

PROYECTO DE GRADO

MUSICALIZACION DEL CORTOMETRAJE “ESPERANZA CIEGA”

PRESENTADO POR:

ROBERTO CARLOS CORTÉS OBREGÓN
C.C 80.097.460 DE BOGOTÁ.

ASESOR:

RICHARD CORDOBA

ESTUDIOS MUSICALES
FACULTAD DE ARTES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JEVERIANA

21 DE NOVIEMBRE DEL 2008

INDICE

PAG

1. JUSTIFICACIÓN	3
2. OBJETIVOS	4
3. DESCRIPCIÓN DEL GENERO	6
4. RESEÑA HISTORICA	8
- Cine mudo	9
- Etapa sonora	13
- Aporte de Max Steiner	23
5. INFLUENCIAS PERSONALES	26
6. INTRODUCCIÓN A UNA ANÁLISIS CONJUNTO DE LA IMAGEN Y EL SONIDO	28
7. INFLUENCIAS MUSICALES.....	30
8. ANÁLISIS CUE 7 “CREDITOS”	34
9. INTRODUCCION	36
10. METODOLOGIA	38
11. ANÁLISIS Y SINOPSIS	41
12. CONVERSIONES DE VIDEO	42
13. SPOTING	43
14. ANÁLISIS ARGUMENTAL	45
15. ANÁLISIS DE PERSONAJES	48
16. LISTA DE CUE SHEET	49
17. PRE-PRODUCCION	50
18. PRODUCCION	52
19. POST- PRODUCCION	53
20. PRESUPUESTO	54
21. ANEXOS	55
22. GUION	59
23. DERECHOS DE AUTOR Y REGALIAS	62
24. TERMINOS Y GLOSARIO AUDIVISUAL	64
25. CONCLUSIONES	68
26. BIBLIOGRAFÍA	69

1. JUSTIFICACIÓN

· La alta creciente de trabajos audiovisuales que en muchas ocasiones no tienen gran presupuesto necesitan de nuevos compositores que quieran surgir y apoyar estas ideas, que en su gran mayoría son de buena calidad pero carecen de recursos.

· La unión y el apoyo con artistas, directores, guionistas, productores y otros participantes hace que pueda enriquecer nuestra creatividad y nuestros conocimientos; conocer nuevas ideas y nuevos conceptos, para así ampliar nuestro campo investigativo; para encontrar caminos que solucionen diferentes problemáticas en el campo audiovisual.

· Realizar un proyecto como la musicalización de un cortometraje, implica desarrollar aspectos de tipo interpersonal y de relaciones humanas; al tener contacto con otras mentes, otros caracteres, y otras maneras de ver la vida. En el mundo real al cual nos veremos enfrentados al salir de la universidad, a diario se requiere de este tipo de experiencia y este proyecto permite vivir y tener un seguimiento, no solo de la parte teórico-práctica, sino de una evolución de una sociedad que se establece entre los creadores del corto y el compositor de la música para el cortometraje.

· Alcanzar un resultado final con el nivel profesional que se requiere en el mundo audiovisual, en el que se tienen las pautas, los procesos y mecanismos necesarios para alcanzar dicho producto.

2. OBJETIVOS

1. Poder plasmar en este proyecto los contenidos y conocimientos adquiridos en el transcurso de la carrera, la gramática musical, la composición y sus respectivas técnicas, la preproducción, producción y post-producción de los temas incidentales, las técnicas de grabación que se utilizaron, las técnicas de sincronización, la creación y la síntesis de sonidos, el estudio de un lenguaje audiovisual (el acercamiento y la sinopsis que realiza el compositor a la historia).
2. Aplicar conocimientos de composición musical para un trabajo audiovisual, teniendo en cuenta el análisis que se debe hacer a dicho trabajo.
3. Elaborar y trabajar y enseñar los pasos que se deben trabajar para la musicalización de un cortometraje.
4. Que la musicalización del cortometraje sea una herramienta que permita la libre conducción de la historia y que tenga un sentido de unidad y pertenencia con el guión y la sinopsis del mismo.
5. Demostrar que la música tiene diversos campos de acción y que uno de ellos es el trabajo conjunto con obras audiovisuales como el que realizaremos en este proyecto.
6. Demostrar un plan de trabajo que quede como propuesta para futuros investigadores y creadores de música incidental.

7. Elaborar un presupuesto con en cual se debe contar para realizar proyectos de esta clase, así mismo, que sea una referencia para próximos compositores de los elementos que se deben tener en cuenta para finiquitar estos trabajos.

3. Descripción Del género

Comentario de Maria Victoria Bernal Directora del corto (Esperanza ciega).

El cortometraje “Esperanza ciega” parte de un planteamiento académico que buscaba aplicar herramientas fundamentales vistas en la clase llamada “Puesta en Escena” de la Carrera de Artes Visuales. La condición fundamental para la realización de los cortometrajes, es que ninguno de los directores que fuimos elegidos, podría trabajar su propio guión. Lo anterior buscaba desarrollar nuestra capacidad de plasmar la idea del otro, en éste caso de un guionista o guionistas. Personalmente mi estética en términos audiovisuales es diferente a la planteada en el cortometraje. Pero lo anterior se debe específicamente a que las temáticas que he venido trabajando son diferentes al tema que presenta éste corto. Lo importante de éste ejercicio fue precisamente captar no una idea de director como autor, sino la aplicación de una nueva búsqueda a través de las especificaciones incluidas dentro de un guión trabajado y analizado por otra persona. Particularmente la vida y estilo de los personajes ya tiene un sentido específico que vive desde el guión; la búsqueda es poder captarlo. En éste proceso mi principal aporte como directora del cortometraje fue principalmente dirigido hacia la elección de los actores y hacia la aplicación del desarrollo específico del guión preestablecido. Cada uno de los actores encarnó aspectos fundamentales que le dieron movilidad a la historia, en los que la comunicación y la expresión corporal fueron fundamentales.

El cortometraje en sí fue un mecanismo en el que muchos participamos de manera activa y en el que muchos aportamos nuestra forma de ver y concebir un guión preestablecido desde ángulos específicos y complementarios. Fue necesario también en la elaboración de éste ejercicio de la materia “Puesta en Escena”, preguntarse de qué sirve la cámara si viene después de la literatura. Es cierto que sí todo estuviera en el guión, éste debería imprimirse y venderse en una librería. En la elaboración del cortometraje, frente a ésta pregunta, surgió la importancia de cierto grado de

improvisación sobre el guión, que les permitió un sentido más natural, espontáneo y humano a los personajes, que no preexisten totalmente en la literatura. En sí realizar el cortometraje “Esperanza Ciega”, implicó una búsqueda constante y una observación precisa.

Maria Victoria Bernal Giraldo (Directora del Cortometraje “Esperanza Ciega”).

4. RESEÑA HISTORICA DEL LA MUSICA EN EL CINE

Reseña e inicios.

Las primeras proyecciones en la década de 1890, se utilizaba el piano en directo para acompañar y para disimular el ruido que generaba el proyector que era bastante fuerte por la falta de paredes insonorizadas en la época.

Cecil Hepworth ¹ pionero del cine británico cuenta como en un programa de 1900 “The storm” se desarrolla un acompañamiento musical no tan claro como el mismo lo describe.

- Primero una imagen calmada del cielo y el mar (Música suave y amable).
- En segunda medida, un paisaje marino con nubes emergentes. (Música acelerada).
- En tercera medida; grandes olas y una tormenta (música salvaje y motoritmica).

La aparición de cantantes populares que se limitaban a realizar la sincronización de sus labios con la música previamente grabada, dio buenos resultados y buenas criticas , como lo fue el estreno de Karlek², grabada por Inga Berentz³.

La mayoría de países europeos produjeron repertorios similares de música popular.

En Estados Unidos la producción estaba más centrada en la música de Vodevil (Comedia teatral basada en los enredos de diálogos picantes y temas amorosos poco trascendentes.)⁴

¹ Cecil Heepworth, Come to the Dawn Memoirs of a film pionner, pag 31

² Película Sueca estrenada en 1908

³ Cantante sueca de principios de siglo XX

⁴ www.wordreference.com/definición/vodevil 22/01/09

Hasta la fecha la emisión de películas se basaba en el uso del fonógrafo (Aparato para registrar y reproducir el sonido que consiste en un cilindro donde una aguja, conectada a una lámina sensible, graba las vibraciones de los sonidos; al girar el cilindro, de modo que la aguja se deslice encima de las incisiones, pone en vibración la lámina y reproduce los sonidos⁵. y el proyector de cine ; hasta la invención del phonofilm por parte de Lee de Forest,⁶ que en (1923), incluía el sonido dentro de la misma película. Esta creación fue adquirida por William Fox de los Estudios Fox en (1925), mientras que paralelamente la Warner Brothers y Western Electric trabajaban con la tecnología VITAPHONE, que desarrollaba proyectos cinematográficos sonidos registrados sobre los discos.

En 1926 la Warner adquirió el 100 % del sistema Vitaphone. Con este sistema se grabaron canciones de Al Jolson⁷ (1886-1950) será recordado siempre como el protagonista de la primera película de la historia del cine completamente sonora. Fue en 1927, y el título: "The Jazz Singer" . Nacido en Lituania, su familia emigró a los Estados Unidos en 1893. Sus comienzos musicales fueron en 1898 en New York y a continuación se pasó toda la década de 1910 actuando en teatros y espectáculos de vaudeville. Su debut teatral en Broadway fue en el musical: "La Belle Paree", en 1911 en el Winter Garden Theatre.

Con una gran experiencia como músico y actor, Al Jolson, en 1926 participó en el cortometraje titulado: "Al Jolson in a Plantation Act", un film experimental producido por Hollywood en las vísperas del cine sonoro que se produciría el año siguiente, el 26 de octubre de 1927 cuando se estrenó en el cine la primera película completamente sonora del historia del cine titulada: "The Jazz Singer". Ese protagonismo estelar, le permitió en los años siguientes interpretar nuevas películas y ser el actor mas admirado de la primera época del cinematográfico. La compañía Columbia produjo en 1946 una película biográfica suya titulada: The Jolson History. Tres años más tarde, en 1949 protagonizaría su segunda película: Jolson Sings Again

Su fama se asentaba sobre el don de un incomparable magnetismo escénico, que

⁵ es.thefreedictionary.com/fonógrafo 22/01/09

⁶ (Council Bluffs, 1873 - Hollywood, 1961) Ingeniero estadounidense, en 1920, en colaboración con la General Pictures Corporation, desarrolló un sistema para registrar la banda sonora en las cintas cinematográficas

⁷ www.apoloybaco.com/aljolsonbiografía 22/01/09

explotaba hábilmente en sus películas lacrimosas, con su voz quebrada y sus gestos enfáticos. Para dar mas realce a sus papeles, solía pintarse la cara de negro.

La Fox no podía quedarse atrás en la competencia y adquirió una tecnología llamada MOVIE TONE de patente de la casa Fox, con esta tecnología desenterraron viejos éxitos del cine como (Seventh Heave y What price Glory) con nuevas bandas musicales sincronizadas.

EL CINE MUDO

La época clásica del cine mudo, cuando este se paseaba por los grandes teatros de Europa y América, se acompañaba regularmente de una atmósfera musical organizada. Muchas de estas salas contaban con directores musicales profesionales. Uno de ellos fue Herman Fink, compositor de Operetas ligeras de origen alemán.

Otro grande compositor fue Walter C Simon compositor de la casa editorial musical KALEM.

El merito de Walter Simon constituye en sus partituras se vendían para contribuir con los gastos de su propio contrato personal como artista.

A partir de este hecho una creciente demanda de música para comenzó a surgir, debido a que los productores anhelaban tener un Excelente producto final, lo cual genero una industria secundaria de músicos y editores, que se dedicaba a crear partituras que intentaban ofrecer música apropiada para cualquier eventualidad dramática.

Uno de los pioneros en descubrir indicaciones precisas de sincronía a partir de una partitura ya seleccionada fue Max Winkler, quien debido a sus extensos conocimientos sobre repertorios orquestales ; planteo algunas ideas claras de sincronización sobre una película imaginaria a la Universal Films.

En 1913 J. S Zamecnik incorporo a las hojas de sincronización, la obra de música ambientada clasificada, con la que el compositor ofrecía la música para los diversos temas más habituales.

CUADRO DE ESTILOS – INDICACIONES MUSICALES CINE MUDO
 COMIENZOS DE SIGLO XX (Modelo Abreviado)

Walter C Simon Película Imaginaria	Max Winkler The Magic Vallery	J. Zamecnik The Sam Fox Moving Picture Music Volumes
En el inicio – Aire popular Segunda escena – Pizzicato Aplausos- Musica animada Escena puente – Pizzicato Acto 4 – Música quejamborosa	1. Comienzo- Tocar minue N°2 en Sol Beethoven durante 90 segundos. 2. Tocar “Andante dramatico” de Vely durante dos minutos diez segundos. 3. Tocar “Tema de Amor” de Lorenze durante 1 minuto y veinte segundo. Nota: Suave y lentamente sobre las conversaciones. 4. Tocar “Estampida” de Simon durante cincuenta y cinco segundos. Nota: Tocar esto rápido y ralentizar o acelerar la velocidad del galope en funcion de la imagen de la pantalla.	- Ataque indio. - Escena de tormenta. - Música de Hadas. - Música Alegre.

Grandes compositores orquestales que no podemos olvidar en la época del cine Mudo; Erno Raphee y Hugo Reisenlfield; su extensa biblioteca de fuentes se puede ver en “ Raphee Enciclopedia of Moods and motives for motion pictures”.

D. W Griffith, es otro de los grandes compositores que no nos puede faltar en la lista con la obra “El nacimiento de una nación”, que emplea melodía folclóricas, fragmentos clásicos y piezas tradicionales fusionando todo con arreglos sinfónicos.

La partitura de Eric Satie para el corto de Rene Clair llamado “ Entracte (René-Lucien Chomette; París, 1898 - 1981) Director de cine francés)⁸; marca la participación de un compositor de reconocido nombre en una obra audiovisual. La música fue dirigida por Roger Desormiere , quien se encargó de los detalles finos de sincronización

Satie hacia finales de su vida expone una creciente fascinación por la música como forma de relleno atmosférico, no muy distinta a la estética de la música ambiental. Satie, había captado que la estructura rítmica es el componente esencial de la música cinematográfica; ya que esta desempeña un papel fundamental en nuestra percepción de las relaciones musicales aportando así continuidad a la película”

La escuela Sovietica de cinematografía es considerada un estándar de expresión estética a nivel mundial.

El más importante icono fue Eisenstein, quien como director y teórico del cine trabajó con Edmund Meisel en la obra “ El acorazado Potemkin”. Para Eisenstein la música presenta en contrapartida directa de la imagen. “ Si la imagen es estática, la música tendrá dinámicas que podrán florecer; y si la imagen tiene dinamismo, la música deberá ser estática”.

⁸ www.biografiasyvidas.com/biografia/c/clair.htm 22/01/09

Sergei Prokofiev (Compositor ruso, una de las principales figuras de la música del siglo XX. Nació el 23 de abril de 1891 en Sontzovka, cerca de Yekaterinoslav (actual Dnipropetrovsk, Ucrania). Estudió en el Conservatorio de San Petersburgo con los compositores rusos Reingold Glier, Nikolái Rimski-Kórsakov y Anatoli Liadov. De 1918 a 1933 vivió en Europa, realizando giras como pianista en las que interpretaba obras propias como sus 5 conciertos para piano y sus 5 primeras sonatas para ese instrumento. En 1934 regresó a su país natal. Sus primeras obras, como el Concierto para piano nº 1 (1911) y la Suite escrita para orquesta (1914), le valieron fama de músico iconoclasta.

Durante los años en que vivió fuera de su país compuso para el empresario de ballet ruso Sergei Diaguilev los ballets Chout (1915) y El paso de acero (1926), apoteosis de la industrialización que estaba produciéndose en ese momento en Rusia. De este mismo periodo son las óperas El amor de las tres naranjas (1921), basada en una fábula de Carlo Gozzi, y El ángel de fuego (1919, esc. 1955), aunque su obra más destacada es la Sinfonía clásica (1918), obra concisa e irreverente con armonías modernas y ritmos tradicionales del siglo XVIII que preconizaba el estilo neoclásico que dominaría gran parte del siglo XX. En 1923 se casó con la cantante de origen español Lina Lluvera. A su vuelta a Rusia en 1936 Prokófiev siguió componiendo con el mismo lenguaje musical y sus obras demuestran una extraordinaria integridad si se tiene en cuenta la presión impuesta por el dogma soviético del realismo socialista. Entre estas obras cabe destacar Pedro y el lobo (1934) para narrador y orquesta, el ballet Romeo y Julieta (1936, esc. 1940), la ópera Guerra y paz (1946, rev. 1952), la enérgica Sinfonía nº 5 (1945), la suite El teniente Kijé (1933) y la cantata Alejandro Nevski (1938, para la película del director soviético Serguéi Eisenstein).

Aunque hasta ese momento había gozado del favor del gobierno, en 1948 fue censurado por utilizar un "excesivo formalismo" y armonías cacofónicas. Prometió componer con mayor lirismo, pero su ópera Cuento de un hombre auténtico (1948) fue de nuevo censurada. Su Sinfonía nº 7 (1952, premio Stalin) le devolvió el favor del gobierno. Prokófiev falleció el 5 de marzo de 1953 en Moscú (el mismo día que Stalin) cuando acababan de comenzar los ensayos para su ballet La flor de piedra (1950, escenificado en 1954).⁹

⁹ www.epdnp.com/compclasicos.php?id=794 22/01/09

Podemos decir que su trabajo cinematográfico no es muy extensivo, debido a que era altamente selectivo, respecto a los proyectos con los que decidía asociarse. Trabajo en tres proyectos con Eisenstein: Fergana Canal, Ivan el Terrible y Alexander Nevsky.

EL Jazz también hizo su aparición en la escena del cine mudo, con composiciones de Jelly Roll Morton, Lous Armstrong y King Oliver; con películas como The Girl with a Jazz Herat (1921), The house that jazz built (1921) Children of Jazz (1923), His Jazz bride (1926) y Syncopating sue (1926).

ETAPA SONORA

“El acompañamiento musical desempeña un papel similar para los objetos acústicos, al que el movimiento de la cámara desempeña para los objetos visuales. La música en el plano de seguimiento puede verse como una especie de “continuo” que reconcilia o suaviza las diferencias y los niveles sonoros de los objetos acústicos. La música envuelve lo visual con un sentido de lo sublime, cuyo impacto esta absolutamente entrelazado con el sonido de la música.”¹⁰

La sensibilidad Narrativa: “La música cinematográfica es un fenómeno culturalmente diverso, se alimenta de nuestras ideas más comunes sobre el contenido emocional de la música. En ocasiones se le puede llamar música “predigerida”, puesto que en ocasiones es trivial su acceso y composición”.¹¹

“La música de cine tiene todos los ingredientes que tiene la música real – contrapunto, orquestación, armonía, conducción de las voces, línea de bajos- , pero carece del ingrediente primario que separa la música de la no-música. Su impulso no proviene de ideas musicales, sino de ideas literarias.”¹²

La música no debe impedir al oyente pensar. Si no que debe ser un apoyo al desarrollo del pensamiento. La música no debe “servir”, sino mediar, no debe “intensificar” o “reafirmar” el texto; si no interpretarlo y dar por sentado el mensaje del texto; no debe

¹⁰ La música en el cine, Russel Lack, Pág. 95

¹¹ Martin Berheimer , Critico musical Los Angels Times

¹² Leonard Rosenman. The music of the movies de Mark Evans, 266

ilustrarlo, sino “, sino “comentarlo”; no debe retratar la situación psicológica, sino “presentar conductas”¹³.

Para Eisler:“La música de cine no tiene que limitarse a seguir o imitar los movimientos visuales. Tampoco tiene que ser discreta. La música puede ser igual de importante que la imagen en sí misma, estructuralmente equivalente. El leimotiv necesita un trabajo musical a gran escala para poder funcionar adecuadamente, por la tanto recomienda un alejamiento de la melodía hacia un fraseo musical más corto y flexible.”¹⁴

Hans Eisler (6 de julio de 1898 - 6 de septiembre de 1962) compositor alemán y luego austriaco de música clásica europea.

¹³ Bertolt Brecht. Teatro brechtiano

¹⁴ es.wikipedia.org/wiki/Hanns_Eisler 22/01/09

Federico Fellini (Rímìni, Italia, 1920-Roma, 1993) Director de cine italiano. Su infancia, evocada posteriormente en películas como *Ocho y medio* y *Amarcord*, en gran parte autobiográficas, transcurrió en su ciudad natal, Rímìni, donde estudió en la escuela del asilo San Vincenzo. Sus primeras grandes aficiones, antes de descubrir su pasión por el cine, fueron el dibujo y la caricatura. A los diecisiete años publicó en una revista sus primeras caricaturas, que representaban a los compañeros del campamento de verano de la organización juvenil del Partido Nacional Fascista al que había asistido en el verano de 1936.

A partir del año siguiente colaboró en los semanarios *La Domenica del Corriere* y el político-satírico florentino *420*, en los cuales publicó relatos, viñetas y dibujos, todo ello bajo el seudónimo de «Fellas». En 1939, junto con su madre y su hermana, se trasladó a Roma con la intención de cursar estudios de derecho y jurisprudencia en la Universidad de Roma, estudios que nunca terminó.

En Roma adquirió cierta notoriedad, sobre todo entre los lectores más jóvenes, gracias a las viñetas y los cuentos por entregas que publicó en la revista *Marco Aurelio*. Por aquellas fechas, además, conoció al cómico Aldo Fabrizi, con quien colaboró intensamente en los años siguientes como autor de gags para sus espectáculos de variedades.

En 1940, tras un breve paso por la radio, hizo su primera incursión en el mundo del celuloide al participar, en calidad de guionista, en la película *¡El pirata soy yo!*, dirigida por Mario Mattoli. Fue el primero de una larga lista de filmes en los cuales se ocupó de preparar el guión. En 1943 se casó con Giuletta Masina, una joven actriz de teatro. En marzo de 1945, el primer y único hijo del matrimonio murió a las dos semanas de nacer. Fecha clave para Fellini en su relación con el cine fue 1944, año en que conoció a Roberto Rossellini, uno de los más importantes directores del neorrealismo italiano. Junto a Rossellini, quien se convirtió en su tutor, colaboró como guionista en Roma, ciudad abierta y otras películas suyas.¹⁵

Fellini experimentaba constantemente con los procesos de recepción y evaluación que el público experimentaba en sus películas. Fellini trabajó con el compositor italiano Nino Rota que realizó sus mejores trabajos con Fellini, aunque también trabajó con otros directores de gran nombre como Coppola y De Filippo se le atribuye a esta unión de sensibilidades como una simbiosis entre imagen y sonido.

¹⁵ www.biografiasyvidas.com/biografias/federicofellini 22/01/09

Nino Rota (Milán, 1911 - Roma, 1979) Compositor italiano. Nieto del pianista y compositor Giovanni Rinaldi, en 1919 empezó a estudiar piano con su madre, y solfeo con A. Perlasco. En 1923 ingresó en el Conservatorio de Milán, donde fue alumno de Delachi, Orefice y Bas. Rota destacó por su precocidad; a los once años ya compuso un oratorio, y a los trece, compuso una comedia lírica en tres actos, *Il Principe porcaro* (1925).

Entre 1925 y 1926 recibió clases particulares de Pizzetti y, posteriormente, estudió composición con Casella en la Accademia di Santa Cecilia en Roma, graduándose en 1930. Al año siguiente, Nino Rota se trasladó a Estados Unidos e ingresó en el Curtis Institute of Music de Filadelfia (1931-1932), donde estudió composición con Rosario Scalero, historia con Beck y dirección de orquesta con Fritz Reiner. El autor regresó a Italia y, en 1937, se licenció en Letras en la Universidad de Milán, realizando una tesis sobre Zalino.

De 1937 a 1938 impartió clases de teoría y solfeo en la escuela de música Taranto. A partir de 1939 fue profesor de armonía, y después de composición, del Bari Liceo Musicale, y en 1950 pasó a ser su director, cargo que ocupó hasta 1978.

Cultivó todos los géneros, evitando la sensiblería, y trabajó con una perspicacia y una maestría técnica que le hicieron ganar el respeto, incluso de aquellos que lo consideraban pasado de moda. El autor consiguió un particular éxito con sus óperas *Il cappello di paglia di Firenze* (El sombrero de paja florentino), de 1946, y *La visita meravigliosa* (La visita maravillosa), de 1970, considerada como una alegoría de su filosofía, y con sus sonetos *Mysterium Catholicum* (1962) y *La vita de Maria* (La vida de María), de 1970, de una delicada y penetrante elegancia.

Sin embargo, Nino Rota debe su fama internacional a las bandas sonoras que compuso para películas de cine de directores como De Filippo en *Nápoles millonaria* (Napoli milionaria, 1950); Visconti en *Il gattopardo* (El gatopardo), de 1963; Zeffilleri en *Romeo e Giulietta* (Romeo y Julieta), de 1968, y Coppola en *The Godfather I* (El padrino I), de 1972, y *II* (1974), entre otros.

Sus partituras cinematográficas destacan por la atractiva sencillez y suelen ser melódicas e inolvidables. Obtuvo un Oscar por la música de *El padrino II* (1974), pero

sus más relevantes obras para el cine se encuentran en las películas de Federico Fellini; la colaboración entre el director y el compositor, que se prolongó a lo largo de más de un cuarto de siglo, ha sido definida como una simbiosis entre imagen y sonido, como una interdependencia de sensibilidades afines, como se aprecia en *La dolce vita* (1959); *Otto e mezzo* (*Ocho y medio*), de 1963; *Fellini Roma* (1972), *Amarcord* (1974) e *Il Casanova* (*El Casanova*), de 1977, entre otras.¹⁶

Bandas Sonoras de Alfred Hitchcock

En sus películas Hitchcock se aferró a la posibilidad de fusionar la música, los diálogos y los efectos sonoros en una GESTALT (gestalt se refiere a una entidad específica concreta, existente y organizada que posee un modelo o forma definida. Esto significa como se percibe en la mente los objetos conocidos en la vida diaria. Esta palabra trata de conseguir que el hombre vuelva a la vida y enseñarle a usar su potencial innato, que puede ser un líder sin ser un rebelde, que tenga un centro de lugar en donde vivir, en vez de estar apoyándose en cosas.

La gestalt quiere decir completada, si esta no se completa quedan asuntos inconclusos, y esta situaciones presionan y presiona hasta querer ser completadas. Siempre sale a la luz estos asuntos hasta que el individuo logre de completarlos y hasta que logre que la situación deje ser inconclusa. Se puede decir entonces que la gestalt significa tratar de llevar un todo a algo completo y no dividir ese todo en pedazos iguales)¹⁷ que manipulara al espectador; *Blackmail* (1929).

Para Hitchcock la música es tan importante y tiene una posición central en sus primeras y posteriores películas, que varios de sus protagonistas son músicos. Un profesor de música en (*The lady vanishes- Alarma en el expreso* 1938); un pianista en (*Rope – La soga* 1948); cantantes femeninos (*Stage frigth – panico en la escena* 1950) y un bajo en (*The wrong man – Falso culpable* 1957).

Para Elisabeth Weiss, Hitchcock “Adopta la música de un modo tan central es sus películas altamente estilísticas debido a su forma preexistente, refiriéndose de una

¹⁶ www.biografiasyvida.com/biografía/ninorota 22/01/09

¹⁷ www.monografias.com/trabajos10/gesta/gesta.shtml 22/01/09

manera metafórica aun orden preestablecido contra los avatares a los que son lanzados los destinos de sus personajes.¹⁸

En 1935 Raymond Spottiswoode, teórico y compositor específico algunas de las funciones de la música en las primeras películas sonoras¹⁹:

1. Imitación: Cuando la banda sonora imitaba sonidos naturales o cualidades tonales del habla.

2. Comentario: cuando estaba ocupada la posición del espectador ofreciendo un comentario a menudo irónico de los sucesos que acontecían en la pantalla.

3. Evocación: La música revelaba algo acerca de los personajes; un ejemplo sería un leitmotiv.

4. Contraste: La banda sonora contrastaba intensamente con la imagen y creaba un efecto concreto.

5. Dinamismo: La música contribuía, con la composición de los sucesivos planos, a acentuar el impacto de los cortes o el montaje.

COMPOSITORES NORTEAMERICANOS (1935-1950)

En esta época en Estados Unidos existían departamentos de música bien organizados con divisiones específicas de investigación, producción y post-producción.

La relación entre compositor y arreglista u orquestador era primordial para el resultado final del producto.

Lastimosamente los compositores no tenían los derechos de sus obras lo cual creaba una tendencia de sujeción a los directores de los administrativos de los estudios.

¹⁸ Elisabeth Weis, "Music and Order in Hitchcock, en Ideas of order on literatura and film.

¹⁹ Raymon Spottiswoode, A grammar of the film : An analysis of the film technique, Berkeley, pag 192-193.

SOCIEDADES

Algunos compositores gustaban de realizar sus mismas orquestaciones como es el caso de Bernanrd Herrmann: (nació el 29 de junio de 1911 en la ciudad de Nueva York (EE.UU.) con el nombre de Max Herrmann, que finalmente su padre cambió por el de Bernard. Hijo de inmigrantes judíos rusos, Herrmann se vio avocado a la música gracias a la afición y voluntad de su padre, Abraham, que llevaba asiduamente a sus hijos a la ópera y a todo tipo de conciertos. El hermano pequeño de Herrmann, Louis, decidió orientar su carrera a continuar la profesión de su padre, óptico, mientras que Bernard se decantó por el estudio y la práctica de la música, decisión que se vio seguramente influida por un regalo que le hizo su padre cuando aún era muy joven: un violín. Durante su época de estudiante en la Escuela Pública de Nueva York, Herrmann cultivó el gusto por la lectura y a los trece años descubrió el que más tarde siempre afirmaría que fue el libro que le hizo decidir su futuro profesional: Tratado de orquestación de Hector Berlioz. Fue compañero de clase Jerome Moross durante su estancia en la DeWitt Clinton High School, en la que ingresó en 1927 para comenzar a formalizar sus estudios en música. Durante esa época, Herrmann entabló relación con multitud de compositores americanos contemporáneos, como Copland o Gershwin, de los que intentó aprender todo lo que pudo acerca de su profesión. Cuando en 1929 Norteamérica se veía sumida en la Gran Depresión, Herrmann estudiaba composición y dirección en la Universidad de Nueva York, asistiendo como oyente a diversas clases en la prestigiosa escuela Juilliard. En 1930 se unió al Young Composers Group, con Aaron Copland a la cabeza, y en 1933 ya había dirigido en numerosas ocasiones a la New Chamber Orchestra, interpretando tanto composiciones propias como ajenas. Gracias a su talento y a la experiencia adquirida en esos años, Johnny Green, director musical de la CBS Radio, lo contrató en 1934 como su asistente. Allí, Herrmann, al frente de la Orquesta Sinfónica de la CBS, dirigió la música que él mismo elegía para los distintos programas, ganándose el respeto de sus colaboradores y programando piezas originales que nunca antes habían sido escuchadas en la radio. Así, en 1937 fue elegido para componer y dirigir la música del serial radiofónico Columbia Workshop. A éste le siguió The Mercury Theatre on the Air, serie dramática, también de la CBS Radio, que casualmente dirigía un jovencísimo Orson Welles. Su siguiente colaboración en la radio fue la adaptación que Welles preparó del clásico literario de H.G.Wells La Guerra de los Mundos, que causó gran conmoción en todo el país (se emitió la víspera

de Halloween y mucha gente creyó a pies juntillas lo que se les estaba contando, creándose una involuntaria y risible situación de pánico en muchas ciudades) y les dio gran fama y prestigio a ambos.

Su colaboración en La Guerra de los Mundos derivó en que Welles lo contratara para musicar la que sería la primera película para ambos (Welles como director y Herrmann como compositor). La cinta en cuestión no es otra que Ciudadano Kane (1941), film que marcó un antes y un después en la historia del cine y que dió como resultado una de las mejores composiciones del músico. La satisfacción lograda por ambos con este trabajo fue tal que, para su siguiente film, El Cuarto Mandamiento (The Magnificent Ambersons), Welles no dudó ni un instante en volver a llamar a Herrmann para que se hiciera cargo de la música. Sin embargo, el compositor vió su enorme ego herido cuando comprobó cómo el estudio había mutilado su trabajo en la edición definitiva de la película, por lo que ésta fue la última colaboración entre Herrmann y Welles, dos genios de marcado carácter que estaban destinados a no entenderse.

Entre esas dos obras, Herrmann compuso la banda sonora de otro film, All That Money Can Buy (The Devil and Daniel Webster), que le reportó su primer y único (increíblemente) Oscar, compitiendo consigo mismo y su Ciudadano Kane, y le garantizó un futuro prometedor en la industria cinematográfica. Sin embargo, Herrmann volvió a la Orquesta Sinfónica de la CBS, donde permaneció trabajando hasta que ésta se disolvió en 1951, creando multitud de piezas orquestales como Aubade (1933), Sinfonietta for Strings (1935), Moby Dick (1938), Symphony (1941) y The Fantasticks (1942). Aún así, Herrmann continuó trabajando durante esos años para el cine gracias a los contratos que el director musical del estudio 20th Century Fox, Alfred Newman, le iba ofreciendo. De esta manera, Herrmann fue contratado por Newman para realizar los scores de Jane Eyre (1943), Concierto Macabro (1945), Anna y el Rey de Siam (1946), El Fantasma y la Señora Muir (1947) y Ultimátum a la Tierra (1951). Más adelante, Herrmann colaboraría con el propio Newman en Sinuhé, el Egipcio (The Egyptian), aunque esta colaboración se debió a problemas de agenda del primero y no a un plan conjunto previsto y predeterminado entre ambos compositores.

Fue en 1955 cuando por fin comenzó uno de los binomios director-compositor más aclamados y fructíferos de la historia del cine: Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann. Hitchcock ya había intentado trabajar anteriormente con Herrmann en los 40, concretamente en su cinta Recuerda (Spellbound), que finalmente musicó Miklós Rózsa. Su primera película juntos fue Pero... ¿Quién mató a Harry? y a partir de ahí,

Herrman nos regaló una serie de obras inolvidables entre las que destacan el trinomio formado por *Vértigo*, *Con la Muerte en los Talones* y *Psicosis*, consideradas por muchos las tres mejores películas de Hitchcock y tres de los mejores scores de Herrmann. Otros trabajos en los que estos dos personajes colaboraron juntos son *El hombre que sabía demasiado*, segunda versión filmada por Hitchcock de la misma historia y en la que Herrmann tiene un cameo como director de orquesta en el Royal Albert Hall de Londres, *Marnie*, la ladrona y *Los pájaros*, que aunque no tiene banda sonora cuenta con el nombre de Bernard Herrmann entre sus títulos de crédito como Director de Sonido y Efectos Sonoros. Se dice que fue la discrepancia de opiniones entre los dos, ambos hombres de fuerte carácter, con respecto a esta película lo que agrietó su relación profesional, dando como resultado su separación definitiva en 1966, cuando el score de Herrmann para *Cortina Rasgada* fue rechazado por Hitchcock y el estudio, que buscaban algo más "moderno" y acorde con los tiempos (finalmente fue John Addison quien realizó el score).

Pero Herrmann no se llevaba mal con todo el mundo. Alguien con quien pareció encajar y disfrutar trabajando fue el creador de efectos especiales Ray Harryhausen, con quien colaboró entre otras en *Sinbad y la princesa*, *La isla misteriosa* y *Jason y los argonautas*, creando espectaculares y evocadores trabajos que se ajustaban a las imágenes a la perfección. Aunque menos conocidos, Herrmann también realizó diversos trabajos para televisión, como los scores de las series *En los límites de la realidad* (*The Twilight Zone*) y *Alfred Hitchcock Presenta*.

Herrmann ya se había ganado una nefasta reputación en Hollywood y el rechazo de su score para *Cortina Rasgada* fue la gota que colmó el vaso. De esta manera, Herrmann decidió trasladarse a Inglaterra, donde trabajaría con nuevos y prometedores directores que estaban comenzando por aquella época, como Brian De Palma (*Hermanas*, *Fascinación*) y Martin Scorsese (*Taxi Driver*). Precisamente, sólo un día después de finalizar las sesiones de grabación del score de *Taxi Driver*, Bernard Herrmann falleció mientras dormía.)²⁰

²⁰ www.biografiasyvida.com/bernardherrmann 22/01/09

Por otro lado Max Steiner y Eric Korngold establecieron relaciones fructíferas con hábiles Orquestadores, como Hugo Friedhofer al igual que el gran director musical de la Twenty Century Fox, Alfred Newman, quien mantenía sociedad con el arreglista Edgard Powel.

Alfred Newman: (1901-1970): Fue el compositor más importante de la Fox durante más de veinte años, siendo sus inicios, en febrero de 1930, paralelos a los de Samuel Goldwyn, puesto que trabajó en las películas de este productor durante los diez años siguientes a la citada fecha, ejerciendo una gran influencia en las generaciones posteriores.

En los años 40 comenzaría a consolidar su prestigio colaborando en películas de muy diferentes géneros, y trabajando para grandes directores como John Ford. Realizó varios trabajos para filmes de temática religiosa, algo que para él significó una manera de expresar su profunda fe.

Reseñar, finalmente, que a lo largo de su carrera llegó a componer la música de unas doscientas películas, entre las que destacan La Ciudad sin Ley (1935), El Prisionero de Zenda (1937), Stella Dallas (1937), Cumbres Borrascosas (1939), Esmeralda la Zíngara (1939), Gunga Din (1939), Las Uvas de la Ira (1940), Sangre y Arena (1941), La Canción de Bernadette (1943; ganadora del Oscar), El Capitán de Castilla (1947), Eva al Desnudo (1950), La Túnica Sagrada (1953), Sinuhé el Egipcio (1954), La Colina del Adiós (1955; ganadora del Oscar), Anastasia (1956), El Rey y Yo (1956; ganadora del Oscar); El Diario de Ana Frank (1958; una de las bandas sonoras preferidas del propio Newman); La Conquista del Oeste (1962) y La Historia Más Grande Jamás Contada (1965).

Sobre él existe un documental llamado All About Alfred, dirigido por Alex M. Canawati y que cuenta con los testimonios de Diane Keaton, Martin Landau, Shirley Jones, Mitzi Gaynor, Robert Wise, Jerry Goldsmith, David Newman, Randy Newman y John Williams. Durante su carrera cinematográfica fue nominado en 44 ocasiones al Oscar, ganándolo 9 veces.²¹

²¹ <http://www.labutaca.net/reportaje/bandassonoras/newman.htm> 22/01/09

El aporte de Max Steiner

El desarrollo de la técnica llamada Clic track es probablemente la contribución mas duradera del compositor Maz Steiner a la música para el cine y la industria cinematográfica. EL termino se refiere a los agujero perforados en el margen de una cinta de película. Con una hoja de estas cintas el compositor puede registrar con precisión la duración de una toma. Cada segundo proyecta 24 fotogramas (*En la actualidad hay distintas resoluciones, ver Pág. 35 conversiones de video*); sobre la pantalla, lo que da por resultado 1440 imágenes por minuto. EL compositor necesita crear una guía extremadamente precisa, por esto el clic track es esencial. La técnica de Steiner sigue siendo la modalidad habitual para muchos compositores. Steiner era un amestro y por ello obtuvo 2 oscars con obras como (Now voyager – La extraña pasajera) Since you went – Desde que te fuiste).

LA IMPORTANCIA DEL TEATRO

“Un compositor de éxito para el cine tiene que ser ante todo un hombre de teatro. Y creo que un gran numero de nosotros sabemos mucho más acerca del teatro de verdad que muchos hombres que ocupan puestos de poder y “ transmiten los mandamientos”²²

UN ESPACIO PARA MIKLOS ROZSA:

Compositor de enorme vitalidad que reflejó en su amplia obra un extraordinario talento para la melodía, con apasionadas músicas que marcaron época en el cine. Su trayectoria se divide en cuatro fases: una junto al director y productor Alexander Korda; otra adscrita al género del cine negro; una tercera en filmes históricos y una cuarta en la que rememoró las tres anteriores. Su música se caracterizó por la modernidad de sus obras orquestales y de cámara, con un estilo romántico, a veces wagneriano. (Nació en Budapest (Hungría), el 18 de abril de 1907. Murió en Los Ángeles (EE UU), el 27 de julio de 1995. Estudió composición en Leipzig y luego se instaló en París, donde sus obras figuraron en los programas de orquestas europeas y americanas. La fama le llegó en 1934 con su obra "Tema, Variaciones y Finale Op.13". Se trasladó a Londres para

²² Entrevista con Hugo Friedhofer, Film music Notebook, pag 19.

escribir un ballet ("Hungaria") y fue invitado a componer la música para una película protagonizada por Marlene Dietrich, La condesa Alexandra (Knight without armour (37), de Alexander Korda. El éxito de la producción propició el inicio de una relación que duraría cinco años con los hermanos Korda y de la cual surgirían filmes como The Four Feathers (39) o The Thief of Bagdad (40), que hubo de ser finalizada en Hollywood a causa de la guerra. A partir de ese momento, se instaló en la capital mundial del cine. Trabajó con Billy Wilder en Double Indemnity (44) o The Lost Weekend (45), con Alfred Hitchcock en Spellbound (45) y en diversos títulos del cine negro, como The Killers (46) o The Asphalt Jungle (50). Un contrato con la MGM, a finales de los cuarenta, dió inicio a una etapa épica o bíblico-histórica, con monumentales partituras para filmes como Quo Vadis (51), Ben-Hur (59) o El Cid (61). En todas hizo un arduo trabajo de investigación musical. También fue importante su incursión en el género fantástico, como en Time After Time (79). Ya en sus últimos años tuvo la oportunidad de trabajar en películas de prestigio, como Providence (77), de Alain Resnais, o en Fedora (78), su última colaboración con Billy Wilder. Su última película sería un homenaje al cine negro al que tanto había ayudado: Dead Man Don't Wear Plaid (81), en la que se incluían fragmentos de filmes a los que el compositor había puesto música más de treinta años atrás. Escribió una autobiografía titulada "A Double Life").

Rozsa ha quedado encasillado en cierta medida a lo largo de la década de 1940 como el maestro musical de la psique (, del griego «alma», es un concepto procedente de la cosmovisión de la antigua Grecia, que designaba la fuerza vital de un individuo, unida a su cuerpo en vida y desligada de éste tras su muerte. El término se mantiene en varias escuelas de psicología, perdiendo en general su valor metafísico: se convierte así en la designación de todos los procesos y fenómenos que hacen la mente humana como una unidad).²³

En la década de los 50's escribió con éxito la música de Ben – Hur por lo cual posteriormente trabajó en películas de épica histórica que incluían Quo Vadis y EL Cid.

²³ es.wikipedia.org/wiki/Psique 22/01/09

DISCIPULO PROLIFERO

Jerry Goldsmith: Director y compositor estadounidense de música para cine. Su impresionante producción lo convierte en uno de los músicos más prolíficos de este género. Jerrald Goldsmith nació en Los Ángeles y comenzó a aprender piano desde niño. Estudió composición con Mario Castelnuovo-Tedesco y asistió a las clases de música para cine impartidas por Miklós Rozsa en la University of Southern California, en Los Ángeles. Tras conseguir en 1950 un empleo como oficinista en el departamento de música de la CBS en Hollywood, comenzó a escribir música para la radio y, más tarde, para la televisión. Entre sus composiciones para este último medio se encuentra la de la serie Star Trek: The Next Generation (1987). Sus primeros trabajos para televisión impresionaron al compositor de cine Alfred Newman, que le ofreció su primer trabajo importante para el cine, la música del western *Los valientes andan solos* (1962, de David Miller). Desde entonces ha escrito la música de numerosas películas de los más variados géneros. Uno de los directores con los que más ha colaborado es Franklin J. Schaffner, en películas como *El planeta de los simios* (1967), *Patton* (1970), *Papillón* (1973) y *Los niños de Brasil* (1978). Ha sido nominado en 15 ocasiones para el Oscar de la Academia, galardón que obtuvo por *La profecía*, de Richard Donner, en 1976. Entre sus composiciones se encuentran las destinadas a películas como *Chinatown* (1974, de Roman Polanski), *Alien, el octavo pasajero* (1979, de Ridley Scott), *Poltergeist* (1982, de Tobe Hooper y Steven Spielberg), *Instinto básico* (1992, de Paul Verhoeven) y *L.A. Confidential* (1997, de Curtis Hanson)

Buena parte del trabajo de Goldsmith puede caracterizarse como un hábil subrayado mas que como grandes enunciados temáticos musicales. Mas que ningún otro compositor que trabaja en Estados Unidos para la industria; Goldsmith ha usado elementos atonales para generar una voz musical distintiva.

“Tengo una extraña versatilidad. Puedo hacer pop, jazz, música romántica. Pero personalmente, dentro de mi estilo, soy serialista, un compositor serial”²⁴

“Prefiero que la música se emplee del modo más escueto posible. Si hay un uso constante de la música, esta se convierte en algo parecido al ruido blanco. Le oído acaba ignorando esas frecuencias”²⁵

²⁴ John C.Aps, “Serial Music of Jerry GoldSmith, in Film music Notebook, pag27.

²⁵ Roy M Prendergast, Film music, pag 158

5. INFLUENCIAS PERSONALES

Soy partidario de la corriente que plantea que la música tiene que estar ligada en primer orden a una comprensión y un acercamiento total al argumento de la historia que debe preponderar por otros fines comerciales.

Considero a John Williams mi principal influencia (sin desmeritar a otros compositores como Bernard Herrmann y Jerry Goldsmith), a pesar de estar ligado a una industria completamente capitalista, el es partidario de componer para una historia y ser un soporte de ideas y de sensaciones que logra expresar con su música.

Por ello menciono un abreve reseña de su trayectoria.

“ De formación clásica (Mario Castelnuovo-Tedesco le dio clases particulares de composición), aunque, también en cierta medida interesado por la música popular y, en especial, el jazz. Estudió en la prestigiosa Escuela de Música Julliard. Al terminar su formación se trasladó a Los Ángeles y allí orientó su carrera a la música de cine. En sus primeros años trabajó como colaborador musical de personalidades de la música de cine clásico estadounidense, como Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Alfred Newman.

Su música va desde su influencia jazzística hasta el sonido sinfónico de grandes orquestas (recuperando los métodos de clásicos del cine como Erich Korngold, pasando por los aires folclóricos o la música más intimista. En los años 1970 ya se desveló como una personalidad original e independiente y empezó una fulgurante carrera en la música para el cine. Es un habitual de la música de películas de aventuras, sobre todo a partir de su colaboración, casi desde sus inicios, con Steven Spielberg (con Encuentros en la Tercera Fase, Tiburón) y con George Lucas (con la Saga de La Guerra de las Galaxias), lo que ayudó a que obtuviera fama en los 70 y 80's decayendo ésta en los 1990.

Actualmente sigue componiendo para el cine, a pesar que anunció en 1993, tras La lista de Schindler, que se retiraba.

De 1980 a 1993, fue director principal de la Boston Pops Orchestra. Aún mantiene lazos cercanos con los Pops y con la Orquesta Sinfónica de Boston (BSO), con quien también ha trabajado, especialmente en el Symphony Hall de Boston.

Williams ha hecho caso al consejo que le dieron dos grandes músicos como Bernard Herrmann y Miklos Rozsa para que no sólo compusiera música para el cine sino también música de concierto fuera de la pantalla. Ha compuesto varios trabajos como la Fanfarria Olímpica y otras músicas para los Juegos Olímpicos de Los Ángeles (1984) y

los Juegos Olímpicos de Atlanta (1996). Entre sus obras de música para la sala sinfónica se encuentran varios conciertos (flauta, violín, trompeta, tuba, cello y fagot). Uno de ellos, el de cello, fue compuesto gracias a la amistad que entabló con el violoncellista Yo-Yo Ma en la grabación de su banda sonora para *Siete años en el Tíbet*, y se lo dedicó al propio Ma. También es un excelente pianista (en varios temas para películas, incluye pequeños solos, así como un puñado de grabaciones clásicas). Actualmente ha finalizado sus bandas sonoras para las películas de Spielberg y Marshall (*Munich* y *Memorias de una Geisha*), obteniendo sendas nominaciones a los Oscar del 2005. En su carrera cinematográfica ha recibido cuarenta y cinco nominaciones a los Oscars tanto a la música adaptada, original o a la canción, obteniéndolo en cinco ocasiones. Uno, a la mejor música adaptada en 1971 con *El violinista en el tejado*, y cuatro más por la mejor música original, *Tiburón* (1975), *La Guerra de las Galaxias* (1977), *E. T.: El extraterrestre* (1982) y *La lista de Schindler* (1993).

Cabe destacar una producción realizada en homenaje a la afamada saga de *The Legend of ZELDA*, de Nintendo, donde llama la atención su increíble capacidad para crear música e interpretar melodías del más alto nivel, mezclando el "Legendario" ritmo del Jazz, con una orquesta instrumental sencillamente sensacional

6. INTRODUCCION A UN ANALISIS CONJUNTO DE LA IMAGEN Y EL SONIDO

“ La ilusión audiovisual adquiere un valor expresivo e informativo con el sonido que enriquece una imagen dada”²⁶

Desde la perspectiva de Michael Chion podemos observar algunos puntos que pueden ser de utilidad a la hora de realizar la musicalización de un trabajo audiovisual.

Música empática: La música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, tono y fraseo, en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, emociones y movimiento. Así podemos hablar de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).

Música anempática: Se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de cajas de música y orquestas de baile, cuya ingenuidad refuerzan la emoción individual de los personajes.

La puntuación: De gran importancia a la hora de abordar un trabajo audiovisual, se debe mirar con detenimiento el texto de la obra, los elementos escénicos : las pausas, entonaciones de los diálogos, respiraciones y gestos. Así como la obra tiene su puntuación, la música debe generar gran variedad de efectos musicales a nivel de composición con el manejo de la orquesta o de los instrumentos que se estén utilizando que permiten un intercambio, entre el texto y la música sin llegar al Choque. Los sonidos anempáticos ayudan a transitar en la historia sin estar recargando el texto de música, y pueden ser un buen recurso en el desarrollo de un texto dramático.

El punto de sincronización: Es una cadena audiovisual, un momento relevante de encuentro sincrónico entre un instante sonoro y un instante visual.

Acusmática significa que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas. La radio, el disco o el teléfono, que transmiten los sonidos sin mostrar su emisor, son por definición medios acusmáticos.

²⁶ Audivision, Michael Chion, pag 16

El sonido ambiente: Es el sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de su localización, por ejemplo: los pájaros que cantan o las campanas que repican. También se les conoce como sonidos-territorio por que sirven para marcar un lugar, un espacio particular.

El sonido interno: Situado en el presente de la acción , corresponde al interior físico y mental de un personaje, por ejemplo: sonidos del corazón, respiración, o sus voces mentales y recuerdos.

CON RELACION AL TEXTO EN UNA OBRA AUDIOVISUAL

La palabra – teatro: Es el caso más corriente, el dialogo oído tiene un función dramática, psicológica, informativa y afectiva.

Se percibe como emanado de seres humanos ubicados en la acción misma. A esta palabra teatro se sigue recurriendo masivamente en la actualidad.

La palabra - texto: Es en general la voz en off y de los comentarios. La palabra proferida tiene el poder de evocar la imagen de la cosa, del momento, de los lugares, de cada uno de los personajes. *Es importante resaltar que si la palabra – texto no tiene limitaciones se perderá la noción de espacialidad y temporalidad, al igual que la autonomía de la pieza audiovisual.*

La palabra- emanación: Consiste en que la palabra no es necesariamente oída e íntegramente comprendida. Ejemplo de estos textos , se pueden ver cuando en los diálogos de los personajes no son totalmente inteligibles, y son hechos con esa intención , se evita recalcar las articulaciones de los textos. La palabra emanación se convierte entonces en una emanación de los personajes, un aspecto de ellos mismos, pero que no es central en la acción que esta trascurriendo en el momento.

7. INFLUENCIAS MUSICALES

Pieza música: Tema principal para Largometraje “Jurassic Park”

Compositor: Jhon Williams

Anexo Partitura (Reducción piano)

Quisiera describir puntos y acotaciones a nivel de composición que han sido importantes para la creación musical personal, y que vale la pena nombrar ya que en estos hay aspectos que influyen mi manera de crear música.

1. Puede verse la exposición de una línea melódica que contiene la estructura principal de tónica (Bb) y IV grado (Eb). (Ver c.c 1,2 y 3). Además existen cambios de métrica que ayudan a sentir la música de una manera más natural y no sentirla de una manera lineal y cuadrada.

2. Entre los compases 4 y 5 se desarrolla un trabajo armónico con acordes recurrentes en toda la pieza (I, IV, V, VI grados).

3. En los compases 6 y 7 contrastan con un trabajo melódico haciendo énfasis a la tónica (Bb) y a la dominante (F).

4. En el compás 8 comienza a exponerse el tema principal sin olvidar que en el (c.c 4) ya se había mostrado una pequeña cola del mismo. El desarrollo de este tema abarca (c.c 8,9,10,11).

Este tema lo podemos ver en dos grandes partes:

Una parte que llamaremos:

A: (Bb, A, Bb, C, C, Eb, Eb)

Y una segunda parte que llamaremos:

B: (D, Bb, C, A, F, D, Bb, C, F, BB, Eb, D, D, C, C)

5. Gradualmente el compositor va octavando la melodía principal para generar un incremento en la intensidad musical, Ver (c.c 11 al 15).

El octavar las melodías y doblar voces, sirven como recurso para generar espacialidad y fuerza musical.

6. Desde el compás 15 hasta el 20 la melodía principal se reduce al uso de una cola inicial (Bb, A, Bb) con el acompañamiento de notas de paso (F, Eb) que incrementan el ritmo y generan una sensación de velocidad movimiento y agitación, sin incrementar el tempo; solo con el uso rítmico figurativo.

**A este cambio en el tema principal lo llamaremos P y lo tendremos en cuenta más adelante. **

Dentro de estos compases es importante mencionar el uso de secuencias con un intervalo característico (2m (Segunda menor)) que da unidad intervalica musical a la pieza.

El uso de este intervalo nos sirve como recurso para generar tensión progresiva y apoyar un incremento en la dinámica musical.

En los compases 19 y 20 se ve el uso de este intervalico como recurso de tensión:

(F, E, F; Eb, D, Eb; C, B, C ; bb, A, Bb ; F, E, F)

7. Los compases 21 y 22 son un periodo de transición y de cambio dinámico súbito (FF a mf) con el uso de figuraciones melódicas con patrones repetitivos (Bb, Bb, Eb, C) ; (Bb, A, F, C) ; sobre pedales de tónica (Bb) y subdominante (Eb).

8. En los compases 23 al 26 se expone de nuevo el tema principal, pero con un acompañamiento melódico figurativo que repite la cola del tema principal. (Bb, A, Bb).

9. Entre los compases 27,28,29 y 30 existe una variación melódica que resalta una cola del tema principal (Bb, A, Bb) y que añade otras notas diferentes (Eb, D, C) y (F, C,

Eb) hasta llegar al compás 30 en un acorde dominante (F) con la dinámica de Forte que sigue creciendo.

10. En los compases 31,32,33 y 34 aparece el cambio rítmico que habíamos mencionado en el (punto 6 , P). En este punto el tema se reduce de nuevo al uso de la primera parte del principal (Bb, A, Bb) las mismas notas de paso (F, Eb) ; aunque en esta ocasión la terminación es diferente (BB, A Bb, Bb, F, Bb).

11. El compás 35 añade al final unas notas de paso sobre un pedal de tónica (Bb) y subdominante (Eb)., antes de llegar al compás 36 que utiliza armonías y recursos melódicos presentes en la pieza:

Eb – D – C Compás 28

D, C, F Compás 29

F, C, Eb Compás 29

12. En el compás 37 se utiliza un pedal sobre tónica (Bb) y se va construyendo un obstinato melódico que genera tensión musical:

(F – C, Bb) – (Bb, C, Bb) – (F, C, Bb) – (Bb, C, Bb)

13. Por ultimo en el compás 38 la armonía esta verticalmente sobre la tónica y finaliza con un arpeggio sobre ella misma (Bb).

Es importante resaltar, que se esta hablando del desarrollo armónico y melódico en profundidad en la pieza ya que hay diversidad de aspectos que se podrían mencionar. Ejemplo de esto: Orquestación, dinámicas, voces, registros y otros aspectos musicales.

Se exploro a profundidad los aspectos melódicos y armónicos, debido a que han sido las influencias en mi música a la ora de crear y experimentar melodías, armonías y desarrollos de ideas musicales.

8. ANALISIS CUE 7

NOMBRE “ CREDITOS”

CORTOMETRAJE ESPERANZA CIEGA.

1. Se inicia con la exposición de una línea melódica sencilla que se compone de 3 partes. Una parte A la cual contiene las siguientes notas (E, C#, D#,B,F#,C#,E,C#), que se pueden ver en los c.c 1 y 2.

Una segunda parte que llamaremos B donde están las siguientes notas (A, C#, G#, C#, F#, C#, E, C#), ver c. c 5 y 6.

Por ultimo denominaremos C que contiene las siguientes notas (E, G#, D#, F#, E, B, A, F#). Ver c.c 7 y 8.

2. En los compases 7 y 8 se expone el uso de una secuencia que ayuda a incrementar el ritmo, la velocidad y la intensidad musical. Para esto podemos mirar los primeros violines (score, pag 1, c.c 7 – 8 ; 1 violines).

La secuencia es la siguiente:

(G#-F#-E-G#-A - A-G#-F#-A-G# - B-A-G#-B-C# - C#-B-A-C#-D#)

3. En los compases (score, pag 2, c.c 9 – 10 ; 2 violines) una segunda voz de violines inicia una segunda secuencia con un ritmo diferente pero que inicia con un patrón melódico similar.

(E-E-E-C - F-F-F-C - G-G-G-C - A-A-A-C).

4. El doblaje de voces a la octava ayudan a incrementar la intensidad musical y la especialidad del tema, que a pesar de tener la misma línea melódica, generan una sensación auditiva diferente.

(score, pag 2, c.c 13,14,15,16; - c.c.9-10 ; 1 violines)

5. En este tema “ créditos” se utilizo un contrapunto a 3 voces. La tercera voz (score, pag 2, c.c 11-12- 13-14) trabaja sobre una secuencia, pero con un ritmo distinto al de las otras voces.

Para poder tener 3 voces al mismo tiempo, es necesario respetar los espacios, las respiraciones y el contrapunto melódico y armónico.

Esta voz tiene las siguientes notas (C#- E- E-G#-E-G#-D# - E-E-A-E-A-E-E-E-A-E-A-D#-B) que podremos llamar antecedente ; y las siguientes notas (E-C#-C#-D#-C#-F# - C#-C#-D#-C#-D#-G#-C#-C#-D#-C#-D#-A-G#)

6. En este contrapunto entre las 3 voces fue necesario empezar cada voz sobre distintas notas que están sobre la tónica (c#m). Los primeros violines empiezan en (G# ; score, c.c 7); los 2 violines en (E, score, c.c 9) y los 3 violines en (C#, score, c.c 11). Este proceso ayuda a mantener nuestro foco auditivo en la tónica a pesar de estar generándose distintos ritmos y desplazamientos.

7. Existe un proceso de evolución melódica y armónica a través de las secuencias hasta llegar a (score, cc. 17 , Pág. 3) ; donde de un fuerte dinámico se crece a un triple fuerte (fff), (score, c.c 18), en donde se expone de nuevo las 3 partes nombradas en el primer punto (A, B Y C), donde la función es remarcar el tema principal del final del cortometraje.

9. INTRODUCCIÓN

“Como consecuencia del aislamiento, la música es objeto de poca o ninguna discusión en los cursos generales de humanidades y ciencias sociales, que por lo demás se benefician de la integración interdisciplinaria. La misma omisión se produce en la crítica cultural. Es decir la música queda omitida de la discusión en casos en que es evidentemente relevante, como las reseñas de cine, o lo es mencionada superficialmente.”²⁷

“La música por si sola nunca expresa el fenómeno sino la esencia íntima del fenómeno”

Arthur Schopenhauer

Quisiera hacer mención de la ya bien conocida “Obra de arte total” de Richard Wagner y plantear la idea de rescatar sus ideas y dirigir este proyecto bajo esta perspectiva artística.

“ La gran aportación de Wagner al mundo del Arte fue su lucha por lograr una obra de arte total, global, mediante la unión en el arte dramático de todas las artes individuales: Música, poesía, representación (mímica, expresión, danza, actuación, entre otras). Su creación no estaba orientada a “su” interés o placer, sino a una clara orientación e intervención comunitaria, un arte para elevar las personas.

El ideal era el de una humanidad más sensible y artística. Es a lo que podemos llamar el arte del futuro.

Para Wagner era importante la intervención de un “comunidad”, dentro de una obra artística, ya que por medio de este trabajo, las personas con menos posibilidades tendrían un contacto con el camino al arte.

Antiguamente el pueblo griego asistía en su totalidad a las representaciones artísticas de la época (Tragedias – Inspiración de Wagner- Drama griego); en la actualidad solo un 3% de la población tiene cierto interés en el arte sentimental de cierta calidad (

²⁷ La música en el cine, Russel Lack, Pág 415

Asistencias a teatros, conciertos de cierta calidad), y solo una minoría ínfima hace de el entorno artístico algo importante en su vida.

No se puede concluir que el ser humano ha empeorado; lo que ha desmejorado y dramáticamente es el espíritu del pueblo (comunidad); que hoy en día es *Inexistente y vendido al individualismo*²⁸.

Lo anteriormente expuesto, se realiza con la intención de poder entender este “Proyecto de Grado” como un desarrollo de las artes visuales y musicales de nuestro siglo, pero que debe ser visto con la intención de rescatar ese ideal, de “Un arte para elevar personas, y que no piensa en el placer propio”.

Como artistas debemos sumergirnos dentro de la idea de **expresar nuestras sentimientos de la manera más elevada, a través de la mirada del arte total o arte del futuro** en el que se conjugan diversas corrientes artísticas, al estar involucrados diversos medios y artes, que deben sincronizarse en una obra global de Unidad.

Aunque el proyecto de grado tiene como finalidad musicalizar un trabajo audiovisual, en este caso un cortometraje de 9 minutos con 45 segundos, se tienen que ver plasmadas las características ideológicas y la finalidad del mismo, el mensaje que se quiere transmitir, la esencia o argumento, y para ello tendremos la colaboración de la directora del cortometraje “Esperanza Ciega” Victoria Bernal que será citada en varias ocasiones, ya que ella representara la corriente audiovisual y original de la historia, y dará las pautas para la creación de la música que acompañara el cortometraje.

Creo que es importante mencionar la corriente artística que promulga el trabajo, antes de hacer mención de las partes técnicas y teóricas que irán en el proyecto, ya que estas, demuestran el desarrollo de los conocimientos aprendidos en la carrera; pero es determinante definir el “estilo” que cubre la creación (musical), por que soy partidario de que con una buena lectura *global* de nuestra obra (*Guión – Actuación – Música – Lenguaje – Sinopsis- Descripción de personajes – Descripción de lugares- entre otros*), se garantiza un resultado con “soporte artístico” en esta clase de trabajos.

²⁸ <http://archivowagner.info/101rw.html> 25/01/09

10. METODOLOGÍA

Para comenzar con la descripción de nuestro trabajo en materia teórica, es bueno que el compositor conozca de alguna manera el trabajo previo que viene antes de recibir la copia sucia (Dirty dupe) con la que normalmente el compositor comienza su trabajo.

Desarrollo del filme (Sin música)

I. Preproducción: Guión – Presupuesto del productor – Sueldo personal de trabajo – Casting – Presupuesto General.

II. Producción : Marcas previas del guión – Actores – Director – Estudio de grabación o locación – escenas – secuencias – efectos de fotografía - Animación.

III. Edición: Hacer copia para editar escenas – Transferir el sonido a cinta magnética o memoria según el caso – Sonido y video con código de identificación – Efectos de sonido (fx).

IV. Post – producción : Efectos de sonido y música agregadas al video – Voz sincronizada.

Para el compositor la MUSICA tiene los siguientes pasos que debe cumplir.

- A Spotting (Marcas).
- B. Investigación (Sinopsis).
- C. Indicaciones en papel con marcas de tiempo (Cue sheet).
- D. Composición.
- E. Orquestación
- F. Imagen y clic track (marca de tiempo sobre partitura).
- G. Contratación de estudio para grabación.
- H. Copias de partituras (Score).
- I. Dirección
- J. Reconstrucción de sonidos para doblar y regrabación de diálogos.
- K. Entrega de música (master).
- L. Distribución.

En la producción del filme hay términos propios que debe conocer el compositor para tener una buena comunicación con el director.

Efectos de cámara.

ECU: Extreme close : El objeto o sujeto es tomado muy de cerca en el rostro.

CU: Close – up: Primer plano del rostro completo.

MCU: Médium close up: Rostro y medio cuerpo.

FS :Full shot: Cuerpo entero.

MS: Médium Long Shot: Efecto de medio cuerpo con fondo.

LS: Long shot: Cuerpo entero con fondo.

ELS: Extreme Long Shot: Sujeto lejano con fondo.

Funciones de la música para filmes.

Crear en el espectador un sentimiento de involucramiento y credibilidad de lo que está viendo. Crear respiración natural en el filme.

Para ello podemos clasificar la música en tres categorías principales:

a. Física : - Es la música que puede ayudar un tiempo o cultura.

- Hacer que las acciones físicas sean más vividas e intensas (Situaciones de peligro, persecuciones, luchas, forcejeos).

- Seleccionar gestos, cortos y palabras y acentuarlos con puntos de sincronismo en la música a un ritmo adecuado a la acción.

b. Psicológica: - Establecer un ánimo o humor a la escena y a los cambios del mismo.

- Ayudar al espectador a encontrar carácter (personaje) con un leitmotif.

- Podemos lograr esto manejando un tiempo adecuado, métrica, ritmo, nivel de dinámicas y de movimiento.

Las direcciones melódicas, los acentos, las articulaciones ayudan a definir estas situaciones.

c. Técnicas: La música ayuda en los en los que en el filme suceden cambios de escena o imagen por corte (cut) o disolución (diss).

11. Análisis del trabajo audiovisual (Sinopsis)

Para realizar una buena composición hay que elaborar un previo estudio de el cortometraje (en este caso), estudiar muy bien el argumento y realizar preguntas que puedan ayudar a tener una mejor comprensión de la historia.

1. ¿Donde se realiza la escena?
2. Cuando toma lugar la escena, momento histórico, si es de día o de noche.
3. Que representa la escena, descripción.
4. ¿Quienes participan? ¿Que están sintiendo?
5. Hacer una lista de las emociones y características psicológicas.
6. Describir el carácter dramático.

Source Music (Fuente musical)

Cualquier tipo de música que aparece en algún momento o escena.

Para ello podemos clasificar las fuentes en dos tipos:

1. Fuente visual: Es aquella que se puede ver físicamente ejemplo: Instrumento, caja musical , banda, radio, etc.
* Cuando son uno o mas instrumentos el compositor deberá pre- grabar la pista y los actores deberán representar un fono mímica a la hora de grabar la escena.
2. Fuente implícita: Es aquella que no se ve, pero la música aparece por evidentes acciones o diálogos.
3. Guide track (pista guía) : También llamado cabezote y utilizado con fines comerciales.

12. Conversiones de vídeo.

Sincronización

La proyección americana es de 24 cuadros por segundo o 1440 por minuto.

En Europa es de 25 cuadros por segundo o 1500 por minuto .

La SMPTE (Sociedad de ingenieros de televisión y cine) trabaja a 30 cuadros por segundo o 1800 por minuto.

Para comenzar hay que tener un codificador que nos marque horas, minutos, segundos y cuadros (frames) ejemplo: 01:20:30:27.

La formula que utilizamos para sincronizar la música con el video es la siguiente

$$B \text{ sync} = TF (\text{total de frames} * \text{bpm} / 60 * FR (\text{cuadros por segundo}) + 1$$

B sync: Punto de sincronización.

TF: Total de cuadros.

Bpm: Beat o pulso del tema.

FR: Frequence rate o resolución del video.

Los total frames : time (segundos) * 30 + los cuadros restantes.

* La resolución de este cortometraje (Esperanza Ciega) es de 29.97 cuadros por segundos.

Sincronización decimal: Cuando la operación termina con decimales es decir beat

34, 56 se aplica una tabla de conversión que veremos a continuación:

.33 = 2 corchea del trecillo

.5 = segunda corchea

.75 = cuarta semicorchea

.25 = segunda semicorchea

.66 = 3 corchea del trecillo

13. SPOTTING

En lo personal, el spotting es la base, donde se realizan las primeras marcas y decisiones para musicalizar un trabajo audiovisual.

En el caso de “Esperanza ciega “ se realizo un primer trabajo de decisiones con el director; donde se puntualizaron las siguientes directrices:

* La música tiene que tener una unidad sensitiva, eso quiere decir que la musicalización debe estar enmarcada en un todo que una el desarrollo de la historia.

* La música debe marcar pautas, y debe ayudar algunas escenas para apoyar una transición determinada de acciones.

Los puntos a resaltar con la ayuda de la música y que deben de estar en el cortometraje sin excepción; fueron:

1. Escena de presentación del corto. Mx in : 00:00:00:00
2. Escena de créditos finales. Mx in: 00:08:20:05
3. Escena donde Esperanza ora a San Judas Tadeo Mx in: 00: 03:25:20

Los siguientes puntos fueron posibilidades que fueron aprobadas por el director pero que fueron consultadas con el asesor del proyecto Richard Córdoba:

1. Escena de transito en la calle con el vendedor. Mx in: 00:01:17:24
2. Escena de dialogo con la vendedora. Mx in: 00:02:02:22
3. Escena pasillo con arrendatario. Mx in: 00:02:30: 00
4. Escena Dialogo con expendedor 1 vez. Mx in: 00:04:32:00
5. Escena venta estampas. Mx in: 00:05:36: 00
6. Escena con policías. Mx in: 00:07: 01:10

Después de ver todas las posibilidades se decidió rescatar las siguientes escenas:

1. Escena pasillo con arrendatario. Mx in: 00:02:30: 00
2. Escena Dialogo con expendedor 1 vez. Mx in: 00:04:32:00
3. Escena venta estampas. Mx in: 00:05:36: 00
4. Escena con policías. Mx in: 00:07: 01:10

Finalizando con las siguientes escenas por musicalizar:

1. Escena de presentación del corto. Mx in : 00:00:00:00
2. Escena pasillo con arrendatario. Mx in: 00:02:30: 00
3. Escena donde Esperanza ora a San Judas Tadeo Mx in: 00: 03:25:20
4. Escena Dialogo con expendedor 1 vez. Mx in: 00:04:32:00
5. Escena venta estampas. Mx in: 00:05:36: 00
6. Escena con policías. Mx in: 00:07: 01:10
7. Escena de créditos finales. Mx in: 00:08:20:05

14. Análisis argumental (Sinopsis Esperanza Ciega)

Esperanza Ciega

1. -Esperanza hablando como portada e inicio del corto.

2. - Cielo nublado lluvia, sonidos con fuente propia (truenos, lluvia).
 - Aparece la compañera de venta de Esperanza recogiendo mercancía, por que la lluvia comienza a caer.
 - Esperanza recoge su mercancía ya que empieza a llover.
 - Camina apresuradamente con su carrito.

3. - Escena nocturna llega a la casa del dueño del puesto.
 - Dialogo entre Esperanza y el dueño del puesto en su cuarto (Momento de tensión emocional).
 - Salida lenta del cuarto.

4. – Día siguiente (Gris)
 - Camina lento hacia un joven al cual le reclama el puesto y este responde de manera violenta (violencia).
 - Camina hacia el lado contrario con dolor de pierna (Esperanza a pesar de su edad y de sus piernas tiene que trabajar duro.
 - Esperanza saluda a la joven y la cuestiona acerca del producto que vende (con voz de tristeza y compasión)
 - Esperanza responde que eso no importa.

5. – Escena nocturna en la que llega a su casa que realmente es una habitación en una pensión.
 - Camina por el pasillo de la pensión.

- Se hace un primer plano del dueño de la pensión que refleja (impiedad e insensibilidad)
- Fuma y tose el arrendador
- El arrendador le pide un dinero de manera tosca
- Esperanza le dice que le tiene una parte del dinero
- El arrendador con violencia e ironía le contesta con grosería (H. P)
- Esperanza se asusta y entra a su cuarto.

6. - Es la continuación de la escena anterior

- Entra a su cuarto (momento de nostalgia, pobreza)
- Se acerca a un armario donde esta la imagen de San Judas Tadeo y le pide ayuda. (momento de religiosidad y deidad)
- Se levanta y prepara aguapanela.
- Lloro.

7. – Día siguiente (más lucido)

- Esperanza esta en el puesto esperando vender algo
- Es un día mas claro, parece ser más esperanzador, hay brisa.
- Se acerca un señor al cual le ofrece sus mercancías que son imágenes de San Judas Tadeo.
- Un primer plano de las dos manos que se acercan (momento feliz).
- El señor le habla.
- El señor le pide una opinión (¿ Con buenas intenciones?).
- El señor le propone que si quiere vender su producto (misterioso).
- Esperanza dice que sí.
- El señor con voz maliciosa dice que acaba de hacer un “ un buen negocio ”.
- Esperanza dice que es un milagro de Dios y de San Judas Tadeo. (¿ Será para un buen fin ?.
- La joven vecina con envidia piensa que “ nada es gratis en esta vida ”.

8. – La señora espera y aparecen compradores jóvenes.

- Momento feliz para Esperanza, pero se podría presagiar que algo no está del todo bien.
- La vendedora vecina tiene mucha envidia.
- Esperanza está contenta y le da gracias a San Judas.
- Una niña con gorra le compra, mientras la vendedora envidiosa roba una estampa, sin que Esperanza se de cuenta.
- La vendedora le pregunta de manera sarcástica, ¿que si le está yendo bien !.
- Esperanza le dice que sí.
- La vendedora irónicamente le dice que ¿ Se alegra !.

9. -La vendedora acude a la policía (momento de silencio y misterio), es de suponerse que lo que está comentando no es nada bueno, ya que la señala de manera acusatoria.

10. - Aparece la vendedora y Esperanza en silencio.
- Llega la policía y la vendedora se alegra (de manera silenciosa).
 - Los policías investigan.
 - Esperanza está asustada.
 - Los policías descubren la droga que está encubierta.
 - Esperanza dice que no sabía nada que es una INJUSTICIA.
 - Los policías se la llevan.
 - Esperanza dice ¿Por qué San Judas?
 - La vendedora se ríe con malicia
 - El expendedor se va pensativo.
 - Créditos

15. Análisis de psicológico de personajes (Esperanza y Expendedor de Drogas)

Esperanza, es una mujer apacible, honesta, confiada, pero demasiado ingenua, ella representa a una mujer de bajo estatus social, solitaria, cegada por la desesperación y angustia, que su condición socio-económica, le ha traído. Motivada por satisfacer sus necesidades primarias, desea conseguir algo de dinero para lograrlo, se deja convencer fácilmente del personaje de apariencia agradable, pero con pensamientos e intenciones incorrectas, que le ofrece “ayuda”, aparentemente sin ningún tipo de interés. Pensando que aquel hombre es la solución a sus problemas; no se da cuenta de la doble intención de éste, y se hace débil y vulnerable, al dejarse manipular y dejarse llevar por la apariencia; ofreciendo un producto, que sin saberlo, la llevaría a su desgracia, y máxima condición de tristeza y depresión.; ya que por falta de afectividad emocional, Esperanza es víctima de una de tantas personas inescrupulosas como este hombre; egoísta, a quien solo le interesa su bienestar, sin importar el daño que pueda causarle a los demás. Es así; como se puede definir a aquel hombre “amable”, como un individuo anormal; ya que su conducta no sigue las normas impuestas en la sociedad, que en este caso es no vender drogas, y el lo demuestra haciendo lo contrario, y utilizando gente ingenua y necesitada como Esperanza.

16. Lista de CUE SHEET cortometraje “ESPERANZA CIEGA”

LISTA DE CUE SHEET				
NUMERO DE CUE	NOMBRE	PUNTO DE INICIO Y CORTE	DURACION	COMPOSITOR
CUE 1	CORTINA INICIO	00:00:00:00 - 00:00:49:00	49:00	Roberto Cortes
CUE 2	PASILLO NOCTURNO	00:02:30:02 - 00:03:18:00	47:28	Roberto Cortes
CUE 3	ABUELITA ORA	00:03:24:01 - 00:04:14:06	50:05	Roberto Cortes
CUE 4	BUEN NEGOCIO	00:04:30:11 - 00:05:26:13	56:02	Roberto Cortes
CUE 5	VENTA ESTAMPAS	00:05:33:25 - 00:06:36:06	1:02:11	Roberto Cortes
CUE 6	POLICIAS	00:07:01:01 - 00:08:10:22	1:09:21	Roberto Cortes
CUE 7	CREDITOS	00:08:20:04 - 00:09:49:18	1:29:14	Roberto Cortes

17. PRE-PRODUCCIÓN (ESPERANZA CIEGA)

Antes de comenzar con la preproducción de los temas fue necesario hacer EL SPOTING Y UNA SINOPSIS (ver pagina 16), para así tener una mejor claridad sobre la escogencia de las escenas en las cuales habrá musicalización, es esta etapa se realizan un cue sheet (donde se eligen y marcan los puntos claves de cualquier escena con su respectivo tiempo el cual va en horas, minutos, segundos y cuadros (00:00:00:00)) y nuestro click track respectivo, el cual indica los puntos del cue sheet sobre nuestro score musical.

Para ello trabajaremos en la plataforma del software Adobe Premiere 6.5 que permite manejar audio y video y posee marcadores que son de gran ayuda para ir desglosando el corto.

En este proceso podemos ir haciendo programaciones MIDI para ver como funciona la música.

Para el compositor es necesario apropiarse de la historia y darle un matiz en conjunto con el director del cortometraje.

Es necesario tener un planteamiento de los momentos climáticos de la obra, de los énfasis que se quieren marcar.

En este caso se ha decidido darle una mirada de corte social, con una critica profunda a las injusticias sociales que vive nuestra sociedad colombiana; la idea de ser profesionales es APORTAR ALGO A NUESTRA SOCIEDAD, creo que es la finalidad de cualquier programa de pregrado que se realice sin importar la institución, esto debe ser la prioridad más importante, antes de pensar en la remuneración, la calidad de vida, o el crecimiento personal; el planteamiento debe ser el de salir a dar un granito de arena en mejoras de nuestro país y de sus valores.

A través de la música y de la composición podemos plasmar en pequeños y grandes trabajos nuestro sello personal.

En Esperanza Ciega tratamos de abordar las situaciones no como cuadros o escenas una tras de otra, sino como un todo que tiene la finalidad de mostrar una realidad dramática pero cierta en nuestro pueblo.

No se trata de decir y mostrar que la historia del corto es simplemente triste, sino que el espectador quede con la sensación de poder hacer algo al respecto de SENSIBILIZARSE.

Creo que parte del éxito de la musicalización de un trabajo audiovisual, es transmitir al espectador las ideas de sus creadores, que pasa por un filtro que somos nosotros como compositores, que debe tener ideas que aporten, y no ser simplemente escribir música por cumplir con responsabilidades de tipo laboral, comercial o estudiantil.

Siempre hay que ir más allá para realizar trabajos de calidad.

Volviendo al punto del presupuesto es necesario realizar un trabajo que no lleve sobre costos pero sacarle el mejor provecho posible, es decir si tengo la posibilidad de grabar una orquesta hacerlo de la mejor manera; al igual si solo cuento con la posibilidad de grabar 2 o tres instrumentos.

Por lo cual en esta instancia se debe definir el formato que se va a utilizar, en este caso el proyecto tendrá: Guitarras, Chello y un clarinete, las secuencias, sintetizador de piano y pads (Sintetizadores).

Estas decisiones son predisuestas al presupuesto con el que se cuenta.

Ya teniendo claro la historia, la temática, la sinopsis, el cue sheet, el clic track, las programaciones y de tener un seguimiento con el director de la composición, llevaremos este trabajo a estudio para realizar el proceso de PRODUCCIÓN.

* El cortometraje “ Esperanza Ciega” fue realizado en el 2006 con la producción de Pamela Sánchez y la dirección de Maria Victoria Bernal.

Este proyecto de grado se realizó bajo su autorización..

Las guionistas son Lorena Rodríguez y Jimena Velosa.

18. PRODUCCIÓN

Para la parte de grabación contratamos los servicios de FM STUDIO Rut. 80.098.129-1 del ingeniero de sonido Luis Felipe Monsalve de la Pontificia Universidad Javeriana. En este estudio contamos con los siguientes equipos los cuales fueron utilizados en la grabación y mezcla.

- Micrófono condensador MXL 770
- Consola Behringer UB2442FX - PRO
- Parlantes Behringer Truth B2031
- Tarjeta de sonido digidesign II
- PC
- Protools L.E
- Audifonos Samson CH700

En este proceso se grabaron chellos a cargo del maestro OLEG ANDREEV quien puso todos sus conocimientos de interpretación, instrumentación y composición para lograr la mejor toma de cada uno de los temas. Esta grabación la llevamos a cabo en el transcurso de 8 horas.

Las guitarras fueron grabadas por Luis Felipe Monsalve quien apporto de su interpretación y composición para lograr el mejor arreglo.

A los interpretes se le entrego con anterioridad las partituras y llegaron a las sesión con nuevas ideas que aportaron a la grabación.

19. POST-PRODUCCION

Es la parte final donde procedemos a perfeccionar los elementos que tenemos hasta el momento.

El primer paso a seguir será el proceso de mezcla donde con la colaboración del ingeniero de sonido le daremos los niveles, paneo, efectos y otros procesos que se necesiten para obtener una mejora en la calidad del sonido de los temas.

La grabación que se realizo en 3 tomas por instrumento, para así hacer un paneo (L y R) y dejar una voz en el centro.

Las programaciones se dejaron en un nivel un poco mas bajo que los instrumentos reales para así lograr un sonido de mejor calidad y veracidad y resaltar los armónicos y frecuencias que proporciona un instrumento real.

Al chello se le aplico un efecto suave de reverberación,
Una ecualización para resaltar los altos y los bajos.

A las guitarras se les aplico un compresor de altos.
Una reverberación (médium)
Y una ecualización para resaltar medios.

Después de terminar la mezcla y tener definidos los temas procedemos a la parte de sincronización final, bajo la plataforma de Adobe Premiere 6.5 utilizamos los cue sheets para sincronizar y hacemos una post-mezcla en el programa donde solamente modificamos el nivel de entrada y de salida.

Luego de tener definidos los niveles de audio del corto y los temas, realizamos una revisión de rutina a la sincronización del audio del corto específicamente, para que no halla desfase, para que a la hora de realizar el rendering4 final donde obtenemos el producto final.

20. PRESUPUESTO

El arreglo al que se llegó con el estudio FM y los intérpretes fue por paquete de todos los temas.

GRABACIÓN	\$400.000
MEZCLA	\$200.000
INTERPRETE CHELLO	\$200.000
INTERPRETE GUITARRAS	\$100.000
PAPELERIA	\$50.000
TOTAL	\$950.000

HONORARIOS		VALOR*TEM	Nº	VALOR TOT
PRODUCCION		500.000	1	500.000
ARREGLOS		200.000	1	200.000
COPISTA		200.000	1	200.000
ORQUESTADOR		300.000	1	300.000
DIRECTOR		400.000	1	400.000
			Subtotal 3	1.600.000

* Estos honorarios no fueron pagados ya que fueron asumidos por el compositor.

21. ANEXOS

CUE SHEETS

ESCENA 1 ENTRADA PRESENTACIÓN “ESPERANZA CIEGA”

Presentación del corto

q = 63 - 100

00:00:00:00 Mx in.

00:00:07:15 Mx out.

00:00:13:06 Mx in cielo gris.

00: 00:14:00 vendedora agachada

00:00:21:19 Esperanza sentada FS.

00:00:34:29 Vendedora corre.

00:00:40:29 Esperanza cojea.

00:00:42:19 Cut Noche.

00:00:49:00 Mx out.

ESCENA 2 NOCTURNO ARRENDADOR

q = 60

00:02:30:00 Mx In.

00:02:49:01 Tose el arrendador.

00:02:54:08 Habla Esperanza..
00:02:59:10 CU Arrendador.
00:03:08:00 MCU Esperanza..
00:03:12:03 ¡HP! (Exclamación arrendador).
00:03:18:00 Mx out.

ESCENA 3 ESPERANZA ORA A SAN JUDAS TADEO

q =66

00: 03:24:00 Mx in
00:03:37:01 Prende la vela. Oración a San Judas Tadeo.
00:03:45:29 Ayúdame
00:04:14:06 Mx out.

ESCENA 4 EXPENDEDOR OFRECE “ESTAMPITAS”

q = 70

00:04:30:11 Mx in.
00:04:34:00 Esperanza llama a alguien dice ¡Señor!.
00:04:38:11 Expendedor agarra la estampa de San Judas Tadeo.
00:04:49:19 El expendedor dice que están pasadas de moda.
00:04:54:02 El expendedor le devuelve la estampa.
00:05:03:01 El expendedor le ofrece otra clase de estampas para que venda.
00:05: 09:12 El expendedor la felicita por su decisión afirmativa.

00:05:23:10 Esperanza dice que es un milagro de San Judas Tadeo.

00:05:26:17 Mx out

ESCENA 5 VENTA DE NUEVAS ESTAMPAS

q = 77

00:05:33:25 Mx in.

00:05:48:15 Un cliente llega por la estampa.

00:05:53:09 Le botan el billete.

00:05:55:13 Cut.

00:06:00:28 Llega otro cliente.

00:06:06:28 Tiene bastante dinero y esta sonriendo.

00:06:14:17 La vendedora vecina esta envidiosa y sospechosa. CUT 2

00:06:30:00 Aparece el expendedor con más estampas.

00:06:36:06 Mx out

ESCENA 6 VENDEDORA ENVIDIOSA

Dialogo corto sarcástico

q = 68

00:07:01:01 Mx in.

00:07:29:00 Mx out.

POLICIAS

q = 100

00: 07:29:22 Mx in.

00:07:38:00 Yo no se que es eso? Dice Esperanza

00:07:44:11 Esto es polvo es droga.

00:07:50:21 Los policías descubren droga y la acusan.

00:07:55:21 Colabore. Dialogo Policías

00:08:010:22 Mx out

ESCENA 7 CREDITOS

q =63

00:08:20:04 Mx in

00:08:35:10 Cut.

00:08:43:00 Créditos diss. Guionistas

00:08:46:29 CREDITOS - REPARTO

00:09:15:10 Música tema Inicio

00:09:47:18 Mx out

22. GUIÓN

1ra escena: No hay dialogo.

2da escena

Jefe: ¿Qué vendió? ¿ Qué me trae? ¿ Qué pasa?.

Esperanza : ¡ Ay Señor ! , el día estaba tan feo que si no recogía , se me mojaba la mercancía ; ¡ por Dios ! , ¿yo que hago?.

Jefe: Yo no se que hacer, pero tengo más gente detrás de su puestico.

3ra escena

Esperanza: ¡ Ay señor !, que pena, pero yo era ahí.

Vendedor joven: ¡ que pasa vieja marica, allá hay más calle pa´ que corra !.

Esperanza: ¡ Ay ¡ ¡ Ay!.

4ta escena

Esperanza: ¡Ay ! ¡ Ay ! esta pierna mía, que ya yo no doy más esta pierna, ya, no puedo caminar; ¡ay! ¡ Buenos días señorita !.

Vendedora: ¡ Buenos días ! ¿ Usted vendiendo eso, Esperanza?.

Esperanza: Si señora, como no.

Vendedora: ¡ No sea boba, ah!, eso no funciona, ¿ Quién cree que le va a comprar eso?.

Esperanza: ¡ y que importa que no se venda ¡, ¡ Si a mi me interesa ! ¡ Ah no me pregunte más, por qué no le voy a contestar !.

Vendedora: ¡ Bueno !, no le pregunto más, ¡ me callo !.

5ta escena

Don Rodrigo: (Tose).

Esperanza: ¡ Buenas noches Don Rodrigo !.

Don Rodrigo: ¡ Pues serán muy buenas para usted !, por que para mí no son. Necesito mi platica, la espero hasta mañana.

Esperanza: ¡ Tranquilo Don Rodrigo !, que yo le consigo una partecita, ¿SÍ?

Don Rodrigo: ¿Cómo que una partecita? Ja, ja , ni mas faltaba, ¡ jueputa !.

Esperanza: ¡ Ay Ave María purísima ! ¡ Uy ! Que vulgaridad por Dios!, ¡ Uy, no, no !.

6ta escena

Esperanza: ¡ Ay San Judas ! ¡ Snif !, ayúdame no me abandones, que yo te he sido fiel, ¡ snif ¡, pero tu sabes que ya no aguanto más. ¡ Snif !, lo único que tengo. ¡ Snif !.

7ma escena

Esperanza: ¡ Señor ! ¡ mire ! cómpreme esta estampita es de San Judas Tadeo, cómpremela.

Señor de negro: Esta un poco pasada de moda, ¿ no le parece?. Me gustaría tener una opinión suya sobre estas estampitas.

Esperanza: ¡ Ay ! muy lindas.

Señor de negro: ¿ Cierto?.

Esperanza: Si preciosas.

Señor de negro: ¿le gustaría vender de estas?.

Esperanza: ¡ Sí !, me gustaría.

Señor de negro: ¡ mmm !, Doña Esperanza, acaba de hacer un buen negocio.

Esperanza: ¡ Gracias, señor ! ¡ mil veces gracias ! ¡ Que Dios lo bendiga ! , ¡ Que le vaya bien ! .

¡ Ay ! Es un milagro de San Judas.

Vendedora: “ Le va a ir mal, nada es gratis en la vida ” (pensamiento).

8va escena

Comprador: ¡ Buenas !, me llevo una estampa.

Esperanza: “ Eres misericordioso, gracias, gracias Dios ” (pensamiento).

9na escena

Comprador 2: Una estampa, ¡ ay rápido !.

Esperanza: Un momentito, espérese tantito, tanto apuro, tanto afán.

Vendedora: ¡ Le esta yendo como bien, no mi señora !

Esperanza: Si señora, muy bien.

Vendedora: Me alegra.

Esperanza: Gracias, ¿ y a usted ?.

10ma escena

Dialogo en silencio entre policías y vendedora.

11va escena

Policía 1: ¿ Que hace viejita ? ¿ Que hace, estampitas ?

Esperanza: Si señor.

Policía 1: ¡ ah !, ¡ ya !, ¿ y esto que es ?.

Esperanza: ¡ ay !, ¡ yo no sé, yo no se que es eso !, yo ni conozco eso, yo ni sabia que esta ahí.

Policía 1: ¡ Polvo !, esto es droga; ¿ Esta vendiendo droga, no? , ahora me la voy a llevar.

Esperanza: ¡ Ay !, ¿cómo señor?, no señor, ¡ yo no soy mala !, ¡ yo soy inocente !.

Policía 1: Llémosla con todo y carro.

Esperanza: ¡ No, no, no señor !, ¡ yo soy inocente !,

Policía: Colabórenos, colabórenos por favor.

Esperanza: ¡ No, yo soy, no; yo no me quiero ir, no me lleven !, ¡ no !.

Policía: Vamos, vamos viejita.

Esperanza: ¡ Yo soy inocente, yo no tengo la culpa, ¡ no !, yo no sabía que eso estaba ahí.

Policía: Vamos, vamos.

Esperanza: ¡ No, no, ay !, se me cayo “ ¿ Por qué San Judas, por que , si yo te cumplí ?” (Pensamiento).

23. DERECHOS DE AUTOR Y REGALÍAS PARA COMPOSITORES

Acerca de los derechos de autor en Colombia la constitución de 1886 establece en su

Artículo 35: “Será protegida la propiedad literaria y artística, como propiedad transferible, por el tiempo que dure la vida del autor y 80 años más, mediante las formalidades que prescribe la ley “

El código civil señala los siguiente:

Artículo 671: “ las producciones del talento o del ingenio son una propiedad de sus autores. Esta especie de propiedad se regirá por leyes especiales” (Ley de 1946), (Ahora por la ley de 1982).

Ejecución pública de obras musicales²⁹

Según la ley colombiana los siguientes artículos aplican:

Artículo 158: La ejecución pública, por cualquier medio, inclusive radiodifusión, de obra musical con palabras o sin ellas, habrá de ser previa y expresamente autorizada por el titular del derecho o sus representantes”

Ejecución pública para los efectos de la presente ley se considera la que se realiza en teatros, cines, salas de concierto o de baile, bares, clubes de cualquier naturaleza, estadios, circos restaurantes, hoteles, establecimientos comerciales, bancarios e industriales y donde quiera que se interpreten o ejecuten obras musicales o se transmitan por radio y televisión, sea con la participación de artistas o se trasmitan por radio y televisión , sea con la participación de artistas, seas por procesos mecánicos, electrónicos, sonoros o audiovisuales.

Artículo 173: Cuando un fonograma publicado con fines comerciales, o una reproducción del mismo, se utilicen directamente para la radiodifusión o para cualquier otra forma de comunicación al público, el utilizador abonará una remuneración

²⁹ El derecho de autor y su protección en Colombia, Carolina Frasser de Calle, Pág. 78,108-118

equitativa y única, destinada a la vez a los artistas interpretes o ejecutantes y al productor, suma que será pagada en su totalidad a este ultimo.

Artículo 174: La mitad de la suma recibida por el productor, de acuerdo con el artículo anterior, será pagada por este a los artistas interpretes o ejecutantes, o quienes los representen, a menos que se convenga pagarles una suma superior.

El artículo 4: “ Son titulares de los derechos reconocidos por la ley son:”

- a. EL autor de su obra.
- b. El artista, interprete o ejecutante.
- c. El productor.

Derechos conexos: Los artistas interpretes o ejecutantes, o sus representantes, tienen el derecho de autorizar o prohibir la fijación, la reproducción, la comunicación al público, la transmisión o cualquier otra forma de utilización de sus interpretaciones y ejecuciones, sin perjuicio de los derechos de autor.

Es necesario insistir sobre la necesidad urgente de divulgación de derecho de autor, ya que la piratería de obras en general aumenta día a día en forma tan acelerada, llegando al punto de que en algunos casos, como en Colombia, es mayor el número de obras producidas en forma ilícita, que el de las producidas y expandidas en forma Legal, lo que perjudica directamente a los autores, artistas, intérpretes y compositores en su derecho moral y patrimonial ya que dejan de percibir las regalías correspondientes a la utilización de sus obras.

Obras de Dominio público.

Artículo 187:

- a. Las obras cuyo periodo de protección esté agotado.
- b. Las obras folclóricas y tradicionales de autores desconocidos.
- c. Las obras cuyos autores hayan renunciado a sus derechos.
- d. Las obras extranjeras que no gocen de protección en la República.

TERMINOS Y GLOSARIO ANÁLISIS AUDIVISUAL ³⁰

MÚSICA NECESARIA: Aquella música que se necesita para que una escena en concreto o idea se explique por la música. Se trata de un término absoluto, ya que no se refiere a cualquier música, sino a una en concreto, bien definida y generalmente reconocible. Establece una comunicación intelectual con el espectador, a quien se le da una información precisa.

MÚSICA CREATIVA: Aquella música que a priori no es necesitada en una escena o idea para que esta se explique, pero sí es bienvenida. Se trata de una aportación extra del compositor libre y opcional. Establece una comunicación emocional con el espectador.

POR SU ORIGEN

MÚSICA ORIGINAL: Aquella que ha sido escrita expresamente para la película, sin importar cuándo.

MÚSICA PREEXISTENTE: Aquella que no ha sido escrita para la película, pero se aplica en ella.

MÚSICA ADAPTADA: Música preexistente que es arreglada, versionada o retocada para ajustarla en una película.

POR SU APLICACIÓN

MÚSICA DIEGÉTICA: Proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer físicamente en la película que está viendo. Por ejemplo, la que surge de radios, equipos de música, instrumentos tocados ante la cámara, etc. La oyen o escuchan los personajes del filme y su sentido es realista. Ubica la música en un lugar concreto y su duración es exacta.

MÚSICA INCIDENTAL: Aquella que, por definición, no es diegética: no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, el espectador no puede reconocer su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. No tiene sentido realista, se ubica en lugares tan inconcretos como lo son el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes, y su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, pudiendo interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después.

FALSA DIÉGESIS: Recurso que permite emplear música diegética para darle un cariz cercano a la incidental, especialmente en su carácter abstracto, no realista. Es fácilmente localizable en escenas de baile en películas históricas, cuando para enfatizar la solemnidad, majestuosidad o pomposidad del evento suena mucha más música (y más intensa) que la que objetivamente debería escucharse de los pocos instrumentos que hay en pantalla.

POR SU ACTITUD

MÚSICA EMPÁTICA: Aquella que produce un efecto por el cual la música se adhiere de modo directo al sentimiento sugerido por la escena o los personajes: dolor, emoción, alegría, inquietud, etc.

MÚSICA ANEMPÁTICA: Aquella que produce un efecto contrario al propuesto por las imágenes, no tanto de distanciamiento como de emoción opuesta. Es decir, música apacible en escenas tensas, melodías agradables para imágenes duras, o a la inversa: una música muy tensa e inquietante aplicada ante un paisaje en calma.

POR SU VINCULACIÓN

³⁰ /www.mundobso.com/terminos.htm

MÚSICA INTEGRADA: Aquella cuyo origen creativo surge del guión de la película. El compositor toma elementos concretos del argumento o de los personajes para elaborar la música. Su existencia se justifica por aspectos definitorios del guión del filme. Establece conexiones muy concretas con la película, bilaterales (música/película/música o película/música/película), de modo que edifica una conexión que hace que la música sea entendible por la película o la película por la música. Es entonces cuando si se desliga la música de la secuencia, la primera pierde buena parte de su sentido y la segunda acaba siendo menos explicada.

MÚSICA NO INTEGRADA: La música que no es integrada nace fruto de un proceso creativo del compositor que consiste en la escritura musical a partir de ideas generales o concretas, pero siempre a partir de su propio criterio personal (o del director), con el propósito de aderezar, reforzar, intensificar, ralentizar o simplemente acompañar.

Alimenta la película de manera unilateral (música a película) y, en su mejor grado, se pega a la película como una capa de piel, pero puede ser reemplazada por otra similar sin que la película pierda sentido o puede incluso ser aplicada en otra película similar.

ESTRUCTURA MUSICAL

TEMA INICIAL: Se corresponde a la música que acompaña a los títulos de crédito iniciales, por lo que si estos títulos vienen precedidos de imágenes y música, esta música no sería, en principio, un tema inicial, salvo que comenzara antes de los créditos y se desarrollara en los mismos. Puede ser también el Tema Principal, un Tema Central o un Tema Secundario.

TEMA FINAL: Se corresponde a la música que acompaña a los títulos de crédito finales, por lo que si en estos títulos no se inserta música, la última música que sonase en la película (en una secuencia previa, por ejemplo), no sería un tema final. Eso sí, el tema final puede comenzar antes de los créditos finales y desarrollarse en los mismos. Puede ser diferente, idéntico o una variación del Tema Inicial y puede ser también el Tema Principal, un Tema Central o un Tema Secundario.

TEMA PRINCIPAL: Es el más importante de entre los Temas Centrales. Solo puede haber uno. Si un filme tiene dos Temas Centrales, en plena igualdad, ninguno de ellos será principal.

TEMA(S) CENTRAL(es): Aquél o aquellos que son más importantes dramáticamente. Tiende a ampliar su campo de acción más allá de la secuencia en la que son escuchados. Suele existir para concretizar en forma de música algo importante de la película, de tal modo que eso que se concrete tenga su referente musical para hacer más explicativo un concepto que pueda ser extendido y asimilado en otras partes del filme. Su importancia obliga a que su cantidad deba ser necesariamente limitada, porque de lo contrario se corre el riesgo de provocar confusión.

TEMA(S) SECUNDARIO(s): Aquél o aquellos que son menos importantes dramáticamente. Su empleo no está limitado en cuanto a su cantidad: puede haber tantos como se quiera (música para una fiesta, persecución de coches, pelea...) en aquellas secuencias en las que se busque un aderezo, acompañamiento o ambientación. Su utilidad es circunstancial: una vez aplicado en la escena, no se espera del espectador que lo retenga y, por tanto, será rápidamente superado por la siguiente música. Puede sonar muchas más veces que un Tema Central y seguir siendo, sin embargo, un Tema Secundario.

CONTRATEMA: Es un Tema Central que existe única y exclusivamente por la presencia de otro Tema Central, y una de sus funciones más importantes es la de contradecirlo. Por tanto, solo puede darse un Contratema si en el filme existe otro Tema Central al que pueda enfrentarse. Y si no existe pugna entre un Tema Central y el Contratema, entonces no hay Contratema: solo es otro Tema Central. No necesita unirse

al tema al que se enfrenta: su sola presencia ya lo enriquece, porque un Tema Central que exprese, por ejemplo, nobleza resultará más noble aún si es enfrentado a otro tema que refleje villanía y que funcione como Contratema.

SUBTEMA: La sumisión de un tema a otro, su inserción en el seno de otro que es el dominante. En otras palabras, cuando un tema musical incluye la música de otro, siempre y cuando este tema incluido tenga una posición servil, no protagónica, respecto al tema anfitrión, convirtiéndose así en Subtema del tema dominante. Puede tener una utilidad referencial o también de expresión de dominio (del tema con respecto al Subtema).

FRAGMENTOS: Breves piezas, anotaciones insertadas para puntualizaciones determinadas. Satisfacen necesidades concretas, como por ejemplo remarcar una impresión o sensación, dar mayor virulencia a un trueno, facilitar un tránsito entre secuencias, y un largo etcétera. Pueden ser independientes, derivados o derivantes con respecto a otros temas aplicados en un filme.

LEITMOTIF: Referencia musical en forma de breves notas que tanto puede ser independiente, derivada o derivante, y que consiste en un motivo musical (o fragmento) relacionado con algo concreto y exclusivo.

DERIVACIONES

MÚSICA REPETIDA: Cuando un tema suena exactamente igual en distintas partes del filme. Su carácter es estático: siempre significa lo mismo.

MÚSICA VARIADA: Cuando de un tema se aplican arreglos y variaciones que, en todo caso, no comporten una diferenciación del sentido dramático o argumental de la música. Su carácter es también estático: siempre significa lo mismo.

MÚSICA REPERCUTIDA: Cuando un tema, al variar, se ajusta o adecúa a la evolución del argumento o de los personajes que describe, marcando pautas distintas. Su carácter es dinámico: cambia su significado con respecto a las aplicaciones previas.

NIVELES DE LA MÚSICA

NIVEL SONORO: Se refiere al volumen sonoro de una música en la película o en una secuencia, de si se oye y escucha o tan solo se oye. Una música en nivel sonoro alto permite efectuar más manipulaciones que no la que tenga un registro bajo: será más fácil repercutir una música escuchada que otra que no lo es. Por su parte, una música en nivel sonoro bajo facilita el acompañamiento de los diálogos. La alternancia de niveles sonoros permite potenciar temas o fragmentos concretos, al realzarlos, y también conexionarlos.

NIVEL ARGUMENTAL: Una película puede tener un solo estrato argumental o varios (combinar presente con pasado, o un entorno real con uno onírico). La música puede remarcar las diferencias entre esos estratos argumentales o no hacerlo, o simplemente, en el caso de que no existan distintos estratos argumentales, situarse en la linealidad marcada por la propia película.

NIVEL ESPACIAL: En una secuencia, la música puede ubicarse en diferentes espacios: el de la acción, el de las sensaciones, de las referencias, en alguno completamente ajeno o en varios de los anteriores. Si acompaña un movimiento físico se prioriza el nivel espacial de la acción; si expresa sentimientos de un personaje prioriza en su nivel espacial las sensaciones. Son dos opciones compatibles. Puede ser que la música sirva como referencia para el espectador, emocional o intelectualmente, pero no para el personaje. También puede aplicarse música en un nivel espacial de referencia cuando se vincula a algún objeto físico siempre y cuando el espectador reconozca o comprenda que esa música guarda relación con el objeto en cuestión. Pero también puede insertarse una música en una secuencia en la que no corresponde argumentalmente, adelantándose a acontecimientos venideros.

NIVEL DRAMÁTICO: En su nivel dramático, la música puede alterar el orden de las cosas, dar nuevas perspectivas a la película o situarse a ras de los personajes, a su favor o en su contra, entre otras posibilidades. Con el nivel dramático se aportan nuevas dimensiones, mayor profundidad o aspectos no contemplados en imágenes. El terreno en el que se mueve la música cuando se aplica en un nivel dramático es más amplio y libre. Las características de los personajes suele determinar el nivel dramático de la música que les acompaña, aunque a veces se opte por un contrapunto.

(*) Fuentes: Conrado Xalabarder: Enciclopedia de las Bandas Sonoras (Ediciones B, 1997). Conrado Xalabarder: Principios Informadores de la Música de Cine, en La música en los medios audiovisuales (Plaza Universitaria Ediciones, 2005. Coord. por Matilde Olarte Martínez).

25. CONCLUSIONES

- Después de realizar la musicalización del cortometraje “Esperanza Ciega” logre descubrir un planteamiento que resalta la necesidad de ser un compositor integral, que no solo maneje las herramientas técnicas para el logro de este trabajo, sino que se posea herramientas artísticas y culturales para lograr captar la esencia de la historia, y ser capaz de transmitir con sentido.
- Hay que diseñar un plan de trabajo con las pautas que se deben seguir, el personal de trabajo con el que se va a laborar, y que se tenga una conexión artística e ideológica con el mismo.
- Se debe realizar un presupuesto para poder tener un plan de trabajo acorde el capital con el que se cuente.
- Se deben tener bases sólidas en materia de composición, instrumentación, orquestación, sincronización y edición de audio, para poder desempeñar cualquier tipo de musicalización.
- Al escuchar y ver más cine, pude tener un mundo mas abierto y con mayor crecimiento en la composición, y un criterio más agudo para musicalizar futuros trabajos.
- Adquirí conocimientos del desarrollo del filme, estar en el proceso, permite tener una mejor percepción del trabajo audiovisual.
- En este proyecto de grado logre aplicar los conocimientos adquiridos y dar un refuerzo investigativo a los temas que puedan tener falencias.
- Logre tener claridad sobre la rama como compositor en la que quiero me quiero desenvolver, investigar, re-aprender y adquirir experiencia.
- Se puede tener este proyecto de grado como referencia para futuros trabajos y como una pauta inductiva para los compositores que quieran conocer del tema.

26. BIBLIOGRAFÍA

- [1] Cecil Heepworth, Come to the Dawn Memoirs of a film pionner, pag 31.
- [2] Película Sueca estrenada en 1908
- [3] Cantante sueca
- [4] www.wordreference.com/definición/vodevil 22/01/09
- [5] es.thefreedictionary.com/fonógrafo 22/01/09
- [6](Council Bluffs, 1873 - Hollywood, 1961) Ingeniero estadounidense, en 1920, en colaboración con la General Pictures Corporation, desarrolló un sistema para registrar la banda sonora en las cintas cinematográficas
- [7] www.apoloybaco.com/aljonsonbiografía 22/01/09
- [8] www.biografiasyvidas.com/biografía/c/clair.htmv 22/01/09
- [9] www.epdlp.com/compclasicos.php2id=794 22/01/09
- [10] La música en el cine, Russel Lack, Pág. 95
- [11] Martin Berheimer , Critico musical Los Angels Times
- [12] Leonard Rosenman. The music of the movies de Mark Evans, 266
- [13] Bertolt Brecht. Teatro brechtiano
- [14] es.wikipedia.org/wiki/Hanns_Eisler 22/01/09
- [15] www.biografiasyvidas.com/biografias/federicofellini 22/01/09
- [16] www.biografiasyvida.com/biografía/ninorota 22/01/09
- [17] www.monografias.com/trabajos10/gesta/gesta.shtml 22/01/09
- [18] Elisabeth Weis, “Music and Order in Hitchcock, en Ideas of order on literatura and film.
- [19] Raymon Spottiswoode, A grammar of the film : An analysis of the film technique, Berkeley, pag 192-193.
- [20] www.biografiasyvida.com/bernardherrmann 22/01/09
- [21] <http://www.labutaca.net/reportaje/bandassonoras/newman.htm> 22/01/09
- [22] Entrevista con Hugo Friedhofer, Film music Notebook, pag 19.
- [23] es.wikipedia.org/wiki/Psique 22/01/09
- [24] John CAps, “Serial Music of Jerry GoldSmith, in Film music Notebook, pag27.
- [25] Roy M Prendergast, Film music, pag 158
- [26] Audivision, Michael Chion, pag 16
- [27] La música en el cine, Russel Lack, Pág 415
- [28] <http://archivowagner.info/101rw.html> 25/01/09

[29] El derecho de autor y su protección en Colombia, Carolina Frasser de Calle, Pag 78, 108-118.

[30] /www.mundobso.com/terminos.htm

[31] *Introduction to film scoring*, Berklee college of music, Film Scoring Department.

[32] *La Strada* - Federico Fellini/ Nino Rota (película).

[33] Track and reduced score “ Theme from Jurrasick park”, Jhon Williams.

[34] Claire Detels, Music Theory, and sofá boundaries, 1994