora musical de la misma manera. La música cinematográfica existe incluso antes de que apareciera el cine sonoro, ya que en muchas ocasiones se acompañaba la proyección con música de diverso tipo (pequeña agrupación musical, pianistas, etc.), la cual quedó relegada a partituras y algunas indicaciones musicales debido a que nunca fue grabada en soporte físico. Por otro lado, matiza la diferencia entre banda sonora (BS), conformada por todos aquellos sonidos que se encuentran dentro de la película (diálogos, ruidos, silencios), mientras que banda sonora musical (BSM) incluye únicamente la parte estrictamente musical de la película. Finalmente, haciendo referencia a las ediciones discográficas aisladas, no se pueden tomar como banda sonora musical, ya que esta no puede separarse de la imagen para la que fue creada. Su escucha aislada es totalmente válida como música

de cine (MDC), sin embargo, no se puede realizar un análisis de la misma como banda sonora musical (BSM) fuera del contexto audiovisual.

Wierzbicki (2008) realiza un profundo análisis sobre la incursión de la música en el cine, el cual nació a finales del siglo XIX como una innovación tecnológica que permitía capturar y proyectar imágenes en movimiento. Sin embargo, en sus primeros años, las películas eran totalmente mudas, lo que generaba una experiencia extraña para el público. A diferencia del teatro, donde los actores hablaban y la música acompañaba las escenas, las primeras proyecciones cinematográficas carecían de sonido, lo que restaba realismo y emoción a las imágenes.

Los hermanos Lumière, considerados los pioneros del cine, realizaron una de las primeras proyecciones públicas en 1895 con su *Cinématographe*, mostrando cortometrajes como *La sortie de l'usine Lumière* (*La salida de los obreros de la fábrica*). Aunque las imágenes en movimiento sorprendieron a la audiencia, los espectadores pronto notaron que la falta de sonido hacía que la experiencia fuera incompleta.

Desde el inicio, los distribuidores comprendieron que la música era esencial para mejorar la experiencia cinematográfica. Sus principales funciones eran:

- Enmascarar el ruido del proyector: Los primeros proyectores eran mecánicamente ruidosos, y la música ayudaba a disimular estos sonidos molestos.
- Crear continuidad entre escenas: La música proporcionaba fluidez narrativa, suavizando los cambios bruscos de una escena a otra.
- Reflejar la emoción y reforzar la narrativa: La música ayudaba a transmitir el tono de la película, haciendo más claros los momentos de tensión, romance o drama.

- Dado que las películas no incluían sonido grabado, la música tenía que ser interpretada en vivo en las salas de cine.

Desde finales del siglo XIX, varios inventores intentaron desarrollar sistemas para sincronizar sonido e imagen, con resultados limitados:

- *Kinetophone* de Thomas Edison (1895-1910): Edison intentó combinar su *Kinetoscope* (un visor de películas en una caja) con su fonógrafo. Sin embargo, la sincronización era poco precisa y el sistema no se popularizó.
- *Chronophone* de Léon Gaumont (1902-1910): Un sistema francés que combinaba discos de audio con películas, utilizado principalmente en presentaciones de ópera filmada. Aunque innovador, presentaba problemas técnicos y de sincronización.
- *Phonofilm* de Lee De Forest (1919-1921): Introdujo el concepto de grabar el sonido directamente en la película mediante un sistema óptico, un avance clave para el futuro del cine sonoro.

Aunque estos sistemas mostraban la importancia de la música y el sonido en el cine, no lograron imponerse hasta que la tecnología mejoró en los años 20. Sin embargo, la que se considera la primera banda sonora musical original de la historia del cine fue compuesta por Camille Saint-Saëns para la película *El Asesinato del Duque de Guisa* (1908).

Dado que la sincronización de sonido aún no era viable, los cines optaron por interpretar música en vivo durante las proyecciones. Dependiendo del tamaño del cine y sus recursos, la música podía provenir de:

- Pianistas u organistas en pequeñas salas que improvisaban la música según la acción en pantalla.

- Orquestas en cines más grandes, que interpretaban piezas clásicas o populares adaptadas a la película.

A medida que las películas se volvieron más complejas, surgió la necesidad de una música más estructurada. Para lograrlo, los estudios comenzaron a distribuir *cue sheets*⁴, que eran listas de temas musicales recomendados para acompañar la película.

Las *cue sheets* incluían:

- Indicaciones sobre qué música tocar en cada escena.
- Sugerencias de fragmentos de piezas clásicas o populares.
- Notas sobre el estado de ánimo o el ritmo de cada secuencia.

La película de D.W. Griffith *The Birth of a Nation* (1915) fue una de las primeras en contar con una *cue sheet* oficial, diseñada por el compositor Joseph Carl Breil. En ella, se combinaban fragmentos de música clásica con composiciones originales para reforzar la narrativa de la película.

Las *cue sheets* fueron un paso clave en la profesionalización de la música cinematográfica y prepararon el camino para la composición de bandas sonoras originales en el futuro.

Entre los años 1927-1930 comenzó la transición del cine mudo al cine sonoro, hecho que constituyó uno de los cambios más significativos en la historia del cine, en el que la música desempeñó un papel fundamental. Aunque ya en el cine mudo la música era esencial para proporcionar contexto emocional y narrativo, la llegada del cine sonoro

⁴ *Cue sheets*: eran sugerencias musicales para cada escena. Comienzan a publicarse en un momento clave en la historia del cine, hacia 1908-1909, que es cuando –según cuentan muchos historiadores– la industria se mueve de Nueva York a Hollywood.

permitió que la música fuera integrada de manera mucho más precisa y directa con las imágenes.

El cine sonoro comenzó a tomar forma con la invención del *Vitaphone* por Warner Bros⁵ en 1926, un sistema que sincronizaba discos de fonógrafo con la película proyectada. Esta tecnología alcanzó su mayor éxito con el estreno de *El cantor de Jazz* (1927), protagonizada por Al Jolson, que fue la primera película en utilizar diálogos grabados y canciones sincronizadas con la imagen. Aunque la película no era completamente sonora (algunas partes aún eran mudas), marcó el comienzo de una nueva era para la industria cinematográfica.

Este sistema también supuso un desafío para los compositores de la época, ya que la sincronización de música e imagen ahora debía ser precisa y acorde con las especificaciones de la película. De hecho, los compositores de la época debían tener en cuenta el tiempo exacto de los diálogos y las canciones para evitar problemas de sincronización.

Poco después del éxito de *El cantor de Jazz* (1927), otras compañías como Fox Film⁶ desarrollaron el sistema *Movietone*, que mejoró la sincronización al grabar el sonido directamente en la película mediante una banda óptica. Este sistema permitió una mayor flexibilidad y precisión en la integración de sonido e imagen, y fue utilizado en películas como *Alas* (1927), que ganó el primer Premio de la Academia a la Mejor Película. La

⁵ Warner Bros. Entertainment Inc: Estudio de cine y entretenimiento estadounidense con sede en Burbank, California, fundado en 1923.

⁶ Fox Film Corporation o Fox Film Entertainment: Fue una productora cinematográfica estadounidense, fundada por William Fox en 1915.

tecnología óptica, a diferencia del *Vitaphone*, eliminaba la necesidad de discos separados, haciendo que el proceso fuera más fiable.

La sincronización perfecta entre sonido e imagen permitió que los compositores comenzaran a componer música de manera específica para las películas, sin tener que depender de la música en vivo o de las *cue sheets*.

Con la llegada del cine sonoro, los estudios de Hollywood consolidaron un estilo musical sinfónico que dominó las bandas sonoras de las décadas comprendidas entre los años 1930-1950. Durante la era dorada de Hollywood, los compositores se inspiraron en las grandes tradiciones de la música clásica para crear partituras orquestales ostentosas que pudieran acompañar la grandiosidad de las producciones cinematográficas. Las películas épicas, como las basadas en temas históricos y mitológicos, requerían una música igualmente majestuosa.

Uno de los compositores más influyentes de este período fue Max Steiner, conocido por sus trabajos en *King Kong* (1933) y *Lo que el viento se llevó* (1939). Steiner introdujo el concepto de *leitmotiv* en la música cinematográfica, una técnica que ya había sido popularizada en la ópera por Richard Wagner. Los *leitmotivs* son temas musicales recurrentes asociados con personajes, lugares o ideas. En *King Kong*, por ejemplo, Steiner usó un *leitmotiv* para representar al propio Kong, creando una conexión emocional entre la música y la narrativa visual.

Otro ejemplo clásico de la aplicación del *leitmotiv* es *Lo que el viento se llevó*, donde la música refuerza las emociones y los conflictos de los personajes, particularmente el tema asociado con Scarlett O'Hara.

Durante esta época, el cine estadounidense adoptó un enfoque sinfónico para la música de sus películas, influenciado por compositores clásicos como Tchaikovsky, Beethoven y Strauss. Compositores como Erich Wolfgang Korngold y Alfred Newman trabajaron con grandes orquestas para crear composiciones ricas y complejas, que a menudo se grababan con formaciones completas de 80 a 100 músicos. El uso de la orquesta completa permitió una gran amplitud emocional y dramática, ideal para las películas de gran escala que se producían en Hollywood.

Aunque el estilo sinfónico se mantuvo dominante en el cine estadounidense durante las décadas de 1930-1950, a partir de los años 60 y 70 comenzó a surgir una mayor diversidad de géneros musicales en las bandas sonoras, influenciada por la contracultura, los movimientos de vanguardia y las transformaciones sociales y tecnológicas. La aparición de nuevos géneros cinematográficos, como el cine negro, el western, y la ciencia ficción, demandaba un enfoque musical más flexible y experimental.

Por otro lado, el jazz comenzó a ser incorporado en las bandas sonoras, especialmente en el cine negro, para crear un tono más urbano y contemporáneo. Películas como *Un tranvía llamado deseo* (1951), con música de Alex North, y *El hombre con el brazo de oro* (1955), de Elmer Bernstein, hicieron uso del jazz para representar temas de desilusión y lucha emocional. En este sentido, en la película *Chantaje en Broadway* (1957) aparece el quinteto de Chico Hamilton⁷, en el que participaba el violonchelista de jazz Fred Katz⁸.

⁷ El quinteto de Chico Hamilton fue una banda de jazz de la Costa Oeste de EEUU, liderada por el baterista Chico Hamilton. Su enfoque era el jazz de cámara, con miembros que incluían a flautistas, guitarristas, violonchelistas, y otros instrumentistas. El grupo fue popular en la década de 1950, especialmente después de una exitosa gira por el este que incluyó su aparición en el Festival de Jazz de Newport.

⁸ Frederick Katz fue un violonchelista y compositor estadounidense. Fue uno de los primeros músicos de jazz en establecer el violonchelo como un instrumento solista de improvisación viable. Katz ha sido descrito en la revista CODA como el primer violonchelista de jazz real.

Además, en la década de 1960, el cine empezó a incorporar música popular (rock, folk, etc.) en las películas, especialmente en aquellos filmes dirigidos a audiencias más jóvenes. *Easy Rider* (1969), dirigida por Dennis Hopper, utilizó una banda sonora que incluía canciones de rock como *Born to be Wild* de Steppenwolf, lo que representó una ruptura con la tradición sinfónica y abrió el camino para la inclusión de música popular en las películas.

Los avances tecnológicos también permitieron que la música electrónica comenzara a ser utilizada en el cine. Compositores como Wendy Carlos, cuya banda sonora para *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick se convirtió en un hito, incorporaron el uso de sintetizadores y sonidos electrónicos para crear atmósferas perturbadoras y vanguardistas. Este tipo de música marcó una transición importante en la sonoridad del cine, y compositores como Vangelis con *Blade Runner* (1982) siguieron explorando estos nuevos sonidos.

A partir de los años 70, el cine comenzó a experimentar una nueva forma de *blockbusters*⁹, producciones de gran escala que requerían música igualmente grandiosa. El regreso del cine de aventuras y ciencia ficción trajo consigo el retorno de la música sinfónica en muchos de estos filmes, con compositores que revivieron y actualizaron el estilo clásico.

Un ejemplo destacado de este renacimiento fue la música de John Williams, cuyo trabajo en *Star Wars* (1977) marcó un hito en la música cinematográfica. Williams utilizó los

⁹ *Blockbuster*: término que se aplica en el mundo del espectáculo y el ocio a películas, obras de teatro, funciones circenses, videojuegos, etc., que denotan popularidad o son exitosos en su sector, normalmente con una producción que conlleva un gran presupuesto y que logran los mejores resultados en taquilla en un tiempo récord.

principios del *leitmotiv* de manera magistral, creando temas musicales que representaban personajes y conceptos (como el famoso tema de Darth Vader). Su música era monumental y épica, perfecta para las vastas dimensiones de las aventuras espaciales de *Star Wars*.

Otras películas de esta época como *Indiana Jones* (1981), *Superman* (1978) y *E.T. el extraterrestre* (1982) siguieron la misma fórmula de música sinfónica expansiva, donde el *leitmotiv* y la orquesta sinfónica seguían siendo las herramientas esenciales para los compositores. Dentro de este sinfonismo, aunque con una versatilidad única y estilo ecléctico, se encuentra Ennio Morricone, autor de bandas sonoras que abordan desde el género del *spaguetti western*¹⁰, como *El bueno, el feo, y el malo* (1966) o *Por un puñado de dólares* (1964), hasta obras maestras como *La misión* (1986) o *Cinema Paradiso* (1988).

En los años 90, compositores como Hans Zimmer comenzaron a fusionar lo mejor de la música sinfónica con sonidos electrónicos y de sintetizadores. Su trabajo en *El Rey León* (1994), con su innovador uso de percusión y sintetizadores, y en *Gladiator* (2000), donde combinó la orquesta con sonidos más modernos, marcó el comienzo de una nueva forma de componer para cine, donde las orquestas se usaban junto con elementos electrónicos para crear una atmósfera emocionalmente poderosa.

Hoy en día, la música cinematográfica es más diversa que nunca, con compositores que continúan explorando nuevos géneros y técnicas. Las películas de superhéroes, las

¹⁰ El *spaghetti western* es un subgénero del cine western, conocido por sus producciones de bajo presupuesto realizadas por directores italianos, principalmente en Europa. Se distinguen por su influencia europea y su contraste con los westerns clásicos estadounidenses, destacando por la música de Ennio Morricone.

producciones épicas de ciencia ficción y las películas de autor ofrecen una variedad de enfoques musicales. Con el cine contemporáneo los compositores han creado nuevas tendencias que surgen a partir de los años 2000:

- Trent Reznor y Atticus Ross: El trabajo de estos compositores en *La red social* (2010) y *Perdida* (2014) refleja una tendencia hacia una música minimalista y atmosférica. Utilizan sonidos electrónicos y manipulados digitalmente para crear una textura sonora que apoya el tono psicológico de las películas.
- Hildur Guðnadóttir: Ganadora del Oscar por su trabajo en *Joker* (2019), Guðnadóttir ha sido clave en el uso de texturas sonoras orgánicas, que emplean principalmente cuerdas y electrónica para transmitir una sensación de tensión y angustia.
- Hans Zimmer sigue siendo un referente con sus épicas composiciones en películas como *Origen* (2010) y *Dune* (2021), donde la percusión y los sonidos intensos se combinan para crear una atmósfera que está profundamente integrada con la narrativa visual.

Desde sus primeros intentos de sincronización en el cine mudo hasta la innovación tecnológica y creatividad musical de la actualidad, la música ha sido una de las piezas clave en el desarrollo del cine. La evolución de la música en el cine refleja no solo los avances tecnológicos en la grabación y la sincronización de sonido, sino también los cambios en las técnicas narrativas y las nuevas formas de involucrar al público en la experiencia cinematográfica. Con cada generación, la música sigue adaptándose y evolucionando, trascendiendo la pantalla y convirtiéndose en una parte indispensable de la cultura popular.

Un ejemplo claro de cómo la música cinematográfica ha trascendido la pantalla es la banda sonora de *Interstellar* (2014), compuesta por Hans Zimmer. Este creó una partitura profundamente emotiva y envolvente utilizando un órgano de iglesia, lo que le dio un carácter místico y trascendental. La música no solo acompaña la historia de la película, sino que también intensifica su mensaje sobre el tiempo, la relatividad y la conexión humana. Además, la banda sonora de *Interstellar* ha sido interpretada en conciertos en vivo, tanto en giras de Zimmer como en presentaciones orquestales dedicadas exclusivamente a la música del filme. Este es solo uno de muchos casos donde la música de una película se convierte en un fenómeno independiente, llegando a audiencias que trascienden el cine.

2.5 Análisis tímbrico de los instrumentos y su influencia en la narrativa visual.

El timbre instrumental lleva asociadas diferentes connotaciones y estereotipos debido a las propias singularidades y color de cada instrumento. Ya desde la antigua Grecia se distinguían los instrumentos apolíneos¹¹, relacionados con la cuerda (*kithara*, *psalterio*, *lira*...), de los instrumentos dionisiacos¹², relacionados con el viento (*flauta de pan*, *aulós*, *tibias*...). En cuanto a la música cinematográfica, es muy común el empleo de diferentes instrumentos en situaciones específicas, lo que ha dado lugar a clichés y estereotipos aún vigentes. De esta manera se relaciona el timbre instrumental a cierta sinestesia, ya que el color de cada instrumento va asociado a sensaciones visuales en el cine, explicado tanto

¹¹ Apolíneo: Que posee las cualidades de serenidad y elegante equilibrio atribuidas a Apolo, en contraposición a dionisiaco.

¹² Dionisiaco: Que posee las cualidades de ímpetu, fuerza vital y arrebató atribuidas a Dioniso.

por el principio de proximidad de la teoría de la *Gestalt* anteriormente citada, tanto como por el uso cultural que se ha ido uniendo a cada instrumento y se ha mantenido a lo largo del tiempo. (Alcalde, 2007, p. 52-53)

- El timbre instrumental se usa en las películas de la siguiente manera:
 - De forma onomatopéyica, reforzando expresivamente los aspectos visuales (una flauta sonando como el canto de un pájaro; un xilófono o marimba como el entrechocar de huesos en las películas de animación como por ejemplo en *La danza de los esqueletos* (1929) de Walt Disney¹³.
- Como localizador de un lugar geográfico, como por ejemplo la guitarra para representar a España o el *fiddle*¹⁴ para representar Irlanda.
- Como localizador temporal de una época determinada en la historia, como por ejemplo el uso de la viola da gamba en el filme *Todas las mañanas del mundo* (1991) ambientado en el siglo XVII, o la aparición del clavecín en la película *Amadeus* (1984).

A continuación, se realiza una clasificación de los diferentes instrumentos según su familia y la asociación cultural que se les suele asignar. (Román, 2017, p. 175)

¹³ Walter Elias Disney fue un productor, director, guionista y animador estadounidense. Fue el fundador, junto con su hermano Roy O. Disney, de The Walt Disney Company.

¹⁴ *Fiddle*: En inglés, *fiddle* es un término informal o coloquial para referirse al violín, especialmente cuando se toca música folclórica o tradicional.

2.5.1 Aerófonos.

FAMILIA INSTRUMENTAL	INSTRUMENTO	ASOCIACIÓN
<i>Viento- madera</i>	<i>Flauta</i>	Intelectualidad Sublimidad Feminidad Infancia
	<i>Oboe</i>	Terrenal Mediterráneo Romanticismo Pastoral
	<i>Clarinete</i>	Elegancia Corrección Caballerosidad
	<i>Fagot</i>	Terrenal Simpatía Jocosidad, Intranscendencia
<i>Viento-metal</i>	<i>Trompas</i>	Majestuosidad Caza Épico
	<i>Trompetas</i>	Marcialidad Belicosidad Solemnidad Popular
	<i>Trombones y Tuba</i>	Marcialidad Belicosidad Patriotismo Profundidad
<i>Teclado</i>	<i>Órgano</i>	Religiosidad Fe Piedad Creencias Misterio
	<i>Acordeón</i>	Folklore Música popular Baile

Tabla 1. Aerófonos

2.5.2 Cordófonos.

FAMILIA INSTRUMENTAL	INSTRUMENTO	ASOCIACIÓN
<i>Cuerda frotada</i>	<i>Violines</i>	Elegancia Romanticismo Transcendencia
	<i>Violas</i>	Calidez Ternura
	<i>Violonchelos</i>	Expresividad Romanticismo Intensidad Melancolía
	<i>Contrabajos</i>	Terrenal Sombríos Fuerza Profundidad
<i>Teclado</i>	<i>Piano</i>	Elegancia Comedia Versatilidad Sofisticación Clasicismo Romanticismo
<i>Pulsada</i>	<i>Arpa</i>	Feminidad Fantasía Delicadeza Infancia Agua Transparencia

Tabla 2. Cordófonos.

2.5.3 Idiófonos y Membranófonos.

FAMILIA INSTRUMENTAL	INSTRUMENTO	ASOCIACIÓN
<i>Percusión</i>	<i>Caja</i>	Marcialidad Belicosidad
	<i>Platos</i>	Grandiosidad Brillo
	<i>Gong</i>	Majestuosidad Exotismo Misterio
	<i>Pequeña percusión</i>	Colorismo Folklore del país de origen

Tabla 3. Idiófonos y membranófonos.

2.5.4 Electrófonos

FAMILIA INSTRUMENTAL	INSTRUMENTO	ASOCIACIÓN
<i>Instrumentos eléctricos y electrónicos</i>	<i>Sintetizadores, pianos eléctricos, órganos electrónicos...</i>	Remiten a la modernidad y al mundo contemporáneo

Tabla 4. Electrófonos.

2.6 La música culta en el cine.

Conforme a Díaz (2011), la música en el cine puede clasificarse, según su origen, en tres categorías: compuesta y arreglada, recopilada o improvisada. Sin embargo, solo en el primer caso el compositor crea la música con la intención explícita de que forme parte de la película como un elemento esencial de la obra artística colectiva. En las otras dos situaciones, es el director o productor quien elige incluir una pieza musical preexistente, la cual no fue concebida específicamente para ajustarse al guion, los personajes o el ritmo visual de la película. (pp.21-22)

Cuando se utiliza una composición previa al filme, esta puede mantenerse en su versión original o ser modificada mediante arreglos. Estos cambios pueden afectar la partitura en aspectos como la duración (acortándola o extendiéndola mediante repeticiones), la instrumentación, el tempo o incluso la armonización (rearmonización), lo que puede requerir una nueva grabación. También es posible intervenir directamente sobre la grabación existente mediante edición, ajustes de volumen progresivos (*fade in* y *fade out*), entre otros procesos. El hecho de disponer de una música ya existente y poder trabajar con ella desde el montaje inicial lleva a muchos directores a optar por esta opción, aunque

sea solo como referencia temporal (*temp-tracking*¹⁵) antes de que se cree la banda sonora musical definitiva.

Como ejemplo de música preexistente, la música clásica ha sido una de las opciones favoritas de los directores en muchos filmes, sobre todo durante la época dorada del estilo sinfónico en el cine, en los años comprendidos entre 1930-1950, y durante su resurgimiento a partir de la década de los 70.

Son muy numerosas las veces que un director ha contado con música clásica para sus filmes, por ello, resulta imposible realizar un acopio de todas las cintas, así que se repasarán aquellos ejemplos más destacados, indistintamente como música diegética y extradiegética.

Fantasía (1940)

Fantasía (1940) constituye un hito en el empleo de música clásica en el cine, ya que en esta obra la música es protagonista y participe de la acción. En este caso, en principio se consideraría la música como extradiegética ya que va ligada a la imagen durante todo el metraje, sin embargo va más allá, tiene un papel activo en la historia, no sólo acompaña a la imagen o es reproducida en un disco, sino que hace cobrar vida a las escobas a través de ese mago que refleja al *Aprendiz de brujo* de Paul Dukas, vemos como el mundo se origina y evoluciona a través de *La consagración de la primavera* de Stravinski, y refleja perfectamente la alegoría de *la Noche en el monte pelado* de Músorgski. A parte de estas, aparecen muchas otras obras que dan vida a la película, como *Tocata y fuga en re menor*

¹⁵ *Temp tracking*: pista musical provisional utilizada durante la fase de montaje para orientar al director y al montador sobre el ambiente y el tempo deseados para una escena antes de componer la partitura oficial.

de Bach; *El cascanueces* de Tchaikovski; *Sinfonía Pastoral* de Beethoven; *La danza de las horas* de Ponchielli; y *Ave María* de Schubert.

7

The image displays a musical score for a film score, specifically the main motif of 'The Wizard of Oz'. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and percussion. The woodwind section includes Clarinet in C (Cl. C.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Bass.), and Contrabassoon (C. Bass.). The string section includes First and Second Violins (1ª y 2ª Viol.), First and Second Violas (1ª y 2ª Vcl.), Cello (Cello), and Double Bass (Bajo). The percussion section includes Timpani (Timb.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The main motif is played by the bassoons, starting with a 'Solo' marking. The strings provide a harmonic accompaniment, with the cellos and double basses playing a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' (pizzicato) and 'poco cresc.' (poco crescendo). A box with the number '7' is placed above the first measure of the woodwind staves.

Ilustración 1. Motivo principal del *Aprendiz de Brujo* realizado por los fagotes, que transmiten jocosidad y ligereza, como se observó en la tabla 1.

Breve encuentro (1945) y el Concierto n°2 para piano en Do menor Op.18 de Rachmaninov

La música de Rachmaninov, especialmente su *Concierto para piano en Do menor n°2* Op.18, es la combinación perfecta para una historia de amor que está llena de emociones reprimidas y complejas. La pieza en cuestión, específicamente su movimiento lento, se

utiliza para la película *Breve encuentro* (1945) para resaltar la intensidad emocional y el dolor de amores difíciles o imposibles.

El director de cine David Lean, conocido por crear películas profundas y emocionales, probablemente entendió el poder de la música de Rachmaninov, y utilizó el concierto como parte de la banda sonora musical de la película, convirtiendo el *leitmotiv* en la idea de pasión prohibida que sienten los personajes.

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of Rachmaninov's Piano Concerto No. 2. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are: 4 Corni (F), 2 Trombe (B), 3 Tromboni e Tuba, Timpani (G.As.C), Piano, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *poco a poco cresce.* (gradually increasing) instruction. The tempo is marked *Moderato* (♩ = 66), with a *rit.* (ritardando) section followed by a *a tempo con passione* section. The orchestral parts are mostly silent, with some activity in the woodwinds and strings.

Ilustración 2. Entrada del piano en el primer movimiento del concierto, que coincide con el comienzo de la película, realiza unos acordes que van generando esa tensión y profundidad que reflejan en el filme. El piano, con su versatilidad nos mueve desde emociones que van desde el dolor intenso hasta el romanticismo más exacerbado.

***Así habló Zaratustra* (1896) en *2001, una Odisea en el espacio* (1968)**

Un ejemplo de música preexistente es el de *2001: Una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick (1968), que utiliza música de György Ligeti, Richard Strauss, Johann Strauss hijo y Aram Khachaturian, de forma extradiegética acompañando a la imagen. En este caso se encargó una partitura original al conocido compositor cinematográfico Alex North, con el que Kubrick había colaborado en *Espartaco* (1960), pero el director rechazó la partitura compuesta para la película en favor de las *temp-tracks*. Quizá la pieza que más ha trascendido en la película, a parte del *Danubio azul* de Johann Strauss y el *Réquiem* de Ligeti, es *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss. Esta obra es homónima al libro de Nietzsche de 1883, el cual Strauss convierte en un poema sinfónico. Las primeras notas, llamadas *Amanecer*, son las que aparecen en el filme, representando los inicios de la humanidad, tema que es expuesto principalmente por la trompeta. Armónicamente, juega con los modos mayor y menor, terminando con una afirmación del acorde de Do M en el que el órgano se queda solo. En la escena, aparece un primate que ha descubierto unos huesos que le pueden servir para cazar, lo que daría esperanza a la prolongación de su especie, siendo una analogía del «amanecer» del ser humano.

Ilustración 3. Inicio de la obra *Así habló Zaratustra*, con el motivo realizado por las trompetas y los trombones, que nuevamente muestran un carácter épico y grandioso acompañado del resonar de los timbales.

***La naranja mecánica* (1971) y la *Sinfonía en Re menor nº9 Op. 125* de Beethoven**

Es difícil hablar de música clásica en el cine y no mencionar el papel de la *Sinfonía en Re menor nº9 Op.125* de Beethoven en la película *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick. La película es una adaptación del libro homónimo de Anthony Burgess de 1962. En ambos, el protagonista, Alex Delarge es un delincuente psicópata que se dedica a entrar en casas ajenas para realizar torturas y atrocidades. Además, este es amante de la música clásica, en especial de la música de Beethoven, «el viejo Ludwig Van» es el apodo con el que se refiere al compositor. Especialmente siente debilidad por la «Novena» sinfonía, la cual sirve de catalizador para sus crímenes. Para Alex, esta sinfonía es una máxima experiencia de éxtasis. Irónicamente, su goce y máxima perversidad se desatan en la apoteosis del cuarto movimiento, en «El himno a la alegría», el cual surgió como una proclama de paz. Cuando el protagonista se somete a un tratamiento experimental «Ludovico», se ve obligado a visionar imágenes violentas y escalofriantes acompañadas de esta música, lo cual elimina completamente su personalidad anterior y su amor por la música, volviéndolo un ser indefenso e incapaz de volver a escuchar esta sinfonía. Este filme muestra la influencia de la música en el comportamiento humano, y su capacidad para relacionar diferentes melodías con situaciones concretas. Así se ilustra en la propia novela de Burgess (1962):

Oh, era suntuoso, y la suntuosidad hecha carne. Los trombones crujían como láminas de oro bajo mi cama, y detrás de mi *golová* las trompetas lanzaban lenguas de plata, y al lado de la puerta los timbales me asaltaban las tripas y brotaban otra vez como un trueno de caramelo. Oh, era una maravilla de maravillas. Y entonces, como un ave de hilos entretejidos del más raro metal celeste, o un vino de plata que flotaba en una nave del espacio, perdida toda gravedad, llegó el solo de violín imponiéndose a las otras cuerdas, y alzó como una jaula de seda alrededor de mi cama. Aquí entraron la flauta y el oboe, como gusanos platinados, en el espeso tejido de plata y oro. Yo volaba poseído por mi propio éxtasis, oh hermanos.

werden Brüder, wo deinsanfter Flü. geliebt.

Dei. ne Zau. ber bin. den wieder, was die Mo. de strenggetheilt, al. le Menschen

Dei. ne Zau. ber bin. den wieder, was die Mo. de strenggetheilt, al. le Menschen

Dei. ne Zau. ber bin. den wieder, was die Mo. de strenggetheilt, al. le Menschen

arco.

arco.

B.9.

Ilustración 4. Entrada del coro en la famosa oda a la alegría del cuarto movimiento de la sinfonía. Su mensaje esperanzador contrasta de forma perturbadora con la personalidad malvada del protagonista.

La Cabalgata de las Valkirias en Apocalypse Now (1979)

Esta pieza se escucha de forma diegética, en un breve paréntesis dentro del contexto de la banda sonora musical original de la película creado por Carmine Coppola. La música se escucha directamente desde los altavoces de los helicópteros del ejército americano mientras bombardea una aldea ocupada por el *Vietcong*¹⁶ durante la guerra de Vietnam.

¹⁶ *Vietcong*: guerrilla vietnamita comunista que luchó contra el gobierno de Vietnam del Sur y los Estados Unidos durante la Guerra de Vietnam.

La combinación del sonido de las bombas junto con la excentricidad sonora de la obra se justifica por la transmisión del terror al enemigo, como el estruendo de tambores que resuenan antes de una batalla. En esta escena, gracias a la música de Wagner, con el *leitmotiv* de las triadas menores ascendentes, se recrea el salvajismo y sinsentido de la guerra, dejando una sensación de atrocidad y oscuridad. La elección de la obra no es casual, ya que esta pieza que da comienzo al tercer acto de *Die Walküre* (1856), segunda ópera de la tetralogía del *Anillo del Nibelungo*, que retrata a las Valkirias, hijas de Odín, que se preparan para llevar a los héroes caídos al *Valhala*¹⁷, donde se librará la batalla apocalíptica final, el *Ragnarok*¹⁸. La versión solicitada por el propio Coppola, director de la película, fue la del director húngaro Georg Solti¹⁹, el cual le cedió los derechos de la misma. Manola (2020)

¹⁷ En la mitología nórdica, el Valhalla es un salón de la ciudad de Asgard gobernada por Odín, donde viven los guerreros caídos en batalla. Son conducidos al Valhalla por las valquirias y reciben una cálida bienvenida de Bragi.

¹⁸ El Ragnarok es la batalla cataclísmica entre las fuerzas del caos y las del orden en la mitología nórdica, que acaba con el mundo y mata a la mayoría de los dioses y sus adversarios, dando lugar al nacimiento de un nuevo mundo.

¹⁹ Georg Solti (1912 -1997) fue un director de orquesta y de ópera húngaro-británico, conocido por sus actuaciones con compañías de ópera de Múnich, Fráncfort y Londres, y como director musical de la Orquesta Sinfónica de Chicago durante muchos años.

The image displays a page from a musical score for Wagner's 'Die Walküre'. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments and parts shown are:

- Hör. 1 u. 3. (E)**: Horns 1 and 3 in E major.
- Hör. 2 u. 4. (E)**: Horns 2 and 4 in E major.
- Hör. 5 u. 6. (E)**: Horns 5 and 6 in E major.
- Hör. 7 u. 8. (E)**: Horns 7 and 8 in E major.
- Tromp. 2 u. 3. (E)**: Trumpets 2 and 3 in E major.
- Bs. Tromp. (D)**: Bass Trombone in D major.
- Pauk. (1 Paar in E)**: Snare drum (1 pair in E major).
- Viol.**: Violins.
- Br.**: Brass section.
- Gerh.**: Germanic choir.
- Ve.**: Voices.
- CB.**: Cello/Bass.

The score features dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *27002 e*. The page number is 25.

Ilustración 5. La cabalgata de las Valkirias. Final del motivo principal realizado por los metales (que se relacionan con lo bélico), y comienzo del canto de las Valkirias.

3 EL VIOLONCHELO EN LA MÚSICA DEL CINE

3.1 Filmes en los que el protagonista toca el violonchelo: análisis fílmico.

Dice Luis Buñuel en su poema *Instrumentación* (1922) sobre el violonchelo: «Rumores de mar y de selva, serenidad, ojos profundos, tiene la *persuasión* y la grandeza de los discursos de Jesús en el desierto». Con estas bonitas palabras, empapadas del surrealismo al que acostumbraba, describía el emblemático director a la música del violonchelo. Con los siguientes ejemplos veremos cómo se reafirman las palabras de Buñuel, ya que el violonchelo con su versatilidad, es capaz de producir emociones que van desde la serenidad y el romanticismo, hasta la agitación, profundidad, melancolía, con una fuerza persuasiva y trascendental. Los ejemplos propuestos incluyen piezas que aparecen de forma diegética en la acción, o acompañando y dando sentido a la imagen de forma incidental.

***Las Brujas de Eastwick* (1987) de George Miller**

En la película *Las brujas de Eastwick* (1987), dirigida por George Miller y basada en la novela de John Updike, el violonchelo adquiere un papel fundamental como símbolo de liberación y deseo. Esta importancia se concentra en una de las escenas más icónicas del filme, en la que Jane (Susan Sarandon) interpreta el *Concierto para violonchelo en Si menor* Op. 104 de Antonín Dvořák, obra cargada de dramatismo, lirismo y emoción. A través de la música, el personaje experimenta un cambio profundo que refleja la evolución de su personalidad, su despertar emocional y su liberación de las restricciones que la sociedad le ha impuesto. Este es un caso de música diegética, en el que la música adquiere un papel fundamental en la acción.

Desde el inicio de la película, Jane se nos presenta como una mujer reservada, reprimida y estricta en su disciplina musical. Su vida transcurre entre partituras y clases, sin permitirse grandes emociones ni pasiones. Sin embargo, cuando Daryl Van Horne (Jack Nicholson) irrumpe en su mundo, se convierte en el detonante que despierta sus deseos más profundos. En la escena del violonchelo, Daryl la incita a tocar de una manera más apasionada, haciéndole ver que su problema no es su técnica, sino su falta de entrega y emoción.



Ilustración 6. El personaje de Jane practicando el Concierto de Dvorak.

La pieza elegida para esta secuencia es el primer movimiento *Allegro* del concierto de Dvořák. Al principio, Jane toca con precisión, pero con cierta rigidez. A medida que Daryl la provoca y la empuja a soltarse, la interpretación de Jane cambia: su cuerpo empieza a responder al ritmo de la música, su ejecución se vuelve más expresiva y apasionada, hasta llegar a un clímax donde el sonido del violonchelo y la tensión entre los personajes alcanzan su punto máximo, momento en el que el violonchelo empieza a arder literalmente por la pasión y expresividad alcanzada.

Esta escena es una metáfora visual y sonora de la transformación de Jane. El violonchelo, con su sonido cálido y profundo, representa su cuerpo y su sensualidad reprimida. La progresión de la música refleja su propio despertar emocional, pasando de la contención a la pasión desenfrenada. Al finalizar la interpretación, Jane ha cambiado por completo: su actitud es más segura, su vestimenta se vuelve más provocativa y su represión ha desaparecido.

La escena del violonchelo en *Las brujas de Eastwick* no solo es un punto de inflexión en la historia, sino una representación visual y sonora del empoderamiento femenino y la liberación del deseo. La elección del *Concierto para violonchelo en Si menor* de Dvořák refuerza este proceso de transformación, convirtiendo la música en un elemento narrativo clave dentro de la película.

Solo-Violoncell. 3

The image displays a musical score for a solo cello. It consists of five staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a 'cresc.' marking. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked 'mf cantabile quasi portamento'. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked 'f con forza'. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked 'ff'. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 7. Compases del concierto de Dvorak interpretados durante la escena. La creciente intensidad de la línea musical casa perfectamente con la pasión desenfrenada que se recrea.

***Hilary and Jackie* (1998)**

La película *Hilary and Jackie* (1998), dirigida por Anand Tucker, es un retrato de la vida de Jacqueline du Pré, una de las violonchelistas más talentosas del siglo XX, y su compleja relación con su hermana Hilary du Pré. Aunque hay bastante controversia sobre su ajuste a la realidad y no se puede demostrar su veracidad. De hecho, está basada en el libro de 1997 escrito por Hilary Du Pré, *Un genio en la familia*, al que muchos conocidos de Jaqueline consideran un reflejo poco acertado de la personalidad de la artista.

La actriz que interpreta a Jaqueline (Emily Watson) realizaba para la preparación de la película sesiones de estudio de hasta 9 horas, y sus movimientos fueron coordinados con los de la violonchelista británica Caroline Dale²⁰, partícipe en numerosas películas.

A lo largo de la historia, el violonchelo representa el genio, la obsesión, el sacrificio y la caída de Jackie, marcando los momentos más significativos de su vida. Desde la infancia, esta demuestra un talento excepcional para el violonchelo, mientras que Hilary (Rachel Griffiths), aunque también flautista talentosa, no alcanza el mismo nivel de reconocimiento. La película muestra cómo la música se convierte en el eje central de la identidad de Jackie, pero también en una fuente de aislamiento. A diferencia de su hermana, quien elige una vida tranquila y alejada del éxito, Jackie no tiene opción: su destino es la música, pero ese mismo destino la consume. La presión por la perfección y

²⁰ Caroline Dale (1965) es una violonchelista británica que ha grabado numerosos discos y que actualmente es violonchelista principal de la Orquesta de Cámara Inglesa y la Orquesta Metropolitana de Londres. También ha interpretado música para numerosas películas y ha tocado con un amplio abanico de músicos de pop y rock, como Joan Armatrading, Peter Gabriel, David Gilmour, David Gray, Oasis, Simply Red, Sinéad O'Connor y U2.

la constante exigencia del público convierten su don en una carga, alejándola de sus seres queridos y sumiéndola en una soledad profunda.

Uno de los aspectos más trágicos de la historia es la manera en que la esclerosis múltiple le arrebató a Jackie la posibilidad de seguir tocando. El violonchelo, que antes era su voz y su mayor pasión, se transforma en un símbolo de pérdida y frustración. En una de las escenas más desgarradoras, la película muestra a Jackie intentando tocar, pero su cuerpo ya no responde. En estos momentos, la ausencia del sonido del violonchelo es tan poderosa como su presencia, reforzando la tragedia de una artista que pierde aquello que definía su existencia.

El repertorio musical de la película juega un papel crucial en la narrativa. Destaca especialmente el *Concierto para Violonchelo en Mi menor* Op.65 de Edward Elgar, una de las piezas más icónicas de la literatura para violonchelo, que aparece de forma tanto diegética como extradiegética en la película, y cuya interpretación realizada por Jaqueline Du Pré con la orquesta sinfónica de Londres en 1965 es reflejada en el filme. Esta obra, con su tono melancólico y emotivo, refleja el espíritu apasionado de Jackie y se convierte en un *leitmotiv* que acompaña su ascenso y caída.

Además, la película incluye otras piezas diegéticas, en las que se ve el progreso de Jackie practicando o tocando como solista: como la *Gigue* de la *Suite para Violonchelo en Sol Mayor* n°1 BWV 1007, o un arreglo de la *Sonata para Violín y Piano en La Mayor* de César Franck. Otras obras aparecen de forma extradiegética: *Adagio* del *Concierto para Violonchelo en Re Mayor* Hob. VIIb/2, op. 101 o la *Gavotte I* de la *Suite para Violonchelo en Re Mayor* n°6 BWV 1012.

En definitiva, en *Hilary and Jackie*, el violonchelo es una extensión del alma de Jacqueline du Pré, un reflejo de su genialidad y su sufrimiento. A través de su sonido, la película nos sumerge en la intensidad de su mundo, mostrándonos no solo el precio del talento, sino también la fragilidad de la vida y la lucha entre la gloria y la tragedia.



Ilustración 8. Punto culminante del concierto de Elgar que coincide con los momentos más dramático del filme.

***Le Plafond* (2001) de Mathieu Demy**

Alejándonos un poco del foco de *Hollywood*, también encontramos historias de cine independiente dedicadas al violonchelo, como *Le Plafond*, cortometraje francés del cineasta Mathieu Demy. La historia trata de un suicida que intenta componer su nota de despedida. Su vecino de arriba, que se ha aficionado recientemente al violonchelo, interfiere en la perfección de sus últimos momentos. Para disuadir al vecino de su nueva pasión, el suicida pone grandes grabaciones a todo volumen de las descuidadas y chirriantes melodías que salen del techo. Con el paso de los días, se desarrolla un extraño duelo sónico. El suicida se niega a llevar a cabo su cometido hasta haber liberado a la

humanidad de la vergüenza de la música de su vecino. En su extravagante plan contacta con un famoso violonchelista llamado «Rastripovitch», interpretado por el violonchelista Jean-Marie Gamard²¹. Es el primero de los ejemplos que cuenta en su elenco con un violonchelista real. Este traduce las notas que el vecino sin mucha maestría intenta tocar. Finalmente, Rastripovitch interpreta la pieza, dejando totalmente fuera de combate al vecino aprendiz. Se trata de una historia de tintes surrealistas que lleva al absurdo una disputa musical, en la que el violonchelo es protagonista.



Ilustración 9. Rastripovitch intentando descifrar el enredo musical generado por el vecino aprendiz de violonchelo.

²¹ Jean-Marie Gamard (1943-2021) fue un violonchelista francés. Tocó con la Orquesta Nacional de Francia y la Orquesta de la Ópera Nacional de París, así como con el Cuarteto Via Nova. Fue profesor en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París y en el Conservatoire à Rayonnement Régional de Rueil-Malmaison.

Master and Commander: Al otro lado del mundo (2003) de Peter Weir

Película de tintes bélicos, dirigida por Peter Weir, basada en las novelas de Patrick O'Brien. Ambientada en 1805 durante las guerras napoleónicas, momento en el que el mar se convierte en un lugar estratégico donde librar las batallas que determinarán el destino de las naciones. El capitán Jack Aubrey (Russel Crowe) dirige el *Surprise*, un navío que es atacado por un buque francés, momento en el que comienza la lucha por mantener el liderazgo. Entre tanta guerra, se encuentra la subtrama de la amistad entre Aubrey y el doctor Stephen Maturin. La música cobra especial importancia en esta película en cuanto al refuerzo de los temas de la historia, la creación de atmósfera y el desarrollo de los personajes. El violonchelo, en este caso, es interpretado por el doctor Maturin, el cual forma un dúo junto al capitán, que toca el violín. Los instrumentos destacan por su importancia simbólica y emocional en la relación de amistad entre los dos personajes. Ambos interpretan música juntos en la intimidad de la cabina del capitán. Estas sesiones son una contraposición a la tensión de la guerra y la vida en el mar, proporcionando un momento de paz en medio del caos. Se podría decir incluso que los instrumentos reflejan su personalidad: el capitán Aubrey es un personaje carismático y entusiasta estratégico, lo que se refleja en el sonido brillante y enérgico del violín; mientras que el doctor Maturin es un hombre de ciencia, racional y reflexivo, reflejado en el sonido profundo y solemne del violonchelo.

La banda sonora musical, compuesta conjuntamente por Christopher Gordon, Iva Davies y Richard Tognetti, incluye además piezas que aparecen de forma incidental, del periodo Barroco y Clásico que ayudan a contextualizar la historia, como el *Concerto Grosso en Sol menor* nº8 Op.6 de Arcangelo Corelli; o el tercer movimiento del *Concierto para violín* nº3 K.216 de Mozart. Sin embargo, la pieza más emblemática corresponde a *La*

Musica Notturna Delle Strade Di Madrid nº6 Op.30 de Luigi Boccherini, que da cierre a la película en uno de los momentos más icónicos, en el que los dos protagonistas interpretan juntos la pieza en la soledad de la cabina (música diegética), reflejando el aislamiento y la nostalgia de la vida en el mar.

La música refleja que, a pesar del carácter de los personajes, un capitán estricto, y un hombre racional, ambos tienen una sensibilidad y conexión emocional, demuestra que el arte tiene un papel esencial en la vida de las personas, los instrumentos representan el equilibrio entre la razón y la emoción, la disciplina y la pasión, la música siempre vuelve a unir a los personajes a pesar de las tensiones vividas, lo que convierte el uso de la misma en una de las representaciones más memorables de la historia del cine.



Ilustración 10. El capitán Aubrey y el doctor Maturin interpretan música juntos en la soledad de la cabina.

***El triunfo de un sueño* (2007) de Kristen Sheridan**

En *El triunfo de un sueño* (2007), el violonchelo tiene un papel fundamental tanto en la narrativa como en la identidad musical de la película.

El personaje de Lyla Novacek (interpretada por Keri Russell) es una talentosa violonchelista que toca en la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Su relación con la música y, en particular, con el violonchelo, es clave en la historia, ya que simboliza su sensibilidad y su vínculo con el hijo que tuvo con el guitarrista Louis Connelly (Jonathan Rhys Meyers). Cuando Lyla toca el violonchelo, su música es una extensión de sus emociones. A través de este instrumento expresa su amor, su pérdida y, eventualmente, su reencuentro con su hijo, August Rush (Freddie Highmore).

La música en la película es un puente entre los personajes. August, un niño prodigio, tiene un talento natural para la música, heredado de sus padres, aunque no los conoce. A lo largo de la historia, su búsqueda por encontrarlos está guiada por la música, y el violonchelo es parte esencial de ese hilo invisible que une a la familia.

En varias escenas, la película enfatiza cómo la música tiene un poder casi mágico para conectar a las personas. Lyla deja de tocar tras perder a su hijo, pero cuando retoma su carrera, es un paso simbólico hacia la reconstrucción de su vida y el reencuentro con August.

En conclusión, el violonchelo no es solo un instrumento música en este filme, sino un símbolo de amor, pérdida y reencuentro. Su sonido melancólico y profundo refleja la conexión entre los protagonistas, convirtiéndolo en un elemento narrativo tan poderoso como las palabras o las imágenes.



Ilustración 11. Lyla, la protagonista de la película El triunfo de un sueño (2007).

La banda sonora musical, compuesta por Mark Mancina, incluye el tema *August Rhapsody* que genera una contraposición entre el violonchelo y la guitarra, es un duelo entre ambos instrumentos. Está inspirada en los gritos de la calle. La referencia inicial es la pieza, *Partita para violín solo n°3 BWV 1006* de Bach, con orquestación del propio Mancina y acompañamiento de la sección de cuerda. Conforme avanza la pieza, se va añadiendo la sección de viento madera y viento metal, y tras una brevísima intervención de una guitarra eléctrica y voz, el tema lleva a la canción *Moondance* de Van Morrison. La banda sonora, en definitiva, es una fusión entre el mundo de la música culta y el género del rock. También aparece el *Concierto para Violonchelo en Mi menor Op.65* de Edward Elgar, interpretado por la protagonista.

***Despedidas* (2008) de Yōjirō Takita**

Película que cuenta con el premio Oscar a mejor película extranjera. Dirigida por Yōjirō Takita, la música en esta producción cobra un papel destacado. Esta fue compuesta por Joe Hisaishi, principal compositor del famoso *Studio Ghibli*²², el cual afirmó que emplear el violonchelo como motor de la banda sonora musical fue uno de los mayores retos de su carrera. La música en la película es completamente original, la cual obtuvo un gran éxito, sobre todo por el tema que ha trascendido al filme, *Memory*.

Okuribito, nombre original de la película, significa «aquellos que ayudan a ir más allá». El protagonista, Daigo Kobayashi (interpretado por Masahiro Motoki), es un violonchelista que pierde su trabajo al disolverse su orquesta. Desesperado, embargado por las deudas y tras un malentendido consigue trabajo como embalsamador: realiza un ritual para enviar los cuerpos al más allá de la forma más cuidadosa posible. Este trabajo, muy mal visto en Japón, supone una vergüenza para su familia y vecinos, sin embargo, va encontrando la chispa que le faltaba en la vida, demostrando el cariño y amor con el que ayuda a los demás a pasar a una nueva vida.

La rigidez del personaje principal está asociada a una herida de infancia: el dolor que siente y que a la vez rechaza, por el abandono de su padre cuando era pequeño:

También es consciente de que no es muy buen músico, y conforme va avanzando la película comprendemos que esa dificultad está relacionada con el bloqueo afectivo que siente hacia su padre. Ese odio, esa rigidez, es también como un cadáver que Daigo arrastra consigo, pero que rechaza. Una actitud paralizada y muerta en el interior produce un bloqueo del sentimiento, un bloqueo de la música interior que Daigo podría sentir y podría producir. (Mora, 2010)

²² Studio Ghibli es un estudio japonés de animación, considerado como uno de los mejores estudios de animación del mundo en la actualidad. Fue fundado el 15 de junio de 1985 por los directores Hayao Miyazaki e Isao Takahata y el productor Toshio Suzuki.

El violonchelo desempeña un papel fundamental tanto en la narrativa como en el desarrollo emocional de Daigo. Desde el inicio, este instrumento simboliza su pasión y vocación hasta que la orquesta se disuelve. Su apego al violonchelo representa su identidad y la dirección que había tomado su vida hasta ese momento.

A medida que la historia avanza, el violonchelo adquiere un significado más profundo, conectando la vida y la muerte a través de la música. Su sonido melancólico y envolvente acompaña momentos clave de la película, reflejando el proceso de aceptación de Daigo hacia su nueva profesión. La música del violonchelo se convierte en un puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos, dotando de solemnidad y belleza un oficio inicialmente visto como tabú.

Asimismo, el instrumento simboliza la evolución del protagonista. Aunque al principio se resiste a abandonar su carrera musical, con el tiempo comprende que el arte no solo reside en la interpretación de una pieza en un escenario, sino también en la manera en que se honra la vida y se despide a los que han partido. Su relación con el violonchelo refleja su propio proceso de transformación y su aceptación de un destino inesperado pero significativo.

Finalmente, el violonchelo también juega un papel crucial en la reconciliación de Daigo con su pasado, especialmente con su padre. En una de las escenas más emotivas de la película, el protagonista usa su música para expresar sentimientos reprimidos y sanar heridas emocionales. Es a través del violonchelo que logra comprender y aceptar su historia, cerrando un ciclo de pérdida y reencuentro.

En conclusión, el violonchelo en *Despedidas* no es solo un instrumento musical, sino un símbolo de identidad, transformación y reconciliación. Su presencia en la película

refuerza el mensaje sobre la vida, la muerte y la importancia de encontrar belleza y significado en los momentos más inesperados.

Miércoles (2022)

En el mundo de las series, también encontramos un ejemplo donde el violonchelo tiene un significado clave en la trama. *Miércoles (2022)* de Tim Burton, se centra en el icónico personaje de la familia Addams, hija de Gómez y Morticia Addams.

Miércoles Addams (Jenna Ortega) es un personaje extremadamente introvertido, solitario y que nunca deja entrever sus sentimientos, reflejado tanto en su vestimenta y pelo negro, su piel pálida y su rostro inexpresivo. Sin embargo, en su soledad, tiene una poderosa herramienta para expresarse: su violonchelo negro. Mientras que en su vida cotidiana se muestra impasible e indiferente a todo, cuando toca el violonchelo, en contraposición, es enérgica y pasional.

En lo que respecta a las obras interpretadas, hay dos escenas importantes en la primera serie que giran en torno a la protagonista y su violonchelo. En la primera, se ve a Miércoles en el balcón de su residencia, tocando un arreglo para violonchelo de *Paint It Black* de los Rolling Stones, una versión lúgubre y dramática que casa perfectamente con la trama relacionada con un asesinato.

En la segunda escena, Miércoles toca su violonchelo en una feria del pueblo, primero acompañando a la banda de su colegio en una interpretación de *Don't Stop* de Fleetwood Mac, antes de sumergirse en una dramática y electrizante versión del tercer movimiento *Allegro* del *Concerto en Fa menor* nº4 Op. 8, RV 297, el «Invierno» de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, tras una explosión provocada por ella misma.

En el sexto episodio, un cuadro de Miércoles tocando el violonchelo se anima por arte de magia. Cuando la mano del retrato empieza a tensar el arco sobre las cuerdas bidimensionales, oímos la dramática obertura del *Concierto para violonchelo Mi menor* Op.85 de Elgar, que da paso al lúgubre tema principal. El concierto de Elgar se utiliza para transmitir los temas de la serie sobre la pérdida, el dolor y las secuelas de una tragedia.

3.2 Presencia del violonchelo en las bandas sonoras: experiencia estética.

La presencia del violonchelo en las bandas sonoras cinematográficas responde a una elección musical, que además involucra aspectos psicológicos, narrativos y estéticos que potencian la experiencia del espectador. Su versatilidad reside en que, por su timbre, puede resultar un sonido agradable y placentero, pero según la articulación, dinámica y técnica de ejecución, puede variar la percepción emocional del sonido, como se planteará en los próximos ejemplos. Desde una perspectiva musicológica, su timbre cálido y rango expresivo permiten modular emociones con gran precisión, mientras que, desde la teoría cinematográfica, su uso estratégico en determinados momentos refuerza la construcción del relato y la inmersión sensorial. A su vez, en el ámbito de la percepción y la neurociencia, estudios como el de Erola et al. (2011) han demostrado que las frecuencias graves del violonchelo pueden generar una respuesta emocional profunda, intensificando la conexión entre la música y la imagen.

De este modo, se observa cómo diferentes compositores han elegido este instrumento como pieza clave en distintas bandas sonoras, generando en cada una de ellas emociones de diferente rango:

Siete años en el Tíbet (1997)

Ningún compositor contemporáneo ha hecho más por difuminar las barreras entre la música absoluta y la música de cine que John Williams. Con *Siete años en el Tíbet*, de Jean-Jacques Arnaud, el compositor casi destruye la distinción. La película está protagonizada por Brad Pitt en el papel del alpinista austriaco Heinrich Harrer, que huyó al Tíbet tras ser encarcelado en un campo de prisioneros durante la Segunda Guerra Mundial, trabó amistad con el Dalai Lama de 11 años y le enseñó las costumbres occidentales mientras recibía instrucción recíproca en budismo. John Williams adoptó un enfoque clásico para su partitura, ayudado por la presencia de Yo-Yo Ma (para quien el compositor compuso un concierto para violonchelo), cuyos diálogos con la orquesta constituyen diez de las 14 pistas.

El material temático principal se presenta en la suite inicial de siete minutos. La estructura de esta pieza, destinada a formar parte del repertorio de las salas de concierto, es notable. La orquesta rompe con una introducción arrolladora del tema principal, cuyo motivo nos recuerda que la película se inspira, al menos en parte, en el espíritu épico. Yo-Yo Ma entra en 0'49", interpretando el tema principal, lírico y en tono menor, antes de presentar dos temas secundarios. Tras un breve retorno al primer tema, la orquesta y el violonchelista introducen un nuevo tema principal a los 3'42" (asociado al Tíbet y al Dalai Lama). Un breve himno para metales y cuerdas da paso a un diálogo sobre el primer tema entre el piano y el violonchelo, antes de que el solista ofrezca variaciones finales en una cadencia contenida. Uno de los logros de John Williams en esta partitura es su facilidad para emplear modernismos sin dejar de ser melódico. Otra característica atípica en la

música del compositor, dada las características de la película, es un mayor uso de la música étnica (que incluye incluso citas vocales de los monjes Gyuto²³ en dos temas).

Memorias de una Geisha (2005)

Basada en un *bestseller*, Nitta Sayuri revela cómo trascendió sus raíces de aldea de pescadores y se convirtió en una de las geishas más famosas de Japón. Se trata de una prestigiosa producción a la que, al igual que en el ejemplo anterior, Williams ha aportado su considerable arte, junto con el de sus solistas estrella.

Esta partitura es reflexiva y elegante, que ha estudiado profundamente la cultura japonesa, pero no se desvincula de sus inherentes raíces occidentales, complementa la belleza visual de la película y es la antítesis de la música de cine con la que se le asocia más estrechamente en sus famosos *blockbuster* (*La guerra de las galaxias* o *En busca del arca perdida*).

Itzhak Perlman aporta un sonido mágico y peculiarmente oriental a su violín. El sinuoso tema de violonchelo asociado a la Geisha, interpretado por Yo-Yo Ma, se escucha en diversas metamorfosis a lo largo de la banda sonora. A ellos se unen intérpretes japoneses de *shakuhachi* y *koto*, la flauta de bambú y la cítara japonesas. Sus timbres individuales contrastan combinados con el violín y el violonchelo, generando texturas sonoras complejas, y una sensación melancólica en conexión con la tradición japonesa, que oscila entre la intensidad y la delicadeza.

²³ Los monjes Gyuto son monjes tibetanos que pertenecen al monasterio Gyuto, uno de los principales colegios tántricos de la tradición Gelug. Se encuentran principalmente en Dharamsala, India, y se dedican a la práctica de la meditación y la tradición tántrica tibetana.

Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto (2006)

En esta segunda entrega de la saga, se puede observar la fuerte presencia del violonchelo como protagonista. Hans Zimmer amplía un poco más la paleta orquestal, utiliza una variedad de nuevas herramientas rítmicas y realiza una mayor integración de todos los elementos temáticos. Zimmer realiza de forma bastante elaborada los temas para los principales personajes de la película, incluido el de Jack Sparrow en el primer corte del álbum. La apuesta de Zimmer por el vals influye en el alegre tema para violonchelo de esta pieza, sin duda la más extravagante de las piezas. Es curioso porque es de las pocas piezas en las que se utiliza el violonchelo en un filme para expresar jocosidad, desenfado e incluso arrogancia, para destacar el carácter del capitán Jack Sparrow. La melodía de apertura se utiliza generalmente como tema inicial de Jack durante sus primeras escenas en la Perla Negra, principalmente su «tema del borracho», reflejado por los *glissandos* y la melodía arrastrada del violonchelo. La segunda parte de la pista se conoce como el «Tema de acción de Jack». El tema de acción se toma prestado en gran medida para su huida de los Pelegostos, y también se utiliza en el la pista de la Rueda de la Fortuna varias veces. Se caracteriza por una melodía saltarina en compás de 6/8 que transmite la confianza y picardía del capitán.

Otra pista, *Family Affair* ofrece tanto el tema de «*Black Pearl*» como el de «*Davy Jones*» en intensas exhibiciones de percusión sobre el coro y las típicas capas de cuerda y bajo de Zimmer, antes de que en el minuto 1'55", el lamento de un violonchelo solista sobre un colchón armónico del resto de cuerdas devuelva este último tema a niveles mucho más íntimos. El contexto en este caso sí que expresa más dramatismo: después de que Will sea presionado para trabajar para Davy Jones, se ve obligado a trabajar con el resto de la tripulación del «Holandés Errante». El encuentro con su añorado padre, Bill en Botas,

provoca un incidente en el que Will debe ser castigado con cinco latigazos. Bill intenta sacrificarse para cumplir el castigo, pero él mismo recibe el látigo.

La partitura de Zimmer concluye con el tema *Hello Beastie*, en el que se produce estallido final del «tema de Sparrow» con el violonchelo.

El violonchelista suizo Martin Tillman²⁴ fue el encargado de realizar los solos de violonchelo en la saga, ya habitual en las composiciones de Hans Zimmer.

Juego de tronos (2011)

En el mundo de las series, destaca la banda sonora musical de *Juego de tronos*, en la cual el violonchelo es el gran protagonista. La serie está ambientada en un mundo de fantasía en la época medieval, en la que el compositor, Ramin Djawadi, fue contratado con la premisa de no incluir flautas en la banda sonora, las cuales son muy habituales en las composiciones de música medieval, haciendo que esta música suela sonar siempre parecida y genérica. Así pues, el violonchelo fue el instrumento elegido por el compositor para diferenciar la música de *Juego de tronos*. El compositor además afirma que es uno de sus instrumentos preferidos por su riqueza: desde el punto de vista técnico, tiene la versatilidad de adaptarse a las emociones de una trama complicada, alcanzando los agudos de «Madre de Dragones», transmitiendo la soledad helada de los temas de los Stark y formando la estructura profunda y decidida de temas como «Vientos de Invierno». Acercar el arco al puente del instrumento, usando la técnica de *sul ponticello*, crea lo que Djawadi dice que para él genera un sonido «vidrioso» o «nasal» que le gusta para representar el norte del Muro, mientras que el opuesto, *sul tasto*, es cálido, rico y meloso.

²⁴ Martin Tillman (1964) es un violonchelista suizo, conocido internacionalmente por su increíble sonido experimental acústico y eléctrico en la industria del cine y la música.

El violonchelo es tan capaz de transmitir emociones como de describir la geografía de «Poniente» (región ficticia en la trama).

Luego está el despliegue de los temas de violonchelo. Djawadi incluye la música de introducción principal de *Juego de Tronos* en «Madre de dragones», que sirve para sugerir auditivamente la creciente fuerza de Daenerys Targaryen y señalar un desarrollo significativo de la trama. Hay más de 30 variaciones diferentes grabadas sobre el tema principal del violonchelo en varias piezas a lo largo de la serie, todas las cuales ayudan a crear emoción cuando son reconocidas por el público. Al centrarse en un solo instrumento, Djawadi crea cohesión musical para el espectáculo, teniendo en cuenta la multiplicidad de argumentos en la serie.

El uso del violonchelo también confiere a *Juego de Tronos* su propia identidad. Por un lado, el violonchelo es un instrumento naturalmente más grave y lúgubre, una cualidad que le gusta a Djawadi porque el violonchelo enfatiza la oscuridad de la serie. El instrumento también refleja la interacción de los personajes, ya que el violonchelo suena igual de bien solo que cuando forma una relación con otros sonidos, como con el violín más agudo en el tema principal.

Sin embargo, el mejor ejemplo de la versatilidad del violonchelo y del sabor único que aporta a la serie, es el *glissando* descendente antes de que Daenerys ordene a sus dragones quemar a alguien hasta la muerte. El *glissando* «Dracarys» se convierte en algo más que una parte de la partitura: es un auténtico presagio del caos «dracónico» (minuto 1'50" de la pista *Dracarys*).

Incluso componiendo con un solo instrumento, Djawadi es capaz de captar todos los temas narrativos de *Juego de Tronos*. «Los tonos graves tienen un sonido rico», afirma

Djawadi (2017) en una entrevista, sugiriendo que esas notas transmiten poder, riqueza o nobleza.

Lo imposible (2012)

La película de Juan Antonio Bayona, cuenta como el 26 de diciembre de 2004, un gran terremoto de 9,1 grados sacudió la costa de la isla de Sumatra, provocando un maremoto colosal que se extendió violentamente por el océano Índico, causando innumerables muertes, y como en toda esa tragedia, María Belón y su familia consiguieron sobrevivir. El compositor y violonchelista, Fernando Velázquez, se encargó de poner música a este filme, una empresa para nada sencilla, pero que resultó un completo éxito ya que logró captar completamente la esencia de la película, que muestra cómo ante las adversidades lo único que queda es la humanidad entre unos y otros.

Para transmitir este mensaje, el violonchelo es una pieza clave en la banda sonora musical. Por un lado, por su presencia destacada, ya que aparece como solista en diferentes pistas. Una de ellas es *The Impossible Main titles*, tema central de la película que cuenta con un emotivo solo de violonchelo con un suave acompañamiento del resto de cuerdas que también está presente en la pista final, *The Impossible end titles*. El solo es esencialmente melancólico, aunque su belleza destaca notablemente por la sencillez de la melodía. El tema va ganando intensidad gradualmente, el cual pasa a los violines en su clímax. Finalmente, el tema es recogido por el piano con el acompañamiento de una orquesta más contenida, en un tono íntimo, como de despedida. La intervención del violonchelo aparece de nuevo con diferentes variaciones a lo largo de las distintas pistas, manteniendo siempre una escala ascendente con floreos inferiores que recuerda al inicio, destacando sobre todo en las pistas *The best season holiday ever* y *Go and help people*.

Joker (2019)

La banda sonora musical de este filme de Todd Phillips está compuesta por la violonchelista islandesa Hildur Guðnadóttir²⁵, la cual también se encargó de la música de la miniserie de *Chernobyl* (2019) por la que obtuvo un premio Emmy. Por ello, no es de extrañar la fuerte presencia del violonchelo en esta banda sonora. A través de este instrumento logra captar a la perfección la sensación de angustia y malestar que acompaña durante toda la película, en una simbiosis perfecta entre música e imagen. Además, conforme avanza la película la música a la vez que la acción se va volviendo más cruda, se va disipando cualquier atisbo de luz y todo se vuelve oscuro y asfixiante. Todo ello se ha conseguido gracias a que la composición de la música se realizó a través del guion de la película, por lo que es lógico que la música siga la evolución del personaje de Arthur Fleck, el cual abandona finalmente todo rastro de humanidad.

El sonido barítono y profundo del violonchelo lidera acompañado de una orquesta de diferentes elementos, que no ejecuta acordes intrincados, sino más bien efectos sonoros que acompañan la sensación de depresión del protagonista. A medida que este se vuelve más agresivo y frío la orquesta se vuelve más imponente y presente. Como afirma Giampieri (2019): «El violonchelo es la voz en la cabeza del Joker, la orquesta de sus fantasmas.»

Sin duda la pista más famosa es *Bathroom dance*, una escena que, en realidad, fue improvisada, en la que la compositora interpretó una tétrica melodía formada por

²⁵ Hildur Guðnadóttir es una violonchelista y compositora islandesa ganadora de un Oscar, un Globo de Oro, un Grammy, un BAFTA y un Emmy, que se ha manifestado en la vanguardia del pop experimental y la música contemporánea. En sus trabajos en solitario, extrae un amplio espectro de sonidos de su instrumentación, que van desde la sencillez íntima a los enormes paisajes sonoros.

únicamente dos notas en intervalo de tercera, con un sonido airoso sin vibrato en su violonchelo, sobre una armonía que poco a poco va disipando la melodía. Al escucharla, Joaquin Phoenix se dejó llevar intentando seguir esta línea dejando fluir su cuerpo con la música, dando lugar a la famosa escena.

3.3 Las Suites de Bach en el cine.

En el mundo del cine existen más de 1.300 referencias de la presencia de la música de Johann Sebastian Bach en bandas sonoras hasta 2018. Más de 200 corresponden a las *Suites para violonchelo solo* BWV 1007-1012. A veces se escuchan de forma diegética, donde vemos a los actores simular con mayor o menor acierto su estudio o ensayo con el violonchelo, otras, de forma onírica, acompañando la historia. En unas ocasiones, evocan al pasado sin remitir a la época de composición, y en otras, se acude a estas piezas para transmitir sentimientos de tristeza o belleza, como en la película ya citada, *Master and Commander*, en la que el barco bordea las islas Galápagos mientras suena el *Preludio* de la *Suite para violonchelo en Sol Mayor* n°1 BWV 1007, ofreciendo una simbiosis perfecta entre música e imagen, donde naturalismo y belleza están en el centro. (García, 2018, 13:00)

A lo largo de estas 1300 referencias encontramos diferentes utilizaciones de la música de Bach. Su obra ha sido reinterpretada y usada con diferentes sentidos, estilos y emociones, dependiendo del director, la época y el contexto cinematográfico.

Primeramente, existe un Bach más luminoso, rítmico y armonioso, cuya música evoca una sensación de alegría estructurada, equilibrio, euforia casi espiritual. Es la música de la vida celebrada, del movimiento ordenado del universo. Se lo asocia aquí con películas francesas de los años 60, como en *Los 4 golpes* (1962), donde la música de Bach podía

sonar como fondo de escenas vitalistas, dinámicas, incluso modernas, reflejando el optimismo y la elegancia del cine de esa época.

No hay que confundir este Bach con el ascético y depurado. Aquí aparece otro Bach cinematográfico, más íntimo, sobrio y espiritual. Las *Suites para violonchelo solo* BWV 1007-1012 de Bach, que son mucho más desnudas y solitarias en su forma, fueron usadas por Ingmar Bergman (director sueco) en películas que buscan lo esencial del ser humano, despojando el mundo de artificios. Representa un cine existencial y reflexivo, que se concentra en lo humano más profundo, como el alma, la fe, la muerte, el silencio... En este apartado se muestran hasta cuatro ejemplos del uso de las *Suites* en el cine de Bergman.

Y en otro sentido, la abstracción musical de Bach choca con el mundo caótico y físico de los personajes en el cine, generando una fuerza dramática muy intensa. La música de Bach, que parece ideal y celestial, resalta aún más cuando suena mientras vemos cosas profundamente humanas o físicas, como el dolor. (Olarte, 2008, p.1)

A continuación, se realiza un repaso de las *Suites para violonchelo solo*, BWV 1007-1012 de Bach en producciones audiovisuales:

Suite en Sol Mayor nº1 BWV 1007

Producción	Danza	Año	Tipo de uso	Escena/Contexto
<i>Master and Commander</i>	<i>Preludio</i>	2003	Extradiegético	Mientras el Dr. Maturin explora Galápagos
<i>El pianista</i>	<i>Preludio</i>	2002	Diegético	Una de las protagonistas interpreta la pieza
<i>The Cellist (PBS)</i>	<i>Preludio</i>	2020	Extradiegético	Documental homenaje a Jacqueline du Pré
<i>Flatliners</i>	<i>Preludio</i>	1990	Extradiegético	Momento reflexivo, transición emocional
<i>Hilary and Jackie</i>	<i>Preludio y Gigue</i>	1998	Diegético y extradiegético	Jackie interpreta la <i>Suite</i> o se escucha de fondo

<i>El ala oeste de la casa blanca</i> Ep.10. Temp 2	<i>Preludio</i>	1999–2006	Diegético	El mismo Yo-Yo Ma interpreta la pieza
<i>Intocable</i>	<i>Preludio</i>	2011	Diegético	Una violonchelista interpreta la pieza en una sala
<i>House</i> Ep 1. Temp 6.	<i>Preludio</i>	2009	Diegético	Una paciente interpreta la pieza
<i>Ex Machina</i>	<i>Preludio</i>	2014	Extradiegético	Acompaña imágenes de naturaleza y un momento de transición importante en los personajes
<i>La corda d'oro</i> (animación)	<i>Preludio</i>	2007	Diegético	Un personaje interpreta la pieza
<i>Un golpe del destino</i>	<i>Preludio</i>	1994	Extradiegético	La música se utiliza para crear un momento de tranquila contemplación y una sensación de profundidad emocional dentro de la escena.
<i>Bojack Horseman</i> Ep.5. Temp4 (animación)	<i>Preludio</i>	2017	Extradiegético	Momento dramático en la trama
<i>Until dawn</i>	<i>Preludio</i>	2015	Diegético	Un personaje escucha la pieza en sus auriculares
<i>Mozart in the Jungle</i> Ep.2. Temp 4	<i>Preludio</i>	2014–2018	Diegético	Escenas de práctica e interpretación
<i>If I stay</i>	<i>Preludio</i>	2014	Diegético	Escena de práctica e interpretación
<i>The way he looks</i>	<i>Preludio</i>	2014	Diegético	Tono de llamada que un personaje le asigna a otro para expresarle su cariño
<i>Elementary</i> Ep. 9. Temp 3	<i>Preludio</i>	2015	Diegético	Sherlock escucha el preludio acostado en el suelo mientras reflexiona sobre un caso
<i>Mrs. Sherlock</i> Ep. 2. Temp 1	<i>Preludio</i>	2018	Diegético	Escena de práctica e interpretación
<i>Evangelion.</i> Ep.15	<i>Preludio</i>	1996	Diegético	Escena de práctica e interpretación

<i>Los Simpsons</i> Ep.3. Temp 27	<i>Preludio</i>	1989- presente	Diegético	Aparece una caracterización de Yo-Yo Ma tocando la pieza
<i>El solista</i>	<i>Preludio</i>	2009	Extradiegético	Aparece en el tráiler de la película
<i>Si decido quedarme</i>	<i>Preludio</i>	2014	Diegético	Suena en la radio

Tabla 5. Suite n°1 en producciones audiovisuales.

Suite en Re menor n°2 BWV 1008

Producción	Danza	Año	Tipo de uso	Escena/Contexto
<i>The sound of Carceri</i>	<i>Suite completa</i>	1997	Diegético	Yo-Yo Ma interpreta la propia pieza
<i>Como en un espejo</i>	<i>Sarabande</i>	1961	Extradiegético	Momento de introspección entre los personajes

Tabla 6. Suite n°2 en producciones audiovisuales.

Suite en Do Mayor n°3 BWV 1009

Producción	Danza	Año	Tipo de uso	Escena/Contexto
<i>El contable</i>	<i>Preludio</i>	2016	Diegético	El protagonista pone la pieza en un tocadiscos mientras observa un cuadro casi extasiado
<i>Hilary and Jackie</i>	<i>Preludio</i>	1998	Diegético	Casals interpreta la pieza

Tabla 7. Suite n°3 en producciones audiovisuales.

Suite en Mi bemol Mayor nº4 BWV 1010

Producción	Danza	Año	Tipo de uso	Escena/Contexto
<i>A late Quartet</i>	<i>Preludio y Allemande</i>	2012	Diegético	El protagonista interpreta la pieza en una masterclass
<i>Sonata de otoño</i>	<i>Sarabande</i>	1978	Diegético	Un personaje interpreta supuestamente todas las <i>Suites</i> para una audiencia, pero solo se escucha esta danza

Tabla 8. Suite nº4 en producciones audiovisuales.

Suite en Do menor nº5 BWV 10

Producción	Danza	Año	Tipo de uso	Escena/Contexto
<i>Gritos y Susurros</i>	<i>Sarabande</i>	1972	Extradiegético	Momento de redención y perdón entre dos hermanas
<i>Saraband</i>	<i>Sarabande</i>	2003	Diegético y extradiegético	La danza es el centro y motor del filme

Tabla 9. Suite nº4 en producciones audiovisuales.

Suite en Re Mayor nº6 BWV 1012

Producción	Danza	Año	Tipo de uso	Escena/Contexto
<i>Otra mujer</i>	<i>Allemande</i>	1988	Extradiegético	Momento en el que la protagonista recuerda el pasado, con un sentimiento de nostalgia e introspección
<i>Hilary and Jackie</i>	<i>Gavotte I</i>	1998	Extradiegético	Acompaña imágenes de la vida de Jackie

Tabla 10. Suite nº6 en producciones audiovisuales.

3.4 Saraband (2003).

«Creo en otros mundos, otras realidades. Pero mis profetas son Bach y Beethoven; sin duda, muestran otro mundo» (Bergman, 2005).

Aunque se refiere a ambos compositores como sus profetas, las obras de Beethoven aparecen con menos frecuencia en las producciones del cineasta sueco Ingmar Bergman. Sin duda, la música de Johann Sebastian Bach es la más influyente en el cine del director. Para él, cine y música van de la mano, y su maestría depende del mismo proceso. Por un lado, está la parte de disciplina, que está detrás del resultado final, es el trabajo y desarrollo de la técnica, la repetición que busca la perfección; y, por otro lado, cuando tanto una película como la música se liberan de esos aspectos técnicos, entonces surge la magia y se convierten en un medio de «comunicación divina». Broman (2021)

Bergman parece reservar la música de Bach para momentos particularmente reveladores dentro de la estructura narrativa de la película. Es decir, funciona para dar acceso a una gran profundidad emocional, revela algo previamente inaccesible dentro de un personaje (para él o ella, y para el público). Mucho más que un simple subrayado emocional, la música de Bach juega un papel vital en varias de las películas de Bergman, en parte como narrador y en parte como personaje por derecho propio, con una presencia intangible y, sin embargo, palpable. Así ocurre en producciones como: *Gritos y Susurros* (1972); *Sonata de otoño* (1978); *Como en un espejo* (1961), donde además esta profundidad se logra a través de una de las *Suites para violonchelo solo* BWV 1007-1012.

Además, las descripciones musicales en los diálogos o monólogos de Bergman suelen ser de gran importancia. Proporciona numerosos detalles musicales en sus diálogos, tan específicos que solo los aficionados serios a la música, o músicos directamente,

detectarían las referencias. Así ocurre en *Saraband* (2003), donde las palabras sobre la música pueden proporcionar metáforas poderosas y comunicar incluso partes centrales de la narrativa (indicaciones de tempo y dinámica en las obras; del origen de determinados instrumentos...)

En *Saraband* (2003), la *Sarabande* de la *Suite para violonchelo solo en Do menor* n°5 de Bach funciona como un *leitmotiv* a lo largo de la película y sirve como punto de referencia para la relación incestuosa entre el padre Henrik (Börje Ahlstedt) y su hija Karin (Julia Dufvenius), ambos violonchelistas.



Ilustración 12. Karin interpreta la Sarabande de la Suite n°5 para su padre.

La *Sarabande* es una danza de origen español que estaba concebida para ser bailada en pareja con movimientos sensuales, aunque más tarde, en Francia, se desvinculó de sus orígenes populares para convertirse en música culta. Un dato revelador es que en la película todas las escenas están construidas con solo dos personajes, y esta pieza aparece siempre en el momento que va creciendo la tensión en el diálogo. Así, la *Sarabande*

refleja la construcción de una serie de duetos, buscando diálogos entre personajes que son incapaces de comunicarse entre sí, situación que es reflejada a través de esta pieza: una danza en tono menor, de tan solo 20 compases y sin dobles cuerdas, siendo la más austera de todas las *Sarabande* de las 6 *Suites*, pero con una impactante profundidad.

Así pues, a diferencia de otras películas, en las que la música justifica momentáneamente una escena/acción en el plano diegético, o modula las emociones deliberadamente en el plano incidental, en esta ocasión es diferente. La música no solo da significado a la imagen, sino que es partícipe en la acción, la determina, interpela a la propia estructura narrativa tanto o más que los diálogos, de ahí su transcendencia. La película, en definitiva, está pensada y elaborada en torno a la *Sarabande* de la *Suite* nº5.

Bien es sabida la carga emocional y dramática que posee la tonalidad de Do menor en Beethoven. El director, al ser ferviente apasionado de la música de este compositor, no es de extrañar que, aunque compuesta con anterioridad, para él adquiriese este mismo significado la *Suite* nº5, en el mismo tono de Do menor. La *Sarabande* está formada por frases de 4 compases. La película comienza con el inicio de la pieza, y la música se detiene al final de la primera frase, que finaliza en la tónica de la obra, presentando el tema, al igual que en la película. El primer momento de tensión del filme, que surge de un diálogo entre dos personajes que se encuentran después de un periodo largo de tiempo, viene precedido de la segunda frase de la pieza, que termina en la dominante y antecede todo lo que está por venir, coincidiendo con el final de la primera sección. La siguiente intervención incluye las dos últimas frases de la segunda sección (8 compases), momento en el que ya se han planteado todos los problemas derivados de las relaciones afectivas disfuncionales (distancia, engaño, muerte, incesto, desprecio, dolor), incluso en una única escena aparece de forma diegética, cuando el personaje de Karin interpreta la pieza ante

su padre. A partir de ahí, se va repitiendo el tema inicial en sucesivas ocasiones, y llama especialmente la atención la dinámica. En ocasiones, está muy presente, como si fuera parte de un dolor directo; en otras aparece en *crescendo*, como una tensión que va en aumento; y en otras, aparece en *pianissimo*, como un dolor de fondo que no es tan intenso pero que está siempre latente. Finalmente, la película termina con la primera sección completa.



Ilustración 13. Primera sección de la Sarabande, que se repite en sucesivas escenas en la película.

4. CONCLUSIONES

A la luz de todo lo visto anteriormente, se ha podido comprobar finalmente que el violonchelo ocupa un lugar muy importante en la música cinematográfica, no solo como recurso sonoro, sino también como vehículo emocional y narrativo. A lo largo del análisis, se ha demostrado la significación que puede adquirir en el cine los diferentes instrumentos según su familia, y más específicamente, se ha comprobado que el violonchelo, gracias a su timbre profundo y expresivo ofrece una versatilidad única que permite transmitir desde la melancolía más íntima (como la música de *Okuribito*) hasta la pasión más desenfadada (*Concierto de Dvorak* en *Las Brujas de Eastwick*), adaptándose tanto a escenas de gran carga dramática como a momentos de introspección o trascendencia.

Se ha aclarado la existencia de música preexistente (cuando se escoge una obra compuesta anteriormente y ajena a la película) en cine, así como de banda sonora musical original. Y posteriormente, se ha realizado un repaso por las películas cuya elección de obras precompuestas ha modulado completamente el significado de las mismas, haciendo que estas películas hagan historia del cine.

En ocasiones el violonchelo está presente en la trama, como en *Master and Commander*, película en la que el instrumento es reflejo de la personalidad del personaje del doctor Maturin y símbolo de la amistad con el capitán, o en la película de *Jackie y Hilary*, que, aunque con cierta controversia, nos ofrece una perspectiva de una violonchelista muy importante en la historia. Además, este filme, con mayor o menor veracidad, ofrece una importante divulgación de obras para violonchelo que puede abrir camino a que cada vez más público pueda acceder a la música de este instrumento.

Es curiosa la imagen que se ofrece del violonchelista en pantalla. Por lo general, se traduce en una personalidad estridente, normalmente con problemas mentales o una vida desordenada en la que quedan muchos asuntos por resolver: como por ejemplo el protagonista de *Okuribito*, un personaje desdichado y descontento con su vida incapaz de expresarse a través de su instrumento con libertad, así como el personaje de Jane en *Las Brujas de Eastwick*, o el personaje de Miércoles y su disfunción emocional con las personas que se contrapone a una sensibilidad impactante cuando toca el violonchelo. Incluso la visión que se muestra de Jacqueline du Prè, infeliz debido a la presión por sentirse una esclava del violonchelo. Estos clichés, que no solo son asociados a violonchelistas, sino a músicos en general, pueden contribuir a extender prejuicios e imágenes distorsionadas de los músicos.

Asimismo, se ha constatado que la elección del violonchelo por parte de compositores y directores no es fortuita, sino deliberada, recurriendo a él como un instrumento que otorga densidad narrativa y complejidad emocional. Ya sea como elemento diegético —interpretado por los propios personajes— o extradiegético —como parte de la banda sonora—, el violonchelo ha sido fundamental para intensificar la atmósfera de numerosos filmes y facilitar la conexión del espectador con la historia. En el caso de banda sonora original, se han repasado ejemplos muy significativos en los que el violonchelo es protagonista, o se asocia a los personajes, como en el caso de *Piratas del Caribe*, con su *leitmotiv* de Jack Sparrow, o el tema de Chiyo en *Memorias de una Geisha*.

Uno de los hallazgos más contundentes ha sido el uso emocional del violonchelo en la película *Saraband* (2003) de Ingmar Bergman, donde la *Suite en Do menor* n°5 BWV 1011 de J. S. Bach, en especial la *Sarabande*, se convierte en un *leitmotiv* que articula la tensión emocional entre los personajes. El uso reiterado de esta pieza no solo subraya

momentos clave de la trama, sino que también refleja la soledad, el arrepentimiento y la búsqueda de redención, funcionando como una extensión sonora del conflicto interno.

Finalmente, la imposibilidad de acceso a partituras originales ha desviado la intención inicial de analizar una partitura cinematográfica junto con la imagen. Sin embargo, el estudio ha evidenciado que, aunque existe abundante literatura sobre música cinematográfica, son escasos los trabajos centrados de manera exclusiva en el violonchelo. Esta investigación, por tanto, contribuye a cubrir un vacío académico y pone en valor la importancia específica de este instrumento dentro del cine.

En futuros trabajos relacionados con el tema, se podría seguir la línea de investigación entrevistando a compositores o violonchelistas relacionados con el mundo audiovisual, interesados en el empleo de este instrumento en el cine. Incluso se podría abrir el campo de estudio a otras producciones, como la música para videojuegos, que cada vez es más reconocida. En otro sentido, si hubiera la posibilidad de acceso a las partituras de bandas sonoras originales, se podría hacer un análisis directo de la partitura filmica con la imagen.

Se concluye, por tanto, que el violonchelo no solo aporta belleza sonora, sino que actúa como hilo conductor de emociones, catalizador de memorias, símbolo de transformación personal y puente entre lo visual y lo auditivo. Su rol en el cine, lejos de ser meramente decorativo, es profundamente funcional y estéticamente poderoso.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, J. (2007). *Música y comunicación: puntos de encuentro básicos*. Fragua, págs. 52-53
- Chattah, J.R. (2006). *Semiotics, pragmatics and metaphor in film music análisis*. The Florida State University Collage of Music, pág. 158
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós comunicación, Barcelona.
- Colón, C. Infante, F. y Lombardo, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. presencias afectivas*. Alfar, pág. 242
- Díaz, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, págs.21-22
- Eerola, Tuomas & Ferrer, Rafael & Alluri, Vinoo. (2012). *Timbre and Affect Dimensions: Evidence from Affect and Similarity Ratings and Acoustic Correlates of Isolated Instrument Sounds*. *Music Perception*. 10.1525/mp.2012.30.1.49.
- Falcó, J.L. (1995). *Parámetros para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica*. D'Art (Barcelona), 21, págs. 169-186
- Kalinina, E. (2015). *The music of J. S. bach in the work of Ingmar Bergman*. *Music scholarship / problemy muzykal'noj nauki*, págs.16-19
- Olarte, M. (2008). *Utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica. En torno a Mozart. Reflexiones desde la Universidad*. (ed.: José

M^a García Laborda y Eduardo Arteaga Aldana). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 71-84. [ISBN 978-84-7800-337-2].

Román, A. (2017). *Análisis musivisual: guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Editorial Visión Libros.

Sánchez, G. (2007). *La música y la evolución de la narración audiovisual. la narración audiovisual en los vídeos musicales*. Abecedario Ediciones, págs. 39-40

Wierzbicki, J. (2008). *Film music: A History*. Routledge 270 Madison Ave, New York, NY 10016

5.1 FONOGRAFÍA

García, R. (Presentador). (2018, 12 de abril). Instrumentos musicales en el cine: el violonchelo II [Episodio de podcast de audio]. En *Vamos al cine*. RTVE. <https://www.rtve.es/play/audios/vamos-al-cine/>

5.2 FILMOGRAFÍA

Algar, J., Armstrong, S., Ferguson, N., & Morey, B. (Directores). (1940). *Fantasia* [Película]. Walt Disney Productions.

Allen, W. (Director). (1988). *Otra mujer* [Película]. Orion Pictures.

Allers, R., & Minkoff, R. (Directores). (1994). *El Rey León* [Película]. Walt Disney Pictures.

- Annaud, J.-J. (Director). (1997). *Siete años en el Tíbet* [Película]. Mandalay Entertainment; TriStar Pictures.
- Anno, H. (Creador). (1996). *Evangelion* [Serie de anime]. Gainax; Tatsunoko Production.
- Bayona, J. A. (Director). (2012). *Lo imposible* [Película]. Apaches Entertainment; Telecinco Cinema.
- Benioff, D., & Weiss, D. B. (Creadores). (2011). *Juego de tronos* [Serie de televisión]. HBO.
- Bergman, I. (Director). (1961). *Como en un espejo* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bergman, I. (Director). (1972). *Gritos y susurros* [Película]. Svenska Filminstitutet; Cinematograph AB.
- Bergman, I. (Director). (1978). *Sonata de otoño* [Película]. Cinematograph AB; Svenska Filminstitutet.
- Bergman, I. (Director). (1982). *Fanny y Alexander* [Película]. Gaumont; Svenska Filminstitutet.
- Bergman, I. (Director). (2003). *Saraband* [Película]. Sveriges Television (SVT).
- Cooper, E. B., & Schoedsack, M. C. (Directores). (1933). *King Kong* [Película]. RKO Radio Pictures.
- Coppola, F. F. (Director). (1979). *Apocalypse Now* [Película]. American Zoetrope; Zoetrope Studios.
- Corneau, A. (Director). (1991). *Todas las mañanas del mundo* [Película]. UGC; Films A2; France 2 Cinéma.

Helena Lafuente Hidalgo

Crosland, A. (Director). (1927). *El cantor de jazz* [Película]. Warner Bros.

Cutler, R. (Director). (2014). *If I Stay* [Película]. Warner Bros.; Metro-Goldwyn-Mayer.

Demy, M. (Director). (2001). *Le Plafond* [Cortometraje]. Les Films de l'An 2.

Disney, W. (Director). (1929). *La danza de los esqueletos* [Cortometraje animado]. Walt Disney Productions.

Doherty, R. (Creador). (2015). *Elementary* [Serie de televisión]. CBS Television Studios.

Donner, R. (Director). (1978). *Superman* [Película]. Warner Bros.; Dovemead Films.

Fincher, D. (Director). (2010). *La red social* [Película]. Columbia Pictures; Relativity Media.

Fincher, D. (Director). (2014). *Perdida* [Película]. 20th Century Fox; Regency Enterprises.

Fleming, V. (Director). (1939). *Lo que el viento se llevó* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer; Selznick International Pictures.

Forman, M. (Director). (1984). *Amadeus* [Película]. The Saul Zaentz Company.

García, R., & Coppola, S. (Productores). (2014–2018). *Mozart in the Jungle* [Serie de televisión]. Amazon Studios; Picrow.

Garland, A. (Director). (2014). *Ex Machina* [Película]. DNA Films; Film4 Productions.

Gough, A., & Millar, M. (Creadores). (2022). *Miércoles* [Serie de televisión]. MGM Television; Netflix.

Greaves, M. (Director). (2020). *The Cellist* [Documental]. PBS.

- Griffith, D. W. (Director). (1915). *The Birth of a Nation* [Película]. David W. Griffith Corp.
- Groening, M. (Creador). (1989–presente). *Los Simpsons* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television.
- Hedderwick, A. (Director). (2001). *Music behind the scenes* [Documental]. CreaTVtyTake2TV Partnerships Productoras.
- Hitchcock, A. (Director). (1959). *Con la muerte en los talones* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Hopper, D., & Fonda, P. (Directores). (1969). *Easy Rider* [Película]. Columbia Pictures.
- Kazan, E. (Director). (1951). *Un tranvía llamado deseo* [Película]. Warner Bros.
- Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: Una odisea en el espacio* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions.
- Kubrick, S. (Director). (1971). *La naranja mecánica* [Película]. Warner Bros.; Hawk Films.
- Lean, D. (Director). (1945). *Breve encuentro* [Película]. Cineguild.
- Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars* [Película]. Lucasfilm Ltd.
- Lumière, L. (Director). (1895). *La sortie de l'usine Lumière* [Cortometraje]. Lumière.
- Mackendrick, A. (Director). (1959). *Chantaje en Broadway* [Película]. Norma Productions, Hill-Hecht-Lancaster Productions. Distribuidora: United Artists
- Malick, R. (Director). (1998). *Un golpe del destino* [Película]. Paramount Pictures.

Helena Lafuente Hidalgo

Marshall, R. (Director). (2005). *Memorias de una geisha* [Película]. Columbia Pictures; DreamWorks Pictures.

Matsuo, T. (Director). (2018). *Mrs. Sherlock* [Serie de televisión]. NHK.

Miller, G. (Director). (1987). *Las brujas de Eastwick* [Película]. Warner Bros.

Nolan, C. (Director). (2010). *Origen* [Película]. Warner Bros.; Legendary Pictures; Syncopy.

Nolan, C. (Director). (2014). *Interstellar* [Película]. Legendary Pictures; Syncopy; Lynda Obst Productions.

O'Connor, G. (Director). (2016). *El contable* [Película]. Warner Bros.; Electric City Entertainment; Zero Gravity Management.

Ochi, k. (Director). (2007). *La corda d'oro* [Serie de anime]. Yumeta Company; Aniplex.

Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Película]. Warner Bros.; DC Films; Village Roadshow Pictures.

Polanski, R. (Director). (2002). *El pianista* [Película]. Studio Babelsberg; R.P. Productions; Heritage Films.

Preminger, O. (Director). (1955). *El hombre con el brazo de oro* [Película]. United Artists.

Ribeiro, D. (Director). (2014). *The Way He Looks* [Película]. Lacuna Filmes.

Schumacher, J. (Director). (1990). *Flatliners* [Película]. Columbia Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2019). *El irlandés* [Película]. Netflix, Sikelia Productions, Tribeca Productions.

- Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. The Ladd Company; Shaw Brothers; Blade Runner Partnership.
- Scott, R. (Director). (2000). *Gladiator* [Película]. DreamWorks Pictures; Universal Pictures; Scott Free Productions.
- Sharpsteen, B. (Director). (1935). *Mickey's Fire Brigade* [Cortometraje animado]. Walt Disney Productions.
- Sheridan, K. (Director). (2007). *El triunfo de un sueño* [Película]. Fox Searchlight Pictures.
- Shore, D. (Creador). (2009). *House* [Serie de televisión]. Universal Media Studios; Fox.
- Sorkin, A. (Creador). (1999–2006). *El ala oeste de la Casa Blanca* [Serie de televisión]. Warner Bros. Television.
- Spielberg, S. (Director). (1981). *Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark* [Película]. Lucasfilm Ltd.; Paramount Pictures.
- Spielberg, S. (Director). (1982). *E.T. el extraterrestre* [Película]. Universal Pictures; Amblin Entertainment.
- Supermassive Games. (Desarrollador). (2015). *Until Dawn* [Videojuego]. Sony Computer Entertainment.
- Takita, Y. (Director). (2008). *Despedidas* [Película]. Departures Film Partners.
- Toledano, O., & Nakache, E. (Directores). (2011). *Intocable* [Película]. Gaumont; Quad Productions; Ten Films.
- Truffaut, F. (Director). (1962). *Los 4 golpes* [Película]. Les Films du Carrosse.

Tucker, A. (Director). (1998). *Hilary and Jackie* [Película]. October Films; Channel Four Films.

Verbinski, G. (Director). (2006). *Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto* [Película]. Walt Disney Pictures; Jerry Bruckheimer Films.

Villeneuve, D. (Director). (2021). *Dune* [Película]. Legendary Pictures; Warner Bros.

Weir, P. (Director). (2003). *Master and Commander: Al otro lado del mundo* [Película]. 20th Century Fox; Miramax Films; Universal Pictures.

Wellman, W. A. (Director). (1927). *Alas* [Película]. Paramount Famous Lasky Corporation.

Wright, J. (Director). (2009). *El solista* [Película]. DreamWorks Pictures; Universal Pictures.

Zilberman, Y. (Director). (2012). *A Late Quartet* [Película]. Opening Night Productions; Concept Entertainment; Unison Films.

5.3 WEBGRAFÍA

Brian Wise. (7 de febrero de 2020). *Oscars 2020: Year of The Cello*.
<https://brianwise.net/oscars-2020-year-cello/>

Broman. (2011). *Where does music come from? Musical meaning and musical discourse in Ingmar Bergman's films*. Manchesterhive.
<https://www.manchesterhive.com/display/9789198557718/9789198557718.0001>

6.xml#:~:text=In%20Saraband%2C%20the%20Sarabande%20from,Julia%20Dufvenius)%2C%20both%20cellists.

Gianpieri, V. (2019). *Así se compuso la retorcida banda sonora de Joker*. Revista GQ. Cultura: bandas sonoras. <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/asi-se-compuso-la-retorcida-banda-sonora-de-joker>

Jot Down. (2019). *¿Cuál es la mejor escena con música clásica del cine (más allá de 2001)?* <https://www.jotdown.es/2019/02/cual-es-la-mejor-escena-con-musica-clasica-del-cine-mas-alla-de-2001/>

Manola. (2020). *APOCALYPSE NOW (1979) Richard Wagner: Helicópteros y Valkirias*. The Movies Score. <https://themoviescores.com/inicio/musica-clasica-y-cine/apocalypse-now-wagner-valkirias/>

Mora, M. (2010). *Despedidas (Okuribito)*. [Archivo PDF]. <https://sepanalitica.es/wp-content/uploads/2019/06/Despedidas-Okuribito-Yojiro-Takita-2008.pdf>

Zel, S. (2017). *Game of thrones' Composer Ramin Djawadi Talks Cello, Artistic Identity*. WQXR Editorial. <https://www.wqxr.org/story/game-thrones-composer-ramin-djawadi-talks-cello-artistic-identity/>

6. ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Motivo principal del Aprendiz de Brujo realizado por los fagotes, que transmiten jocosidad y ligereza, como se observó en la tabla 1.	33
Ilustración 2. Entrada del piano en el primer movimiento del concierto, que coincide con el comienzo de la película, realiza unos acordes que van generando esa tensión y profundidad que reflejan en el filme. El piano, con su versatilidad nos mueve desde emociones que van desde el dolor intenso hasta el romanticismo más exacerbado.	34
Ilustración 3. Inicio de la obra Así habló Zaratustra, con el motivo realizado por las trompetas y los trombones, que nuevamente muestran un carácter épico y grandioso acompañado del resonar de los timbales	35
Ilustración 4. Entrada del coro en la famosa oda a la alegría del cuarto movimiento de la sinfonía. Su mensaje esperanzador contrasta de forma perturbadora con la personalidad malvada del protagonista.	37
Ilustración 5. La cabalgata de las Valkirias. Final del motivo principal realizado por los metales (que se relacionan con lo bélico), y comienzo del canto de las Valkirias.	39
Ilustración 6. El personaje de Jane practicando el Concierto de Dvorak.	42
Ilustración 7. Compases del concierto de Dvorak interpretados durante la escena. La creciente intensidad de la línea musical casa perfectamente con la pasión desenfrenada que se recrea.	43
Ilustración 8. Punto culminante del concierto de Elgar que coincide con los momentos más dramático del filme.	46

Ilustración 9. Rastrupovitch intentando descifrar el enredo musical generado por el vecino aprendiz de violonchelo.....	47
Ilustración 10. El capitán Aubrey y el doctor Maturin interpretan música juntos en la soledad de la cabina.....	49
Ilustración 11. Lyla, la protagonista de la película El triunfo de un sueño (2007).....	51
Ilustración 12. Karin interpreta la Sarabande de la Suite N.º 5 para su padre.....	69
Ilustración 13. Primera sección de la Sarabande, que se repite en sucesivas escenas en la película.	71

Índice de tablas

Tabla 1. Aerófonos	29
Tabla 2. Cordófonos.	30
Tabla 3. Idiófonos y membranófonos.....	30
Tabla 4. Electrófonos.....	31
Tabla 5. Suite nº1 en producciones audiovisuales.....	66
Tabla 6. Suite nº2 en producciones audiovisuales.....	66
Tabla 7. Suite nº3 en producciones audiovisuales.....	66
Tabla 8. Suite nº4 en producciones audiovisuales,.....	67
Tabla 9. Suite nº4 en producciones audiovisuales.....	67
Tabla 10. Suite nº6 en producciones audiovisuales.....	67

Descripción de la plantilla

Esta es una plantilla que sigue el Manual de estilo para la realización de los TFG.

La plantilla tiene configurados los márgenes, las secciones (Portada; Primera sección hasta el índice; Segunda sección a partir de la introducción), los encabezados diferentes en páginas pares e impares, la numeración de las páginas en las distintas secciones, el tipo de letra, los títulos de capítulos y apartados así como las citas literales.

Cada título de capítulo correspondiente al desarrollo, deberá ser modificado en el cuerpo del trabajo, no en el índice. Una vez modificado dicho título, se procederá a actualizar el índice (tabla de contenido). Si se