

Aplicación de la música para estructurar el montaje: fundidos y cadencias musicales en *Desayuno con diamantes*

Applying Music to Structure Editing: Musical Fades and Cadences in *Breakfast at Tiffany's*

Recibido: 08-04-11
Aceptado: 01-08-11

Blas Payri y José Prósper

Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte
Universitat Politècnica de València, España
bpayri@har.upv.es, jprosp@har.upv.es

Resumen

En este artículo se estudia la música en *Desayuno con diamantes*, empezando por las funciones clásicas en el cine: narrativa-denotativa y connotativa. Se destaca la importancia de que el tema principal, *Moon River*, sea una canción fácilmente reconocible y memorable, para funcionar eficazmente como leitmotiv. Se describen sus intervenciones y variaciones con su rol narrativo. En la parte principal, se definen elementos musicales que estructuran el montaje: tipos de inicio y fin de la música similares a transiciones por corte o por fundido, el acorde de transición que permite fundir ideas musicales con más fuerza que el fundido encadenado, y tipos de cadencia musical final (conclusiva o suspensiva, acentuada o *diminuendo*), que aportan una puntuación narrativa sin equivalentes en el montaje visual. Se analiza cómo Mancini aplica estos elementos musicales en varias escenas de *Desayuno con diamantes* para apoyar el montaje (coarticulación) o modificarlo, creando cambios temáticos y transiciones en plano, sin cambios en el montaje. En función del estilo de la escena, cambia el estilo de la música pero también las transiciones: las escenas de desarrollo psicológico utilizan acordes transitorios y cadencias suspensivas con finales en *diminuendo*, per-

Abstract

This article studies different functions of film music in *Breakfast at Tiffany's*. First, the classical functions of music are analyzed: narrative-denotative and connotative, emphasizing the importance of the main theme, *Moon River*, a song that was easy to recognize and memorize and which functions effectively as a leitmotiv, analyzing its appearances and variations in its narrative role. The main part of the study defines structuring music features: types of beginning and ending music similar to jump-cuts or dissolve transitions; transition chords that enable a fusion of musical ideas richer than the cross dissolve; and types of final musical cadences (conclusive or inconclusive, accented or *diminuendo*) that contribute a narrative punctuation unequalled in image editing. The article analyzes how Mancini applies these musical features in several scenes of *Breakfast at Tiffany's* to either emphasize the visual editing (co-articulation) or modify it by creating thematic changes and within-shot transitions with no image cut. Depending on the scene type, both the musical style and the transition types change: scenes with psychological development use transition chords and inconclusive cadences with fade-out endings, permitting a

mitiendo el enlace complejo de ideas; las escenas de comedia utilizan cadencias conclusivas y transiciones por yuxtaposición, puntuando y simplificando el discurso musical.

Palabras clave:

Música audiovisual, montaje narrativo, estructura, transiciones, cadencia musical.

complex interweaving of musical ideas; comedy scenes use conclusive cadences and juxtaposition transitions, punctuating and simplifying the musical discourse.

Keywords:

Film music, narrative editing, structure, transitions, musical cadence.

0. Introducción

En este artículo nos centramos en una función poco estudiada de la música audiovisual: su capacidad de estructurar el montaje e incluso de formar un elemento activo del montaje en sus funciones narrativas; ponemos en relieve esta capacidad a través de la utilización innovadora que Mancini aporta en la música de *Desayuno con diamantes* (1961). Si nos referimos a los escritos sobre música cinematográfica, destacan las funciones de connotación psicológica, y la función narrativa que ante todo está ligada al leitmotiv; sin omitir dichas funciones, añadimos las de estructuración del montaje.

El renombrado montador Pedro del Rey (2002) otorga poco espacio a la música en su libro sobre montaje: "Normalmente, el músico se incorpora a la película durante el rodaje, está en contacto con el director, e incluso asiste a alguna proyección; pero cuando de verdad empieza su trabajo es a partir del momento en que la película está definitivamente montada. Entonces se hacen diferentes pases de la película, [...] tanto para que el director exponga sus ideas sobre la parte de la película que debe ir acompañada por un fondo musical o las acciones a subrayar. A esta opinión se suman las del compositor y el montador. [...] Después el montador prepara un guión musical detallando la escena y el punto exacto de entrada de la música" (p. 192). Vemos, pues, que una cierta concepción de la música audiovisual es la de un elemento posterior al montaje y, por lo tanto, sirve para subrayar o dar matices a la narración previamente montada: esto no deja casi espacio al compositor para aportar información realmente nueva o independiente. Sin embargo, se han realizado importantes aportaciones que consideran que el montaje de las imágenes no puede estar cerrado antes de la incorporación de la música. Así, para José Nieto (1997, p. 79): "Parece evidente (...) que cerrar la estructura de una secuencia o de la película entera sólo en función de la imagen supone, cuanto menos, desperdiciar una buena parte de las posibilidades dramáticas, expresivas y estructurales que la música puede aportar".

Hablando de los tandems director-compositor, Chion (1997, p. 304) indica que se ha trivializado el papel del compositor, ya que en la realidad "no está ahí para complacer a nadie ni para realizar servilmente una idea todopoderosa nacida del cerebro de otro. Está ahí para contribuir a una obra de la que nadie, incluido el autor-director, es capaz de conocer totalmente sus contornos por adelantado [...] El más preparado y preconcebido de los filmes implica, con la música, aspectos capaces de hacerle bascular hacia otra dimensión". Precisamente, uno de los tandems clave es el formado por el director Blake Edwards y el compositor Henry Mancini (Carmona 2008, p. 326), que ya habían colaborado en varias producciones previas a *Desayuno con diamantes*. El hecho de que ya formaran un "tándem" es importante, ya que, además de un acercamiento en los estilos creativos, implica que el director ya podía tener en mente la música al concebir el rodaje y el montaje, dando al compositor un rol mayor que el de simple decorador musical de las escenas.

En nuestro estudio, vamos a abordar las funciones de la música en *Desayuno con diamantes*, teniendo en cuenta que la música audiovisual ha sido estudiada, a menudo de forma independiente, por diferentes campos del análisis fílmico, musicológico o perceptivo, destacando conceptos y aplicaciones que pueden no concordar entre campos. Por ejemplo, Gorbman (1987) marca unos principios de composición, mezcla y edición de la música en el cine clásico, indicando que la música extradiagética no debe oírse conscientemente y ser invisible, debe subordinarse al diálogo, vehicular emoción y crear ambientes psicológicos específicos, se utiliza como indicio narrativo en la denotación de personajes y situaciones, y en la connotación, interpretando los eventos narrativos (pp. 73-91). La música también debe dar continuidad formal a la película y debe ser estructurada para fomentar la unidad de la composición musical (ver Rodman, 2006, p. 117 para un resumen de estos principios). Para esquematizar, en este estudio agrupamos las funciones en narrativa, connotativa y estructuradora. Tras evocar la función hedónica de la música, abordamos las funciones narrativa y connotativa que son las más frecuentemente analizadas

en la literatura. Sobre todo, estudiamos detenidamente la función en la que se centra este estudio: la estructuración del montaje y la relación entre planos visuales y transiciones musicales.

1. Las funciones de la música audiovisual

1.1. Función hedónica: *Moon River* como “melodía protagonista”

Tanto o más conocida que la película *Desayuno con diamantes*, la canción-tema musical *Moon River* ha adquirido una vida independiente, siendo en sí un éxito comercial, que estableció la reputación de Mancini como compositor. De hecho esta música recibió un reconocimiento inmediato al recibir un *Oscar* a la mejor música original y un *Oscar* a la mejor canción por *Moon River*. (Carmona, 2008, p. 325), con lo que se puede considerar que es una obra cuya música ha tenido un impacto suficiente para ser objeto de estudio en sí. Empezamos, por tanto, con la función quizás más obvia y ligada al éxito de la canción: la función hedónica. Michel Chion (1997, p. 142) remonta el origen de lo que llama las “melodías protagonistas” al tema de amor de *Laura* (1944) y al tema principal de *El tercer hombre* (1949), grandes éxitos comerciales que llevaron a los productores a reclamar la presencia de melodías reconocibles y pegadizas a finales de los 50 e inicios de los 60, lo que explica en gran parte la presencia de la canción *Moon River* desde el inicio de la película. La presencia de canciones representó para muchos una “herejía absoluta” con respecto a la “buena música cinematográfica” (Chion 1997, p. 143).

La utilización de una canción como “melodía protagonista” no implica que adquiriera realmente todas las funciones narrativas. Puede tratarse de una simple referencia musical, cuyas repeticiones a veces tienen un objetivo comercial: que se compre el disco. Ya en los años 30 y 40, las canciones que habían surgido o aparecido en películas y obras de teatro representaban la mayor parte de los éxitos, y podían representar hasta el 80% de las canciones más reproducidas y vendidas en radios y discos (Langkjær, 2002, p. 47). Refiriéndose a *Casablanca* (1942), el crítico de cine Ole Michelsen indica que es “musicalmente brillante” porque “los temas son maravillosos”, y en realidad puede que esta utilización hedónica y superficial de la música baste para convertir en éxito las canciones y la película (Stranddorf y Hansen, 2002, p. 20). De hecho, los estudios de publicidad distinguen la función hedónica de la música como

una de las principales utilidades, por oposición a la función semántica o referencial (Zhu y Meyers-Levy, 2005, pp. 333-345): la función de la música puede ser el crear placer por la música en sí, y *Moon River* responde a este papel hedónico ya que es una canción que ha tenido un gran éxito por sí sola.

1.2. Funciones connotativas: ambiente, emoción y códigos de género cinematográfico

Un compositor principalmente dedicado a la música cinematográfica como Mancini, no solamente va a buscar el eventual éxito de la melodía, sino también va a concebir la música para cumplir todas las funciones cinematográficas, y en particular, marcar un ambiente y un estilo acorde al género de la película. En el campo de la percepción, se suele englobar en el concepto de congruencia semántica la similitud entre los significados de la música y la imagen: por ejemplo, la congruencia psicológica o los códigos de época y género. La congruencia semántica ha recibido mucha atención en el campo de la percepción, y se ha otorgado una gran importancia a los efectos psicológicos de la música sobre la imagen. Por ejemplo, el artículo frecuentemente citado de Boltz (2001) estudia la modificación de la percepción de las intenciones de los personajes y de los elementos recordados en función de la concordancia psicológica de la música y la acción en la imagen (pp. 427-454). Esta influencia ya había sido estudiada por Marshall y Cohen (1988) utilizando elementos visuales esquemáticos (pp. 95-112), y sigue siendo una de las áreas más productivas en el campo (Payri, 2009, pp. 401-408).

Como ya hemos indicado, lo primero que destaca para el espectador es la presencia de una “melodía protagonista” que le confiere su carácter al personaje principal y a la película. Prendergast (1992) subraya la simplicidad del tema de *Moon River* que se asocia al personaje de Holly Golightly confiriéndole simplicidad y ternura mezclada con la sofisticación del personaje (p. 147). La base armónica que acompaña la melodía tiene una complejidad que es importante destacar: hay una ambigüedad entre el modo mayor y menor (lo que subraya la ambigüedad del personaje que alterna melancolía y optimismo), los tiempos fuertes de la melodía suelen caer sobre appoggiaturas (con notas ajenas al acorde lo que incide en el anhelo), el acorde de dominante no aparece en la base armónica y tenemos modulaciones. Esta armonía dista mucho de la alternancia entre tónica y dominante propia de la música popular a la que Schönberg (1999, p. 25) atribuye la función de expresar la tonalidad

(tendencia centrípeta); la fluctuante sucesión de acordes de *Moon River* al contrario genera lo que Schönberg (1999) llama una tendencia centrífuga y confiere una complejidad y una inestabilidad que no se aprecian a primera escucha (p. 25).

Mancini ha utilizado temas reconocibles para estructurar la obra, pero también ha sabido crear una variedad de elementos musicales que no remiten siempre a los mismos temas. En la figura 1 se clasifican estos elementos en las apariciones de *Moon River* (diegética o extradiegéticamente, y con las variaciones), la música orquestal dramática que acompaña momentos dolorosos esencialmente en la parte 4 con el anuncio de la muerte del hermano de Holly, la música de inspiración jazz que suele acompañar irónicamente las acciones de la escena, una música alegre y ligera que acompaña las travesuras de los protagonistas en las partes 3 y 4 (esta música también tiene una melodía cantable y reconocible que es repetida varias veces, aunque no llega a tener un desarrollo musical y una función narrativa como el tema de *Moon River*), y diversas músicas diegéticas (cabaret, baile, etc.) en función de la escena. Se añaden músicas transitorias que suelen finalizar las intervenciones de *Moon River*. Mancini es conocido por haber introducido el jazz (Carmona 2008, p. 325) y la música popular como componentes de la música cinematográfica: estos elementos anclan la película en la modernidad americana, y también en la comedia, manejando la ligereza y la ironía. Un tratamiento musical más clásico hubiese seguramente modificado los códigos de género que nos transmite la película. Podemos incluso afirmar que Mancini, junto con el director Edwards, ha cristalizado los códigos propios de la comedia romántica sofisticada. Además, Garivaldis y Moss (2007) muestran que la utilización de un estilo de música familiar para el espectador cambia la percepción del personaje asociado a la música: acerca el personaje al espectador, y al mismo tiempo hace que el espectador analice más en profundidad los rasgos del personaje, olvidando detalles superficiales (pp. 13-31). La utilización de una canción, aunque se considere un género ligero, puede generar paradójicamente un acercamiento y una profundización de la psicología del personaje para el espectador. Al mismo tiempo, muchos autores concuerdan en que la introducción de la canción popular en la música cinematográfica no siempre da un resultado positivo, citando como ejemplo *Días de vino y rosas* (1962), película dramática en la que el mismo Mancini utilizó canciones para repetir el éxito comercial de *Moon River*, y que disminuye en efectividad al romper los códigos de género (Prendergast 1988, p. 147).

También cabe destacar que hay una utilización calculada del silencio musical. Los diálogos no suelen ir acompañados por música, en particular los que corresponden a las confrontaciones de los personajes: esto da una mayor crudeza a dichas confrontaciones (en vez del sentimentalismo musical). Excepto el tema de *Moon River* que sí acompaña diálogos importantes, la música interviene para aportar una información única más allá de la coloración psicológica de lo que se está diciendo.

Otra intervención remarcable del silencio ocurre en las escenas en las que el guión abandona la comedia romántica sofisticada para pasar a un género de comedia disparatada digna de los hermanos Marx (escena de la cárcel de Sing Sing en el bloque 10, o del calabozo y revuelo de presa en el bloque 16 ó 17): en este caso el compositor opta por el silencio para no exagerar el disparate, y por respetar los códigos de este género cinematográfico que suele dejar todo el espacio al diálogo y la acción sin presencia de música.

1.3. Función narrativa: El leitmotiv de *Moon River*

No podemos tratar la función narrativa de la música sin abordar el concepto del leitmotiv, que según Chion (1999), “dominará el 90% de la música cinematográfica” a partir de la partitura de Max Steiner para *El delator* (1935). Con el leitmotiv “cada personaje-clave o cada idea-fuerza del relato están dotados de un tema que los caracteriza y constituye su ángel guardián musical”. (p. 54). El leitmotiv –literalmente “motivo conductor”– puede generalizarse como un elemento musical que se asocia a un personaje o a sus sentimientos, una idea o situación, o incluso a objetos (Arcos, 2006, p. 34), y que además de suponer un significante musical, acumula significaciones a medida que reaparece en contextos nuevos, anticipa o recuerda el elemento significado, puede ser variado según el desarrollo de la trama y puede combinarse u oponerse a otros motivos musicales para crear nuevos significados (Grout y Palisca, 2001, p. 836). Rodman (2006) insiste en la doble función de denotación (nos indica un personaje o elemento de la narración) y de connotación (con la interpretación de la escena que sistemáticamente da la música, ya sea coloreándola con un ambiente triste, tenso, etc., o creando una función de expectativa, suspense o relajación) (p. 124). Román (2008, p. 129) y García Jiménez (1993, p. 263) llaman función pronominal a la denotación. El término de leitmotiv se ha utilizado abusivamente para cualquier tema que se repite, lo que Adorno y Eisler (1981) remiten a la pereza del compositor o las limitaciones de la producción (p. 18).

Chion (1998) recuerda que “la teorización y sistematización del *leit-motiv* se remonta a Wagner” (p. 55), pero hay que tener en cuenta que el leitmotiv wagneriano, que puede ser una fórmula melódico-rítmica que no destaca a primera escucha, requiere un esfuerzo intelectual mayor, y puede ocurrir que gran parte de la audiencia ignore la trama narrativa musical formada por los leitmotiv si no los ha estudiado detenidamente con antelación. Por oposición, es conocida la crítica de Adorno y Eisler sobre la inadecuación del leitmotiv a la música cinematográfica, refiriéndose a la brevedad del leitmotiv wagneriano que rompe completamente con la mera melodía al uso en las arias de ópera: “A la atomización del material corresponde la monumentalidad de la obra” (Adorno y Eisler, 1981, p. 19).

En el caso de *Desayuno con diamantes*, tenemos una doble utilización: la “melodía protagonista”, en la que la melodía se desarrolla íntegramente como canción, y otra temática en la que tenemos variaciones sobre algún fragmento breve de la melodía, lo que correspondería más a la escritura del leitmotiv wagneriano. *Moon River* adquiere una eficacia como leitmotiv, no a pesar de ser una canción, sino *gracias a ser una canción*, y por el fácil reconocimiento de la melodía, la audiencia se percata inmediatamente de su presencia (gran poder denotativo) y además, reconoce las variaciones musicales que introduzcan más o menos tensión (poder connotativo). Como señala Arcos (2006), “el leitmotiv atrae la atención hacia sí mismo; *debe ser oído para cumplir la función semiótica que se le atribuye*” (p. 35, subrayamos nosotros).

Langkjær (2002) insiste en que la facilidad para cantar, tararear y memorizar las melodías populares (p. 62) es esencial para hacer accesible la información narrativa de la música (p. 73) y que la audiencia pueda reconocer inmediatamente las variaciones sobre el tema y el desarrollo musical extradiagético, en referencia a la canción *As Time Goes By* que aparece en *Casablanca* (1942). Este análisis se ve corroborado por los resultados de estudios en percepción musical. Dowling y Bartlett (1981) indican que hay una diferencia en el reconocimiento melódico en función de que la melodía sea familiar y bien conocida o que sea nueva para el oyente (p. 30). En el caso de melodías conocidas, los oyentes son mucho más precisos en el reconocimiento de variaciones, y utilizan la información de intervalos precisos.

En el caso de melodías nuevas, los oyentes utilizan más el contorno melódico (es decir la alternancia de intervalos ascendentes y descendentes, sin tener en cuenta la naturaleza exacta de los intervalos) pero tienen menos precisión en el reconocimiento de variaciones

(Dowling y Bartlett, 1981, p. 44; Bartlett y Dowling, 1980, pp. 501-515). Los autores insisten en la importancia de refrescar la memoria con la reiteración de una melodía para reconocer sus variaciones. En el caso de canciones populares conocidas, Krumhansl (2010) muestra que extractos muy breves (0,4s) permiten a los oyentes identificar mucha información sobre la canción y su género, e incluso un reconocimiento completo (pp. 337-354). Schulkind (2004) muestra que las notas iniciales de una melodía son esenciales en la memorización y el reconocimiento, y que son las notas iniciales las que permiten recobrar la estructura general de la melodía (p. 1351).

En este caso, las tres primeras notas del tema de *Moon River* permiten caracterizarlo y reconocerlo. Estas tres notas forman una quinta ascendente y una segunda descendente, siendo esta alternancia ascendente/descendente una característica que facilita la memorización y el reconocimiento (Schulkind, Posner y Rubin, 2003, p. 217), lo que permite al compositor el hacer citas rápidamente reconocibles por el oyente. En el caso de *As Time Goes By* en *Casablanca*, son las seis primeras notas las que permiten caracterizar el tema tal y como apunta Langkjær (2002, p. 71). En general, la literatura en percepción indica que la memorización y reconocimiento de una melodía depende de la naturaleza de los intervalos de la melodía, su facilidad para ser cantada, y la familiaridad del estilo musical, del tipo de armonía y de las escalas utilizadas. Más importante aún es la exposición previa a la melodía. Vemos en la figura 1 que Mancini utiliza antes la versión estándar de la canción de *Moon River* y apariciones orquestales donde la melodía permanece en su forma original antes de entrar en variaciones sobre el tema, en cierto modo para familiarizar a la audiencia con la melodía y permitir su reconocimiento.

Se reúnen, pues, los factores que permiten la memorización y el reconocimiento para asegurar una eficaz utilización narrativa de la música: la familiarización por exposiciones múltiples, el hecho de que se trate de un estilo musical fácil y familiar al oyente (la canción popular), con unos intervalos característicos y un registro limitado para que Audrey Hepburn pudiera cantar la canción.

En el cronograma de bloques e intervenciones musicales (fig. 1), contamos seis intervenciones extradiagéticas de *Moon River* en su forma temática original estándar, más tres intervenciones diagéticas también en su forma estándar. Podemos añadir cuatro intervenciones que son variaciones con una referencia a la melodía de *Moon River*, pero cuya identificación no es inmediata ni segura. Representa pues un total de nueve intervencio-

nes perfectamente identificables por cualquier espectador; y no sólo cuatro como indica Prendergast (1992, p. 146).

Las intervenciones son las siguientes. La película empieza con la exposición en su forma estándar de *Moon River* acompañando a Holly absorta en la contemplación de las joyas de Tiffany's. La parte 1 acaba con *Moon River*, mientras Holly narra sus peripecias con su hermano y sus intentos de buscar una vida mejor, luego tiene una pesadilla premonitoria con una versión dramática del tema. En la parte 2 tenemos más intervenciones, empezando por el extenso bloque 4, donde la música diegética empieza con el *Moon River Cha Cha Cha* de la fiesta en casa de Holly, y sigue con diversas evoluciones de música festiva. Esta intervención diegética es un mero guiño de Mancini, pero la siguiente intervención, en el bloque 6, es la famosa escena donde Hepburn interpreta, como música espectáculo, la canción en su forma estándar con su texto entero, acompañando el embelesamiento de los protagonistas. En el bloque 7 aparece el personaje de Doc, ex-marido de Holly, que narra la adolescencia de Holly (*Moon River* con armónica y orquestación ligera) y el tema reaparece cuando Doc y Holly se reencuentran. En el bloque 8 vuelve a sonar *Moon River* con más énfasis durante la despedida de Doc que representa el final de un cierto pasado de Holly. Si exceptuamos una breve intervención diegética, cuando Paul silba *Moon River* al recibir su primer cheque al inicio de la parte 3, no tenemos ninguna intervención clara del tema hasta el final del todo, donde la película concluye con *Moon River* de nuevo en su forma estándar con su máxima orquestación acompañando el reencuentro emocional de Paul y Holly.

Prendergast destaca que el tema aparece sólo en momentos *estratégicos* (subrayamos nosotros) dándole mucha más eficacia que, por ejemplo, el tema de Lara en *Doctor Zhivago* (1965), tan sistemáticamente repetido que pierde significado. *Moon River* cumple así generalmente la función denotativa del leitmotiv siendo el tema asociado a Holly Golightly y más precisamente, el anhelo de Holly por otra vida (particularmente cuando interviene como música extradiegética, con sus variaciones temáticas). Igualmente, cumple ampliamente las funciones connotativas con sus transformaciones alegres, apasionadas o dramáticas (para una ilustración con ejemplos audiovisuales ver <http://politube.upv.es/play.php?vid=46239>).

La crítica de Adorno y Eisler puede ser revertida: la canción no es un leitmotiv wagneriano, pero esto no quiere decir que no pueda funcionar narrativamente y sea un leitmotiv específicamente audiovisual. Quizás el

leitmotiv wagneriano, al requerir una "monumentalidad" del desarrollo musical, es el que es inadecuado para el cine. Asociar la canción al concepto de leitmotiv cinematográfico ha sido una práctica que se ha mantenido y Rodman (2006), quizás extrapolando abusivamente, sostiene que es algo común en los años 90 (pp. 119-136).

2. Funciones estructurales y relación con el montaje

2.1. Las funciones estructurales establecidas

Al abordar la función estructural de la música, es imprescindible hacer una referencia a los conceptos tanto de continuidad como de discontinuidad (Casetti y di Chio, 1991, pp. 151-163). Para José Nieto (1996), la interrelación de la música con el montaje produce dos efectos clave: en primer lugar, cabe la posibilidad de que la música resalte o no las transiciones entre planos; y en segundo lugar, que se convierta en el recurso básico para mantener la continuidad de la narración (p. 75). De hecho, la música, especialmente la extradiegética, ha servido a lo largo del tiempo para dotar de continuidad estructural a fragmentos aislados de acontecimientos o secuencias. Por ejemplo, en el sumario o secuencia de montaje (Canet y Prósper, 2009, p. 256) que está formado por una sucesión de diversos fragmentos de imágenes, la música es esencial para dotar de continuidad y lógica al conjunto (Reisz, 1960, p. 104).

Román (2008, pp. 125-130) distingue varias funciones estructurales: una función unificadora (dar unidad a la película), una función transitiva (dar continuidad en el paso o transición de una secuencia a otra o de un plano a otro). Añade dos funciones que llama estructuradoras: primero, marcar un cambio de plano o de secuencia; segundo, dar continuidad en secuencias que se producen simultáneamente en la historia. Finalmente, nombra la función delimitadora (enmarcar la película completa sirviendo de introducción en los títulos y de final o coda en los créditos) que claramente *Moon River* cumple en *Desayuno con diamantes*. Constatamos que estrictamente todas las partes acaban con música y empiezan con sonido diegético. El final musical corresponde a un *crescendo* en los conflictos emocionales. Las partes inician con sonido diegético, es decir con una vuelta a la realidad tras el climax emocional.

José Nieto (2003) es más preciso en cuanto al análisis de la música con el montaje (pp. 56-79), y en particular sobre el papel de la música en su relación temporal: primero, la coarticulación de la música respecto a los

diálogos (pp. 56-60) y a la acción (pp. 112-117); segundo, la coarticulación de la música respecto a los cambios de plano y de escena, teniendo en cuenta el punto y tipo de inicio, evolución y punto y tipo de conclusión de la música (pp. 60-73). En el campo de la percepción, se ha desarrollado el estudio de la congruencia formal, concepto que engloba la correspondencia de las estructuras visuales y auditivas, y más específicamente, la sincronización de los acentos auditivos y visuales (Iwamiya, 2009, pp. 83-87). Se reduce el estudio a la coarticulación de la música con cambios de plano o con movimientos, creando un tipo de *Mickey Mouse Music* simplificado y un estudio simple sobre los grados de articulación que define Nieto (2003, p. 135). Lipscomb (1996), por ejemplo, estudia la sincronización entre acentos musicales con estímulos visuales consistentes en muy breves fragmentos de animación con elementos esquemáticos, y muestra que la sincronía de los acentos aumenta significativamente la congruencia percibida (pp. 309-313).

En general, los estudios experimentales perceptivos reducen la complejidad de los estímulos y de las tareas perceptivas para poder obtener resultados, con lo que no se estudian las implicaciones en la estructura narrativa, que es el elemento que nos interesa en este artículo. Nos centramos pues en las funciones estructuradoras de la narración, basándonos en un análisis de la información que aporta la música más allá de la articulación de los planos. En los apartados siguientes, proponemos una formalización de los tipos de inicio y fin que aplicamos en el análisis de algunas secuencias de *Desayuno con diamantes*.



2.2. Una codificación de elementos estructurantes de la música

La utilización que Mancini hace de los conceptos de montaje aplicados a la composición musical son de varios tipos, y en particular vamos a distinguir el tipo de inicio y de fin en función del volumen (cambios progresivos o abruptos del volumen), pero también de recursos armónicos como el tipo de cadencia musical. Schönberg (1999) distingue entre la mera *sucesión* de acordes que no tiene un propósito fijo y que no requiere una continuación concreta (y que según el autor se utilizan con frecuencia en música descriptiva), y la *progresión*, que es una combinación de acordes que puede tener el propósito de "establecimiento, modulación, transición, contraste o reafirmación" en la estructural tonal (p. 23).





Detallamos a continuación una serie de símbolos que se utilizarán en los análisis gráficos al final. El lec-

tor podrá encontrar para cada figura, el análisis gráfico y los fotogramas correspondientes en la tabla de fotogramas.


Podemos distinguir dos tipos de inicio:

- **inicio progresivo:**  Es un inicio suave que introduce progresivamente la música y el estado emocional que comporta. Correspondería visualmente a un inicio abriendo de negro.
- **inicio atacado:**  El inicio es franco y marcado y nos hace entrar sin más transición en la idea musical que sigue. Correspondería a un inicio a corte.



Los finales tienen más variedad, porque entra un elemento del lenguaje musical que es el aspecto resolutivo o suspensivo del acorde o cadencia final, además de la evolución dinámica. Se puede intentar una correspondencia entre la evolución dinámica de la música y la evolución de la imagen en el montaje, siendo el *diminuendo* o pérdida progresiva de la intensidad un equivalente del fundido a negro, y un final sin *diminuendo* un equivalente del fin a corte; sin embargo, los elementos propios del lenguaje musical no tienen una equivalencia neta en el montaje visual e intentar hacer correspondencias sería un ejercicio más poético que analítico. Clasificamos los finales en las siguientes categorías:

- **cadencia conclusiva *diminuendo*:**  Esta es la cadencia más "normal". Pone un punto a la frase musical y va decreciendo en volumen, alejándonos de la escena a la manera de un fundido a negro.
- **cadencia conclusiva apoyada:**  En este caso, el acorde final suele estar acentuado y precedido por una sucesión en crescendo. Tiene un carácter un poco teatral, o incluso circense, con el "chimpum" que puede apoyar el fin de una actuación.
- **cadencia suspensiva:**  Esta cadencia equivale a unos puntos suspensivos al final de la frase musical, y puede crear un efecto de sorpresa. Suele ser una semicadencia (Herrera, 1995a, p. 78; 1995b, p. 93) (fig. 2).
- **cadencia suspensiva apoyada:**  Esta cadencia equivale a unos puntos suspensivos al igual que la cadencia suspensiva normal, pero está preparada generalmente con un crescendo que apoya más el efecto de sorpresa o de suspensión de la música. En particular, Mancini realza la sorpresa utilizando un crescendo de la orquesta que desemboca en unas notas de xilofón: así aumenta el efecto de sorpresa con el so-

nido percusivo al mismo tiempo que subraya que el discurso musical se interrumpe.

- **interrupción de la música:**  Esta es una "no cadencia" en el sentido que la música se para bruscamente, y se suele emplear para música diegética cuya interrupción se justifica por algún elemento de la diégesis. La encontramos en particular con el fin de una música de tocadiscos que se interrumpe bruscamente acompañada del ruido del brazo de tocadiscos en el inicio del bloque 3 (cf. fig. 1).



Finalmente, podemos distinguir dos tipos principales de transición, que representan las dos formas de cambiar de ideas musicales según Schönberg (1999): la transición propiamente dicha o "puente", y la yuxtaposición abrupta (p. 168).

- **yuxtaposición:**  Dos ideas musicales se siguen sin solución de continuidad. Es el equivalente de la transición por corte entre dos planos.
- **acorde de transición (encadenamiento):**  Las dos ideas musicales se funden a través de un acorde común en el que finaliza la primera y empieza la segunda idea musical (Schönberg, 1977, p. 77). Correspondería al encadenado de dos planos. Podemos observar una serie de acordes de transición en la figura 3. Más aún, desde el bloque inicial (fig. 2) las ideas musicales se funden por acorde de transición, y el final acaba en suspensión, dando ya el estilo de tratamiento que se va a aplicar en toda la película.

2.3. Bloque inicial

El inicio de la película es esencial para marcar el tono general y nos indica ya cómo se va a utilizar la música, ya que utiliza desde un principio los procedimientos de fundido y cadencia suspensiva como se ilustra en la figura 2, aparte de introducir el tema-leitmotiv:

1. En los grises de la aurora, se introduce progresivamente el tema de *Moon River*, hasta que llega a dominar todo el espectro sonoro, mientras vemos a Holly contemplar las joyas en el escaparate de Tiffany's con su desayuno improvisado. Tenemos aquí el resumen del título *Breakfast at Tiffany's*, y también la asociación entre el tema *Moon River* y las ensoñaciones de Holly, ya que se va a convertir en un leitmotiv.
2. Tema transitorio que nos indica que volvemos a la realidad, con unos arpeggios con carácter sus-




pensivo, que se disuelven en una cadencia suspensiva . El tema transitorio se funde con el fin de *Moon River* a través de un acorde transitorio común , que hace que las dos ideas musicales surjan una de la otra. Este acorde de transición corresponde en el tiempo con el fundido encadenado que nos hace pasar del plano de la tienda Tiffany's a la calle donde vive Holly.

3. Vuelta a la realidad, el timbre disipa ya cualquier ensoñación, pero no interrumpe la música que se ha disuelto. La música se disipa cuando ya estamos en el vestíbulo del edificio.

Tenemos, pues, aquí un fundido encadenado visual que es simultáneo a la transición de las ideas musicales 1 y 2, la música apoya el cambio de escena. El fin suspensivo de la música se realiza durante el plano y nos añade una información: cambiamos de idea sin cambiar de plano.

2.4. Bloque 3

Musicalmente y narrativamente tenemos 5 períodos, como se ilustra en la fig. 3:

1. Paul pregunta por el dinero que gana Holly: realidad e ironía (música *jazzy*).
2. Holly indica que Paul le recuerda a su hermano Fred (transición musical entre 1 y 2 ) , y recuerda su sueño de buscar un lugar ideal para criar caballos con Fred (*Moon River* acompaña la ensoñación romántica e búsqueda de un lugar mejor).
3. El reloj (golpe sonoro) le devuelve a la realidad y volvemos a la música *jazzy* (transición musical entre 2 y 3 ). Holly le propone dormir juntos como amigos.
4. Holly tiene una pesadilla sobre su hermano Fred, acompañada por una variación dramática con una armonía alterada de *Moon River*. (transición musical entre 3 y 4 ).
5. Holly se despierta y se marcha, acompañada con una coda orquestal que se disuelve dejando una cadencia suspensiva.

Vemos que aquí todos los cambios de música se hacen por acorde de transición. Estas transiciones permiten pasar de un hilo de ideas a otro, aportando toda la información musical sin que el espectador se dé cuenta. Tenemos claramente un uso de leitmotiv, con *Moon River* asociado a los anhelos de un mundo mejor de Holly, y la música *jazzy* más asociada a la irónica realidad de su vida.

2.5. Bloque 6

En el bloque 6 tenemos aún más una asociación entre *Moon River* y Holly ya que aparece ella cantando diegéticamente. El conjunto funciona como una gran transición, tal y como se ilustra en la fig. 4:

- 1a. Oímos la canción, acusmáticamente y con nivel bajo.
- 1b. Tenemos en pantalla a Holly cantando y nos damos cuenta de que la música es diegética. Se incorpora la orquesta poco a poco para darle un colchón a la voz.
- 1c. Holly acaba la canción y entra en contacto visual y en conversación con Paul, mientras la orquesta continúa con el tema de *Moon River* haciendo variaciones.
- 1d. El timbre de la decoradora parece modificar la música orquestal que pasa de ser una variación de *Moon River* a un tema de transición, pero con una larga transición que nos indica que el “embrujo” de la situación se va disipando.
2. Al aparecer la decoradora y cruzar miradas con Paul, interviene el sonido de xilofón que interrumpe el crescendo orquestal (cadencia suspensiva apoyada • • • ◀) y nos hace volver bruscamente a la realidad.

En esta secuencia distinguimos dos escenas: escena 1 Paul con Holly, escena 2 Paul con la decoradora. El inicio de la segunda escena no empieza con la aparición de la puerta o incluso de la decoradora en el plano, sino un poco después, con la cadencia suspensiva. Es, pues, esta cadencia musical la que efectúa las funciones de un cambio de plano clásico.

2.6. Bloque 7

Este bloque aporta información sobre el pasado de Holly, y se basa más en el diálogo psicológico que en la acción, y como se ilustra en la fig. 5, tenemos transiciones entre ideas que la música estructura:

1. Doc informa a Paul que es el marido de Holly alias Lula Mae.
2. Doc relata los orígenes de Holly, y cómo se casó a los 14 años. La música de *Moon River* cubre de nostalgia el relato, y nos deja entrever el anhelo de Holly por otra vida que no fuera la de Doc (leitmotiv del anhelo de Holly). Esta secuencia de *Moon River* empieza con la armónica en solo, lo que nos refiere por una parte al Middle West y a la música de vaqueros de la América profunda, y también le da una nota de soledad. Es Holly vista por el filtro de Doc.

3. La música se convierte en otro material melódico diferente a *Moon River* pero que guarda la armónica solo: esto ocurre cuando Doc acaba su relato y pide la ayuda de Paul (con la mirada reprobadora de éste): se trata esta vez del tema de Doc sin más, es la armónica del redneck del Middle West. La transición es sutil, pero clara.
4. El tema de transición orquestal se asocia a los pensamientos de Paul que duda en si debe ayudar a Doc. Hasta ahora todo ha sido por transiciones, pero hay una separación sutil entre el tema de Doc y el de la transición de Paul.
5. La música es abruptamente cortada por el timbrazo que nos devuelve a la realidad al dejar un poco de la música difuminarse en la escena siguiente (cadencia suspensiva) donde vemos a Holly. Aquí tenemos un fundido encadenado entre el plano 4 y 5, creando un enlace semántico, alimentado por el efecto de prolongación de la música.

2.7. Bloque 12

En este bloque de la parte 4 (fig. 1) tenemos un tratamiento de la música y del montaje diferente a los bloques analizados anteriormente. Entramos en el campo de la comedia pura más que de la comedia dramática, y el carácter de la música cambia. Este bloque inicia la parte 4, después del beso que finaliza la parte 3 e indica un cambio en las relaciones, cambiando el tipo de articulaciones de la música como ilustrado en la figura 6:

1. Tras la fiesta, vemos a Paul durmiendo en el silencio de su habitación (aparición de diagonales y de líneas curvas para indicar el desorden).
2. La música empieza *exactamente* cuando Paul abre el ojo (plano de detalle). Se trata de una música de jazz irónica, con *pizzicati* de contrabajo con *glissandi* que van subrayando los planos y las acciones de una manera muy similar a un *cartoon*. Notamos pues que el inicio de la música es franco (—). Paul va buscando a Holly acompañado por la música *jazzy* que sigue con un toque irónico, inestable y un poco lánguido.
3. Paul percibe de repente a la decoradora que se dirige hacia su apartamento. Tenemos un cambio brusco de música sin solución de continuidad (—|—) y entra una música cómica (que tiene que ver más con la música de circo) que subraya la carrera de Paul por la escalera de so-

corro hasta su apartamento para llegar antes que la decoradora.

4. La segunda frase musical se acaba con una cadencia perfecta muy apoyada (—■) que coincide con el momento en que la puerta se va a abrir (y vemos que Paul ha conseguido llegar a tiempo). El silencio musical siguiente hace que abandonemos el aspecto cómico y que entremos en la realidad; de hecho, sigue una escena con un contenido duro en el que Paul anuncia su voluntad de dejar a la decoradora. Esta cadencia musical apoyada hace que el contraste entre la comicidad musical y el silencio ambiente sea curiosamente más dramático, más duro. Quizás una música que se disuelva progresivamente hubiese introducido menos contraste y menos dureza en el plano siguiente.

En esta secuencia vemos, pues, que las intervenciones musicales entran, se yuxtaponen y acaban de manera muy clara y apoyada, creando una separación bien delimitada entre partes: la música aporta pues una información adicional a la sucesión de planos y acciones.

2.8. Inicios y fines “por corte”

En la figura 6 vemos algunos ejemplos de inicios y fines por corte (por oposición a un inicio o final progresivo, que sería por fundido). Es interesante notar que Mancini utiliza estos cortes en algunas ocasiones para marcar realmente un cambio dentro del plano.

En la fig. 7, se ilustra el inicio del bloque 11b, que *empieza con el inicio de la música* (un inicio por corte y no progresivo) más que con un cambio de plano. Con la primera intervención de la música “alegre” (fig. 1) comienza una nueva sección de la película, en la que tenemos una digresión narrativa con pocas implicaciones en el argumento principal. Los personajes se van divirtiendo y la música acompaña este paréntesis de ligereza. Este inicio de la música se hace sin cambiar de plano pero tiene una función narrativa similar a la de un cambio de plano y aporta la sensación de un cambio de escena.

Otro ejemplo de cambio dentro de un plano se ilustra en la fig. 8. En esta escena empezamos con una música de intriga, propia de una película de detectives, que va coloreando el seguimiento que Paul hace del nuevo personaje Doc. La tensión que se acumula se disipa de repente con la cadencia suspensiva, claramente apoyada, que nos indica que todo lo anterior era una ironía y proporciona una sensación de cambio de escena: pasamos de la escena de la persecución de Doc por Paul a la escena de la historia de Doc, que “necesita un amigo”.

Este casi-cambio de escena se hace en el mismo plano por el lugar donde acaba la música y sobre todo por el tipo de final “por corte”.

Así pues, la música representa en estos dos ejemplos de aportación al montaje: no solamente apoya las transiciones como generalmente se suele estudiar, sino que puede crear transiciones en la narración de manera autónoma.

3. Discusión y conclusiones

El tándem Mancini-Edwards ha superado la crítica que en los años 40 Adorno y Eisler (1981, primera edición 1947) hacían del cine de Hollywood (ver discusión en Román, 2008, pp. 257-260). Por un lado, Adorno y Eisler critican que la música cinematográfica utilice el lenguaje musical sinfónico del siglo XIX y obvie cualquier referencia a la modernidad musical (Adorno y Eisler, 1981, pp. 18-23), y en este caso Mancini ha sabido romper con las convenciones musicales de Hollywood, no introduciendo música clásica contemporánea, dodecafónica, serial, atonal u de otro estilo, como apuntan Adorno y Eisler, sino, al contrario, utilizando desenfadadamente un estilo de música popular y de jazz que más profundamente se inscriben en la modernidad americana. La modernidad de Mancini no reside en la utilización de una escritura atonal, que simplemente rompería los códigos de género, sino en la apropiación de la música que suena en un entorno y que mejor resuena con la personalidad de los personajes. Más importante aún, la utilización de música popular contemporánea a la película permite un mejor reconocimiento de los temas y aumenta el poder narrativo propio del leitmotiv.

Otra crítica de Adorno y Eisler (1981) reside en la duplicación de la información visual y la información musical que tan frecuentemente ocurre en las películas de Hollywood, con una música que simplemente ilustra la escena (pp. 27-29). La utilización de clichés y de redundancias era efectivamente una práctica común en los años 40, pero aquí de nuevo Henry Mancini y Blake Edwards saben romper magistralmente con esta mera ilustración redundante y parafrástica: como hemos ido analizando en este artículo, la característica innovadora esencial de la música en *Desayuno con diamantes* es su capacidad a aportar información nueva respecto al montaje, y su aparición, evolución y desaparición responde a criterios propios estructurales y narrativos y no se limita a redundar con el inicio y fin de las escenas visuales. Esta innovación de la música como elemento estructurador del



Tabla de fotogramas por bloques: para cada bloque analizado gráficamente, se ilustran las partes principales con fotogramas. Se utiliza la siguiente convención: fotograma <número de figura>-<parte del bloque en la figura analizada>.

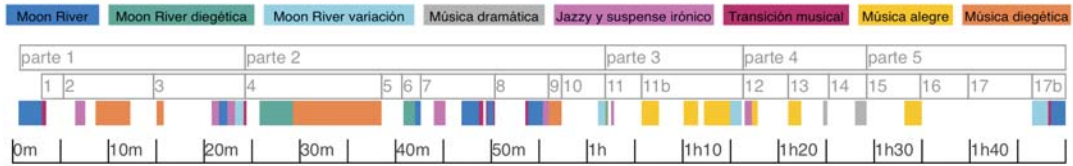
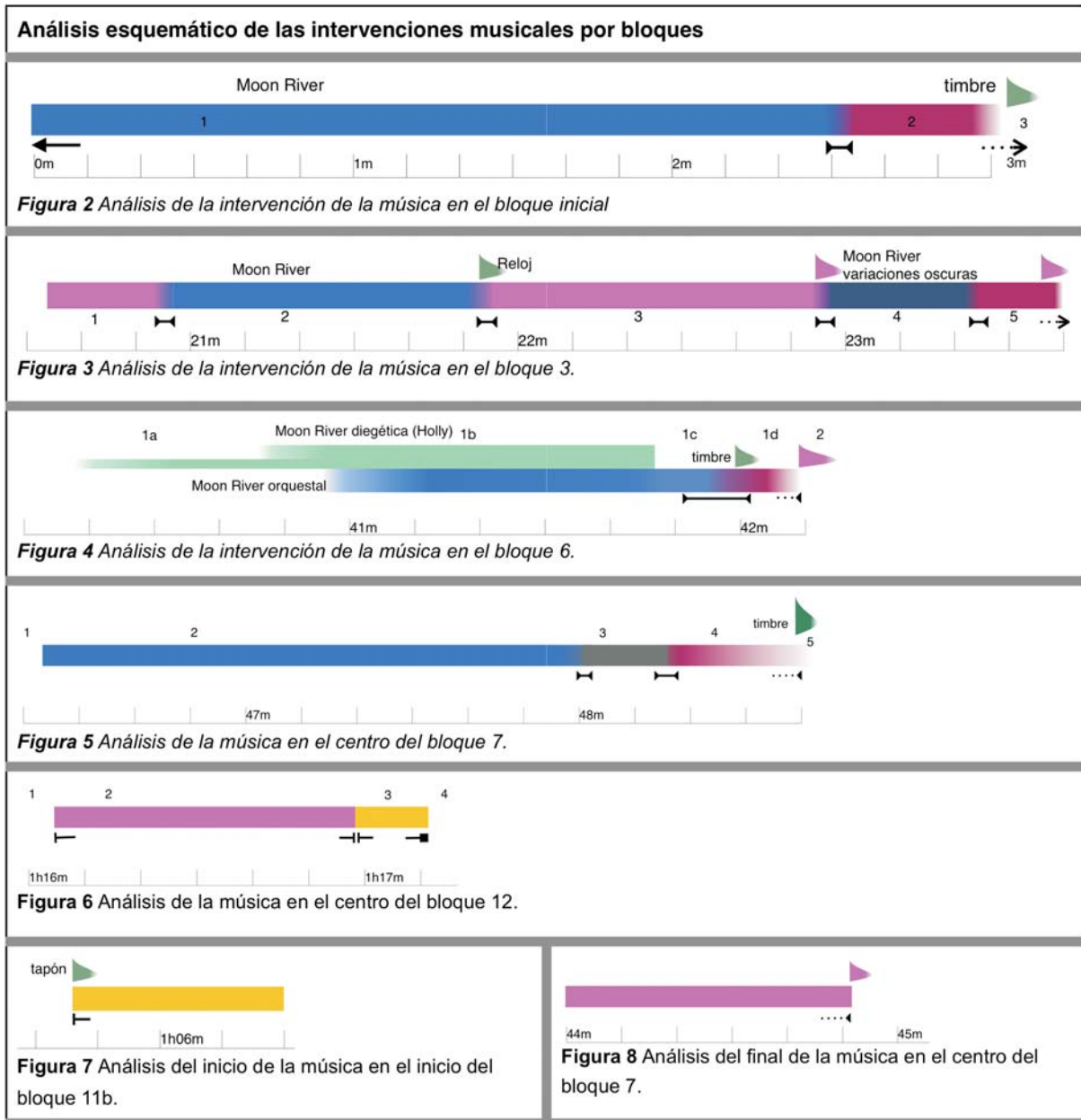


Figura 1 Cronograma general de bloques e intervenciones de la música en *Desayuno con diamantes*.



montaje es el punto esencial que destacamos en este artículo, y que podemos resumir en los siguientes puntos:

1. La música puede actuar como una dimensión más del montaje como elemento integrador o separador. En particular, definimos dos tipos de inicio de la música que corresponden al corte (entrada neta) y al fundido (entrada progresiva), y los correspondientes en el final de la música. Definimos igualmente unas transiciones musicales por yuxtaposición (equivalente a transición por corte) y por acorde de transición (equivalente a la transición del encadenado visual). La música extradiegética permite introducir cambios de estructura en cualquier momento, de manera más flexible que lo que permite la imagen. La literatura ha estudiado la música esencialmente en su coarticulación con los cambios de la imagen, pero vemos que puede cumplir funciones encomendadas al montaje visual sin necesidad de cambios en la imagen.
2. Añadimos unos elementos propios de la música que no tienen correspondencia obvia en el montaje, como los finales acentuados o preparados, y sobre todo, los tipos de cadencia conclusiva, suspensiva o interrumpida, que aportan una información de cierre, sorpresa o discontinuidad que son funciones estructuradoras que se pueden realizar a través de la música y difícilmente a través de la imagen en el montaje narrativo. En el caso concreto de *Desayuno con diamantes*, la música rara vez llega a una cadencia conclusiva, dejando siempre en suspense la historia. Sólo en la parte de la digresión narrativa en la que los protagonistas se dedican a divertirse, que estructuralmente no tiene importancia (de hecho se podría suprimir sin que la comprensión se modificase), tenemos cadencias conclusivas, indicando personajes que no tienen conflictos y situaciones estables y sin consecuencias. Cabe destacar que Mancini recurre a cadencias suspensivas, lo cual es poco frecuente en música audiovisual y es una innovación que no salta a primera escucha.

Hemos analizado estas funciones musicales para *Desayuno con diamantes*, y puede que sean específicas de un estilo de realización que implica un trabajo en conjunto del director, del compositor y del montador. En otro tipo de realizaciones con una realización o un montaje que no dejen espacio para la música, ésta deberá acoplarse al montaje sin posibilidad de aportar una infor-

mación de estructura independiente. Efectivamente, tanto en el rodaje como en el montaje se debe tener en cuenta la futura presencia de la música para que ésta pueda desarrollar las funciones estructuradoras expuestas: puede que sea necesaria la virtuosidad de compositor de Mancini y la inteligencia de realización de Edwards para obtener la brillante integración de la música en la estructura que observamos en *Desayuno con diamantes*.

Agradecimientos

Queremos agradecer a Francisca Ramón Fernández por sus pacientes relecturas y comentarios.

Referencias

- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hans. (1981 [1947]). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos. Traducción de: Composing for the Films. New York.
- Arcos, María de. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Boltz, Marylin. (2001). Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events. En: *Music Perception*, vol. 18, nº 4, pp. 427-454.
- Canet, Fernando; Prósper, José. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Carmona, Luis Miguel. (2008). *Diccionario de compositores cinematográficos*. Madrid: T&B.
- Casetti, Francesco; di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Traducido de: *Análisis del film*. Milán (1990).
- Chion, Michel. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós. Traducción de: *La musique au cinéma*. Paris, 1985.
- _____. (1998). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (2ª ed.) Barcelona: Paidós. Traducción de: *L'audio-vision*. Paris, 1990.
- del Rey del Val, Pedro. (2002). *Montaje. Una profesión de cine*. Barcelona: Ariel Cine.
- Dowling, W. Jay; Bartlett, James C. (1981). The importance of interval information in long-term memory for melodies. En: *Psychomusicology*, vol. 1, pp. 30-49.
- García Jiménez, Jesús. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

- Garivaldis, Filia J.; Moss, Simon A. (2007). The effect of familiar music on the perception of other individuals. En: *Psychomusicology*, vol 19, nº 2, pp. 13-31.
- Gorbman, Claudia. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grout, Donald; Palisca, Claude. (2001). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música.
- Herrera, Enric. (1995a). *Teoría musical y armonía moderna I*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- _____. (1995b). *Teoría musical y armonía moderna II*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- Iwamiya, Shin-ichiro. (2009). Subjective Congruence Between Moving Picture and Sound. En: *Proceedings of the 10th International Conference on Music Perception and Cognition*. Sapporo, Japan.
- Langkjær, Birger. (2002). Casablanca and Popular Music as Film Music. En: *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies*, vol. 14, pp. 53-64.
- Lipscomb, Scott D. (1996). Cognition of musical and visual accent structure alignment in film and animation. *Proceedings of the 4th International Conference of Music Perception and Cognition*, 309-313.
- Marshall, Sandra; Cohen Annabel J. (1988). Effects of Musical Soundtracks on Attitudes Toward Animated Geometric Figures. En: *Music Perception*, vol. 6, nº1, 95-112.
- Nieto, José. (1996). *Música para la imagen. La influencia secreta*. (2ª ed.) Madrid: SGAE.
- Payri, Blas. (2009). Variations of the perception of mood and tension of music excerpts depending on the visual context. En: *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*. Jyväskylä, Finlandia, 401-408.
- Prendergast, Roy M. (1992). *Film Music, a neglected art*. New York: W. W. Norton & Company.
- Reisz, Karel. (1960). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.
- Rodman, Ronald (2006). The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film. En: Powrie, Phil; Stilwell, Robynn (eds.) *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Hants, England: Ashgate, 119-136.
- Román, Alejandro. (2008). *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión Libros.
- Schönberg, Arnold. (1974). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical. Traducido de: *Harmonielehre*. Viena, 1922.
- _____. (1999). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Books. Traducido de: *Structural functions of harmony*. Londres, 1954.
- Schulkind, Matthew D. (2004). Serial processing in melody identification and the organization of musical semantic memory. En: *Perception & Psychophysics*, vol. 66, nº 8, 1351-1362.
- Schulkind, Matthew D.; Posner, Rachel J.; Rubin, David C. (2003). Musical Features That Facilitate Melody Identification: How Do You Know It's "Your" Song When They Finally Play It? En: *Music Perception*, vol. 21, nº 2, 217-249.
- Stranddorf, Susanne; Hansen, Line Aamand. (2002). Sublime Superficiality: An Interview with Ole Michelsen on *Casablanca*. En: *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies*, vol. 14, 5-18.
- Thompson, William Forde; Russo, Frank A.; Sinclair, Don. (1994). Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events. En: *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, vol. 13, nº 1-2, 9-27.
- Zhu, Rui Juliet; Meyers-Levy, Joan. (2005). Distinguishing Between the Meanings of Music: When Background Music Affects Product Perceptions. En: *Journal of Marketing Research*, vol. 42, nº 3, 333-345.

Filmografía

- Casablanca*. 1942. EEUU. Dir. Michael Curtiz. Mús. Varios compositores.
- Desayuno con diamantes (Breakfast at Tiffany's)*. 1961. EEUU. Dir. Blake Edwards. Mús. Henry Mancini.
- Días de vino y rosas (Days of Wine and Roses)*. 1962. EEUU. Dir. Blake Edwards. Mús. Henry Mancini.
- Doctor Zhivago*. 1965. EEUU. Dir. David Lean. Mús. Maurice Jarre.
- El tercer hombre (The Third Man)*. 1949. R.U. Dir. Carol Reed. Mús. Anton Karas.
- El delator (The Informer)*. 1935. EEUU. Dir. John Ford. Mús. Max Steiner.
- Laura*. 1944. EEUU. Dir. Otto Preminger. Mús. David Raksin.