

REAL ACADEMIA DE DOCTORES  
DE ESPAÑA

**LA MÚSICA COMO  
ALMA DE LA PELÍCULA:  
DESENTAÑANDO EL SIGNIFICADO MUSICAL  
A PARTIR DEL LENGUAJE MUSIVISUAL**

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL  
**EXCMO. SR. DR. D. ALEJANDRO LÓPEZ ROMÁN**

EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN  
COMO ACADÉMICO DE NÚMERO  
EL DÍA 29 DE ABRIL DE 2026

Y CONTESTACIÓN DE LA ACADÉMICA  
**EXCMA. SRA. DRA. DÑA.  
MARÍA ROSA CALVO-MANZANO RUIZ-HORN**



MADRID

MMXXVI

© Copyright 2026 Alejandro López Román  
© Copyright 2026 María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn

ISBN:979-13-88065-22-4

Depósito legal: M-8975-2026

Imprime: Límbica Ediciones S.L.

Editado por: Vision Libros

C/ Puentelarra, 68, 2º A, 28031 Madrid – España

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por digitalización, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

All rights reserved. This publication may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, scanning, recording or otherwise, without the prior wrote permission of the copyright owners.

**DISCURSO DEL EXCMO. SR. DR.  
D. ALEJANDRO LÓPEZ ROMÁN**



«El sonido musical tiene acceso directo al alma.  
Inmediatamente encuentra en ella una resonancia  
porque el hombre lleva la música en sí mismo.»  
Johann Wolfgang von Goethe

«La música puede nombrar lo innombrable  
y comunicar lo desconocido.»  
Leonard Bernstein

«El sonido —y especialmente la música—  
arroja luz sobre el alma humana  
y da vida al cuerpo visible del cine.»  
Béla Balázs

*A mis padres, con gratitud*



## LA MÚSICA COMO ALMA DE LA PELÍCULA: DESENTRAÑANDO EL SIGNIFICADO MUSICAL A PARTIR DEL LENGUAJE MUSIVISUAL

Excelentísimo Señor Presidente, Excelentísimos académicos, estimados colegas y amigos:

Es para mí un gran honor y una profunda responsabilidad pronunciar esta lección de ingreso en la Real Academia de Doctores de España. Quisiera comenzar expresando mi gratitud a la Academia por haberme acogido en su seno, así como a todos aquellos que han apoyado mi candidatura. Mención especial merece la Dra. M<sup>a</sup> Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn, mi valedora y amiga, cuya generosidad y compromiso con la música, con mi música, han sido para mí una fuente de inspiración continua. También quiero agradecer a la Dra. Rosa Basante Pol y al Dr. Emilio de Diego García, quienes tuvieron a bien presentar mi candidatura para ocupar la Medalla núm. 89 como Académico de Número, en la sesión del Pleno de Académicos celebrada el 2 de octubre de 2024, en la que fue aprobada.

También quisiera recordar la historia de la medalla que hoy recibo. Esta distinción ha sido llevada por excelentísimas figuras como la de Cristóbal Halffter, compositor de una profundidad y sensibilidad extraordinarias, y a quien homenajee en 2021 escribiendo mi obra para flauta *Toná y Cante, op. 75*<sup>1</sup>. También la portó Jacinto Torres, musicólogo cuya labor ha enriquecido enormemente el conocimiento sobre la música española. Ambos representan dos disciplinas —la composición y la musicología— que han marcado mi trayectoria y que, en su diálogo constante, nutren la reflexión que aquí vengo a exponer. Tengo el enorme honor de hacer continuar la música desde la Sección de Arquitectura y Bellas Artes, pero también de representar

---

<sup>1</sup> Román, A. (2021), *Toná y Cante, op. 75*, Mousiké Ediciones (partitura adjunta en anexos). Estrenada por Vicente Martínez López el 23 de octubre de 2023 en el Auditorio Gerardo Gombau del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

a una disciplina que no había estado presente hasta este momento en la Academia: el cine, que constituye mi otra faceta artística.

## **Introducción**

Desde mi formación como compositor, recibida de mano de mis maestros, a quienes no quiero olvidar, Valentín Ruiz, Zulema de la Cruz, Eva Gancedo y Antón García Abril, y mi posterior labor como profesor de Composición para Medios Audiovisuales, he estado inmerso en un proceso de investigación cuyo objetivo ha sido desentrañar cómo la música adquiere significado cuando se encuentra con la imagen en el cine. La enseñanza me llevó a la investigación y, a su vez, la investigación ha retroalimentado mi práctica artística, en un viaje de ida y vuelta que ha enriquecido mi comprensión del fenómeno musical.

En el año 2003 se implantó en los conservatorios superiores españoles una nueva especialidad: la enseñanza de la Composición para Medios Audiovisuales. El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fue el primero en impartir esta materia, y tuve el honor de ser el primer profesor en poner en marcha una programación que tuviera en cuenta todos los aspectos fundamentales que atañen a esta práctica artística. Se trata de un acercamiento multidisciplinar que engloba, no solo el proceso creativo de la composición —lo que implica conocimientos en profundidad de la armonía, el contrapunto, la instrumentación y orquestación, la forma musical, etc. —, sino también, el conocimiento del medio audiovisual, las tecnologías informáticas aplicadas, las técnicas de sincronización, el proceso industrial de producción, y muchos otros temas relevantes para la formación de un compositor.

Sin embargo, uno de los aspectos más difíciles de abordar es comprender que la música funciona como un elemento de contenido expresivo y de significación, algo con lo que muchos músicos no están especialmente familiarizados, ya que se trata de un tema que rara vez se enseña y que no aparece en los planes de estudio. Es decir, dado que la música es una forma de expresión con un elevado grado de abstracción, la complejidad de su esencia hacía necesaria una

investigación profunda de sus significados para poder explicar a los alumnos de qué modo podrían acercarse con éxito a la composición audiovisual. Se trataba de mostrarles cómo manejar dichos significados para elaborar un «guion musical» eficaz para las películas que iban a musicalizar en nuestras clases.

Desde ese momento, y guiado por la responsabilidad que merece la enseñanza de una materia de tal complejidad, inicié una investigación que continúa hasta hoy. El fruto de este trabajo se recoge en gran medida en mi tesis doctoral, así como en tres libros que desarrollan los distintos aspectos de la creación audiovisual: desde la reflexión teórica fundamental hasta su estudio mediante el análisis, pasando por los elementos funcionales y eminentemente prácticos de la composición cinematográfica.

Todo ello me ha permitido llegar a la conclusión de que es más abordable el acceso al significado musical a partir del estudio de su aplicación en la composición audiovisual. Esto es así dado que en la música aplicada se han puesto en contacto desde siglos atrás —en el teatro y luego en el cine—, dos ámbitos distintos, y uno ha permeado sus significados en el otro, en un juego de significados no cerrado, pero sí comunicable y entendible por el público en un acto de comunicación donde emisor y receptor son capaces de entrar en un juego sutil de significados con el concierto de la música. De algún modo, el cine sin la música —no en todos los casos, pero sí en su mayoría— queda como un arte menos poético, donde es la música la que confiere ese hálito de vida, de abstracción, de concepto, de comunicación expresiva y metalingüística. Por eso me place decir que «la música es el alma de la película». Elevando este símil al ámbito de otra metáfora: «la música es el alma de esa película que es nuestra vida humana».

Asimismo, en este viaje de ida y vuelta intelectual, la práctica de la composición musical aplicada al cine me ha nutrido como compositor mediante experiencias donde la relación con otras disciplinas ha supuesto el enriquecimiento de mi visión artística del mundo, de su significado. El compositor que trabaja en el medio cinematográfico, siempre que sea capaz de integrarse como un factor

al servicio de la película, se convierte en cineasta. La colaboración con otros artistas y profesionales, como son el director, el guionista, el director de fotografía, el editor, el montador de la banda sonora, etc., permite al compositor ensanchar su conocimiento del hecho filmico.

En esta travesía, he llegado a la convicción de que el cine es un campo privilegiado para el estudio de la semiótica musical. En el cine, la música no solo refuerza emociones o acompaña la acción, sino que se impregna de significado en su relación con la imagen. El análisis nos ha permitido comprender mejor cómo música e imagen dialogan para generar sentido, revelando que este vínculo trasciende la mera función estética. De este cruce nace lo que he denominado *lenguaje musivisual*, una teoría que propone examinar la interacción entre sonido e imagen desde una perspectiva semiótica y hermenéutica. Este campo de estudio no solo enriquece nuestra comprensión del cine y la música, sino que también nos invita a reflexionar sobre el papel de la música en la cultura y en nuestra propia experiencia sensorial y emocional.

### **El significado musical y su naturaleza no lingüística: de la música autónoma al lenguaje musivisual**

La cuestión del significado musical ha sido un tema central en la reflexión estética. Una de las preguntas más decisivas es si la música puede considerarse un lenguaje, es decir, si dispone de significados capaces de intervenir en un proceso comunicativo. Este interrogante acompaña de forma constante al pensamiento musical, aunque las respuestas distan mucho de ser unánimes.

Se han dado dos posturas casi irreconciliables: por un lado, los defensores de la música como «lenguaje universal» de los sonidos organizados —los referencialistas—; por otro, quienes niegan la posibilidad de un significado más allá de la expresión sonora —los formalistas—. La dificultad de fondo radica en considerar lenguaje únicamente aquel sistema que cumple los mismos códigos y estructuras que delimita la lingüística. Aunque los enfoques de los

postulados de formalistas y referencialistas coinciden en atribuir a la música significado, sus planteamientos difieren de manera esencial.

Esta confusión se relaciona con que el término «significado» se utiliza con excesiva amplitud para referirse a realidades muy distintas dentro del contenido musical. Frente a la precisión terminológica de la lingüística, su empleo en música puede resultar equívoco, oscureciendo la comprensión de los fenómenos significativos<sup>2</sup>.

Desde esta perspectiva, la música puede entenderse como un lenguaje «no lingüístico», es decir, como un sistema de comunicación cuyos códigos y referentes no son los del lenguaje oral o escrito. Su significación se funda sobre todo en la expresión y lo gestual, especialmente cuando se vincula directamente con imágenes.

A partir de esta idea, es posible delinear diversos enfoques del término «significado» dentro del funcionamiento de los códigos sonoros. El enfoque en el que me centraré aquí busca identificar una fuente de significación implícita en la música audiovisual aplicada al cine, donde los sonidos adquieren su sentido en relación directa con las imágenes.

Si se asume el uso consciente por parte del compositor de significados extramusicales en contacto con la imagen cinematográfica, podría definirse una ordenación de significados que pudiera dar lugar a un lenguaje específico de la música cinematográfica, el lenguaje musivisual, cuyo planteamiento y justificación he expuesto frecuentemente en mi línea de investigación<sup>3</sup>.

Mi hipótesis es la siguiente: antes de la aparición de la música cinematográfica, la música autónoma ya había configurado buena parte de sus propios significados que, más tarde, al entrar en contacto

---

<sup>2</sup> Fernández Rodríguez-Escalona, G. (2008), Significado musical y significado lingüístico, *Anuario Musical*, 63, p. 205

<sup>3</sup> Román, A. (2008), *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Visión Libros

con las imágenes del cine, se precisaron y concretaron mediante una prolongada y continua experiencia filmica.

A partir de aquí, podemos preguntarnos si es posible aplicar los mismos conceptos al estudio de los fenómenos musicales y al de los lingüísticos. Aunque se trata de realidades muy diferentes —con estructuras y métodos de análisis propios— ambas forman parte de la capacidad expresiva del ser humano, por lo que su relación no debería quedar oculta por limitaciones metodológicas<sup>4</sup>. La música aporta un contenido de expresión y, por tanto, una forma de significación particular, que se hace especialmente evidente cuando se asocia a una imagen y a un contexto narrativo en una obra de teatro, una película u otro producto audiovisual, donde matiza, afina, conduce, añade, contradice o niega su significado, dando como resultado un sentido nuevo<sup>5</sup>.

La diferencia fundamental entre la lingüística y el lenguaje musical radica en su naturaleza: el lenguaje verbal, como experiencia sonora, existe como acto comunicativo necesario del ser humano, mientras que la música es una forma de organización artística cuya función no se emplea cotidianamente para la transmisión directa de ideas, salvo en comunidades específicas o contextos muy particulares<sup>6</sup>.

El lenguaje verbal se constituye como vehículo del pensamiento abstracto; la música, en cambio, comunica otros tipos de pensamiento <sup>7</sup> : estados de ánimo, sentimientos, sensaciones, expresiones artísticas y, en muchos casos, referentes culturales

---

<sup>4</sup> Fernández Rodríguez-Escalona, G., *Op. Cit.*, p. 206-207

<sup>5</sup> Román, A. (2017), *Análisis Musivisual, guía de audición y estudio de la música cinematográfica*, Madrid, Visión Libros, pp. 118-126

<sup>6</sup> «Los pueblos primitivos utilizan determinados sonidos musicales como forma de comunicación a distancia (mediante tambores, silbidos, flautas, etc.), aunque no es posible considerar estas manifestaciones comunicativas como música en el sentido que le damos actualmente.» (Storr, *La música y la mente*, 2002, p. 30)

<sup>7</sup> «No siempre pensamos con palabras [...] No existe razón alguna para limitar el término «pensamiento» al terreno de la deliberación consciente.» (*Ibid.*, p. 61)

asociados a significados extramusicales que no equivalen necesariamente a ideas conceptuales concretas. No así ocurre con la música denominada «impresionista», que conscientemente el compositor asocia a determinadas imágenes o ambientes más o menos definidos —véanse los preludios para piano de Claude Debussy, por ejemplo—.

Desde esta perspectiva, para un buen número de investigadores, la música forma parte de una dinámica en la que significado y emoción van unidos de la mano<sup>8</sup>. Según Jesús Alcalde, la música, como forma de comunicación, no posee únicamente significado sino también sentido y emoción, dado que «la música dice un contenido sonoro propio, comunica un sentido cultural, manifiesta un estado de la mente»<sup>9</sup>.

Por otra parte, como sonido, la música es ante todo un lenguaje de expresión visceral dirigido a los sentidos y emociones vinculadas a lo subconsciente, más que a la razón consciente o al pensamiento objetivo. No obstante, los compositores —tanto en la música

---

<sup>8</sup> Diversos autores coinciden en esta idea:

Meyer (2001), desde la psicología de la forma y la teoría de la expectativa, sostiene que la emoción musical y el significado surgen del juego entre la confirmación y la desviación de las expectativas auditivas que generan significado. (*La emoción y el significado en la música*, Alianza Editorial, p. 44-45).

Baca Martín (2005) considera la música una “expresión pseudo-lingüística” cuya función es “expresar” (*La expresión musical: significado y referencialidad*, p. 166)

Lacárcel (2003) observa que «la melodía afecta a la vida emocional y afectiva [...] adquiriendo éstos significación, despertando así todo un mundo interior de sentimientos y emociones» (*Psicología de la música y emoción musical*, p. 216).

Gonçalves (2014–2015) indica que «a música mobiliza as emoções dos indivíduos [...] os ritmos e timbres são portadores primordiais de significação musical» (*Significação musical: Heranças e desafios*, p. 44).

Por su parte, Fernández Rodríguez-Escalona (2008) señala que «la música tiene, efectivamente, significado, pero es un significado emocional [...] paralelo al que va desde el significado conceptual al hecho lingüístico» (*Significado musical y significado lingüístico*, p. 204).

<sup>9</sup> Alcalde, J. (2010), *Música y Comunicación*, Editorial Fragua, Madrid, p. 114

autónoma como en la aplicada— también recurrimos a un pensamiento racional, estructural, organizativo y semántico.

La música, como forma de expresión sin límites, es el único arte capaz de conmover tan directamente nuestros sentimientos y despertar una gama tan amplia de emociones gracias a la naturaleza abstracta de su lenguaje. Al no depender del lenguaje común, le permite trascender las palabras y acceder a una comprensión de la realidad diferente, complementaria, que la que puede ofrecer este.

De este modo, el lenguaje musical es un lenguaje secundario o de segundo nivel que aporta, si no significado en toda su plenitud como es lo propio de la lingüística, al menos sí un determinado modo de expresión que constituye una forma de comunicación en la que se transfieren significados<sup>10</sup>. Ambos sistemas, música y lenguaje oral, parten de elementos coincidentes —especialmente el sonido—, aunque divergen en su concreción y forma de expresión.

Así pues, no puede sostenerse que la música constituya un sistema comunicativo equiparable al lingüístico, sobre todo en el ámbito de la música autónoma o de concierto, ya que carece de referentes concretos, tratándose de sistemas de distinta naturaleza y con objetivos diferentes. Pero, no obstante, sí puede considerarse un medio expresivo capaz de generar determinadas formas de representación extramusical. Esto no implica ausencia de significado, sino la presencia de un significado general, difuso o abierto a múltiples interpretaciones.

El significado musical se hace especialmente patente cuando se analiza la música aplicada a la imagen, de la que toma muchos de sus contenidos de significación. Se produce entonces una relación entre determinados elementos musicales (timbres, acordes, motivos), que se constituyen como significantes, y sus significados, que son los que aparecen en la imagen o en la narrativa del film. La música, entonces, puede entenderse como un sistema semiótico particular cuya eficacia

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 22-24

se hace especialmente evidente cuando se integra en otros medios artísticos, como el teatro, el ballet o, de manera más destacada, el cine.

Por tanto, toda música aplicada —y, en particular, la música audiovisual, que tiene el propósito de comunicar con el espectador y reforzar el sentido expresivo y narrativo de la película — opera dentro de un sistema semiótico que contribuye al significado global. Este sistema, propio del ámbito audiovisual, es el lenguaje musivisual, entendido como un tipo de lenguaje distinto del lingüístico.

### **Comunicación y lenguaje musical: esencia sónica, estructura, sintaxis y semántica**

En todo caso, existen algunos puntos coincidentes entre lingüística y lenguaje musical, al menos en su consideración estructural y constructiva, por un lado, y en cuanto a su esencia sonora; y fundamentalmente, en lo que nos ocupa, por ser ambas fuentes de expresión y, por tanto, de significado.

En el lenguaje escrito, las palabras constituyen códigos visuales asociados a determinados significados, que se procesan racionalmente a través de la vista. En el lenguaje hablado, basado en los sonidos vocales, el significado no procede solo del sentido literal de las palabras, sino también de la entonación sonora y de sus matices, acentos, articulaciones e inflexiones. En el lenguaje musical pueden hallarse elementos equivalentes, que derivan de la escritura musical —la partitura—, de sus referentes semióticos externos y de la expresión sonora a través de la modulación en matices, acentos, articulaciones y fraseo<sup>11</sup>.

En este momento, conviene diferenciar entre música vocal e instrumental; en la música vocal, que casi siempre se encuentra asociada a un texto, se hace patente y mucho más directa toda relación

---

<sup>11</sup> «La música, como las interrogaciones, admiraciones, etc., en el lenguaje, son añadidos modales... el contenido musical pertenece a un nivel enteramente asimilable a la interjección y a los gestos vocales del lenguaje (la entonación, el grito, etc...) que dan color al contenido simbólico de la palabra.» (Fernández Rodríguez-Escalona, G., 2008, p. 224)

extramusical. Cuando, además, acompaña a una situación dramática, como en la ópera, en la zarzuela o en el cine, se presenta un marco en el que la interpretación de la referencia extramusical es mucho más evidente que en el caso de la música de concierto.

La relación entre lenguaje oral y lenguaje musical se manifestó de forma particularmente estrecha en el canto gregoriano, donde la estructura prosódica y acentual del latín litúrgico condiciona directamente las fórmulas melódicas y rítmicas. Este nexo constituye uno de los fundamentos sobre los que se edifica la tradición musical occidental.

Cómo se modulan los sonidos en el lenguaje forma parte de una especie de «música del habla», que produce significado; así pues, la música también puede conectar con ciertos elementos lingüísticos: una palabra, un concepto, una idea. Las expresiones desde el lenguaje hablado dieron lugar a la forma musical de la «canción» y fundamentalmente a todo el género de música vocal, incluyendo la ópera y otras manifestaciones de teatro musical. Puede deducirse fácilmente que en el origen de la música está muy presente lo vocal, y tras la aparición del lenguaje hablado, la asociación música vocal-lenguaje se desarrolló de forma paralela, por lo que la fraseología musical, la dinámica, la entonación, etc. tiene nexos en común muy directos con los del lenguaje hablado.

El desarrollo de la música vocal en el Medievo y Renacimiento dio paso a partir del Barroco a la música instrumental, que procede de la primera, y contiene los gestos, articulaciones y significados de la música vocal. El análisis que proponemos toma como punto de partida la *retórica musical*<sup>12</sup>. En esta, música y lenguaje son dos manifestaciones de un mismo proceso comunicativo, ambos con su *sintaxis* y con su *semántica*.

---

<sup>12</sup> La *retórica musical* del Barroco basa sus principios en estructuras, gestos y significados extramusicales propios del lenguaje verbal. Basada en la noción de discurso, fue empleada como fundamento teórico para la composición en los siglos XVII y XVIII, la cual se estructura en tres partes: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Su *sintaxis* procede de la organización de células y motivos en frases y períodos musicales, del mismo modo que las frases del lenguaje oral se estructuran mediante el orden y la función de las palabras. Esto resulta comprensible si se tiene en cuenta que el origen de la melodía —y, por tanto, de la música— se encuentra en el propio mecanismo del habla, en la entonación y ritmo del lenguaje oral. Desde el punto de vista semántico, el sentido de una frase hablada no es el mismo que el de una frase musical, aunque pueden observarse ciertas concomitancias en su estructura y configuración. Ambos tipos de frase —oral y sonoro-musical— comparten una base expresiva común que puede comprenderse si se considera que la expresión musical se originó desde la expresión vocal, es decir, desde el canto.

Los sonidos musicales, ya sean notas, acordes, ritmos o compases, conforman la *sintaxis* que describe la función que desempeñan estos elementos dentro del lenguaje musical. Sin embargo, es la estructura resultante de su combinación la que genera un significado completo: su semántica, que no se limita a describir, sino que produce sentido. A su vez, cada elemento aislado puede poseer también un valor significativo, desde los niveles más básicos hasta los más complejos. Por su parte, la *fonología* es el estudio de los sonidos del habla (fonemas), que encuentra su equivalente musical en la *sonología* y en la acústica, estudio de los sonidos musicales.

Así, se puede establecer una relación constructiva entre los diferentes elementos lingüísticos y los elementos constitutivos del lenguaje musical: los fonemas con las notas musicales, las sílabas con las células (o «sílabas musicales»), las palabras con los motivos, las frases con las frases musicales, los párrafos con los períodos y los capítulos con los movimientos de una obra... La palabra es la unidad mínima de significado, aunque se trata de un sentido incompleto en ausencia de un contexto; por ello, la frase simple constituye la primera unidad de significado pleno.

Estableciendo una analogía, el motivo es la unidad mínima de significado musical, aunque tampoco ofrece un sentido acabado<sup>13</sup>. Para alcanzar un significado coherente, la construcción de una frase musical —que aporta un contexto sonoro— permite al oyente percibir un todo suficiente y cerrado en su mente. Cuando una frase musical presenta cierta relevancia en el contexto de la obra, porque está situada en un momento importante del discurso musical, o porque es reiterado y variado un número de veces suficiente, entonces suele hablarse de *tema*. En todo caso, se percibe como un todo coherente y reconocible<sup>14</sup>. También hay motivos musicales que, del mismo modo que ciertas palabras, contienen en sí mismas el sentido de una frase completa.

Cuando la palabra se une a la música, como ocurre en canciones, arias de ópera u otras formas de texto musicalizado, la música no actúa como un sistema representativo cerrado, sino como un medio expresivo que amplifica el sentido del texto. En este caso, la propia música queda impregnada de su significado y, a la vez, el texto se ve afectado por la expresión musical. Este tipo de experiencia sonora se configura como una forma de expresión a partir de lo vocal-textual (la melodía). Por otra parte, la música dice a su manera lo que el texto expresa por la suya, y ambos se entrelazan en la creación del significado final.

Sin embargo, no es la música la que ilustra el significado verbal, sino más bien, a la inversa: el texto se integra en la estructura musical y sirve para desplegar y canalizar las posibilidades expresivas de la música, convirtiéndose en un componente más del discurso sonoro. De este modo, el significado verbal queda en un segundo plano frente a la primacía de la dimensión musical<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> El motivo de cuatro notas de la 5.ª Sinfonía de L. V. Beethoven es paradigmático por el significado que ofrece, no solo musical sino también extramusical: “el destino llama a la puerta”

<sup>14</sup> Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*, p. 166

<sup>15</sup> «Incorporada a la música, la palabra adquiere la condición de un elemento de la estructura musical; la música no ilustra el significado verbal, sino más bien a la

El enfoque que aquí presento sitúa el significado musical desde una perspectiva centrada fundamentalmente en la melodía, entendida como una forma de representación que tiene su origen en lo vocal y, por extensión, en el habla, aunque su comportamiento no es del mismo modo «gramatical»<sup>16</sup>.

Pero cuando la melodía se difumina tanto o incluso desaparece, los principios retóricos o lingüísticos no bastan para explicar el significado musical. En el siglo XX, las denominadas *vanguardias negativas* rechazaron la melodía, de modo que, cuando esta aparece, lo hace de forma muy compleja, alejada de lo vocal y más cercana a lo instrumental, aunque llevada hasta sus límites expresivos. Y cuando desaparece por completo, por ejemplo, en la música textural de György Ligeti o de Iannis Xenakis, el significado deja de encontrarse en lo vocal, para pasar a ser mucho más abstracto, para llegar a ser un fondo de sensaciones o tapiz de ideas: la música se ha deshumanizado, como diría Ortega<sup>17</sup>, es decir, ha perdido en gran parte ese componente humano, lo corpóreo de lo vocal, para sublimarse en algo con menos aliento, con menos substancia, y con más volatilidad, para convertirlo en juego, invención y reflexión estética. Es una música que pone de relieve su estrato más básico: el orgánico, es decir, el del timbre<sup>18</sup>.

### **Rastreando el significado musical: orígenes y evolución**

Desde una perspectiva estrictamente acústica, la música no posee un significado inherente: es, en esencia, un conjunto de vibraciones organizadas en patrones sonoros. Sin embargo, desde sus orígenes, la humanidad ha empleado la música como medio de expresión y comunicación en múltiples contextos: en lo religioso, como puente con lo divino; en el trabajo, como herramienta de cohesión; en la

---

inversa: la función que le corresponde al texto es la de desplegar la potencialidad modal de la música» (Fernández Rodríguez-Escalona, G., 2008, p. 224-225)

<sup>16</sup> Alcalde, J. (2010), *Música y Comunicación*, Editorial Fragua, Madrid, p. 21

<sup>17</sup> Ortega y Gasset, J. (1991), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial

<sup>18</sup> Claramonte, J. (2021), *Estética Modal, libro II*, p. 73

transmisión de emociones, como reflejo compartido de la experiencia humana.

Diversos enfoques antropológicos han subrayado precisamente este papel originario de la música —entendida en un sentido amplio que incluye canto, percusión y danza— como forma primordial comunicativa, tanto emocional como funcional, por ejemplo, para emitir señales. Alan P. Merriam, en su obra fundacional *The Anthropology of Music*, afirma que «la música es una forma de comunicación, pero el problema consiste en determinar qué comunica, cómo comunica y a quién comunica. Es evidente que comunica de algún modo, ya que se trata de una forma de comportamiento humano que se produce en situaciones que implican a grupos de personas» (1964, p. 209). Esta concepción sitúa la música en el núcleo de las interacciones sociales tempranas: no solo como vehículo de expresión emocional colectiva, sino también como medio de organización comunitaria y transmisión de información, en estrecha relación con prácticas corporales y rítmicas como la danza o la percusión.

Tomando como marco el enfoque analítico propuesto por Jordi Claramonte, fundamentado en la «teoría de los estratos» de Nicolai Hartmann<sup>19</sup>, sería posible interpretar la génesis de la experiencia musical como un proceso progresivo de complejización. En un primer nivel, el ser humano adquirió conciencia del timbre como cualidad sensible básica vinculada al estrato inorgánico<sup>20</sup>. Cuando estos sonidos comenzaron a organizarse temporalmente, surgió el ritmo, propio del estrato orgánico<sup>21</sup>. La estructuración posterior de alturas dio lugar a la melodía, correspondiente al estrato psíquico, lo que permite su memorización; y con la evolución técnica de los instrumentos y el desarrollo de sistemas armónicos, la música alcanzó formas cada vez más complejas y socialmente objetivadas. Así, la expresión musical puede entenderse como un despliegue gradual que

---

<sup>19</sup> Hartmann, N. (1953), *Estética*, Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, (ed. original alemana: *Ästhetik*, Berlin: Walter de Gruyter, 1953)

<sup>20</sup> Claramonte, J. (2021), *Estética Modal, libro II*, p. 73

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 74

va desde lo perceptivo y corporal hasta configuraciones simbólicas de gran abstracción.

La antropología y la etnografía nos ofrecen un panorama en el que los humanos primitivos comenzarían temprano a expresarse artísticamente, y en el caso de la música, su expresión musical tendría tres manifestaciones fundamentales: canto, ritmo y danza, las cuales aparecen representadas a lo largo del tiempo y muy especialmente en la cultura grecorromana. Desde tiempos remotos, los sonidos musicales han estado asociados a significados extramusicales.

A medida que la música culta evolucionaba, su complejidad creciente exigió medios de organización cada vez más elaborados y, del mismo modo que ocurrió con el lenguaje hablado, impulsó la aparición de la escritura musical. Esta comenzó a desarrollarse a partir del siglo IX con la primitiva notación neumática.

La armonía supuso un desarrollo tan enorme que fue sublimando poco a poco el sentido de la música. Partió de un ámbito muy primigenio, puramente práctico y pragmático, en el que el canto, la danza y la expresión rítmica, formaban parte de la vida cotidiana del ser humano en contextos sociales y laborales, donde el folklore musical estaba constituido en su mayoría por músicas plenamente utilitarias. Desde ahí se pasó a un ámbito mucho más elaborado, sofisticado y culto: la música se fue depurando y alcanzó un estado más abstracto, en el que su significado ya no residía tanto en los lugares comunes de la cotidianeidad, sino en espacios donde la expresión semántica requería conocimientos previos, metalenguajes, asociaciones culturales y una preparación cultural muy concreta.

La polifonía vocal renacentista posibilitó el surgimiento de la armonía tonal y, en el siglo XVII, el auge de la tonalidad y la hegemonía de la música instrumental. Los instrumentos fueron adquiriendo una posición relevante a partir de ese momento y, en la evolución de la música occidental, llegaron a relevar a la música vocal, relegándola a un ámbito separado de la instrumental, prácticamente aislándola y situándola en el teatro de ópera. La música,

de algún modo, olvidó no solo lo vocal, sino también —y mucho antes— la expresión corporal, la danza y el ritmo.

Podría afirmarse, como dejó escrito Platón, que la música fue pasando de ser «música práctica», «música humana», a acercarse poco a poco cada vez más a una «música de las esferas», a una música teórica, más abstracta —sobre todo en el siglo XX—, gracias al paulatino desarrollo de la armonía y de la música instrumental.

De esta forma, a lo largo de la historia, la música occidental ha ido configurando un conjunto de referentes de significado más o menos concretos, vinculados en sus inicios a usos prácticos y a ámbitos no exclusivamente sonoros: la danza, por su dimensión gestual; la canción, por su unión con el texto; y el teatro y la ópera, por su componente dramático y literario. Sin embargo, a medida que esta tradición musical fue alcanzando un grado creciente de desarrollo técnico —cada vez más depurado y perfeccionado— se fue alejando progresivamente de aquella condición originaria ligada a lo concreto y cotidiano. Al hacerlo, configuró un lenguaje de gran refinamiento, lleno de sutilezas y significados elaborados. Así, podría afirmarse que la música sinfónica o camerística de Brahms, o las grandes sinfonías de Bruckner, se sitúan en un plano mucho más distante de lo terrenal que las músicas vocales de Juan del Encina, estrechamente vinculadas al ritmo, la danza y la vida común. Solo más tarde, ya en el siglo XX, con el auge de las nuevas músicas populares, la atención volvió a centrarse en el canto, el ritmo y el baile, devolviendo a la música una dimensión ligada de nuevo a la experiencia cotidiana; y, con la aparición del cine, la música volvió a recuperar de algún modo ciertas formas de concreción significativa, al relacionarse con un medio que integraba lo visual, lo narrativo y la interpretación actoral.

Desde el teatro clásico griego hasta la ópera, la zarzuela y el teatro musical, la música ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de sentido desde las artes escénicas. En la tradición occidental, la ópera y la zarzuela consolidaron un punto esencial de conexión entre música, texto y narración, articulando vínculos expresivos que relacionaban motivos musicales con referentes concretos. Richard Wagner llevó esta práctica a un uso extensivo

mediante el *leitmotiv*, influencia que continuaron, cada uno a su manera, Richard Strauss, Alban Berg o Benjamin Britten. Sobre esta base histórico-estética se asentará, ya entrado el siglo XX, el cine, heredero de estas tradiciones, que desarrolla un lenguaje propio en el que música e imagen establecen un diálogo semántico, adaptando esos modelos expresivos para articular tanto su tratamiento dramático como musical.

En este mismo periodo de renovación, y en paralelo a la consolidación del cine como nuevo medio, compositores como Stravinsky, Bartók, Prokófiev, Falla o el propio Debussy ampliaron sus lenguajes musicales integrando influencias procedentes de tradiciones folclóricas propias y culturas extraeuropeas, lo que transformó profundamente el uso del ritmo, la melodía y el gesto musical. A esta apertura se sumó, poco después, la irrupción de diversas músicas populares —como el blues, el jazz, el pop o el rock— que devolvieron protagonismo a aspectos más «terrenales» antes relegados: la expresión vocal, el ritmo y la dimensión corporal de la danza.

Paralelamente, en los primeros años del cine mudo, la música desempeñaba una función esencial: no solo acompañaba la acción, sino que también ayudaba a construir la atmósfera emocional y narrativa. En las partituras denominadas *cue sheets* —con distintos ambientes y estados de ánimo destinados a acompañar las escenas del cine silente de comienzos del siglo XX— se muestra cómo, desde sus inicios, este nuevo arte entendió la música como un elemento con evidente capacidad significativa.

Frente a esta recuperación del componente pragmático y comunicativo de la música —tanto en las músicas populares como en el cine—, una parte de la vanguardia reaccionó defendiendo la abstracción absoluta: desde el serialismo integral y las propuestas de Darmstadt hasta las músicas estocásticas de Xenakis o las texturales de Ligeti y Penderecki, se negó la posibilidad de establecer significados referenciales entre sus obras y cualquier elemento extramusical.

Sin embargo, algunas de estas músicas adquirieron sentido extramusical al integrarse en el cine: *Atmosphères* de Ligeti en *2001: Una odisea del espacio* (1968), o *De natura sonoris* y *Polymorphia* de Penderecki en *El resplandor* (1980), donde su complejidad sonora quedó asociada a lo desconocido, lo inquietante y lo perturbador, al miedo y al terror.

Tras la ruptura con el público que la música de vanguardia experimentó durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX, la creación musical en el siglo XXI ha recuperado progresivamente ese vínculo, en gran medida gracias a la mediación del cine, que ha incorporado muchas de aquellas estéticas experimentales y las ha dotado de nuevos significados. La música de nueva creación vive hoy un impulso renovado en el que lo referencial vuelve a ocupar un lugar central. En esta etapa posmoderna, las referencias extramusicales procedentes de ámbitos culturales muy diversos se integran con naturalidad en las obras de compositores de distintas nacionalidades, favorecidas por la globalización del conocimiento que ha hecho posible Internet.

Por tanto, a lo largo del siglo XX, el cine fue configurando un repertorio de asociaciones entre música e imagen que hoy forman parte de nuestro acervo cultural. Estos significados no son estáticos, sino que se encuentran en un constante proceso de ida y vuelta: la música aporta significado a la imagen, pero la imagen también resignifica la música.

Una muestra evidente de esta idea se aprecia en la manera en que ciertos géneros cinematográficos han consolidado convenciones musicales que hoy resultan casi instintivas para el espectador. El uso de acordes disonantes o atonales en el cine de terror, o la fanfarria sinfónica como emblema de heroicidad en el cine épico, constituyen ejemplos particularmente representativos. Estas asociaciones no son meras anécdotas, sino el resultado de un proceso cultural sostenido en el que la música ha ido adquiriendo y transmitiendo significado en su relación con la imagen.

Sea como fuere, el significado musical puede rastrearse hoy en los usos que los compositores han dado a cada uno de los elementos musicales. Del mismo modo, los directores de cine y los compositores cinematográficos han contribuido a fijar ciertos significados al recurrir de forma reiterada a determinadas estructuras musicales en las películas. Puede afirmarse que se generó un continuo de significación cultural difundido ampliamente a través de los géneros cinematográficos y de los estilos de cineastas y compositores.

Este proceso de asociación continua entre sonidos y referentes extramusicales ha ido configurando una codificación del lenguaje musical que, más allá de limitarse únicamente a la expresión de emociones o estados de ánimo, ha supuesto un efectivo marco de significación que puede pensarse en función de sus diferentes campos de acción: la expresión musical de las emociones, el gesto visual-musical, la narrativa musical, la estructura imagen-sonido musical, etc.

### **Procesamiento de la información sonora y visual según la neurofisiología: implicaciones en la construcción de sentido audiovisual**

Una diferencia esencial a tener en cuenta radica en que las estructuras cerebrales que sustentan el lenguaje y las emociones se encuentran en áreas muy distintas. Los estudios de neurofisiología señalan que «la respuesta emocional a la música implica de forma predominante al hemisferio cerebral derecho, concretamente a los lóbulos temporales y frontal»<sup>22</sup>. En consecuencia, la expresión artística y musical depende en gran medida de la actividad de este hemisferio, asociado a la emoción, el estado de ánimo, la intuición y la improvisación. Por otra parte, «el lenguaje se procesa, sobre todo, en el hemisferio izquierdo [...] La división funcional no se produce entre las palabras y la música sino, más bien, entre la lógica y la emoción»<sup>23</sup>. Podría afirmarse que el contenido comunicativo de la música llega muy rápidamente al cerebro emocional, sin una

---

<sup>22</sup> Martí i Vilalta, J.L. (2010), *Música & Neurología*, Lunweg, S.L., p. 40

<sup>23</sup> Storr, A., *Op. Cit.*, p. 59

intervención directa del hemisferio izquierdo que se ocupa de los aspectos racionales, el pensamiento matemático, la comprensión del texto o las estructuras visuales<sup>24</sup>. El hemisferio izquierdo, por tanto, se asocia con el pensamiento lógico, el cálculo y el mundo conceptual, mientras que el hemisferio derecho interviene en la emotividad, la creatividad y la improvisación.

A diferencia del del oído, el sentido de la vista muestra su funcionalidad principalmente en el hemisferio izquierdo. Esta diferenciación no puede explicarse apelando a la idea —ya superada— de que el sistema auditivo pertenezca a «estructuras reptilianas» o a zonas primitivas del sistema límbico<sup>25</sup>. La neurociencia actual ha demostrado que tanto la audición como la visión implican redes corticales y subcorticales complejas, aunque con dinámicas diferentes. La audición presenta particularidades que ayudan a comprender su intenso impacto emocional: es un sentido activo de forma continua, no puede «cerrarse» voluntariamente y está especializado en un análisis temporal extremadamente preciso. Además, ciertos estímulos sonoros —como vocalizaciones emocionales o música— activan vías subcorticales rápidas como el tálamo, que permiten respuestas afectivas automáticas antes de la valoración consciente<sup>26</sup>. Estas respuestas implican la participación de estructuras como la amígdala, el núcleo accumbens y núcleos autonómicos, generando cambios fisiológicos inmediatos<sup>27</sup>. En este sentido, más que por una supuesta «antigüedad» evolutiva, la experiencia auditiva se considera más «visceral» por la naturaleza de

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 61

<sup>25</sup> MacLean, P. D. (1990), *The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions*, New York: Springer; Jaak Panksepp (1998), *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, New York: Oxford University Press

<sup>26</sup> LeDoux, J. E. (1996), *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York: Simon & Schuster; Sauter, Disa A. et al. (2010), “Perceptual Cues in Nonverbal Vocal Expressions of Emotion,” *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 63, no. 11, pp. 2251–2272

<sup>27</sup> Koelsch, S. (2014), “Brain Correlates of Music-Evoked Emotions,” *Nature Reviews Neuroscience* 15, no. 3, pp. 170–180

sus circuitos neurofuncionales y su papel adaptativo en la alerta y la comunicación afectiva.

Así, el espectador de una película, todo lo que percibe mediante el sentido de la vista lo procesa de modo racional, es decir, lo analiza, lo disecciona, organizando la información y almacenándola en la memoria; las imágenes son procesadas por el sentido visual, del cual se encarga, como decíamos, el hemisferio izquierdo, de modo que los aspectos visuales son percibidos por el cerebro de forma analítica y racional. Sin embargo, los sonidos y la música constituyen un tipo de información que es procesada de un modo muy distinto, va directamente al subconsciente, por lo que la música de una película es recibida por el espectador de modo instintivo, subconsciente, es decir, sus significados se reciben de modo emocional, no racional, aportando todo aquello que falta a la imagen en el nivel de la expresión abstracta emocional y, por tanto, acompañan a las imágenes aportando significado sin que el espectador sea consciente de su existencia, pero influyendo en él y modificando el sentido de las imágenes, ya sea amplificando el que ya muestran, ya sea contradiciéndolo o matizándolo.

Es este el motivo por el cual los compositores cinematográficos pueden contar con un arma muy poderosa: el sonido de las notas musicales, capaces de influir «secretamente» en el espectador, según el concepto del compositor cinematográfico José Nieto<sup>28</sup>, de inducir emociones, de trasladar ideas que, subliminalmente, refuerzan el mensaje contenido en las imágenes, matizándolo y aportando nuevos datos. De hecho, muchos teóricos de la música cinematográfica, como Claudia Gorbman<sup>29</sup> y el propio Nieto, abogan por que la verdadera música filmica pase desapercibida para el espectador, sea «inaudible», y que influya de una forma «secreta», no consciente. Según la mencionada «teoría de estratos» de Hartmann, los diferentes estratos musicales son más o menos evidentes para el espectador en

---

<sup>28</sup> Nieto, J. (2003), *Música de cine, la influencia secreta*, Fundación Autor, SGAE

<sup>29</sup> Gorbman, C., *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: BFI / Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 73

función de su complejidad o de lo primitivo de su origen (de menor a mayor complejidad, el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía).

Este tipo de funcionamiento subliminal es muy reseñable en la música de las películas de suspense, *thriller* y terror, que suele basarse en estereotipos y clichés propios del género, poniendo de manifiesto gran parte del contenido de significación que se ha empleado en el cine antes y desde sus comienzos. Los estereotipos dentro de estos géneros se han fundamentado en el uso de formas y estructuras de las músicas de vanguardia del siglo XX<sup>30</sup>. Sus contenidos musicales suelen estar vinculados con contenidos extramusicales, ya sea por razones naturales o por motivos culturales y etnográficos. En su esencia y en su origen, la música para el cine de terror incorpora con frecuencia elementos no convencionales o poco habituales en la música cotidiana; para este género, debe contener algo desconocido o exótico, pues el miedo surge de lo ignoto, de aquello que se desconoce—véase como ejemplo la música medieval, ancestral, animal, de Wojciech Kilar para *Drácula, de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992), que caracteriza al vampiro de forma sobrecogedora—. La música se conecta con lo más primitivo de nuestro ser, y el sentido del oído, como se mencionaba anteriormente, está estrechamente ligado a lo visceral.

La música genera una expectativa, y esa expectativa, al relacionarse con la imagen o con la narración, puede intensificarse mediante el tratamiento musical. Como ejemplo paradigmático del efecto que produce la música en el ánimo del espectador, la escena del asesinato de Marion en la ducha en la película *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), para gran parte del público, es más atemorizadora y terrorífica con la música de Bernard Herrmann que sin ella, dado que abunda en el contenido emocional y psicológico que se pone en juego en la famosa escena, potenciando su efecto final.

El cine, como arte popular, ejerce una gran influencia en la configuración del pensamiento de los espectadores y en la

---

<sup>30</sup> De Arcos, M. (2006), *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica

construcción de un legado cultural, generando significados a partir de usos que, tras su repetición o adopción por otros cineastas, llegan a consolidarse como estereotipos o clichés. La reiteración en el uso y la referencialidad que se establece permiten que un determinado elemento musical llegue a adquirir un significado bastante preciso, siempre que dicho significado se corresponda con el uso previamente fijado.

Este hecho nos llevó a considerar la existencia de un sistema de significación específico de la música cinematográfica, sustentado en gran medida en los recursos heredados de la tradición compositiva: la retórica musical, las referencias procedentes del uso del texto en la música vocal, las connotaciones naturales asociadas a la propia condición humana (respiración, pulso cardíaco, etc.) y los procedimientos desarrollados en el teatro musical, la ópera y el propio cine, cuya naturaleza es directamente referencial. Con el tiempo, de esta evolución ha surgido un lenguaje propio, especializado en la aplicación del significado musical a los medios audiovisuales y enriquecido, además, por los significados inherentes a las imágenes, los movimientos, las expresiones gestuales y emocionales y las secuencias cinematográficas. A este entramado de significados, originado en la música autónoma pero adaptado al contexto audiovisual con funciones y sentidos específicos, es a lo que denominamos lenguaje musivisual.

### **El lenguaje musivisual como justificación y concreción del significado musical**

Autores como Michel Chion<sup>31</sup> han investigado con detalle la interacción entre sonido e imagen y los procesos perceptivos que se generan a partir de esa relación. En el caso de la música, cuando un sonido musical es sincronizado con una determinada imagen, ambos, sonido e imagen quedan indisolublemente relacionados según procesos psicológicos definidos por la teoría de la Gestalt, en este caso por su «principio de proximidad». Es decir, el elemento visual queda

---

<sup>31</sup> Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Colección Comunicación/53). Barcelona: Paidós.

matizado por el componente musical y viceversa, donde el significado de uno influye en el del otro. De este modo, puede afirmarse que existe un tipo particular de lenguaje: aquel que surge cuando la música audiovisual entra en contacto con las imágenes. Se trata de una forma específica de lenguaje musical, aunque el origen de sus significados pueda encontrarse también fuera del ámbito cinematográfico.

La música autónoma establece sus propias connotaciones extramusicales, las cuales pueden proceder tanto de la propia naturaleza (connotaciones naturales), como del establecimiento de relaciones elaboradas culturalmente (connotaciones culturales).

Pongamos como ejemplo del primer tipo de connotaciones el *tempo* musical, que se relaciona de manera muy directa con el pulso cardíaco: un *tempo* lento puede indicar calma, noche, relajación, tranquilidad, etc., mientras que uno rápido puede asociarse con tensión, agitación, euforia o nerviosismo. Una connotación cultural recurrente consiste en vincular el modo mayor con la felicidad o el optimismo, mientras que la tonalidad menor se asocia con la melancolía, el drama o la infelicidad.

Este tipo de asociaciones, tanto las culturales como las naturales han sido utilizadas desde siempre por los músicos, véase la *teoría de los afectos* del Barroco, y en el teatro musical se emplearon con abundancia, en especial en el terreno operístico. Desde la ópera este determinado uso del significado musical se trasladó a los usos de los compositores cinematográficos, transformando a muchos de estos, debido a su recurrencia en la pantalla, en auténticos estereotipos sonoros ampliamente usados, siendo incluso configurados como auténticos «clichés».

A partir de esta idea se fundamenta la existencia de un lenguaje propio de la música audiovisual, el lenguaje musivisual, que he definido del siguiente modo:

El lenguaje musivisual es un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no solo desde su punto de vista estructural, rítmico y sonoro-material, sino también desde las relaciones semióticas y de

significado en cuanto a la interacción que establece con la imagen y el argumento<sup>32</sup>.

Puede sostenerse, sin lugar a dudas, que la música cinematográfica dispone de un lenguaje singular y diferenciable, un discurso visual-musical híbrido que mantiene una interacción constante con la imagen y con el argumento del film, y que se rige además por sus propias reglas y formulaciones.

En mi investigación distingo diferentes tipos de significado musical según su grado de concreción o de abstracción, tal como se manifiestan en la música de concierto<sup>33</sup>. El grado de abstracción de la música determina la amplitud de sus posibles significados: cuanto más abstracta es una composición, mayor es la posibilidad de relacionarla con conceptos universales de máxima generalidad, como la piedad, la justicia o la bondad. Por el contrario, cuando la música se inscribe en contextos culturales específicos, tiende a generar significados más delimitados y concretos. A partir de esta base ha sido posible identificar y estructurar los usos que adopta la música aplicada —ya sea en el teatro, el cine u otros medios audiovisuales— dentro de su función expresiva y narrativa.

### **Narración, dramatización y descripción en la música cinematográfica. La representación *musivisual* del guion narrativo**

La música audiovisual, en su presentación *extradiegetica* —es decir, como comentarista de la acción dramática y no formando parte de ella, lo que se denomina *música diegetica*— es capaz de narrar, describir o dramatizar la acción filmica.

Como narradora, actúa expresando en paralelo el contenido que se muestra en la película, pero matizando sus significados: apoya el argumento, maneja tiempos y realidades, estructura el espacio temporal y casual y lo refuerza.

---

<sup>32</sup> Román, A. (2008), *Op. cit.*, p. 84

<sup>33</sup> *Ibid.*, págs. 39-54

En otros casos, la acción se detiene y es la música la que, mediante sus elementos melódicos, rítmicos, armónicos o tímbricos, evoca paisajes, atmósferas, personajes u objetos, resaltando y adjetivando sus cualidades. Dentro de este enfoque, un tipo de música impresionista —la que denominamos *música descriptiva*— se orienta a sugerir las cualidades esenciales de aquello que aparece en pantalla, sin necesidad de recurrir a una descripción literal <sup>34</sup>.

Pero quizá su especialidad sea la dramatización, ámbito en la que la música se muestra especialmente cómoda, ya que la esencia expresiva del lenguaje musical, forjada durante siglos, permite vincularla de forma directa con los sentimientos, pensamientos y emociones de los personajes, trasladándolos al espectador y potenciándolos.

Estos tres enfoques del uso de la música audiovisual —como narradora, como descriptora o como dramatizadora— se completan con dos formas adicionales: por un lado, la representación visual de figuras geométricas, movimientos en la imagen o colores (música plástica o descriptiva) y, por otro, el acompañamiento neutro de la imagen como decorado sonoro sin otra funcionalidad añadida (música decorativa).

Así, la música expresa —a su modo y con sus propios recursos— aquello que el texto o el discurso audiovisual significan. En el cine, su sentido emerge en el diálogo que establece con el significado denotativo de las imágenes, conmoviendo al espectador y generando nuevos significados de carácter connotativo. La combinación de música e imagen configura, de este modo, un lenguaje sin referentes literales, pero profundamente cargado de sentido.

La música no aspira a expresar nada de manera explícita; sin embargo, comunica significados a través de su forma, de los contextos

---

<sup>34</sup> «[...] la música no describe: muestra actitudes en sintonía con las actitudes que se evidencian en el texto; y desde esas actitudes cobra nuevo sentido la representación semántica contenida en la letra.» (Fernández Rodríguez-Escalona, G., 2008, p. 230)

culturales en los que se inscribe y de las emociones que suscita en quien la escucha en la experiencia cinematográfica<sup>35</sup>.

En este aspecto, la semántica musivisual (su significado) se apoya también en su fonética (como estudio del sonido), su sintaxis (como estudio de su estructura formal), y en su pragmática (su contexto). Esta última alude al modo en que la música genera sentido en función de su situación comunicativa: cómo se utiliza dentro del relato cinematográfico, qué relación establece con la imagen, el montaje, el punto de vista o el género, y cómo el espectador infiere significados que no están contenidos literalmente en la propia música, sino en su uso, función e inserción en la forma filmica. En este sentido, la pragmática musivisual conecta directamente con la retórica, pues muchas de las figuras aplicadas a la música —metáforas, ironías, anticipaciones, contrastes— solo adquieren su valor pleno gracias al contexto narrativo y al modo en que el oyente interpreta esa relación entre música e imagen.

En definitiva, en la música audiovisual, especialmente en la cinematográfica narrativa, se produce una estructuración causal-temporal donde la forma cinematográfica y la forma *musivisual* se encuentran y estructuran la narración, de modo que la música potencia y da realce a la propia estructura narrativa que se especifica en el guion cinematográfico<sup>36</sup>.

Tanto los elementos de introducción narrativa como las formas de presentación de personajes y tramas, su desarrollo, los momentos de mayor intensidad dramática y el clímax, así como el desenlace y el epílogo, encuentran un refuerzo decisivo en el plano musivisual. Este paralelismo estructural entre narración e intervención musical ha dado lugar a lo que se denomina comúnmente «guion musical».

---

<sup>35</sup> Alcalde, J. (2007), p. 22

<sup>36</sup> José Nieto, en su libro *Música y estructura narrativa*, expone de forma brillante y, en base a su experiencia profesional como compositor cinematográfico, un estudio comparado de las estructuras narrativas derivadas del cine con las de la narración musical.

## Sincronización musivisual y significado

De acuerdo con una de las leyes de la Gestalt formuladas por la psicología de la percepción —la *ley de proximidad*<sup>37</sup>, el cerebro tiende a relacionar elementos de distinta naturaleza que aparecen próximos, ya sea en el espacio o en el tiempo. En el cine, este fenómeno se produce de manera continua entre la imagen, la narración y el sonido: cuando un elemento sonoro y uno visual se sincronizan, tiene lugar la *síncresis*<sup>38</sup>, es decir, una síntesis de significado producida por la coincidencia temporal entre sonido e imagen. Todo sonido —ya se trate de un diálogo, un efecto sonoro o un elemento musical—, cuando se articula en sincronía con un fotograma, construye indefectiblemente un significado conjunto con la imagen, fruto de la interacción entre ambos elementos. Este proceso, que se repite millones de veces y de forma incesante durante el visionado de una película, se denomina *audiovisión*: un proceso perceptivo mixto que genera significado en el espectador a partir de la fusión del sonido con la imagen y que se manifiesta, en el ámbito de la música audiovisual, como uno de sus rasgos más distintivos: la sincronización, esa «soldadura irresistible» entre el mundo auditivo y el visual que produce inevitablemente una síntesis de significado en un continuo proceso de síncresis<sup>39</sup>.

A partir este concepto se extrapola que, por proximidad, entonces, en todo proceso audiovisual, todo sonido queda relacionado con una imagen. Y puede vincularse de forma realista —algo habitual en el cine cuando se asocia un determinado sonido, como por ejemplo ocurre con el ruido de los pasos y su visualización—, pero también de forma creativa o artística<sup>40</sup>. De este fenómeno perceptivo extraemos

---

<sup>37</sup> Arnheim, R. (1974). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial (obra original publicada en 1954)

<sup>38</sup> Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Colección Comunicación/53). Barcelona: Paidós, p. 55

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>40</sup> Por ejemplo, el sonido de láser en la saga *Star Wars* (George Lucas, 1977-2019), que es un sonido de nueva creación y que, por asociación el espectador da crédito cuando se sincroniza con la imagen de la espada láser.

su versión musical, la *musivisión*, que supone la extensión del fenómeno visio-auditivo a la percepción del significado musical asociado a unas imágenes-argumento, proceso más complejo, pero a su vez más clarificador del significado final de una secuencia cinematográfica<sup>41</sup>.

Pero ¿cómo surgen realmente estos significados? Más allá de la fusión semántica resultante de combinar los contenidos expresivos de la imagen con los que propone la música, el propio sistema de sincronía puede determinar un significado distinto o matizar el ya existente.

Por ejemplo, el hecho de que un sonido musical se presente sincronizado junto con un elemento en la imagen, por ejemplo, un cambio de plano, la aparición de un personaje, un cambio narrativo, etc., inevitablemente el cerebro del espectador lo relaciona proporcionando un significado asociado. Además, el cómo se produzca esa sincronización también va a influir en el significado final del momento filmico. En el análisis musivisual podemos distinguir dos tipos básicos de sincronización: dura y blanda. En el primer caso, la impresión en el espectador es el de una sincronía muy marcada y precisa, realzando los valores denotativos, «físicos», externos, de la imagen, es decir, lo que vemos, lo que muestra la imagen. En una sincronía blanda, la impresión de coincidencia se difumina, señalando otros valores, aquellos connotativos, lo que se sugiere a partir de las imágenes, lo que está detrás de lo que vemos, lo psicológico o interno.

Por otro lado, y en un nivel de precisión absoluta, cuando se produce una coincidencia exacta entre los dos eventos a nivel de «moviola», es decir la coincidencia exacta con un fotograma concreto (lo que denominamos «sincronía real»), puede hacerse de forma dura (cuando el sonido tiene un ataque rápido y preciso, como el de un golpe de percusión), o de forma blanda (por ejemplo, con una nota ejecutada en matiz *piano* en un violín). Cuando el compositor juega con el denominado *margen de error de sincronía*, la sincronización

---

<sup>41</sup> Román, A. (2008), *Op. Cit.*, p. 99

no es precisa (en realidad no hay sincronización, pero el ojo-oído del espectador no es capaz de darse cuenta de ello). En ese caso es posible moverse en un margen de dos fotogramas antes o después del fotograma a sincronizar (en sincronía dura), o incluso en cuatro fotogramas antes o después en sincronía blanda, intensificando o mitigando los propios valores que cada tipo de sincronía (dura, blanda) muestra por sí mismos.

Lo más importante de todo este mecanismo es comprender que la reacción —podríamos decir «química»— que se produce cuando un determinado sonido musical entra en contacto con una imagen o situación narrativa, genera un nuevo producto de significación que no constituye la simple suma de ambos elementos, sino que depende de la interacción entre sus respectivos contenidos semánticos. En términos absolutos, este tipo de reacciones —mediante síncretis— pueden provocar que el significado de la imagen se vea potenciado por la música, que se ironice sobre él, que se intensifique notablemente cuando ambos elementos son opuestos, que quede solo como un decorado, o que la música matice el sentido dramático de la escena. En definitiva, se trata de reacciones que pueden expresarse como paralelismos, oposiciones, adiciones neutras o adiciones de significado musical según el tipo de relación que se establezca entre ambas sustancias.

En resumen, la forma en que un elemento sonoro-musical y un elemento visual se relacionen entre sí por sincronía puede determinar el foco en el que el espectador va a poner atención en cuanto al significado global que va a mostrar la imagen-argumento a la que acompañe la música.

### **Identificar e interpretar el significado musical a partir del proporcionado por las secuencias cinematográficas**

La permeabilidad de significados entre ambos mundos, el narrativo-cinematográfico y el sonoro-musical conlleva la interacción de los contenidos significativos que proporciona el significado final a las secuencias cinematográficas acompañadas de música. Pero, además, y esto es lo radicalmente más importante en nuestra

investigación, este hecho nos ha llevado a la observación del significado musical a partir del obtenido a través del estudio y el análisis de la música cinematográfica.

Desde este punto de vista, que implica el reconocimiento del significado musical a partir del obtenido históricamente mediante el uso y aplicación de la música a elementos extramusicales, es posible observar y establecer algunas líneas de obtención de ese significado según diferentes campos, fundamentados en metáforas, ya sean representaciones o expresiones. En este sentido, se pueden observar diferentes formas de acercarse a las formas de representatividad musical con respecto a las imágenes y otros elementos extramusicales. Por ejemplo, determinada música que se acerca a representar elementos visuales, como son gestos, movimientos, colores, figuras geométricas, etc. En este caso, han llegado a establecerse ciertas relaciones entre los sonidos y la visualización de elementos plásticos dando como resultado un significado. En realidad, se trata de metáforas sonoras. Por ejemplo, «sonido musical agudo o alto» se relaciona con «altura en el espacio».

En otros casos la música se configura como una *onomatopeya*, presentando determinados sonidos musicales que imitan sonidos extramusicales. Por ejemplo, aquella que imita el murmullo de las olas mediante el sonido de un palo de lluvia. O aquel batir de una plancha de metal para imitar un trueno, la máquina de viento usada en algunas obras para orquesta, el uso de un xilófono para representar con su sonido percutido el de los huesos de un esqueleto, el uso de la cuica para representar el aullido resonante de los monos en la película *El Planeta de los Simios* (Franklin J. Schaffner, 1968), etc.

En cuanto a aquella música dramática que sirve de guion narrativo-dramático musical, representando la trama, y que expresa sensaciones y sentimientos (o gestos expresivos), así como los pensamientos de los personajes, es la forma de música más empleada en el cine de ficción, guiando al espectador de forma especialmente sutil a través de la psicología de cada uno de los protagonistas del film.

A partir de estas ideas es posible delimitar distintas formas en las que la música actúa con un sentido expresivo-significativo según la configuración de sus elementos: puede *expresar sensaciones*, como el calor, el frío intenso o un sabor «cítrico», que implica una sensación del gusto relacionada con algo «punzante», mediante sonidos agudos o fuertes que evocan cualidades perceptivas; *expresar sentimientos*, tales como amor, cariño, respeto, tristeza, melancolía, nostalgia, euforia, felicidad, miedo o terror; *representar conceptos*, cuando la música abstracta se aproxima de manera sutil a nociones generales como la verdad, la justicia, el orden o la maldad; *presentar informaciones*, al integrarse con la narración y aportar claves que orientan al espectador sobre el contenido narrativo de la película; *describir una imagen*, un paisaje, un personaje o una situación, adjetivando y caracterizándolos musicalmente; *imitar determinados movimientos*, gestos, figuras geométricas o incluso colores, mediante una forma de «gestualización» musical; y *estructurar la narración*, mediante la sincronización de diferentes bloques o secciones musicales que marcan los distintos fragmentos del film. Se produce así un aporte semiótico en el que la imagen-argumento y la música sincronizada se influyen mutuamente, intensificando los contenidos significativos del producto audiovisual final.

### **Acceso al significado musical a través del estudio de la música cinematográfica**

Tras más de veinte años de enseñanza tratando de comprender cómo se relacionan música e imagen a nivel de contenido semiótico, he podido llegar a la conclusión de que ha sido el cine —a través de la imagen, el guion y los diálogos— el que ha reforzado y precisado muchos de los significados ya existentes en los diferentes elementos musicales, al tiempo que ha incorporado otros nuevos gracias a su uso ininterrumpido a lo largo de la ya larga existencia del medio cinematográfico.

El uso de la armonía, el timbre instrumental, la utilización de los intervalos melódicos, las texturas, sincronías que generan forma musical, etc. ha determinado una serie de relaciones de significación

que, una vez han quedado en el acervo cultural de los espectadores, podemos encontrar esas relaciones en la música de concierto, pero a la inversa, en la propia escucha de la música sin aquellos referentes extramusicales determinados por la imagen, el argumento del film o los diálogos.

Desde este punto de vista, podemos interpretar el significado musical a partir del propio medio audiovisual, desde aquellos contenidos de expresión y significado, en cuanto que la música toma parte en estos procesos comunicativos complejos, pero que se revelan a la inversa, donde podemos encontrar más fácilmente esos significados cuando aluden a músicas sin un referente tan claro como es el de la imagen.

Por supuesto, habrá músicas más claramente referenciales y otras más complejas o abiertamente abstractas, cuyos puntos de apoyo semántico no sean tan evidentes o sencillamente no existan, porque el compositor no ha mostrado interés en que los haya. Incluso en estos casos podemos encontrar, en la propia experiencia sónica, elementos que el espectador relaciona con el mundo e interpreta de un modo semejante a como un lector de poesía compleja y muy abstracta reconstruye el universo sonoro sugerido por las palabras.

En todo caso, es el cine un amplio generador de significados en contacto con todos los diferentes medios comunicativos que se ponen en juego, los diferentes sistemas semióticos mostrados por los diálogos, imagen a través de la fotografía, montaje, gestos actorales, sonido o música.

### **Del significado musical a la composición autónoma: mi experiencia**

Desde este punto de vista, los compositores manejamos continuamente significados durante nuestra labor creativa, aun sin ser plenamente conscientes de ello. Desde la génesis de una obra hasta su finalización y estreno, el juego creador se inscribe de lleno en un acto de comunicación, en el que los significados pueden surgir ya desde el

propio planteamiento de los materiales iniciales, aquellos que denominamos materiales «pre-compositivos».

En mi caso —y no solo en el ámbito de la composición cinematográfica— el punto de partida de una nueva obra puede nacer de cualquier estímulo extramusical. De hecho, suelo buscarlo de manera deliberada, con el fin de encontrar un *pre-texto* (en el sentido literal de aquello que antecede al texto principal) que me permita iniciar el proceso creativo y «tirar del hilo».

En ocasiones, ese pre-texto puede ser un elemento musical antiguo —por ejemplo, una melodía griega del siglo V a. de C. —. Otras veces puede tratarse de un texto literario, ya sea poético, novelesco o teatral. En muchos casos adopta la forma de una idea experimental que enlaza distintos aspectos, tanto musicales, como históricos o estéticos.

En este juego suelo emplear figuras retóricas, como son la ironía (véase *Iberia, doce perlas de la aeronáutica española*, a partir de la *Iberia* de Albeniz o *Picasso al Cubo*), la metáfora visual (como en *Aurora, Círculo de Luz, Gaiena, diez paisajes jienenses, Entre Arrecifes* o *Acuarelas de Irlanda*), los juegos de palabras (*Ludus Ludovico, OidaRadio2*), o las referencias literarias (*Levedad del Amor*, sobre *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, o el Quijote y Cervantes en *Don Quixote en New York, Quijotescas y Cervantinas, Matar a Cervantes* o *Monólogo de Sancho Panza*).

En otras obras hay alusiones culturales al mundo griego (*Marsias desafiante, Peán, Epojé, Bacantes, Tirsos, Areté* o *Kithara y Syrinx*), al flamenco y a la música española (*Toná y Cante, Bocetos flamencos, Cuarteto de Cuerda, Zarabanda*) o al mundo del cine (*Seis Segundos Electrizantes, Zootropías* o la suite de la película *El Perfecto Desconocido*).

Cada tema musical, en muchos casos, se basa en una idea que suelo explicitar en el título de la obra y que, en su desarrollo, pone en juego buena parte de los elementos de significación que conforman la idea global. En definitiva, en muchas de mis obras existen conexiones con elementos extramusicales que luego se reflejan en la propia

música, de manera que el título funciona como significante que pone en juego su significado en el momento de la escucha. En este proceso comunicativo con el oyente, considero esencial que haya un contenido de significación que el público pueda interpretar a través de una escucha activa, de su entendimiento y, si fuera posible, de su comprensión final.

## **Conclusiones**

Tras lo expuesto, parece indudable que la música —ya sea como forma de expresión humana o como medio de comunicación artística— contiene una serie de significados que pueden originarse tanto en connotaciones naturales como en aquellas vinculadas a la cultura de un lugar, una región o una época histórica. En su aplicación y relación con otras artes o manifestaciones artísticas —e incluso en ámbitos prácticos, utilitarios o comerciales, como la publicidad, así como en contextos sociales— la música es capaz de funcionar como un vehículo eficaz de transmisión de sentido, de información y, en definitiva, de significado.

Por ese motivo, el cine se ha convertido en el medio que ha impregnado a la música de sentido, significados, emociones y anhelos en un continuo viaje de ida y vuelta. Esta relación recíproca ha enriquecido tanto al cine como a la música, pues el relato cinematográfico ha permitido que la música ponga «pie en tierra» y adquiera una forma más concreta, pese al carácter esencialmente abstracto de su lenguaje.

La diversidad de funciones que adquiere la música en el cine permite materializar una aplicación musical de gran amplitud, vinculada a ámbitos muy distintos: a las propiedades formales de la imagen (color, perspectiva, configuración visual), al movimiento y articulación del flujo filmico (montaje, ritmo visual), a la construcción narrativa y a su dramatización psicológica por parte de los intérpretes. A ello se suman funciones de carácter práctico relacionadas con la técnica y la tecnología cinematográfica, así como con las condiciones de exhibición del film como medio comunicativo (criterios estéticos, modos de presentación, corrección técnica, etc.).

La relación música – imagen – argumento – dramatización en el cine, ha llenado de sentido a la música, de tal modo que pueden rastrearse esos significados ya fuera de la íntima relación que se establece en el propio medio fílmico, rebasando su ámbito de actuación para insertarse en contextos donde la música no cumple una función aplicativa, sino que es autónoma con respecto a las películas. Por tanto, este mecanismo de transvase de información comunicativa entre sonidos musicales, textos e imágenes sugiere que existe una dinámica, que no es nueva, y que lleva sucediendo durante siglos, en la que los usos y aplicación musical llenan de contenido significativo y, por tanto, de sentido a la propia música.

Tras todas estas reflexiones, he tratado de manifestar cómo la música cinematográfica es capaz de generar nuevos significados al entrar en contacto con el film. A través de la expresión y la evocación de emociones, la música subraya lo que muestran las imágenes, las gestualiza, describe, refuerza o incluso contradice. En suma, se puede afirmar que «la música es el alma de la película».

He dicho.

## Bibliografía

Alcalde, Jesús (2010), *Música y Comunicación*, Editorial Fragua, Madrid

Arnheim, Rudolf (1974), *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial (obra original publicada en 1954)

Baca Martín, José Ángel (2005), *La expresión musical: significado y referencialidad*, Signa, 14, 163–179.

Chion, Michel (1993), *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Colección Comunicación/53), Barcelona: Paidós.

Claramonte, Jordi (2021), *Estética Modal, libro II*, Editorial Tecnos, Madrid

De Arcos, María (2006), *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid

Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo (2008). Significado musical y significado lingüístico. *Anuario Musical*, 63, 203–230

Gonçalves, Hélio F. (2014–2015), *Significação musical: Heranças e desafios*. Artciencia, IX (18), 1–6.

Gorbman, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London: BFI / Bloomington: Indiana University Press

Lacárcel Moreno, José (2003), *Psicología de la música y emoción musical*, Educatio, 20–21, 213–229.

LeDoux, Joseph E. (1996), *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York: Simon & Schuster

López-Cano, Rubén (2022), *La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (2.<sup>a</sup> ed.), Barcelona: ESMUC / Transcultural de Música.

MacLean, Paul D. (1990), *The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions*, New York: Springer

Martí i Vilalta, Josep Lluís (2010), *Música & Neurología*, Lunwerg, S.L.

Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press

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

Nieto, José (2003), *Música de cine, la influencia secreta*, Fundación Autor, SGAE

Nieto, José (2022), *Música y estructura narrativa*, Ediciones Letra de Palo

Ortega y Gasset, José (1991), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Alianza Editorial

Panksepp, Jaak (1998), *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, New York: Oxford University Press

Román, Alejandro (2008), *El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Visión Libros

Román, Alejandro (2014), *Análisis Musivisual, una aproximación al estudio de la música cinematográfica*, UNED (tesis doctoral)

Román, Alejandro (2017), *Análisis Musivisual, guía de audición y estudio de la música cinematográfica*, Madrid, Visión Libros

Román, Alejandro (2022), *Composición Musivisual, guía para la creación de música audiovisual*, Madrid, Visión Libros

Koelsch, Stefan, (2014), “Brain Correlates of Music-Evoked Emotions,” *Nature Reviews Neuroscience* 15, no. 3

Sauter, Disa A. et al. (2010), “Perceptual Cues in Nonverbal Vocal Expressions of Emotion,” *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 63, no. 11

Storr, Anthony (2002), *La música y la mente*, Paidós, Barcelona

Xalabarder, Conrado (2013), *El guion musical en el cine*, Mundo BSO

## **Webgrafía**

Román, Alejandro (s.f.). *Sitio web oficial de Alejandro Román*. <https://www.alejandroroman.com>

**CONTESTACIÓN DE LA EXCMA. SRA. DRA.  
D<sup>a</sup> MARÍA ROSA CALVO-MANZANO RUIZ-HORN**



## LA MÚSICA: ESENCIA SONORA, FILOSÓFICA Y EMOCIONAL DE LA IMAGEN ESCÉNICA

Excmo. Sr. Doctor Presidente de la Real Academia de Doctores de España; Excmo. Sres. Doctores de esta Real Corporación; Excmo. Sr. Doctor Román –mi respetado, admirado y querido amadrinado que con tanto amor como seguridad, he presentado a esta insigne Academia–; Excmos. Señoras y Señores; amigos todos, muy buenas tardes.

Es un inmenso honor para mí haber sido encargada de contestar el magnífico discurso que acaba de pronunciar nuestro recipiendario. La altura de sus palabras me ha emocionado, aunque –por el profundo conocimiento que de su persona tengo, basada en una larga y entrañable amistad y compañerismo por pertenecer como catedráticos al mismo claustro de profesores en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid—, no me ha sorprendido. Fue en ese académico espacio donde empezamos a trabajar juntos hace muchos años, liberando la diferencia de edad que nos separa. *Juventutem et matura* hicieron piña para crear la más amplia literatura española, y quizá universal, dedicada al arpa en lo que va de siglo, dejándose llevar la persona complaciente de Alejandro, con extraordinaria personalidad como creador musical, de mi histórico empeño de actualizar el repertorio de mi davídico instrumento. Alejandro Román ha compuesto, no solo el más rico en número y sí también el más valioso y brillante catálogo arpístico que se pudiera soñar para tan singular cordófono –por lo que le estaré eternamente agradecida–; y no sé de dónde sacaba el tiempo, pues su registro general es apabullante, independientemente del destinado a la composición audiovisual, de cuya materia es todo un referente como catedrático de dicha especialidad, siendo miembro de la Academia de las Ciencias y Artes Cinematográficas de España.

Aprovecho para significar que su espíritu incidental de crear una atmósfera para ambientar, reforzar, representar, animar e ilusionar

con el sonido musical la acción escénica cinematográfica, de alguna manera está presente en su música toda. La creatividad romaniana – así la califico ya por su evidente personalidad–, es representativa, es escénica, es dinámica, y es visual y misional. Me atrevo a comparar a Alejandro Román con César Franck, cada cual, desde un escenario diferente, por tener toda la música del profesor Román un aroma, para mí, onomatopéyico, que rezuma escenificación narrativa al más alto grado de sensibilidad. La música de Cesar Franck<sup>42</sup>, belga de nacimiento y nacionalizado francés, por su parte, ha pasado a la historia, entre muchas virtudes, por utilizar un universo armónico que orquestalmente suena magistralmente a órgano, instrumento que el compositor dominaba y que recreaba en todas sus obras, fueran instrumentales o sinfónicas. Recuerdo con escalofríos la obra *Panis Angelicus* –fragmento del *Sacris solemniis*, himno cristiano escrito por Santo Tomás de Aquino para la fiesta del Corpus Christi y que se corresponde con las dos últimas estrofas de las siete que componen dicha obra–, musicada por César Franck. Según mi criterio, el sonido de órgano que envuelve con clima religioso la partitura, lejos de restarle personalidad, la engrandece. Alejandro Román suena en su composición ensoñadoramente a narrativa policromada en emoción y potencia cinematográfica, e, igualmente que me enamora César Franck por su singular peculiaridad, me atrapa la música de Alejandro por su esmalte diegético, como música torrencial, que engrandece a toda su obra y a él mismo como compositor, pues esta singularidad le hace destacar con personalidad propia, única. De ahí que su música, en mucho de su catálogo, es titulada con nombres de personajes históricos, míticos, héroes infantiles y mitológicos, así como de objetos de valor artístico y prosístico, que en su música recobran acción.

No voy a exaltar aquí las cualidades personales, artísticas y profesionales de Alejandro Román, dado que es obvio son las auténticamente valedoras, y no otras, que han avalado su entrada para formar parte del elenco de esta real institución, siendo fáciles de

---

<sup>42</sup> César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck, Lieja, 10 de diciembre de 1822– París, 8 de noviembre de 1890.

cotejar en cualquier plataforma informática, pues su fama, que traspasa fronteras, así lo requiere. Sí quiero aseverar que me siento feliz de incorporar a esta corporación a una figura relevante de la música española contemporánea, y no solo del mundo de la creación, sino, muy singularmente, de una especialidad, rama de la composición musical, que nos faltaba en nuestra sección de Arquitectura y Bellas Artes, la confección musical cinematográfica que, con las recientes valiosas incorporaciones, vamos completando.

Es en verdad misterioso analizar cómo la música con un simple dodecafonismo de sonidos puede articular miles y miles de melodías; y, a su vez, permite ser enriquecida por infinidad de acordes armónicos. Los matices, las dinámicas, los colores, las afinaciones, las fonéticas, los efectos sonoros, todo ese conjunto histriónico, amén de la grandeza intrínseca de las notas musicales mestizadas en binomio melodía-armonía, activan el córtex auditivo y, muy particularmente, seducen partes del cerebro que están íntimamente relacionadas con el placer, incluyendo el núcleo accumbens<sup>43</sup>.

Hay un importante estudio sobre este tema de Irene Márquez Petit<sup>44</sup>, que hago mío por estar completamente de acuerdo con su exposición:

*«...Las respuestas emocionales son gestionadas por el sistema límbico, lo cual explica por qué la música puede inducir emociones tan intensas. Los músicos muestran mayores conexiones neuronales en áreas relacionadas con la coordinación mano-oído, la memoria, y la percepción auditiva. Todo esto resalta cómo la música no solo nos entretiene, sino que tiene un profundo impacto en la manera en que nuestro cerebro se estructura y responde al mundo<sup>45</sup>. La música que disfrutamos tiene la capacidad de liberar dopamina, un neurotransmisor asociado con la recompensa y el placer. En un*

---

<sup>43</sup> El Núcleo Accumbens es la región de nuestro cerebro que se encarga de clasificar las sensaciones que percibimos. Es quien nos dice si nos encontramos ante una sensación positiva o negativa como el placer, la recompensa o el castigo.

<sup>44</sup> <https://vieta.es/blogs/vieta/impacto-musica-beneficios> (1/10/2024)

<sup>45</sup> De ahí que la música tenga un impacto tan importante como elemento curativo y aplicándose con efectos sanadores gracias a la ciencia de la musicoterapia.

*estudio llevado a cabo por investigadores del Montreal Neurological Institute, se descubrió que los participantes que escuchaban sus canciones favoritas experimentaban un aumento significativo en los niveles de dopamina. Esto explica por qué escuchar nuestra música preferida nos hace sentir tan bien: el cerebro la recompensa de la misma manera que lo haría con otras actividades placenteras, como comer o hacer ejercicio. [...]*

*Utilizando fMRI<sup>46</sup> los científicos han podido identificar qué partes del cerebro responden a la música y cómo estas respuestas varían según el tipo de música y el estado emocional de la persona. Por ejemplo, se ha comprobado que escuchar música con un ritmo rápido activa áreas relacionadas con la energía y la motivación, como la corteza motora. Por otro lado, la música lenta y relajante tiende a activar áreas asociadas con la calma y el descanso, como la corteza prefrontal. Esta capacidad de la música para activar diferentes regiones cerebrales hace que sea una herramienta increíblemente versátil para el manejo del estado de ánimo. [...]*

*La música tiene un poder inmenso para influir en nuestro estado de ánimo, nuestras emociones, e incluso en nuestras capacidades cognitivas. A lo largo de este artículo, hemos explorado cómo diferentes tipos de música pueden relajarnos, energizarnos, conectarnos con otros o ayudarnos a lidiar con situaciones difíciles. La investigación científica y las opiniones de expertos coinciden en que la música es más que entretenimiento: es una herramienta poderosa para mejorar nuestro bienestar mental y emocional...»*

Como ratificación de las palabras que acabo de insertar, puedo aseverar haber experimentado tanta grandeza con la práctica de la música –independientemente del placer que supone vivir con pasión lo que se ama–, que podría relatar infinidad de anécdotas de cómo he experimentado momentos de verdadera emoción asistiendo a trances

---

<sup>46</sup> La resonancia magnética funcional (fMRI, conocida por sus siglas en inglés) es una técnica de imagen que mide y detecta los cambios en el flujo sanguíneo cerebral. Su principio básico es que las áreas activas del cerebro requieren más oxígeno, por lo que aumenta el flujo sanguíneo en dichas zonas.

en los que enfermos de Alzheimer en residencias de mayores salían de su mutismo; de cómo niños sufrientes de castigadoras enfermedades oncológicas ingresados hospitalariamente se olvidaban del dolor y sonreían; de cómo yo misma en situaciones críticas no he sentido ni el más mínimo malestar en el escenario durante la actuación, cuando antes y tras el concierto el dolor no me permitía ni respirar. Por todo ello, puedo aseverar desde mi propia experiencia, que el placer que produce la música es inconmensurable por su dimensión, me atrevo a decir, ascética.

Nos podríamos preguntar ingenuamente ¿qué es la música? Como definición con palabras puede estar claro, pero el embeleso que produce no se puede explicar con el verbo. Según la RAE, música es el arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la melodía, la armonía y el ritmo, y producidos con la voz o con instrumentos musicales. También la RAE define la música como el conjunto de sonidos sucesivos combinados según este arte, que por lo general producen un efecto estético o expresivo y resultan agradables al oído.

Dado que la música es el arte de combinar sonidos de la voz humana o de instrumentos –y combinando, claro está, voz-acompañamiento–, con el objetivo de producir deleite hasta conmover miles de sensibilidades, emociones y sentimientos: alegría, tristeza, perplejidad, asombro, sueños, deseos, vivencias, recuerdos, como también defiende la RAE, me voy a permitir citar aquí una preciosa anécdota de haberle preguntado a Beethoven qué era la música para él, porque considero es sustanciosa en este contexto. Respondió: «*La música es una revelación más alta que la ciencia o la Filosofía*».

Mirando hacia atrás en el tiempo, Platón decía que: «*La música es un arte educativo por excelencia, se inserta en el alma y la forma en la virtud*». Son muchos y diferentes los conceptos que se tienen sobre la música, pero sabido es que este maravilloso arte fue sometido a una constante reflexión filosófica por grandes pensadores; lo que nos permite deducir que la expresión musical se halla vinculada a la Filosofía desde sus inicios, ya que se trata de un arte que el hombre asoció con el origen del universo. Tradicionalmente se asocian los

orígenes del aspecto teórico musical con aspectos filosóficos, siendo Pitágoras quien elaboró una concepción musical que le llevó a entender la escala musical como un elemento estructural del Cosmos; dándole a este arte una categoría a la vez científica y metafísica. Robert Fludd<sup>47</sup>, físico, músico, alquimista y astrónomo inglés, basándose en las teorías pitagóricas sobre el origen de la música, dijo que ésta no fue una invención de los hombres, sino del Creador del mundo, quien hizo que los orbes celestes giraran en armonía. Pitágoras tenía la convicción de que el Cosmos y el alma estaban ligados a las mismas proporciones numéricas de la armonía.

La Filosofía y la Música, más allá del Trivium y el Quadrivum, comenzaron a emparejarse mucho antes que en la Grecia Clásica. El mismo Pitágoras formuló algunos de sus principios basándose en las anteriores doctrinas de los sacerdotes músicos egipcios y, más aún, en las escuelas mesopotámicas; quienes unieron música y pensamiento para crear un lenguaje capaz de comunicarse con los dioses. En el arte oriental también encontramos un paralelismo con este pensamiento: el filósofo chino Lu Chi (S. III–IV) indicó que el hombre sólo podía adentrarse en la Filosofía con la ayuda de la música y definió al ser con estas palabras: *«Como un sonido que surge del profundo silencio»*.

La música está considerada entre los elementos que causan más placer en la vida, capaz de elevar al ser al más alto estadio de deleite sensorial. Libera dopamina en el cerebro, al igual que la comida y otros placeres.

La música –sin la distracción espacial que produce la contemplación del arte plástico, que demanda fijación de la vista para explorar y analizar previo a la excitación del placer–, va directamente al alma, y puede agitararnos, conmovernos, seducirnos, alterarnos, enternecernos o serenarnos.

---

<sup>47</sup> Robert Fludd, también conocido como Robertus de Fluctibus (17 de enero de 1574, Bearsted, condado de Kent, 8 de septiembre de 1637, Londres), fue un eminente médico paracélsico, astrólogo y místico inglés.

Los seres humanos convivimos con la música en todo momento. Es más, la música está dentro de nuestro más íntimo ser: la vida depende de un ritmo equilibrado, cuando se desordena entramos en la arritmia cardiaca por la variación con la respiración de la frecuencia coronaria determinada por el nódulo sinusal. La frecuencia del corazón va oscilando, de manera que se acelera con la inspiración y se enlentece con la espiración, al igual que se acelera o serena con la audición musical. Aire y ritmo en nuestro interior, dos fundamentos básicos de la música, pero también la corriente sanguínea es una resonancia musical. Arterias y venas transitan por todo nuestro cuerpo distribuyendo la sangre en un ir y venir al corazón produciendo un rumor, un fluido, como un *glissando* imperceptible, pero que en la intimidad del silencio se escucha y conmueve, y mucho más excita hasta incomodarnos con el efecto Doppler. Y qué decir del propio tronco del cuerpo humano que con su concavidad es la imagen más naturalmente pura del homónimo sonoro de cualquier instrumento musical, que necesita de esa estructura para que el sonido encuentre caja de resonancia donde la vibración se expanda. La música, que vive en lo más interno de nuestro propio organismo, sin duda por esa singular razón, es el arte que de forma inherente nos permite disfrutar de tiempos placenteros, nos estimula a recordar hechos del pasado, nos ayuda a crear ensoñación romántica, hace compartir emociones en canciones grupales, conciertos o tribunas deportivas. Pero esas sensaciones que resultan como un sentimiento consustancial, se producen a través de complejos y sorprendentes mecanismos neuronales. Es por eso que desde la neurociencia surge una inquietante pregunta: ¿qué le hace —más que qué produce—, la música a nuestro cerebro?

El ser humano está inmerso en la recepción de estímulos constantes. Los estímulos repercuten en una interacción que actúa en un circuito cerebral subcortical en el sistema límbico, es decir, el sistema formado por estructuras cerebrales que gestionan respuestas fisiológicas ante incentivos emocionales; particularmente, el núcleo

caudado<sup>48</sup> y el núcleo accumbens (ya mencionado), y sus conexiones con el área prefrontal. Los núcleos caudados se encuentran cerca del centro del cerebro, adyacente al tálamo, y hay un núcleo caudado dentro de cada hemisferio del cerebro.

Del funcionamiento del cerebro ante estímulos tan electrizantes como la música, daría para escribir un tratado. Dejamos, pues, las cuestiones científicas y recreémonos con las metafísicas.

La armonía de las esferas, tan remota que nos transporta al mundo de la antigua Grecia, es una vieja teoría de origen pitagórico, basada en la idea de que el universo está gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos celestes según la representación geocéntrica del universo — el Sol, la Luna y los planetas— se rige según proporciones musicales o distancias entre planetas que se corresponden matemáticamente con la escala de los sonidos musicales.

La expresión griega *harmonia tou kosmou* se traduce como «armonía del cosmos»<sup>49</sup>; la palabra *armonía* se entiende aquí por las proporciones entre las partes y el todo, en un sentido matemático, pero también esotérico, según el misticismo pitagórico. La palabra música (*mousikê*) hace referencia al arte de las Musas y a Apolo, es decir, a la cultura del espíritu artístico o científico. El término esferas es de origen aristotélico y designa la zona de influencia de un planeta, y así se expresa en el *Tratado del Cielo*<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> El núcleo caudado es una parte importante del circuito que conecta las zonas corticales y subcorticales relacionadas con la cognición y la conducta. Su irrigación depende de ramos arteriales perforantes profundos de la arteria cerebral anterior proximal y de la arteria cerebral media.

<sup>49</sup> También se ha traducido como música universal. Aristóteles lo escribió en el año 350 a. C.

<sup>50</sup> *Sobre el cielo* (gr.: Περὶ οὐρανοῦ, lat.: *De Caelo*). Tratado escrito por Aristóteles que contiene ideas centrales de su cosmología. La obra está compuesta por cuatro libros, de longitud decreciente, en el que el autor va desarrollando de manera paralela, más que sucesiva, investigaciones de temas físicos, referidos al universo en general, los cuerpos simples que lo forman, la naturaleza del cielo, de los astros y de la tierra.

Aunque se sabe que los antiguos chinos, egipcios y mesopotámicos estudiaron los principios matemáticos del sonido, son los pitagóricos de la Grecia antigua quienes fueron los primeros investigadores de la expresión de las escalas musicales en términos de proporcionalidad [*ratio*] numéricas, particularmente de proporciones de números enteros pequeños. Su doctrina principal era que toda la naturaleza consiste en una armonía que brota de números. «*No entre aquí nadie que no conozca la geometría*»<sup>51</sup>, decía Platón.

Desde tiempos de Platón, la armonía ha sido considerada una rama fundamental de la física, ahora conocida como acústica musical. Teóricos tempranos hindúes y chinos muestran acercamientos similares. Todos quisieron demostrar que las leyes matemáticas de armonía y ritmos no eran sólo fundamentales para nuestro entendimiento del mundo, sino para el bienestar del ser humano. Confucio, como Pitágoras, consideraba los números bajos 1, 2, 3, y 4 como la fuente de toda perfección.

Esta teoría continuó ejerciendo influencia en grandes pensadores y humanistas incluso hasta el final del Renacimiento, etapa en la que Galileo formuló numerosas teorías filosófico-musicales, pero siempre con enormes controversias de sabios que afirmaban cómo Dios habría sido capaz de crear una música que ningún ser humano pudiera oír. La música de las esferas era virtual, pero no real, pues para que el sonido se produzca se necesita aire que fuera del planeta Tierra no existe.

A pesar de encuentros y controversias entre filósofos y músicos durante toda la era del humanismo –tiempo en el que el mundo del saber tenía una preparación enciclopédica y cualquier científico o artista era un ilustrado en todos los campos–, el pensamiento platónico se mantenía vigente. Erasmo, admirador del filósofo griego, estaba convencido, como todo estudioso de la época, del valor ético de la música. El filósofo latino Boecio decía que «*cualquiera que llega al fondo de sí mismo, sabe lo que es la música*»; de igual manera es

---

<sup>51</sup> La tradición dice que esta frase estaba grabada a la entrada de la Academia de Platón.

importante el pensamiento de Ramón Llull (S. XIII), quien, a pesar de entender la música como ciencia, advirtió que su matemática<sup>52</sup> atiende a una consideración filosófica que pretende aunar desde el sonido varias notas para alcanzar un solo fin: la percepción clara del interior humano. Sin embargo, en el transcurso del S.XVII y XVIII, la Filosofía y la Teoría Musical fueron separándose y sistematizándose. Posteriormente, los análisis filosóficos y musicales presentaron cada vez mayores divergencias; el insigne músico y teórico Jean-Philippe Rameau ligó en su *Tratado de Armonía*, el arte a la razón. Poco tiempo después, los enciclopedistas emitieron su pensamiento en torno a los aspectos musicales, a los cuales Rousseau otorgó un papel casi estrictamente sensitivo, lo mismo que Voltaire, y ambos definieron la música como imitación de la naturaleza. En 1790 cuando Kant presentó la parte tercera de su *Crítica*, se convirtió en el primer filósofo moderno que concibió su teoría estética como parte integrante de un sistema filosófico. Su juicio le llevó a catalogar la música como forma y a entenderla como una expresión sublime de la razón; teoría en la cual se inspiró Schiller –autor de la *Oda a la Alegría*, que Beethoven incluyó en la parte coral de su *Novena Sinfonía*–, mientras que Hegel en las primeras décadas del S. XIX tuvo la convicción de que lo material se espiritualiza en el arte y que por consiguiente el sonido se hace exaltación en la música.

Las ciencias exactas están omnipresentes en el arte de los sonidos, son base de la música, esenciales en diversas áreas de ésta (desde la luthería para la construcción de los instrumentos), como en las diferentes formas de aplicar las afinaciones, disposición horizontal de las notas, distancias interválicas, acordes, e igualmente en la aplicación de la armonía, el ritmo, la medida, el compás, el tiempo — con el reparto de figuras de división netamente matemática—, y nomenclatura igualmente matemática.

---

<sup>52</sup> La música es una ciencia exacta desde su concepción hasta en su interpretación. Los acordes de la armonía se rigen por números, como las notas, los ritmos los compases, con combinaciones, multiplicaciones, divisiones. La mente musical suele ser una mente matemática, por eso en ciertos colegios orientales de élite, llevan a los niños a la clase de música antes de pasar a la de matemáticas.

Zarlino explica primorosamente el efecto de cómo una disonancia da la sensación de movimiento y pide ser resuelta en una consonancia que, al contrario, transmite reposo o conclusión<sup>53</sup>. Estos juegos de tensiones, elaborados a través de la armonía, otorgan a la creación musical una fuerza inquietante que se reparte de forma equilibrada por las diferentes partes de cada pieza, independientemente del soporte arquitectónico integral que es el que da sustento a la totalidad de la obra. Algunos compositores han incorporado la proporción áurea y los números de Fibonacci en sus trabajos creativos, aunque de forma intuitiva está presente en toda obra, es como el equilibrio que la sustenta: tensión desde el arranque hasta el culmen para desde ese punto álgido desvanecerse proporcionalmente hasta la cadencia final, independientemente de que sea una dominante-tónica repetida enérgica y obstinadamente.

Cada estilo y género de música puede crear en el espectador unas sensaciones opuestas. La música country como género musical surge hacia los años 1920 en las regiones rurales del Sur de Estados Unidos y las marítimas de Canadá y Australia. En sus orígenes, combinó la música folclórica de algunos países europeos de inmigrantes<sup>54</sup>, y sus melodías son relajantes como si estuvieran dibujando en nuestra imaginación dulces praderas sembradas de ricos productos de cereales o frutales y valles tranquilos salteados de pastos de vacunos u ovinos cuidados por un amoroso pastor de ganado.

Los jóvenes utilizan la música, y no solo como socialización, sino como expresión de sentimientos de las más variadas revelaciones. El rock, como estilo musical, es una canción generalmente con baile. Nació en la década de 1960 como derivación del rock and roll y se

---

<sup>53</sup> Zarlino expresaba cómo la consonancia es una especie de caminar por un túnel oscuro y de repente salir a la luz. Por eso la música puede zarandear el alma hasta hacerla olvidar los desasosiegos. Un pasaje de disonancias continuadas, como un obstinado de acordes disonantes, si son admirablemente ensamblados, pueden mantener al público expectante hasta llegar al clímax que concluye en un acorde de inflexión consonante, que produce paz y tranquilidad.

<sup>54</sup> En su repertorio hay muchas melodías irlandesas, galesas y escocesas, que en Gran Bretaña se acompañan con arpa folclórica de marcadas diferencias organológicas en cada una de estas regiones.

caracteriza por el empleo de melodías y ritmos complejos, a veces desgarrados en su concepto e interpretación. Mantiene, por lo general, una instrumentación bastante fija (básicamente guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado y batería) y su ritmo enérgico es subrayado de forma obstinada por la potencia del bajo y la batería. A menudo está ligado a una actitud antiautoritaria y provocativa. Los desórdenes universitarios de mayo de 68 en Francia desencadenaron el surgimiento de la escena del rock francés. Como estilo musical, ha desarrollado multitud de variantes y ha dado paso a nuevas formas, como el pop, el punk o el heavy. Hay muchos sub estilos dentro del rock: rock duro; rock alternativo; rock sinfónico... El rock nació en Inglaterra y Estados Unidos casi a la par, y lo hizo como parte del movimiento de rebeldía y protesta juvenil. Ha dado figuras tan diversas como los Doors, los Rolling Stones, Pink Floyd, Jimi Hendrix o Bruce Springsteen.

Por el contrario, la música conocida como música espiritual o evangélica, tiene su origen en el ámbito religioso. A pesar de sus ritmos alegres y sus melodías desenfadadas, muchas veces bailadas por sus cantantes que vibran y hasta levitan al ritmo de sus voces, es una música espiritual, muy propia de la iglesia cristiana evangélica. La música gospel<sup>55</sup> se ha convertido en los Salmos de nuestra era. Surge en las iglesias afroamericanas del siglo XVIII, pero se ha hecho muy popular hacia los años treinta del siglo pasado. Aunque su origen lo encontramos en la comunidad afroamericana, no se puede reducir este estilo musical únicamente a ésta, ya que una buena parte de la comunidad sureña, no de negros, también suele interpretarla.

La música parece tener un pasado tan extenso o más que el lenguaje verbal. Prueba de ello son los hallazgos arqueológicos de flautas construidas con hueso de ave, cuya antigüedad se estima de 6.000 a 8.000 años, o más aun de otros instrumentos que podrían

---

<sup>55</sup> El término que la designaba originalmente era God spell, que traducido significa llamada de Dios, y así terminó denominándose, dado que sus letras suponían un conocer a Dios para reflejar la riqueza de valores que produce la religión cristiana.

preceder al *Homo sapiens*, entre ellos el monocordio. Curt Sachs<sup>56</sup> fue uno de los primeros musicólogos defensores de esta teoría. Existen diversos enfoques sobre esta coexistencia íntima con la música en la evolución. Algunas de estos se dieron porque al estudiar la respuesta del cerebro a la música, las áreas claves que se ven involucradas son las del control y la ejecución de movimientos. Una de las hipótesis postula que esta es la razón por la que se desarrolló la música: para ayudarnos a todos a movernos juntos. Y la razón por la que esto tendría un beneficio evolutivo es que cuando la gente se mueve al unísono tiende a actuar de forma más altruista y ser más solidario. Por eso, el beneficio que tiene el que los niños practiquen música en conjuntos instrumentales, bandas u orquestas es de una enorme utilidad cara a su futuro profesional, independientemente de la carrera que estudien. La práctica de conjunto musical por niños formará personas preparadas para el trabajo de equipo. Trabajo en el que todos se sentirán igualmente importantes, y el éxito o fracaso de uno estará considerado por la colectividad como si fuera de todos y cada uno de ellos.

De la evidencia del valor que la música ejerce sobre el cerebro, surgió la musicoterapia; y no es una aplicación moderna. En todo el Próximo Oriente y desde antes de la era cristiana, la música fue utilizada como curación para la sanación de enfermedades nerviosas<sup>57</sup>. Acercó aquí estos comentarios a mi instrumento, el arpa fue un instrumento hartamente tañido en todo el Próximo Oriente y en especial en Egipto –donde gozó de una espléndida condición social y reconocimiento elitista tanto en el campo de lo sagrado como en el lúdico–, y, además, desarrolló una importante función terapéutica. Sacerdotes tañían arpas enormes en los templos, en cuyo cuerpo sonoro del instrumento cabía un ser humano. Y grupos de jóvenes doncellas tañían arpas pequeñas de formas vertical y horizontal, con

---

<sup>56</sup> Curt Sachs (Berlín, 29 de junio de 1881 - Nueva York, 5 de febrero de 1959) fue un musicólogo y profesor alemán considerado el fundador de la organología moderna.

<sup>57</sup> Que la música fue utilizada como remedio terapéutico en Egipto, lo indican algunos papiros, cuando el signo *jeroglífico* para la *música* es el mismo que para el del bienestar y la alegría.

pocas cuerdas, acompañado a danzarines y poetas (cantantes)<sup>58</sup>. A esta doble vertiente sagrada y de placer, había una más crucial por su función social de desacelerar las almas excitadas. David, nos dice la *Biblia*, curaba a Saúl sus tensiones nerviosas a través del arpa<sup>59</sup>.

La música ha definido la espiritualidad de cada pueblo. Música galesa, música irlandesa, música escocesa, música tirolesa, música bohemia, música flamenca, música arábigo-andaluza, música afro, música hindú, música china, música japonesa. Sus solos calificativos nos trasladan a mundos diversos en los que la cultura de sus diferentes pueblos se excita en sonidos de forma natural, y, al mismo tiempo, singular y diferenciada. La música describe, a través de lo intangible, sensaciones del espíritu de sus gentes. En la música china, por ejemplo, los sonidos guturales tanto de sus voces como de sus instrumentos, nos provocan sensaciones de gentes delicadas, mujeres mágicas que parecen flotar en el ambiente.

Y qué decir de la música como acompañamiento espiritual, símbolo perfecto de rasgos, temperamento o carácter, distintivos propios de un individuo o de una colectividad. De ese parámetro

---

<sup>58</sup> Hacia el siglo XVI a. C., ya en el Imperio Nuevo, los egipcios comenzaron a relacionarse con los pueblos mesopotámicos, y apareció un estilo nuevo enfocado a los bailes profanos, con nuevos instrumentos llegados de Asia como el oboe doble, con dos cañas colocadas en ángulo, una para ejecutar la melodía y otra para el acompañamiento. En esta época llegó a Egipto el laúd de dos cuerdas, con un mástil mayor que el mesopotámico. El estudio de estos dos instrumentos indica el comienzo de un sistema con empleo de semitonos, aunque poco es lo que se sabe de la música egipcia. En esta época evoluciona sobre todo el arpa, con un número de cuerdas entre ocho y dieciséis, y con la caja de resonancia de forma curvada y adornada, usada por los sacerdotes. Coexiste con este instrumento, otra arpa más pequeña, de tres a cinco cuerdas, que se apoyaba en el hombro. Algo más tarde, aparecieron unas pequeñas de sobremesa o que se podían llevar colgadas al cuello, para acompañamiento de cantores y danzarinas. Todas ellas convivieron, desde las grandes propias de los sacerdotes, con las pequeñas dedicadas a festivales y esparcimiento lúdico.

<sup>59</sup> «Cada vez que Saúl entraba en crisis nerviosa, David tomaba su arpa y tañía para curar su mal...», Libro de Reyes, II. 3:15.

nacen los himnos que representan con ardor la idiosincrasia de sus respectivas naciones.

La música ha enardecido el espíritu del guerrero en las más crueles contiendas bélicas. Las marchas militares y patrióticas, exaltando el sonido potente y brillante de los aerófonos de metal, enfurecía y llenaba de fuerza invencible a los soldados, haciéndolos sentir los luchadores más patrióticos y fuertes de los ejércitos del mundo entero, ¡inexpugnables! Y, cómo no, la música ha sonado con sus cuernos potentes en la caza para enardecer a los canes que galopaban encorajinados como fieras hambrientas, más feroces aún que las presas que perseguían, mientras el amo galopaba igualmente enardecido creyéndose el rey de los bosques.

Qué decir de la música religiosa. Ya ha quedado expuesto la grandeza de los góspeles, pero, históricamente, el hombre desde los chamanes de las cavernas, se ha valido de la música para transportar su alma de lo terrenal a la divinidad. Conmueven las voces masculinas graves de los cantos ortodoxos, como conmueve el gong potente y repetitivo de las religiones orientales resonando en los parques que adornan al templo principal y sus capillas adyacentes que parecen acunar el silencio del espíritu preparado para la oración. Qué decir de la profundidad de nuestro canto gregoriano que, con sus obstinadas cadencias de intervalos cortos, parece adormecer el cuerpo y avivar el alma al salto que pretende alcanzar el amor divino, como expresó magistralmente la arquitectura gótica con su estilización a través de los arcos ojivales que sosteniendo alargadas agujas parecían pretender llegar al cielo hasta alcanzar a Dios, a la par que sus vitrales permitían penetrar la luz de la LUZ, LA DIVINA, sin fisuras, traspasando lo más profundo de sus recónditos baldaquinos. Paralelamente, todas las artes unidas como un solo principio, «*en el arte todo es uno*», en la vertiente musical son tantas las obras maestras que han engrandecido el espíritu religioso con misas, motetes, cantatas, réquiems y oratorios, que su sola mención ofrece la posibilidad de una publicación. Músicas litúrgicas que en versión de concierto sobrecogen y espiritualizan al auditorio, sobre todo en estos tiempos de laicismo. La inspiración que la música ha creado en los artistas no

encasillados dentro de la vertiente musical litúrgica, aunque con sus composiciones hayan llegado a alcanzar unas elevadas cotas de religiosidad, es esplendorosa.

Algunos científicos, a su vez, sugieren que la influencia de la música sobre nosotros puede haber surgido de un hecho fortuito, por la capacidad de ésta para “secuestrar” sistemas cerebrales contruidos para otros fines, tales como el lenguaje, la emoción y el movimiento.

Escuchamos música desde la cuna o, incluso, en el período de gestación. Los bebés, en los primeros meses de vida tienen la capacidad de responder a melodías antes que a una comunicación verbal de sus padres. Los sonidos musicales suaves los relajan. Se sabe, por ejemplo, que niños prematuros que no pueden dormir son beneficiados por los latidos de la madre y por las músicas que ella escucha con el fin de ir educando desde el feto al futuro bebé.

Si entendemos el éxtasis como el estado del alma en el que se experimenta unión mística con Dios por medio de la contemplación y una disminución de todas las funciones orgánicas en una total desconexión con la realidad temporal y espacial, la música es capaz de arrebatarse los sentidos anulando sensaciones físicas y elevando el cuerpo a una especie de levitación en un grado máximo de unión del alma humana a lo sagrado. Y todo ello lo puede conseguir durante la existencia terrenal y a pesar de su condición material gracias al placer que produce dejarse embarcar, embaucar y embriagar en el éxtasis de la audición musical.

La *mística* artística y, salvando las distancias, la mística musical por ser un arte harto abstracto, como elevación del alma a lo sublime, es lo más elevado de la espiritualidad. El ser siente que su cuerpo es más liviano, que flota en el espacio al dejarse llevar por el placer sensorial auditivo. Los místicos entran en ese trance de elevación del alma a partir del amor a Dios. Y la música puede llegar a producir en su audición, una comunión del cuerpo con la divinidad a partir de un universo de sentimientos de pasión ilimitada. San Agustín decía:

«quien reza cantando reza dos veces»<sup>60</sup>. Me atrevería a definir los sentimientos de emoción excitada que la música proporciona como de pasión desahogada, y también todo lo contrario, emoción de placer sereno que equilibra y relaja<sup>61</sup>.

Pero la música no produce un incontrolado desenfreno de desorden, sino de belleza, de profundo sentido de apasionamiento poético. Sentido bucólico lleno de armonía, de una dulzura tan estética que inunda el alma de sensaciones irreales de belleza. La mística se trama en los fenómenos que no se pueden explicar de forma racional ni científicamente con la instrumentación actual, quizá con la física cuántica se puedan empezar a comprender a partir de nuevas investigaciones con nuevos sistemas. Los fenómenos visibles de alteración física que produce la elevación del espíritu se reflejan de forma espontánea en el rostro. Las imágenes que afloran en el cuerpo con la elevación del espíritu son expresivas, aunque hayan sido de difícil interpretación sintomática.

Una amplia fenomenología aflora en el ser como reflejo del éxtasis artístico, y una serie de alteraciones físicas brotan en el rostro quebrando su imagen natural. El trance místico espiritual del arte de los sonidos traspasa nuestra alma y parece como si tiñera el rostro con el color sin color, expresión beatífica, del éxtasis. Al mismo tiempo: Los ojos se tornan lacrimógenos al inundarse de emoción a través del placer que produce el goce auditivo de la melodía. Las miradas se tornan perdidas en el espacio en un afán inconsciente de no distraer la vista con imágenes que puedan distanciar al alma de su recreación. Si, son miradas que miran sin mirar, que miran sin ver. Como los oídos,

---

<sup>60</sup> «El que canta ora dos veces» es una de las frases atribuidas a San Agustín, aunque no aparece en ninguno de sus escritos. La que sí aparece es la siguiente, de la que la frase anterior es un resumen: «Pues aquel que canta alabanzas, no solo alaba, sino que también alaba con alegría; aquel que canta alabanzas, no solo canta, sino que también ama a quien le canta. En la alabanza hay una proclamación de reconocimiento, en la canción del amante hay amor». Entre los versículos en que la Santa Biblia nos invita a cantar, levantar los brazos y hasta danzar para alabar a Dios destacan varios salmos.

<sup>61</sup> Semejante al estado de la eutimia (del griego: *eu*, bueno, y *timos*, ánimo). Es decir, el retorno a un estado de ánimo normal y equilibrado de paz y sosiego.

que se tornan ausentes de tanto sentir. Sí. Oídos que escuchan sin oír porque el sentimiento melódico traspasa lo físico y va directamente al alma. Y también los tactos, que se quedan sin sentido como si fueran extremidades inertes arrebatadas por una catástasis mística. El éxtasis recrea figuras físicas como escapadas de su propio cuerpo y aparentemente alargadas en sentido vertical, buscando con afán expresar una mística espiritualidad contemplativa: alargamiento vertical ascendente en búsqueda de los estadios donde nuestra mente ha situado lo divino, como expresaba de forma admirablemente espiritual El Greco con el alargamiento de sus figuras y la aspiración sublime del acristalamiento ocular<sup>62</sup>.

Con la música se produce una elevación corporal acorde con el sentido supremo de una melodía musical que sin pasar a penas por el oído va directamente al espíritu y lo eleva. Gusto enajenado de placer poético en consonancia con la mixtura de todos los sentidos en íntima unidad; y todos ellos en un estadio irreal de plenitud sensorial de regusto inundado de belleza estética. El artista musical siente durante la interpretación una pérdida total de sensaciones de espacio y tiempo y una capacidad superior de sentir su alma traspasada en un estadio de deleite tan infinito que al terminar la actuación pierde la sensación de tener cuerpo, de que la masa corporal no existía porque su dimensión corpórea no pesaba. Sensación emocional translucida en sentimiento indefinible, como si el ser, no ser, flotara, perdido el sentido de gravedad.

Me he explayado en exponer las infinitas vertientes formales y estilísticas de la música, así como las virtudes que tiene para avivar, hasta excitar, múltiples emociones, y lo he hecho con el fin de resaltar el valor del compositor que hoy recibimos en nuestra sede, porque el relato es fácil, simple, pero hay que tener mucho talento para adecuar toda esa monumentalidad a las necesidades, no solo de la creación

---

<sup>62</sup> El Greco pintaba sus santos alargados en un afán de representación espiritual de transcribir con sus lienzos y pinceles el éxtasis del misticismo. Conseguía, así mismo, un efecto especial para los ojos, una sensación lacrimosa traspasados de emoción, como si separase la parte material de la visión, de la mística de sentir sin ver.

instrumental y sinfónica, sino, muy especialmente, en el mensaje sonoro que tiene que acompañar a la imagen cinematográfica como esencia sublime de la misma.

Alejandro Román, que ha dedicado mucha de su creación al mundo cinematográfico, independientemente de que su catálogo es sorprendentemente extenso, es un experto en aunar con sabiduría una imagen sonora, que no solo apoya, sino que exalta; multiplica la situación, la acción y la misión; azuza los sentimientos y engrandece la visualización ambiental; enardece los decorados; hace trascendente la expresión mímica y verbal y eleva la escénica. Es decir, con su pluma mágica se convierte en un mago que aúna arte, efectos, sabiduría, y psicología que en su conjunto son terapia para el alma, medicina excelsa, aunque no sea necesitada, pero su impacto terapéutico de bienestar sin límites es bálsamo anímico porque adormece con vibraciones y resonancias sensaciones negativas: cura la tristeza, adereza la alegría, exalta los sentimientos, acuna las emociones y activa el cerebro ayudando en la visión a comprender algo más sagrado que la simple acción y más sublime que el espíritu que convoca o recrea.

Alejandro Román –que es un amor del mundo griego como doctor en Filosofía– ha sabido exaltar el aerófono heleno por excelencia, el aulós<sup>63</sup>, desde su preciosa obra *Sirinx*<sup>64</sup>, inspirada en Debussy, que armonizó con el arpa imitando a la *Kithara*<sup>65</sup>, siendo

---

<sup>63</sup> El aulós era el instrumento de viento por antonomasia en Grecia, junto a la siringa o flauta de Pan. Estaba fabricado en madera o caña y contaba con cuatro agujeros y una lengüeta doble en cada uno de los dos tubos. Su característica más destacada era la capacidad de producir polifonía.

<sup>64</sup> Nombre griego para el extendido instrumento popular hecho de cañas de punta, más comúnmente llamado "zampoña". Ambos nombres provienen del mito griego sobre la ninfa Syrinx, que escapó de la persecución del sátiro lujurioso Pan convirtiéndose en un montón de cañas.

<sup>65</sup> La *kithara* originaria de la antigua Grecia es uno de los instrumentos precursores del arpa. *Kithara*, op. 35 (2008), para arpa sola (*Kithara*, Op. 35a) y versión con flauta (*Kithara y Syrinx*, Op. 35b) Publicada por Ediciones ARLU, Madrid. Ed. ARLU. AE105M, Ed. ARLU. AE106M Grabada y emitida por Cuatro TV. Vicente Martínez (flauta), M.<sup>a</sup> Rosa Calvo Manzano (arpa)

una de las primeras obras que Alejandro Román me dedicó y le estrené<sup>66</sup> –. Tal sirinx y kithara son primigenias en la historia de la humanidad, y también esta obra fue muy primerísima en mi conocimiento del compositor. Con esta pieza, que tiene un marcado carácter heleno en sus giros melódico-armónicos y en su historia, el compositor recrea, como pocos, la cualidad de la música lírica. Así se llamó en la Grecia antigua el género poético acompañado de la lira, aunque en la secuencia *de Kithara y Syrinx*, la palabra es simple melodía a modo de romanza sin palabras. Mas, recuerdo la primerísima obra que de Alejandro acaricié sus notas: *Dos Princesas*<sup>67</sup>. Deliciosa breve piececita dedicada a sus dos hijas, en aquellos años dos tiernas niñas que parecían sacadas del cuadro de Renoir, *Muchachas al piano*<sup>68</sup>. Ese preludio de trabajo, produjo una complicidad que nos llevó a crear un lenguaje interno que solo nosotros entendíamos y que bauticé de “regio”. Cuando nos comunicábamos por escrito, me dirigía afectuosamente a la regia familia Román, código que ha perdurado en el tiempo en nuestros mensajes.

Alejandro Román ha estado en mi vida por encima de compositor y de compañero de claustro, ha estado, sí, como amigo entrañable muy próximo a mi cotidianidad y, claro, siendo su lenguaje la música, y de la música la creación, musicó mi matrimonio con una espléndida obra<sup>69</sup>; interpretó al órgano una preciosa pieza en el funeral de mi madre, que a ella dedicó en su postrero viaje a la eternidad para el encuentro con el Padre<sup>70</sup>; y selló jubilarmente mi periplo docente estrenándole

---

<sup>66</sup> Año 2008 como homenaje a mi instrumento y junto al más antiguo de los cordófonos, la maridó con el más antiguo de los aerófonos, conjuntándolos camerísticamente.

<sup>67</sup> *Dos princesas*, op. 31 a, b (2006) Violín y arpa (Op. 31a), flauta y arpa (Op. 31b, 2007) Estreno: Auditorio Conde Duque (Madrid), 9.12.2006, Ema Aleexeva (violín), Ana María Reyes (arpa) Publicada por Ediciones ARLU, Madrid. Ed. ARLU. AE097M

<sup>68</sup> Pierre Auguste Renoir, 1892, Museo de Orsay. Paris.

<sup>69</sup> *Levedad del Amor*, op. 37 (2008): *Levedad del amor*, Op. 37a. Para flauta, violoncello y arpa y *Levedad del amor*, Op. 37b para dos flautas y arpa.

<sup>70</sup> *Eterna Juventud*, Op. 40 a, b, c (2009) Para dos flautas y órgano (op. 40a), o dos flautas y arpa (op. 40b), o clarinete, órgano y arpa (op. 40c) Estreno: Vicente

personalmente una obra en el acto de mi despedida académica<sup>71</sup>. Obra escrita para dicho momento y con la singularidad de estar pensada para el arpa electrónica.

Siendo muy pequeños sus tres hijos, ilustraron con ingenuas imágenes al más puro estilo naïf, su extenso cuaderno para niños *Elfos y Hadas*<sup>72</sup> de la versión que preparó para ser publicada en nuestra editorial arpística, Ed. ARLU<sup>73</sup>. Pero a este conjunto de piezas se sumaron otras muchas más dedicadas al arpa. Era tanto el repertorio arpístico romaniano, que en la editora que acabo de nombrar, publiqué un amplio libro a él dedicado en reconocimiento al excepcional catálogo cualitativo y cuantitativo por él escrito y casi en su integridad a mi persona dedicado, obras todas que he preparado bajo su supervisión para los estrenos y grabaciones, y juntos las hemos mimado para editarlas. En el libro, titulado *La obra para Arpa de Alejandro Román*, recreo su biografía y bibliografía, excepcional catálogo en las más diversas vertientes; su relación con el arpa; y, además, sus virtudes como músico y compositor. El libro recoge una grabación integral de dos CDs<sup>74</sup> con la obra completa para arpa escrita

---

Martínez (flauta I), Vicente Martínez jr. (flauta II), Alejandro Román (órgano), Iglesia Santuario del Inmaculado Corazón de María de Madrid, 16 de octubre de 2009. Publicada por Ediciones ARLU, Madrid. Ed. ARLU. AE108M.

<sup>71</sup> *Júbilo, dulce sueño op. 46* (2012) Flauta y arpa. Estreno: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 19.06.2012, Vicente Martínez, flauta, M.<sup>a</sup> Rosa Calvo-Manzano, arpa. Publicada por Ediciones ARLU, Madrid. Ed. ARLU. AE034L.

<sup>72</sup> *Catálogo de Elfos y Hadas, op. 36a* (2008) Colección de doce piezas para arpa I. Galadriel II. Laprechaun III. Ganconer IV. Oberón V. Tytania VI. Puck VII. Silky VIII. Portunes IX. Náyade X. Anjana XI. Melihah XII. Madremonte Grabada y emitida por Cuatro TV. M.<sup>a</sup> Rosa Calvo-Manzano, arpa. Publicada por Ediciones ARLU, Madrid. Ed. ARLU. AE109M.

<sup>73</sup> ARLU es la doble editorial de repertorio, literatura y musicología de arpa y sobre arpa, además de acoger también las grabaciones arpísticas promocionadas por la propia editora. Asociada a la Asociación Arpista Ludovico, entidad sin ánimo de lucro, que hago nacer en el año 1997 para patrocinar y divulgar el arpa en todas sus vertientes y en especial la música española histórica, denominándose arpista Ludovico como homenaje al legendario arpista histórico, músico de cámara de la corte de los Reyes Católicos, de dónde toma las siglas ARLU.

<sup>74</sup> ARLU. Ed., 2015

por Alejandro en el momento de su edición, pues Ediciones ARLU se ocupa de la doble vertiente edición-grabación. Hay también varios integrales tuyas, que han recogido su extensa literatura arpística.

Al llegar al final de esta exposición, observo, que mientras salpicaba el relato con las diversas facetas del talento de nuestro, ya, compositor, soy incapaz de describir al completo sus múltiples vertientes musicales, pues también escribe e improvisa rock y jazz. Y de sus bondades como persona, que el compositor exhala en su música, destaco una virtud excepcional, su generosidad. Agradezco aquí cómo, sabiendo estoy retirada de los escenarios, me dedica generosamente su *Concierto Xacobeo* (obra que engarza las diferentes muñeiras regionales gallegas y resalta una melodía del *Codex Calixtinus*), en dedicatoria conjunta con mi querida y excepcional discípula china Wang XI, joven talento ya de fama mundial, que esta Academia ha tenido la ventura de conocer personal, profesional y artísticamente en nuestra sede en enero del año 2025, cuando nos deleitó en compañía de sus geniales discípulos, entre ellos varios niños prodigios. El *Concierto Xacobeo*<sup>75</sup> estaba previsto ser estrenado por Wang Xi en el Auditorio Nacional en el otoño pasado. No podíamos estar todos más ilusionados de escuchar el estreno a los pocos meses de terminar el autor la obra, pero circunstancias imprevistas, al final y lamentablemente, lo impidieron.

Alejandro Román —que ha dedicado una parte muy significativa de su creación al mundo cinematográfico, sin perjuicio de la sorprendente amplitud de su catálogo compositivo— es un maestro en el arte de unir la imagen y el sonido. Su música no se limita a acompañar la acción: la ilumina, la intensifica y la eleva. Multiplica el sentido de la escena, potencia la atmósfera, enriquece el gesto y la palabra, y engrandece la percepción visual del espectador.

---

<sup>75</sup> Producción del año 2024, coincidiendo con el último año santo jubilar y por ser el arpa un instrumento con el que los peregrinos llegaban a Santiago y con sus sonos ahuyentaban el sueño producido por el cansancio del largo viaje, como relata el *Codex Calixtinus*.

Con su escritura musical, el compositor logra aunar arte, conocimiento y sensibilidad, convirtiendo la música en un auténtico bálsamo para el espíritu. Sus sonoridades, cargadas de resonancias y matices, tienen la capacidad de apaciguar las emociones negativas, despertar la alegría, exaltar los sentimientos y activar la inteligencia del oyente.

He querido detenerme en las múltiples dimensiones de la música —en sus vertientes formales, estéticas y emocionales— para subrayar el mérito del compositor que hoy acogemos en esta corporación. Porque describir la grandeza de la música puede ser sencillo con palabras, pero poseer el talento necesario para traducir toda esa riqueza en lenguaje sonoro, y adaptarla con precisión a las exigencias de la imagen cinematográfica, es privilegio reservado a muy pocos creadores. Y entre ellos se encuentra, sin duda, Alejandro Román.

Y así, para concluir, nos felicitamos todos. Creo que podemos hacerlo con legítimo orgullo por tener ya entre nosotros a Alejandro Román como académico de número de esta Real Institución.

He dicho.



## Bibliografía

- Aristóteles (1996), *Acerca del cielo*, Círculo de Lectores
- Artaza Fano, Javier (1992), *Evolución armónica y procedimientos compositivos*. Master Ediciones, Murcia
- Boecio (1978), "Consolación de la Filosofía". Col. *Obras Fundamentales de la Filosofía*, Ed. Maxtor
- Calvo-Manzano, María Rosa (2015), *La obra para Arpa de Alejandro Román*, ARLU Ed.
- Calvo-Manzano, María Rosa (2000), *El arpa en la Biblia*, ARLU Ed.
- Confucio (2023), *Los cuatro libros*, Ed. Paidós
- Cossio, Manuel Bartolomé (1984), *El Greco*, Espasa Calpe, Madrid
- Galileo Galilei, Kepler, Johannes (1978), *La Gaceta Sideral / Conversación con el viajero sideral*, Alianza Ed.
- Hawking, S. (2023), *El futuro del espacio y tiempo*, Editorial Crítica
- Hegel, G.W.F. (2017), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Ed. Abadía Editores
- Kant, I. (1883), *Crítica de la Razón Pura*, Intr. De la vida de Kant y de la Historia de los orígenes de la Filosofía Crítica de Kuno Fisher por J. del Perojo. Gaspar Ed.
- Llul, R. (1663), *El Árbol de las ciencias*, Bruselas
- Nietzsche, F. (2017), *Así hablo Zarathustra*, Intr. José María Valverde. Ttrd. Y N. Juan Carlos García Borrón. Ed. Austral
- Platón (1974), *Obras completas*, Intr. a Platón por José Antonio Míguez. Trad. del griego por María Araujo, Francisco García Yagüe, Luis Gil, José Antonio José Antonio Míguez, María Rico, Antonio Rodríguez, Huescar y Francisco de P. Samaranch, Ed. Aguilar
- Pitágoras (2017), *Sentencias. Versos de oro*, Ed. Biblok Book Export, S.L. Col. Ingenios de bolsillo

Rameau. Jean-Philippe (1726), *Nouveau Système de Musique Theorique*, Imp. Jean- Baptiste-Christophe Ballard

Rousseau, J-J. (1750), *Discurso sobre las ciencias y las artes*, V. original

Sachs, Curt (1927), *La Música en la Antigüedad*, Ed. Labor

*The History of Musical Instruments* (1940), W.W. Norton & Company Inc. Pub.

*Sagrada Biblia* (1984), Nts. y Ctrs. del Pontificio Instituto Bíblico de Roma bajo la dirección del P. Alberto Baccari, S.J. Editors, S.A.

# TONÁ Y CANTE

OP. 75

HOMENAJE A  
CRISTÓBAL HALFFTER  
Y SU “DEBLA”

PARA FLAUTA

ALEJANDRO ROMÁN



# TONÁ Y CANTE, OP. 75

## NOTAS AL PROGRAMA

Esta obra surge como encargo del flautista y catedrático de flauta del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Vicente Martínez, quien me sugirió escribir para él una obra de flauta sola de carácter virtuosístico. Vicente y yo habíamos trabajado juntos en innumerables ocasiones, pero siempre en el contexto de la creación para flauta y arpa y otros instrumentos. Sin embargo, éste era un reto que me rondaba el pensamiento desde que compuse la obra para arpa *Kithara*, sobre el molde de la obra debussyana *Syrinx*. De algún modo estaba en deuda con la música de nuestras raíces y, aunque la música de nuestro rico folklore ya está presente en algunas de mis obras (*Zarabanda, op. 3 n.º3, Dicen que no me quieres, op. 5, Cuarteto de Cuerda, op. 12, Don Quixote en Nueva York, op. 29, Seguiriya, op. 34, Iberia, doce perlas de la aeronáutica española, op. 39, Bocetos flamencos, op. 12b y c*), se me ocurrió que era un buen momento de incorporar a mi catálogo una obra más con raíz flamenca.

Como obra de referencia pensé enseguida en *Debla* de Cristóbal Halffter, una gran composición virtuosística para flauta que tiene como base el cante flamenco. Sería mi referente. Tras investigar en el repertorio del cante flamenco para voz sola encontré una pieza muy interesante, un cante de siega que se interpretaba en tanto se hacían faenas de siega en la besana. Me basé en la grabación del jerezano Fernando el de la Morena, que fui transformando y que situé en el centro de mi composición. Se trata de un cante de gran intensidad emocional, cuyo texto dice:

*Dale mula Jacaranda*

*Aprieta el paso*

*Que ese nubarrón oscuro*

*Puede mojarnos*

*Puede mojarnos  
Puede mojarnos  
Y la palma está tendía  
Con to' el grano*

Para la toná escogí un cante interpretado por el jienense Rafael Romero. La letra dice así:

*Ay... No te rebeles serrana  
Aunque te mate tu gente  
Yo tengo hecho juramento  
De pagarte con la muerte  
Vinieron y me dijeron que tú  
Había' habla'o mal de mí  
Y mira mi buen pensamiento  
Que no los creía en ti, ay, ay...  
O "pare" de almas y ministro de Cristo  
Tronco de nuestra "mare"  
Iglesia Santa y árbol del Paraíso*

La toná da lugar al cante de siega en el centro de la obra; ambas melodías están transformadas mediante el uso de rupturas de octavas y diferentes efectos tímbricos en la flauta. El inicio de la obra y el final, por su parte, se basan en dos elementos melódicos. Por un lado, la propia escala flamenca, que está escrita en Do al comienzo y en Fa# al final, a distancia de tritono. Contrasta con esta escala modal una serie dodecafónica (que comienza en Re) que se desarrolla de forma retrogradada, de forma inversa y retrogradando su inversión (y contiene tres notas, Re, Fa# y La que no se encuentran en el modo flamenco). En sendos momentos inicial y final aparecen dialogando a dos voces diferenciadas y generando diferentes efectos flamencos

(ayeos, palmas, taconeos...). La serie se transporta a Sol# en la parte final.

Para la investigación tímbrica de la flauta y sus posibilidades relacionadas con técnicas extendidas asociadas al flamenco me ha sido de gran ayuda el estupendo y bien documentado artículo escrito por Vicente Martínez titulado *Nuevas técnicas de flauta flamenca. Catálogo de efectos y aplicación en obras de compositores clásicos*.

Al escribir esta obra, la *Debla* de Halffter ha constituido en todo momento un referente central de inspiración, al que me he remitido y con el que, por momentos, he establecido determinadas asociaciones y guiños. Para mí ha supuesto una gran satisfacción componer esta pieza teniendo como horizonte esa magistral creación de uno de los grandes compositores españoles. A ello se une el asombro que me produjo descubrir, mientras gestaba mi propia obra, que nació el mismo día que el maestro, un 24 de marzo. Halffter compuso su *Debla* en 1980, año en que cumplió cincuenta años, y tuve también la satisfacción de constatar que *Toná y Cante*, compuesta en 2021, coincide igualmente con el año en que yo mismo alcanzo esa misma edad.

Por todo ello, ha sido para mí una gran satisfacción y un verdadero honor escribir esta obra en homenaje a su figura y dedicarla al magnífico flautista Vicente Martínez.

Pozuelo de Alarcón, a 5 de enero de 2021

como homenaje a Cristóbal Halffter, y dedicada a Vicente Martínez López

# TONÁ Y CANTE, OP. 75

**A** **Muy Libre** ♩ = 60

aire+ **fff** sonido *ord. / oscillato* *calderón corto (1' 5x pausa) osc.* *calderón largo (4x pausa) fff osc.* **ALEJANDRO ROMÁN**

Flauta

*pp* *aveo (con mucha tristeza)* *p* *ppp* *p* *pp*

2 **fff**

3 *sonidos eólicos* *apasionado* **fff** *rfz*

5 *ppp* *ff muy apasionado* *calderón medio (3x pausa)*

**B** *sonido + golpe de llave ord.*

6 *rfz* *f*

7 *aire* *ord.* *pp molto vibrato, con amargura, casi llorando*

*sfz sfz sfz sfz* *sfz sfz sfz sfz* *fff*

8 *accel.*

*mf* 3 *fff* 3

**C** Piú Mosso ♩ = 75

10 *f*

*p*

*dialogando*  
cantar y tocar

12 *ff*

*f* *ff*

Palmeo ♩ = 90  
*como castañuelas*

14 *fff*

*ff* *slap+golpe de llaves*  
*palmeo*

16

*ord. non vibr.*

aire+ sonido *fff* *ord. / oscillato*

18 *p* *ff* *mp* *f* *pp* *f* *osc.*

*frullato*

*aire+ sonido f osc.*



53 cantar y tocar *ord.* *sonidos eólicos* *apasionado* *fff* *rfz* *gliss.*

**E** Cante de siega ♩ = 60

54 *ff* *p ff p ff* *f* *ff* *p ff p ff*

59 *p ff* *f* *ff* *ff*

65 *f ff f ff* *ff* *p ff p ff* *ff*

71 *p ff*

75 *p ff p ff* *f*

**F** Poco piú Mosso ♩ = 70

80 *rubato* *fff*

82 *muy rítmico, como un taconeo*

83 *cantar y tocar* *ord.*

84

85 *las dos voces se unen en un unisono de fuerza creciente* *ff* *p*

86 *jet whistle* *ord.* *jet w.* *ord.*





RELACIÓN DE ACADÉMICOS NUMERARIOS  
TITULARES DE LA  
**MEDALLA NÚMERO 89**  
**Sección de Arquitectura y Bellas Artes**

Excmo. Sr. Dr. D. Cristóbal Halffter Jiménez-Encina  
desde el 1 de abril de 1998 al 5 de noviembre de 2003

Excmo. Sr. Dr. D. Jacinto Torres Mulas  
del 26 de octubre de 2005 al 15 de diciembre de 2022

Excmo. Sr. Dr. D. Alejandro López Román  
desde el 29 de abril de 2026

