

**COMPOSICIÓN PARA BANDA SONORA,
TRES TEMAS CENTRALES DEL GUION CINEMATOGRAFICO CATARSIS**

JULIÁN FELIPE LEÓN HERRERA

COD. 2013275014

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA**

BOGOTÁ

2019

**COMPOSICIÓN PARA BANDA SONORA,
TRES TEMAS CENTRALES DEL GUION CINEMATOGRAFICO CATARSIS**

JULIÁN FELIPE LEÓN HERRERA

COD. 2013275014

Asesor específico:

NESTOR URIEL ROJAS MELO

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ**

2019

Agradecimientos

A la vida, a la música por hacerme parte de su oficio, a mis padres por su comprensión y apoyo incondicional, a maestros que influyeron con sus conocimientos a lo largo de mi carrera, también a compañeros y amigos de facultad que me han acompañado en este proceso de formación.

Especialmente, quiero dedicar este trabajo a todos los compositores que buscan de manera permanente el surgimiento de una obra, la continuidad de una creación musical que permite inmortalizar un pedazo de nosotros mismos.

¡Gracias infinitas!

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: 2013275014	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 21-06-2019	Página 4 de 92	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	COMPOSICIÓN PARA BANDA SONORA, TRES TEMAS CENTRALES PARA EL GUION CINEMATOGRAFICO CATARSIS
Autor(es)	León Herrera, Julián Felipe
Director	Rojas Melo, Néstor Uriel
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 92p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Música para cine, banda sonora, guion cinematográfico, creación musical, partitura original.

2. Descripción
<p><i>Este trabajo de grado, está centrado en la composición musical de tres temas centrales para el guion cinematográfico Catarsis, escrito por Estefanía Parada. El guion resulta a partir de la búsqueda del autor de este trabajo queriendo involucrar en la práctica compositiva, algunos elementos característicos de la música para cine. La música para el texto cinematográfico funciona como un hilo conductor que permite fortalecer una emoción, ubicarse en un momento de la historia o resaltar la aparición de alguno de los personajes. A través de la lectura del argumento y la relación de conceptos de música para cine, se determina la composición como música extra-diegética, de esta manera surgen los temas centrales como principal objeto de estudio. Además, el trabajo muestra herramientas usadas para la consolidación de la partitura original, como la propuesta de orquestación para la obra; así mismo, brinda elementos históricos, teóricos y prácticos que permite profundizar en la temática de investigación. El trabajo de grado presenta un análisis armónico de cada una de las piezas para la obra, teniendo en cuenta elementos como melodía, armonía y ritmo, con el fin de resaltar el proceso de creación musical, este se ve influenciado por el género cinematográfico de terror, teniendo en cuenta las características del guion. La confrontación de música y argumento, se realiza utilizando un esquema de organización de las escenas, que incluye conceptos como, escena, tema, descripción y recursos musicales. Finalmente realiza maquetas de las composiciones a través de herramientas tecnológicas, utilizando el software de edición musical "Cubase" y el uso de "VST" (Virtual Studio Technology)</i></p>

3. Fuentes
<p>Adler, S. (2006). <i>El Estudio De La Orquestación</i>. Barcelona: Idea Books.</p> <p>Davis. (1999). <i>complete guide film scoring</i>. Boston: Berklee press.</p> <p>Kühn, C. (1983). <i>Tratado De La Forma Musical</i>. New York: Idea books, S.A.</p> <p>Latham, A. (2006). <i>Diccionario Enciclopédico de La Musica</i>. Mexico D,F: Fondo de cultura economica.</p> <p>López, R., & San Cristobal, Ú. (2014). <i>Investigación Artística en Música</i>. Barcelona.</p>

Nieto, J. (1996). *Música Para La Imagen*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Parada, E. (2017). *Catarsis*.

Xalabarder, C. (2013). *El Guion Musical en el Cine*. Createspace Independent Pub.

4. Contenidos

El primer objetivo específico, *exponer una serie de elementos históricos, teóricos y narrativos que influyen en la creación de una composición musical para cine*, se desarrolla en el capítulo 1 y 2. En el primer capítulo "Fundamentación histórica, la imagen y la música cinematográfica" hace énfasis en como el pensamiento compositivo para música de cine se encuentra vinculado a diferentes periodos de la música, teniendo en cuenta como antecesor a la pantalla gigante, las principales manifestaciones escénicas como bailes, ritos, óperas y otras representaciones artísticas, en donde se destaca el acompañamiento de narraciones para la imagen en movimiento. En el segundo capítulo "Elementos teóricos de la investigación" destaca como existen unas características que influyen en la composición de música para cine, estas son clasificadas en música pre-existente, original, diegética y extra-diegética; así mismo, los elementos narrativos, hacen referencia a él guion argumental y su relación descriptiva con la composición.

El segundo objetivo: "Analizar la estructura de las composiciones y los elementos musicales inmersos en su creación" se desarrolla en el tercer capítulo a través de un análisis musical de la obra, exponiendo así los elementos melódicos, armónicos y rítmicos, que están basados en su mayoría en la escala menor armónica y armonía modal.

El tercer objetivo: "Realizar las maquetas musicales de las tres composiciones teniendo en cuenta el desarrollo de las nuevas tecnologías" en este apartado se describe la realización de la pre-producción musical a través de software de audio, que permiten convertir los archivos *midi* generados por el programa de edición musical *Finale*, en un resultado con mayor realismo sonoro, que permita adjuntarse a la presentación de portafolios de composición musical.

El cuarto objetivo: "Crear un esquema de organización que permita asociar la composición musical al guion cinematográfico" Es un esquema que está basado en la *spotting session* y tiene la finalidad de organizar las escenas creando un orden de continuidad para el guion, permitiendo asignar los temas centrales en un momento determinado.

5. Metodología

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

6. Conclusiones

La composición de los temas centrales para el guion cinematográfico *Catarsis*, permitió profundizar en conceptos que desde una perspectiva histórica crean la necesidad de afianzar temáticas para la contextualización de la creación de la obra, así mismo desde un aspecto teórico, el uso de conocimientos adquiridos durante la carrera, como también los encontrados durante la investigación, influye en el proceso creativo, permitiendo la consolidación de la partitura original. La importancia de la presentación de las composiciones hacia un público que mantiene una expectativa sonora, implica el manejo de herramientas digitales, que permitan potenciar la música a través del desarrollo de una pre-producción musical.

Elaborado por: Julián Felipe León Herrera

Revisado por: Abelardo Jaimes Carvajal

Fecha de elaboración del Resumen:

11

07

2019

RESUMEN/ABSTRACT

Este trabajo de grado propone la composición musical de tres temas centrales para la banda sonora de *Catarsis*, un guion cinematográfico colombiano de terror psicológico escrito por Estefanía Parada. Desde una perspectiva histórica muestra como en las primeras representaciones artísticas del ser humano, la influencia de la música afecta en la interpretación que se le otorgan a dichas acciones. Teniendo en cuenta elementos teóricos de la música para cine, los autores Conrado Xalabarder y José Nieto, clasifican la música teniendo en cuenta la necesidad de la composición, diegética o extra-diegética. Esta investigación se centra en la banda sonora y las características estructurales y armónicas de los temas centrales, buscando como finalidad la creación de la partitura original.

This work of degree proposes the musical composition of three central themes for the soundtrack of *Catharsis*, a Colombian cinematographic script of psychological terror written by Estefanía Parada. From a perspective, the historical sample as the first artistic representations of the human being, the influence of music on the interpretation given to these action. Taking into account the theoretical elements of film music, authors Conrado Xalabarder and José Nieto classify music taking into account the need for composition, diegetic or extra-diegetic. This research focuses on the soundtrack and on the basic and harmonic characteristics of the central themes.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE FIGURAS.....	10
INTRODUCCIÓN.....	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	15
OBJETIVOS.....	15
OBJETIVO GENERAL.....	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	15
METODOLOGÍA.....	16
Tipo de investigación.....	16
Características de la población.....	16
Enfoque.....	16
Proceso de creación.....	16
CAPÍTULO 1.....	19
FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICA, LA IMAGEN Y LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA.....	19
1.1 Consolidación de la Música Cinematográfica.....	20
1.2 1920 El cine emergente como forma de entretenimiento.....	22
1.3 1927 El cantante del jazz.....	23
1.4 A cerca de la Música incidental.....	24
1.4.1 Música programática.....	25
1.5 Leitmotiv.....	27

1.6 Género cinematográfico.....	28
1.6.1 Cine de terror (Horror Films).....	29
1.6.2 El legado del expresionismo alemán.....	30
CAPÍTULO 2.....	33
ELEMENTOS TEORICOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	33
2.1 Clasificación de la música para cine	33
2.1.1Música Pre Existente.....	33
2.1.2 Música Original.....	35
2.1.3 Música Diegética.....	35
2.1.4 Música Extra-diegética	36
2.2 El Guion Argumental.....	37
2.2.1 Sinopsis del argumento.....	38
2.3 La música para el guion	39
2.3.1 <i>Spotting Session</i>	40
2.3.2 Temas centrales.....	41
2.4. Orquestación de la obra	42
2.4.1 Orquesta de cuerdas:.....	43
3.2.1.10 Martelé.	49
3.2.2 Coro.....	50
3.2.3 Piano	52
3.2.4 Percusión.....	52

CAPITULO 3.....	54
ANÁLISIS MUSICAL.....	54
3.4.1.1 Armonía.....	54
3.4.1.2 Melodía.....	55
3.4.2 Tema central N.1.....	55
3.4.3 Tema central N. 2.....	63
3.4.4 Tema central N. 3.....	69
3.5 Maquetas.....	74
3.6 Esquema, Guion musical Catarsis, Banda sonora.....	77
CONCLUSIONES.....	88
BIBLIOGRAFÍA	91

TABLA DE FIGURAS

<i>Figura 1. Órgano de Tubos de Teatro</i>	22
<i>Figura 2. Violín afinación</i>	44
<i>Figura 3. Afinación Viola</i>	44
<i>Figura 4. Afinación Violonchelo</i>	45
<i>Figura 5. Afinación Contrabajo</i>	45
<i>Figura 6. Cambio de Arco</i>	46
<i>Figura 12. Tremolo</i>	50
<i>Figura 13. Coro</i>	51
<i>Figura 14. Piano</i>	52
<i>Figura 15. Inicio Preámbulo</i>	56
<i>Figura 16. Ostinato piano</i>	57
<i>Figura 17. Disonancia- reposo.</i>	57
<i>Figura 18. Tema central Preámbulo</i>	58
<i>Figura 22. Puente 2</i>	61
<i>Figura 23.A ``</i>	62
<i>Figura 24. A `` , final</i>	63
<i>Figura 25. Antecedente Alexia</i>	64
<i>Figura 26. Consecuente Alexia</i>	64
<i>Figura 27. Entrada Violines. Alexia</i>	65
<i>Figura 28. Cambio de sección</i>	65
<i>Figura 29. Puente, Alexia</i>	66
<i>Figura 30. Puente (b). Alexia</i>	66

<i>Figura 31.</i> Sección B. Alexia (a).....	67
<i>Figura 32.</i> Sección B. Alexia (b)	67
<i>Figura 33.</i> Sección B variación. Alexia	68
<i>Figura 34.</i> Puente 2. Alexia.....	68
<i>Figura 35.</i> A` (final). Alexia	69
<i>Figura 36.</i> A Leyenda	70
<i>Figura 37.</i> A Leyenda (b).....	70
<i>Figura 38.</i> A` Leyenda	71
<i>Figura 39.</i> A` Leyenda	71
<i>Figura 40.</i> Sección B Leyenda.....	72
<i>Figura 41.</i> Sección B` Leyenda Amalgamas.....	72
<i>Figura 42.</i> Melodía inicial para el cierre. Violín 1.....	73
<i>Figura 43.</i> Melodía cierre Violín	73
<i>Figura 44.</i> Setup maquetas.....	75
<i>Figura 45.</i> Piano maquetas.....	75
<i>Figura 46.</i> Voces maquetas	76
<i>Figura 47.</i> Orquesta de cuerdas maquetas	76
<i>Figura 48.</i> Timpani	77

INTRODUCCIÓN

Esta investigación propone la composición musical de tres temas centrales para la banda sonora *Catarsis*; un guion cinematográfico colombiano de terror psicológico escrito por Estefanía Parada. El guion resulta a partir de la búsqueda del autor de este trabajo, queriendo involucrar en la práctica compositiva, algunos de los elementos característicos de la música para cine, sin embargo, es notable, que gran parte de las formas de composición para este tipo de música, sean algo exclusivo de su sincronía con las imágenes.

Catarsis es un guion argumentativo, donde la composición musical funciona como un hilo conductor, que permite fortalecer una emoción, ubicarse en un momento de la historia, como también resaltar la aparición de alguno de los personajes. Por sus características narrativas es posible afirmar que es de carácter cinematográfico, por tanto, se consideró como música para cine, de esta manera se buscó que la música tuviese algunos de los elementos en los que la percepción de la realidad cambiara, no solo creando un lazo emocional entre ésta y el espectador, sino que también la composición además de acompañar una escena aporte en el desarrollo argumentativo del guion literario para el film.

La música para cine según el autor José Nieto en su libro “Música para la Imagen, la Influencia Secreta”, se puede dividir en dos aspectos importantes: La Diégesis en la música, que hace referencia a los elementos presentes en una escena, cuando la fuente sonora hace parte de la misma, y la música Extra-diegética, que contiene una estructura y afecta de otra manera a la imagen, es decir, la puede escuchar el espectador, mas no los personajes; por ejemplo, en una escena un personaje que va caminando, escuchando música de su radio o silbando, es de carácter diegético, hace parte de lo que está sucediendo, hace referencia a una realidad; por otra parte, la

extra- diegética aporta ritmo a la imagen, modifica la percepción de la situación y crea un hilo narrativo.

Mediante un análisis del guion se determinó, la realización de tres temas centrales como parte de la estructura composicional de la obra. En *Catarsis*, existen algunos momentos de carácter diegético, pero teniendo en cuenta que la forma de la composición está enfocada en los temas centrales, se considera música extra-diegética. Términos tomados de los autores José Nieto y Conrado Xalabarder, quienes realizan aportes pedagógicos en la construcción de este documento.

En el primer tema se establece una relación entre el pasado y presente de los personajes, su origen y un punto de encuentro, en el segundo, la caracterización de un personaje principal, y un tercero, en la confrontación de la historia.

Para determinar la relación entre los elementos necesarios para la construcción de las piezas, fue necesario profundizar en la comprensión del guion, además de seleccionar conocimientos que aportaran de manera significativa a la consolidación de esta investigación, tales como aspectos históricos, teóricos y prácticos de la música para cine, construyendo así bases para la comprensión del género extra-musical.

Por otra parte, como complemento a la composición teniendo en cuenta la relación música y guion, se crea un esquema a partir de los conceptos, escena, tema, y descripción “ver pág. 75”.

De esta manera la creación musical tendrá una relación directa en un periodo previo a la sincronización de la imagen y sonido en la película. Este esquema puede ser aplicado en otras composiciones de música para cine, de esta manera otros compositores pueden tener un referente metodológico para la organización del conocimiento, antes de su materialización en la pantalla.

La articulación de proyectos interdisciplinarios, teniendo en cuenta la música como un discurso que puede desarrollarse en los procesos de creación de una obra audiovisual, permite la

participación de otros compositores, además de material compositivo que sirva como referente para ejercer en esta área específica de la música. Estos nuevos aprendizajes generados por esta metodología pueden ser usados como esquema, guía, o herramienta para fortalecer sus composiciones; y por qué no, invitar a directores cinematográficos a realizar trabajos en conjunto teniendo en cuenta la música como un elemento necesario para la creación.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Componer la música para un guion cinematográfico, representa un reto en la representación de los elementos narrativos interpretados por el autor, en la creación de la partitura de la obra, utilizar conocimientos de manera puntual ante la necesidad de creación, requiere coherencia entre estos conceptos. Es fundamental realizar un análisis acertado del texto, relacionándolo en la composición, además de seleccionar las ideas principales como temáticas de creación.

Tener en cuenta la historia, personajes, e hilo narrativo implica seleccionar el formato de instrumentos que se empleen para la ejecución de la música compuesta y su representación, de esta manera será posible caracterizar la partitura basada en un guion cinematográfico. Este fin en la música representa un campo de acción artístico donde se involucran proyectos interdisciplinarios de arte audio visual.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo crear los temas centrales que representen el guion argumental Catarsis ?

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

1. Componer tres temas centrales basados en el estudio del guion argumental titulado Catarsis.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Exponer una serie de elementos históricos, teóricos y narrativos que influyen en la creación de una composición musical para cine.
2. Analizar la estructura de las composiciones y los elementos musicales inmersos en su creación.
3. Realizar las maquetas musicales de las tres composiciones teniendo en cuenta el desarrollo de las nuevas tecnologías.
4. Crear un esquema de organización que permita asociar la composición musical al guion cinematográfico.

METODOLOGÍA

Tipo de investigación

El presente trabajo se realiza bajo los parámetros de la investigación - creación, un proceso en el cual se desarrolla el proyecto, se valida ante una comunidad académica y se evalúa un nuevo conocimiento. Según el texto “*Un acercamiento en las artes/ Sandra Liliana daza/ 2009*”, existen tres elementos que han estado presentes en el acontecer del arte (pg. 87).

- *El creador*: Busca generar una composición musical a partir de una propuesta interdisciplinar.
- *La obra*: La creación de la partitura para un guion de cine.
- *El espectador*: Compositores que tomen como referente la investigación, como sugerencia en la creación de nuevas obras.

Características de la población

Este trabajo está dirigido a compositores que se encuentran ante la necesidad de crear música para una obra audiovisual. La participación en proyectos interdisciplinarios involucra una propuesta musical en relación con el tipo de contenido, que se utiliza como objeto de estudio.

Enfoque

Su enfoque será cualitativo pues los resultados de esta investigación dependen de la recopilación de experiencias.

Proceso de creación

Inicialmente se realizó un proceso en la selección de información, que permitió contextualizar el proyecto dentro de la música cinematográfica. Esto se lleva a cabo a través de la revisión de

libros, trabajos de investigación, textos, películas y archivos audiovisuales que aportaron de manera significativa a la comprensión del concepto; posteriormente, se realizó un análisis del guion, que fue complementado en reuniones con la guionista, en las que se logró determinar el carácter de la música, la influencia de los personajes, entre otras características.

De este modo surge como objeto de estudio, la creación de tres piezas que acompañan el guion argumental *Catarsis*.

La composición parte de la intención de cubrir los temas centrales para el guion, basados en el género cinematográfico de terror. Es por esto que la creación de las melodías tiene en cuenta sonoridades oscuras y disonantes, que influyen en la escucha del espectador sin embargo cabe recalcar que el proceso armónico, prevaleció dentro de los puntos determinantes seleccionados por la guionista; para esto el compositor utiliza en su mayoría la escala menor y sus diferentes formas de aplicación, como por ejemplo el uso de los modos de la escala que aportan variedad en la representación de los personajes, espacio, tiempo y argumento.

Utilizando el primer material de trabajo creado desde el piano por el compositor, distribuye la melodía que surge a partir de la armonía construida, de esta manera se procede a seleccionar el formato de instrumentación con mayor precisión representativa para el guion.

En este caso es seleccionada la Orquesta de Cuerdas, junto al Coro, Timpani y Piano, pues aportan un amplio registro y compatibilidad tímbrica. Cabe recalcar que el piano fue el instrumento principal para la composición de la obra pues permitió ubicar los diferentes registros de las cuerdas, así como el de las voces dentro de la partitura; por otra parte, la experiencia directa con la creación de las piezas generó un criterio a la hora de establecer una propuesta musical para el desarrollo de la obra, de esta manera su escritura se llevó a cabo a través del software de escritura musical *Finale*.

Finalizada la creación de las piezas, el autor realiza un análisis musical que permite mejorar algunas secciones de la obra desde un aspecto armónico, como también argumentar la validez académica de las composiciones.

Para relacionar imágenes puntuales entre música y guion, se asignan motivos y fragmentos de las piezas en determinados momentos durante el guion; para esto, se realizó un esquema basado en la *spotting sesión*, que permite organizar la narración en escenas concretas, donde se aporta un mayor contenido descriptivo para un lenguaje entre los involucrados en su ejecución. De esta manera los conceptos utilizados para la creación de dicho esquema fueron, escena, tema, y descripción de los recursos musicales.

En un proceso de orquestación, que el autor realiza bajo parámetros de autores establecidos en la bibliografía, la partitura adquirió una forma clara para su ejecución. Los audios generados por el programa fueron exportados a través de sus funciones en un formato *midi*. En esta etapa el material es llevado donde un productor que se encargó de transformar los sonidos generados por el programa, en instrumentos virtuales como una forma de presentación del trabajo.

CAPÍTULO 1.

FUNDAMENTACIÓN HISTORICA, LA IMAGEN Y LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA.

El propósito de este primer apartado es enfatizar como el pensamiento compositivo de música para cine, se encuentra vinculado a la evolución de los diferentes periodos de la música, teniendo en cuenta que las fuentes de inspiración en su gran mayoría están destinadas a evocar una imagen, un concepto o una emoción, sin embargo, solo se ha consolidado como género, hasta la reproducción del cine en la pantalla y su respectiva articulación con la música.

En un comienzo la música y la imagen cinematográfica, se relaciona en los comportamientos del ser humano, principalmente en actos con un contenido dramático, como por ejemplo en ceremonias, bailes, ritos ancestrales, entre otras manifestaciones escénicas en donde la música se destaca en el acompañamiento de estas narraciones. “En Europa durante la época medieval, había festivales paganos que usaban música para acompañar historias de dioses y héroes, también como dramas litúrgicos que retrataban varias historias bíblicas (...)”¹ (Davis, 1999, pág. 15)

En la Grecia antigua, con la aparición de las obras teatrales, los primeros griegos y romanos usaban coros y pequeñas orquestas para acompañar estas obras dramáticas, “La Música durante milenios, fue materia fundamental en la educación del individuo y elemento básico de prácticamente todas las actividades religiosas, atléticas, militares y mágicas (...)” (Nieto, 1996, pág. 26)

La relación de música e imagen surge de todas estas manifestaciones culturales; los autores José Nieto y Richard Davis concuerdan en que la música tenía gran participación en la época de

¹ In Europe, during medieval time, there were pagan festivals that used music to accompany stories of god's and heroes that portrayed various biblical stories (...)

William Shakespeare, principalmente por el amplio repertorio que demandaban las obras propuestas por el autor.

Vale la pena mencionar cómo en diferentes periodos de la música, la ópera y el *ballet* fueron géneros musicales realmente influyentes en la ampliación de los repertorios de la composición musical para la imagen; en primera instancia por la necesidad de inclusión de compositores y músicos dentro de la escena, como también porque estos hayan sido los géneros de moda de la época, la ventaja de esto, es que permitió incrementar la demanda de composiciones que buscaban acompañar este tipo de representaciones escénicas, generando un oficio para el músico de la época.

En cuanto a la instrumentación más usada, Nieto menciona que era siempre el mismo formato, violas, tiples, flauta alta, laúd, cítara y bandola, sin embargo, podían existir indicaciones específicas del director en cuanto al uso de instrumentos. No solo por la implementación de otros, si no en la asociación de su uso, por ejemplo, una flauta dulce, que es usada para describir melodías suaves y tranquilas, podría describir escenas grotescas, con un contenido más fuerte, de esta manera, la percepción del espectador resulta ser influyente, manipulable ante un contenido propuesto por el autor de alguna obra.

1.1 Consolidación de la Música Cinematográfica

José Nieto menciona que algunos teóricos creen que la imagen cinematográfica, nace ligada a la música de forma natural, por tradición, pues en gran mayoría de las representaciones artísticas del hombre se ve involucrada, sin embargo, según el autor, existen razones prácticas, como cubrir el ruido del proyector las que fueron construyendo un género musical cinematográfico. (Nieto, 1996)

No obstante solo hasta la aparición del cinematógrafo creado por los *Hermanos Lumiere* en el año 1895, dando paso a la era del cine, se puede afirmar que es un punto de partida para la música cinematográfica, cabe señalar que las primeras imágenes que se hicieron hacían parte de espectáculos de variedad “(...) se trataba de pequeños documentales que se ofrecían dentro de los espectáculos de variedad (*Music Hall*)” (Nieto, 1996, pág. 29). Este gran suceso permitió la incorporación de músicos y pequeñas orquestas para el acompañamiento de las obras proyectadas, la música se tocaba en vivo, algunos de los instrumentos característicos como piano, pianola y órgano acompañaban a cantantes, bailarines y equilibristas.

Sobre el repertorio a utilizar, además de piezas de música clásica, se usaba todo tipo de música “(...) clásicos favoritos, canciones populares, canciones de folk, o música de café. Hubo poco o ningún intento de darle a la música una importancia dramática”² (Davis, 1999, pág. 17) sin embargo este propósito de relación daría paso a nuevas estéticas musicales hacia la evolución de la nueva atracción del siglo, pues surge la necesidad de que la música tuviera fines expresivos, por lo tanto requeriría de un carácter más concreto hacia la escena.

Teniendo en cuenta como en la época de Shakespeare se realizaban algunas indicaciones que permitieran crear un contraste escénico entre la música y la imagen, para la época en que la estandarización de la música cinematográfica continuaba en crecimiento, fue de gran importancia que esta tuviese sus propias partes y señalamientos; según Davis a principios de 1908 en Francia surge la primera partitura para música de cine compuesta por *Camille Saint-Saens* para la película “*L’assassinat du Duc de Guise*” (El asesinato del Duque de Guisa).

La creación de la partitura para la música en el cine fue un suceso de gran éxito para los

² (...) classical favorites, popular songs, folk songs, or café music there was little or no attempt to give the music a dramatic importance.

compositores, pues además de generar indicaciones precisas en su proceso de creación, serían involucrados en el desarrollo de una obra audiovisual de una manera más integral.

1.2 1920 El cine emergente como forma de entretenimiento

Inclusive en la era del cine mudo, se producía un incremento de propuestas musicales de acompañamiento en vivo, esto implica los elementos que hacían parte de la proyección tales como el piano, la orquesta o el fonógrafo, pero sin lugar a duda, la música era un elemento clave que atraía al espectador a las salas de cine, según el documental de la BBC *La Música en el Cine / La Gran partitura*.

Las salas tenían a menudo sus propias pequeñas orquestas, y la variedad de los músicos dependía de la necesidad de la obra o el espacio del lugar, sin embargo, el sonido creció mucho más a partir de la llegada al teatro el órgano de tubos, un instrumento que funciona con el aire, qué además de reproducir sonidos propios de un órgano de tubos, contaba con elementos de percusión como platillos entre otros efectos de sonido reales como la bocina de un carro de la época. (British Broadcasting Corporation (BBC), 2015)



Figura 1. Órgano de Tubos de Teatro

Fuente: (British Broadcasting Corporation (BBC), 2015)

En la proyección de estos cortos el músico tenía la libertad de influir de manera constante y directa en la escena. Los estudios no podían controlar lo que este tocaba, una música incorrecta se convertiría en algo completamente contraproducente, pero es importante mencionar la viveza con la que el espectador debió percibir la música como también la imagen, no como conceptos separados sino más bien elementos que conformaban el espectáculo.

1.3 1927 El cantante del jazz

El cantante del jazz es un largometraje que pretendía realizarse a partir del sonido sincronizado, quizá porque fuese una necesidad de experimentación dirigida a los espectadores, como también para buscar alternativas a los inconvenientes generados por problemas técnicos.

“Sencillamente, los problemas técnicos tan solo permitían ver filmes breves, más allá de los tres minutos, el fonógrafo y el proyector asociados acababan por descincronizarse.” (Laurent, 2007, pág. 13) Se cree que a partir de este tipo de situaciones surgió la banda sonora, como un álbum sincronizado con el proyector.

Esta película es considerada de gran importancia por la evolución que representaría para el cine contener diálogo hablado y al mismo tiempo música, la era del cine mudo llegaría a su fin, “A partir de entonces la música se libera de la servidumbre de ser el único elemento sonoro que acompañaba la imagen.” (Nieto, 1996, pág. 73) Esto significa que debe compartir un espacio sonoro con otros elementos como el ruido, efectos especiales entre otros; con la incorporación del sonido en el cine.

La preocupación que surgiría por parte de los estudios es el grado de aceptación del espectáculo por parte del espectador de manera natural, teniendo en cuenta que en la gran mayoría de las proyecciones se utilizaban músicos en vivo.

1.4 A cerca de la Música incidental

Una de las características musicales de este tipo de obras, es que buscaban cubrir completamente el hilo narrativo; dentro del estudio de la música cinematográfica es recurrente que se hable en un lenguaje con términos específicos para un tipo composición, por ejemplo, la música incidental. Algunos teóricos afirman que es aquella que solo pueden escuchar los espectadores de algún u otro modo; no tiene justificación dentro de la película y puede llegar asociarse a cualquier sonido.

Sin embargo todo depende de su funcionalidad y su origen, aquello que pertenece directamente a esta, se le conoce como diegético, por el contrario una banda sonora con partes que conducen la obra a una emoción u otro interés, es considera de tipo incidental.

Por sus características Egmont; un conjunto de piezas compuestas por *Ludwig Van Beethoven* basada en la obra literaria de *Goethe* titulada del mismo modo, es un claro ejemplo de música incidental, pues busca cubrir toda la narración; Siendo la obertura la pieza más destacada. La historia hace referencia a la vida del conde Egmont, quien fue arrestado, condenado a muerte y posteriormente decapitado. Además de la descripción musical del texto a través de las diferentes emociones en donde se percibe la añoranza de un personaje al estar en prisión y su momento previo a la muerte, el compositor buscaba representar el sufrimiento del pueblo ocasionado por la opresión, en una época de conquista.

Es importante mencionar que este término en la actualidad también es usado en la música para los videojuegos, programas de televisión y evidentemente en el mismo cine, pero haciendo referencia a un contexto histórico como el clasicismo o el romanticismo surgirían términos como música programática para designar momentos exactos de una obra, en la que la música se componía de manera específica para una escena.

1.4.1 Música programática

La música programática surgió como una forma de evocar imágenes o escenas en la Europa occidental, pero su mayor auge fue en el romanticismo, como mencionaba este tipo de términos propios del estudio de la música para cine, es posible que se encuentre relacionados con la época en la que fue desarrollada, sin embargo, se puede llegar a diferenciar de la ópera al no tener letra. Según *La música en el siglo XX*, los compositores ya habían experimentado formas y estructuras basados en la tonalidad, es por esto que la música surgía a partir de nuevos conceptos.

La composición se había convertido en la manera en que la música plasmaba nuevas concepciones en donde ésta no era algo completamente puro o abstracto, sino que se relacionaba con otros elementos extra musicales, como la naturaleza, colores, drama entre otros. “Proporcionó a los compositores una justificación para escribir pasajes que no hubieran estado admitidos ni en la teoría musical ni en términos puramente musicales” (Robert, 1994, pág. 21)

Cabe mencionar que en el renacimiento, obras compuestas para clavecín como lo es *The fall of the leaf* de *Martin Peerson* o *The Battle* de *William Bird*, son consideradas propias del género, también en el periodo Barroco de la música se destacan composiciones como *Las cuatro estaciones* de *Antonio Vivaldi*, pues ésta busca ilustrar la lluvia, vientos, el zumbido de las moscas, campesinos entre otras cosas, y en un periodo clásico-romántico compositores como Beethoven destacan obras como la sinfonía pastoral.

El autor (Isla, 2007) menciona diversos tipos de música programática: Es *imitativa*, cuando busca reproducir fenómenos sonoros como los pájaros, el viento la lluvia, etc; *Descriptiva*, cuando busca hacer una traducción de fenómenos no necesariamente sonoros como la noche, o la luz del día; O *Representativa*, cuando el tema es la motivación, partida, triunfo etc. Uno de los tipos de composición de música programática, es el poema sinfónico, pues sus características están

relacionadas con la música instrumental y la búsqueda de la estimulación de las emociones. (Isla, 2007) (pág. 2)

1.4.2 Poema sinfónico:

Según el diccionario de la música Oxford, es una pieza musical basada en un tema literario, ya sea poético o extra musical, por lo general consta de un solo movimiento similar al primero de una sinfonía, este surge como producto del romanticismo pues se relaciona entre la literatura y el arte dramático. Sin embargo su mayor auge fue en el siglo XIX como una forma de composición musical sinfónica, “Los elementos de la forma sinfónica convencional se condensaron para conformar un solo movimiento” (Latham, 2006, pág. 1198), se debe mencionar que las dimensiones de la obra son menores a las que puede cubrir una de tipo incidental, debido a la brevedad de algunas narraciones.

El poema sinfónico también se entiende como poema tonal, sus antecedentes están relacionados “(...) como Coriolano de Beethoven y Sueño de una noche de verano de Mendelssohn, que son también descripciones musicales de temas literarios.” (Latham, 2006, pág. 1198)

Otro compositor que se destaca en el género sin lugar a duda fue Franz Liszt “Liszt combinó aspectos de la obertura y la sinfonía con elementos descriptivos, produciendo una serie de obras orquestales narrativas “ (Latham, 2006, pág. 1198)

Estas composiciones fueron utilizadas como referencia por otros compositores, que, desde un punto de vista político, encontraron una forma de manifestación nacionalista de la música con la intención de exaltar su patria, entre ellos Smetana, Dvorak, Mussorgky, Borodin y Chaikovsky. Cabe recalcar que el poema sinfónico alcanzaría su máximo esplendor con Richard Strauss, pues amplió y profundizó la forma, usando herramientas para fortalecer la orquestación, además de

recursos estilísticos a través de modelos compositivos, pues sus temáticas abarcan textos narrativos, filosóficos, pictóricos y además autobiográficos.

1.5 Leitmotiv

Significa motivo conductor, se utilizaba para describir un tema recurrente en una obra, por lo general representa un personaje, una emoción, una idea o una situación, la unidad más pequeña de una estructura temática, según *El cine y la Música* del autor Theodor Adorno, el Leitmotiv se hizo popular con Wagner pues la mayor parte de sus éxitos están relacionados con esta técnica de composición; “su leitmotiv actuaba ya como una especie de marca registrada, en la que se podían reconocer figuras, sentimientos y símbolos.” (Adorno, 1976, pág. 18), estos se caracterizaban por repeticiones, dependiendo de lo ocurrido en escena.

Su mayor uso se dio por lo general en óperas o algunas sinfonías; por ejemplo “Der Ring des Nibelungen”³ traduce “*El anillo del nibelungo*”. En esta ópera Wagner asignó motivos a cada uno de los personajes representados a través de instrumentos y motivos melódicos, como también armónicos en una secuencia de acordes.

Si bien el leitmotiv facilitó la comprensión al espectador en relación con la imagen en escena, de alguna u otra forma también agilizó la composición, para lo que podía representar un tedioso trabajo para el compositor, de esta manera permitía crear repeticiones convirtiéndose en una de las técnicas de mayor práctica en el cine.

Adorno continúa afirmando que se debe tener en cuenta la magnitud y variedad argumentativa de las obras en la contemporaneidad del cine, pues el uso de la repetición puede dañar la intencionalidad de enriquecer y generar continuidad en las piezas.

³ Der Ring des Nibelungen; es un ciclo de cuatro operas compuestas por Richard Wagner entre 1848 - 1874

1.6 Género cinematográfico

“Los géneros cinematográficos se han definido muy tardíamente – en la década de los cuarenta – y sirven para clasificar las películas en función de las expectativas que crean en el espectador”

(Sanchez Noriega, 2005, pág. 98)

El género es utilizado para categorizar los contenidos de una película, desde la perspectiva de la industria es posible que sea una forma de esquematizar la información para el público, como una forma de organización frente a la variedad de demanda que los mismos espectadores puedan generar,“(…) es una guía para el comportamiento del público – reír (comedia) emocionarse o llorar (drama) asustarse (terror), sorprenderse (fantástico), entretenerse (aventuras) etc (...) o para el reconocimiento de temas, espacios, íconos, situaciones, objetos, acciones(…)” (Sanchez Noriega, 2005, pág. 98)

Cabe mencionar que, a lo largo de la historia del cine, los géneros han ido adaptándose a la creación de nuevos subgéneros que se mezclan entre sí, surgen como derivación del mismo lenguaje, en ocasiones buscando ser más puntual en su contenido, en otras se ve afectado por corrientes del pensamiento que acontecen en el momento histórico, o también se ve implícito la búsqueda del espectador.

Según el autor Lauro Zavala en el artículo “*Sobre la evolución de los géneros cinematográficos*”. Los géneros cinematográficos se ven enfrentados a paradigmas estéticos como el cine clásico, moderno y posmoderno, en los años 40 ya existían parámetros de creación que son parte fundamental en la producción de cine occidental, en los años 60, se intensificó sus rasgos frente a la ruptura de lo que para ese momento era habitual, o tradicional, dando paso a una época que es considerada como los inicios del cine moderno; posteriormente en los años 80, la articulación de estos conceptos genera la producción de cine posmoderno.

El género cinematográfico que ha elegido la guionista para el guion argumental *Catarsis*, es el de cine de terror, y dentro de un subgénero podríamos mencionar que hace parte del cine de terror psicológico, es por esto que en este apartado el documento hará énfasis en una breve historia del cine de terror que permitirá contextualizar al lector o compositor sobre los diferentes periodos en los que se ve involucrado una masiva producción del género.

1.6.1 Cine de terror (Horror Films)

La temática de lo espeluznante, macabro, oscuro, hace parte de un fenómeno global cultural de expresión de las emociones, que desde una perspectiva psicológica refleja los mayores miedos del ser humano y su condición de vulnerabilidad ante una situación angustiante o desagradable, “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo y el más antiguo y más intenso de los miedos, es el miedo a lo desconocido” (Losilla, 1992, pág. 17). Tal vez el experimentar este tipo de sensaciones logro el crecimiento del género cinematográfico que si bien existen relatos en diferentes épocas de la literatura, como también historias místicas de pueblos, encontró una gran acogida principalmente en las novelas del siglo XIX; este contenido particularmente es considerado como algo alejado de lo normal, sin embargo resulta ser la matriz del género, “(...) Constituye la fuente inagotable de lo que han nutrido las distintas artes en su intento de reflejar lo irreflejable: fantasmas, vampiros, hombres-lobo, psicópatas, zombies etc. (...)” (Losilla, 1992, pág. 17).

El surgimiento del nuevo arte permitió una conexión directa con el espectador, que quizá como una excusa inmersa en el entretenimiento, se enfrentaba a un plano totalmente desconocido que exaltaba sus emociones frente a lo ocurrido “Muchos ya son los teóricos que coinciden en la consideración del cine como el medio más dotado para la representación de lo horrible y lo

terrorífico” (Losilla, 1992, pág. 25), teniendo en cuenta las características ambientales de las proyecciones, tales como la oscuridad y la mirada puesta en un objeto iluminado creando una sensación hipnótica de contemplación, es posible que en un inicio no fuese tan necesario un contenido altamente terrorífico para crear miedo en el espectador.

Evidentemente la naturaleza del cine era concebida como una realidad ficticia, y es posible que, en el caso de las primeras películas de corta duración, como por ejemplo la llegada del tren, generara un efecto de aplastamiento o embestida sobre el público.

Para un crítico de cine de terror resultará inevitable tener en cuenta la postura psicología que tomara el espectador teniendo en cuenta el género cinematográfico; según *Losilla*, el primer plano en algunas tribus africanas primitivas, realmente causaba una sensación de pavor al relacionarlo con la mutilación de los miembros del cuerpo, “se trataba de una verdadera mutilación, o, en el peor de los casos, de un acontecimiento sobrenatural” (Losilla, 1992, pág. 26).

En las películas de terror, el autor relaciona las teorías de Sigmund Freud respecto al inconsciente y lo siniestro, el espectador ve reflejado su propio yo en las pasiones más profundas que puede describir el cine, y estas características son vertientes para crear películas de psicópatas, asesinos entre otros; posiblemente en la actualidad, sean percibidas de otra manera al convertirse en un acto cotidiano, sin embargo, continúan siendo una fuente generadora de propuestas cinematográficas.

1.6.2 El legado del expresionismo alemán.

Dentro de las vanguardias artísticas, el expresionismo surge en el siglo XX, como manifiesto hacia las necesidades de transformación cultural, que en las artes encontró una manera de plasmar

representaciones del pensamiento. Además de una necesidad constante de innovación y saturación por los estilos de creación ya inmersos por tradición, en la época se vio persuadida e influenciada por conflictos como la primera guerra mundial en 1914 en Alemania, de este modo, estas situaciones alteraron el pensamiento y las concepciones de creación.

Si bien el expresionismo inicialmente se manifestó a través de la pintura, en el cine, se destacan producciones como *El Golem* (1915) de Paul Wegener, “Wegener produjo su segunda película *Der Golem (El Golem)* de la cual, como su primera película, se hizo otra versión después de la guerra” (Kracauer, 1992, pág. 37) cabe recalcar que esta fue una novela de Gustav Meyrink adaptada para un guion cinematográfico.

Sin embargo, en 1920 con la aparición de películas como *El Gabinete del Doctor Caligari*, se marcaría una pauta estilística como aporte al naciente cine mudo de terror. “Si bien la literatura y la pintura expresionistas se habían desarrollado antes de la guerra sólo consiguieron un público después de 1918.” (Kracauer, 1992, pág. 69)

El Gabinete Del Doctor Caligari, dirigida por Robert Wiene y escrita por Hans Janowitz y Carl Mayer; es una de las obras más importantes del cine expresionista alemán; su temática gira en torno a un hipnotista que utiliza a un sonámbulo para cometer una serie de asesinatos;

Su narración está ubicada en una ficticia ciudad del norte de Alemania, próxima a la frontera holandesa, significativamente llamada Holstenwall, un día llega una feria a la ciudad con calesitas y números de espectáculo, entre estos el del Dr. Caligari, fantasmagórico hombre de anteojos que presentaba al sonámbulo Cesare. (Kracauer, 1992, pág. 65)

Según Kracauer, Janowitz menciona como este cuento de terror tiene un alto contenido de crítica política hacia el servicio militar obligatorio presente en la época por el ejército alemán, pues Cesare representa a los soldados que son entrenados para matar y ser matados, y al Dr. Caligari

como el gobierno manipulador encubierto, por otro lado, Kracauer manifiesta que el final es erróneamente revelado, pues se muestra a Caligari como un psiquiatra irracional frente a sus acciones. La obra es considerada con un alto valor artístico debido a su escenografía, además de su música, dramática y terrorífica.

En un aspecto expresionista musical se destaca el compositor Arnold Schoenberg, quien por su innovación y trabajo estilístico generó un impacto histórico en la música, al romper con los esquemas tradicionales del pensamiento compositivo, “(...) alcanzó su madurez musical en los primeros años del siglo XX y definió las líneas principales de la evolución estilística, de los siguientes cincuenta años.” (Morgan, 1994, pág. 79) De esta manera, creo un nuevo referente de creación musical, al alejarse de los principios de la música tonal, para sumergirse en nuevas sonoridades que encajaban directa o indirectamente en la vanguardia del expresionismo.

Aunque Schoenberg también compuso obras de tipo programática como *Verklärte Nacht* (Noche Transfigurada) (1899) y el poema tonal *Pelleas und Melisande* (Peleas y Melisande) (1903) en las que aún, según Morgan, se pueden establecer unos límites de tonalidad, “predomina la influencia de Wagner, ambas obras son programáticas en cuanto a su concepción, utilizan leivemotiv y son intensamente cromáticas” (Morgan, 1994, pág. 80) es importante mencionar como en una etapa crucial de su pensamiento compositivo, se aleja completamente de la tonalidad hacia un cromatismo libre, algunos críticos musicales tildaron este concepto como atonal.

Por otra parte, mencionar a Schoenberg implica indudablemente mencionar el sistema dodecafónico, pues a pesar de la libertad compositiva que caracteriza al atonalismo, el pensamiento cromático y contrapuntístico de sus composiciones más extensas lo condujo a crear un sistema capaz de reemplazar las formas convencionales de creación musical, en donde son

utilizadas doce notas de forma equivalente sujetas a un orden y unas leyes que argumentaban la técnica; cabe recalcar el carácter disonante que generaba, si bien fue usado en algunos films como ambientación en algunas escenas expresionistas de la época, también cubrió operas como *Erwartung (La espera)*.

CAPÍTULO 2.

ELEMENTOS TEORICOS DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Clasificación de la música para cine

Uno de los autores de habla hispana que ha buscado profundizar en los aspectos teóricos de la música para cine es Conrado Xalabarder; en su libro “El guion musical en el cine”, hace referencia a como determinadas características musicales influyen en la composición musical para una banda sonora, “se utilizan para la construcción del discurso narrativo que deriva en el guion musical.” (Xalabarder, 2013, pág. 23)

Puntualmente hace referencia a la música original, compuesta específicamente para el film; y a la música pre-existente, que también puede ser adaptada para la película, no obstante, también se ve involucrada la función en la que se refleja su propósito de creación, en este caso, mencionados factores se han tenido en cuenta para la composición del guion cinematográfico *Catarsis*.

2.1.1 Música Pre Existente

Si bien una banda sonora puede tener música escrita con anterioridad, como en el caso de que exista una pieza, o algún fragmento de música clásica que sea tan representativa para describir un personaje, entre otras circunstancias, se le conoce como pre-existente. Se debe tener en cuenta el

contexto histórico, social y político en el que se ve desenvuelta la historia; por ejemplo, el autor expresa como en un film autobiográfico como *Mozart*, es necesario que suena la música del compositor, la banda sonora debería estar integrada por temas del compositor, “Si un film se ubica en un momento histórico y lo que se quiere es ambientarlo, es razonable que se recurra a música del periodo” (Xalabarder, 2013, pág. 23), de esta manera las razones de usar música ya escrita, son porque se encuentren directamente relacionadas con el argumento.

Esto no quiere decir que la música preexistente no tenga un valor acertado al ser incluida en la composición para el guion, por ejemplo; en una escena de un asesino en serie, puede utilizarse música de *Bach* como por ejemplo un aria, y si es conocida por el público se logrará mostrar que el personaje siniestro es de algún u otro modo culto, refinado y sofisticado sin necesidad de indicarse en el guion, sin embargo es importante que los nuevos compositores de música para cine, comprendan algunos riesgos mencionados por Xalabarder, en la composición musical con música pre-existente.

El primero es estético, puede suceder cuando argumentalmente no tiene justificación alguna su inclusión, cuando no va de la mano del guion, en otras palabras que no tenga nada que ver con el guion musical; el segundo de los riesgos, es narrativo, cuando un tema ocupa el lugar de un tema original, y el tercer de los riesgos es el de distraer al espectador, que éste se involucre en tararear la música porque la identifica fácilmente rompiendo el hilo argumental de la película. De esta manera el protagonismo recae sobre la música desprendiéndose de la idea original que quiera transmitir el director, no obstante existen películas en las que evidentemente se puede identificar la canción, pero teniendo en cuenta que este ha sido el objetivo del director y compositor.

2.1.2 Música Original

Es la música que está escrita expresamente para el *film*, (en este caso está compuesta para un guion cinematográfico). La música original, tiene la capacidad de integrar los elementos que conforman el guion, por lo tanto el espectador no la conoce, de esta manera no distrae, ni estorba, más bien unifica y realza la emoción, de esta manera surgen nuevos recursos en la expansión del uso de los temas a lo largo de la historia, pues permite realizar variaciones de estos o acoplarse de una manera más precisa a unos segundos de una escena, contrario a la preexistente que posee un tiempo determinado, “Con música original podemos hacer variaciones sobre un tema, ampliaciones o restricciones, podemos reducirlo a motivo o fragmento, y en definitiva modularlo según las necesidades narrativas del film” (Xalabarder, 2013, pág. 28)

2.1.3 Música Diegética

En el inicio de la investigación, se menciona como el término diégesis se encontró como una forma de dividir la música para cine, propuesta por José Nieto, en donde según algunos teóricos en el siglo XX, se comienzan a diferenciar dos aspectos importantes, dentro del tipo de narración en la música cinematográfica. “a) la historia que se cuenta, es decir, lo que podríamos llamar el argumento, y b) su representación, esto es, los elementos que se utilizan para contar dicha historia” (Nieto, 1996, pág. 21).

En el caso de la historia se cuenta la historia de cuatro personajes; turistas, que según el argumento, encuentran en la ciudad de Cartago una leyenda acerca de unas cuevas en dicho lugar, donde recae una maldición de un sacerdote franciscano para los que se atreven a entrar, la interacción de estos personajes será considerada como diégesis, y dentro de la composición se ve reflejado en escenas como en la que “Alexia” uno de los personajes principales, recibe un

obsequio por parte de su padre, se trata de una cajita musical, al abrirla comienza a sonar emitiendo una melodía, asociada al guion musical que involucra el uso de un tema central de la composición.

Por otro lado, la obra en general se ve enfocada en su representación, en los elementos que según Nieto y Xalabarder contarán la historia, estos serán considerados como extra-diegéticos y se abordarán a continuación.

2.1.4 Música Extra-diegética

La música extra-diegética se enfoca en los elementos externos que percibe el espectador mas no los personajes, “se ubica en lugares como el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes, y su duración no responde a criterios de exactitud.” (Xalabarder, 2013, pág. 31)

Estos elementos le permiten a la composición poseer una estructura musical propia, y un ritmo que puede cortarse o prolongarse de acuerdo con las necesidades de la escena; cabe recalcar que el autor Xalabarder, la considera también como “Música Incidental”, abordada con anterioridad, se menciona que esta cumple el papel de hilo conductor emocional de la obra, y también hace alusión a los elementos que no suenan de manera natural en esta.

Teniendo en cuenta que en la composición para *Catarsis*, el guion argumental no posee imágenes, o relativamente pocas, como, por ejemplo, fotografías del casting de los personajes, u otras de las cuevas de Cartago, (una de sus locaciones principales); no puede realizarse un trabajo de sincronía directa con la imagen, por tanto la mayor parte de la composición está dirigida al ritmo en general que lleva la historia.

Sin embargo el guion aporta un cambio constante de escenas, en donde se desarrollan pequeñas historias y la música debe interactuar con estas. Las situaciones o discusiones puntuales dentro

de la historia. Son abordadas directamente desde la “*Spotting session*”⁴ y la clasificación de las escenas se realiza a través de la “*Storyboard*”⁵. Donde a través de dibujos y el orden del guion se crea una maqueta grafica que permitirá la ejecución visual en la filmación. Desde el punto de vista de la creación musical se logra a partir de un guion musical, que a lo largo de este documento se ha mencionado como esquema. “ver pag 77.”

Existen excepciones en el guion como lo es el tema central de la caja de musical de Alexia, este tiene una función extra-musical que permite no solo representar un personaje, si no conformar un tema central que hace parte de la banda sonora, no obstante, también es usado como música diegética al sonar de manera natural en el guion.

Estas dos divisiones narrativas, música diegética y extra-diegética, pueden convivir de manera continua en el desarrollo de la composición, además de que uno de los temas originales pueda oscilar dentro de los dos términos en una misma escena, como es el caso de la ya mencionada caja musical de Alexia.

2.2 El Guion Argumental

Antes de profundizar en la composición musical, es importante mencionar como las características narrativas, que construyen el guion argumental, poseen una estructura de narración, que al relacionarse con otro tipo de textos como cuentos, leyendas, mitos entre otros, encuentra una validez formal en la construcción del relato; así mismo , desde un punto de vista musical, la interpretación del guion, hace parte de una evolución hacia una propuesta de consolidación cinematográfica, por esta razón, dicha propuesta también contiene una estructura musical narrativa.

⁴ Pag 37.

⁵ Guion Gráfico, conjunto de imágenes en secuencia.

Según el artículo “Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música” (Graboez, 2009) en la revista “Palabra, Pensamiento y Obra” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, se menciona la narratología, como el estudio de estas fórmulas recurrentes en la estructura semántica, que permite su posterior aplicación en el análisis de géneros y obras musicales; en el caso de Catarsis , se considera pertinente mencionar algunos de los elementos que conforman la narración, como lo son los personajes, el espacio y el tiempo que se ven involucrados en la sinopsis del argumento.

2.2.1 Sinopsis del argumento

Alexia, Alberto, Jorge y Esteban. Historias paralelas de cuatro turistas que se encuentran, al tener un punto común de curiosidad en la ciudad de Cartago – Valle del Cauca. Alexia, Alberto y Jorge, viajan debido a la invitación de la empresa más relevante en bordados de Cartago y Esteban, un estudiante de cine, que llega a la ciudad junto con sus compañeros de la universidad, para grabar un documental como proyecto de grado. Ellos cuatro se encuentran a causa de la curiosidad por una leyenda del lugar sobre unas cuevas que cuentan con una maldición creada por un padre franciscano, desde la época de la colonización y de sus ganas por entrar en ellas.

Éstas cuatro historias paralelas que comienzan desde antes del encuentro entre los personajes son completamente relevantes para la dinámica que se generará en un lugar donde se juega con la ilusión que a ciencia cierta no se sabe si corresponde a eventos paranormales o de otra índole.

Lo que se pretende en este enunciado es recalcar como el guion argumental influye en la estructura narrativa de la música, sin embargo esta no se limita en seguir paso a paso la descripción de la obra, pues es considerada parte de una estructura extra-diegética en la que el lenguaje musical manifiesta su propia estructura de creación, evidentemente con el ánimo de

potenciar las emociones del guion, caracteriza rasgos puntuales de los personajes o situaciones que en una etapa posterior podrá ser sincronizada de acuerdo con las acciones de la película.

En el caso de la música para *Catarsis*, se ve reflejado en la composición de los tres temas centrales, que de algún u otro modo se ubican en un espacio narrativo de este, inicio, nudo y desenlace, así mismo, involucran generalidades del guion, “En los géneros de la música instrumental, el argumento como elemento de la forma (elemento que modela la forma) no desaparece sin dejar huellas, sino que sobrevive bajo un aspecto más general, más abstracto (...) (Graboez, 2009, pág. 66)

2.3 La música para el guion

Luego de explicar las diferentes nociones históricas, teóricas y narrativas que influyen en la música para el guion, se busca determinar cómo se relacionan estas definiciones en la estructura de la composición, además de aportar nuevos elementos de carácter específico sobre las piezas, donde la mayoría hace parte de lo que se denomina música extra-diegética; por otro lado, al ser una obra inédita, busca consolidarse como una película, y de esta manera es considerada como música original.

Desde un punto de vista argumental el guion aporta dos escenarios en el tiempo, el primero haciendo alusión al pasado, en la niñez de Alexia y el presente, en el que se desenvuelve la historia, “ Una película puede tener un sólo estrato argumental o varios (combinar presente con pasado, lo real con lo onírico...)” (Xalabarder, 2013, pág. 66), por otro lado, también implica el momento en que ocurrió la leyenda de la que trata el texto, además de diferentes escenarios y personajes en el que la música se ve comprometida en la veracidad de lo que se debe interpretar. La música tiene influencia en el espectador, sin embargo se busca no distraerlo evitando dañar la

trama de la historia, o impulsar a que este se adelante a una hipótesis, sin embargo; si se busca sugerir potencialmente los factores más relevantes del guion a través de unas jerarquías en la composición, de esta manera surge en gran medida lo que corresponde a la estructura de la banda sonora para el guion.

En este caso, Xalabarder propone una estructura temática que consiste en otorgar un criterio para la música, “En definitiva, hacer una estrategia en la que su visión abarque en primera instancia la de toda la película y, en segunda, aspectos concretos y específicos, como las secuencias” (Xalabarder, 2013, pág. 82), cabe recalcar que también existen otros tipos de bandas sonoras sin una estructura temática y más bien buscan potenciar pequeños momentos a lo largo del film; en el caso de *Catarsis*, los temas centrales pueden sonar reiterativamente si el texto así lo requiere. Si una situación se hace recurrente e involucra una temática que involucre la composición, su duración dependerá del tiempo en desarrollarse la escena.

2.3.1 Spotting Session

La *Spotting Session* traduce sesión de detección y hace referencia a las reuniones entre los creativos involucrados en el desarrollo de la película, “(...) el encuentro entre productor, director y compositor donde se decide cómo usar la música en la película” (Davis, 1999, pág. 83)

Antes de comenzar con el proceso creativo, se realizaron varias reuniones con la guionista Estefanía Parada, pues a través de la propuesta cinematográfica *Catarsis*, parte la composición, en el primer encuentro se manifestó la necesidad de involucrar la musicalización de la historia, con el fin de buscar la aprobación de presupuestos para la ejecución del proyecto, en ese momento fue recibido el material de trabajo, en este caso el guion argumental.

Luego de una lectura del texto, se logró contextualizar diferentes aspectos puntuales del guion,

personajes, línea de tiempo, trama. Esto permitió generar bocetos musicales para una nueva reunión en la que se definen tres momentos especiales dentro de la historia, de este modo son asociados como elementos claves en la construcción de la banda sonora de la película, (los tres temas centrales); en este encuentro la guionista además orienta la interpretación de la historia con el fin de que la música no irrumpa o descifre el desenlace de la historia, de esta manera surgen nuevos cuestionamientos que abarcan el tipo de instrumentación adecuada para los elementos Extra-Musicales, en este caso, las piezas y su propia estructura.

Cabe recalcar que habitualmente a partir de la *Spotting Session* surgen esquemas para la organización de la información, esta es usada en una etapa de post producción como forma de sincronizar las imágenes con la película, sin embargo, este proyecto de investigación plantea una organización de la música en las escenas previa utilizando los temas centrales.

2.3.2 Temas centrales

Los temas centrales buscan tener un significado altamente representativo en la comprensión del espectador, asumen una mayor carga sobre los elementos narrativos tales como personajes, conceptos, además de su representación dramática. Sobre el tema central: “Existe para dar vida a algo importante en forma de música (...)” (Xalabarder, 2013, pág. 84), de alguna u otra forma permite una comunicación directa con el oyente, si la intención del compositor, es referenciar este tipo de elementos involucrados, lo mejor es usar un tema central.

En el caso de *Catarsis*, los temas centrales surgieron a partir del análisis del guion y reuniones con la directora como se mencionaba en la *Spotting Session*, estos son:

1. Preámbulo, cuevas de Cartago, sombrías, profundas, oscuras, busca relacionar una de sus locaciones principales, con los personajes involucrados.

2. Alexia, caja musical de Alexia, se mencionaba con anterioridad que contiene características diegéticas, pero su función principal es de tipo extra-diegética; para este tema se buscó darle un poco de melancolía, pues la caja musical posee un valor sentimental y a su vez significativo en la personalidad de este personaje,
3. Leyenda, contiene un mayor impacto en la acción, y el tiempo de los personajes, además, se ubica espacialmente entre el pasado y presente de la narración, pues hace referencia a la leyenda del padre Martínez, la que nos cuenta el argumento a través de uno de los personajes.

Es por esta manera de ser contada en la historia, que de alguna manera el tema del padre Martínez ocupa una de las mayores jerarquías dentro de la composición, pues se pretende que la mayor parte de la situación gire en torno a esta leyenda. La importancia de la asignación de jerarquías en la construcción de los temas centrales, es tan importante como el número de composiciones de este tipo, “Una película que tuviera diez temas centrales estaría manejando diez conceptos distintos y, teniendo presente sus diferentes variaciones haría virtualmente imposible su asimilación” (Xalabarder, 2013, pág. 86)

2.4. Orquestación de la obra

La orquestación de la obra es realizada por el mismo compositor, que encuentra en la realización de la partitura conocimientos fundamentales dentro del proceso de creación “La experiencia práctica en un área específica de las artes musicales, hace que un compositor, director, maestro, interprete o estudiante mejore en un aspecto particular de la música.” (Adler, 2006, pág. 3)

Teniendo en cuenta la descripción generada a partir de la lectura del guion, la *Spotting sesión*, y características del género de terror cinematográfico, se buscó que la sonoridad tuviese la

capacidad de aportar un registro grave y prolongado, además de estridente desde la disonancia; por otro lado, debe recrear los distintos ambientes en los que se desarrolla la historia. Por ejemplo, la cueva es oscura, un ambiente denso, pesado. Relacionando la composición, se evidencian sonoridades bajas. Desde la sección de cuerdas y el coro, que funcionan en la caracterización del guion.

La instrumentación para *Catarsis* se construye a partir de un formato de orquesta, es decir un conjunto de músicos que tocan diversos instrumentos, en este caso, se compone de tres secciones, Cuerdas Frotadas, Coro y Percusión; es importante aclarar que una de las formas de presentación de las maquetas se realiza utilizando instrumentos digitales, pero la finalidad es la creación de la partitura, su ejecución, su interpretación, es decir que se realiza a partir de parámetros de orquestación que aporten coherencia y claridad en la escritura del texto musical, los instrumentos aportan sus propias características tímbricas y de registro. “(...) los colores orquestales específicos, e incluso la particular disposición de los acordes, en el tejido orquestal dan una personalidad “especial” a la música de distintos compositores.” (Adler, 2006, pág. 3)

2.4.1 Orquesta de cuerdas:

La orquesta de cuerdas fue constituyéndose como parte de la instrumentación basados en los formatos de música de cámara en los que se destacan un menor número de instrumentos, en este caso el formato deriva de un quinteto de cuerdas frotadas, un Violín primero, un Violín segundo, una Viola, un Violonchelo y un Contrabajo, “ Esta sección que ha evolucionado en cinco voces características, puede ejecutar las ideas musicales más complejas, tanto como sección dentro de la textura orquestal completa. O en obras exclusivas para cuerda” (Adler, 2006, pág. 111). La orquesta de cuerdas además contribuye notablemente en generar un efecto sonoro de mayor

densidad sonora de la composición. Cabe recalcar algunas de las características mencionadas por Samuel Adler en su libro “El estudio de la Orquestación”, resalta como las cuerdas frotadas poseen un enorme registro, homogeneidad del color, un amplio registro dinámico, calidad del sonido y versatilidad en la producción sonora haciendo referencia a los usos del arco. La sección de cuerdas para la obra *Catarsis*, consta de ocho Violines primeros, ocho Violines segundos, seis violas, seis violonchelos y cuatro contrabajos.

2.4.1.1 Violín

El instrumento más pequeño de la sección de cuerdas tiene cuatro cuerdas afinadas por quintas, de grave hasta agudo, Sol, Re, La, Mi. Se lee y escribe en clave de sol.

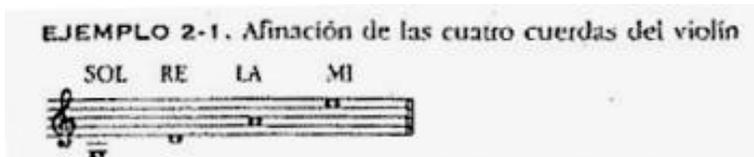


Figura 2. Violín afinación

Fuente: (Adler, 2006, pág. 9)

2.4.1.2 Viola

Un instrumento un poco más grande que el Violín, su afinación por quintas de grave hacia agudo, Do, Sol, Re, La; se lee y escribe en clave de Do.

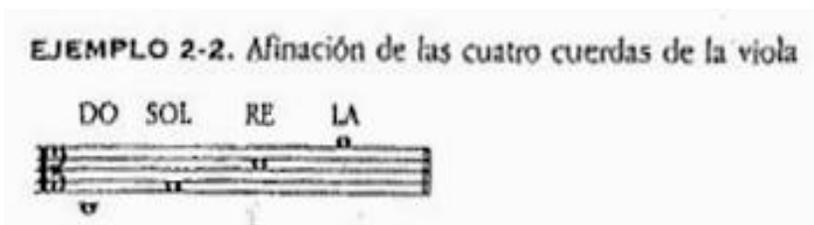


Figura 3. Afinación Viola

Fuente: (Adler, 2006, pág. 9)

2.4.1.3 Violonchelo

Representa el bajo en la orquesta, su afinación es por quintas de grave hacia agudo, Do, Sol, Re, La, se lee y se escribe en clave de Fa.

EJEMPLO 2-3. Afinación de las cuatro cuerdas del violonchelo



Figura 4. Afinación Violonchelo

Fuente: (Adler, 2006, pág. 9)

2.4.1.4 Contrabajo

De mayor tamaño y mayor profundidad, su afinación de grave hacia agudo por cuartas, Mi, La, Re, Sol. Se lee y se escribe en clave de Fa.

EJEMPLO 2-4. Afinación de las cuatro cuerdas del contrabajo

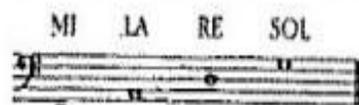


Figura 5. Afinación Contrabajo

Fuente: (Adler, 2006, pág. 9)

3.2.1.5 Golpes de Arco y Efectos de sonido

Buscando potenciar la interpretación y resaltar la descripción de las escenas a través de sonidos, fue necesario aprovechar las diferentes herramientas que brinda el estudio de la orquestación, en este caso los diferentes golpes de arco y articulaciones estipulados en la partitura, permiten esclarecer la correcta lectura y homogeneidad de la partitura que conducen la obra hacia un sonido distintivo; la orquesta de cuerdas permite gran variedad de sonoridad a través del uso del arco, dedos y su respectiva articulación sobre el instrumento.

Es por esto que se considera necesario estipular los diferentes elementos visuales escritos sobre la partitura, una breve descripción es considerada como un aporte técnico para comprender la intencionalidad del compositor sobre las piezas.

3.2.1.6 Arco

Es un complemento o accesorio que sirve para tocar los instrumentos de cuerda “El arco con el que se tocan los instrumentos de la familia del Violín deriva su nombre de su parecido inicial con el arco que usan los arqueros en el tiro con arco.” (Adler, 2006, pág. 16) En la obra potencia la interpretación y crea uniformidad en el manejo de este, para indicar la dirección de la arcada, en la partitura se indican dos símbolos.

▣ Arco abajo, √ Arco arriba.

En la siguiente figura, se hace evidente el cambio constante de arco, apoyado bajo la dinámica musical de “esforzato”.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score consists of four measures. Each instrument part begins with a dynamic marking of *sf* (sforzato). Above each note in every measure, there is a symbol indicating the bow direction: a square symbol (▣) for 'arco abajo' (down-bow) and a checkmark symbol (√) for 'arco arriba' (up-bow). The symbols alternate between measures: Measure 1 has ▣ for all instruments; Measure 2 has √ for all instruments; Measure 3 has ▣ for all instruments; and Measure 4 has √ for all instruments. The notes are quarter notes, and the key signature has two flats.

Figura 6. Cambio de Arco

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compas 46 al 47.

3.2.1.7 *Detache*

Es una forma de interpretación buscando claridad en el sonido “(...) este golpe, articula cada sonido con claridad, sin que sea necesario acentuar ninguno.” (Adler, 2006, pág. 21).



Figura 7. *Detache*

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compas 69 al 72.

3.2.1.13 *Divisi*

Divisi es una forma de división de una parte correspondiente a un mismo instrumento con el fin de ser interpretada por más de dos intérpretes, en Catarsis se utiliza en un momento introductorio de la obra para crear mayor tensión armónica dentro de los violines. “Como hay más de un intérprete para cada parte de cuerda de una orquesta sinfónica, las dobles cuerdas se dividen normalmente entre los dos intérpretes en el mismo atril” (Adler, 2006, pág. 12).

 Musical score for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) in B-flat major. Vln. I is marked *Div.* and plays a complex, multi-measure rest followed by a series of chords. Vln. II plays a simple eighth-note pattern. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

Figura 8. *Divisi*

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda compas 10 al 12.

3.2.1.8 *Staccato*

Su significado hace referencia a destacar o separar, en el guion es utilizado para dar una sensación cortante, enmarcar un corte o evitar un ambiente armonioso.

“El staccato se indica con un punto encima o debajo de las notas, y se interpreta con mayor eficacia en tempos de moderato a lento (...)” (Adler, 2006, pág. 23)

Figura 9. Staccato.

Fuente: Catarsis Partitura. Leyenda compas 18 al 19.

3.2.1.9 Legato

Es un efecto sonoro que se genera al ligar varias notas, significa junto; en la escritura para Catarsis realza algunas melodías principales en especial en el violín, sin embargo, en ocasiones la melodía de carácter ligado se presenta en cualquiera de los instrumentos de cuerda y busca darle un poco de expresión y drama al texto.

“Cuando se ligan las notas de un pasaje, todas las notas dentro de la ligadura se ejecutan en una arcada: es decir, que todas se ejecutan mientras el arco se desplaza en una dirección” (Adler, 2006, pág. 18) sin embargo; en ocasiones es necesario articular el arco en más de una arcada, mientras la mano derecha continua dando un efecto de ligado.

Figura 10. Legato

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compas 9 al 10.

3.2.1.10 Martelé.

Proviene del verbo martillar, hace referencia a un golpe fuerte, “(...) con respecto al arco indica un golpe rápido, pesado, separado” (Adler, 2006, pág. 25) en *Catarsis* cumple el papel de acentuar momentos siniestros, agitados dentro de un conflicto, por ejemplo en la tercera pieza, “leyenda” busca enfatizar cambios de compas, que representan los asesinatos ocurridos en las de cuevas de Cartago. Además del uso de cambio de compases para remarcar la intención del compositor.

Figura 11. Martelé

Fuente: *Catarsis* partitura. Leyenda compas 81.

3.2.1.11 Trémolo

Según Adler hay dos tipos de trémolo, el primero consiste a partir de la repetición de una misma nota, “Una sola nota se repite con tanta frecuencia como sea posible durante la duración de la nota escrita, moviendo el arco de arriba abajo con movimientos cortos y rápidos” (Adler, 2006, pág. 28)

El segundo Adler complementa afirmado que se trata de un trémolo ligado repitiéndose en un intervalo de segunda; el uso frecuente de esta articulación durante la obra en general hace que sea una de las articulaciones más importantes. En *Catarsis*, es utilizada la primera forma plantada de trémolo, en la obra busca representar sensaciones de miedo, angustia, escalofrío.

En el tema que más se destaca el uso de trémolo es en el de leyenda, pues insinúa la aparición del Padre Martínez, a través de la historia contada por Jorge; sin embargo, en el tema de preámbulo, el trémolo hace parte de la introducción surgiendo en una dinámica de crescendo, y se desarrolla en el transcurso del tema.

The image shows a musical score for the prelude of *Catarsis*, measures 1 to 4. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows a tremolo effect in the strings, with dynamics marked as *p cresc.*, *mf*, and *dim.*. The Cello and Contrabass parts have a 'v' marking above the notes in measures 3 and 4.

Figura 7. Tremolo

Fuente: *Catarsis* partitura. Preámbulo compas 1 al 4.

3.2.2 Coro

El coro es un conjunto de voces que a partir de las sonoridades de varias tímbricas y registros aporta un amplio espectro sonoro, el coro en *Catarsis* siempre hará referencia a la historia que se teje a partir de la leyenda del Padre Martínez, teniendo en cuenta que en las iglesias es habitual el

uso de coro para los cantos dentro de misas o ceremonias, fue considerado necesario dentro de la instrumentación para la obra, por otro lado también representa a los indígenas que fueron engañados por este sacerdote llevándolos a las cuevas de Cartago, para robarles su oro y posteriormente ser asesinados.

Las tipos de voces usados para la obra se constituyen a partir de un cuarteto vocal mixto utilizando una voz de cada registro; dos voces femeninas soprano la voz más aguda y contralto con un carácter más profundo, además de dos voces masculinas, tenor la más aguda, y barítono las más grave, sin embargo teniendo en cuenta la relación instrumental que existe con la orquesta de cuerdas, el número de voces que se plantea para la obra son 6 voces soprano, 6 contraltos, 6 tenores y 6 barítonos.

Muchas veces las voces doblan una misma línea melódica, ya sea a partir de una octava superior o fraseos al unísono para crear mayor volumen, como también acompañan algunos fraseos de la sección de cuerdas, su armonía utiliza en ocasiones intervalos de segunda, que dependiendo su altura pueden ser consideradas novenas, de esta manera se crea disonancia entre las voces; la emisión de sonido que produce se realiza utilizando las onomatopeyas Ah y Oh.

Figura 8. Coro

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda compas 13 al 19.

3.2.3 Piano

El piano es un instrumento de teclas percutidas donde a través de una caja de resonancia produce el sonido; fue implementado dentro de la instrumentación, por su capacidad de oscilar en varios registros y complementarse con la demás instrumentación; Se destaca en Alexia, la segunda pieza de la obra, pues la escritura del piano se usa para representar una caja musical obsequiada por el padre (paterno) de Alexia, sin embargo en la obra genera sentimientos de nostalgia, así como de continuidad basados en el uso de ostinatos que permiten generar recordación en las melodías de los temas.



Figura 9. Piano

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compas 1 al 5.

El uso del pedal en el piano permite cubrir espacios armónicos en los cambios de dinámicas manteniendo una o varias notas dentro del espacio de la partitura; por otra parte, la melodía inicial es interpretada en la octava superior asociada a la sonoridad de una caja musical.

3.2.4 Percusión

El uso de la percusión en la partitura se enfoca en el Timbal de orquesta o Timpani, este hace parte de la familia de los membranófonos pues permite afinar los diferentes golpes además de darle profundidad a la obra, “Los membranófonos producen el sonido mediante la vibración de una piel o membrana tensada en el extremo de un tubo o un caparazón resonador”

(Adler, 2006, pág. 445)

Por la profundidad de la obra y las diferentes tonalidades que se emplean, se usa un juego de 2 timbales con dimensiones de 32, 29 pulgadas. Para cada una de las piezas se utilizan baquetas distintas, pues cada una de ellas genera una sonoridad distinta; en Preámbulo por su naturaleza introductoria se utilizan baquetas normales, en Alexia baquetas blandas por ser una pieza suave, y en Leyenda baquetas duras por su carácter fuerte y contundente, en la partitura aparece a través de estos símbolos.

 Baqueta dura, cabeza de metal o plástico.

 Baqueta Blanda, Cabeza de lana de cordero o de fieltro blando.

 Baqueta Normal, Cabeza de caucho.

CAPITULO 3

ANÁLISIS MUSICAL

El presente análisis se realiza a partir de criterios adquiridos durante la formación musical en la Universidad Pedagógica Nacional, en este se estipulan los elementos de construcción de los temas centrales para el guion argumental, por otra parte, toma como referencia bibliográfica conceptos del Tratado de la Forma Musical del autor Clemens Kühn, en donde el principio de conformación y coherencia nos lleva a entender como la forma de una pieza musical, depende de la manera en que se relacionan diferentes elementos a partir de las nociones del pensamiento que tenga el compositor sobre esta.

Inicialmente Kühn estipulan diversos recursos que son influyentes en la composición musical, y son considerados relevantes dentro de las piezas, pues encuentran un valor conceptual significativo, tales recursos son:

Repetición: Se retoman ideas y partes sin modificaciones; son iguales unas a otras

Variante: Se modifican ideas y partes; son similares entre sí.

Diversidad: Ideas y partes se alejan unas de otras sin ser idénticas, o sin contrastar marcadamente; son diferentes.

Contraste: Ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí; son mutuamente opuestas. (Kühn, 1983, pág. 17)

3.4.1.1 Armonía

La composición de las piezas para Catarsis se basó en el uso de acordes menores buscando oscuridad en la representación del género cinematográfico de terror, por otra parte las tensiones a través de segundas menores y acordes disminuidos crean una sensación coherente con la

necesidad de creación, las progresiones armónicas están basadas en la armonía clásica, teniendo en cuenta que la armonía tonal sugiere puntos clave que determinan la orientación de la composición, sin embargo la armonía modal brinda la posibilidad de sustituir acordes en un momento determinado, la distinción se hace pues en Catarsis se rompen las reglas utilizadas tales como octavas paralelas entre otras, de esta manera se crea una masa sonora, que aporta la densidad necesaria para el efecto deseado.

3.4.1.2 Melodía

El uso de la melodía en la obra está basado en su mayoría en la escala menor armónica y modos como eólico, locrio y frigio; estos crean una sensación melancólica que potencian la emoción que surge a partir de la historia dentro del contexto, como de los personajes; en su mayoría se realiza a partir de movimientos conjuntos que permiten crear una continuidad melódica.

3.4.2 Tema central N.1

Preámbulo

El tema que da inicio a la obra tiene como nombre preámbulo, pues busca situar al espectador en el comienzo de la historia, está basado en las características de su locación principal al interior de una cueva, representadas con sonidos graves y prolongados, como recurso de creación es utilizada la repetición, “La repetición es la fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo más enérgica. Ofrece apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa.” (Kühn, 1983, pág. 18)

En este caso, preámbulo crea diferentes motivos que funcionan en ocasiones como ostinatos, que permiten remarcar una escena o situación dentro del guion. Por otra parte, su estructura es de forma regular y constante, esto aporta a la obra un orden, un equilibrio, en este caso mediante la

uniformidad en el número de compases para las frases, 4 y 8. “En lugar de un movimiento fluyente, domina la articulación en grupos y proporciones; en vez de un flujo ilimitado, rige un factor de persistencia. El equilibrio se manifiesta como orden, simetría y circularidad” (Kühn, 1983, pág. 58)

Sección A, compás 1 al 24.

Los primeros cuatro compases se prolongan en un acorde de fa menor como región de tónica; la sección de cuerdas crece desde una dinámica piano, utilizando un golpe de arco hacia abajo, con el fin de crear uniformidad en la sonoridad. El uso de tremolo, genera una sensación estridente, y para destacar el acorde, el violín 1, se hace una octava arriba creando una sonoridad característica ya en la música de cine.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is for the first four measures of a prelude. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The score shows a sustained F minor chord across all instruments. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp), with markings for crescendo (cresc.) and decrescendo (dim.). A circled note in the Violin I staff indicates an octave displacement.

Figura 10. Inicio Preámbulo

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 1 al 4.

En los mismos 4 compases introductorios, el piano se destaca con un ostinato que aporta un motivo característico a la pieza; utilizando la tónica y quinta del acorde omitiendo la tercera, el pedal en el piano, permite generar mayor resonancia musical.



Figura 11. Ostinato piano

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compas 1 al 4.

En el compás 5 y 6 usa momentáneamente el acorde de Mi mayor, en la partitura se muestra como la bemol, enarmonia de sol sostenido. En el compás 7 y 8 la voz contralto regresa a Sol, de esta manera el acorde que resulta es mi menor. Esto genera por un momento tensión, para luego retomar el ostinato usado inicialmente.

Figura 12. Disonancia- reposo.

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 5 al 8.

El tema central de preámbulo está constituido por dos motivos que se encuentran en los compas 9 al 12, utilizando los Violines uno y dos, en la escala de Fa menor armónica; el antecedente se encuentra en región de tónica y el consecuente en región de dominante, estos motivos son considerados de gran importancia pues durante el guion será recurrente su ejecución, además, el segundo violín acompaña haciendo tremolo.

The image shows a musical score for two violins. The Violin I part (top staff) has a melodic line starting with a dynamic marking of *mp*. A bracket labeled 'Antecedente' covers the first two measures, and another bracket labeled 'Consecuente' covers the next two measures. The Violin II part (bottom staff) has a harmonic accompaniment starting with a dynamic marking of *p cresc.* and *mp*.

Figura 13. Tema central Preámbulo

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 9 al 12.

Puente 1, Compás 25 al 32.

La sección del puente permite preparar al oyente para una nueva aparición del tema central, en este caso, la armonía está basada en acordes menores que aportan una sensación oscura que es funcional al género de terror cinematográfico; se debe tener en cuenta que en las voces para facilitar la lectura del interprete, se utiliza una enarmonía, en la Soprano Si becuadro equivalente a Do bemol en La Soprano y el Violín 1.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part is circled and labeled 'ENARMONÍA'. The score is titled 'Puente 21' and 'Preámbulo'. The Soprano part has a dynamic marking of *mp* and a vocal line starting with 'Ah'. The Alto part has a dynamic marking of *mp* and a vocal line starting with 'Ah'. The Tenor part has a dynamic marking of *p* and a vocal line starting with 'Ah'. The Bass part has a dynamic marking of *p* and a vocal line starting with 'Ah'.

Figura 19. Puente Preámbulo

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 21 al 25.

El acorde de La bemol menor es utilizado como la relativa de la tonalidad Fa menor, pero en modo menor, dentro de la región de tónica, Sol disminuido como un segundo grado dentro de la región subdominante, Mi disminuido un séptimo grado en región de dominante en primera inversión para luego retornar al tercer grado.

De esta manera la progresión utilizada para la primera semi-frase de la sección del puente es teniendo cuenta Fa menor como tonalidad principal:

iii ii^o vii^o iii
 Abm – Gdis – Edis – Abm
 T Sub Dom T

Por otra parte, la segunda semi-frase, es una repetición que prolonga el último acorde, en el cuarto compas del sistema, Edis, agregando la 10ma para crear una mayor tensión, que permita preparar auditivamente para la siguiente sección del tema.

Figura 20. Repetición puente Preámbulo

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 25 al 28. La progresión utilizada para la segunda semi-frase de la sección del puente es:

iii ii^o vij^o vij^o
 Abm - Gdis - Edis/g - Edis/g
 T sub dom dom

Sección A`, compás 29 al 48.

En esta sección se re-expone el tema central en la tonalidad de Fa# menor, con mayor movimiento en el Piano, Viola, Violonchelo y Contrabajo, su armonía al igual que en la sección inicial, está constituida por el primer y quinto grado, con una variación en su repetición utilizando el VI grado, Re mayor para posteriormente ir a la dominante C#m.

Figura 21. Sección A` (a)

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 29 al 32

La progresión armónica utilizada en la primera parte de la sección A` (a):

i Fa#m - Fa#m - C#m - C#m
 T Dom

Figura 21. Sección A` (b)

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 33 al 37

La progresión armónica utilizada en la primera parte de la sección A` (b):

i VI v
 Fa#m - Fa#m - D - C#m
 T sub Dom

La sección A' realiza una repetición utilizando la progresión mencionada, sin embargo, la salida de esta sección se realiza utilizando los acordes Re mayor y Do sostenido menor, prolongando el último acorde para preparar a un nuevo puente del tema.

Puente 2, compás 49 al 56.

Como bien se mencionaba, los puentes en preámbulo cumplen el papel de preparar la reaparición del tema central, en este segundo puente se hace énfasis en la región de dominante, utilizando el tercer grado, su relativo en modo menor, como un acorde momentáneo que potencia el movimiento rítmico en el Violín uno, en el quinto grado C#m, por otra parte, el Timpani cumple un papel importante al reafirmar la región armónica de dominante.

Preámbulo 13

The musical score for 'Puente 2' (measures 49-52) is presented in four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is D major (two sharps). The score is divided into four measures. The first two measures feature a progression of iii (F#m) and V (D) chords, with dynamics ranging from f (forte) to mp (mezzo-piano). The last two measures also feature a progression of iii (F#m) and V (D) chords, with dynamics ranging from f (forte) to mp (mezzo-piano). The Soprano (S) and Tenor (T) staves have vocal lines with 'ah' syllables. The Alto (A) and Bass (B) staves have instrumental lines. The Tenor (T) staff has a drum line with 'ah ah' syllables.

Figura 14. Puente 2

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 49 al 52.

Progresión armónica puente:

iii v
 A/C# - C#m
 T Dom

Sección A'', compás 57 al 84.

La sección “A doble prima”, está basada en la introducción de la obra, toma elementos rítmicos y melódicos del segundo puente, hasta retornar al ostinato inicial del piano creando un final prolongado. La progresión que utiliza en los primeros compases es por grados ascendentes, iniciando en F#m hasta Bm; creando así un efecto de cadencia plagal al finalizar en un cuarto grado.

Progresión armónica sección A''

Figura 15.A''

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 57 al 60.

A partir del compás 69 el tema del Piano retoma el ostinato inicial utilizando la tonalidad de Fa# menor, medio tono arriba de la tonalidad inicial, la sección de las cuerdas deja de hacer staccato

para realizar un golpe de arco libre (Detache) momentáneamente, este motivo se repite en disminuyendo hasta llegar al final de la pieza.



Figura 16. A'', final

Fuente: Catarsis partitura. Preámbulo compás 69 al 72.

3.4.3 Tema central N. 2

Alexia

El segundo tema central para el guion cinematográfico *Catarsis* es uno de los más importantes en el desarrollo de la historia, pues involucra uno de los personajes principales, Alexia; la melodía principal surge con el fin de cubrir la necesidad sonora en una de las escenas, “El padre de Alexia saca de su mochila una cajita musical artesanal y se la da a Alexia. Alexia abre la cajita, observa una muñequita excursionista que entra a una cueva y vuelve a salir (...)” (Parada, *Catarsis*, 2016, pág. 2).

De esta manera el autor asocia la cajita musical a una sonoridad de danza a partir de su escritura a 3/4, basándose en la armonía clásica, crea un periodo de dos semi-frases, cada una de 4 compases, sumando de esta manera 8 compases, “Un periodo modelo comprende ocho compases (se da con frecuencia la ampliación a 16) y reúne dos semi-frases un antecedente y un consecuente.” (Kühn, 1983, pág. 69)

De este modo, se logra construir el tema central, haciendo referencia a uno de sus personajes principales. El tema central se encuentra escrito principalmente para piano, por la relación que existe con su propósito de creación, sin embargo, Cuerdas, Coro y Timpani aportan un

complemento ideal en el desarrollo de la pieza, pues se asocia directamente al formato de orquestación seleccionado para la obra.

Sección A, compás 1 al 25.

La pieza se encuentra en la tonalidad de E bemol menor, inicia con un ante compás, utilizando la quinta del acorde, seguido de la primera semi-frase que constituye al antecedente, “Armónicamente, el antecedente lleva a la tónica a una semicadencia de carácter abierto (suspensivo) sobre la dominante (...)” (Kühn, 1983, pág. 69) en este caso la melodía conduce a un B bemol en primera inversión, el quinto grado, la siguiente semi-frase será considerada como su consecuente. En este caso la melodía se estipula una octava arriba a diferencia de toda la pieza para generar un efecto más relacionado a la caja musical.

Figura 17. Antecedente Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 1 al 5.

Figura 18. Consecuente Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 6 al 9.

Finalizada la presentación de los motivos, en el compás 10, se realiza una repetición con la incursión de los violines que conduce a una nueva sección de la obra.

Figura 19. Entrada Violines. Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 10 al 13.

El anuncio del cambio de sección es realizado por el Timpani, además de un cambio de octava en el piano, creando una sensación más grave y seria, en este caso haciendo referencia a una Alexia (personaje) adulta.

Figura 20. Cambio de sección

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 22 al 25.

Puente, compás 26 al 33.

La función del puente inicial de la pieza es crear una nueva atmosfera para el tema, además de conducir a la sección B, este se realiza utilizando el quinto y el tercer grado de la tonalidad Ebm menor, pero con la característica de utilizarse en modo menor, Ebm y Gbm, sin embargo, esta sección busca una transformación, haciendo alusión al pensamiento de Alexia (personaje), es por

esto sube medio tono, convirtiéndose de esta manera en Bm y Gm. Cabe recalcar que en esta sección suena toda la orquesta bajo la armonía asignada.

Figura 21. Puente, Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 26 al 33.

Figura 22. Puente (b). Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 30 al 33.

De esta manera la progresión utilizada en el puente es:

Bbm - Gb - Bm - G
 Dom T Dom T

Sección B, compás 34 al 63

La melodía principal del tema B se encuentra en la línea melódica que lleva el piano en el compás 34 al 37, sin embargo, teniendo en cuenta que en la sección del puente los acordes finales de la progresión, Bm y G, crean una sensación de énfasis al no crear una cadencia puntual que reafirme una nueva tonalidad, esta sección se basa en motivos que surgen del puente; en este caso el acorde de Bm se mantiene, y es alternado con un acorde de Bdis sus2.

Figura 23. Sección B. Alexia (a)

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 34 al 37.

Figura 24. Sección B. Alexia (b)

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 38 al 41.

En el compás 54, un acorde de sol mayor funciona como dominante para una nueva presentación del tema B en el violín 1 en Cm, la siguiente progresión está constituida por enlace de terceras menores, en este caso Cm y Ebm.

Figure 25 shows a musical score for Section B variation of Alexia, measures 54 to 57. The score includes parts for Timp., Pno., and Vln. I. The piano part features a circled chord in measure 57. The violin part has a boxed section in measure 57 marked with a forte (*f*) dynamic.

Figura 25. Sección B variación. Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 54 al 57.

Puente 2, Alexia, compás 64 al 72.

El segundo puente de la pieza conduce a una sección conclusiva, de esta manera es utilizado el acorde Bb, V grado de la tonalidad Ebm.

Figure 26 shows a musical score for Bridge 2 of Alexia, measures 62 to 65. The score includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. A boxed section in measures 64-65 shows a Bb chord in the violin I part, with a piano (*p*) dynamic marking.

Figura 26. Puente 2. Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 62 al 65.

Sección A` (final), compas 72 al 89.

La última sección de la pieza retornar a la melodía principal en el quinto grado menor Bbm, creando un ostinato en el piano, que lleva a la pieza a un diminuendo hasta finalizar

Figura 27. A` (final). Alexia

Fuente: Catarsis partitura. Alexia compás 74 al 77.

3.4.4 Tema central N. 3

Leyenda.

La tercera pieza de la obra está basada en la leyenda que es contada en el guion argumental, por uno de los personajes; Jorge:

Pues a ver. La leyenda ocurre en unas cuevas cercanas a Cartago. Y todo comienza cuando decapitan a un padre franciscano que engaño a los indígenas Quimbayas de esa región. Este tipo embaucó a los indígenas haciendo que guardaran su oro al interior de unas cuevas que fueron construidas por los mismos Quimbaya. (Parada, Catarsis, 2016, pág. 3)

Sección A, compás 1 al 17.

El tema está escrito en la tonalidad de Db mayor, sin embargo, teniendo en cuenta las especificaciones estipulas en el comienzo de este análisis, la armonía se basa en acordes menores, la pieza inicia en la nota Db, omitiendo la tercera para crear inestabilidad y dar mayor peso sonoro a través de la duplicación de la Tónica.

El Timpani entra en ante compas, en el inicio de Leyenda, el tema central suena a través del coro en una escala menor armónica descendente.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The Soprano part has a central motif marked *mf* and labeled "Tema central motivo." with the vocalization "Ah". The Tenor part has a motif marked *mp* and labeled "Ah". The Alto and Baritone parts are mostly silent in this section.

Figura 28. A Leyenda

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 1 al 5.

En el compás número 10, las voces continúan con la melodía principal del tema, sin embargo, es acompañado de toda la orquesta, es importante recalcar el uso de tremolo en el violonchelo y contrabajo aportando a la pieza una sensación escalofriante haciendo referencia a la leyenda del sacerdote.

The image shows the Violonchelo (Vc.) and Contrabajo (D.B.) parts of the score. Both parts are in the bass clef and feature a tremolo effect on the notes, which are marked with a vertical line through the stem. The notes are: Vc. (F3, E3, D3, C3) and D.B. (F2, E2, D2, C2).

Figura 29. A Leyenda (b)

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 10 al 14.

Sección A`, compás 18 al 33.

La sección de A` (A prima) aporta variedad al tema, en este caso se realiza a través de staccato en la sección de cuerdas como en las voces.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The dynamics are marked as *mf* for the violins, *p* for the viola, and *mp* for the cello and double bass. The woodwinds (oboe, clarinet, bassoon) are present but have no notes in this section. The string parts consist of staccato eighth-note patterns. The bass line includes chord markings: *mp* Dbm, Cm, Dbm, and Dbm.

Figura 30. A` Leyenda

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 18 al 21.

Puente, compás 34 al 41.

La sección del puente conduce a una sección B a través de una melodía en la voz soprano y alto, es considerada como la melodía principal pues genera continuidad en la siguiente sección, esta es apoyada de una melodía contrapuntística en el violín uno y dos; además, el piano a través del golpe fuerte apoya la melodía del violín uno.

The image shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) voices. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The section is divided into two parts: 'Puente' (measures 34-41) and 'Leyenda' (measures 42-49). The Soprano part begins with a melodic line starting on a half note, followed by quarter notes. The Alto part provides a counter-melody with a similar rhythmic pattern. The score is numbered 34 at the beginning and 9 at the end.

Figura 31. A` Leyenda

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 18 al 21.

Sección B, compás 42 al 63.

En la sección B se asigna un motivo para el Sacerdote, este con el fin de recalcar su aparición en diferentes escenas dentro del guion argumental; por otra parte, el violín genera tensión y angustia utilizando como recurso musical el tremolo.

The image shows a musical score for Section B, measures 42-45, titled "Leyenda". It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked "a tempo". The dynamics are "pp" (pianissimo) for the vocal parts and "mf" (mezzo-forte) for the instrumental parts. A specific "Motivo sacerdote" is highlighted in a box for the Tenor and Bass parts. The score is numbered 11 in the top right corner.

Figura 32. Sección B Leyenda

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 42 al 45.

Sección B ` , compás 64 al 91.

La sección B ` (B prima) aporta movimiento a la obra a través de compases de amalgama y acentos que hacen referencia a los asesinatos ocurridos durante el desenlace del guion argumental.

The image shows a musical score for Section B ` (B prima), measures 64-91, titled "Leyenda Amalgamas". It consists of two staves: Tenor (T) and Bass (B). The score includes vocal lines with the syllable "ah" repeated throughout, indicating a specific vocal motif. The time signature is 2/4.

Figura 33. Sección B ` Leyenda Amalgamas

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 69 al 72.

Final, compás 91 al 127.

El autor de la obra decide incluir una sección final con el fin de crear un referente visual dentro de la partitura para su ejecución, los acordes utilizados para esta sección son Gbm, y Fm, la melodía que conduce al cierre de la pieza es realizada por los violines principales



Figura 34. Melodía inicial para el cierre. Violín 1

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 92 al 94.

La melodía final está inspirada en el tema central de Alexia, en el guion argumental, esta sale de la cueva y cae a un precipicio ocasionándole la muerte, “(...) Alexia se ve muerta mientras se aleja la cámara.” (Parada, Catarsis, 2016, pág. 44)

Figura 35. Melodía cierre Violín

Fuente: Catarsis partitura. Leyenda, compás 108 al 111.

Esquema de Análisis.

Tema	Preámbulo	Alexia	Leyenda
Tonalidad	Fa menor	Mi bemol menor	Re bemol
Métrica	6/8	3/4	6/8
Tempo	♩=96	♩=136	♩=120
Duración	3: 18	2:04	3:04
Forma	A Puente A` Puente A``	A Puente B Puente A`	A A` Puente B B` Final

3.5 Maquetas

Las diversas propuestas tecnológicas en la actualidad se convierten en herramientas claves en el mejoramiento de la presentación de nuestro portafolio de composición, es por esto que se debe tener en cuenta el proceso de transición entre finalizada la escritura de las piezas, su edición y una muestra del material a la directora del guion; en el caso de *Catarsis* , se utilizaron instrumentos virtuales exportando el audio generado por el programa de escritura musical *Finale* en formato midi, buscando reemplazar estos sonidos por unos con características similares a los de un formato profesional.

De este modo con ayuda de un productor, a través del programa de edición musical *Cubase 5* se crearon once canales correspondientes a cada uno de los instrumentos estipulados en el formato,

posteriormente se asignó un instrumento a cada canal, utilizando instrumentos *VST Virtual Studio Technology* (Tecnología de Estudio Virtual)



Figura 36. Setup maquetas

Fuente: Maquetas.

Para el piano a través del VST *Kontakt* se reemplazó el sonido midi por otro ubicado en su banco de sonidos, como resultado un sonido con mayor claridad y realismo.



Figura 37. Piano maquetas

Fuente: Maquetas.

Para las voces fue utilizado el VST Réquiem, donde se resalta algunas características del software como el uso de vibratos, y mayor aporte de armónicos al sonar varias voces al mismo tiempo.



Figura 38. Voces maquetas

Fuente: Maquetas.

Para la orquesta de cuerdas, se utilizó el vst Sample Tank este aportando realismo a las cuerdas y mayor volumen de instrumentos a nivel sonoro.



Figura 39. Orquesta de cuerdas maquetas

Fuente: Maquetas

Para el Timpani, fue utilizado el mismo VST Sample Tank

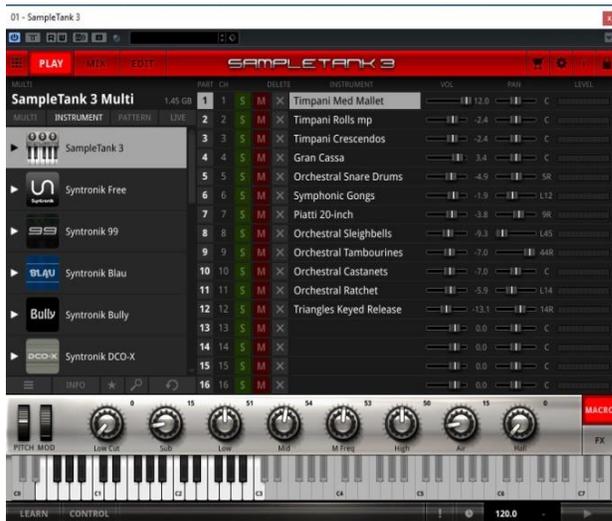


Figura 40. Timpani

Fuente: Maquetas

3.6 Esquema, Guion musical Catarsis, Banda sonora.

El presente esquema tiene la finalidad de aplicar la composición musical, a un momento específico dentro de Catarsis , de esta manera, el proceso de sincronización de los temas centrales y el texto, crea una nueva estructura que será considerada como la banda sonora, pues reúne todos los elementos de la composición y el guion argumental, la selección de conceptos como, escena, tema, descripción y recursos musicales, permiten crear una ruta de ejecución de la información, a partir de material extra-diegético, en este caso las tres piezas musicales, de esta manera el guion musical se representa en el siguiente esquema

ESCENA	TEMA	DESCRIPCIÓN	RECURSOS MUSICALES
N.1 Cueva Ext.	Preámbulo	Alexia de 7 años y su padre, entran a una cueva	Notas prolongadas y graves, toda la orquesta.
N.2 Cueva Int.	Preámbulo	Alexia a punto de caer en un hoyo profundo, padre despreocupado.	Toda la orquesta, tema central violín.
N.3 Cueva Int.	Preámbulo	Luz de bengala, recompensa.	A` toda la orquesta.
N.3(b) Cueva	Alexia	Padre de alexia le obsequia una cajita musical	Tema central alexia, melodía.
N.4 Habitación Int.	Alexia	Alexia de 7 años esta acostada escuchando la cajita musical, crujir del suelo al exterior de su habitación.	Tema central Alexia, toda la orquesta.
N.4 (b) Habitación Internado Voz en off	Alexia	“pero eso no te lo puedo perdonar papá” Corte a negro.	Toda la orquesta en crescendo.
N.5 Habitación Alexia Int.	Sonido Ambiente	Alexia de 30 años, conversación telefónica.	Sonido Ambiente.
N.5 (b) Habitación Alexia Int.	Preámbulo	Noticia inesperada, Cierre de escena, Angustia.	Ostinato piano crescendo.
N.6 Habitación Jorge Int.	Leyenda	Hombre de 35 años en su escritorio “se dice que el padre aun cuida el oro por medio de artimañas...”	Introducción Melodía voces.
N.7 Habitación Jorge Ext.	Sonido Ambiente	Fabián hermano de Jorge toca a la puerta.	Sonido Ambiente.
N.7 (b) Habitación Jorge Int.	Leyenda	Jorge le cuenta la leyenda a Fabián.	Tema B leyenda, Leitmotiv sacerdote. Toda la orquesta.
N.7 (c) Habitación Jorge Int.	Preámbulo	Fabián cierra la puerta, “Jorge mira una foto de la entrada a las cuevas”	Ostinato piano, toda la orquesta.

N.8 Habitación Alberto. Int.	Preámbulo	Misma imagen de las cuevas en el computador de Alberto. Conversación telefónica, apuesta.	Crescendo Intro preámbulo
N.9 (a) Aeropuerto Matecaña. Ext.	Sonido Ambiente	Llegada de alexia a la ciudad de Pereira.	Sonido Ambiente.
N.9 (b) Aeropuerto Matecaña. Int.	Sonido Ambiente.	Alexia recoge su equipaje.	Sonido Ambiente.
N.9 Aeropuerto Matecaña Int (c)	Alexia	Conversación telefónica, madre de alexia.	Puente 1. Toda la orquesta.
N.9 (d) Aeropuerto Matecaña Ext	Alexia	Alexia sale del aeropuerto, un señor la recoge y la dirige a una Ban.	Tema B, solo piano.
N.10 Ban Int.	Alexia	Alexia conoce a Jorge y Alberto.	Algunas notas del leitmotiv de Alexia, disminuyendo.
N.11 Habitación Hotel Esteban y Santiago. Int.	Preámbulo	Discusión entre Esteban y Santiago sobre el documental. en Cartago.	Tema central, Violín
N.12 Ban Int.	Preámbulo	Ban se dirige de Pereira a Cartago.	Preámbulo, A` 'segunda melodía, toda la orquesta.
N.12 Ban Int.	Alexia	Conversación en la Ban, acercamiento, Jorge, Alberto y Alexia.	Puente 1 Alexia, cierre de escena
N. 13 Habitación Hotel Esteban y Santiago. Int.	Preámbulo	Esteban prepara cascos y linternas para la cueva.	Ostinato piano crescendo.
N.14(a) Hotel Mariscal Robledo. Ext.	Sonido Ambiente	Alexia, Jorge y Alberto, se bajan de la Ban	Sonido Ambiente.
N.15 (b) Recepción Hotel Mariscal Robledo Int.	Sonido Ambiente	“Alexia y Alberto se acercan a la recepción del hotel para reclamar las llaves de su habitación.	Sonido Ambiente.

N.15 (c) Recepción Hotel Mariscal Robledo Int.	Leyenda	Jorge conversa con el botones sobre la leyenda del Padre Martínez	Leitmotiv sacerdote. Toda la orquesta.
N.16 (a) Habitación Alexia hotel. Int.	Preámbulo	Alexia toma la cajita musical y la pone sobre el escritorio.	Preámbulo, A` toda la orquesta.
N.16 (b) Habitación Jorge Hotel Int.	Preámbulo	Jorge, coloca un recordatorio en su celular para llamar al botones.	Preámbulo, A` toda la orquesta.
N.16 (c) Habitación Alberto Hotel Int.	Preámbulo	“Alberto está viéndose al espejo”	Preámbulo, A` toda la orquesta.
N.17 Habitación Alberto Hotel. Int.	Sonido Ambiente	Conversación telefónica de Alberto acerca de la apuesta.	Sonido Ambiente.
N.18 Restaurante Hotel Int	Leyenda	Desayunan, Alexia, Alberto y Jorge, conversan acerca de la leyenda en las cuevas	Introducción, solo el coro.
N. 19 Café Umbrellas Ext	Preámbulo	“Santiago, Esteban, Alejandra, Rodrigo, Fernando, se encuentran sentados a una mesa del café hablando sobre el documental” Santiago recibe una llamada, se aleja.	Ostinato piano. Toda la orquesta.
N.20 Hotel Mariscal Robledo Ext.	Sonido ambiente	Entrada al Hotel, mochilas bordadas.	Sonido Ambiente.
N.21 Oficina canal local de Cartago Ext.	Preámbulo	Canal Cartago	A` Melodía 2.
N.22 Sala casa de Doña Teresa. Int.	Leyenda	Doña Teresa habla sobre la leyenda a Jorge, Alberto y Alexia	Leitmotiv Padre Martínez.
N.23 Oficina canal local Cartago Int.	Leyenda	Conversación Esteban y el camarógrafo.	Tema B, toda la orquesta.

N.24 (a) Casa de doña Teresa. Ext.	Sonido ambiente	Al salir de casa de doña teresa, Jorge da una propina al botones.	Sonido Ambiente.
N.24 (b) Casa de doña Teresa Ext.	Alexia	Conversación al teléfono, Alexia con su madre acerca de las pastillas, Jorge se da cuenta.	Puente, toda la orquesta.
N.25 Fuente parque La Isleta. Ext	Sonido Ambiente	“Alberto llega a un parque, con la mirada a varias mujeres que de lejos le hacen el feo”	Sonido Ambiente.
N.26 Habitación Alberto Hotel Int.	Sonido Ambiente	Alberto entra al hotel, conversación telefónica.	Sonido Ambiente.
N.27 (a) Café Umbrellas Ext.	Preámbulo	Esteban sentado a una de las mesas del café .	Tema central violín.
N.27 (b) Café Umbrellas Ext.	Leyenda	Alexia y Jorge llegan al café, se conocen con Esteban en la barra, -Hablan sobre la leyenda.	Puente, Voces.
N.28 Bar Hotel Mariscal Int.	Preámbulo	“Alberto pasa por el lado del bar del hotel”, busca coquetear con una mujer.	Ostinato piano, solo piano.
N.29 Café Umbrellas Ext.	Alexia	Café al aire libre, Jorge y Alexia, quedan de reunirse al día siguiente para el almuerzo, se despide, Alexia y Jorge	Alexia Tema B, toda la orquesta.
N.30 Bar Hotel Mariscal Int.	Preámbulo	Alberto Recuerda la apuesta, observa el lugar.	Ostinato piano, toda la orquesta.
N.31 Discoteca Int	Sonido Ambiente	Jorge y Alexia bailan, Se divierten.	Sonido Ambiente.
N.32 Habitación de Esteban y Santiago Hotel	Sonido Ambiente	Esteban se hace el dormido, llega Santiago.	Sonido Ambiente.

Int.			
N.33 Discoteca Int.	Alexia	Coqueteo Alexia a Jorge.	Tema B, piano melodía.
N.34 Baño de la Discoteca. Int.	Alexia	Sombra detrás de ella	Puente, toda la orquesta.
N.35 Discoteca Ext.	Leyenda	Alexia le cuenta a Jorge lo ocurrido, Jorge no le cree	Introducción toda la orquesta.
N.36 Discoteca Ext.	Sonido Ambiente	Alexia Frena un taxi y se sube.	Sonido Ambiente.
N.37 Taxi Int.	Alexia	Alexia mirando por la ventana del taxi.	Tema B, Toda la orquesta.
N.38 Habitación Alberto Hotel Int	Leyenda	Alberto en su cama, llama al padre Martínez.	Puente Leyenda, toda la orquesta.
N.39 Hotel Mariscal. Ext.	Alexia	Alexia entrada hotel, lluvia.	Puente 2.
N.40 Baño Habitación Alexia Hotel	Leyenda	Aparición de un sacerdote en el espejo de Alexia.	Puente, Toda la orquesta.
N.41 Habitación Alexia Hotel Int.	Alexia	Llamada de su madre, alexia sale del cuarto hacia la habitación de Jorge.	Tema B.
N.42 Bar de Hotel Mariscal Robledo Int.	Alexia	Alberto ve a Alexia en el bar, ofrece un trago.	Tema B, modulación antes del puente.
N.43 Bar de Hotel Mariscal Robledo Int.	Alexia	Alexia alicorada, Alberto hace evidencia de sus intenciones.	Puente 2, Toda la orquesta.
N.44 Corredor Hotel Int.	Alexia	“Alberto entra cargada a Alexia a la habitación de él.”	Puente 2, Toda la orquesta.
N.45 Habitación Alberto Hotel Int.	Alexia	Alberto habla a Alexia para confirmar que está dormida, la desviste.	Puente 1 Toda la orquesta.
N.46 Cocina Internado Int	Alexia	“Alexia de 13 años se encuentra en la cocina del internado” Un sacerdote agonizando, alexia escondida.	Tema B, Toda la orquesta.

N.47 Habitación Alberto Hotel Int.	Alexia	“Alexia despierta de su pesadilla desconcertada al ver que está en la habitación de Alberto”	Puente 1 Toda la orquesta.
N.48 Habitación Jorge Hotel Int.	Sonido Ambiente	Se seca el pelo, habla con su hermano por teléfono.	Sonido Ambiente.
N.49 Baño Habitación Alexia Hotel. Int.	Alexia	Alexia llora en el baño.	Puente 1.
N.50 Habitación Alexia Hotel Int.	Alexia	Alexia se levanta y en la puerta de su habitación se Encuentra a Jorge, conversación.	Tema B, melodía piano.
N.51 Restaurante Hotel Int.	Alexia	Alexia, conflicto amoroso con Alberto y Jorge	Puente 2. Algunas notas.
N.52 Restaurante, Casa Vieja Int.	Preámbulo	Esteban, esperando en el restaurante; llegada de Alexia, Jorge y Alberto.	Ostinato piano.
N.53 Restaurante casa Vieja Int.	Preámbulo	Conversan detalles para el ingreso a la cueva.	Ostinato piano, toda la orquesta
N.54 Carro de Esteban Int.	Preámbulo	Alberto se toma fotos con Alexia, Jorge desconcertado.	Tema A ´ violín.
N.56 Carretera	Preámbulo	Descargan maletas en la carretera, la cueva se ve a lo lejos.	Tema A, continúa.
N.55 Entrada a las cuevas	Preámbulo	Se colocan los implementos como cascos, ganchos y sogas.	Ostinato piano, toda la orquesta
N.56 Cocina internado. Alexia 13 años. Int.	Alexia	“yo se mamá que no puedo hablar nada de ese asunto y tienes razón papá, puedo arreglármelas por mí	Tema A, melodía y violín,

		misma”	
N.57Entrada cuevas Cartago. Ext.	Alexia	“Alexia por un momento en shock”	Puente 2, toda la orquesta.
N.58 Cueva Int.	Preámbulo	Caminan por la cueva	Ostinato piano, toda la orquesta
N.59 Cueva Int.	Leyenda	Gritos, voces,	Tema a voces.
N.60 Cueva Int.	Preámbulo	Alexia asustada, sugiere regresar.	Ostinato piano, toda la orquesta.
N.61 Cueva Int.	Leyenda	Santiago, se encuentra cercano a ellos, busca sabotear el documental.	Leyenda tema B.
N. 62 Cueva Int.	Leyenda	Intentan devolverse, un derrumbe de rocas impide el desplazamiento.	Amalgamas Tema B.
N. 63 Cueva Int	Leyenda	“Santiago queda agonizando bajo las rocas...”	Tema B` Toda la orquesta.
N.64 Cueva Int.	Leyenda	Esteban y Alexia escuchan gritos, se alejan.	Compas de Amalgama Tema B`.
N.65 Cueva Int.	Leyenda	“Santiago fallece al instante cuando una de las rocas cae sobre su cabeza.”	Compas de Amalgama Tema B`
N.66 Cueva Int.	Leyenda	Esteban enciende la cámara, dice haber comprobado la leyenda. Conversación.	Leitmotiv sacerdote, toda la orquesta.
N.67 Cueva Int.	Leyenda	Alexia agitada con una linterna, Alberto le pide una fotografía, alexia, esteban se devuelve por Alexia.	Compas de Amalgama Tema B`
N.68 Cueva Int.	Leyenda	Alberto le propone una fotografía, Alexia le da la espalda a Alberto, lo escucha gritar, gira y ve como le cortan la cabeza.	Compas de Amalgama Tema B`

N.69 Cueva Int.	Leyenda	“Alexia camina aferrada al brazo de Alberto de camino hacia donde esta Jorge, mientras Alberto la observa” Alberto le cuenta a Jorque que ella mató a Esteban.	Compas de Amalgama Tema B`
N.70 Cueva Int.	Leyenda	Jorge sin entender, Reclama a Alberto “no es momento de para hacer bromas”	Compas de Amalgama Tema B`
N.71 Cueva Int.	Preámbulo	Alexia corriendo, se detiene, llora.	Tema A toda la orquesta.
N.72 Cueva Int.	Preámbulo	Alberto le pide a Jorge que encienda la cámara para observar lo sucedido.	Tema A toda la orquesta.
N.73 Cuevas Int.	Leyenda	“Se observa el traje de un padre franciscano”	Leitmotiv Padre Martínez
N. 74 Cuevas Int.	Leyenda	Jorge observa la salida. Alexia mata a Alberto.	Compas de Amalgama Tema B`
N.75 Cuevas Int.	Leyenda	Jorge lanza una navaja sobre alexia. “No seré el siguiente...”	Compas de Amalgama Tema B`
N.76 Cuevas Int.	Leyenda	Alexia mata a Jorge en un forcejeo.	Compas de Amalgama Tema B`
N.77 Cuevas Int.	Leyenda	Alexia llora sobre al lado del cadáver de Jorge, se muestran los otros cuerpos, Esteban y Alberto.” Nadie me va a creer lo que ocurrió acá sino es por las grabaciones”	Final leyenda.
N.78 Cuevas Int.	Leyenda	“Alexia camina hacia la salida de las cuevas derrumbada”	Final Leyenda

N.79 Cuevas Ext.	Leyenda	Alexia logra salir de las cuevas ensangrentada, saca la videograbadora de su mochila. Observa y se aterra con lo que ve.	Semicorcheas violines finales.
N.80 Cuevas Int.	Leyenda	En el video Alexia se ve con un puñal en la mano asesinando a quien sostiene la cámara.	Semicorcheas violines finales.
N.81 Salida de las Cuevas Ext.	Leyenda	Alexia desconcertada, revisa más videos.	Semicorcheas Violines finales.
N.82 Cuevas Int.	Leyenda	En un video se observa cómo hay una discusión, la cámara cae y en el fondo está el padre Martínez.	Tema final.
N.83 Salida de las Cuevas Ext	Leyenda	Alexia sorprendida.	Tema final
N.84 Cueva Int.	Leyenda	Imagen de cámara distorsionada, Alexia matando a Esteban con un puñal, lo deja tendido y corre hacia donde Alberto, diciéndole que el padre asesino a Esteban.	Tema final
N.85 Salida de las cuevas Ext	Leyenda	Alexia observa la última grabación, el asesinato de Jorge.	Tema final
N.86 Cuevas Int	Leyenda	Jorge intenta planear con Alberto detener a Alexia. Con un puñal Alexia mata a Alberto.	Tema final

N.87 (a) Salida de las cuevas.	Leyenda	Alexia culpa al padre Martínez. “Alexia ya vi que dejaste las pastillas en la casa...”	Tema final
N.87 (b) Salida de las Cuevas Ext.	Leyenda	Voz en off, recuerdos de alexia, la madre encerrándola en el armario por acusar al sacerdote del internado.	Semicorcheas finales.
N.88 Cuevas Ext	Leyenda	Alexia cae a un precipicio se ve muerta mientras se aleja la cámara.	Semicorcheas finales.

Conclusiones

De la composición musical de los temas centrales para el guion argumental, se concluye en primera medida que el compositor debe afianzar conceptos para la contextualización de la creación de la obra, desde una perspectiva histórica, la relación música e imagen permite distinguir como en representaciones artísticas, obras, operas, poemas, entre otras manifestaciones que impliquen un género narrativo, pueden ser acompañadas por música que potencien la interpretación del espectador.

Desde un punto de vista narrativo, la composición musical se basó en criterios puntuales de los autores José Nieto y Conrado Xalabarder pues estos coinciden con la investigación en ubicar la creación bajo unos parámetros en su estructura narrativa; Diegético y Extra-Diegético, en este caso la obra al no verse comprometida en la sincronización directa con la película y estar dirigida especialmente a resaltar partes fundamentales del guion argumental, se concluye que la composición es de tipo Extra-Diegética.

En un aspecto teórico, se concluye que el uso de los conocimientos adquiridos durante la carrera, influyen en la creación de las piezas de una manera determinante, sin embargo, fue necesario profundizar en conceptos puntuales de orquestación que permitieron la consolidación de una partitura bajo unos parámetros estéticos que facilitan la lectura del intérprete.

El análisis armónico parte de su principal necesidad de creación sonora, teniendo en cuenta como objeto de estudio el guion argumental, se concluye que las características armónicas para la obra vinculan el uso de la escala menor armónica, y su articulación con modos menores; además de sonoridades oscuras, a partir de tonalidades bemoles, pesadas, a través de la masa instrumental, y disonantes, en el uso de intervalos melódicos y armónicos que involucran segundas y séptimas.

La composición de la obra es aplicada a él guion a través de un esquema cualitativo, basado en la *spotting* sesión, haciendo referencia a las reuniones que se tuvieron con la directora, donde se contextualizó que elementos debían estar inmersos en este, a partir de esto se concluye que el primer tema central estuvo enfocado a crear una percepción introductoria como también de ubicación, resaltando la principal locación las cuevas de Cartago. El segundo tema central se enfocó en la representación de la protagonista de la historia “Alexia”; y el tercero, en la leyenda que envuelve el argumento de la historia, la leyenda del Padre Martínez.

Como parte de la presentación del trabajo se vinculan programas de edición musical, a través del uso de instrumentos VST, (*Virtual Studio Technology*), de esto se concluye que la realización de maquetas a través de esta herramienta tecnológica disminuye costos y tiempo de presentación del material, sin embargo, es necesario realizar capturas de audio con músicos en vivo para crear un efecto real de la interpretación de la partitura y de esta manera potenciar su escritura.

Como conclusión final es posible afirmar que la investigación contribuyo en el crecimiento académico del autor de este trabajo, pues implicó una profunda búsqueda de la información en una categoría específica de la música, además de una extensa escritura y edición musical para la composición, de esta manera ha sido posible crear un referente metodológico que puede aportar en el desarrollo de otros compositores en la consolidación de sus obras, desde una contextualización de la música para el género cinematográfico, hasta la orientación para la creación según la necesidad del texto narrativo.

La directora del guion avala las obras al crear un vínculo emocional al escuchar las piezas para el guion, en un principio propuso unos estilos musicales y delimitaciones para la construcción de las piezas, de esto se concluye el compositor siempre debe proponer material completo con su propio criterio de interpretación del guion, de esta manera al música cumplirá su función principal de

enriquecer los elementos narrativos del texto; se espera la aprobación de presupuestos que puedan ser destinados para el rodaje de la película, y de este modo dar continuidad a este proyecto, por otra parte los conocimientos teórico prácticos serán usados para vinculación de nuevos proyectos asociados a la composición de música para cine.

Bibliografía

- Adler, S. (2006). *El Estudio De La Orquestación*. Barcelona: Idea Books.
- Adorno, T. (1976). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- British Broadcasting Corporation (BBC). (10 de 06 de 2015). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=yFlhhX6DGIM>
- Davis. (1999). *complete guide film scoring*. Boston: Berklee press.
- Graboez, M. -T. (2009). Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música. *Palabra,Pensamiento y obra*.
- Isla, J. A. (16 de Marzo de 2007). Pautas para el Estudio de los Origenes de la Música Cinematográfica. Madrid: Area Abierta.
- Kracauer, S. (1992). *De Caligari a Hitler- Historia Psicologica Del Cine Alemán*. Barcelona-Buenos Aires- México: Edición Paidós.
- Kühn, C. (1983). *Tratado De La Forma Musical*. New York: Idea books, S.A.
- Latham, A. (2006). *Diccionario Enciclopedico de La Musica* . Mexico D,F: Fondo de cultura economica.
- Laurent, J. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- López, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación Artística en Música*. Barcelona.
- Losilla, C. (1992). *El Cine de Terror- Una Introducción*. Ediciones Paidós.
- Morgan, R. (1994). *La Música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Nieto, J. (1996). *Música Para La Imagen* . Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Parada , E. (2017). *Catarsis* .
- Robert, M. (1994). *La Música en el Siglo XX*. Madrid: Akal.

Sanchez Noriega, J. (2005). *Historia del Cine - Teoría y Géneros Cinematográficos Fotografía y Television*. Madrid: Alianza Editorial.

Xalabarder, C. (2013). *El Guion Musical en el Cine*. Createspace Independent Pub.

Zavala , L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematograficos. *Dialnet*, 131-138.