



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
 FACULTAD DE BELLAS ARTES
 DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
 LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

HERRAMIENTAS COMPOSICIONALES EN MÚSICA PARA CINE COLOMBIANO USANDO LA ORQUESTA SINFÓNICA

Presentado por el estudiante:

ANDRÉS CAMILO CÁRDENAS CASTELLANOS
 C.C. 80.221.569
 Código: 2009275008

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

5. Es un trabajo exhaustivo, que da cumplimiento a los objetivos planteados y a la pregunta de investigación formulada.
6. La composición musical es un buen resultado estético producto de la contextualización y el proceso académico realizado durante toda la carrera.
7. En la sustentación demuestra un nivel de apropiación profesional de los conceptos que intervienen en la investigación.
8. La monografía tiene un valor documental reflejado en la entrevistas a personajes representativos de la producción del cine nacional y su música.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Alberto Leongómez Herrera		5.0
Jurado 2 - lector	Héctor Wolfgang Ramón Rojas		5.0
Jurado 3 - asesor	Esperanza Londoño La Rotta		5.0
Jurado 4 - asesor	Néstor Uriel Rojas Melo		5.0

NOTA FINAL: CINCO.CERO (5.0)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 9 días del mes de junio de 2014

**HERRAMIENTAS COMPOSICIONALES EN MUSICA PARA CINE COLOMBIANO,
USANDO LA ORQUESTA SINFÓNICA**

**ANDRÉS CAMILO CÁRDENAS CASTELLANOS
COD. 2009275008**

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SANTAFÉ DE BOGOTÁ
2014**

**HERRAMIENTAS COMPOSICIONALES EN MUSICA PARA CINE COLOMBIANO,
USANDO LA ORQUESTA SINFÓNICA**

ANDRÉS CAMILO CÁRDENAS CASTELLANOS
COD. 2009275008
andresguitarra@hotmail.com

ASESORES:

NESTOR URIEL ROJAS MELO Asesor teórico
ESPERANZA LONDOÑO LA ROTTA Asesor metodológico
Docentes Universidad Pedagógica Nacional

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SANTAFÉ DE BOGOTÁ

2014

Agradecimientos

A Dios, a mis padres, a mis amigos, a mis maestros, a mis colegas, a mis asesores y todas las personas que hicieron de este trabajo de investigación posible, mil gracias por haber creído y haber apoyado esta iniciativa, por su fe y por su colaboración, Dios los bendiga. Los sueños se cumplen y esta es una muestra de ello. . . .

Este escrito está dedicado a todas aquellas personas que han soñado con escribir música para cine y que han tenido sueños que a simple vista son más grandes que nosotros.

RAE – Resumen Analítico Educativo

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca facultad de Bellas Artes
Título del documento	Herramientas composicionales en música para cine colombiano, usando la orquesta sinfónica
Autor(es)	Andrés Camilo Cárdenas Castellanos
Director	Esperanza Londoño La Rotta – Néstor Uriel Rojas Melo
Publicación	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca facultad de Bellas Artes. 212 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Música para cine, partitura original, música cinematográfica, composición musical, formación musical en música para cine.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que se propone dar herramientas para la composición musical en el cine colombiano, con el fin de presentar el desarrollo histórico que determina el uso de la música en el cine y las posibilidades de la misma en el discurso narrativo. De igual manera, brinda unas herramientas técnicas en el proceso creativo del desarrollo de la partitura original para un proyecto cinematográfico, teniendo en cuenta aspectos técnicos específicos como el reporte “Spotting notes” y el “Plan de grabación”, así como las funciones que puede realizar la música en un proyecto cinematográfico y analizar aspectos comerciales de la música del cine como los derechos de autor y la representación artística. Igualmente se presentan análisis descriptivos de la música para la película ET confrontados con la imagen, con el fin de extraer las herramientas de composición expuestas en esta película a nivel melódico, armónico y orquestal, relacionándolas con la estructura narrativa de la película y su representación en las escenas. Finalmente, se presenta una composición musical original para este trabajo y un análisis sobre la misma que abarca todos los conceptos mencionados en los capítulos anteriores, desde la aplicación de herramientas con marco histórico, pasando por la aplicación de la técnica del proceso creativo musical cinematográfico y el análisis musical propiamente.</p>

3. Fuentes
Chion, M. (1990). <i>La Audiovisión</i> . París: Éditions Nathan.
Davis, R. (1999). <i>Complete guide to Film Scoring</i> . Boston: Berklee Press.
Karlin, F., & Wright, R. (2004). <i>On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring</i> . New York -

London: Routledge.

Laverde, F. (22 de Octubre de 2013). Entrevista a Fernando Laverde. (A. C. Cárdenas, Entrevistador)

Lozano, S. (19 de Marzo de 2013). Entrevista al compositor. (A. Cárdenas, Entrevistador)

Ramírez, A. (29 de Enero de 2013). Entrevista al compositor. (A. Cárdenas, Entrevistador)

Santa, C. (4 de Abril de 2013). Entrevista al director. (A. Cárdenas, Entrevistador)

Sontag, S. (1969). *Estilos Radicales*. Suma de Letras.

Triana, J. A. (8 de Mayo de 2013). Entrevista al Director de cine. (A. Cárdenas, Entrevistador)

4. Contenidos

El primer objetivo específico, el cual es *Contextualizar al compositor sobre evolución del cine de acuerdo a sus diferentes vertientes y el desarrollo de los distintos marcos estéticos que son referentes en la composición musical para el cine*, se desarrolla en el capítulo 1, que es “Una mirada a la historia del cine dentro y fuera de Colombia”, donde describe el proceso evolutivo de la producción cinematográfica en el mundo y la relación de esto con la composición musical realizada para el cine a nivel histórico, de tal manera también desarrolla el segundo objetivo del trabajo: *Realizar una mirada a la historia de la música del cine, a sus procesos, épocas y evolución, con el fin de extraer las herramientas de composición para el cine presentadas a lo largo de la historia*, exponiendo algunas de las herramientas de composición presentadas en diversos ejemplos cinematográficos y entendiendo el cine como una manifestación artística que responde a los acontecimientos mundiales y a las demás corrientes artísticas. De igual manera se hace una relación de los acontecimientos que incidieron en la producción cinematográfica en Colombia con los acontecimientos mundiales.

El tercer objetivo: *Brindar al compositor herramientas técnicas para el proceso creativo de composición musical para una película* se desarrolla en el segundo capítulo donde se expone la técnica de la música cinematográfica, desglosando el proceso creativo que conlleva la composición musical para un proyecto cinematográfico. Al interior de este proceso se puede evidenciar el trabajo que realiza el compositor con el director cinematográfico, las diferentes herramientas tecnológicas para el proceso creativo con el desarrollo de bocetos, maquetas que permiten presentar la música al director. Sumado a esto, los reportes mencionados como Spotting Notes determinan el número de piezas que tiene cada film y la duración de las mismas. El capítulo describe las funciones que puede desempeñar la música al interior de un proyecto, siendo estas físicas, psicológicas, técnicas o narrativas, seguido por el proceso de la orquestación, que también hace parte del proceso creativo de la música y finalizando esta etapa con la grabación, edición y mezcla de la música con la banda sonora de la película. Dentro de este capítulo también se tiene en cuenta el manejo comercial que tiene el cine, con el manejo de derechos de autor sobre la música y la representación artística. El objetivo 4: *Proponer análisis descriptivos de la música para la película ET, con el fin de mostrar al compositor las diferentes herramientas de composición y de*

orquestración en relación con la imagen y el desarrollo narrativo se desarrolla en el capítulo 3 de este trabajo, presentando análisis descriptivos de la música de la película ET dentro de los cuales se evidencia los elementos musicales que componen las piezas en su lenguaje armónico, diseño melódico, texturas, efectos orquestales y demás, relacionándolos con el momento de la historia en la cual se presentan y su relación directa con la imagen, mostrando el tipo de función estética que realiza la música en cada momento. El último objetivo específico (5) que es *Realizar una propuesta de música original sinfónica para cine colombiano con un análisis que permita evidenciar las herramientas utilizadas para su composición* se desarrolla al interior del cuarto capítulo del trabajo, donde se expone el trabajo realizado con el director, se discute los diferentes referentes para la composición musical, se explica el desarrollo del concepto sonoro de las piezas que van a ir en el filme y se describen los cortes musicales en relación a la imagen y a la estructura narrativa de cada una de las escenas. Sumado a esto, se describe el proceso de orquestración de la música y los pasos de producción musical realizados para este proyecto.

6. Metodología

Primer objetivo: Revisión bibliográfica, consultas en la web y revisión de películas
 Segundo objetivo: Revisión bibliográfica, consultas en la web y revisión de películas
 Tercer objetivo: Premisas dadas y confrontadas con entrevistas en el contexto colombiano
 Cuarto Objetivo: Análisis musical realizado sobre la partitura y confrontado esto con la película
 Quinto Objetivo: Composición musical para una película, utilizando los conceptos y herramientas hallados en los objetivos previos.

5. Conclusiones

Estas herramientas expuestas a lo largo del trabajo permiten desarrollar un trabajo más asertivo y contextualizado al compositor, desde el momento en que se contextualiza en el tipo de proyecto a realizar, pasando por los diferentes momentos del proceso creativo hasta la grabación que es donde se finaliza la obra para ser mezclada en la película.

Elaborado por:	Andrés Camilo Cárdenas Castellanos
Revisado por:	María Emilia Rojas

Fecha de elaboración del Resumen:	10	Junio	2014
--	----	-------	------

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
HERRAMIENTAS COMPOSICIONALES EN MÚSICA PARA CINE COLOMBIANO, USANDO LA ORQUESTA SINFÓNICA.....	15
PROBLEMÁTICA.....	15
OBJETIVOS	17
JUSTIFICACIÓN.....	18
METODOLOGÍA	20
CAPÍTULO 1.....	26
UNA MIRADA A LA HISTORIA DEL CINE DENTRO Y FUERA DE COLOMBIA	26
1.1. Nace el cine, una forma de contar historias.....	27
1.2. Segunda década del siglo XX.....	31
1.3. El cine en los años 20.....	34
1.4. En los años 30.....	36
1.5. En los años 40´s.....	40
1.6. Los años 50´s.....	43
1.7. Los años sesenta.....	45
1.8. Los años 70´s.....	48
1.9. El cine postmoderno (80´s) hasta el cine actual.....	51
1.10. La música sinfónica en el cine colombiano	55
1.11. Cine de animación colombiano.....	58
1.12. La música en el cine animado y de fantasía en Colombia.	60
CAPÍTULO 2.....	62
MÚSICA CINEMATOGRAFICA.....	62
2.1 Preliminares a la composición.....	63
2.1.1. <i>Previos a la Spotting session</i>	64
2.1.2. <i>Spotting sesión</i>	66
2.1.3 <i>Uso de temptracks</i>	71
2.1.3 <i>Trabajo con directores</i>	72
2.1.4 <i>Presupuestos:</i>	73
2.1.5. <i>Tiempo para escribir</i>	74
2.2 Composición.....	75

2.2.1	Conceptualización.....	77
2.2.2	Modelos de composición (<i>Role Models</i>).....	79
2.2.4	Composición tradicional y contemporánea.....	79
2.2.5	Desarrollo de bocetos.....	81
2.2.6	Desarrollo de Maquetas.....	84
2.2.7	Sincronía.....	85
2.2.8.	Funciones de la música.....	87
2.2.8.1.	Funciones físicas.....	87
2.2.8.2.	Funciones Psicológicas.....	88
2.2.8.3.	Funciones técnicas.....	89
2.2.8.4.	Composición para escenas con diálogo o narración.....	90
2.2.9.	Orquestación.....	91
2.2.9.1.	Trabajo con orquestadores.....	91
2.2.10.	Trabajo con copistas.....	95
2.3	Grabación.....	99
2.3.1.	Preparación de la grabación.....	100
2.3.1.1.	Sesiones para la grabación en software.....	102
2.3.1.1.1.	Streamers.....	103
2.3.1.1.2.	Punches.....	103
2.3.2.	Las sesiones de grabación.....	103
2.3.2.1.	Los sitios para la grabación.....	104
2.3.1.2.	El equipo de grabación.....	106
2.3.1.3.	El equipo de producción musical.....	107
2.3.1.4.	Asistentes en la dirección orquestal.....	108
2.3.1.5.	Los músicos.....	108
2.3.1.6.	Materiales para la grabación.....	111
2.3.3.	Posproducción de la grabación.....	112
2.3.3.1.	La mezcla.....	112
2.3.3.2.	La música insertada en la película (Dubbing).....	113
2.4.	Derechos de autor sobre la música.....	115
2.5.	Representación artística.....	117
CAPÍTULO 3	120

ANÁLISIS MUSICAL DE ET EL EXTRATERRESTRE.....	120
3.1. E.T. (música de John Williams, dirigida por Steven Spielberg).....	120
3.1.1. <i>Primer Corte (1M1) “The Forest”</i>	120
3.1.2 <i>Segundo corte 2M2 “Looking for ET”</i>	127
3.1.3 <i>Tercer corte 2M3 “Alternative Beginning”</i>	132
3.1.4. <i>Cuarto Corte 3M1 “Into the house”</i>	138
3.1.5. <i>Quinto Corte 3M2 “Meeting ET”</i>	141
CAPÍTULO 4.....	147
LA MÚSICA DE “UN CORAZÓN PARA EL LEÑADOR”	147
4.1. Momentos previos a la Spotting Session.....	147
4.2. Spotting session	150
4.3. Composición.....	152
4.3.1. <i>Desarrollo del concepto</i>	153
4.3.2 <i>Canción de créditos (1m5)</i>	154
4.3.3. <i>“Antonia y la Naturaleza” (1m1)</i>	157
4.3.4. <i>“Cirilo el Leñador” (1m2)</i>	159
4.3.5. <i>“Un corazón para el Leñador” (1m4)</i>	161
4.3.6. <i>“La Madremente” (1m3)</i>	165
4.4. Orquestación.....	183
4.4.1. <i>La cuerda</i>	184
4.4.2. <i>Maderas</i>	186
4.4.3. <i>Metales</i>	187
4.4.4. <i>Percusiones</i>	187
4.4.5. <i>Arpa</i>	188
4.4.6. <i>Percusión étnica</i>	188
4.4.7. <i>Sección coral</i>	189
4.5. Producción musical.....	197
4.5.1. <i>Mezcla</i>	199
CONCLUSIONES	202
BIBLIOGRAFÍA.....	206
ANEXOS	

INTRODUCCIÓN

Muchos compositores han deseado o soñado con escribir música para el cine, ya que esta es una forma de expresión única y además brinda la oportunidad de hacer que la música escrita sea conocida por el público a gran escala, da también la oportunidad de realizar un trabajo artístico de gran peso al compositor que desarrolla su trabajo en el cine.

La música para el cine tiene una serie de lineamientos diferentes a otro tipo de composición musical, como es el caso de la música clásica de concierto, donde el interés particular de muchos compositores se centra en el lucimiento del intérprete, en el desarrollo de la forma, en el desarrollo de las texturas o incluso en el manejo de lenguajes armónicos que pretenden abrir un espacio dentro de la exploración sonora como es el caso del tipo de composición de música contemporánea. En otro caso se puede presentar la música popular, como otro tipo de composición musical que generalmente acompaña un texto y ayuda a desarrollar una función psicológica dentro de la pieza, siendo este otro elemento en el cual las necesidades musicales son diferentes en cada ocasión dependiendo del objetivo que se pretende alcanzar. La música para el filme se caracteriza por acompañar la historia que se pretende contar, a partir de un concepto narrativo unificado por las ideas de un director, de esta manera escribir música para este fin necesita de un acompañamiento que se desenvuelve en un trabajo interdisciplinar de un compositor y de un director de cine.

De esta forma, a lo largo de la historia del séptimo arte se ha presentado un desarrollo contextual de la composición musical para este arte, que parte desde el cine silente hasta la época actual, donde la configuración de sonido es mucho más envolvente e impactante para los oídos del espectador. Cada época dentro del cine internacional tiene unos intereses particulares propios de los proyectos industriales e independientes, por eso se hace importante que el compositor esté informado en relación a este tipo de realizaciones y los intereses particulares de cada una, según su lugar a nivel histórico y también, según su lugar de origen.

A lo largo de este trabajo se pretende dar una mirada hacia la historia del cine, tanto en Colombia como fuera, para que el compositor novel pueda conocer y comprender el contexto actual del cine a nivel mundial, además del desarrollo de los diversos elementos que inciden en la composición musical de un proyecto cinematográfico. En esta medida se pretende hacer una relación de la evolución del cine a nivel mundial con el desarrollo de las producciones colombianas, donde se puede vislumbrar lo positivo y negativo que tiene el cine nacional en relación al extranjero para entrar a proponer avances que sean significativos, desde el área musical a la producción cinematográfica colombiana.

Este trabajo también da cuenta de la relación que tiene el cine como expresión artística y como elemento de comunicación entre sociedades, en la cual la música acompaña un filme de forma subjetiva para los oídos del espectador. La expresión artística en el cine se ha dado de una forma integral, donde la música vincula su sonido a este fin y por esta razón, el compositor tiene oportunidad de desarrollar propuestas musicales que vayan de la mano con las ideas de cierta corriente artística, donde los recursos musicales estén a disposición del trabajo artístico en equipo.

Para un correcto y efectivo desarrollo de un proceso creativo musical en un proyecto cinematográfico es necesario que el compositor conozca todo el proceso que la música tiene, de principio a fin. A lo largo de este escrito se pretende mostrar, sin llegar a conclusiones absolutas, el proceso que se desarrolla en la música del cine y dentro de éste, algunos elementos técnicos que facilitan la labor de composición, de manera que el compositor que aplique estos elementos va a encontrar su trabajo más estructurado, asertivo y con mayor calidad dentro de la música para la imagen. Igualmente, estos elementos que conllevan un proceso técnico dentro de la composición musical, que va desde el momento en que el compositor se vincula a un proyecto cinematográfico hasta que la música es insertada dentro del filme, dan cuenta de todo un universo en el cual el compositor que desarrolla un trabajo profesional se desenvuelve y en cada ocasión debe buscar la mejoría de cada uno de estos procesos, lo que le va a permitir cumplir con fuertes exigencias de la industria cinematográfica, además de llegar a realizar una cantidad de proyectos considerable en poco tiempo.

El compositor puede tener un equipo humano que respalde su función como creador artístico, ya que este es un trabajo muy dispendioso, es necesario que pueda tener apoyo en algunas labores dentro del proceso creativo como la orquestación y el arreglo instrumental de las piezas. Este texto pretende dar una base para este tipo de trabajo, cómo se puede trabajar con otros dentro del proceso creativo, dentro del proceso de producción y de la gestión comercial que un artista debe tener para poder dedicarse a su oficio que es el de la composición musical.

Dentro de las necesidades que puede llegar a tener un compositor que inicia una carrera en la producción cinematográfica, puede estar la de tener elementos compositivos de gran interés y que estén plasmados en una obra cinematográfica con relevancia, para que este sea un aporte de calidad y los elementos encontrados dentro de la composición musical puedan ser usados en la medida de las necesidades del proyecto y el estilo del compositor. Por esta razón, este trabajo se ilustra con algunos análisis musicales de cine de fantasía relacionados con la imagen, para poner en evidencia algunos recursos de tipo compositivo y técnico que la música utiliza para engrandecer la historia y darle una estructura narrativa que es totalmente asertiva y con una gran calidad artística.

De la misma forma, se busca plasmar los diferentes objetivos psicológicos, físicos, narrativos y técnicos que pueden encontrarse dentro de este análisis, destacando todas las funciones técnicas que desarrolla música en función de la imagen y dando cuenta de cómo se desarrolla la música a través de diferentes cortes musicales de la misma película, también para fijar un concepto sonoro que encierra las diferentes piezas y cómo este concepto incide en la unidad de la historia.

Al interior de este texto se describe y analiza una propuesta original para el cine de fantasía colombiano, realizada por el autor de la monografía empleando los diferentes conceptos estructurales de la música cinematográfica, con el fin de ponerlos a prueba en un contexto colombiano y corroborar este conocimiento en un proyecto original que desarrolla una gran historia. De igual forma se expone cada parte de la música, así como la producción musical que se realizó, desde la preparación de la misma hasta su posproducción.

Dando cuenta de todo lo mencionado, el trabajo pretende aportar a la creación musical al interior en el cine colombiano y de esta forma promover la realización de este arte a nivel nacional, para engrandecer y potenciar los conocimientos musicales de un compositor en función de un trabajo interdisciplinar como el que se desarrolla en este campo.

HERRAMIENTAS COMPOSICIONALES EN MÚSICA PARA CINE COLOMBIANO, USANDO LA ORQUESTA SINFÓNICA

PROBLEMÁTICA

La ausencia de industrialización cinematográfica en Colombia ha dejado como consecuencia poco estudio del desarrollo de la composición musical para este contexto, la cual crece debido al número de producciones que aumenta cada año en el país. Dentro del contexto colombiano no se ha establecido un estudio formal de la composición musical para el cine, ello ha propiciado en ocasiones poca realización musical de calidad para las producciones audiovisuales. Las nuevas propuestas cinematográficas requieren que el compositor colombiano tenga formación musical y técnica para desarrollar la conexión entre cine y música.

La música como eje dramático en obras audiovisuales, no es tan estudiada y usada en esta forma por la mayoría de los compositores colombianos, lo que puede llevar a errores comunes en la composición musical para este trabajo, estos pueden ser:

- la saturación y ausencia de recursos musicales en la composición musical de las historias planteadas, que pueden desembocar en obras fuera de contexto, con un lenguaje musical que pueden llegar a tomarse como indefinido y poco claro.
- La descontextualización musical, donde no se es consecuente con el hilo dramático de la película y la música distrae al espectador de lo que pretende el film.
- Que no exista claridad en la coherencia sonora del film a nivel instrumental u orquestal.

En Colombia no existe la carrera profesional de composición musical para el cine (*film scoring*), donde el compositor profesional es formado técnica y musicalmente para desarrollar una música idónea en cada proyecto y que ésta pueda estar sincronizada fielmente con la estructura narrativa y visual de la película. De esta misma forma, la falta de experiencia y conocimiento en el ámbito de la música para el cine es muy notoria en Colombia, donde se desconoce desde el proceso creativo musical y sus partes, así como sus costos y demás necesidades primarias para desarrollarse efectivamente.

Al interior de este tema se encuentra una ausencia muy notable de material escrito y publicado por diferentes fuentes de acceso para personas de habla hispana, ya que este estudio se ha realizado con más vehemencia en otros contextos culturales, en otros idiomas y se ha gestado mejor en países de mayor tradición cinematográfica y con mayor desarrollo industrial en este campo, por esta razón, han llegado a una estructura de producción más eficiente para realizar música con mayor interés, de esta forma llega al público con más argumentos musicales y sonoros a nivel de composición y de orquestación, donde la sincronía musical con la imagen toma una parte fundamental en la dinámica audiovisual.

Dentro de los recursos de composición musical para el cine, se pueden encontrar diversos elementos del lenguaje cinematográfico asociados a la música, que en ocasiones, no se utilizan como herramienta esencial y efectiva. Algunos profesionales pueden considerar que la música cinematográfica es únicamente para embellecer y hacer más presentable una película, pero al tener en cuenta las diferentes propuestas que han realizado compositores como John Williams, se puede decir que existen elementos composicionales a nivel melódico y armónico, además de los orquestales, que van ligados a la estructura dramática y a la emoción psicológica.

El compositor colombiano, con una formación en diferentes áreas musicales y en distintas escuelas, puede adolecer de los conocimientos y de la práctica a nivel de orquestación que le ayude a la realización del trabajo composicional para el cine. Los diversos lenguajes, densidades y todo tipo de efectos, generan diferentes sensaciones a la hora de asociar música con imagen, esto de acuerdo al color y sentimientos que se quieren generar en el espectador.

Los recursos de la industria cinematográfica para la creación musical, suelen ser muy reducidos en los países latinoamericanos, donde en ocasiones, el material musical muchas veces es reciclado, de forma que la música existente se utiliza indiscriminadamente sin respetar la labor del compositor, quien ha realizado un trabajo para una obra cinematográfica determinada.

También se puede decir que en Colombia pocas veces se encuentran recursos económicos suficientes para una correcta producción musical, lo cual hace que un filme no ostente buena calidad y pierda competitividad frente a las propuestas que se realizan en el exterior.

Pregunta de investigación:

¿Qué herramientas composicionales debe conocer el compositor colombiano con el fin de escribir música para cine, usando el formato de orquesta sinfónica?

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL:

- Proponer herramientas composicionales para la composición musical en cine colombiano, usando la orquesta sinfónica.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Contextualizar al compositor sobre evolución del cine de acuerdo a sus diferentes vertientes y el desarrollo de los distintos marcos estéticos que son referentes en la composición musical para el cine.
- Realizar una mirada a la historia de la música del cine, a sus procesos, épocas y evolución, con el fin de extraer las herramientas de composición para el cine presentadas a lo largo de la historia.
- Brindar al compositor herramientas técnicas para el proceso creativo de composición musical para una película.

- Proponer análisis descriptivos de la música para la película ET, con el fin de mostrar al compositor las diferentes herramientas de composición y de orquestación en relación con la imagen y el desarrollo narrativo.
- Realizar una propuesta de música original sinfónica para cine colombiano con un análisis que permita evidenciar las herramientas utilizadas para su composición.

JUSTIFICACIÓN

Dentro de esta monografía se plantea una conceptualización diferente a la tradicional en composición musical para una película colombiana, con la técnica del proceso creativo del cine industrial para proyectos que requieren la música orquestal dentro del concepto sonoro. El compositor de una partitura original, debe usar la música en función de la imagen, es decir, como un componente que refuerza un plano estético visual, por esta razón, y por el contenido dramático del filme, el lenguaje armónico y orquestal usado dentro de la composición debe ser apropiado para el proyecto cinematográfico que se realiza. Dentro de este trabajo, se desarrollarán pautas para que el compositor adquiera herramientas en función de lograr estos objetivos mencionados.

Es importante que cada compositor de música para cine conozca todas las etapas del proceso creativo de la partitura original, por ende, en este escrito se relacionarán los diferentes conceptos en el desarrollo de la composición para una película en el contexto colombiano, su aplicación y su efectividad por parte de los compositores entrevistados, así como los diferentes problemas que puede afrontar el compositor vinculado a un proyecto cinematográfico en Colombia.

En el cine se pueden encontrar elementos orquestales y composicionales que van desde el concepto musical que el compositor propone, según la película y la intención de la misma. La música del cine involucra una gran cantidad de elementos que el compositor puede utilizar al interior de cada proyecto, que pueden ser determinantes para la aceptación del público al que va dirigido el filme, ya que de esta forma, el espectador podrá encontrar una relación psicológica directa entre la película y su discurso narrativo, además del uso de elementos que pueden recrear

situaciones de contexto, donde se relaciona el lugar y la época en que se desarrolla la historia. De esta forma, la música de una película logra incentivar la creatividad, ensoñación y motivación en relación a su historia.

A nivel de orquestación, se pretende analizar algunas herramientas sonoras que resaltan la imagen y emotividad en las diferentes escenas de la película ET. La sonoridad, de acuerdo al plano visual, todo lo que es determinante para apoyar el eje dramático implícito en la película y su desarrollo. Por estas razones, es de gran importancia para el compositor e incluso el orquestador cinematográfico, visualizar algunas herramientas a nivel de instrumentación y de composición planteadas en esta película. Dentro de esta propuesta, se pretende hablar de algunos efectos, balances sonoros que vayan de acuerdo a la imagen y escena, además de las necesidades que se puedan presentar en la duplicación de secciones o instrumentos para una correcta grabación.

La música para el cine tiene unos componentes que se desarrollan a partir del primer contacto del compositor con la producción, en la cual, se va generando la planeación de la música que debe existir dentro del filme. Por esta razón, dentro de este trabajo se hablará de la llamada *Spotting session*, de cómo es el trabajo del músico en conjunto con un director cinematográfico. Además, se tratará uno de los temas más complicados en la realización de música cinematográfica que es la sincronización con la imagen, ya que en el cine es de suma importancia y de gran necesidad.

METODOLOGÍA

La investigación se va a desarrollar inicialmente sobre un contexto histórico que enmarca el desarrollo del cine dentro y fuera de Colombia, para esto se consultará la revisión bibliográfica, la documentación en la Web y una revisión de películas que aportarán elementos de contexto, concepto y desarrollo de las diferentes vertientes cinematográficas. También se expondrán premisas partiendo de las observaciones a procesos de creación y de la experiencia, confrontadas con las respuestas de los entrevistados. De esta forma se desarrolla un conocimiento contextual en el medio cinematográfico colombiano. Se desarrollarán análisis descriptivos de la música de la película ET, los cuales pondrán en evidencia ciertas herramientas de la técnica de composición en relación con la imagen, estructura narrativa y aspectos psicológicos de las escenas.

Enfoque

La investigación dará herramientas al compositor que pueden ser usadas como recurso didáctico en el aprendizaje de hacer música para cine, que igualmente utilizará los conocimientos musicales de la técnica de composición como un aprendizaje significativo. Con esto no se pretende realizar un manual o una fórmula absoluta en la composición musical para el cine, pretende a cambio de ello, brindar opciones para que el compositor pueda realizar un trabajo profesional en el contexto cinematográfico y desarrolle sus capacidades en función de esta necesidad.

Caracterización de la población

La monografía esta dirigida a compositores colombianos que han manifestado interés por la composición musical para el cine y que por esta razón, necesitan herramientas cinematográficas, composicionales, orquestales y estructurales para escribir música profesionalmente en el cine colombiano.

Instrumentos de recolección de información

Las entrevistas son:

Entrevista al compositor

1. ¿Cual es tu formación como músico?
2. ¿Cómo llegaste a ser un compositor de música para cine?
3. ¿Cómo es la relación del compositor con el director para la composición musical de una película?
4. ¿Cual es la relación que tiene el compositor con los demás integrantes de la producción y cual es la incidencia de esta relación a la hora de hacer la música?
5. ¿Qué términos cinematográficos debe manejar un compositor?
6. ¿Cuales son los pasos que deben tenerse en cuenta antes de la revisión de la película con el director?
7. ¿Cómo es un proceso de una *spotting session*, y cómo se logran anotaciones sobre la misma?
8. ¿Cómo se llega a decisiones en las que se determina el uso de la música?
9. ¿En ocasiones has usado un temptrack? y ¿Cómo ayuda esto al proceso de composición?
10. ¿Cual debe ser la relación musical con los presupuestos destinados para la producción?
11. ¿Cual es el tiempo de trabajo del compositor?
12. ¿Cómo desarrollas el concepto musical de una película?
13. ¿Cuando compones, das la idea total de la orquestación?(instrumentación general)
14. ¿Cual es tu herramienta preferida para componer y porque?(hardware y software)
15. Cuando realizas tu trabajo, ¿realizas una bitácora sobre el mismo? ¿Compartes tus adelantos musicales con el director o con los demás miembros de la producción?
16. ¿Cómo realizas la sincronización de la música con las escenas? (Tempos lentos, Rápidos, acelerandos, ritardandos, calderones, cambios de métrica, metros, etc.)
17. ¿Qué es lo primero que realizas en el score de una película?

18. ¿Utilizas bocetos para la realización musical?
19. ¿Qué uso le das al desarrollo de motivos melódicos?
20. ¿Utilizas melodías completamente elaboradas para la música de un filme?
21. ¿Manejas el ritmo como pilar musical en el planteamiento de desarrollos temáticos?
22. ¿Cómo manejas el lenguaje armónico a la hora de componer? (clúster, cuartal, diatónica, pantonal, etc.)
23. Cuando compones, ¿qué tipos de texturas usas?
24. Cuando realizas la música, ¿Cómo desarrollas musicalmente las ideas dramáticas de la película?
25. Cuando necesitas que la música refleje ciertas emociones, ¿Cómo lo logras?
26. ¿Cómo logras destacar musicalmente el plano de cada escena?
27. ¿Cómo manejas la densidad e intensidad de la música dentro de la película?
28. ¿Qué criterio usas cuando compones para diálogos o escenas con narración?
29. ¿Consideras que la música de cine para niños debe ser concebida en forma distinta que otro tipo de película? y ¿porque?
30. ¿Qué géneros musicales has trabajado dentro de la realización musical para una película y cuales recomendarías para un cine de fantasía?
31. Como compositor, ¿Cómo concibes la orquestación?
32. ¿Qué tipo de orquestación usarías en una película para niños?
33. ¿Qué posibilidad de efectos orquestales usarías en un filme para niños?
34. En el momento de usar orquestadores y copistas, ¿Cómo los escoges? ¿Qué les entregas? ¿Qué tiempo tienen? ¿Cual es su función principal? ¿Cual es su relación con el compositor?
35. ¿Cómo haces uso de instrumentos que no que forman parte de la orquesta sinfónica? (Synts, voces, guitarras, etc.).
36. ¿Cómo se prepara la música para ser grabada?
37. ¿Cómo se contratan los músicos que intervienen en una sesión de grabación?
38. ¿Qué tipo de sitios se usan a menudo en una grabación con orquesta sinfónica? ¿Cómo se consiguen?
39. ¿Qué se puede grabar antes o después de la grabación con la orquesta?

40. ¿Qué personas intervienen en la sesión de grabación y cual es la relación del director/compositor con ellos?
41. ¿Cómo se garantiza la sincronía de la música con el proceso de grabación?
42. ¿Qué herramientas debe conocer y usar el compositor/director en el proceso de una grabación?
43. ¿Cómo se desarrolla una grabación?
44. Como compositor, ¿asistes a la sesión de dubbing? ¿Qué hace el compositor en una sesión de estas?
45. ¿Siempre se usa toda la música grabada dentro de la película? ¿Por qué?
46. ¿Cómo se paga al compositor por sus servicios? De igual manera a todos los que intervienen en un proceso musical de una película.
47. ¿Cómo se maneja el derecho de autor sobre la música para una película? De igual manera, ¿Cómo se maneja si la música se vende al público?

Preguntas al Director cinematográfico

1. ¿Sabes que es una spotting session?
2. ¿Sabes que es una spotting notes?
3. ¿Cómo se ubica el orden de los cortes musicales que van en cada película?
4. ¿Qué conocimientos cinematográficos debe tener un compositor?
5. ¿Usas el temptrack como guía para el compositor?
6. ¿Como es tu trabajo con un compositor?
7. ¿Qué tiempo le das a un compositor para hacer su trabajo?
8. ¿Muestras al compositor referentes antes que el realizase su trabajo?
9. ¿Qué consideras que debe hacer la música en una película?
10. ¿Cual ha sido el tipo de música que has utilizado en las películas?
11. ¿La música que te entrega el compositor es usada dentro del filme en la forma que el compositor piensa?
12. ¿Cual y como es el pago que recibe el compositor por sus servicios?
13. ¿El compositor debe intervenir en la musicalización de la película?

Entrevista al orquestador

1. ¿Cómo te vinculas al trabajo de la música en una película?
2. ¿Cómo recibes la música antes de orquestrarla?
3. ¿Qué procesos realizas a la hora de orquestrar la música?
4. ¿Haces algunas modificaciones a la música cuando la orquestras?
5. ¿Cómo reconoces el formato instrumental que llevan los cues?
6. ¿Qué herramienta tecnológica utilizas para la orquestación?
7. ¿Cuanto tiempo tiene el orquestador para realizar su trabajo?
8. ¿Cómo y cuanto se paga al orquestador por sus servicios?
9. ¿En qué forma interviene el orquestador en la sesión de grabación?

Entrevista al productor – ingeniero de sonido

1. ¿Como llegaste a ser productor/ingeniero de sonido en música clásica y de producciones para cine?
2. ¿En qué espacio se realiza la grabación de la música original de una película?
3. Musicalmente, ¿qué debe saber un ingeniero de sonido para realizar una buena producción?
4. ¿Qué herramientas tecnológicas utilizas en las sesiones de grabación y porque?
5. ¿Cómo se maneja la Microfonería cuando realizas la grabación de una orquesta sinfónica?
6. ¿Cuantas personas intervienen en el master de grabación y porque? ¿Cuales son sus funciones?
7. ¿Cómo se prepara la grabación con la orquesta? ¿Cómo se preparan los streamers, el clicktrack o los punches?
8. ¿Se graban solistas antes o después de la orquesta completa?
9. ¿Cómo se graban los sintetizadores?
10. ¿Cuanto dura el proceso de grabación? ¿De qué depende?
11. ¿Cuanto tiempo tienes para realizar la mezcla?
12. ¿Cómo se realiza el pago al equipo de producción por sus servicios?

13. ¿Qué crees que puede mejorar en la producción de música para cine en Colombia?

Entrevista a Fernando Laverde (pionero del cine de animación en Colombia)

1. ¿Cuál fue la motivación para realizar cine infantil y de fantasía en Colombia?
2. Desde su perspectiva ¿Cuál ha sido la razón por la cual no se ha realizado más cine para niños en Colombia?
3. ¿Qué tipo de música se ha realizado para las películas fantásticas que ha propuesto?
4. ¿Cómo ve la realización para cine infantil en Colombia actualmente?
5. ¿Qué recomienda a los realizadores colombianos que están desarrollando propuestas cinematográficas para niños?

Entrevista a la representante artística Amanda Garay

1. ¿Por qué y para qué se hace necesario que un compositor tenga un representante?
2. ¿Qué consideras que debe saber, tener y conocer un representante de un compositor que hace cine?
3. ¿Cómo es el trabajo que se desarrolla con el compositor? ¿Cuál es tu labor en función al trabajo que realizan juntos?
4. ¿Cómo se organiza todo el tema de presupuestos?
5. ¿Cómo se realiza el pago del representante por sus servicios?

Observaciones

Observaciones en sesiones de grabación:

- Equipo de grabación
- Ubicación de la orquesta
- Instrumentación a grabar
- Labor del productor y del ingeniero de sonido
- Rider técnico de la grabación

CAPÍTULO 1.

UNA MIRADA A LA HISTORIA DEL CINE DENTRO Y FUERA DE COLOMBIA

Desde el inicio de la historia, el ser humano siempre ha sentido la necesidad de representar sus pensamientos, su realidad, sus anhelos y miedos por medio del arte, que sin lugar a dudas ha evolucionado a través de los siglos. El drama, como componente esencial de una estructura narrativa, se ha manifestado en todas las artes, evolucionando de esta forma en un concepto multidisciplinar que puede manifestar diversos campos artísticos en una sola propuesta. Este es el caso del cine, que siendo una de las artes más integrales de forma disciplinar, logra una de las interacciones más completas entre el ser humano, donde se pueden expresar de una manera muy efectiva los aspectos psicológicos, físicos y narrativos que conlleva cada historia.

La búsqueda de la proyección visual, sonora y artística por medios mecánicos, siempre ha sido motivo de investigación para los realizadores científicos y artísticos. En los inicios de este arte, que se remonta al trabajo desarrollado en la industria de Thomas Alva Edison y posteriormente a los experimentos de los hermanos Lumière, se buscaba una forma de entretenimiento novedosa, que pudiera captar la realidad del mundo y plasmarla en forma mecánica a los ojos de uno o más espectadores a la vez.

Desde aquel momento, el cine ha desarrollado una constante evolución, donde los realizadores han buscado una mejora en la calidad de sus productos, siendo una iniciativa al desarrollo científico, técnico y artístico que conllevan este arte. De igual manera, la industria que ha propiciado la inclusión cinematográfica dentro del área comercial es inherente al crecimiento del cine a nivel mundial y a la necesidad de los realizadores de propuestas mayores y mejores, por esto es importante que el cine también sea visto desde la parte comercial y desde el impacto sociocultural que ofrecen los filmes independientes.

El compositor que hace parte del equipo creativo de una producción cinematográfica debe estar al tanto de esta evolución que ofrece el cine en cuanto a la calidad y las posibilidades que ofrece el desarrollo de las diferentes áreas del séptimo arte, porque de esta manera se hace

más fácil y más efectiva la contextualización de cada proyecto cinematográfico según su época, origen y finalidad. De esta forma un compositor puede desarrollar cualquier propuesta innovadora dentro de cada proyecto de manera más asertiva, con mayores y mejores elementos.

El cine en Colombia también ha manifestado una evolución que va ligada a la forma en la cual el cine mundial se ha gestado, donde el contexto social en el país ha marcado la manera en que las producciones cinematográficas se han realizado, con las dificultades propias de un cine sin mayor apoyo y a la sombra de un gigante como es la industria de Hollywood. Para un compositor que se encuentra vinculado al trabajo cinematográfico en Colombia, es útil conocer el contexto histórico del cine en el país, de esta manera puede tener más argumentos para aportar a la evolución del cine desde su campo acción, además de adquirir una mayor conciencia de las necesidades que pueden tener los proyectos nacionales a nivel musical, con miras a obtener una proyección internacional.

1.1. Nace el cine, una forma de contar historias

Con el cinematógrafo de los hermanos Lumière, patentado en 1895, se da inicio a la era del cine, el cual se abre al público como un invento de feria, donde los espectadores ven unas imágenes en movimiento simulando los eventos cotidianos (tal vez el más famoso sea el del tren acercándose a los espectadores) (Wikipedia, 2014). De acuerdo a este progreso del cine en Francia, llega Georges Méliès, realizador e ilusionista francés con una propuesta que significaría la representación artística del cine, donde el argumento, las ideas visuales y la fantasía hacen parte sustancial de sus obras (Imdb, 2014)¹. Este realizador desarrolla una idea temática que llega a considerarse como fantástica por el concepto desarrollado al interior de sus propuestas, entre las cuales resaltan producciones como *Cendrillon* (Méliès, 1899) y *Le Voyage dans la Lune* (Ibid, 1902). Así que si se ve desde este punto, este realizador podría ser el primer cineasta que realizó producciones para un público que incluía a los niños, con exitosas propuestas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Europa.

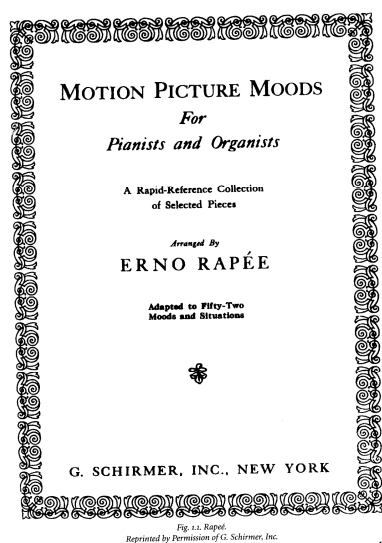
¹ Sitio web destinado a recopilar información en fichas técnicas sobre todas las películas con impacto comercial. También recopila información sobre personajes ilustres que toman parte en los proyectos cinematográficos.

En esta primera etapa del cine, la música no era un elemento aislado dentro de las proyecciones, ya que en un principio, las películas eran obras de teatro filmadas, esto conlleva a que la música utilizada en las primeras proyecciones, fuera la misma que se usara en el teatro, y se interpretara en forma similar (en vivo y con el mismo sentido dramático). Al no existir aún la forma de poder capturar el audio y el video en forma simultánea, era imposible lograr la sincronía del sonido y de la película, lo cual llevaba a una solución práctica: Acompañar el filme dentro de su proyección con música y con una narración, sin ninguna importancia dramática. El uso de la partitura original se remonta a estos primeros años del cine, en los que posiblemente la primera sea compuesta por el compositor Camille Saint-Saëns, para la película “L’assassinat du duc de Guise” (El asesinato del Duque de Guisa) (Le Bargy & Calmettes, 1908), siendo un gran éxito en su momento por ser música original de un film.

Sin lugar a dudas Francia fue el epicentro cinematográfico mundial, donde se gestaron los primeros momentos de colaboración de imagen y sonido, de música y cine. El cine de ficción de Georges Méliès fue el primer gran referente para cineastas que usaron la fantasía y la espectacularidad, como es el caso de Walt Disney. Aunque este último desarrolló una propuesta centrada en la animación, contó con el legado de Méliès en el sentido técnico para el desarrollo de sus producciones.

En esta primera etapa del cine es necesario tener en cuenta que la música no se escuchaba por defecto en las obras cinematográficas, su éxito dependía de la habilidad de los músicos en escena para sincronizar los momentos musicales con los dramáticos, si así lo requería el film. Con este fin se dan una serie de publicaciones para estandarizar la música que acompañaría las películas, también con el objetivo de darle más importancia a la parte dramática. La música en algunos casos debía acompañar las escenas con un código de tiempo establecido, con una selección de piezas previamente estipulada.

Ilustración 0-1



(Davis, 1999, pág. 19)

Algunas películas incluían dentro de sus cajas² un *music cue sheet*, el cual daba indicaciones predeterminadas de la música que se iba a ejecutar dentro de la proyección y cual iba a ser su duración dentro de las escenas. Estas condiciones eran un gran reto, bien fuera para un pianista o para un director de orquesta que fuera a acompañar la película con música, implicaba muchos ensayos de la interpretación sobre la escena.

Ilustración 0-2

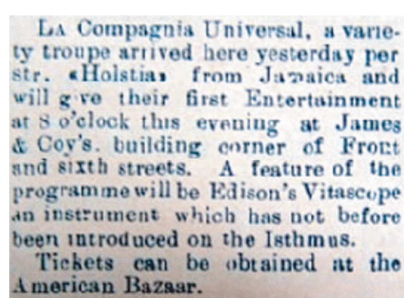
- Music Cue Sheet for
The Magic Valley
Selected and compiled by M. Winkler
Cue
1. Opening—play *Minuet No. 2 in G* by Beethoven for ninety seconds until title on screen "Follow me dear."
 2. Play—"Dramatic Andante" by Vely for two minutes and ten seconds. Note: play soft during scene where mother enters. Play Cue No. 2 until scene "hero leaving room."
 3. Play—"Love Theme" by Lorenze for one minute and twenty seconds. Note: Play soft and slow during conversations until title on screen "There they go."
 4. Play—"Stampede" by Simon for fifty-five seconds. Note: Play fast and decrease or increase speed of gallop in accordance with action on the screen.
- Copyright © Carl Fischer

(Davis, 1999, pág. 23)

² Las películas de la era análoga se distribuían en cajas que contenían los rollos filmicos, dependiendo de la duración de la película era la cantidad de rollos.

El comienzo del cine en Colombia remonta al año 1897, con la llegada al puerto de Colón en Panamá -por ese entonces territorio colombiano- del Vitascopio, un número de atracción de la compañía Universal de variedades. Este Vitascopio era una máquina más primitiva que el cinematógrafo de los hermanos Lumière y además un invento patentado por Thomas Edison, llegando a Colombia como un número de atracción, como lo afirma el siguiente telegrama:

Ilustración 0-3



La Compagnia Universal, a variety troupe arrived here yesterday per str. «Holstia» from Jamaica and will give their first Entertainment at 8 o'clock this evening at James & Coy's building corner of Front and sixth streets. A feature of the programme will be Edison's Vitascope an instrument which has not before been introduced on the Isthmus. Tickets can be obtained at the American Bazaar.

(Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013)

El cinematógrafo de los hermanos Lumière llega a Colombia en Julio de ese mismo año, iniciando proyecciones de la mano de Gabriel Veyre, quien había sido contratado por la casa Lumière como operador y quien se instalaría posteriormente en Panamá y luego en Venezuela. La era cinematográfica llega a Colombia por dos de las fuentes más importantes en su momento, incluso de la actualidad que son EEUU y Francia, dos de los iconos más grandes de la industria cinematográfica. Aunque el cine era muy joven en aquel entonces, los contextos culturales de los diversos países crearon una situación propicia para que el nuevo arte se difundiera en todo el mundo, trayendo como resultado una acogida sumamente grande a la nueva forma de desarrollar obras visuales, en la cual, América latina no fue ajena a esta nueva propuesta, que llegó a través del canal de Panamá a todo el territorio continental.

Posteriormente en Colombia, las proyecciones del Vitascopio se desarrollan por todo el territorio nacional, partiendo desde Barranquilla y finalizando en Bogotá, donde también se hacen presentaciones del cinematógrafo de los Lumière el mismo año -1897-. El cinematógrafo se queda en el país de la mano del empresario Salvador Negra y Pages, quien le compra el aparato y las películas a Veyre, con el fin de financiar su regreso a Francia (Fundación

Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013). Con un cinematógrafo en Colombia se abría una oportunidad al inicio de producciones nacionales, de manera trascendental para la vida nacional pero a su vez empírica, ya que siendo una máquina novedosa, también era difícil de manejar.

Durante la guerra de los mil días en Colombia el cine pasó a tomar una posición sin importancia, las producciones nacientes en el país debían esperar para poder ser proyectadas dado a que el público tenía problemas más relevantes. Al final de la guerra el cine puede tener un nuevo espacio en sus exhibiciones y sus realizaciones, que se empezaron a dar por medio de cortometrajes y producciones con un aire nacional, donde se pretendía mostrar los paisajes y las sociedades colombianas. Un ejemplo de esta difusión de películas con contenido nacional se puede evidenciar en la ocurrida el 19 de Mayo de 1907, donde se presentaron varias producciones logradas hasta el momento de carácter documental para la inauguración del parque de los Reyes -hoy día parque de la independencia en Bogotá-.

El cine llegó a Colombia siendo algo muy novedoso en el mundo, fue el primer país en Latinoamérica que lo conoció, dado a la posición geográfica en el continente, además de tener a Panamá como parte del territorio. El cine se gesta en el territorio nacional dentro de un periodo con fuertes rivalidades bipartidistas, las cuales hoy en día se presentan con diferentes nombres, personas y conflictos. En otros países no ocurrió lo mismo, la meca del cine –EEUU y Francia en aquel momento- es una muestra de ello y la organización ha traído una amplia tradición cinematográfica, que no solo ha sido fuente de educación y de cultura, sino que además ha sido un negocio muy lucrativo.

1.2. Segunda década del siglo XX

Con el traslado de las principales productoras de cine de Nueva York hasta Hollywood, dada a la disputa territorial comercial por parte de la industria de Edison con los productores independientes inmigrantes de Europa, se da un crecimiento industrial a la cinematografía y se establece una necesidad por el desarrollo científico y artístico. Dentro de este periodo de avances tecnológicos, siempre se buscó el desarrollo sonoro en cuanto a la fidelidad y sincronía del sonido con las escenas, creando de esta forma ciertos experimentos en los cuales se grababa el

sonido y la película por separado, dando grandes dificultades a su proyección (Davis, 1999). La dificultad del sonido grabado dentro de la época del cine silente trajo como solución la interpretación de la música en vivo aunque esto fuera mucho más costoso para las proyecciones. Se ejecutaban obras clásicas para formatos instrumentales pequeños -generalmente un piano en los pueblos-, así como obras para grandes orquestas sinfónicas neorrománticas, siendo estas últimas, más especiales -proyecciones en grandes ciudades- (Wikipedia, 2014). De esta manera se puede decir que el cine mudo no prescindió de la música por el hecho de no incluir sonido en la cinta, a cambio de ello, se planteó una manera eficiente de acompañar las películas por medio de la música en vivo, que en algunos casos daba prelación al espectáculo que significaban las proyecciones y en otros se encontraba preferencia a la parte dramática de los filmes.

En un principio, las películas eran concebidas principalmente como obras de teatro filmadas (Sontag, 1969), los primeros escenarios para su producción eran algunos teatros o sitios ornamentados en forma básica, utilizando apenas una cámara estática (Wikipedia, 2014). En la búsqueda de la diferenciación entre el cine y el teatro, en la exploración de las posibilidades cinematográficas, se da inicio al uso de la cámara desde diferentes ángulos y a nuevas posibilidades que se dan a partir de una forma de capturar la imagen, de esta manera surge el concepto de plano³ como eje central en la realización audiovisual, el cual es uno de los elementos que incide en la composición musical para una película. Los compositores han usado el plano como un marco referencial para la sincronía de la música con la película, en ocasiones, se busca resaltar la imagen musicalmente en la misma forma que está concebida desde lo visual, por esta razón, el plano cinematográfico con todos sus elementos puede propiciar fuertes ideas creativas dentro de la composición musical que suelen ser muy asertivas y efectivas.

En Colombia para el año 1910 llega al país Francesco di Doménico, quien con sus cintas alcanza unos recaudos nunca antes vistos en taquilla en Colombia. Posteriormente se instala en Bogotá y junto a su hermano forman una de las salas de exhibiciones más importantes de su tiempo en el país, la sala Olympia.

³ Perspectiva visual sobre los objetos, personajes y demás elementos de una escena. Existen numerosos tipos de planos audiovisuales que definen la intención visual y dramática en una producción.

Ilustración 0-4



(Fundación

Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013)

En 1915, los hermanos Di Doménico estrenan la primera película nacional: La fiesta del corpus, el cual fue un estreno sin precedentes en el país, así como la película: “El drama del 15 de Octubre” (DiDomenico, 1915), sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe y con la participación de los propios asesinos del líder liberal, la cual desató una controversia en la sociedad colombiana.

En la segunda década del siglo XX el cine colombiano como el cine internacional está influenciado por el contexto socio político de la época. El inicio de la gran guerra en 1914 marcó un cambio definitivo a la producción cinematográfica en países que ya eran potencia en este arte como Francia, el cual frenó sustancialmente su producción mientras que en otros países como EEUU y en América latina se presentaron nuevas formas de hacer cine⁴, en miras de informar y presentar el conflicto. Estos proyectos, que aún eran silentes para este tiempo no contaban con una presencia musical destacada dada a la dificultad técnica para hacerlo y a la necesidad de transmitir la información velozmente. El cine como producto consecuente de una realidad social

⁴ El cine se usó para realizar documentales, noticieros, reportajes, películas de ficción, etc. Muchos de estos archivos fílmicos no han sobrevivido hasta el tiempo presente.

en el mundo, tuvo como objetivo la representación de identidad en las naciones, donde Colombia no era ajena y se expone potencialmente estas ideas hacia la década de los años 20.

1.3. El cine en los años 20

El final de la guerra marca una nueva etapa en el cine mundial, no sólo en el avance tecnológico de las cintas o de la proyección sino que además en el concepto a desarrollar dentro de los filmes. El cine francés nace nuevamente con una escuela impresionista, ligado a las demás manifestaciones artísticas como la música. Una película que es legado de esta escuela es “*The children’s corner*” (Cortot, 1936), la cual está basada en la obra musical homónima de Claude Debussy. Dentro de esta película es muy importante tener en cuenta que ya hace parte del cine sonoro, pero la forma en que los personajes interactúan con su entorno denota la magia e imaginación que conlleva los pensamientos fantásticos infantiles y por ende surrealistas.

El expresionismo también fue una de las corrientes cinematográficas adoptadas por los realizadores alemanes en la búsqueda de la identidad que propició el misticismo racial que a su vez desembocó en la ideología Nazi. La producción alemana “*Die Nibelungen*” (Lang, 1924) es un gran ejemplo de este expresionismo, en el cual se toma también como gran referente la música de Wagner para dar un carácter de tipo épico a la historia, usando el Leitmotiv en apartes de la composición realizada por el también actor Gottfried Huppertz.

Las demás corrientes cinematográficas europeas se contextualizaban sobre las vivencias propias de cada nación en forma posterior a la guerra. Producciones cinematográficas hechas también en Alemania abren paso a una escuela realista, la cual en muchas ocasiones no era del todo fiel dado a que los rodajes se hacían en estudio, pero logran aproximarse a la realidad social de la época. La película *Die Freudolose Gasse* (Pabst, 1925) cuenta una historia contextualizada en la Viena de la postguerra, donde la miseria de la burguesía es el tema central.

Por su parte EEUU se posiciona dentro del cine comercial como el mayor productor a nivel cinematográfico mundial. Los estudios de Hollywood han empezado a desarrollar grandes producciones con grandes presupuestos, que permitían la experimentación a gran escala de las

proyecciones, rodajes y técnicas que permitieron posteriormente incluir el sonido dentro de las cintas de proyección. La primera película considerada totalmente parlante es *“The jazz Singer”* (Crosland, 1927), la cual utilizó principalmente música jazz y los músicos debían estar presentes en el rodaje para capturar la música en forma simultánea con la escena, no por separado como logra posteriormente.

El cine colombiano inicia una etapa de desarrollo fílmico bastante interesante durante el cine silente de los años 20, la cual deslumbra una serie de largometrajes que representan notablemente la historia del país en este contexto. Producciones como *“María”* (Calvo, 1922), película de ficción; *“La tragedia del silencio”* (Acevedo, 1924) de Arturo Acevedo Vallarino, quien al ver que el teatro estaba siendo relegado por el cine, tomó la iniciativa de formar su productora de cine Acevedo e hijos, con la cual realizó la película anteriormente mencionada y su segundo largometraje: *“Bajo el cielo Antioqueño”* (Acevedo Vallarino, 1925), obra audiovisual que tuvo bastante acogida por el público burgués y por el público general de la época. *“Bajo el cielo antioqueño”* ha sido restaurada por la fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y reestrenada en 1999 con música de Francisco Zumaqué e interpretada por la orquesta Filarmónica de Bogotá y la orquesta Filarmónica de Medellín en la función realizada en esa ciudad (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2014). En total se realizaron un total de 14 largometrajes en esta época, llamada la edad de oro del cine colombiano, antes de la aparición del cine sonoro.

La década de los años 20 trajo consigo una gran cantidad de manifestaciones artísticas en el cine, teniendo en común que todas buscaban una identidad que representara las ideas propias gestadas en cada nación, de una manera abundante y muy prolífica. La música utilizada dentro de estas producciones sigue siendo muy limitada, principalmente porque el cine continúa su era silente, pero ya se empieza a evidenciar mayor cantidad de obras musicales escritas para acompañar las películas. La música en este tiempo ya podía ser grabada y reproducida en cintas magnetofónicas, aunque esto presentara problemas en la calidad de la grabación y en la sincronía de la película y por esto, el público en general era más amante de las interpretaciones en vivo, aunque esto generaba costos más elevados y no todas las proyecciones los asumirían.

1.4. En los años 30

Dentro del inicio de esta nueva etapa, que ya es sonora, fue bastante difícil el uso de la música sobre la imagen, los músicos debían estar presentes dentro del set de grabación y grabar su música al interior de la película, de otra forma era imposible hacer una grabación del sonido musical por separado. Esto llevó a que las principales películas producidas en este tiempo en EEUU fueran de tipo musical, esto tuvo bastantes problemas, ya que un rodaje podía durar más de dos días en una canción que podría durar dos minutos (Davis, 1999), lo que supone a las productoras de cine, unos costos sumamente elevados en la producción de películas, por esto se determinó durante muy poco tiempo el no incluir la música dentro del nuevo cine con sonido, siendo esto un grave error por parte de los directivos de las productoras porque el público lo exigía. Al final de cuentas, se dio un paso grande al avance tecnológico de la grabación, en donde el sonido podía ser grabado aparte de las cintas de la película y posteriormente se realizaba una inserción de este audio en los rollos.

A partir de los movimientos de extrema derecha que se han gestado en Europa, como el partido Nazi en Alemania y Fascista en Italia, gran cantidad de artistas y deportistas abandonan Europa para vincularse a la sociedad norteamericana. Muchos de estos personajes llegan a Hollywood y desde este espacio, dieron aportes sustanciales al lenguaje cinematográfico (Martínez - Salanova Sánchez, 2014). Uno de estos realizadores, Charles Chaplin, británico de nacimiento, realizó muchas producciones de gran impacto social, como lo es el filme “Tiempos Modernos” (1936), donde caracteriza la sociedad moderna como un sistema de explotación humana. Aunque en este tiempo ya se había consolidado el cine sonoro, la película se consideró aún como muda.

Debido a estas circunstancias ocurridas en Europa, también se encuentran grandes compositores que han llegado a EEUU a vincularse al trabajo cinematográfico, entre ellos se encuentra Max Steiner, considerado uno de los padres sinfonistas en EEUU, realizando la música de más de trescientas películas (Davis, 1999) utilizando un estilo compositivo que aún hoy en día es bastante usado por los compositores en el cine. Otro compositor con características similares es Miklós Rózsa, compositor de cuna Húngara, formado en Londres y que desarrolla

posteriormente su ópera prima en Hollywood con “*The thief of Bagdad*” (Powell, 1940). Estas interacciones artísticas con la música clásica se dan en consecuencia de la emigración a EEUU por parte de músicos con formación europea que gestaron una creciente inclinación por la música sinfónica dentro del cine, la cual ha hecho presencia en todos los momentos de la historia del séptimo arte, no sólo en EEUU, sino en todo el mundo, incluyendo el cine latinoamericano.

El estilo de composición musical de esta primera etapa del cine sonoro en EEUU se fundamenta en el estilo de composición Neorromántico, donde predomina el Leitmotiv como principal asociación a personajes o eventos dramáticos dentro de las escenas. Esta idea compositiva proviene del estilo de compositores como Wagner, Tchaikovsky, Strauss, etc., con unos elementos armónicos tonales y agregaciones a la armonía provenientes del jazz y otras músicas de moda en EEUU. Los compositores más representativos de este estilo pueden ser Max Steiner, Miklós Rózsa, Bernard Herrmann, entre otros, quienes además del aporte que realizaban al drama en las películas, también impulsaron en gran medida la edad de oro de Hollywood con su propuesta de calidad y de proyección comercial.

Dentro de la propuesta del compositor Max Steiner se encuentra lo que se puede llamar la primera partitura original totalmente sincronizada para un filme, que se da a inicios de los años 30 con la película “*King Kong*” (Cooper & Schoedsack, 1933). La música para este entonces ya se podía grabar en forma separada de la cinta de la película, logrando mejor sincronía con las escenas de la película, respaldando además la visión estética del director con un estilo neorromántico que dio acción, vida y movimiento a la historia del gran simio. (Davis, 1999).

En los años 30 se dio un fenómeno que históricamente se le conoce como *la era dorada de Hollywood*, donde cada estadounidense iba al cine al menos una vez por semana, esto generó una demanda de películas que supera las 500 por año (Davis, 1999), una producción de la que se puede decir, es bastante para la época y dejó unas utilidades grandes a los estudios de producción cinematográfica, que también eran dueñas de la distribución y proyección de las películas. Aunque desde la década de los años 10’s ya se habían hecho progresos con las cintas a color, en

esta época se desarrolló el cuarto proceso del technicolor⁵, primero en dos colores y posteriormente de tres colores en el cuarto proceso (Wikipedia, 2014). El technicolor fue utilizado en dos grandes películas: “Lo que el viento se llevó” (Fleming, Cukor, & Wood, *Gone with the wind*, 1939) y “El Mago de Oz” (Fleming, *The wizard of Oz*, 1939), de los cuales se puede decir que resulta algo extraño que fueran películas rodadas hace tanto tiempo, dado a su calidad de color y su restauración digital.

Los avances técnicos cinematográficos que deja la llamada “era dorada de Hollywood”, son sin duda unos elementos que permite una estructuración significativa a la industrialización de la cinematografía. En la parte musical se hizo muy importante que el compositor vinculado a cada proyecto, cumpliera con un trabajo que resulta bastante extenso, dispendioso y con poco tiempo para desarrollar. La producción de películas era bastante y los compositores debían trabajar muchas veces en colaboración con otros compositores y orquestadores (Davis, 1999), para que ayudaran a economizar esfuerzos y tiempo, en ocasiones, trabajos que normalmente se realizan en dos a tres meses pueden llegar a concluirse en tres o cuatro semanas, debido a la organización del trabajo creativo y debido también al número de personas involucradas en él. Esto supone que el trabajo creativo comenzó a desarrollarse en esta forma por la necesidad establecida en cumplir con las exigencias comerciales de las productoras, donde hoy en día sucede de la misma manera, ya que la producción de películas es mayor a la de aquellos tiempos y las necesidades comerciales muchas veces no se sujetan a los tiempos necesarios para realizar el trabajo.

Por su parte, para los años 30, el público infantil ya contaba con propuestas en animación, hacia la década de los 20’s Walt Disney y su compañero de trabajo, Ub Iwerks, que habían desarrollado un cine para niños en forma de cortometrajes, con Mickey Mouse como protagonista de algunos de ellos. Walt Disney desarrolló una serie de largometrajes en animación como “Blanca Nieves y los siete enanitos” (Disney, 1937) además de “Fantasía” (Disney, 1940), donde se abre un espectro de la mano con el cine animado y fantástico para niños.

⁵ Del inglés Tech: técnica y Color: color. Técnica patentada por la Technicolor Motion Picture Corporation, que consiste en la forma que se daba color a la proyección de las películas, de manera aditiva o sustractiva.

Las posibilidades que da la animación en cuanto al desarrollo de guiones fantásticos evidenciaron la propuesta que implementó Disney en sus estudios de producción, teniendo en cuenta para ello, un uso de la composición musical original para sus películas. En esta serie de filmes presentados por Disney en la primera parte del cine parlante se encuentra una técnica sonora muy destacada que es el “*Mickemousing*”, que consiste en utilizar diversas sonoridades orquestales e incluso *Foleys* para destacar la acción generada en la imagen de una forma totalmente sincronizada, siguiendo los movimientos del personaje (Gimenez Freitez, 2008). Este estilo de composición musical se ha adoptado a lo largo de toda la historia del cine de animación, incluso en algunos casos de cine imagen real, una película como *King Kong* (Cooper & Schoedsack, 1933) utiliza esta técnica dentro del trabajo de composición musical realizado por Max Steiner.

Las películas de Walt Disney también propiciaron el desarrollo de una producción musical novedosa para su tiempo, no sólo por el uso de la música existente y su nueva sincronía con las escenas de la películas (como es el caso de *Fantasia*), sino que además propició un nuevo lenguaje de composición para las historias, usando como referente la música de los compositores impresionistas de comienzos de siglo XX, además de impulsar nuevas formas de grabación como es la de usar el “Fantasound”⁶, grabando las partes de la orquesta por separado y creando un sonido Surround que en la época no existía (Filomuscia.com). De esta manera la producción musical para las películas propiciaban unas nuevas técnicas de grabación, partiendo de la inventiva y la necesidad de crear un sonido más envolvente, que encierre al espectador en una experiencia más profunda entre sonido e imagen.

Por otra parte, en Colombia, la empresa consolidada por empresarios en Medellín “Cine Colombia”, adquirió los laboratorios de producción y de proyección de la empresa Di Doménico hermanos, lo cual dejó sin ninguna posibilidad a la realización cinematográfica del país, esto sumado a la aparición de cine sonoro, que a Colombia llegó en 1932 con el “Rey del jazz” (Crosland, 1927). La realización de este tipo de cine sonoro era bastante compleja y costosa para

⁶ Técnica de grabación desarrollada por William E. Garity y John N.A. para los estudios Disney, que consistió en grabar secciones de la orquesta por separado y dos tomas generales a los músicos. Estas pistas fueron mezcladas en pistas ópticas para luego ser impresas en las cintas de película de 35 mm, sincronizadas con el filme *technicolor* por separado.

que las producciones nacionales compitieran con las de Hollywood, que desde este tiempo ya eran proyectadas por esta empresa. Para este tiempo, Cine Colombia lanzó un proyecto sobre proyección de cine sonoro que era un noticiero, proyecto que la demás compañías filmicas del país no pudieron superar y dejan a Cine Colombia como la única empresa de proyección y difusión cinematográfica comercial en el país (FPF Colombiano, 2012). De esta manera se evidencia un problema grande para la producción cinematográfica en Colombia, frenando la producción cinematográfica en largometrajes casi de forma total, propiciando además un contraste en la evolución cinematográfica nacional pasando de un ciclo de proyectos importantes en la historia a no seguir produciendo.

El intento de incursionar dentro del cine sonoro por parte del cine nacional se da con la película “Al son de las Guitarras” (Santana & Schroeder, 1938), largometraje que en un inicio daba una gran expectativa por ser la primera producción colombiana con sonido, pero que finalmente no terminó en proyecciones comerciales, por la supuesta baja calidad del proyecto. En la serie “Historia del cine colombiano” se afirma lo siguiente:

“Esta nueva película nacional que va a dejar en pañales a los otros ‘hits’ que tuvo el séptimo arte en Colombia, como son *Aura o las violetas*, *La tragedia del silencio* o *Bajo el cielo antioqueño*, se está adelantando con grande entusiasmo por los productores don Carlos Schroeder, ingeniero de sonido y don Alberto Santana, director artístico”(FPF Colombiano, 2012).

1.5. En los años 40’s

La segunda guerra mundial supuso una forma en la cual, las empresas productoras de cine de EEUU, realizaban producciones cinematográficas para los aliados y sus soldados, también para dar una campaña en contra del Tercer Reich y sus políticas de extrema derecha, como sucedió al contrario en Europa. Muchas de las productoras cinematográficas Estadounidenses realizaron diarios informativos sobre el desarrollo de la guerra, así mismo se produjo una producción temática sobre el conflicto, en que las productoras norteamericanas dejaban entrever su promoción antinazi, por la extinción de dominio y destrucción de salas en

Europa (Infante, 2014). Las películas que se dieron en este periodo bélico constituyeron una oportunidad a los compositores en la realización de partituras de tipo épico y marcial que se puede evidenciar en proyectos como *The sea Hawk* (Curtiz, 1940), con el compositor Austriaco Erich Wolfgang Korngold, quien al interior de la película utiliza elementos compositivos de los ballets románticos y que a su vez evidencia el estilo orquestal de las fanfarrias, con prelación a las secciones de metales en la orquesta.

Al finalizar la guerra, las compañías de producción cinematográfica perdieron el principal patrocinio en realización del estado americano, además de perder los derechos sobre la distribución comercial de cine en los teatros. Sumado a este problema, la aparición de la televisión y su programación, reemplazó la programación en el cine y los programas informativos y de matiné en los domingos pasaron a darse en televisión (Wikipedia, 2014). Dada a esta situación, algunas de las compañías de producción de cine en EEUU se vieron destinadas a reducir costos, a lo cual el área musical no escapó, ya que varias productoras de cine prescindieron de orquestas sinfónicas y de músicos vinculados formalmente a los estudios de producción cinematográfica (Davis, 1999).

En Europa, las corrientes de pensamiento artístico continuaban influenciando el cine, por ende, también en la música que se realiza para éste. El movimiento Neorrealista de Italia, que surge en momentos de guerra, buscaba reflejar la realidad y la necesaria implicación de la sociedad sobre ella para empezar a modificarla, también enfocaba sus ideas hacia las propuestas literarias realistas de principios de siglo aboliendo casi por completo el uso de la música en las películas, aunque esta idea no tomó mucho tiempo en desaparecer de las proyecciones, la música original tomó relevancia con el cine posterior a la década de los 50 (Wordpress.com, 2014). Realizadores como Federico Fellini, Luchino Visconti, Roberto Resselini, entre otros exponentes de este Neorrealismo, plasmaron una idea espectacular en el cine de contenido social e histórico.

En Colombia, esta nueva época del cine sonoro da paso a la creación de nuevas productoras de cine en el país, con el ánimo de crear un cine a la altura de las producciones de Hollywood, que ya habían conquistado plenamente el mercado nacional, y con el ánimo de

incursionar en el mercado cinematográfico colombiano. En aquel momento nacen productoras de cine como Colombia Films S.A, la Ducrane Films, y la ya existente Calvo Film Company de Máximo Calvo Olmedo. Filmes como “Flores del Valle” (Calvo Olmedo, 1941), Allá en el Trapiche (Saa Silva., 1943), Golpe de Gracia (Duperly Angueira, Crane, & Crane, 1944), Antonia Santos (Joseph y Mayol & Martínez, 1944), Bambucos y corazones (Martínez, 1944) y otras más, fueron estrenadas en el primer lapso del cine sonoro colombiano -1941-1945-. La música al interior de estas producciones se describe como tradicional, donde la música nacional tiene un lugar predominante dentro de estas producciones, ya sea en el caso de la *source music* o en el caso de la música de score, que para la época era bastante desconocida y poco promovida por los realizadores.

En 1942 se proclamó la primera ley de fomento cinematográfico en el país, la cual fue la ley novena. Esta ley promovía exenciones arancelarias a las producciones cinematográficas y de impuestos, pero realmente fue una ley muy pobre en cuanto al apoyo al cine nacional, lo cual causó la quiebra de estas primeras empresas productoras de cine (FPF Colombiano, 2012). Algunas de estas compañías lograron subsistir un poco más debido a ciertas ideas publicitarias en las proyecciones, como el turismo o los noticieros políticos, tal fue el caso de La Ducrane Films, que buscó en estas actividades una supervivencia financiera y la segunda guerra mundial colaboró en este propósito.

Pasaron varios años antes de que se diera la realización de largometrajes en el país, no obstante, inicia a partir de los años 40 la compañía Grancolumbia films, una de las consideradas por muchos, la más exitosa de la historia del cine nacional. Produjo un cortometraje documental muy aclamado internacionalmente llamado “Bajo el sol de los Llanos” (Peña, 1957).

Durante este periodo histórico la guerra fue algo que no se podía dejar desapercibido, cada país usó el cine como medio de promoción a la ideología de cada sistema gubernamental y de cada sistema social. La técnica cinematográfica encontró su espacio para seguir su avance, de esta manera, la música al interior de los filmes fue sobresaliente, con grandes propuestas realizadas por grandes compositores en el cine norteamericano. En el cine colombiano se encuentra poca realización aunque ya se da una implementación trascendental al sonido dentro

de las películas. Para este momento el cine internacional ha tenido mayor avance que el cine colombiano, que por ende muestra un atraso frente a la realización cinematográfica en los demás países.

1.6. Los años 50's

Los desarrollos tecnológicos que involucran el cine dan para este periodo una nueva forma de producción, que sin lugar a dudas cambia para siempre la experiencia cinematográfica para el espectador. Uno de los avances de esta época es el cinemascope⁷ que trajo al público cinéfilo una nueva forma de ver películas, entre las cuales se encuentran numerosos filmes épicos: *Ben Hur* (Wyler, 1959), *Los diez Mandamientos* (DeMille, 1956), etc. Por lo tanto, el cine adquiere su propia evolución y no desaparece como muchas personas lo proyectaron. Una herramienta como el cinemascope permite una manera de incrementar la visibilidad del plano, el cual se puede ver de una forma mucho más detallada, lo que llega a proponer una composición musical de gran tamaño para este tipo de imagen. En el caso de películas como *The robe* (Koster, 1953) o *Spartacus* (Kubrick, 1960) se utilizaron orquestaciones bastas, semejantes a las Wagnerianas que causan una impresión de grandeza dentro del desarrollo sonoro de las películas.

De esta manera, la composición musical para el cine estadounidense tuvo nuevas oportunidades en la aplicación de esta técnica de proyección para planos más abiertos, donde la imagen puede ser más grande y donde la música debía sujetarse a estos nuevos elementos visuales. El uso de formatos instrumentales gigantescos fue un elemento bastante requerido por los directores de este tipo de filmes.

En los años 50, Walt Disney continuaba con su propuesta en la animación fantástica, ideal para niños. En 1950 se estrena la película *Cinderella* (Geromini, Jackson, & Luske, 1950), que se desarrolla musicalmente en la forma que es costumbre por la productora de Disney que incluso hoy en día se encuentra bastante similar. La canción predomina dentro de la producción y el uso de la orquesta sinfónica para acompañar las escenas y los cánticos dramáticos es

⁷Es una técnica para ampliar la imagen dentro de la proyección, sin alterar la imagen dentro del fotograma de 35 mm

totalmente evidente. Otro filme de este tiempo es *Alice in Wonderland* (Geronimi, Jackson, & Luske, 1951), que utilizando los mismos elementos mencionados sobre la película *Cinderella*, hace una predilección por el uso del “Mickeymousing” de una forma que puede resultar algo exagerada pero evidentemente efectiva para la época. Por otro lado, Disney también le apostó a la realización de películas en imagen real, dado al éxito de su productora y teniendo siempre como materia prima en sus producciones la temática fantástica y aventurera. Un Filme como *The Story of Robin Hood & His Merrie Men* (Annakin, 1952) representa esta nueva tendencia de Disney por hacer un cine diferente al que ya venia presentando con anterioridad, la música dentro de esta película, compuesta por Clifton Parker muestra los mismos elementos del cine de animación sobre la imagen real.

El final de la guerra para el cine Asiático representó una forma de crecimiento cultural y un umbral de expansión a todo el cine del este mundial. En los años cincuenta se da inicio a la edad dorada del cine asiático, donde cada país de este continente producía alrededor de doscientas películas por año con un sin número de títulos desarrollados por grandes cineastas como Akira Kurosawa, Ishiro Honda, Satyait Ray, Kim Ki-young, etc. (Wikipedia, 2014) Estos directores marcaron una forma nueva de realización cinematográfica y que ha sido fuente de ideas para directores occidentales como Steven Spielberg, Martin Scorsese, Carlos Saura, entre otros.

Este cine asiático toma como referencia el legado milenario de las culturas orientales, donde las historias se desarrollan en el contexto histórico y espacial que contienen para ser recreadas. Muchas de estas producciones también usaron la espectacularidad como parte de la realización, por lo cual, los efectos especiales y la música tomaron un papel muy importante dentro de la creación de este cine. Dentro de la parte musical se destaca el uso de la orquesta con instrumentación autóctona de cada cultura, como es el caso de la película *Rashomon* (Kurosawa, 1950) donde las sonoridades de instrumentos como el Koto y el Gong hacen presencia en compañía de la orquesta. La música tiende a ser algo surrealista y utiliza muchos elementos compositivos de la música étnica japonesa.

Para esta época el cine colombiano tiene unos avances significativos, pese a la poca producción que se da en el país dado al poco apoyo que el séptimo arte recibe en este momento

por parte del gobierno y las distribuidoras. En 1955 se estrena la película “La gran obsesión” (Ribón Alba., 1955), una coproducción de Colombia con Argentina. Esta película significa un avance más para el cine colombiano por ser la primera película en color del país (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013). Sumado a esto, se realiza la primera película de animación del continente -según el historiador Hernando Martínez-, una producción colombiana llamada *Made in Usa* (Franco Quiñones, Tejada, & Córdova, 1955), utilizando la técnica de animación similar a la de Walt Disney en los años 30 y 40, pero en blanco y negro y no en technicolor.

Mientras el cine industrial norteamericano avanza a pasos agigantados, el cine independiente busca una forma de expresión mucho más tradicional, teniendo al contexto socio cultural de la mano en el desarrollo del guión y en propuesta artística sobre la imagen y el sonido. El cine en Colombia lucha de manera fuerte por alcanzar las diversas técnicas desarrolladas en otros países con la limitación de los presupuestos para ello, teniendo como consecuencia pocas propuestas cinematográficas que aún adolecen del conocimiento técnico para ser competitivas en el mercado internacional.

1.7. Los años sesenta

La industria cinematográfica de Hollywood llevó al público a una reiteración en la cual el cine industrial se venía haciendo. Las películas continuaban con una forma de realización práctica que llevó a gran parte del público cinéfilo a explorar otro tipo de cine, cosa que supuso una oportunidad al cine independiente, desarrollando un mayor público. Sin embargo, muchas de las productoras en Hollywood han decidido cambiar algunas formas de realización mediante el guión y también se dan algunos cambios en las locaciones de rodaje de las películas, aunque esto supusiera un alza gigantesca al interior de los presupuestos destinados a los filmes y no todas las productoras los asumirían (Wikipedia, 2014). En Francia, se desarrollaron algunas formas narrativas novedosas, las cuales rompen con los esquemas de estructura narrativa dadas por el cine de Hollywood, “*Les quatre cents coups Breathless*” (Truffaut, 1959) y “*Jules et Jim*”

(Truffaut, Jules et Jim, 1962), son dos ejemplos claros de esta nueva forma de guión cinematográfico en Francia.

De la misma manera, la música dentro del cine comienza a tener unas necesidades más específicas, donde adquiere ciertas funciones que ya no son solamente psicológicas sino que además trae características físicas. La música se desarrolla a partir del contexto geográfico y socio cultural de la historia, de la misma manera utiliza diferentes recursos. Una película que utilizó estos elementos musicales debido a su contexto fue Lawrence de Arabia (Lean, 1962), la cual hace uso de elementos de la música tradicional árabe con una orquestación que se puede decir es wagneriana, porque lo que se buscaba desde la visión del director era la de una gran película (Karlin & Wright, 2004).

La música en el cine encuentra una evolución a partir del movimiento social que cada época conlleva, a las necesidades dramáticas de las películas que se encuentran en producción y al inmenso impacto social que generan los adelantos tecnológicos. La música de cierta tradición neorromántica en las películas de Hollywood, ha comenzado un cambio sustancial en la estética y lenguaje en la que se ha venido produciendo, vinculando de esta manera estilos de composición jazzístico como en la película *The man with a golden arm* (Preminger, 1955), compuesto por Elmer Bernstein, da un toque menos tradicional al lenguaje musical, realizando un score completamente en jazz. Otra producción sumamente importante para esta inclusión del género jazzístico en el cine es la de *Dr No* (Young, 1962), donde se da la primera adaptación al cine de las novelas del agente 007 y que incluye un tema orquestado para big band compuesto por John Barry, además de contar con música original del compositor Monty Norman.

Por otro lado y siguiendo de la mano con esta evolución musical dentro de los filmes, es importante resaltar unas películas que han sido icónicas en la composición musical realizada para las mismas. Películas como *Psycho* (Hitchcock, 1960) o *The birds* (Hitchcock, 1963) son una muestra de la grandeza del compositor Bernard Herrman, quien en su gran colaboración con Hitchcock desarrolló un estilo de composición fascinante que envuelve al espectador dentro de la escena y la hace parte de ella. Los elementos compositivos de estas obras tienen como ingrediente elementos armónicos de la vanguardia de la época, donde el clúster, la armonía

cuartal y las disonancias libres hacen parte del score. En los pájaros se aprecia una preferencia por sonidos electrónicos, que no son muy evidentes dentro de la película pero acompañan en buena medida los sonidos ambiente de las escenas. Hermman es para muchos el padre de los compositores de las siguientes generaciones, donde compositores como Danny Elfman, John Williams, Bill Conti entre otros, tuvieron su oportunidad como sus colaboradores lo que significó el aprendizaje de estos dentro de la composición musical para la imagen.

Para los años 60, el gran impacto que ofrece la revolución social de EEUU y de Europa, incide plenamente en las producciones cinematográficas del país, películas como “Tierra Amarga” (Ochoa, 1965) “El río de las tumbas” (Luzardo, 1965) y “Un ángel de la calle” (Gómez Urquiza, 1967), inclinan una mirada profunda a la ola de violencia social que afecta el país y el mundo en esta revolución cultural (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013). Cada uno de estos filmes da una perspectiva crítica de una sociedad agobiada por la creciente violencia del país, afianzada por las diversas incursiones militares y de guerrillas en este tiempo. La música incluida en estos filmes tiene bastante relación con las músicas tradicionales de cada región, como se da en el caso de “Tierra Amarga” (Ochoa, 1965), que a lo largo de esta película se puede escuchar el sonido de instrumentos como la marimba, clarinete, golpeadores, guasas, etc. también destacando la presencia de los ritmos tradicionales de la región pacífica como el Abozao y el Currulao.

Los años 60 representaron una revolución cultural en el panorama mundial, donde se buscó una expresión de libertad que va en contra de ciertos tradicionalismos sociales y culturales que han venido desarrollándose de manera esquemática en todas las áreas de la sociedad. El cine como fuente de desarrollo social no fue ajeno a esto, ya que se ha podido evidenciar en el desarrollo de guion y técnico que el cine demuestra en esta época. Para este periodo de la historia del cine, cualquier tipo de música podía acompañar la historia sin que llegase a ser de mal gusto o mal visto por el público. En Colombia se da un crecimiento a nivel técnico dentro de la cinematografía, con la llegada de personas conocedoras y con formación en otros países entre los cuales se destacan directores y cinematógrafos, además se cuenta con la presencia de personas formadas en la televisión y en el arte dramático.

1.8. Los años 70's

Durante la época de los años setenta, el cine da un vuelco significativo con el surgimiento de nuevos directores que dan un punto de vista novedoso y una nueva mirada a la realización cinematográfica en Hollywood. Directores como Woddy Allen, Steven Spielberg, Martin Scorsese, entre muchos otros, han mostrado una forma de realización de guión con “finales impredecibles”, protagonistas y antagonistas sostienen una relación poco clara en el desarrollo de la historia y los personajes son “moralmente óptimos”.

Muchas de estas realizaciones también van en la búsqueda de un mayor efecto real en las escenas, suponiendo un trabajo de vestuario y de maquillaje más profundo y sofisticado al interior de las producciones. Nuevas técnicas aplicadas a estas disciplinas también fueron contempladas en la búsqueda de estas necesidades de los directores, teniendo en cuenta que las realizaciones eran visualmente más destacadas y las técnicas de grabación sonora eran más desarrolladas. Debido a esto, la técnica de mezcla de sonido ya empezaba a ser más depurada, lo que indicaba que la música debía tener más elementos de sincronía con la imagen, además de mayores elementos técnicos en la composición, que ofrecen a los determinados proyectos una depuración sonora en el concepto musical determinado.

La música de algunas de estas producciones no dio tanta prelación por el uso de instrumentos acústicos y sinfónicos. La aparición del sintetizador aporta unas nuevas sonoridades al aspecto dramático de los proyectos cinematográficos y de igual manera crea nuevos ambientes propicios en algunos filmes, como se puede dar el caso de películas de ficción (Davis, 1999). Aunque en definitiva no se dio en todos los casos, ya que películas como *Close encounters of the Third Kind* (Spielberg, 1977) utiliza dentro de su composición musical la orquesta sinfónica como su elemento de desarrollo, con el uso de técnicas compositivas como el serialismo y las técnicas extendidas de algunos instrumentos, proporcionando un concepto sonoro basado en efectos orquestales y armónicos.

La música popular también tiene un espacio cada vez mayor que se da a través de la aparición y consolidación de nuevos géneros musicales como el rock and roll y el Hip Hop

provenientes de la década del 60 y 50, aparte de otras tendencias musicales que también brindan una nueva forma de exploración sonora y conceptual por medio del cine (Davis, 1999). Las historias situadas en el presente de cada época, proporcionan una necesidad del uso de diferentes parámetros estéticos, donde la música hace parte de un entorno social y por ende, clasifica un cierto sonido que va con cada guión. En la década de los 70, cada película puede contar con diferentes tipos de música, que llevan al espectador a contextualizar las historias con el eje social e histórico que se describe. Además en este tiempo, el uso del sintetizador se hacía cada vez más frecuente, relegando un poco el uso habitual de las orquestas neorrománticas.

La música orquestal continuó prevaleciendo para varios compositores: John Williams y la música que ha escrito para las películas de Steven Spielberg ha sido un gran ejemplo de ello. Con una variedad de estilos musicales que también incluyen el jazz y la música étnica en varias producciones, esta colaboración Williams – Spielberg ha sido una de las más famosas en la historia del cine, resaltando también otras como la Danny Elfman con Tim Burton, donde la música sigue un claro giro estético dentro de la oscuridad de los filmes de Burton, también dando a la composición de Elfman una identidad que resalta a la vista dentro de las tonalidades menores y su ampliación armónica.

Algunas corrientes musicales desarrolladas dentro de la música docta⁸ dentro del siglo XX, han influenciado el lenguaje sonoro cinematográfico, técnicas de la composición como el serialismo y lenguajes armónicos como el pantonalismo, dodecafonismo, minimalismo, etc., se han expuesto dentro del concepto musical de varias películas. Algunos compositores como Phillip Glass y Thomas Newman, han expuesto en forma reiterativa el minimalismo dentro de los lenguajes musicales que más usan. Jerry Goldsmith por su parte, utilizó de una forma no tan sistemática el dodecafonismo en la película “La profecía” (Donner, 1976), donde la sonoridad es totalmente aparte de la tonal, generando en el espectador ese pensamiento psicológico de tipo terrorífico. La siguiente imagen muestra una parte del *score* de la película, que acompaña la escena donde la niñera ataca al padre del personaje principal de la historia, Damián. Esta parte inicia en el corte de tiempo 1:37:00.

⁸ Docta: Sabio, erudito, de gran conocimiento, el término *Música Docta* sirve para desligar el término *Música Clásica*, que hace alusión a un periodo histórico específico.

R11-P3 *The Demise of Mrs. Baylock* Jerry Goldsmith
Orchestrated by Arthur Morton

The musical score is presented in two systems, each containing two measures. The top staff of each system is for vocal parts, with 'Women' and 'Men' indicated. The second staff is for Clarinets (Cls.), the third for Trumpets/Chimes (Tpts./Chimes), the fourth for Brass, the fifth for Violins (Vias.), and the sixth for Violas (Vias. pizz.) and Violoncellos/Double Basses (Ves./Cbs.). Dynamics such as *f* and *sim.* are used throughout. The bottom staff of each system is marked with circled numbers 2, 3, 4, and 5.

(Karlin & Wright, 2004, pág. 379)

Por su parte, los estudios de Walt Disney seguían predominantes dentro del cine fantástico occidental, mientras los estudios de Hanna y Barbera presidían la televisión (Wikipedia, 2013). Las diferentes producciones de este tiempo no ofrecen mayores avances en contenido, en proyectos como “*The Many Adventures of Winnie the Pooh*” (Lounsbury & Reitherman, 1977) se encuentra una animación tradicional para los estudios Disney, además de incluir un estilo musical utilizado por décadas en este tipo de producciones, con la canción como eje central del drama y un desarrollo en el guión muy noble con finales deseables y predecibles.

Mientras el mundo daba un espacio más visible al cine independiente, satanizando un poco el cine comercial, en Colombia la realización cinematográfica de los años 70 conlleva un ingrediente muy distintivo en la producción de películas, se trata del sobrepago a las proyecciones cinematográficas, en las cuales se exhibían largometrajes extranjeros precedidos de

cortos colombianos (FPF Colombiano, 2012). Este sobre precio a la taquilla tuvo una manipulación en los porcentajes de las ganancias de las proyecciones, relegando así a algunos directores de renombre como Carlos Mayolo, Ciro Durán, Martha Rodríguez, entre otros. Por consiguiente, de la mano de otros realizadores menos experimentados, se hicieron producciones en base a unos sectores sociales asociados a la pobreza y al estilo de vida del habitante de la calle o de la persona de estrato más humilde. A este tipo de cine, la crítica colombiana le dio el nombre de pornomiseria, ya que hacía uso de la pobreza y miseria para sacar provecho de ello. En 1978 se estrenó la película “Agarrando Pueblo” (Mayolo, 1978) , que fue una sátira a la “pornomiseria” y pretendía mostrar cómo los cineastas colombianos abusan de la miseria y hacen cine de exportación, según replica el mismo Mayolo en Historia del cine colombiano (Colombiano, 2012).

Hacia el año de 1978, se da algo bastante importante en la historia del cine colombiano, se trata de la compañía de fomento cinematográfico FOCINE. Esta sociedad estaba presidida por el ministerio de comunicaciones e integrada por el instituto nacional de radio y televisión (Inravisión), también por la corporación Financiera Popular y la Compañía de informaciones Audiovisuales. Al interior de esta sociedad donde participaron realizadores como Carlos Mayolo, Fernando Laverde, Sergio Cabrera, Ciro Durán, Carlos Santa, entre muchos otros, se da un nuevo despertar a la realización cinematográfica en el país, con unas pretensiones artísticas no vistas hasta el momento. Durante la época de FOCINE se realizaron alrededor de 29 largometrajes, talleres formativos y un sinnúmero de cortometrajes.

1.9. El cine postmoderno (80's) hasta el cine actual

El cine no ha sido un arte desligado al desarrollo tecnológico, por el contrario, depende mucho de él. El desarrollo y la evolución de los computadores han desencadenado un tipo de producción que no solo ofrece un costo reducido a la realización, sino que además ofrece una mejor calidad en la parte visual y sonora. La realización digital ha tenido sus inicios desde los años 80, en donde películas como “Tron” (Lisberger, 1982), producida por Disney, han desarrollado una animación digital sobre la imagen real. Este proceso de animación digital inicia en este periodo y culmina con la utilización total de la animación por computadora con “Toy

Story” (Lasseter, 1995), lo que supone el uso único de archivos digitales y no fotogramas como siempre se hacía. A su vez, las proyecciones necesitarán un reproductor digital para este tipo de archivos, lo que da paso a los DVD’s (Wikipedia, 2013). La música para estos proyectos va cambiando en parte su estética a la tradicional, usando nuevos elementos sonoros sobre la música electrónica y en el caso de Toy Story, la música usa de nuevo la canción como parte esencial del drama, pero no de la forma habitual que se viene haciendo en las producciones de Disney, sino con un ambiente más popular inclinado hacia el jazz con una instrumentación un poco más modesta pero igualmente efectiva.

Esta digitalización del cine no solo cambia para siempre el desarrollo de la animación, también las películas en imagen real con efectos especiales o sin ellos, tienen un gran avance, donde se inicia la creación de imágenes digitales que sustituyen el uso de maquetas y maquillajes. Esto no reduce costos a las producciones pero si les da la iniciativa a desarrollar nuevos trabajos visuales con ayuda de la tecnología, de esta manera el cine de las cintas magnetofónicas en 35 milímetros es sustituido por el cine digital y abre nuevas necesidades en la proyección de la películas, tanto en el aspecto de la proyección visual como la forma en la que el sonido se reproduce al interior de la sala. Estos avances en las disciplinas que giran en torno a la realización cinematográfica requieren de una mayor complejidad en el conocimiento y optimación de los recursos empleados, por esto se ha propuesto una cátedra cinematográfica donde la formación va encaminada a la profesionalización en la actividad del cineasta y a su mayor efectividad en esta labor. En Colombia esta formación es bastante nueva en relación a los demás programas académicos de cine mundial.

El cine contemporáneo requiere formación sustancial por parte de los realizadores, con el fin de la efectividad a la hora de producir propuestas audiovisuales, además de garantizar su experiencia. Los diferentes centros educativos profesionales del mundo han optado por ofrecer esta cátedra a nivel global, de manera que una de las formas más prolíficas de hacer cine en la actualidad es la académica. En igual forma, el director de cine es formado en las diferentes áreas de la realización audiovisual, así mismo es el compositor que hace cine también necesita cierta formación en el entorno cinematográfico y de igual manera requiere de cierta experiencia en el trabajo para su vinculación profesional a proyectos. En países con mayor tradición

cinematográfica se puede evidenciar la cátedra del *film scoring*, lo que garantiza formación musical y cinematográfica al compositor que inicia en este oficio y busca de igual manera un respaldo académico. En Colombia esta cátedra aún no existe, pero hay un determinado número de compositores que han recibido su formación en esta área fuera del país y posiblemente sea viable la implementación de esta cátedra, por la necesidad formativa de los músicos y por el crecimiento que puede tener el cine colombiano a nivel comercial e industrial.

De la misma manera, la producción musical para el cine también ha evolucionado de una forma significativa, dado al desarrollo de las técnicas de grabación y la producción sonora análoga y digital. Anteriormente, la producción musical era sumamente delicada y totalmente costosa por el uso de materiales como la microfonería y por las capacidades que se tenían de capturar un audio dentro un estudio de grabación. La producción musical fue evolucionando a la par con el desarrollo tecnológico y científico, esto determinó el nuevo uso de elementos electrónicos dentro de la música que se realiza para el cine y otra forma de aplicar el lenguaje sonoro. Las modernas técnicas de grabación permiten a la música ser grabada en forma específica para las salas de cine y esto depende de los canales de salida en la mezcla, que por lo general son siempre en 5.1, o en algunas salas de cine más recientes en 11.1.

La forma en la cual el compositor realiza su música también ha cambiado gracias a la tecnología, si bien, anteriormente el piano era el instrumento favorito para los compositores, hoy en día lo es el computador. Los compositores han utilizado diferentes herramientas para mostrar sus avances musicales a los directores, bien sea desde un piano hasta una secuencia en midi⁹. Hoy en día es muy importante presentar al director de la producción para la cual se compone, una maqueta bien elaborada, que sea muy fiel a las ideas musicales del compositor y de igual manera, muy explícita para un director de cine. Los samplers¹⁰ a usarse deben ser siempre los más actuales y los que brindar mejor calidad a los oídos de un director.

⁹MIDI: de las siglas en inglés *Musical Instrument Digital Interfaz*, (Interface digital de instrumento musical), es un protocolo estándar para producir sonidos musicales digitales en computadores, sintetizadores, etc.

¹⁰Sampler: en español "muestra". Es una muestra de un sonido cercano al sonido real de instrumento, el cual se usa por medio digital para dar una mayor aproximación que en el MIDI.

En Colombia durante la década de los años 80, FOCINE fue la entidad encargada de prestar los dineros de las producciones a realizarse, con pocas garantías en la proyección de las películas dirigidas a un público colombiano escéptico de las producciones nacionales, muchas de las deudas adquiridas por las producciones fueron impagables, lo cual llevó a la reestructuración de la empresa. Se promovió la realización de medimetrajes para televisión, los cuales tuvieron una acogida aceptable en términos culturales, pero la distribución de las películas al interior del país fueron bastante nefastas, los dineros que recogían las distribuidoras destinados a impuestos para financiar la labor de FOCINE no fueron recaudados en el tiempo que debían ser usados, lo cual llevó a una liquidación de la empresa y a un desconcierto por parte de la comunidad cinematográfica.

El cine colombiano tuvo un desarrollo técnico más profundo en la realización audiovisual, se buscó un trabajo más regionalista a nivel nacional, en el cual, los documentales tomaron una participación muy activa por parte de los directores ya establecidos. Los conceptos internacionales de producción cinematográfica entrelazados con las nuevas propuestas de guión, sumadas a lo conceptos visuales novedosos para la época, generaron en el cine colombiano una serie de propuestas cinematográficas novedosas para las que se han venido presentando en el país. Ejemplo de estas producciones son *Rodrigo D* (Gaviria, 1990), y la estrategia del Caracol (Cabrera, 1993), películas destacadas de aquel momento, abriendo un panorama más internacional al cine colombiano, visto desde varias perspectivas como unos intentos de industria.

El desarrollo técnico del cine a nivel mundial, donde esa transición a la era digital ayudó sustancialmente a la producción cinematográfica, aminorando algunos costos de realización de las películas rodadas en el país y a su vez, mejorando la inversión de las producciones en otros elementos claves del cine como la música. Las películas realizadas en esta nueva era cuentan con una mejor realización integral, desde la parte técnica de producción y todos los elementos subyacentes en las películas.

Actualmente rige en Colombia la ley de cine, la cual busca promover la realización cinematográfica en el país, con más garantías a los productores de cine a nivel económico

aunque no con las suficientes condiciones en materia de exhibición. Las películas colombianas siguen de alguna manera sometidas a tener poco tiempo de proyección en las salas y también existe aún el escepticismo por parte del público nacional. Un fuerte apoyo a la creciente industria nacional es la educación formal que ofrecen diversas universidades, en las que se da apoyo técnico y logístico para la realización de cortometrajes, animaciones, documentales, etc. de esta manera se va generando un uso más útil a las facilidades que puede dar el gobierno y la empresa privada actualmente para la realización cinematográfica nacional.

1.10. La música sinfónica en el cine colombiano

El cine colombiano ha tenido la participación de compositores nacionales y extranjeros, que han desarrollado un trabajo dentro del contexto cinematográfico apoyado con las sonoridades orquestales, los diferentes lenguajes musicales en cuanto al contexto de la historia, así como diferentes lenguajes armónicos que pueden desarrollarse eventualmente según las condiciones dramáticas de las películas y las propuestas que ofrecen los compositores cuando desarrollan su trabajo.

Desde siempre, el cine colombiano ha sido comparado con el referente industrial norteamericano, donde el uso de las orquestas sinfónicas ha sido muy presente y constante a nivel histórico. Las producciones colombianas al contar con menores presupuestos para sus realizaciones, generalmente tienden a usar formatos más pequeños, sin desconocer los alcances que puede llegar a tener la orquesta sinfónica y siempre con el anhelo de poder incluirla dentro de la producción musical de cada película.

Es importante saber que la orquesta sinfónica no es la única forma de realizar música para cine, cada proyecto cinematográfico tiene unas necesidades básicas para su desarrollo dramático y sonoro, que debe ser consecuente con el desarrollo visual de la historia. Los formatos pequeños también ofrecen diversas posibilidades que reflejan a nivel psicológico un desarrollo temático que puede abarcar cosas como la soledad o como la abnegación propia en algunos personajes. Un ejemplo de esto se puede ver al inicio de la película *Edipo Alcalde* (Triana J. A., 1996), con música compuesta por Blas Emilio Atehortúa.

Un ejemplo anterior al mencionado, es el de la película llamada “Semáforo Rojo” (Soler, 1964) con música de Álvaro Dalmar, en el cual se desarrolla un lenguaje enteramente romántico, con una sonoridad más propia de la música popular de la época de los años 50. De la música de esta producción se puede decir que tiene influencia de la música popular que realizaba el compositor, tomando la orquesta sinfónica como vía sonora del lenguaje estético del proyecto.

Otro ejemplo en la composición musical para cine en Colombia, es la propuesta del maestro Luis Antonio Escobar, con la partitura original de la película “Caín (Nieto Roa, 1984). La música fue interpretada por la orquesta de cámara de Colombia con solos de violín de Frank Preuss. Dentro de la película se puede observar ciertos momentos de sincronía musical con la imagen, cada uno de los temas conlleva una orquestación determinada, la cual busca asociarse con la psicología propia de los personajes, dando de esta manera un desarrollo dramático a la historia por medio del sonido. El lenguaje musical está centrado propiamente en la música de la época romántica europea, semejante a la música compuesta para ballets por Tchaikovsky o Jacques Offenbach. Esto se puede ver y escuchar durante toda la película, desde el tema de títulos hasta los créditos finales.

Las coproducciones colombianas con otros países han ofrecido un trabajo de colaboración no solo en la parte presupuestal propiamente, sino también en la parte técnica y en la parte artística, donde algunos directores colombianos han tenido la oportunidad de trabajar con compositores extranjeros, los cuales han dado una propuesta sólida en la composición, a nivel técnico dentro de las películas y con un buen material musical. Colaboraciones como estas se han logrado dentro las películas “Visa USA” (Duque, 1986) con música de Leo Brouwer, quien también dirigió la orquesta sinfónica nacional de Cuba para este proyecto. El mismo Brouwer colaboró con la realización de la partitura original de la película “Tiempo de Morir” (Triana J. A., 1985).

En los años 90 se hizo una gran colaboración a nivel musical dentro de las producciones “La estrategia del caracol” (Cabrera, 1993), con música compuesta por Germán Arrieta y Gonzalo Sagarminaga, interpretada por músicos de las orquestas sinfónica nacional y la orquesta

Filarmónica de Bogotá, dirigida por Ricardo Jaramillo; Otra película nacional con este tipo de colaboración fue “Edipo Alcalde” (Triana J. A., 1996) con el compositor Blas Emilio Atehortúa y con la participación de la orquesta Filarmónica de Bogotá y el coro Filarmónico en la dirección de Carriña Gallo. Estas dos propuestas son realmente relevantes dentro de la historia de la colaboración sinfónica con el cine nacional, por su propuesta estética que realza las historias con un drama muy intenso y por las instrumentaciones que usan los compositores, que son bastante extensas y poco vistas en películas colombianas.

En la actualidad se puede encontrar una generación de compositores con una formación idónea dentro del Film Scoring, que actualmente son las personas que desarrollan los proyectos cinematográficos de este nivel, tanto nacional como internacionalmente. Un ejemplo de esto es el compositor Nicolás Uribe, quien ha participado en producciones colombianas como “Como El Gato y El Ratón” (Triana R. , 2002) y “Soñar no cuesta nada” (Triana R. , 2006), utilizando la orquesta como principal vía de lenguaje sonoro, con poca música al interior de los filmes pero asertiva en su lenguaje y orquestación, realizada esta última por Gustavo Parra.

Un compositor como Alejandro Ramírez Rojas ha participado en largometrajes nacionales como “Los actores del conflicto” (Duque, 2008), “La Sargento Matacho” (González Zafra, 2012) y el documental “Apaporis” (Dorado, 2012). Ramírez es uno de los compositores colombianos con una trayectoria bastante notoria dentro de la música del cine en Colombia y ha hecho bastante uso de la orquesta sinfónica dentro de estos proyectos cinematográficos, aportando de manera significativa a la composición musical en el aspecto técnico y en la producción musical para cine en el país.

Ilustración 0-5



Sesión de grabación de la música para la serie “Comando élite”, compuesta por Alejandro Ramírez

A las iniciativas de Uribe y de Ramírez se suman compositores como Camilo Sanabria, Santiago Lozano, Richard Córdoba, Jimmy Pulido, entre otros, que han participado de esta nueva etapa en la composición musical para el cine, haciendo uso de la orquesta sinfónica en varias de sus colaboraciones para el cine colombiano y que actualmente desarrollan una carrera como compositores nacionales.

1.11. Cine de animación colombiano

El cine fantástico en el país ha sido una temática muy poco abordada por los realizadores colombianos a través de la historia. El desconocimiento de las técnicas de animación en un inicio

y la falta de exploración pueden ser unas de las principales razones del porqué en Colombia el cine para niños no había tenido presencia.

El autor más destacado a nivel histórico en el país es sin lugar a dudas Fernando Laverde, director de los primeros largometrajes de animación: *La pobre Viejecita* (Laverde, *La pobre Viejecita*, 1978) y *Cristóbal Colón* (Laverde, *Cristóbal Colón*, 1983), que abordan la temática infantil con los inicios del Stop Motion en Colombia. Uno de los primeros trabajos para cine de este director es la película “En El país de Bella Flor”, del año 1972, realizada en *stop motion* que involucra un trabajo más empírico a nivel técnico y con una temática propia para niños.

Los largometrajes *La Pobre viejecita* y *Cristóbal Colon* han sido premiados nacional e internacionalmente, entre los premios se destacan el premio Coral para película de animación del IV festival de cine latinoamericano de animación de la Habana en 1983 y el premio Tashken en el Festival de cine de la URSS en 1984. Estos dos largometrajes son realmente los primeros en el cine de animación colombiano.

A partir de la década de los 80, la animación adquiere un componente comercial muy destacado, las nuevas empresas de producción desarrollan la animación con fines de comerciales para la misma. Durante los años 90 siguió esta aplicación, desplazando un poco el desarrollo de cine con temáticas fantásticas, centrándose más bien en la producción de comerciales para televisión y cine.

En la última década (2000-2013), la animación ha cobrado una gran importancia en el desarrollo audiovisual colombiano, principalmente en la realización de comerciales para cine y tv, pero ha surgido la iniciativa por parte de diversos directores noveles en realizar producciones para niños en Colombia, sobre todo a nivel de cortometrajes. Películas como “Las aventuras de Manú” (García, 2014) de Mauricio García, coproducción Colombo-Coreana-Estadounidense, son ejemplo clave en el avance de este cine en Colombia y la fuerte identidad y originalidad que brinda la animación para el público general.

En el año 2014 se estrenó la película coproducción Colombo Uruguaya *Anina* (Soderguit, 2014), el primer largometraje animado para niños producido en Colombia posterior a la implementación de la ley de cine de 2003. *Anina* es una historia con un contenido inmerso en los pensamientos, sentimientos y fantasías de los niños latinoamericanos, en relación con la sociedad y el sistema educativo de los países del continente. De esta manera se abre una puerta al desarrollo de proyectos para todo público en Colombia, teniendo en cuenta el cine de fantasía con una producción de gran calidad.

1.12. La música en el cine animado y de fantasía en Colombia.

En los inicios de este se cine se utilizaba la canción como elemento musical esencial dentro de las películas, que buscaban en el espectador (en este caso no solo los niños sino también los grandes), una recordación sobre cada momento de la historia (como sucede muchas veces en las películas de Disney). Estas canciones casi siempre son acompañadas en tonalidades mayores, que dan luz a la historia, haciéndola ver como una fuente de inspiración a la imaginación de los niños.

Dentro de la propuesta de Fernando Laverde se encuentra la canción como eje central del discurso musical en algunas de sus películas. Cada canción puede ser interpretada por uno de los personajes de la historia o por una voz en off de lo que sucede, generalmente buscando una reflexión sobre lo que ocurre en ese momento que describe la historia. En la película “El País de Bella Flor” (Laverde, 1972), se utilizó la canción como eje dramático musical, donde las canciones eran interpretadas por uno de los personajes, *Picofino*, con canciones compuestas por Ana Y Jaime y Norma y Darío. En las demás producciones de este director, intervinieron creativos y compositores de otros países, En *Martín Fierro* intervino el compositor argentino Antonio Tárrego Ros, con la interpretación de la música a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Según la música usada dentro de sus películas, Fernando Laverde argumenta:

Bueno, en “El país de Bella Flor”, me ayudaron con eso de la música, estoy seguro que algunos de esos colaboradores fueron Ana y Jaime, el dueto este que era muy joven en esa época y no recuerdo quien más. Hicieron las canciones que las canta un

personaje que se llama “Picofino”, que la voz la puso mi esposa y desgraciadamente no me acuerdo con exactitud... Norma y Darío, un dueto antioqueño, ellos son los que me acuerdo que colaboraron mucho con la historia y vieron muy bien el argumento de la película, a mí las canciones me parecen muy bonitas, muy de acuerdo con lo que yo quería, y en las otras cosas, en los cortos, porque yo hice muchos cortos, si acudí mucho al archivo, a música que se acomodara a todo, generalmente a la música clásica, en fin, pero música, música para las películas pues si, para las películas ya largas si, hubo gente ahí. En Buenos aires cuando hice “Martín Fierro”, estaba Antonio Tárrago Ros. Estuvimos trabajando en la película y finalmente la terminó mi hija, porque ella se quedó en Cuba terminando la película, porque yo me tuve que venir, ella estaba al tanto de la grabación de una música allá, pero no aparece ahí, seguramente tomó decisiones en la parte creativa de la música.(Laverde, Entrevista a Fernando Laverde, 2013)

Las nuevas producciones cinematográficas de animación han tenido diversas propuestas a nivel musical, destacándose la participación de Alejandro Ramírez Rojas en el cortometraje “Los Atrapasueños” (Sanint, 2009), el cual contó con la participación de la orquesta sinfónica EAFIT. En el momento existen varios proyectos de este talante en producción, en los cuales seguramente participarán nuevos compositores que abren su camino dentro de la música para el cine en el país.

CAPÍTULO 2

MÚSICA CINEMATOGRAFICA.

La música es un complemento artístico de gran importancia dentro del lenguaje cinematográfico, es uno de los elementos que da un aporte significativo a la manera en que una historia se cuenta además de ser el elemento que da un carácter psicológico, una identidad, un sonido a la historia. Por esto, es pertinente el estudio de la composición dentro del contexto cinematográfico, como afirma Conrado Xalabarder en su libro *Música del cine: una ilusión óptica*: “Un buen compositor de música para cine no es el que mejor música escribe, sino el que mejor cine hace con ella”(Xalabarder, 2006). Este es un elemento que debe tenerse en cuenta para que el compositor pueda llegar a ser muy asertivo a la hora de escribir música para un filme.

Todos los compositores que han querido realizar un trabajo profesional en esta labor deben conocer el proceso de la composición y el proceso creativo que conlleva el desarrollo de una película, según lo afirma el compositor colombiano *Alejandro Ramírez Rojas*¹¹(2013):”*los tecnicismos que puede manejar una producción pueden llegar a recibir diversos nombres según el país donde se realiza cada producción, sin embargo, el proceso cinematográfico cumple siempre con unos puntos a seguir por parte de la producción*”. Este proceso de la creación musical para un proyecto consta de varias etapas que es importante conocer, como explica *Fred Karlin* en su libro “*On the track*”: “*Cualquier compositor que desee componer música para películas, en su formación para este trabajo, debe entender como el proceso de la partitura original se da, desde el inicio hasta el final*”¹² (Karlin & Wright, 2004).

El camino de la composición musical para una película va desde las primeras sesiones de encuentro con el director (*spotting session*), hasta la producción musical de la película en la que deben intervenir algunos conocimientos de grabación indispensables para que la producción

¹¹ Alejandro Ramírez Rojas: compositor colombiano que ha compuesto la música original de importantes producciones cinematográficas en el país, ha sido galardonado con dos premios Macondo de la industria cinematográfica colombiana, así como el premio India Catalina por la serie “Comando élite”. Ver Anexo 1.

¹² Traducción por el autor de la monografía.

se de sin pérdidas de tiempo y se puedan realizar plenamente las necesidades musicales de la película.

En el contexto colombiano, muchos de los directores adolecen de una formación en cuanto al desarrollo musical para el cine, generalmente buscan al interior de la música un acompañamiento de la escena en la cual se desarrollen diferentes emociones, que el sonido sea incidental y atmosférico, sin tener en cuenta varios elementos que la música puede y debe realizar, ayudando al cineasta a contar la historia. Por esta razón, el compositor colombiano puede llegar a tener un doble problema en sus encuentros con los directores, ya que no va a manejar un lenguaje técnico musical y es muy probable que no conozcan el lenguaje del film scoring, en donde se encuentran los recursos técnicos de organización y estructura musical. Por esto, resulta ser importante que el compositor aclare estos procesos al director para que la revisión de la película sea de gran provecho y no se presenten pérdidas de tiempo tanto en la organización musical de la película, como en la composición sobre la misma.

2.1 Preliminares a la composición

Existen algunos pasos antes del proceso creativo de la composición, que tanto el compositor como el director y el equipo creativo de un proyecto cinematográfico deben conocer. Cada uno de estos pasos ayuda al compositor en el proceso de creación musical, con el fin de lograr una estructuración efectiva a la hora de desarrollar ideas musicales y que estas ideas desarrollen las necesidades de la película en forma eficiente.

Estos pasos se han desarrollado de manera muy estructural en algunos países con mayor tradición cinematográfica industrial, permitiendo de esta forma que los compositores vinculados a proyectos cinematográficos puedan realizar su trabajo de una forma más asertiva y asociada a las necesidades sonoras de la película y la intención que plasma el director al interior de cada proyecto. La estructuración es una premisa importante para el desarrollo creativo al interior de la composición, le da una guía sustancial al compositor y a su trabajo al interior de cada proyecto, convirtiéndola en una hoja de ruta para que el proceso creativo sea más efectivo y más proactivo.

Dentro de los procesos que debe adelantar el quipo de la producción para la composición, se pueden encontrar los “encuentros” del compositor con el director y los demás miembros de la producción que pueden incidir en la creación de la partitura original (productores, editores musicales, etc.). Esto también incluye el previo conocimiento del trabajo realizado anteriormente por el director y el compositor de ambas partes, para que ambos puedan tener una comunicación más efectiva y continua que culmine en un proceso exitoso.

Dentro de las producciones cinematográficas se hace necesario el manejo de cierto lenguaje que las puede acompañar, cada terminología que va asociada al proceso de creación al interior del proyecto. Los *temptracks*, *spotting session*, *spotting notes*, y demás, son términos y elementos necesarios dentro del lenguaje de la composición para cine y requiere de su conocimiento por parte del compositor en un momento previo al proceso creativo a desarrollar.

Los compositores y cineastas colombianos están en la necesidad de conocer cada uno de los ítems que puede desarrollar una mayor efectividad a la composición musical, ya que de esto depende el avance del cine en el país y también puede hacer que el cine nacional tenga un impacto más positivo a nivel internacional, además de lograr mayor competitividad con el cine mundial que predomina en las salas de proyección.

2.1.1. Previos a la Spotting session

Un compositor que desarrolla un trabajo artístico dentro del cine, debe conocer cómo el cine se hace, debe saber de antemano que la vinculación de la parte musical de cada proyecto, se da regularmente en la etapa final, en el momento que normalmente se realiza la banda sonora de la película, que ésta no incluye sólo la música, sino también la sonorización en general (Triana J. A., 2013). El compositor está siempre en el deber y en el derecho de preguntar, sugerir, opinar y abrir un espacio de diálogo con los demás partícipes en las decisiones musicales.

En el momento de la vinculación, es importante conocer cómo va ser la participación del compositor dentro del proyecto: cuánto tiempo va a tener para hacer el trabajo, la dimensión del proyecto en el cual se encuentra y las necesidades musicales del mismo, saber qué es lo mejor

para cada proyecto y sugerirlo con la mayor convicción, con argumentos sólidos para que la propuesta sea tenida en cuenta con profundidad dentro de la producción. Frente a este tema, Alejandro Ramírez (2013) dice: *“Nosotros siempre debemos terminar proponiendo en un proyecto lo que es mejor para el proyecto, no lo que es más barato o lo que no cuesta nada, porque eso es como estar proponiendo lo que no sirve”*.

Una de las condiciones que debe existir en el acuerdo que realiza la producción con el compositor es un contrato, donde se especifique los honorarios que va a recibir el compositor y cómo los va a recibir. En Colombia es muy usual que este tipo de formalismos se vayan realizando sobre la marcha, pero lo más conveniente es que se realice antes del proceso de composición con un anticipo y un pago contra entrega. Sumado a esto, es importante que el compositor y la productora con la cual se adelanta el proyecto, firmen acuerdos para el uso de la música, así como la sucesión de los derechos patrimoniales de la misma, teniendo también en cuenta que los derechos de ejecución pública deben ser reservados para el compositor.

El ideal antes de realizar la llamada *Spotting session*, es que el compositor haya visto la película, en el caso de estar terminada, en el caso de no estarla, haya leído los guiones para que pueda conceptualizar lo que musicalmente puede tener la historia. El punto de vista que desarrolla el compositor es crucial para el lenguaje musical dado en el filme, es la propuesta concreta que va a venir de parte de él y la forma en la que se debe desarrollar este espacio del proceso creativo. Según lo que afirma el director de cine colombiano Jorge Alí Triana¹³ (2013): *“Bueno yo prefiero..., lógicamente necesito que el compositor haya leído los guiones, tenga en su cabeza algunas ideas sobre el género, sobre los personajes, el conocimiento de los personajes, la mayor información posible a nivel conceptual”*. Puede concluirse que es importante que el compositor desarrolle su propio concepto artístico-musical sobre la película, de manera previa a la reunión oficial con el director para el planteamiento de la música que se va a desarrollar. El compositor colombiano Felipe Pérez Uribe¹⁴ (2013) también afirma: *“usualmente, previo a la primera*

¹³ Jorge Alí Triana: Destacado director de cine, televisión y teatro colombiano, quien ha trabajado al lado de compositores como Leo Brouwer, Blas E. Atehortúa, Jesús Pinzón, Osvaldo Montes, entre muchos otros. Ver anexo 1.

¹⁴ Felipe Pérez: compositor colombiano, radicado inicialmente en EEUU y luego en Colombia. Ha realizado bastantes colaboraciones en el cine norteamericano y en el cine colombiano. Ver anexo 1.

reunión con un director, productor o realizador, se nos suministra una copia de la película, pues es de ello de lo que debemos hablar”.

De esta manera, es importante que el compositor conozca la historia, sus necesidades, sus argumentos, su desarrollo, la psicología de sus personajes, locaciones, etc. con el fin de realizar un reporte de lo que debe existir musicalmente al interior de la película, acorde a las necesidades musicales del filme en todos los aspectos.

2.1.2. Spotting sesión

La spotting session es un encuentro donde el director o productor de la película se reúne con el compositor y se determina lo que debe existir musicalmente al interior del filme, teniendo en cuenta el número de piezas que va a tener la película y su ubicación posterior dentro del filme. Esta tradición se ha desarrollado de una manera fuerte en los países con mayor realización cinematográfica industrial como EEUU y Europa, donde se reúnen el compositor y el director en torno a la imagen, discuten las posibilidades musicales que puede tener la película y esto es anotado por diferentes integrantes del equipo de trabajo como son los asistentes y el editor musical, además del ingeniero que realiza la mezcla de sonido de la película.

Normalmente estos reportes incluyen un código de tiempo de cada corte musical, donde se especifica en qué momento inicia y termina un corte musical, de esta manera también se puede concretar el tiempo total de la música a realizar por el compositor y en ocasiones, el tiempo total de la música preexistente que se va a usar. Igualmente se estructuran los temas de acuerdo al momento en que van a estar dentro de la película, además, cada uno de los cortes musicales del film recibe un nombre técnico en relación al orden en que van a ir incluidos, esto se da de acuerdo a la forma en la que históricamente se han categorizado los temas, desde su uso en las películas rodadas en 35 mm, donde cada película por su duración, utiliza uno o varios discos con cinta electromagnética, nombrados así: 1M, 2M, 3M, etc. De esto se deduce que los temas o secciones musicales de la película que pertenecen al primer rollo van a recibir el nombre de 1M, y de acuerdo a su orden dentro de este fragmento de la película se pueden llamar 1M1, 1M2, 1M3, etc.

Hoy día, las películas en formato de 35mm han pasado a ser una imagen romántica del cine, la cual algunos directores siguen usando, no por calidad, sino por preservar una forma un poco más artesanal de realizar filmes y la de mantener una tradición cinematográfica que ha sido desplazada por la realización digital. Si bien se puede decir que la forma de componer para estas dos formas de realización cinematográfica ha cambiado, la estructuración temática y del contenido musical de cada filme, se ha mantenido igual. Los *cues* musicales reciben estos mismos nombres, de acuerdo a la sección de la película en el cual van incluidos, cada parte de la película se fragmenta en *reels* de aproximadamente 15 a 18 minutos. Un ejemplo de esto se encuentra en el score de la película Harry Potter y las reliquias de la muerte parte II, realizada en formato digital, donde no sólo se usa las nomenclaturas ya mencionadas, sino que además los temas pueden contar con diferentes versiones y la propuesta puede ir realizada en varias tonalidades o con diferentes instrumentaciones. Las nomenclaturas usadas para esta película para el primer corte son:

En el “opening”

- 1M1 v. 8 v.1
- 1M1 v.8 v.3
- 1M1 v.10 (B minor)
- 1M1 v.10 (D minor)
- 1M1 v.10
- 1M1 v.11
- 1M1 v,11 (D minor)

Todas estas versiones han sido presentadas por el compositor Alexandre Desplat, como propuestas al director David Yates, quien aprobó estas versiones para que fueran incluidas en las sesiones de grabación, como se puede ver en el score oficial editado. Al final el corte 1M1 v.10 fue el utilizado en la versión final de la película al público en teatros (las demás versiones sobre el tema de inicio pueden ser usadas en diferentes versiones de la película, como la versión del director o la versión para televisión, según se crea conveniente).

El encuentro de una “spotting session”, tiene como finalidad ser un reporte que se va a utilizar dentro de la composición musical como una hoja de ruta, en la cual se debe dejar en claro el tiempo en música que requiere la película ya que también va a ser la forma en la cual el compositor va a saber cuanto tiempo tiene para la composición musical y la producción de la música. Frente a esta afirmación, Alejandro Ramírez (2013) afirma lo siguiente: *“Eso que se denomina spotting session, que para mi es un reporte, realmente es un reporte de las piezas a escribir, un reporte de la música en la película, eso es”*. La sesión de encuentro con el director de la película debe reportarse con claridad en los aspectos de tiempo, si la música que se va a usar es original o no, quien o quienes son los compositores de los diferentes cortes y demás personas que pueden llegar a intervenir en esta sesión de encuentro. También es necesario mencionar en este reporte las diferentes compañías que van a estar vinculadas al proyecto (productoras esencialmente), el compositor, el director, nombre del proyecto, la duración completa de la película y la duración total de la música. He acá un ejemplo del compositor Alejandro Ramírez Rojas:

SPOTTING NOTES REPORT

Project: La Sargento Matacho (LSM)
 Production Studio: ENNIC Producciones
 Producer: Alina Hleap
 Director: William González

Composer: Alejandro Ramirez
 Assistant: Oscar Olaya
 Length: 90 mins.
 Date: 2 Mayo 2011

No.	TITLE	TYPE	MX IN	MX OUT	LENGTH	SCENE DESCRIPTION
1M1	La Sargento Matacho	Score			2:47	Créditos iniciales.
1M2	La serpiente	Score	01:03:41/18		1:25	Escena de la serpiente.
1M3	Rosalba huye de su casa	Score	01:05:50/06		4:27	Paseo del jeep de los policías hasta la llegada de Rosalba a casa de sus padres. (Esta es una gran secuencia en la cual el esposo de Rosalba es asesinado)
1M4	Rosalba incendia el puesto de Policía	Score	01:10:49/02		3:00	Rosalba abre la puerta de su habitación y descubre al Sargento Huelgos fuera de ella, ingresa y sale nuevamente a seguirlo pero encuentra a otros policías. Asesina a uno de ellos e incendia la estación de policía.
1M5	La alucinación	Score	01:14:38/06		0:46	Rosalba alucina en casa de sus padres con un sacerdote.
2M1	La cogieron, la cogieron!	Score	01:18:10/21		1:11	Rosalba es capturada por el Sargento Huelgos. Y llevada atada a un caballo por el pueblo.
2M2	La salvación de las almas	Score	02:03:00/19		0:39	Rosalba está cojada de brazos mientras el Sargento Huelgos se retira y la deja en compañía del sacerdote.

2M3	Papayera	Score				Fiesta en el pueblo. (Sugiero grabar una papayera)
2M4	Rosalba asesina a Huelgos	Score	02:05:11/15		2:49	Rosalba asesina al Sargento Huelgos después que éste intenta violarla. Ella se pone su chaqueta, su gorra y sale montada a caballo escapando así del pueblo.
2M5	El espejo	Score	02:12:31/06		1:00	Rosalba roba a los campesinos que atraviesan el puente, se retira y después se mira en un espejo. (esta es la primera vez que ella se mira al espejo después de todo lo que ha pasado)
2M6	Bandoleando	Score	02:14:48/20		1:25	Ella golpea fuertemente a un hombre después de asaltar su casa, escapa y nuevamente asalta una tienda en donde asesina a un policía que intenta detenerla.
2M7	La emboscada	Score	03:04:01/02		1:25	Una patrulla de policías embosca y asesina a los ocupantes de un bus que transportaba campesinos.
3M1	Rosalba regresa a su casa	Score	03:07:12/07		1:39	Inocencio llega al campamento rebelde y entrega malas noticias al comandante Feliciano Pachón, quien decide enviar a Rosalba junto a su familia. Rosalba se encuentra con su madre y con su hija Olga, quien se sorprende al verla.
3M2	El encuentro	Score	03:09:37/22		0:55	Antonio y el padre de Rosalba llegan a la casa y la encuentran de regreso.
3M3	Feliciano Pachón	Score	03:11:50/00		1:04	La cuadrilla de Feliciano Pachón es asaltada.
3M4	Estoy cansado y viejo!	Score	03:15:22/08		1:32	Feliciano Pachón entrega las armas.

3M5	Las fotos	Score	04:01:16/22		1:32	La sesión de fotos.
4M1a	El asalto	Score	04:04:59/17		1:16	La cuadrilla del comandante Richard asalta la casa del Sargento Pedro, lo toman prisionero y descubren que hay una amnistía, pero Matacho asesina al Sargento y su familia.
		Score	04:07:19/10		1:11	Matacho asesina al Sargento Pedro y su familia.
4M2	Amnistía	Score	04:11:07/23		0:53	Matacho se presenta para la amnistía pero al descubrir los policías su verdadera identidad se ve frustrado el proceso e inicia un combate en el pueblo.
		Score	04:12:39/05		1:02	Nace el hijo del Comandante Richard y Matacho.
4M3	Un niño más	Score	04:12:39/05		1:02	Nace el hijo del Comandante Richard y Matacho.
4M4	Matacho es capturada	Score	04:16:13/06		0:47	Richard es muerto por Antonio. Matacho es capturada y llevada a juicio.
4M5	El juicio	Score	04:18:24/21		2:12	Matacho se entera de la muerte de su padrastro mientras le adelantan el juicio, posteriormente es llevada a la cárcel.
		Score			1:28	La amnistía y el entierro del padrastro de Matacho.
4M6	El funeral	Score			1:28	La amnistía y el entierro del padrastro de Matacho.
5M1	Final	Score			3:47	Matacho es asaltada junto a Desquite por hombres del ejército. Ella muere.
5M2	Elegía	Score			4:57	Créditos finales.

TOTAL SCORE	25
TOTAL SOURCE	1
TOTAL TIMMING SCORE	43:07

(Ramírez, Spotting Notes, La Sargento Matacho, 2011)

Esto da una idea del trabajo que va a llevar a cabo el compositor, el momento donde irá cada corte musical y el tiempo que le tomará realizarlo. Sumado a esto, es la forma en que se realiza un acuerdo del compositor con la producción para determinar lo que va a existir musicalmente dentro de la película.

Los reportes sobre la música pueden ir cambiando según las necesidades del film, esto quiere decir que los temas pueden cambiar su duración, incluirse más o menos cortes musicales, e incluso, si algunos temas no son aprobados por el director del filme, estos pueden incluirse en un reporte al final del proceso de composición como no aprobados.

Con esta guía, el compositor puede conceptualizar la idea musical de una forma más fácil y puede llegar a ser mucho más asertivo. Los directores siempre van a variar en sus concepciones artísticas, las películas siempre tienen finalidades distintas y es imposible trazar una única ruta de composición para todas, sin embargo, con estas herramientas la comunicación con el director es mucho más clara y el compositor puede conceptualizar la música en una forma más sencilla, de esta manera se logra que la música sea tan efectiva como el director lo desea.

2.1.3 Uso de temptracks

El temptrack es un corte musical que se incluye dentro de una película de manera temporal, que sirve para enriquecer la película cuando la partitura no está terminada y hacerla más digerible cuando el proyecto está en proceso. Esto también facilita la composición de la música en algunos casos, para que el compositor tenga un referente sobre la música que va a realizar. Alejandro Ramírez Rojas (2013) explica:

“En la gran mayoría de proyectos siempre existe un temptrack porque es una referencia para el montaje de la película y porque facilita al director cuando necesita mostrar la película mientras esta está en fase de working process, pero nunca he tenido que hacer la música sobre esto, como ocurre en la publicidad”.

El temptrack también es una guía para la persona que realiza los montajes de la película, ya que la música puede aclarar las necesidades rítmicas en el montaje de las escenas y facilitar esta labor. En algunos casos, el compositor puede recibir la película con una gran cantidad de música, que se ha insertado dentro del filme por facilidades de montaje, esto puede ser un gran problema a la hora de realizar algún tipo de composición, ya que muchas veces la música usada en forma temporal no cumple con las necesidades artísticas del filme y puede llegar a convertirse en un mal elemento de alienación a la hora de componer. Frente a esto, un ejemplo que comparte el compositor colombiano Camilo Sanabria¹⁵ (2013):

“Me pasó en un documental, en el documental “La toma”, que estaba inundado de música, estaba lleno de música, pero era la manera de editar de esta persona y simplemente me tocó empezar de ceros, yo dije: voy a desaparecer toda la música, y yo evalué de esa forma qué partes necesitaban la música o no, porque ya era demasiado, pero el había puesto eso para poder editar”.

¹⁵ Compositor colombiano, con formación en film scoring en Europa y Estados Unidos con importantes maestros como Alexandre Desplat, ha colaborado con importantes directores norteamericanos, europeos y colombianos. Ver anexo 1.

En algunos casos, los temptracks son una buena guía para el compositor, en la medida que se trate de una música bien hecha, que aporta significativamente al concepto musical a desarrollarse al interior de la producción. Estos casos son comunes en el cine Europeo e incluso el norteamericano, donde los directores y los editores de la película utilizan una música de mayor contenido artístico, que sin lugar a dudas puede reflejar una cultura más dada hacia estas músicas y por ende ayudan en gran medida al compositor en la necesidad de aplicar texturas, armonías, melodías e incluso formas a la composición musical.

Los temptracks no siempre son música temporal, pueden llegar a ser incluso una piedra angular con la cual el compositor va a desarrollar un trabajo. Tal es el caso en que la música pensada como parte del montaje, se convierte en algo central, en algo que tiene un protagonismo esencial dentro de la historia. En algunos casos puede quedarse dentro de la película y sugerir el trabajo de música original en torno a la música que ya está incluida desde el montaje, como en el ejemplo que describe el compositor colombiano Santiago Lozano¹⁶:

“En un proyecto que realicé había un temptrack, que era música barroca, una música barroca muy alegre, muy divertida y sirvió como referencia, ese temptrack terminó quedándose dentro de la película y al final lo que sucedió fue que toda la música que yo compuse como que giró alrededor de él.”(Lozano, 2013)

2.1.3 Trabajo con directores

Este tipo de trabajo artístico con los directores de cine, quien en muchas ocasiones son personas que no cuentan con una formación musical o con un conocimiento profundo del lenguaje estético de la música, necesitan siempre que el compositor los guíe mediante el proceso del desarrollo de la partitura. Según menciona el maestro Alejandro Ramírez (2013) en su entrevista: *“La relación con los directores siempre debe ser la mejor, el trabajo con ellos es constante e intenso, siempre se habla con ellos a diario, pregunto, propongo”*.

¹⁶ Compositor colombiano, con formación en Alemania e Italia en música para cine, ha sido colaborador de importantes directores colombianos y grandes compositores internacionales. Ver anexo 1.

Dentro de esta colaboración interdisciplinaria, es importante que el compositor pueda desarrollar bocetos que el director pueda escuchar y asociar a las diferentes escenas donde se proponen los cortes. Si bien, anteriormente no existían las herramientas tecnológicas con las que se cuenta hoy día, los compositores usaban el piano como instrumento principal sobre el cual se podía hacer una muestra auditiva clara al director. Según dice **John Williams**, en su entrevista del 20 aniversario de la película E.T.: “*recuerdo que vino a mi oficina entonces para que le tocara unos temas de E.T. Dos temas: el tema de vuelo principal y el tema secundario*” (Suatrilha, 2009). Hoy en día con el uso de los *samplers* y los controladores¹⁷, estos bocetos se hacen cada vez más claros para los directores, y de alguna forma, hace que el compositor no tenga la extrema necesidad de tocar el piano para mostrar su música.

El trabajo con cada director es muy distinto, las ideas musicales van organizadas dentro de una película en la forma que el director desea contar la historia. Muchas veces, el compositor visualiza una manera de escribir la música para una escena, en la cual, la música puede decir cosas o evidenciarlas, pero el sentido narrativo del director puede ser diferente a las ideas que eventualmente el compositor puede tener (Ramírez, 2013). De esta forma es importante para el compositor estar siempre en comunicación con los directores, ya que de esta manera se resuelven muchas dudas del concepto dramático del filme y se desarrolla una música mucho más conceptualizada con la necesidad del director.

2.1.4 Presupuestos:

El presupuesto de una película se sujeta en forma específica al tipo de cine al cual pertenece (industrial o independiente), y al lugar de origen de la producción. En Colombia, los largometrajes oscilan en presupuestos que van desde 800 millones de pesos a producciones que llegan a los 5 millones de dólares en la época actual de este trabajo -2013-, siendo estos presupuestos bastante restringidos en comparación con los fondos que se manejan en las producciones de Estados Unidos, Europa y Asia.

¹⁷ Teclado MIDI utilizado como herramienta para la composición en algunos casos particulares, conectado por medio de una interface al computador o en otros casos a amplificadores.

El presupuesto musical para cada producción varía de acuerdo a los alcances monetarios de cada proyecto y esencialmente a las necesidades musicales del filme. Este es un ejemplo de la inversión que realizan las grandes producciones colombianas.

El formato orquestal es tal vez el más costoso de producir para una película. En Colombia, cuando se presenta esta oportunidad de contar con una orquesta sinfónica para la grabación de la música original, los costos para este fin pueden ser entre en 50 y 70 millones de pesos en largometrajes o de 10 a 15 millones de pesos para cortometrajes. Este presupuesto también debe incluir los honorarios del equipo de producción (Ingeniero, asistentes de producción, equipos, etc.) y los costos del orquestador y demás colaboradores del compositor.

2.1.5. Tiempo para escribir

Normalmente el tiempo que tiene cada compositor para realizar su trabajo es demasiado corto, esto se debe a la necesidad de la producción de tener este elemento listo para que la película pueda ser presentada y también necesidad del compositor por terminar su trabajo y poder realizar otros. Para esto, cuando el trabajo se realiza con el uso de orquesta sinfónica, se contratan orquestadores para que los cortes musicales estén listos en tiempo record.

Alejandro Ramírez (2013) dice: “eso depende del proyecto, de la propuesta de la película y de la composición. Un proyecto que maneja un estándar de producción, donde incluye una orquesta sinfónica y la película requiere un tiempo en música entre 40 minutos y 50 minutos, vas a necesitar un tiempo aproximado de 2 a 3 meses para que la música esté completamente lista.”

En el caso de los cortometrajes, el tiempo necesariamente es menor, ya que el tiempo en música es mucho mas corto y el costo de la producción es más reducido. Dentro del tiempo estimado para realizar la música de un cortometraje se puede decir que es de 15 días a 1 mes.

El tiempo de composición para cada película en Colombia, varía según las necesidades comerciales que pueda tener cada proyecto, pero por lo general, al ser un cine que no es en su

mayoría industrial, se da un largo tiempo mientras las producciones solucionan los inagotables problemas presupuestales, que siempre demoran significativamente la realización de los proyectos y por ende, las necesidades musicales de cada uno.

En el caso del cine para niños en Colombia, maneja una carga presupuestal similar a la de otro tipo de cine, teniendo en cuenta la variedad de los tipos de producción para este género como generalmente se da el caso de la animación, en ocasiones la imagen real. En animación el tiempo para escribir debe estar estructurado a las necesidades básicas del filme y la intención del director, aunque se usan técnicas complejas como el “*Mickey Mousing*”, el tiempo de composición debe ser el mismo para cualquier tipo de proyecto.

Otra consideración para el tiempo de composición es la cantidad de música que va a incluirse dentro del filme. Cada proyecto puede tener un lenguaje musical determinado, que desarrolle un estilo compositivo que puede ser dispendioso o no, el uso de orquestas sinfónicas hace que la composición musical pueda atravesar unos procesos que van desarrollándose en una línea de tiempo específica, como es la composición propiamente, la orquestación, la edición y la grabación, de los cuales a su vez, estos procesos tienen unas partes a desarrollar dentro de sí mismos (bocetos, pre orquestaciones, maquetas, etc.). Si el compositor de la música original de una película no tiene en cuenta estos procesos y realiza trabajos sin tener en cuenta el tiempo que necesita para ello, puede incurrir en fechas de entrega que sean utópicas o demasiado largas, que no le permiten reconocer su trabajo como es debido.

2.2 Composición

Este es el proceso extenso del desarrollo creativo, el cual no sólo el compositor, sino todo el equipo de producción siempre espera expectante. Los días o los meses que puede demorar el trabajo de componer para un filme, son de un gran interés para todas las personas que se han interesado en el desarrollo musical al interior de una película.

Dentro de este momento del proceso creativo, el compositor desarrolla un diálogo interno, en donde se busca el sonido que debe llevar la película y cómo este sonido se va a

desarrollar a lo largo de la historia a narrar. El compositor debe tener en cuenta varios aspectos que le darán solides a su trabajo y sobre los cuales puede construir una propuesta eficiente, entre los cuales está por encima la honestidad consigo mismo, el entender y aceptar cuando una propuesta es la indicada o cuando no lo es. Alejandro Ramírez (2013) confirma lo mencionado: *uno lo que siempre debe tratar de ser es auténtico, auténtico en el sentido de la honestidad, no en el sentido de la originalidad sino en el sentido de ser muy honesto.*

Otra de las cosas que se debe mencionar es que el compositor debe conocer bien sus fortalezas y debilidades a la hora de asumir un proyecto, ya que de esto depende la cantidad de tiempo que tomará el trabajo y también la calidad del mismo. Los conocimientos musicales previos que tiene el compositor, su gusto, estilo, además de su intensión a plasmar en la música, son los componentes que deben estar muy claros a la hora de escribir, como menciona Richard Davis en su Libro *“Complete guide to film scoring”* (1999):

Hay varios conceptos importantes y simples que pueden ayudar a contextualizar o iniciar el proceso creativo: Primero, tener unos fundamentos y conocimiento musical; segundo, saber lo que se quiere decir dramáticamente, emocionalmente y psicológicamente; tercero, conocer sus fortalezas, sus debilidades y su capacidad de producción¹⁸. (Davis, 1999, pág. 131).

El proceso de composición parte de los diferentes encuentros del compositor con el director de la película y del diálogo que han desarrollado (el cual sigue en gran actividad) dentro de esta interdisciplinaridad para ambos. Cada uno ha debido expresar de manera elocuente su punto de vista y las necesidades planteadas para la película, desde su percepción, de lo cual se ha debido llegar a algunas conclusiones que facilitan en gran medida, el proceso de la composición. En muchos casos, los compositores escriben cierta música sobre la cual ellos mismos no se convencen, no la consideran la más apropiada para la película y en muchos casos se puede llegar a desechar. Tal es el caso que comenta Hans Zimmer: *“Encontré recientemente un cassette con unas ideas para The Lion King, que tenían 48 temas centrales para la película, los cuales no eran malos, pero tampoco los correctos”*(Elegyscores, 2011).

¹⁸ Traducción literal del autor de la presente.

Es común que el compositor llegue a sentir cierta frustración en estos casos, pero muchas veces las ideas sobre las cuales se desarrolla el concepto del filme no se dan en un instante, puede tomar días o semanas. Las primeras ideas musicales que puede desarrollar el compositor puede fijar el concepto sonoro de la película, todos sus elementos musicales (armonía, textura, melodías, ritmos, lenguaje, etc.) pueden aportar sustancialmente a la imagen sonora a desarrollar. Por esta razón, se sugiere que el compositor guarde las ideas planteadas y que no sean desechadas como puede ocurrir en algunos casos.

2.2.1 Conceptualización

El concepto es el argumento sobre el cual la música se va a desarrollar a lo largo de un proyecto, dentro de este concepto tienen lugar ciertos elementos de la película que ayudan a desarrollar el estilo musical. Los elementos que contextualizan una película dentro de su estructura narrativa suelen ser demasiados, por nombrar acá algunos: Locaciones, personajes, planos, narraciones, intenciones, colores, etc. Cada uno de estos aspectos incide en el concepto sonoro que va en cada filme y de esta manera, la música debe reforzar las iniciativas que emprende la historia y la forma en la que esta se cuenta.

Dentro del concepto musical pueden incidir aspectos como la orquestación, donde los timbres y colores de los instrumentos pueden formar una parte esencial, tal es el caso de compositores como Camilo Sanabria: *“yo escojo una instrumentación por ejemplo, y de esa instrumentación trato de no moverme, y ese va a ser el porte de la película”* (2013). Cada compositor suele manejar de manera distinta cada uno de los aportes que se puede dar desde la instrumentación, que puede llegar a ser muy útiles en cuanto a la exploración instrumental que quiera realizar y a la facilidad, en gran medida, del uso de los presupuestos destinados para la música en cada proyecto.

En muchos casos se relaciona la armonía como eje atmosférico de las escenas y el color de un filme, siendo este el lenguaje sonoro que decide llevarse a cabo. Los diferentes lenguajes armónicos ofrecen una cantidad de ambientes sonoros que respaldan los diversos ambientes y emociones que se desarrollen en las películas. No existe el lenguaje armónico más indicado para

ser usado en la música de una película, se suelen usar todos, algunos con más regularidad que otros pero siempre resulta bien para un compositor el conocerlos y usarlos, de modo que sus capacidades musicales puedan verse en cualquier proyecto. En relación a la pregunta sobre el uso de lenguajes armónicos, Santiago Lozano (2013) afirma: *“Uso de todo, yo creo que esa es una de las cosas más interesantes de la música para cine, como que utilizas indefinidas cosas, pasas por todos lados.”*

El ritmo dentro del concepto musical, se usa en gran medida reforzando los eventos que se dan visualmente dentro del filme, la velocidad con la que ocurren diversas situaciones planteadas en las escenas. El ritmo es indispensable a la hora de editar la película, muchos de los editores de imagen utilizan la música preexistente para realizar los montajes correspondientes en la edición, por eso en algunos casos, algunos editores prefieren que la música esté hecha antes de la edición final, para que ellos puedan montar la película, discusión con los músicos, que prefieren que la película esté terminada al 100% para la composición musical. Lo normal ante estos casos es que la música se componga al final de la edición de la película y la película se edite sobre temptracks. Frente a esto afirma Camilo Sanabria (2013): *“los editores trabajan mucho con eso, sobre todo los editores más que los directores, ellos trabajan mucho con Temptracks y a veces eso es una pesadilla, a veces no, es más fácil porque te puede dar una idea general de lo que se necesita, a veces con el contenido del ritmo.”*

Existe una relación dramática muy fuerte que ha venido presentándose por siglos en el uso de la melodía sobre un producto con contenido dramático. La melodía o el uso melódico se ha asociado a diferentes áreas temáticas dentro de una historia, siempre ha sido la figura reveladora en cuanto a los personajes, escenarios y otros elementos que pueden estar tomando una actividad constante o importante dentro del desarrollo de una historia. La melodía tradicionalmente ha desarrollado temas musicales que han de identificar personajes, eventos, tramas, etc. siendo esto de gran provecho tanto en el cine como en otras actividades dramáticas como la televisión o el teatro. La melodía puede provenir de ciertos eventos motívicos llamados leitmotivs, que dan una sonoridad melódica sin llegar a serlo plenamente, como una sugerencia al oyente de algo que ocurre, sin expresarlo totalmente. Cada compositor desde su propuesta, ha buscado un uso particular a los eventos melódicos, que puede desligarse o no de la imagen

tradicional en la que ha expuesto, un ejemplo de esto es lo que menciona el compositor Felipe Pérez(2013): *“Si bien uso melodías, he ido aprendiendo a alejarme un poco de ellas. Las melodías, pueden racionalizarse e identificarse, al punto de terminar siendo más música que underscore. La música para cine no debe pretender reclamar espacio alguno.”*.

2.2.2 Modelos de composición (Role Models)

Es una práctica muy común el uso de referentes en la música que se va a escribir para una película, dentro de estos modelos generalmente se encuentra música escrita para otros proyectos que pueden tener una relación dramática con el proyecto en el que estemos trabajando.

El uso de modelos es frecuente para los compositores, es difícil pensar que un compositor hace su música obviando modelos sobre los cuales puede realizar su trabajo, esto lo respalda Santiago Lozano en esta afirmación: *“Yo creo que es mentira que un compositor, si alguno llega a afirmar que no trabaja con referencias, esta diciendo mentiras”* (2013). La música preexistente es una guía común para los compositores, no solo al interior del cine, sino en general; cada aporte en ideas desarrolla los momentos creativos de un compositor, en función de proceso creativo que está sujeto a diferentes parámetros en una historia determinada y sus necesidades musicales.

2.2.4 Composición tradicional y contemporánea

Las formas en las cuales se compone, han cambiado sustancialmente por el uso de la tecnología. Los compositores tradicionales han usado el piano como el instrumento central para su proceso creativo, dado a las posibilidades que tiene el piano en el uso de registros y de fácil comprensión del espectro preorquestal. En todo caso, instrumentos como el piano suelen ser limitados a la hora de dar un color o un timbre precisos cuando se trata de un formato instrumental exacto, la cantidad de sonidos que pueden producirse al interior de una orquesta sinfónica, no se pueden exponer al tocar en un piano acústico.

Por esto de alguna, la aparición en primer lugar del sintetizador, posteriormente el MIDI y finalmente los “samplers”, constituyen un elemento muy trascendental a la hora de componer, donde el compositor puede ir escuchando su obra mientras se encuentra en proceso, además sirve para darle una idea clara a los directores sobre la música que se está haciendo en cuanto al color, textura, sonido, timbre, altura, etc.

Aunque es bastante cierto que todos los compositores usan el computador como herramienta principal de sus procesos creativos, existen algunos compositores y orquestadores que usan el lápiz y papel tradicionales dentro de su trabajo, como lo afirman Felipe Pérez y Juan Camilo Arboleda¹⁹: “¡Hablando en serio! Lápiz y papel” (Pérez, 2013). “Yo utilizo lápiz, papel y piano, ya cuando es un score en digital, uso Finale” (Arboleda, 2013). Algunos compositores dentro de su proceso de creación cuenta principalmente con la ayuda o la guía de un instrumento, tal es el caso de Santiago Lozano que afirma lo siguiente: “Diría yo que lo más importante que utilizo como herramienta son mis dedos, toco mucho, improviso, me siento al piano es siempre lo primero que hago, o a la guitarra”(Lozano, 2013). Compositores como el maestro Alejandro Ramírez, prefieren el uso del teclado MIDI al uso de programas de edición de partitura u otro tipo de herramientas, él argumenta: “Yo escribo directamente en el teclado, y voy grabando. Esa es la forma más práctica, esa es la forma en la que más cómodo me siento trabajando” (Ramírez, 2013). Finalmente hay otros compositores que utilizan programas de edición de partituras como Finale o Sibelius para la creación de su música, siendo importante la visualización de la partitura dentro del proceso creativo, pero prescindiendo de otros elementos tradicionales como el papel y lápiz, en muchos casos, prescindiendo del instrumento para la creación de la música, como es el caso del autor de la presente.

En cada uno de los casos, siempre es preciso que el compositor se sienta cómodo con el uso de la herramienta de su preferencia, que sus ideas musicales sean claras, tanto para él como para los oyentes de su música, de esto puede depender la efectividad del trabajo realizado.

¹⁹ Orquestador colombiano, quien ha participado en proyectos con la orquesta Filarmónica de Bogotá, así como la Orquesta Sinfónica Nacional. Realizó una especialización en orquestación cinematográfica en Reino Unido. Ver Anexo 1.

2.2.5 Desarrollo de bocetos

El uso de bocetos se da por lo general en un proceso de composición estructurado, donde el compositor resuelve cada una de las necesidades musicales que puede tener una película paso por paso. El trabajo de un compositor en la búsqueda del sonido necesario para su creación, se basa en gran medida en el desarrollo de bocetos, lo cual facilita el proceso en cuanto la duración de la pieza, la posible orquestación, la textura musical, etc. además de organizar la música para ser orquestada.

No existe una forma única en la cual los bocetos se realizan, cada compositor utiliza estos de acuerdo a las necesidades de la música y su interpretación por parte de él mismo en la orquestación o por parte de otros orquestadores. Los bocetos escritos generalmente pueden realizarse desde una línea de piano hasta una serie de varios sistemas en los cuales se especifica el uso de los instrumentos de la orquesta. En la siguiente imagen se presenta un boceto de la película “Gladiator”, donde el compositor (Hans Zimmer) presenta al orquestador la música para ser orquestada:

The Gladiator Waltz Hans Zimmer
Orchestrated by Ladd Macintosh

The musical score is written in 3/4 time and consists of five staves. The instruments and their parts are as follows:

- Field Sn Dr. / Drum:** Starts with a dynamic marking of *mp* and a hairpin indicating a decrease in volume.
- 8 Ins. Tbn/Strings:** Features a melodic line with accents and a dynamic marking of *pp*.
- B Tuba / Cimbasso:** Plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *pp*.
- Vc. (Violoncello):** Plays a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *marcato* tempo marking.
- Vc. / Cb. (Violoncello / Contrabajo):** Plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*.
- Tim1 (Timpani 1):** Plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *p*.
- Tim2 (Timpani 2):** Plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *p*.

Dynamic markings and hairpins are used throughout the score to indicate changes in volume, such as *p*, *mp*, *pp*, and *poco*.

(Karlin

& Wright, 2004, pág. 169)

Este tipo de bocetos también se conocen como preorquestaciones, donde muchas veces los compositores, por razones de tiempo, hacen uso de orquestadores y éstos a su vez dejan la orquestación en un score listo para ser revisado por un copista o ser tocado.

Algunos compositores elaboran bocetos a partir de piezas hechas para piano o para algunos tipos de teclado. Estos bocetos dan mayor libertad al orquestador en relación a la orquestación que pueden utilizar, generalmente basados en el formato orquestal planteado por el compositor desde el comienzo del trabajo. Una muestra de este tipo de bocetos se presenta a continuación:

Who will love my children?(1983)

Moderato Theme Laurence Rosenthal

The image shows a musical score for piano. It is titled 'Who will love my children?' by Laurence Rosenthal. The tempo is marked 'Moderato' and it is a 'Theme'. The score is written for piano and is marked 'p dolce'. The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part features a melody with long, flowing lines, while the left hand part provides a bass line with similar long, flowing lines. The score is presented as a sketch, with some notes and rests appearing as simple shapes rather than fully developed musical notation.

(Karlin

& Wright, 2004, pág. 167)

Muchos compositores no hacen uso de orquestadores, ya que sus ideas son esencialmente claras y no necesitan de otros aportes a su iniciativa. En el caso de compositores como John Williams, los bocetos a entregar a los orquestadores son bastante claros y concisos con lo que pretende el compositor, haciendo entrega de una música bastante clara, el orquestador lo que debe hacer es abrir un score con las notas específicas. He acá un ejemplo de Superman, boceto de John Williams.

Handwritten musical score for "I CAN FLY" (FLYING SEQUENCE). The score is for a 2/2 time signature and includes parts for Glockenspiel (GLCK), Vibraphone (VIB), Keyboard (KB), Horns (HNS), Harp (HP), Trumpets (TR), Trombones (Brs.), Piano (PIZZ. VC), Piano (PIATTI), and Cello/Double Bass (CLAS.). The score is marked with dynamics such as *f*, *mf*, *sf*, and *p*. The title is "I CAN FLY" (FLYING SEQUENCE) and the reel is 10M4/11 M1. The score is marked with a 3:05 time signature and includes a "UP" instruction.

Superman score

En algunos casos colombianos los bocetos son procesos de la composición, que van transformándose en la misma partitura definitiva, esto se presenta cuando el compositor no utiliza orquestadores dentro de su proceso creativo, finalizando la música y la partitura ellos mismos. Tal es el caso del compositor Santiago Lozano (2013):

En ocasiones no tengo bocetos a veces todo está realizado en estudio cuando las cosas se hacen secuenciando, cuando trabajo con secuenciadores, o cuando ya es una partitura orquestal, que se graba en otras condiciones, soy bastante detallista con las partituras, me encanta escribir bien y ser minucioso con lo que escribo. Como no utilizo orquestadores, sino que yo mismo lo hago ya no es un proceso, son partituras terminadas con todos los elementos, y que me sirvo en editarlas bien para que sean bien legibles.

La preferencia hacia un tipo de boceto varía según las posibilidades tecnológicas que domina cada compositor, algunos de los compositores de nuestro tiempo, usan el controlador (teclado MIDI) como herramienta esencial dentro del proceso de la composición, ahorrando tiempo en la elaboración de los “mockups”(maquetas), que son presentados a los directores para ser aprobados, una vez cuentan con esta aprobación, pasan al proceso de orquestación, donde el

orquestrador (que a veces puede ser el mismo compositor), abre el archivo MIDI y el respectivo audio en mp3 para realizar la orquestación de cada pieza.



(Sonicplug)

2.2.6 Desarrollo de Maquetas

Las maquetas son diseños sonoros, que pretenden simular el sonido que se va a presentar en la grabación. Estas maquetas son hechas por medio de herramientas tecnológicas (samplers), que simulan el sonido de los instrumentos que van a realizar la grabación, lo que facilita la posibilidad de escuchar la música al director antes de ser grabada.

Cada maqueta que se realice en el proceso de composición o posterior a este, debe contar con una gran calidad que refleje la intención del compositor con la pieza musical, ya que es de gran importancia que las ideas sean siempre claras en la medida que el director pueda estar muy satisfecho con los logros artísticos de su proyecto, o pueda pedir ciertas correcciones a la música o en el peor de los casos, cambiar por completo la pieza, pero todo esto en base a unos argumentos claros porque la música también se escucha bastante clara.

Frente al uso de las maquetas Felipe Pérez (2013) propone: *“Recomiendo no mostrar cualquier pieza que pueda generar dudas acerca de cómo realmente va a sonar.”* Alejandro Ramírez (2013) opina: *“Constantemente, los bocetos o las maquetas son el alma y corazón, ese*

es el trabajo, hasta cierto punto el trabajo de uno se convierte es en eso". Las maquetas son una obligación para el compositor, sin ellas, el trabajo no será tenido en cuenta y dependiendo de la calidad de las mismas, se deja clara o no la intención musical para el director.

Existen algunos programas que son ideales para la creación de maquetas, generalmente estos programas son de producción musical, en los que además se trabaja el MIDI por medio de los controladores, algunos de estos programas son:

- Protools
- Cubase / Nuendo
- Logic Pro
- FrutiLoops
- Reason

Algunas librerías orquestales para el uso de instrumentos virtuales en la realización de maquetas son:

- EdirolOrchestral
- LASS
- EWLSO
- Miroslav Philharmonik
- Vienna Symphonic Library

La preferencia por cada uno de estos programas y librerías es muy subjetiva, cada programa se ajusta a las necesidades y posibilidades a cada compositor para realizar la música, lo que prima siempre es la calidad de la composición, porque citando lo que dice Camilo Silva: *“una mala canción puede sonar bien, pero es una mala canción que suena bien, mientras que una buena canción, siempre va a ser una buena canción”*. (2013).

2.2.7 Sincronía

Esta es una de las partes que más persigue al compositor en el proceso creativo que conlleva un score, la de realizar sincronías con las imágenes. Los compositores colombianos manifiestan una libertad con la sincronía en las escenas, no utilizan algunos métodos tradicionales que se proponen a continuación:

La operación matemática, usada por Carlos Santa²⁰ en “Los Misteriosos Presagios de León Prozak”: “Número de frames por la velocidad, dividido en por la velocidad de tempo, igual al valor de la nota unidad de tiempo en frames.” (Santa, 2013) ($N^{\circ}f \times vel \div temp = Unidad tiempo$)

Si se da un ejemplo: “ $24 \times 60 \div 120 = 12$ ”

12 sería el número de fotogramas por cada nota unidad de tiempo, para este caso será la figura musical negra. Si queremos saber el valor de cada una de las duraciones, podemos dividir o multiplicar si es la necesidad. $12 \times \frac{1}{2} = corchea(6)$; $12 \times \frac{1}{4} = semicorchea(3)$; $12 \times 2 = blanca (24)$; etc.

Esta operación matemática resulta ser muy útil en los procesos de composición para animación, de esta manera el compositor puede saber cuantas notas necesita y el valor de cada una para la sincronía con cada una de las imágenes. Esto también les permite a los animadores ser totalmente sincronizados con la música y de esta manera, tener más herramientas a la hora de realizar el montaje la película.

Otro tipo de propuesta para la sincronía de imagen con música es la de crear sesiones en programas donde se realiza producción musical. Estas sesiones conllevan unas marcaciones de tiempo y de compás de acuerdo a las necesidades musicales de la imagen, donde el compositor utiliza controladores para la creación musical y de esta manera se toca la secuencia sobre la imagen, esto resulta muy útil porque el compositor compone la música en tiempo real visualizando la imagen de principio a fin, teniendo en cuenta un criterio previo en el cual determina las partes a acentuar o a resaltar dentro de su composición para la película.

²⁰ Destacado director colombiano, gran representante de la animación colombiana quien a su vez ha trabajado en colaboración con el compositor Luis Pulido. Ver Anexo 1.

Algunos compositores utilizan programas de edición de partituras para la creación musical, (Finale, Sibelius) logrando una sincronía con la imagen a partir de importar los archivos de video dentro del programa. La música que reproduce el programa es sincronizada con el video, de manera que el compositor puede ver y escuchar el resultado su composición en la medida que va avanzando en su trabajo. Muchos compositores necesitan de la guía musical escrita para contextualizarse en sus avances, de manera que la partitura puede ser muy necesaria desde el comienzo del proceso creativo y puede ser también una forma en la que el compositor se contextualiza con los elementos musicales planteados en un inicio dentro del score en proceso.

2.2.8. Funciones de la música

La música al interior de una película realiza muchas funciones que le dan soporte a los eventos dramáticos que se dan en una historia, desde ciertas características psicológicas, emocionales y físicas que pueda tener cualquier película. Cada una de estas se determina siempre en base al concepto que desarrollan desde la parte creativa el compositor y el director de cada proyecto, también en base a las necesidades naturales que puede tener cada escena y las implicaciones narrativas que estas conllevan.

2.2.8.1. Funciones físicas

La música con relación física, según lo describe Richard Davis en su libro “Complete guide to film scoring” (1999), es la contextualización geográfica de cada una de las escenas de la película, de esta manera, se puede determinar si una partitura tiene la necesidad de incluir algunos formatos musicales procedentes de dichas localizaciones. Por ejemplo, si se habla de una historia contextualizada en la región pacífica colombiana, puede incluir al interior del formato instrumental instrumentos como el guasá, el golpeador, la marimba de chonta, etc.

Otro concepto en contexto de esta función se ha presentado muchas veces dentro del cine de animación mundial que es la técnica llamada Mickey-mousing (Ibid, 1999, pág. 142), que es una mímica musical sobre el movimiento de los personajes en la escena, bastante utilizado en las películas fantásticas a través de la historia, derivando su nombre de los primeros trabajos

de Walt Disney en los cuales Mickey Mouse era su protagonista. Uno de los mejores ejemplos del uso de esta técnica se da en “Tom y Jerry” (Hanna & Barbera, 1975-1977) así como en la película “*Babe el puerquito valiente*” (Noonan, 1995).

Otra razón por la cual la música desarrolle una función física es según el periodo de tiempo en el cual se expone, el contexto histórico que puede tener o el lapso temporal en el que se desarrolla la historia. Si una película tiene un contexto futurista, puede tener implicaciones sonoras en la música muy distintivas, como en el caso de la película “*Wall-e*” (Stanton, 2008), donde las sonoridades electrónicas empleadas por el compositor Thomas Newman, resaltan la época donde se desarrolla la historia.

2.2.8.2. *Funciones Psicológicas*

Mi relación con la música y la música para el drama, pues...Se ha dado desde hace mucho tiempo. Es un factor fundamental, yo creo que desde los griegos, el aspecto del acompañamiento musical, tiene que ver mucho, no solamente con la atmósfera de las escenas sino también con la partitura psicológica interna de los personajes, yo creo que el músico que trabaja para la escena es alguien que comprende muy bien la estructura dramática, conoce mucho la relación emocional del personaje con la situación. (Triana J. A., 2013)

En el aspecto psicológico, la música puede acompañar el drama de las escenas, reforzando las emociones que pueden aflorar a partir de estas, recreando en el espectador ese pensamiento que logra capturar mejor esa emoción que la escena desarrolla. Dentro de este aspecto, la música puede acompañar los sentimientos de los personajes, o también, puede ayudar a describir la personalidad de cada uno de ellos o características propias. Un ejemplo de esto se puede evidenciar en la película “*Piratas del Caribe*” (Verbinski, 2003-2007), con el tema de Jack Sparrow.

Para Michel Chion este valor añadido por la música sostiene dos tipos de relaciones donde causa un efecto empático y anempático (Chion, 1990). Una empatía de la música en torno a una escena es cuando la música sigue y refleja los sentimientos que al interior describe, causando ese

pensamiento emocional en el espectador. Por el contrario, un efecto anempático de la música se produce cuando esta no refleja emociones sino que cumple con otras funciones narrativas o contextuales.

La psicología de un filme no solo envuelve a los personajes, bien sea en sus pensamientos o acciones, también puede presentarse en los diversos momentos donde se presentan situaciones que conllevan a un estado emocional, la música en estos casos no siempre refleja sentimientos o acciones particulares sino un estado anímico frente a las situaciones planteadas en la historia, como sucede por ejemplo la película “Up”, (Docter, 2009), donde al inicio de la película se muestra una vida del personaje y la música, compuesta por Michael Giacchino, presenta unos cambios anímicos, desde la alegría hasta la tristeza y soledad.

En otros casos, la música realiza funciones psicológicas cuando advierte al espectador alguna eventualidad que puede pasar dentro de la escena, cuando la escena crece en tensión por la expectativa a la aparición de un antagonista o bien cuando el personaje realiza su hazaña heroica. Estas situaciones se pueden ver algunas partes de la película “ET el extraterrestre” (Spielberg, ET el Extraterrestre, 1981), donde la música compuesta por John Williams, resalta esos momentos de tensión donde los extraterrestres se desconocen aún, así como en la escena del vuelo, donde suena el tema central de la película.

2.2.8.3. Funciones técnicas

Dentro de las funciones técnicas que puede tener la música, la más importante es la de unir la película en su estructura narrativa, para esto es importante la realización del concepto, donde las texturas, melodías, armonías, orquestaciones, etc. van dando una sonoridad distintiva a la historia (Davis, 1999).

Una función que se desprende del desarrollo del concepto y de las ideas musicales trascendentales de la película, es la de dar continuidad entre las escenas, donde la música puede presentar una idea y concluirla con el inicio de una nueva, en una transición de escena a escena. Esto puede hacerse con el fin de suavizar los cambios que puede ver el espectador de escena a escena y dar un carácter más concluyente a la idea expuesta en la escena anterior. Un ejemplo de

esta función de la música se encuentra en la película “Hook” (Spielberg, Hook, 1991), en el cue “You are the pan” la música termina en nota larga y se funde con la siguiente escena, esto se puede ver en la película en el código de tiempo 1:39:30.

La continuidad que la música ofrece a las escenas también da una unidad a la música en todo el concepto sonoro de la película, a la idea narrativa planteada por la historia, ya que la forma en la que se pueden utilizar ciertos elementos musicales como leitmotivos, armonías, contrapuntos, etc. pueden describir de forma reiterada los eventos dramáticos que ocurren en la película, generando dentro de sí, una recordación en el espectador y una familiaridad con lo que ocurre en la imagen. Un ejemplo claro de esta aplicación, está en uno de los scores analizados en esta monografía: ET (Spielberg, ET el Extraterrestre, 1981), donde el compositor expone el tema de diversas formas en su estructura armónica y por frases cortas durante el transcurso de la película, hasta que llega a un punto climático donde el tema suena en su totalidad.

2.2.8.4. Composición para escenas con diálogo o narración

En algunos casos se hace necesario acompañar musicalmente ciertas escenas con diálogos o narraciones, debido al discurso narrativo o la necesidad de indicar al espectador ciertos elementos de aspecto psicológico, físico o técnico en escenas que conllevan un discurso hablado. Para esto el compositor puede usar algunos elementos musicales que en lo posible, no alteren la claridad de estos diálogos o narraciones.

Aunque no hay una fórmula estandarizada de composición para este tipo de escenas, si es importante que el compositor siga en la medida de las posibilidades, unas instrucciones básicas que ayuda a que la música no sobrepase la atención del discurso hablado. Una de estas puede ser el no utilizar frecuencias similares a la voz, como lo afirma Alejandro Ramírez:

Básicamente la regla de oro es no interferir en la frecuencia de las voces porque ellas tienen una frecuencia en la que obviamente uno las siente y pues si la música está en ese mismo punto, pues es como cuando tú intentas meter dos cosas en el lugar donde solamente cabe una. (Ramírez, 2013)

Otra condición que puede resultar muy efectiva para la composición musical de estas escenas, es la de no utilizar elementos musicales muy trascendentales en la percepción sonora, el uso de melodías muy elaboradas o de movimientos rítmicos muy notorios, además del uso de contrapunto u otros elementos que pueden ser muy llamativos puede entorpecer la capacidad de asimilación sonora en el espectador, lo cual puede llevar a una confusión por parte de él y de esta forma perder el hilo conductor de la historia. El compositor Felipe Pérez (2013) afirma: *“En términos técnicos, los registros extremos y el exceso de movimiento o contrapunto, son peligrosos porque llaman mucho la atención. El cerebro no es tan bueno como creemos con múltiples tareas al tiempo”*.

2.2.9. Orquestación

La orquestación es una de las partes conclusivas del proceso creativo, donde las ideas musicales son escritas para los intérpretes de la orquesta sinfónica. La orquestación en sí es un proceso de composición, según afirma Juan Camilo Arboleda, ya que es un proceso en que el orquestador brinda una serie de aportes a la música, en colores, en sonoridades, texturas y solides a las piezas. (Arboleda, 2013)

Como ejercicio de composición, la orquestación complementa el trabajo realizado anteriormente por el compositor (que en ocasiones es el mismo orquestador), en cuanto a la implementación de la propuesta dada, donde la instrumentación debe resaltar las ideas compositivas de una forma elocuente y eficiente.

En la mayoría de los casos, se utilizan los orquestadores para optimizar el tiempo que toma el proceso creativo de la música de una película, de esta manera, se logra tener la partitura en un tiempo bastante corto, que puede ayudar al cumplimiento de necesidades comerciales de los filmes, además en el rubro que recibe el compositor y su equipo por el tiempo de trabajo.

2.2.9.1. Trabajo con orquestadores

El trabajo con el orquestador siempre es bastante cercano y de mucha situación de diálogo, según afirma Alejandro Ramírez: *“El orquestador es alguien con el que uno tiene un diálogo mucho más profundo y en mi caso, es un diálogo constante, porque yo todo el tiempo le estoy entregando material y le hago apuntes importantes”* (Ramírez, 2013). Durante el proceso creativo en el cual el compositor realiza la música para determinado proyecto, el orquestador va recibiendo cada uno de los cues compuestos, aprobados previamente por el director de la película para ser orquestados, de esta manera son puestos en una partitura para que los músicos puedan interpretarla en las sesiones de grabación.

Existen muchas formas en las cuales los orquestadores reciben la música por parte del compositor, esto según la forma en que es compuesta la música. Anteriormente, era común la entrega de bocetos escritos por parte del compositor, en los cuales se plasma la música en sistemas reducidos o en ocasiones, en dos líneas de pentagrama, cuando el compositor desarrolla las ideas musicales desde el piano.

Las preorquestaciones han sido la forma más común en que el compositor hace entrega de la música al orquestador para ser orquestada, ya que de esta manera se aclara de una forma más efectiva la intención del compositor con la música de manera tímbrica además se da una idea más desarrollada en la cual se determina el formato instrumental que va a ejecutar la pieza. Estas preorquestaciones en la mayoría de los casos, adolecen de ciertos detalles escritos que el compositor por falta de tiempo no puede incluir, bajo esta condición, el orquestador propone ciertas ideas orquestales que le aportan estéticamente a la música, bajo el consentimiento del compositor y las necesidades de la imagen. Según esto, afirma Juan Camilo Arboleda (2013): *“yo si pienso que el compositor debe encontrar un orquestador que le pueda aportar algo a su música, porque si no le aporta nada ¿para qué contrata a un orquestador?”*.

En la siguiente imagen se puede apreciar un ejemplo de preorquestación, del maestro John Williams en el score de la película “Artificial Intelligence”:

(Artificial Intelligence, 2001)

Con la llegada de la era tecnológica – musical, se dio un cambio muy importante en la forma de composición, de esta manera, también se da un cambio importante en la forma que el compositor entrega la música al orquestador. Hoy día, es muy común que el compositor realice la música desde el computador con ayuda de un controlador, donde la música es tocada desde el teclado y grabada en un sesión de algún programa de producción musical (Protools, Logic, etc.), teniendo en cuenta el tempo de la pieza, los diferentes sonidos VST que puede incluir, etc. Cuando esta maqueta sonora es aprobada por el director de la película, el compositor envía el archivo MIDI con un audio (posiblemente en mp3, por peso del archivo) al orquestador, para que tenga una guía sonora bastante efectiva y pueda visualizar la partitura en un programa de edición de partituras (Finale o Sibelius).

Las diferentes formas en las que un orquestador puede recibir la música por parte del compositor, las manifiesta Juan Camilo Arboleda a continuación:

Me han tocado compositores que me envían el archivo MIDI, me han tocado compositores que me mandan solamente el audio, a mi me toca transcribir, en la transcripción hacer la

orquestración, hay otros compositores que me manda una partitura en piano por ejemplo, porque componen desde el piano y me dan a mi libertad completa para hacer la orquestración como yo quiera, entonces, esas son las tres formas generales, pero la que más me gusta es cuando me dan la pieza en piano, porque ahí yo ya me puedo meter como a verdaderamente a trabajar la orquestración, si me mandan un “mockup”, o una pre orquestración y es un MIDI, entonces no “yo quiero que los violines hagan esto, quiero que las maderas hagan esto, quiero que los bronces hagan esto”, eso limita un poquito el trabajo del orquestador pues porque muchas veces que algo se pueda tocar fácilmente en MIDI, no significa que se pueda tocar fácilmente desde la orquesta y esa es parte del trabajo del orquestador, lo que menos me gusta es cuando me mandan solamente el archivo de audio pues porque se me duplica el trabajo porque primero tengo que transcribir y luego orquestrarlo.(2013)

La forma en la cual el orquestador desarrolla su trabajo depende de las necesidades del compositor, ya que él es la persona que determina cual va a ser el aporte que se le va a dar a la música desde la orquestración. Normalmente el orquestador realiza su trabajo de forma simultánea con el compositor: mientras el compositor realiza nueva música, el orquestador realiza la partitura de las piezas compuestas que ya cuentan con la aprobación de la producción de la película.

Uno de los primeros pasos es determinar el formato orquestal a emplearse dentro de la música del proyecto, el cual tiene como primer eje el punto de vista del compositor, incluyendo en algunas ocasiones el punto de vista del orquestador y su propuesta. Dentro de este proceso, es importante aclarar al orquestador que tanta información tienen los bocetos, que instrumentación puede faltar y que cosas específicas desea el compositor aclarar dentro de la partitura, (efectos, sonidos, tiempos, etc.). En la mayoría de los casos, resulta muy útil que el orquestador tenga el video donde se va a incluir la pieza musical.

Durante el proceso de este trabajo con el orquestador, es necesario que el orquestador comparta sus adelantos con el compositor, para que estos sean aprobados en la medida que se

han desarrollado, para que una vez el trabajo esté terminado, pase a la parte de edición de partitura, donde se realiza el material impreso para ser ejecutado por los músicos.

El pago remunerativo por el trabajo realizado por el orquestador es bastante variado, en algunos países con mayor tradición cinematográfica como EEUU, se suele pagar por hoja terminada (según la unión americana de músicos) (Davis, 1999), cada una con cuatro (4) compases de música y estas multiplicadas por la cantidad de sistemas o de instrumentos que tiene el formato realizado. En Colombia este sistema no se emplea actualmente, generalmente se llegan a acuerdos presupuestales dependiendo del tiempo de trabajo y la cantidad del mismo. Frente a este tema, Juan Camilo Arboleda (2013) afirma:

Eso es algo que en Colombia aún no está definido, en EEUU a un orquestador se le paga por página, en Europa también, en Asia es por minuto si no estoy mal, no estoy 100% seguro pero creo que es por minuto, no he trabajado en Asia. En EEUU y en Europa se le paga por página y eso se paga así: cada página son 4 compases, verticales y esos 4 compases se multiplican por la cantidad de instrumentos que hay, entonces, si es solo orquesta de cuerdas, entonces, serían 4 compases por 5 y por compás en EEUU y en Europa se paga como 4 dólares o 5 dólares, entonces serían 5 dólares por 4 igual 20 y si son 5 instrumentos son 120 dólares, pero digamos que no es establecido. Acá en Colombia es algo que se negocia con el compositor, uno establece como sus tablas, sus rangos de precios si dependiendo de la cantidad de trabajo o la cantidad de música uno da un número, pero acá no hay un valor establecido, no es estándar, depende de cada uno de los trabajos.

2.2.10. Trabajo con copistas

Este está considerado como uno de los oficios netamente técnicos dentro de la producción musical para el cine, siendo un trabajo supeditado a la entrega por de la música por parte del orquestador. El copista debe realizar una partitura que esté totalmente legible y clara para los músicos que van ejecutar las piezas, donde se deben presentar todas las consideraciones que

tiene la música dentro de la partitura y todas las indicaciones que los músicos deben tener para poder interpretarla correctamente.

Frente al trabajo que realizan los copistas, Alejandro Ramírez (2013) afirma:

Los oficios que son técnicos es algo a lo que tu no le pones atención, es algo a lo que uno no le gasta tiempo a eso, lo único que uno espera de eso técnico como en todas las cosas técnicas, es que haya alguien que sepa realmente hacerlo, que lo haga bien. Ya de ser copista a hacer impresión y edición de partituras es un oficio absolutamente técnico.

Las condiciones en las cuales debe entregarse la partitura al editor (quien es el mismo copista), deben ser las más óptimas y con la mayor cantidad de información posible. Se debe ser claro en todas las indicaciones que deben tener los músicos a la hora de grabar, estas indicaciones deben estar dentro del score de las piezas, para que el editor las pueda ubicar bien dentro del pentagrama, teniendo muy en claro al instrumento o los instrumentos a los que van dirigidas. Todas las indicaciones técnicas son de gran importancia, esencialmente se deben tener en cuenta las siguientes:

- Instrumentación
- Tempos
- Dinámicas
- Ligaduras de fraseo y prolongación
- Articulaciones
- Crescendos y diminuendos
- Tonalidades
- Métricas y sus cambios si aplican
- Divisis y tuttis, además de solos
- Pedales
- Instrumentación eventual (cambios de instrumento)
- Efectos y técnicas extendidas
- Colores y matices

El copista o editor de partitura se encarga de realizar una edición bastante legible, enumerando cada uno de los compases de las piezas y optimizando los espacios para colocar las respectivas indicaciones en el score y de esta manera, lograr una buena lectura del director de la orquesta. También se encarga de editar las particellas que van a interpretar los músicos, editándolas una por una de la misma forma, sin la necesidad de enumerar compás por compás a menos que sea requerido desde el principio.

En ocasiones el trabajo también requiere de portadas de presentación, donde se especifica algunos detalles de la composición de la obra, además de especificar la instrumentación que va a tener la música del proyecto. Obviamente esto se hace acompañando los respectivos créditos creativos y técnicos en la elaboración de la partitura.

He aquí un ejemplo de una partitura editada de la música compuesta para la película “Harry Potter y las reliquias de la muerte parte 1”, de Alexandre Desplat

HARRY POTTER 7 Concert Score **1M3 New v.5** "Hermione Obliviates Her Parents"

Alexandre Desplat
Orchestration by: Conrad Pope (5 Pages)
& Clifford J. Tisser (3.5 Pages)

$\text{♩} = 75$

Flute 1
Flute 2
Alto Flute
Clarinet in Bb
Clarinet in Eb
Bassoon
Oboe
English Horn
Horn 1 & 2
Horn 3 & 4
Horn 5 & 6
Trombone 1
Trombone 2 & 3
Trombone 4
Tuba
Euphonium
Trombone 4 & 5
Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4
Trumpet 5
Percussion 1
Percussion 2
Percussion 3
Percussion 4
Percussion 5
Percussion 6
Timpani

Ilustración 0-1

Como se puede ver en la imagen anterior, todos los compases aparecen numerados, además se encuentra la marcación en un tamaño más grande para que el director la pueda visualizar mejor. Cada una de las indicaciones técnicas para la interpretación son bastante claras, optimizando los espacios de la partitura, sin dejar a lugar algún tipo de confusiones por parte de los intérpretes o del director, de esta forma la sesión de grabación va a ser lo más provechosa posible y no va a tener retrasos de tiempo a causa de la partitura.

2.3 Grabación

Este es uno de los momentos más esperados de cada proceso creativo musical realizado en el cine, según se afirma en el video sobre la discusión de la música de Superman:

Una de las emociones más grandes es ver la película después del montaje, has hecho el trabajo y crees que funciona. Entrás al estudio de grabación y el compositor levanta la batuta, empieza la orquesta y la película cobra vida.(MaestroSabanoti, 2012)

La grabación es el momento donde la música enfrenta su realización máxima, donde la música pasa a ser de los intérpretes y deja de pertenecer al compositor. Cada una de las partes de la grabación cumple con una determinada función, que ayuda al desarrollo eficiente del trabajo y a la calidad de la producción, porque en la producción musical para cine (como debería ser en todo tipo de producción musical), no se admiten los errores, porque esto puede significar un daño total a todo el proceso creativo de meses, en algunas ocasiones años.

En Colombia, este tipo de producción musical ha sido bastante desconocido, no sólo por los directores de cine, sino por compositores, ingenieros de sonido, productores musicales y por los mismos intérpretes. Las condiciones acústicas de una grabación sinfónica normalmente son distintas a las que se logran en estudios de grabación estándar, donde el sonido es manipulado electrónicamente obviando elementos de reverberación natural que se puede encontrar en sitios con buenas condiciones acústicas.

En la mayoría de los casos, la grabación puede contar con la proyección de la imagen, o la visualización de la misma en una pantalla para el director, donde esta imagen debe ir sincronizada con la música que está por grabarse, de esta forma, se utilizan diferentes tipos de herramientas visuales o sonoras para garantizar esta sincronía de la música con las escenas de la película. Cada uno de estos elementos a mencionar da unas condiciones de tiempo a la interpretación de la música, donde se asegura que esta va a estar totalmente de acuerdo a los requerimientos de la imagen, garantizando también que va a ser interpretada como el compositor lo propone desde un principio.

2.3.1. Preparación de la grabación

Las sesiones de grabación deben ser planeadas desde varios aspectos, desde las características técnicas, pasando por las musicales y también teniendo en cuenta las características de la producción musical definitiva. Cada una de estas partes está ligada totalmente a una preparación anticipada de la grabación, en donde se determinan todos los factores que las determinan.

Después de la preparación de las partituras por parte del o los copistas, es indispensable que el equipo técnico que desarrolle la grabación realice un plan de grabación (scoring plan), donde se determina la cantidad de música a grabar y el orden en el cual se van a desarrollar las sesiones de grabación en la medida de lo que es más conveniente, sobre todo por el formato instrumental de las piezas.

Este es un ejemplo de un plan de grabación, de la música original para la película colombiana “La Sargento Matacho”, compuesta por Alejandro Ramírez Rojas e interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia:

LA SARGENTO MATACHO

RECORDING SESSION PLAN

Composer: Alejandro Ramírez
Assistant: Oscar Olaya

Date: May 23, 2011
Engineer: Marcela Zorro

SESSION	#	CUE	TITLE	LENGHT	TAKE						NOTES
					1	2	3	4	5	6	
ORCHESTRA	1	4M1b	¿Qué le pasa?	1:11							
	2	4M2	Amnistía	0:53							
	3	4M5	El Juicio	2:12							
	4	2M6	Bandolereando	1:25							
	5	1M2	La Serpiente	1:21							
	6	1M4	Rosalba incendia el puesto de Policía	3:00							
	7	5M1	Final	3:47							
	8	2M2	La salvación de las almas	0:39							
TOTAL TIME				14:28 min							
ORCHESTRA + SOLOS	9	1M1	La Sargento Matacho	2:47							
	10	2M4	Rosalba asesina a Huelgos	2:49							
	11	1M3	Rosalba huye de la casa	4:27							
	12	2M7	La emboscada	1:25							
	13	5M2	Elegía	4:57							
	14	4M4	Matacho es capturada	0:47							
	15	3M4	Estoy cansado y viejo	1:32							
	16	2M5	El espejo	1:00							
	17	3M1	Rosalba regresa a su casa	1:39							
	18	4M1a	El asalto	1:16							
	19	4M3	Un niño mas	1:02							
TOTAL TIME				23:41 min							

CUBA DE VOZ	20	3M3	Feliciano Pachón	1:04							
	21	3M5	Las fotos	1:32							
	22	4M6	El Funeral	1:28							
	23	(*)5M1	Final	/							
	24	3M2	El reencuentro	0:55							
	25	(*)3M1	Rosalba regresa a su casa	/							
	26	(*)2M5	El espejo	/							
	27	(*)1M4	Rosalba incendia el puesto de Policía	/							
	28	2M1	La cogieron, la cogieron!	1:11							
	29	(*)1M3	Rosalba huye de su casa	/							
	30	(*)1M2	La serpiente	/							
31	1M5	La elucianción	0:46								
TOTAL TIME				6:56 min							

(*) Estos cues también están contemplados en la sesiones con Orquesta.

(Ramírez Rojas, 2012)

El plan de grabación está estructurado según los formatos instrumentales de las piezas. Usualmente al inicio se graba los cortes musicales que cuentan con una orquestación más numerosa, con el fin de ir desocupando a los músicos que no intervienen en las demás piezas, de esta forma optimizar el tiempo de los intérpretes y no hacerlos esperar mientras se graban otros cues.

Los cortes no se graban normalmente en el orden que van dentro de la película, siempre se busca ir de los formatos grandes a los más pequeños, lo que en ocasiones, cuando se trata de

músicos contratados informalmente, reduce los costos a la producción y optimiza el tiempo de la grabación desocupando permanentemente a los intérpretes. De acuerdo a las necesidades de la música de cada proyecto, puede ser necesario utilizar en forma especial los recursos que se tienen en las sesiones de grabación (microfonería, audífonos, consolas, interface, etc.), con el fin de lograr al particular de la grabación, hablando específicamente si esta cuenta con solos dentro de la orquesta, efectos sonoros irregulares o incluso, condiciones acústicas diferentes para cada sesión, lo que motivaría a realizar diferentes sesiones de grabación en lugares distintos.

2.3.1.1. Sesiones para la grabación en software

Estas sesiones tienen como finalidad facilitar el proceso de la grabación, tanto para los músicos como para el equipo de producción musical. Estas sesiones tienen unas marcas de tiempo específicas que van de acuerdo con el tempo que tiene cada cue, donde también están implícitos los cambios de métrica de compás y la duración total de la pieza (Clicktrack). Por medio de estas marcaciones de tiempo se monitorea la ejecución de la pieza, donde los músicos interpretan la música sobre metrónomo, el cual pueden escuchar por ejecución cerrada (con audífonos).

En estos casos es usual que la música necesite estar sincronizada con video, para este fin, estas sesiones también tienen importado un archivo de video que va también sincronizado con las marcaciones del metrónomo. El video es un recurso que ha utilizado en toda la historia film scoring, donde el director de la orquesta lo puede ver e indicar a los músicos algunas dinámicas sobre el carácter que puede contener la escena, de esta forma se logra una interpretación específica sobre la pieza que sin duda aportará a las necesidades de la película. Frente a este tema la productora e ingeniera de sonido Marcela Zorro (2013) afirma:

En cuanto a la parte técnica también es común que el director de la orquesta tenga una pantalla con la película en el momento que está dirigiendo como para darle una intensión dependiendo de lo que el video le transmita, entonces por eso es muy importante que siempre se mantenga el sincronismo, esto también facilita el momento de posproducción cuando a uno le toca buscar donde es que iba cada músico pues porque ya quedó grabado

en el tiempo que es. Los streamers los hace una persona diferente que trabaja con el video, generalmente se hace unas indicaciones dos segundos antes de empezar a grabar la música, o con el tempo de la música, entonces eso lo haría una persona independiente en la parte de video, pero también es común no hacer eso en el video, sino también en el audio tener un countdown del metrónomo dos compases antes y con eso se da la guía para grabar.

2.3.1.1.1. Streamers

Los Streamers son guías visuales para el director de la orquesta, esta guía va sincronizada con un código de tiempo, el cual está sincronizado con una barra que se desliza sobre la imagen. Los streamers son usados generalmente en las sesiones de grabación cuando la película se encuentra proyectada.

2.3.1.1.2. Punches

Estos *punches* sirven como guía visual sobre la imagen en la sesiones de grabación. Son unas luces intermitentes que aparecen sobre la película, generalmente sincronizadas con el tempo de la música para que el conductor tenga una guía de tempo visual, además del clicktrack en audio.

Estas guías visuales se pueden ver en la sesión de grabación de la película *Póker* (Valencia, 2011), donde el director de la orquesta (Alejandro Ramírez), quien es el mismo compositor de la música, utiliza los streamers y los punches sobre la película proyectada (Ramírez Rojas, Youtube, 2011).

2.3.2. Las sesiones de grabación

Una vez ya se cuenta con la programación exacta de la grabación y con las sesiones preparadas en el software determinado a usarse dentro de la grabación, se procede a realizar la captura sonora de la música, en la cual interviene un equipo de asistentes, de ingenieros de

sonido, productores, músicos y demás personas que estén interesadas en la producción de la música como el director de la película y los productores del proyecto.

Dentro de esta sesión hay una serie de factores determinantes en la producción musical, desde el sitio y sus condiciones acústicas hasta la calidad de los músicos y continuando por la experiencia del equipo de grabación, que sin lugar a dudas cada uno de estos aspectos es determinante en la calidad de trabajo a realizar, así como también puede determinar el costo de la realización del proyecto.

2.3.2.1. Los sitios para la grabación

En Colombia actualmente no existe un sitio determinado e ideal para la grabación de música para cine con formato sinfónico, se puede ver históricamente que el cine colombiano no ha consolidado una industria como tal, lo cual lleva a que en Colombia no existan sitios como los scoring stage tradicionales en EEUU y en Europa. La grabación a nivel sinfónico en Colombia ha tenido esta problemática desde siempre, llevando a los ingenieros de sonido y productores musicales a buscar espacios alternativos, que no solo posean el espacio suficiente para albergar una gran cantidad de músicos en forma simultánea sino que además tengan las condiciones acústicas de reverberación natural más específicas y necesarias para facilitar una mezcla de sonido. Marcela Zorro (2013) explica:

Si es algo acústico o sinfónico, entonces ya se busca un espacio donde la acústica natural ayude a la grabación y tenga una buena reverberación que colabore con la música como tal. En general se hace grabación 5.1 o 5.0, pues, es importante que el sitio suene bien y que de una buena reverberación, que sea grande, que quepan la cantidad de músicos que se necesitan.



(, Sony Pictures;)²¹

En Colombia se encuentran algunos sitios que han resultado ser óptimos en la producción musical sinfónica para el cine. Estos sitios son auditorios de concierto, en los que se han realizado diversas producciones, y brindan al proceso de captura unas características acústicas naturales de buena calidad. Algunos de los sitios ideales para una grabación sinfónica en Bogotá son:

- Auditorio León de Greiff
- Teatro Roberto Arias Pérez
- Auditorio Fabio Lozano
- Auditorio Teresa Cuervo Borda
- Auditorio Teatro Mayor
- Estudio de Grabación Audiovisión
- Auditorio Estudio teatro Mayor

Este último es uno de los más recomendados para este tipo de grabaciones según afirma Alejandro Ramírez Rojas (2013):

²¹ Scoring stage de Sony Pictures, West Washington Boulevard, Culver City,

En Colombia no tenemos estudios para grabar orquesta, salvo el teatro estudio del Teatro Mayor Julio Mario Santo domingo. De resto, lo ideal, incluso para grabar un conjunto de cámara que tiene que ver con orquesta es grabar en un auditorio, eso es lo más recomendable. Si tú vas a grabar un cuarteto, un octeto o una orquesta de cámara de 20 interpretes o de 30 o la sinfónica nacional intenta grabarla, si no va a ser en el teatro estudio del teatro mayor, grabarla en un teatro.

2.3.1.2. El equipo de grabación

Este equipo lo integran diferentes personas que tienen que ver con el proceso de captura de audio, donde cada uno tiene unas funciones determinadas para llevar un buen proceso de las sesiones y a solucionar cualquier problema o eventualidad que se desarrolle a través de la grabación.

El miembro principal de este equipo siempre es el o la ingeniero de sonido, que está supervisando desde todos los puntos de vista la grabación y es la persona líder en el área de captura sonora. Según esto, Santiago Lozano afirma: *“El ingeniero de sonido, es la persona más importante ahí, más que el músico más que todos”* (2013).

El ingeniero de sonido debe contar con una serie de personas que asiste su trabajo y lo hacen más óptimo. Los asistentes del ingeniero de sonido deben estar siempre pendientes de los requerimientos de este, para que él o ella puedan desarrollar su trabajo únicamente desde el sitio de control, supervisando siempre la captura y que sus asistentes estén pendientes de otras cosas como cables, micrófonos, etc. La cantidad de asistentes que puede tener un ingeniero de sonido puede variar en la medida de las necesidades de la grabación, sobre todo del formato instrumental que se va a grabar. En sesiones de orquesta sinfónica, es normal que se cuente con 2 a 4 asistentes para el ingeniero de sonido. En base a estas afirmaciones, la ingeniera Marcela Zorro (2013) afirma:

Dependiendo de qué tan grande sea el setup, pueden ser dos o tres asistentes, que van a estar encargados como de todo el resto: mirar las conexiones que estén bien hechas, si hay

algún problema, revisar, cambiar cables, también que estén pendientes del monitoreo, es muy importante que los músicos tengan un buen monitoreo en audífonos.

La relación más estrecha del compositor y el director de la orquesta, siempre se da con el ingeniero de sonido, los cuales siempre están dando los detalles de la grabación al ingeniero, de qué es lo que quieren, cómo va a sonar la música y qué es lo que se espera de ella. Aunque muchos de estos argumentos ya deben haberse discutido en el desarrollo del plan de grabación, eventualmente los requerimientos pueden cambiar y las necesidades del proyecto y de la música pueden ser más específicas, lo cual lleva a decisiones rápidas por parte del ingeniero y una respuesta rápida por parte de sus asistentes.

2.3.1.3. El equipo de producción musical

Este departamento de producción musical, como en cualquier otro género musical, tiene la función específica de corroborar que la música grabada cumpla con las condiciones para la que fue escrita. La forma en la que se cumple este objetivo es supervisando la grabación de acuerdo a las necesidades de la música, siguiendo las partituras y realizando comentarios al director de la orquesta cuando son pertinentes dentro de la grabación.

El principal productor musical que se encuentra en estas sesiones, sin duda es el director de la orquesta, es la primera persona que supervisa el trabajo de los músicos y los conduce en la forma que la música lo requiere. Si el compositor de la música o el orquestador tienen los conocimientos técnicos en dirección para dirigir la música, lo ideal es que asuman este rol dentro de la sesión para que todas sus ideas puedan ser plasmadas de una manera fiel y la música se ejecute en la forma que se escribió.

Dentro de este equipo de producción normalmente se encuentra el orquestador, quien aporta con sus ideas a la sesión y orienta al ingeniero en cuanto a las necesidades de la captura, el ingeniero de sonido Camilo Silva argumenta:

Otra persona indispensable vendría siendo el productor, que por lo general está siempre a mi lado con los papeles a la mano, y está leyendo y pendiente, contando compases, diciéndome: “Camilo por favor, poncha en el compás tal, tiempo tal, revisemos esto, miremos aquello” (2013).

2.3.1.4. Asistentes en la dirección orquestal

En ocasiones es indispensable que un director de la orquesta tenga un asistente que le pueda colaborar con ciertas eventualidades. La razón para que haya una persona asistiendo al director es la de optimizar el tiempo, cubrir ciertas necesidades de los músicos (partituras, audífonos, etc.) y de cubrir necesidades o problemas que pueda tener el director de la orquesta, generalmente de tipo técnico.

Estos asistentes también pueden tener algunas funciones en la parte de preproducción de la grabación, donde es la persona que prepara la sesión en determinado software para ser grabada. De esto habla Alejandro Ramírez (2013):

En mis proyectos lo que siempre ocurre es que mi asistente ha preparado todas las piezas que vamos a grabar, si vamos a grabar 26 piezas, él tiene 26 archivos en mp3 y ya tiene las partituras, y sobre esas partituras tiene un mapa rítmico y métrico, que debe de igual manera reproducir en una sesión de Protools que es donde posteriormente se va a grabar.

Otra persona que esencialmente asiste al director de la orquesta es el orquestador, o el mismo compositor en caso de no dirigir la música. Tanto el orquestador como el compositor asisten al director en la parte artística y estética, sugiriendo elementos de interpretación al director cada vez que se hace necesario. Esto hace parte también de la producción musical.

2.3.1.5. Los músicos

Evidentemente son aquellos que hacen realidad las expectativas del compositor y por los cuales se hacen una o varias sesiones de grabación. Los intérpretes de la música siempre deben estar en

las mejores condiciones, tanto técnicas, musicales y de experiencia en grabaciones con metros o sobre pistas si es necesario.

En Colombia existen una serie de entidades orquestales a las cuales se puede contratar para la producción musical de un proyecto. Estas entidades orquestales pueden ser:

- Orquesta Sinfónica Nacional
- Fundación Orquesta Sinfónica de Bogotá (FOSBO)
- Orquesta Sinfónica del Valle
- Orquesta Sinfónica Eafitt
- Filarmónica Joven de Colombia

Cada una de estas orquestas tienen sus representantes, que en la mayoría de los casos es quien realiza los contratos formales con la entidad orquestal.

Grabación con la Orquesta sinfónica Nacional

Para realizar la grabación del score de una película con esta orquesta, es necesario presentar un proyecto que especifique la necesidad de contratar la orquesta. En dicha propuesta, es importante mencionar el proyecto a realizar, el total de las sesiones de grabación y sobre todo, la orquestación necesaria para la grabación. Dentro de la propuesta también se deben incluir cosas como la propuesta dentro de la dirección de la orquesta, si está a cargo del compositor o cargo de otro director.

Las sesiones de grabación con la orquesta son aproximadamente de 4 horas diarias, que incluyen un descanso de los músicos de 30 a 40 minutos. Dentro de este espacio, la producción de la película debe asumir los refrigerios de los músicos y en algunos casos los almuerzos, dependiendo del tipo de producción para la que se grabe y los horarios de la sesión.

La realización de la película debe facilitar el transporte de músicos e instrumentos, dependiendo de la localización del sitio de la grabación. Los instrumentos de mayor tamaño

siempre deben ser transportados en furgones u otros medios de transporte idóneos para el cuidado de los mismos.

El setup de grabación debe estar armado previamente a la llegada de los músicos al sitio, tanto en la parte logística de la grabación en si como en la distribución de sillas y de atriles, los costos de la orquesta son bastante amplios y por esto de optimizarse el tiempo de la grabación.

Los costos de la orquesta varían según el formato instrumental y según la cantidad de sesiones a tener, teniendo en cuenta que cada sesión es de 4 horas con su receso. La tabla de precios de la Orquesta Sinfónica Nacional para el año 2013 es la siguiente:

Orquesta de 70 músicos

1 Sesión: 15.000.000 de pesos

2 Sesiones: 25.000.000 de pesos

3 Sesiones: 35.000.000 de pesos

A partir de la cuarta sesión, el costo de cada sesión de la orquesta es de 7 millones de pesos.

Orquesta de 40 músicos

1 Sesión: 10.000.000 de pesos

2 Sesiones: 17.000.000 de pesos

3 Sesiones: 24.000.000 de pesos

A partir de la cuarta sesión, el costo de cada sesión de la orquesta es de 5 millones de pesos

La contratación de la orquesta se efectúa por medio de un documento que especifica la fecha de la grabación con el costo de la misma. Se ajusta una programación en la cual la orquesta puede realizar estas sesiones, teniendo en cuenta la programación del proyecto.

2.3.1.6. *Materiales para la grabación*

Cada proyecto tiene sus necesidades básicas, de acuerdo al sitio donde se va a grabar, el formato de músicos y disposición para el tipo de mezcla a realizar, si es estéreo o Surround. En Colombia no existe el scoring stage, que es el sitio de grabación ideal porque además de tener las condiciones de espacio, también tiene los equipos para desarrollar las grabaciones, lo cual supone, que siempre deben trasladarse los equipos al lugar de la grabación, lo que denota tiempo y dinero en transportes.

Los materiales esenciales son los siguientes:

- Audífonos: para monitoreo de los músicos, donde ellos pueden escuchar una maqueta o un clicktrack que les da el tempo de la pieza musical.
- Micrófonos: Estos pueden ser micrófonos ambientales que capturan el sonido global de la orquesta y que dan un 80% del sonido de la mezcla, según afirma Marcela Zorro (Zorro, 2013). Y unos micrófonos para captura directa sobre las partes de la orquesta como las percusiones, las maderas, cuerdas y metales para una mejor definición del sonido de cada área.
- Interfaces o consolas: que capturan el sonido análogo para pasarlo al convertidor digital, muchas de estas consolas tienen una gran cantidad de canales para favorecer la captura y la posterior mezcla.
- Computadores. Para grabar los archivos en formato digital y realizar posterior mezcla.

Normalmente en cine se cuenta con uno o varios videos dentro de las sesiones de grabación, este video va dentro de las sesiones preparadas con anterioridad y puede ser proyectado con un video beam u otro tipo de proyector. Si se realiza una sesión de grabación con este tipo de proyección, es importante que los músicos tengan lámparas en los atriles, porque las luces deben apagarse y que el proyector no realice ruidos. En ocasiones se opta por tener un monitor digital que va conectado al máster de grabación y por ahí se visualiza lo que ve el ingeniero y el productor ven en la pantalla central, de esta forma el director ve la captura y ve el video de la película en la sesión preparada para la grabación.

Marcela zorro habla sobre el tema:

Uso las mismas herramientas que para una sesión de grabación “normal”, pues todo el flujo de señal: micrófonos, los amplificadores, convertidores análogo-digitales, procesamiento de la señal interna en el computador o externa en el caso de ser necesario. Pero específicamente cuando es música para cine hay que tener en cuenta, adicionalmente, que puede ir sincronizado con un video, entonces también debe estar muy claro el código de tiempo que esté sincronizado con la película, también es tener un buen monitoreo para los músicos en donde tengan exactamente el click que deben ir grabando a diferencia de otras sesiones de música clásica, donde no es necesario un metrónomo porque los músicos dan el tempo, según la interpretación. Entonces, básicamente es eso, tener en cuenta la relación que va a haber con el video, después de sincronismo. (2013)

2.3.3. Posproducción de la grabación

Posteriormente a la grabación, viene otro proceso de mezcla de la música, donde idealmente el compositor debe estar en compañía del productor musical, o en algunos casos el mismo ingeniero de sonido, aunque las funciones de éste último se dan principalmente dentro de la captura de audio.

La mayoría de las mezclas de sonido para cine se hacen actualmente en Surround, ya que es la forma en las salas de cine están diseñadas en algunos países, además de las películas en formato casero, lo cual hace totalmente necesario que este tipo de mezcla sea incluida en la música. En algunos casos se ha continuado con una producción musical en estéreo, pero tratándose de música para el cine es importante tener en cuenta el resultado de la mezcla de audio.

2.3.3.1. La mezcla

Esta se realiza de acuerdo a las necesidades musicales que tienen las diferentes piezas. Cada una de las piezas puede tener un tipo de mezcla diferente, no necesariamente las piezas

están compuesta igual, aunque pertenezcan a un mismo concepto sonoro. La mezcla debe ser consecuente con el fin que tiene la música (en este caso el fin es la imagen), y con los elementos musicales empleados dentro de la composición, entre los que pueden estar las frases, los colores, las texturas y la orquestación como tal y la distribución sonora de esta dentro del filme.

El tiempo en el que se realiza esta mezcla depende de la cantidad y la dificultad de la música, de la forma en que ha sido compuesta la música y el formato de mezcla a realizar. Frente al tiempo le toma al productor realizar la mezcla, Marcela Zorro (2013) afirma:

También depende todo del material como te decía, pero por lo general calculo que me demoro el doble de tiempo de lo que me demoro grabando, entonces de tres días de grabación, me demoro seis días en edición y mezcla estéreo, y si es mezcla Surround un día más, pero depende de la complejidad del proyecto específico.

2.3.3.2. La música insertada en la película (Dubbing)

Es muy usual que el compositor acompañe este proceso de mezcla final del sonido, con eso se cerciora de que la música sea utilizada dentro de la película como se pensó. Sin embargo, no siempre se usa la música como se planeó en un inicio, ya que muchas decisiones se dan en esta parte del proceso, donde la música hace parte del sonido pero no el todo.

La sonorización es trascendental en todo el desarrollo de la película, es común que al interior de este proceso se cambien algunas percepciones de uso de los agentes sonoros, entre ellos la música. Puede resultar poco necesario la musicalización en algunas escenas, donde el sonido finalizado ya causa el impacto sonoro deseado por el director y en otros casos, la música no cumple con los requerimientos estéticos de la película y se deja sin utilizar dentro del filme (pasa en muchos casos).

Es recomendable que el compositor asista a estas sesiones, teniendo en cuenta que Colombia no es un país con gran tradición cinematográfica, por ende, los musicalizadores no siempre hacen usos adecuados a la música, por esto es importante que el compositor les de una guía para usar la

música y una dirección en cuanto al manejo que se le puede dar, si es el caso de tener que hacer cortes o fundidos, etc.

Este momento también es un espacio para proponer ideas que anteriormente no eran tan evidentes o visibles frente a esta parte conclusiva del proyecto. Así como mucha música puede desaparecer del score incluido dentro del filme, también se pueden reutilizar los cues, que puede ser una solución muy efectiva a la hora de querer hacer reiteraciones dentro de la película con el sonido, en base a las escenas.

Frente a la asistencia por parte de los compositores a las sesiones de mezcla final, argumentan algunos entrevistados:

Si, yo trato de ser súper presente en todas las etapas en las que pueda pasar algo con la música, todo, hasta en el último momento hasta que eso ya está fijo y mandado al laboratorio para sacarle copia final. (Lozano, 2013)

El compositor todo el tiempo quiere que su música se oiga y en ocasiones no pone cuidado a que la música está estorbando por ejemplo el texto o cobra demasiada importancia y no deja ver algo que queremos enfocar, entonces el compositor, especialmente el compositor de la música, ojalá no esté en la mezcla final. (González, 2013)

A mi me gusta, me parece un dialogo muy productivo, son dos lecturas de la imagen, el tempo, la atmosfera. (Santa, 2013)

Si claro, el compositor sabe qué música quiere e inclusive, me gusta que el compositor participe en la mezcla final porque hay música que está hecha cuadro a cuadro, para acentuar un instante, que termina a los 23 segundos exactamente y esa música pues, yo prefiero que el compositor esté en la mezcla final, no solo en la mezcla de la música, sino en la mezcla final de la película cuando se están mezclando todos los aspectos de la banda sonora, de los diálogos, los Foleys, los efectos especiales, los sonidos ambientes, y me

gusta que el compositor participe en los niveles, no solamente en volumen, sino en la cadencia que debe tener la música dentro de la escena.(Triana J. A., 2013).

2.4. Derechos de autor sobre la música

Es importante que el compositor conozca sobre este tema de derechos de autor, ya que de esta forma se puede establecer un contrato con la productora de cine o con la producción de la película de una forma justa y de una forma coherente con lo que la ley establece para este tipo de convenios artísticos. De esta forma, las dos partes del acuerdo (el compositor y la producción) pueden realizar un trato justo en el manejo de estos derechos, convirtiéndose en un incentivo para que el compositor continúe con su oficio.

Los acuerdos siempre deben leerse con profundidad, ya que en muchos casos la emoción del trabajo puede tener un impacto negativo en la forma en la que se ceden derechos. Los derechos morales de la música siempre deben ser del compositor, así mismo de las personas que intervienen en el proceso creativo de la música, de esta forma, se debe hacer el registro en la oficina de derechos de autor (antiguo edificio de Bancafé, piso 17), o en línea en el sitio web de la entidad: <http://www.derechodeautor.gov.co/> (Ministerio del Interior), adjuntando los documentos solicitados para el registro.

Frente al tema de derechos de autor algunos de los compositores entrevistados opinan:

Es un tema bien complejo, en un país con una sociedad con gestión de derechos de autor como son Sayco - Acinpro, tan de muy mala fama como es, todas las percusiones que tú tengas como autor respecto a ese tema, son pocas. Debes ser súper cuidadoso y súper riguroso con los contratos, con defender aquello que es irrenunciable, tus regalías por ejecución pública, eso es lo mínimo que tu te debes reservar. El resto de derechos de autor, digamos que son renunciables, osea, tú puedes renunciar al hecho de que utilicen esa música como promoción de la película, eso es lo mínimo y es lógico que sea así.(Lozano, 2013)

Eso también es muy relativo como todo, eso depende de la negociación, del tipo de película, depende de muchas cosas, pero básicamente yo siempre intento quedarme con los derechos de ejecución pública, eso es. Yo siempre trato de dejar claro que la música de la película se usa solamente para la película, segundo, que los derechos de recaudo por ejecución pública son reservados para el compositor y por otro lado trato siempre de dejar en un acuerdo independiente a ese contrato que en caso de hacerse una impresión de esa banda sonora y de sacarse a la venta al público, eso dará lugar a una negociación distinta con la producción en la cual ya se definirán todos los otros parámetros de la negociación, qué porcentaje le corresponde al compositor, en fin todo eso.(Ramírez, Entrevista al compositor, 2013)

Pues se maneja digamos que igual que en otras composiciones para medios, los derechos de ejecución pública son del compositor y uno está cediendo esos derechos de sincronización para la película, con esa música uno no puede re usarla en otra película, uno también puede ceder el derecho de mecánico, que es el derecho para sacar CD's o DVD's, mucha gente puede reservarse este derecho para usarlo en el futuro.(Sanabria, 2013)

Normalmente en producciones de gran presupuesto se firma una exclusividad de la música para dicha producción, normalmente en sincronía contra imagen. Pero además se pierden los derechos de explotación de la música. En otras palabras, no puedes hacer dinero por tu cuenta con la música, y estás sujeto, por ejemplo, a que los productores decidan sacar o no una banda sonora, ya que ellos financiaron la producción. En este caso, los ingresos del compositor se asemejen a otros artistas con contrato discográfico. El compositor recibe algo así como USD\$1.25 dólares por venta de disco. Así mismo recibe un porcentaje por venta de partituras, el cuál se incrementará considerablemente en caso de tener su propia Publishing Company.(Pérez, 2013)

Para una mayor información sobre este tema, se recomienda que los compositores visiten el portal de la Dirección Nacional de Derechos de Autor y que además consulten el libro en pdf

sobre la protección de derechos de autor y los derechos conexos en el ámbito penal. (Olarte Collazos & Rojas Chavarro, 2013)

2.5. Representación artística

La industrialización de la actividad artística requiere que el creativo tenga un apoyo para la realización de su trabajo, el cual debe desarrollarse con la mayor efectividad posible y que no le genere un desgaste mayor al de su actividad creativa. Es muy evidente que dentro de la formación académica musical que se recibe en Colombia no se pone en conocimiento el trabajo de los representantes artísticos, lo cual resulta ser algo mitificado y totalmente desconocido por la mayoría de músicos nacionales.

Los agentes de representación, en este caso representantes de artistas, tienen como objetivo el de gestionar los diferentes proyectos donde el compositor va a realizar su trabajo, sirviendo de filtro con el tipo de proyectos que el compositor va a desarrollar. Cada representante artístico es diferente en la forma que este desarrolla su trabajo con el compositor, esto se da según sea el modelo de trabajo requerido por ambos y también según la comisión establecida por el trabajo del representante. Los famosos managers de artistas son por lo general personas que se involucran directamente en la parte comercial de los proyectos artísticos, de esta forma el artista se preocupa únicamente por desarrollar su oficio sin la preocupación por los demás elementos de una negociación para un proyecto. Frente a la labor de un representante, Amanda Garay (2014) expone:

El compositor es compositor, es creativo, es artista y él quiere dedicarse a eso. Hay personas especializadas como es el caso mío y de mi empresa, que estamos metidos en la parte de comercialización, que es los negocios, solamente para hablar de dineros de licencias, de tiempos, de costos, generar facturas, generar contratos, contraer documentos, que todo eso crea un desgaste en el artista si le toca hacerlo a él, cuando él tiene que dedicarse a hacer su trabajo de la mejor manera, y además un trabajo tan difícil y que requiere de tanta creatividad para distraerse con otras cosas.

Los representantes de compositores que hacen cine son personas que en lo posible deben conocer bien el medio de la industria cinematográfica, bien sea en el país o en el exterior. Algunas de estas personas pueden llegar a estar totalmente involucradas en la realización cinematográfica, siendo esto parte del desarrollo de los proyectos, donde además pueden representar otro tipo de artistas como directores o actores.

Cada representante realiza unas funciones determinadas que deben ir de acuerdo a la negociación previa que hace este con el artista, donde se establece las funciones y gestiones que el compositor delega en el representante. Muchas de estas funciones tienen que ver con la necesidad que tiene el artista de ser respaldado en su trabajo, por lo general en los compositores que hacen cine, es indispensable tener un apoyo en la gestión de la producción de su música, donde el representante artístico realiza la contratación de las entidades orquestales, equipo de producción, y sitios para la grabación, además de los demás miembros del equipo en el que pueden estar los copistas, orquestadores, etc. El trabajo de representación artística que describe Amanda Garay con el compositor Alejandro Ramírez evidencia la forma en la cual un representante artístico en Colombia debe trabajar con un compositor que hace cine.

Es una búsqueda permanente de proyectos, en donde se están haciendo películas. Yo me pongo en esa búsqueda con todos los contactos, con todas las empresas y de hecho ya nos buscan, que es el caso de Alejandro, que es un compositor exitoso y nos buscan porque saben que él ha ganado premios, que ha hecho cosas importantes, entonces nos vienen y nos presentan. ¿Cuál es mi trabajo? Como te decía... un poco filtrar, me visitan, vienen acá, hablamos del proyecto, de qué se trata, cómo es, qué intenciones tiene, cuando empieza el rodaje, qué quiere hacer... yo tomo toda esa información, nos sentamos con Alejandro, discutimos el tema y miramos qué posibilidades hay, conocemos un poco los presupuestos de las películas, etc. Después de eso citamos al productor, si el proyecto nos interesa hacemos una reunión porque para mí es muy importante leer entre líneas un poco el felling que puede haber entre el productor y Alejandro y qué pueden llegar a lograr juntos y hasta donde quieren ir. Ya cuando se llega a un acuerdo viene todo el tema legal, entonces sencillamente acordamos unas condiciones donde entro yo a negociar con los jurídicos o con los abogados o con el productor directamente: términos, tiempo, entregas,

si es orquestado o no lo es, días de grabación, cuanto se va a demorar Alejandro en producirlo y determinar muy bien todo eso en un contrato, firmar el contrato y después de eso empezar a darle fin a los términos, entonces la facturación, todos los papeles legales que hay que mandar como empresa, toda la parte legal. Yo acompaño a Alejandro a sus grabaciones, hacemos toda la parte de producción musical, yo le ayudo en contratar los orquestadores, en contratar la orquesta, en contratar el sitio donde se va a grabar la orquesta, todos los pormenores que hay para hacer una producción musical y todo eso lo coordinamos, contratos, facturas. Entonces, Alejandro está es concentrado en hacer su música y nosotros nos encargamos de hacer toda la parte administrativa por decirlo de alguna manera.

De esta manera la representación artística se hace necesaria en el momento en que el compositor va a pertenecer a una industria, donde el desempeño de su labor va a requerir una calidad muy óptima con pocos espacios de tiempo para la elaboración de los proyectos. De este mismo modo, propicia una fuente de trabajo constante, que sólo le va a permitir al compositor preocuparse por el desarrollo creativo de la música y no por cosas como la producción, contratos y papeleos. La forma en la que se trabaja con representantes no es estandarizada y por ende es importante llegar a acuerdos siempre para que de esta forma se obtenga el respaldo necesario para ello.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS MUSICAL DE ET EL EXTRATERRESTRE

Sin lugar a dudas, uno de los componentes más interesantes y en muchas ocasiones determinantes en el cine es la música. Propuestas como esta han representado un ícono en la historia de la música para el cine por la forma en la que fue escrita y por los elementos de la técnica de composición que se encuentran al interior de score.

Para este proyecto de investigación se va a desarrollar un análisis musical de la película E.T. , proyecto que ha sido bastante aceptado y recordado por la cultura popular a nivel mundial. Los análisis se van a desarrollar a partir de los aspectos dramáticos y visuales de la película, así como su lenguaje armónico, orquestal, rítmico y conceptual.

3.1. E.T. (música de John Williams, dirigida por Steven Spielberg)

Película del año 1982, con música compuesta por John Williams, quien ha tenido grandes reconocimientos por este trabajo, entre los cuales se destaca el premio BAFTA a mejor música original, el premio GRAMMY a mejor música para un filme, el Globo de Oro a mejor música original y el premio Oscar de la academia de artes y ciencias de Hollywood. La música de este *score* tiene una serie de elementos al interior de su composición que pueden ser bastante interesantes en la exploración sonora que puede utilizar un compositor colombiano. Es uno de los referentes más interesantes ya la vez más completos en la música del cine para niños a nivel mundial.

3.1.1. Primer Corte (IM1) “The Forest”

Entrada de la música: Min 1:27

Salida de la música: Min 8:07

Análisis descriptivo

La escena inicia con la llegada de los extraterrestres a la tierra, en un ambiente bastante oscuro con un bosque que es bastante frondoso. La intención de la música en esta escena es la de generar desconfianza de los seres alienígenas, crear un ambiente de mucha ficción en donde no se está muy seguro cuales son las intenciones de estos visitantes y que buscan llegando al planeta, según esto John Williams afirma en la discusión de la música: “*En ET, al principio de la película, cuando los aliens aparecen amenazantes y ominosos, están escondidos, no estamos muy seguros de ellos*”(Díaz, 2007).

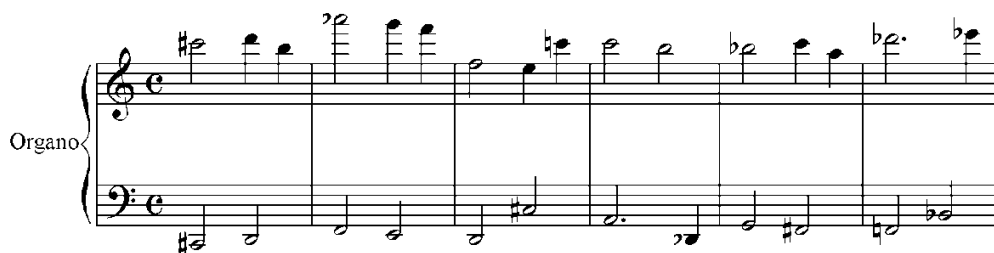
La música inicia con un motivo melódico que se va a exponer de manera significativa durante el resto de la película y va evolucionando hasta transformarse en el tema central, este motivo se dobla con el piccolo y el clarinete piccolo:



Este tema se encuentra en modo Lidio, en escala de E a partir de A, El cual en el tercer compás es adornado por las cuerdas en un acorde de A mayor y con el arpa en escala lidia:



El tema es imitado a la octava por los cuernos mientras las cuerdas sostienen el acorde de A, en este momento, concluye la introducción sonora de la película. De esta manera cambia el plano hacia la nave extraterrestre y a sus ocupantes, lo cual la música resalta haciendo un contraste con una melodía en la cuerda, esta orquestada por octavas y doblada por un órgano a partir del compás 8:



La voz superior se encuentra en las Violas y Violines, la voz inferior por los cellos y contrabajos. Este tema desarrolla un juego modal, que combina la escala lidia con la tonalidad menor, además de utilizar ciertas disonancias libres, lo cual da la idea de la creación de una escala sintética. Este lenguaje armónico está utilizado en varias partes de la película, para dar un color ominoso al lenguaje sonoro de ciertas escenas donde se pretende representar una incertidumbre sobre lo que sucede al interior de ellas. Este tema va acompañado por una idea musical rítmicamente juguetona en las flautas y las trompetas:



Se usa una modulación modal en la imagen anterior, donde G es el centro armónico, utilizando la escala lidia con posterior préstamo modal del modo locrio en el último acorde, donde emplea el tercer grado de la escala (Bbm). La idea musical se mantiene, se va exponiendo un tema con la misma idea armónica planteada en la cuerda.

En el compás 23, el compositor desarrolla una idea bitonal en la cuerda, donde utiliza una interválica por quintas en las voces superiores y un arpeggio en F#m en el bajo, esta idea la realiza con unos glisandos en la cuerda. Las dos armonías a emplearse están en la voz superior en G armónico mientras que la voz inferior está sobre F#m como lo indica la siguiente imagen:



En forma simultánea la tuba reexpone el tema inicial expuesto por el piccolo y el clarinete piccolo, en forma de variación y en compás de 3/4, de la siguiente forma:



En el compás 41, el compositor vuelve a retomar la idea desarrollada a partir del compás 4 en la cuerda y el órgano, con una diferencia en la orquestación, donde el tema está doblado por todas las maderas:



Esta sección conserva la misma idea musical del plano sonoro expuesta a partir del compás 8, desarrollada a partir de B mayor con las mismas modulaciones modales, que dan tensión sobre la escena y logra mantener la atención sobre el espectador. El objetivo también es el de mantener esta atmósfera totalmente incierta, donde no se conocen las intenciones de los visitantes en la película.

En la siguiente parte de la escena (clasificada en el score como 1M2), llega a este lugar una serie de personas en unos automóviles que buscan a estos visitantes, la música manifiesta cierta tensión sobre este hecho de esta manera contrastando la sonoridad anterior (cuerda sostenida, con poco movimiento). Se sustituye por un motivo en notas cortas en la cuerda, y notas largas de frecuencias bajas en los vientos. Las notas cortas en la cuerda son las siguientes:

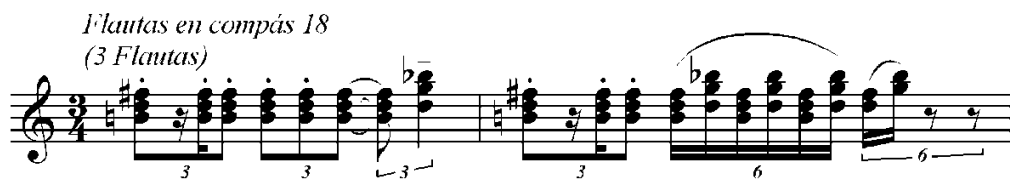


Esta idea se expone cinco veces, las primeras tres en forma repetida y las otras dos sobre otras notas y con poca variación, esto también ocurre en forma homogénea con un compás en silencio.

En el compás 10 se cambia la métrica a $\frac{3}{4}$ donde se prepara un nuevo motivo melódico que también va a aparecer a lo largo de la película, un motivo que representa a las personas que buscan a ET durante el filme (agentes o Keyes, quien es el agente que se va a presentar al final de la película):



Este tema se estructura armónicamente utilizando un primer grado menor y un sexto también menor (en este caso Gm y Ebm), préstamo modal de la escala menor armónica, además se expone con un leve acompañamiento de los cellos y contrabajos, con una respuesta por parte de las flautas usando el mismo diseño armónico con las primeras notas del motivo presentado en la imagen anterior y realizando variaciones con el acorde de sexto grado menor:



Este motivo se desarrolla presentado modulaciones un tono arriba, partiendo desde Am y de Bm (como en el ejemplo presentado en las flautas), para darle cada vez más tensión a la música conforme avanza la escena y también buscar un contraste armónico.

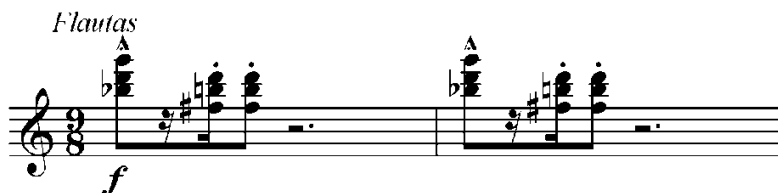
En el compás 26 se presenta un crescendo orquestal, sobre el acorde D#m (enarmónico de Ebm), para llegar a una sección agitada sobre Bm armónico, en la cual la cuerda usa trémolos para la favorecer la situación de la película, donde ET comienza a ser perseguido por los agentes que han llegado al sitio, entre gritos del personaje y unos cambios drásticos en los planos de la escena, que mantiene su color oscuro. En esta sección el compositor utiliza las notas de Bm armónico de la siguiente manera:



En el compás 32 de este *cue* los cornos re exponen el tema de los agentes en F#m y completándolo en Dm

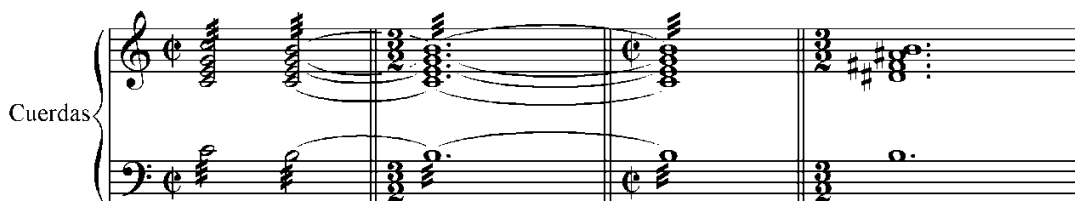


A esta reexposición del tema responden las trompetas y las flautas con el mismo diseño armónico:



La secuencia continúa creciendo en dinámica con algunos juegos orquestales de respuesta y tensión, donde se desarrolla el mismo diseño en la armonía por varios grados y por los instrumentos de la orquesta.

Esta misma secuencia concluye en el compás 64, donde se presenta un tema evocador en las trompetas que concluye con la entrada del arpa y la percusión, en esta sección el compositor utiliza un acorde de C mayor al cual le agrega posteriormente la séptima mayor, usándolo de la siguiente forma en la cuerda y en los cornos:



En el último compás de la imagen anterior, el compositor usa un acorde de Bmaj7 para concluir la frase dada por las trompetas y es donde entra la percusión y arpa, buscando darle

fuerza y color a esta sección donde se realiza un forte orquestal, que coincide en la imagen con un plano sobre el extraterrestre en la nave.

La secuencia se reexpone de la misma manera, con la diferencia que el acorde final de esta frase pasa a ser un D mayor, coincidiendo en este momento sobre un plano que enfoca el despegue de la nave. A este nuevo forte orquestal responden los cuernos con unos acordes de Bm, C y vuelve a Bm, generando una apertura y cierre sobre el modo lidio sobre G, esto en los compases 72 y 73.

En el compás 74 el diseño melódico se duplica sobre los trombones y las trompetas, sobre una progresión de acordes en la cuerda y en los cuernos de Bm, B Bmaj7, F#, Ab/C, Cmaj7/B (en este último acorde los contrabajos y el Fagot 2 tocan la fundamental en el bajo sobre el segundo tiempo), concluyendo la sección con un acorde de Ab/B, que prevalece en la siguiente sección:

Trombones y trompetas, compases 73 - 80
(Sonido real, trombón 8va bajo)

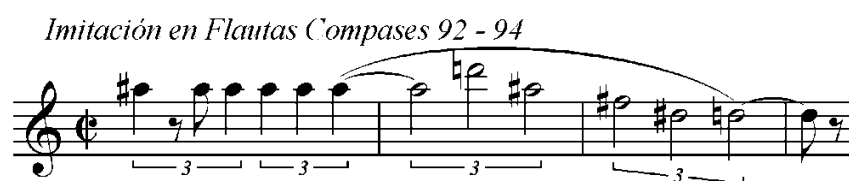
La frase expuesta va acompañada con la progresión armónica a continuación:

Cuerdas y cuernos (sonido real) compases 74 - 80

En el compás 80, el tema del inicio se reexpone en las maderas (Flautas, Oboes y clarinetes), para generar en el espectador esa recordación esencial de este tema (que se transformará en el tema principal) en el mismo modo en que se expuso antes (lidio), imitado a la 8va por los cuernos, de esta forma se disminuye la orquestación y el tema lo toma el piccolo en el mismo tono, también imitado por un solo corno.



En el compás 89 se reexpone el tema de los agentes en los clarinetes y los fagotes sobre B, sobre los cellos y los contrabajos en nota larga, el tema lo toma las flautas en el compás 92 sobre A#, nuevamente pasa por los fagotes y clarinetes en el compás 95, este juego tímbrico se da una vez más, al final solo se usa la cabeza del motivo (Primer compás) y concluye la música de esta sección. Esta última parte la acompaña un diminuendo orquestal, sostenido por notas largas en la cuerda con una breve participación colorística del arpa, de esta manera la música se funde con la siguiente escena, en donde se ve un plano medio sobre la casa de Elliot.



3.1.2 Segundo corte 2M2 "Looking for ET"

Entrada de la música: Min 15:04

Salida de la música: Min 16:39

Análisis descriptivo

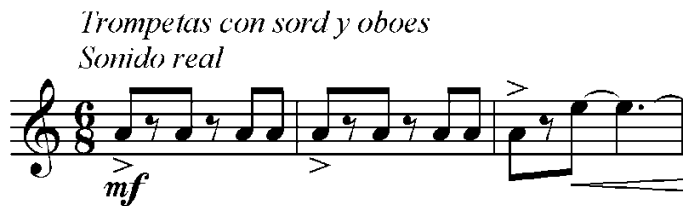
La música comienza con un cambio de escena en la cual Elliot ya vio a ET e idea la forma de volverlo a encontrar. La secuencia inicia con un poliacorde, el cual se mantiene en crescendo hasta que el tema se expone en las trompetas con sordina.



Los cellos se cruzan con las violas, según está escrito en el score (los cellos tocan Bb y Db, mientras las violas F y G). Los cuernos exponen un motivo con sordina en el compás 3, es el motivo melódico más destacado de esta sección, ya que es el que se va desarrollando en otros intervalos y con diferentes orquestaciones:



En el compás 6 se expone el tema de esta sección con las trompetas con sordina y oboes, a unísono:



El tema presentado (que es una idea asociada al tema principal de la película por el intervalo de 5ª justa al final), es acompañado en textura homofónica por los cuernos y la cuerda. Los cuernos siguen usando la sordina mientras que la cuerda realiza pizzicatos. El primer acorde es un acorde de C#b6, con intervalo de 2 menor en la quinta y sexta del acorde, el siguiente es un acorde de Bbm, el cual se toma como el 6º grado de de C#m (Tercer grado de A) siendo este acorde un sexto grado del modo frigio. Los acordes se alternan en la siguiente forma:



En el compás 9 de este tema se hace una respuesta en la cuerda al tema tocado por los oboes y las trompetas, en un ritmo homofónico y con unas disonancias bien marcadas en los bajos:

Violines y violas (arco)

Cellos y bajos (arco)

En el compás 11, el tema anteriormente expuesto por trompetas y oboes es tomado ahora por flautas y trompetas en el mismo tono, el único cambio presentado en este compás es el uso del acorde C#m, y se alterna igualmente con el acorde de Bbm. La orquestación es la misma de la primera exposición, acompañado por cornos y cuerdas, además de la entrada del arpa en arpeggios:

*Cornos con sord.
Sonido real*

Cuerdas pizz.

Continuando, en el compás 14 se usa nuevamente el tema principal de esta sección es tomado por oboes y trompetas pero sobre D#, que incluye un cambio en la textura de acompañamiento en la cuerda. Los violines realizan arpeggios en trémolo mientras las violas y los cellos mantienen el pizzicato, además entran los contrabajos en pizzicato.

Oboe 1 y Trompeta 1 (con sord)

Cuerdas compás 14

Armónicamente el compositor utiliza intervalos de 1 aumentada entre el sol natural y sol#, para crear una tensión libre. La característica de este motivo es de acción jocosa, que el compositor retomará en otras partes de la película.

Posteriormente, el tema se reitera en el compás 17, sobre la nota de Mi e interpretado por una flauta, un oboe, dos clarinetes, una trompeta, vibráfono y violines, con lo cual se da un crecimiento orquestal a la sección, las violas toman la textura dada anteriormente por los violines, que con los primeros cellos interpretan la melodía. Los demás instrumentos prevalecen en su función, de esta forma se llega a la siguiente sección de la música.

Dentro del compás 20, inicia la exposición por primera vez de uno de los temas principales de la película, que está en modo lidio y cambia de centro armónico cromáticamente, la aparición de este tema musical coincide con un cambio en el plano de la imagen, donde Elliot llega al bosque y saca unos dulces que empieza a repartir para buscar a ET. El tema a exponer en esta sección por los violines y los cornos es el siguiente:

Violines primeros, compases 20 - 39

Este tema es acompañado por las violas con trémolo (en divisi, intervalos de quinta) y los cellos en corcheas de la siguiente forma:

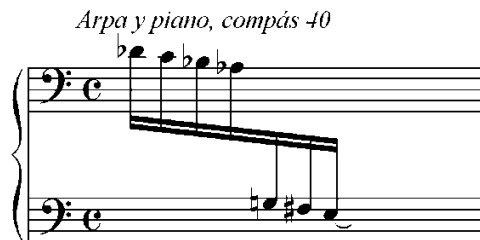
Violas, compás 20

Cellos compás 20

A esto se suma unos repentinos estacatos en los trombones que van con la progresión armónica. Estos estacatos también sugieren el tema dado en la sección anterior, por presentar un ejemplo, la siguiente imagen:

Trombones, compás 22

Esta misma idea pasa en la orquestación por las flautas, Corno inglés y Clarinetes, para después volver a los trombones y de esta forma concluir esta sección, donde Elliot ya se ha internado en el bosque y hay un desconcierto. En esta nueva sección el tempo de la música se reduce, se escucha en el arpa y en el piano un glisando sobre una escala sintética:



A esto se suma un efecto en la cuerda de ligados, donde el efecto a buscar es el de crear desconcierto con acordes sin definir, dándole una textura particular a la música y crear cierta psicología en el desconcierto:



La escena muestra nuevamente a uno de los agentes que aparecieron en el inicio revisando el sitio, de esta manera la música reexpone el tema anunciado para los agentes en el corte anterior, este tema lo exponen dos Clarinetes Bajo y dos Fagotes en unísono:



En consecuencia a la exposición de este tema, las flautas hacen una respuesta tomando parte del motivo y una escala, de la siguiente manera:



En esta imagen, el compositor sigue utilizando la escala menor armónica de Dm, partiendo desde el IV grado (Gm) pero la alterna con la escala menor armónica de Gm, dando un sonido particular a esta respuesta de las flautas.

Esta intervención de las flautas es acompañada por unos glisandos en las cuerdas, que se hacen aleatoriamente de forma ascendente y descendente por una extensión de 6 compases, donde va disminuyendo gradualmente, según lo indica el compositor en la partitura. Los cellos y los bajos acompañan esta sección con notas largas en orquestación clásica (Contrabajo dobla al cello).

En el compás 52 se retoma la textura del tema expuesto en el compás 20, sobre el acorde de D Lidio, mientras se toma el tiempo original para volver al tema del compás 20 (esta vez en el compás 54), con la misma orquestación planteada inicialmente pero esta vez iniciando en B lidio. Esta nueva aparición de este tema es acompañada por el corno inglés y el clarinete soprano, que van exponiendo la cabeza del tema de los agentes.

La escena termina con un plano hacia las manos de ET que se ven ocultándose tras los árboles. Para evocar ese pensamiento ominoso el compositor usa un acorde pancromático que se sostiene tocado por toda la orquesta, con una amplitud²² bastante grande en el registro de la orquesta en general. En este momento, la música realiza una función psicológica de carácter ominosa y totalmente de suspenso al desconocer aún las intenciones del personaje.

3.1.3 Tercer corte 2M3 “Alternative Beginning”

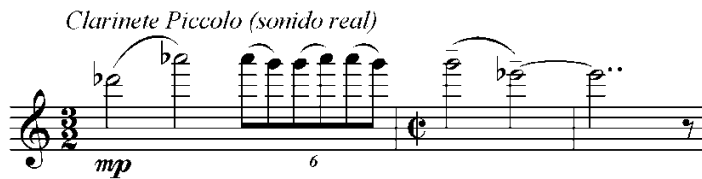
Entrada de la música: Min 19:08

Salida de la música: Min 21:13

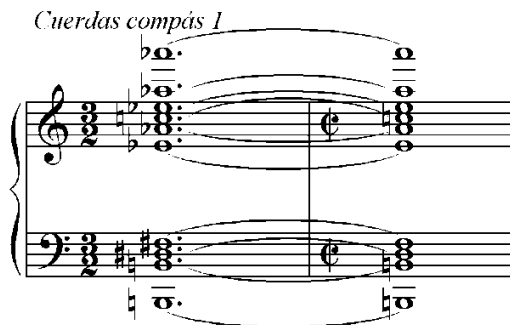
Análisis descriptivo

El corte inicia con el primer tema de la película, en la imagen, se ve a Elliot observar a través de la ventana de la cocina mirando hacia el cielo. Este motivo se presenta en Db lidio, interpretado por el clarinete piccolo en solo, dentro de este corte se llamará motivo 1:

²² Amplitud: se refiere al registro que abarca un acorde a nivel orquestal, un acorde con bastante amplitud abarca varias octavas mientras que uno de amplitud corta maneja un registro pequeño.



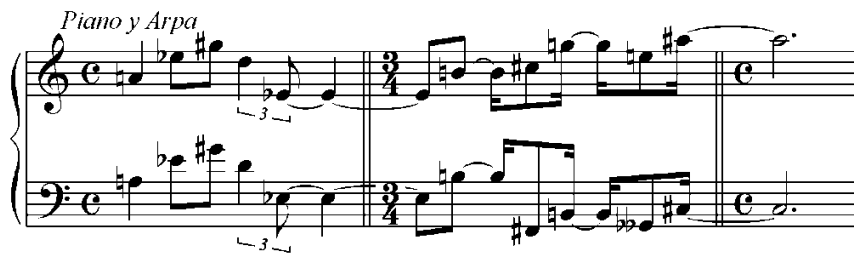
Este motivo es acompañado por un poliacorde en la cuerda, que se distribuye por un B en las violas, cellos y Bajos y por un Ab en los violines, la nota más aguda del acorde es un Ab tocado en armónicos por los violines primeros:



Durante esta reexposición del primer tema de la película, el arpa utiliza una afinación singular con la que realiza unos glisandos aleatorios hasta el compás 4c (momento hasta el cual se expone el mismo acorde en la cuerda y se expone dos veces el tema del clarinete piccolo), esta afinación corresponde a notas enarmónicas de la escala de los dos acordes planteados en la cuerda (B y Ab). La afinación es la siguiente:



Después de esta exposición, el compositor deja una gran pausa en el score (lo que indica que la grabación puede parar acá y continuar luego). Posteriormente se utiliza un nuevo motivo (motivo N°2), que realiza una función psicológica, que puede causar en el espectador un sentimiento de incertidumbre en lo que está por suceder en la escena, este motivo se presenta en el arpa y piano tocado en octavas y mutación interválica al final desde el compás 5:

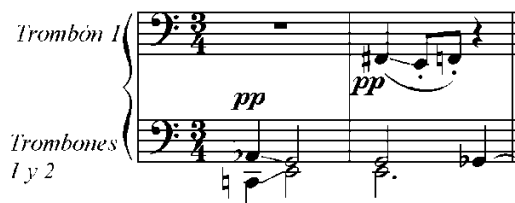


Este motivo se expone nuevamente en el compás 8, con una ligera variación rítmica escrita al final, retardando las últimas notas usando tresillos de corchea. En esta sección, la cuerda acompaña esta idea realizando un multidivisi en los cellos y contrabajos, los cuales utilizan acordes por segundas con poliacordes escritos en el compás 5, este acorde se sostiene en el siguiente compás, donde hacen un glisando a otro poliacorde con sonoridad de clúster, como se muestra en la siguiente imagen:



Los cellos y los bajos realizan los mismos glisandos en forma descendente para llegar al acorde de inicio, de esta forma el compositor busca crear una atmosfera psicológica de suspenso a la escena mientras Elliot espera dormido a que aparezca ET.

En el compás 11 (cuando Elliot despierta y el plano gira sobre la escena para terminar sobre ET), Los cellos y los bajos realizan glisandos cortos y aleatorios, iniciando sobre un acorde clúster en multidivisi, estos acompañados por glisandos en los trombones 2 y 3, mientras el trombón 1 entra en el compás 12 con otro glisando:



Cuando el plano enfoca nuevamente a Elliot, el cual muestra una actitud bastante temerosa por el alien está viendo, las dos flautas reexponen el mismo tema que fue presentado por el piano y el arpa, con una variación rítmica en semicorcheas y acelerando. Los cellos, los contrabajos y los trombones mantienen el efecto mencionado anteriormente.



En este mismo compás entran los violines primeros realizando armónicos con sonido real en dos octavas por encima de la nota escrita. De esta forma también van realizando glisandos sobre los armónicos y esto orquestado en multidivisi con intervalos de 4 y de 5 justa, formando acordes de estructura cuartal de la siguiente manera:

*Violín 1
Armónicos 16va*

Compás 13

The image shows a single staff of music for Violin 1. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation shows harmonic marks (x) above the notes, indicating natural harmonics. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The next measure contains a dotted quarter note C5, an eighth note B4, and an eighth note A4. The final measure contains a dotted quarter note G4, an eighth note F#4, and an eighth note E4. A glissando line is drawn over the notes, and a fermata is placed over the final note.

La misma idea la acompaña el violín segundo a partir del compás 14, de esta manera la intensidad en la orquestación y se complementa la armonía de una forma más pancromática. Los violines segundos realizan lo siguiente:

*Violín 2
Armónicos 16va*

Compás 14

pp

The image shows a single staff of music for Violin 2. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation shows harmonic marks (x) above the notes, indicating natural harmonics. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The next measure contains a dotted quarter note C5, an eighth note B4, and an eighth note A4. The final measure contains a dotted quarter note G4, an eighth note F#4, and an eighth note E4. A glissando line is drawn over the notes, and a fermata is placed over the final note. The dynamic marking 'pp' is written below the staff.

Los efectos presentados por la cuerda y por los trombones se mantienen con una nueva reexposición del motivo N°2 en las tres flautas. Posteriormente en el compás 19 (que coincide en la película con un plano sobre ET acercándose a Elliot), la orquesta realiza un acorde pancromático, que está orquestado con una gran amplitud, utilizando las misma disposiciones interválica de 4ta y de 5ta en algunos de los instrumentos melódicos, con algunos intervalos de

tercera. En instrumentos como el arpa y el piano, se dispone el acorde con forma de poliacorde, con un acorde de A en la mano derecha y un acorde de C# en la mano izquierda:

Arpa y piano

Compás 19

El acorde pancromático se mantiene en la cuerda durante toda esta sección musical (hasta el momento en que finalmente ET se acerca a Elliot). En el compás 23 de este corte, se reexpone nuevamente la idea presentada en el compás 19, con la diferencia que en este compás se refuerza la orquestación con los trombones y los cornos, con la posterior entrada de las trompetas en el compás 24. Armónicamente esta reexposición de esta idea musical es la misma, con la diferencia que las trompetas realizan un acorde de C sobre el acorde de A y de C#. En esta exposición cada familia de instrumentos en los metales realiza un acorde distinto de la siguiente forma:

Cornos compás 23
Sonido real

con sord

Trombones compás 23

mp ← *mf*

Trompetas compás 24
Sonido real

mp

El acorde escrito en los trombones es un acorde Db (enarmónico de C#). En el compás 23, las tres flautas de la orquesta realizan nuevamente el motivo N°2 de este *cue*, con las mismas notas a mayor velocidad cada vez para propiciar más tensión en conjunto con la armonía, que ya involucra tres acordes. En el compás 27 el motivo N° 2 se presenta de nuevo como ya es reiterativo en las flautas, mientras la orquesta reexpone la idea armónica presentada anteriormente con los tres acordes (A, C#, C), en la misma distribución presentada pero con la dinámica *f*. Esta sección musical concluye en el compás 30, donde se reduce un poco la orquestación.

En el compás 30 (que coincide en la escena con la aparición de la mano de ET sobre la manta de Elliot, la cual tiene los dulces que Elliot había dejado en el bosque), la flauta 1° toca nuevamente el motivo N° 2 con una variación rítmica más lenta que las anteriores, los cuernos 2 y 3 tocan un E a unísono sin sordina y los trombones tocan un acorde de G#m, los Fagotes están orquestados en la misma forma que los trombones, con la diferencia de que su sonido es más corto y en disminuyendo, (los cuernos en esta entrada solo son 3).

Flautas compás 30



Fagotes compás 30



Trombones compás 30



En este mismo compás, el piano y el arpa realizan un acorde de G#m con unas disonancias que incluyen un D natural y un A natural. La cuerda en este compás está representada por cellos y contrabajos en trémolo, mientras la viola realiza una serie de notas que el compositor sugiere ser tocadas en forma aleatoria, pero de manera rápida.

Arpa y piano
Compás 30



Cellos y contrabajos compás 30



Violas compás 30

Repetir ad lib



En el compás 33 se expone nuevamente el motivo N° 2 en el piano, según la partitura (no aparece esto en la grabación oficial de la película, presuntamente por la dificultad para el intérprete para cambiar de instrumento a celesta). Las cuerdas sostienen los efectos presentados

anteriormente junto a los trombones. En el compás 33 solo queda sonando un corno, esto con el fin de hacer un diminuendo orquestal con un diminuendo dinámico.

El corte finaliza con una última reexposición del motivo N° 2 en la celesta (que es el que suena en la grabación de la música), mientras que las cuerdas y trombones van realizando un diminuendo dinámico.

Celesta compás 37

Pedal

3.1.4. Cuarto Corte 3M1 “Into the house”

Entrada de la música: Min 21:15

Salida de la música: Min 22:40

Análisis descriptivo

Et y Elliot han entrado a la casa, Elliot va dejando los dulces que ET le había devuelto sobre el piso de la casa, en señal de invitación por parte de Elliot a ET. La música inicia con un efecto de ligado en una disposición de segundas, sobre la escala de Db lidio. En el compás N° 2 vuelve a sonar el primer motivo escuchado dentro de la película, interpretado por el piccolo sobre Db lidio:

Violines compás 1

p Con sord

Piccolo compás 2

pp

El motivo se reexpone nuevamente por el piccolo en el compás 4 y en el compás 6 por tercera vez. El compás 6 coincide (no de una forma tan sincronizada), con la aparición en un plano medio de la manos de ET acercándose a tomar los dulces puestos por Elliot. En este compás (6), entran los cellos y contrabajos para añadir peso a la idea musical, con una adición de las violas en el último tiempo del compás. En este momento se debe aclarar que el contrabajo utilizado es de 5 cuerdas.

Cellos, Contrabajos y violas

Compás 6

Sonido real

En el compás 9 se reexpone por última vez dentro de esta sección el motivo presentado por el piccolo, esta vez acompañado por el corno 1º, concluyendo esta parte con la entrada del arpa sobre el compás 11, donde se presenta una estructura armónica pandiatónica sobre Ab, con distribución de notas por segundas en los cornos y los trombones, que se mantiene en los siguientes dos compases. En el compás 12 se añaden las maderas sin los fagotes, en la misma distribución sobre segundas, mientras el arpa realiza arpeggios diatónicos sobre la escala de Fm armónica.

Arpa Compás 11
Sonido real

Cornos y Trombones Compás 11

Sonido real

La idea concluye en el compás 13, donde la orquesta hace un *rallentando*, que termina sobre una pausa sobre el compás 14. En la siguiente parte de esta escena, ET entra al estudio de Elliot, siguiendo los dulces que él va dejando en por toda la casa, en este cambio de escenario. El compositor acelera un poco el tempo (*piu mosso*) y utiliza unos poliacordes sobre C y B en la cuerda y celesta, acompañados sobre la escala de Fm armónica que nuevamente expone el arpa. La música realiza una función física sobre el movimiento de ET, que trata de resaltarlo con la textura en pizzicato de la cuerda y la celesta.

Cuerdas Compás 15
Sonido real

mf
Pizz.
mf

En el compás 18 se mantiene la misma textura en la cuerda, con una pequeña variación rítmica y con divisi en los violines segundos que completa el acorde superior. Este compás contrasta un poco con la idea anterior, de la misma manera lo expone la celesta en forma simultánea con la cuerda. El arpa realiza una respuesta a esto en el compás 19, usando una afinación que usa la escala lidia con la escala menor armónica sobre Fm.

Cuerdas Compás 18
Sonido real

mf
Pizz.

Arpa Compás 19

mp

Para el compás 20 de este corte, las cuerdas realizan nuevamente los acordes del compás 18, esta vez con una anticipación rítmica (no sobre el segundo tiempo, sino sobre el primero). En el compás 21, el arpa realiza una respuesta similar a la anterior, esta vez en forma simultánea con la celesta, mientras que en este compás (21), la cuerda toma nuevamente el efecto presentado sobre el 1er compás del corte en las violas y cellos (ligados), mientras que los violines realizan unos glisandos aleatorios hasta el último compás que es el número 24.

Cellos y violas Compás 21
Arpa y Celesta Compás 21
3.1.5. Quinto Corte 3M2 "Meeting ET"

Entrada de la música: Min 22:48

Salida de la música: Min 25:33

Análisis descriptivo

Este corte inicia con un acorde de tritono (1, 4+, 5), con disposición cerrada en los cornos y en los 2 clarinetes con intervalo de 7ma mayor en crescendo. De la misma manera los violines primeros realizan una respuesta con la misma idea interválica de tritono en armónicos. Los violines segundos, las violas y los cellos también exponen este acorde tritonal a partir del segundo compás. Este *intro* concluye con una pequeña intervención de la celesta sin mayor importancia técnica musical.

Clarinetes y cornos Compás 1

Violines 1 compás 3
Arm 16va

Violines segundos, violas y cellos Compás 1

Al final de esta parte, la música comienza una etapa de evolución, según lo describe el mismo John Williams en la discusión de la música sobre la película (Suatrilha, 2009). La escena comienza a mostrar la conexión que se empieza a dar entre los dos personajes, donde cada movimiento que realiza Elliot es repetido por ET y de igual manera sus sensaciones son compartidas (esto se ve cuando Elliot siente sueño y de la misma forma ET).

Para esta relación emocional tan interna dentro de los personajes, el compositor utiliza un instrumento solista para este tema (para este caso el arpa), el cual va a ser reexpuesto por varios instrumentos de la orquesta a lo largo de la película. El tema, que se encuentra en F#m, inicia con el mismo intervalo de quinta del primer motivo de la película que es bien característico en toda la música de Williams, solo que en esta ocasión, utiliza un modo lidio para desarrollar la idea musical, sobre el centro tonal D y la escala de A. Las notas rápidas se dan particularmente en respuesta a las notas largas de la melodía, donde el compositor utiliza la escala pentatónica para evitar las tensiones y evidenciar calma y tranquilidad dentro de la atmósfera de la escena.

A continuación se presenta el solo de arpa con un análisis armónico tentativo sobre cifrado americano, donde también se mencionan apartes de la estructura formal de este fragmento, así como los elementos básicos que tiene desde la composición.

Arpa sola Compás 8
Molto rubato

Modo lidio

Reiteracion primera parte

Nueva reiteración del tema, realizando contraste como puente para ir a la sección B

Sobre D lidio

Modulación a G lidio

Segunda parte (B) Hecha a partir de secuencias

Secuencia

Em dórico (Cadencia rota)

Reexposición

Secuencia

Esta parte solista se puede entender de dos formas, la melodía se encuentra en una escala de F#m natural, una escala eólica tradicional, mientras que la parte armónica de esta sección se puede analizar sobre una escala lidia de D, con una breve modulación a G lidio.

La reexposición del tema en el arpa es acompañada por unos glisandos suaves en la cuerda, que forman una estructura armónica pandiatónica sobre la escala de D. estos acordes, orquestados en divisivos y que tienen 6 o más sonidos, coinciden en la escena con el momento en que Elliot y ET comienzan a sentir sueño y finalmente Eliot queda dormido sobre la silla, es un momento en que la música cumple con una función técnica psicológica, en la que se busca destacar un pensamiento de ternura y muy tranquilo, un contraste al pensamiento ominoso que se estaba buscando. La secuencia de glisandos con estos acordes, concluye utilizando la escala mayor armónica, dándole una prelación a la disonancia del Bb, causando más tensión en esa

parte que resuelve en el mismo acorde de D6, 9. Esta sección se representa en la siguiente imagen.

Cuerdas Compás 20

La escena cambia en el minuto 24:52 sobre un plano hacia el bosque donde se ven luces en el bosque. La música presenta nuevamente el tema que indica la presencia de los agentes que han perseguido a ET dentro del filme, sincronizando el compás 34 con un plano general sobre los oficiales buscando pistas. Este tema aparece en los cuernos, con su característica rítmica esencial, sobre la nota A. A esta nueva exposición de este tema, responden las flautas con trinos en intervalo armónico de segunda aumentada, elemento utilizado con anterioridad en la música de la película.

*Compás 32 Cuernos a3
Sonido real con sord.*

Flautas compás 33



Este tema es acompañado por la cuerda en nota larga con el último acorde de la sección anterior sostenido en dos compases, donde al final de este segmento hay un doblaje sugerido con la melodía en los compases 36, 37 y 38. Los acordes expuestos por la cuerda se encuentran distribuidos en formación cuartal con posterior acorde de Gm/D, Ebm, Gm y termina en *Sfz* en un acorde de Bm/F#

Cuerdas compás 34



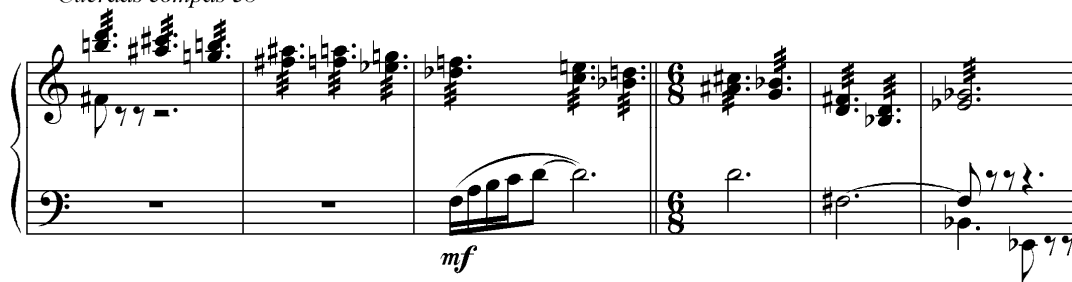
En el compás 38 se expone nuevamente el tema de los agentes, pero en esta ocasión solo su cabeza, indicando una situación motívica usando los oboes, clarinetes y una trompeta. Mientras esto ocurre, la cuerda presenta unos trémolos descendentes utilizando la escala de D pasando por Eb y Bb. El movimiento descendente de las notas evidencia el movimiento del plano, que también desciende sobre la escena hasta llegar a enfocar el piso, donde Keyes encuentra los dulces y los prueba.

Oboes, clarinetes y trompeta

Compás 38



Cuerdas compás 38



Para el compás 41 el tema se reexpone nuevamente pero en la misma orquestación que se utilizó en el compás 38, con oboes, clarinetes y trompeta, en esta ocasión la nota de partida es F#

Oboes, clarinetes y trompeta
Compás 41

A esta nueva exposición del tema en forma completa responde la cuerda con el mismo efecto presentado en el compás 38, con pequeñas diferencias en las terceras de los violines para generar un color que resulta algo diferente mientras las violas sostienen una nota pedal que es un F#, todo con el fin de ir disminuyendo en orquestación y en dinámica, ya que el plano está cada vez más estrecho.

Cuerdas compás 45

Para finalizar el corte, el compositor reutiliza un motivo presentado en el tercer corte de la película. Este motivo es presentado en el piano a octavas de una forma muy rubateada ya que está acompañado sobre notas largas que se funden sobre el final de la escena. El motivo que presenta el piano es el siguiente.

21 Piano compás 49

CAPÍTULO 4

LA MÚSICA DE “UN CORAZÓN PARA EL LEÑADOR”

En este capítulo se pretende dar a conocer el proceso creativo de la música, de principio a fin para el cortometraje animado “Un corazón para el Leñador”, el cual está bajo la dirección de Andrés Arévalo y realizado por la productora de animación *Anivission*.

Este proyecto es de tipo fantástico y tiene como concepto argumental los Mitos y leyendas de Colombia, además de América latina, en especial la leyenda sobre “La Madremonte”. Este cortometraje se encuentra basado en algunas recopilaciones de ciertos relatos realizados por el director de la película, que según comenta, se han manifestado en tradición oral de generación en generación, tanto en áreas rurales como en las grandes ciudades de Colombia.

La película es una historia que clama dentro de sí el cuidado hacia la naturaleza, describiendo un guión que trata sobre un leñador y el castigo que recibe por su inhumanidad y su falta de respeto por las creencias de las personas mayores, como se da en el caso del personaje Antonia. De esta forma, a partir de la comprensión del guión, se llega a un momento en el cual se debe buscar adentrarse de una forma más profunda en la historia por medio de otras guías visuales diferentes al guión y por medio de la interacción conceptual con el director de la película, quien para este caso, es la persona que toma las decisiones creativas referentes a la música.

4.1. Momentos previos a la Spotting Session

Para un compositor es muy importante conocer con la mayor profundidad posible el proyecto cinematográfico que se va a trabajar antes de realizar el reporte de las piezas que va a tener al interior del filme. En este caso, el director presentó el proyecto al compositor por medio del guión y posteriormente se hizo la entrega del *Story Board* de la película, la cual contiene

unos dibujos alusivos a las escenas, al color, a los planos, a las texturas físicas, a los ambientes, y demás elementos visuales que inciden en el proceso de la composición, con el fin de que el compositor realice un acercamiento al proyecto que le permite contextualizarse sobre el mismo y de esta manera se realice una primera lectura sobre el marco referencial estético del proyecto con el fin de llegar a una primera propuesta del trabajo a realizar, con una idea un poco más concreta en la parte visual, narrativa y contextual del proyecto. Este proceso de lectura del filme se realiza en forma solitaria para que el compositor pueda llegar a proponer o proponerse un sonido que no necesariamente será el más indicado o el más asertivo, a cambio de ello ofrece una exploración donde el “error” es necesario con miras a una reflexión y un posterior aprendizaje del lenguaje que puede desarrollar la música del proyecto.

Previo al encuentro para desarrollar el reporte musical sobre la película, también se discutió mucho en torno a los referentes posibles que puede tener la música para su composición, entre los cuales se discutió mucho la canción compuesta por Enya para los créditos de la película “El Señor de los Anillos” (Enya, 2011), la cual maneja unos recursos musicales de carácter modal que también hacen parte del *score* del filme, además del tipo de orquestación que esta incluye (solo cuerdas). Esta pieza musical desarrolla un carácter psicológico de tipo místico, que va acompañado por la cuerda en notas largas dándole un carácter atmosférico a la música. Aunque esta pieza musical se desarrolla en un contexto que enmarca una gran distancia sobre la historia que se va a desarrollar, se encuentran unos factores que pueden llegar a ser similares en cuanto al manejo de la música étnica con forma orquestal, de las sonoridades sostenidas que dan un carácter ambiental y paisajístico. De esta misma manera, la relación que existe entre los dos proyectos enmarca el uso de la mitología autóctona en cada lugar, lo que da una gran referencia a la realización de esta historia, tanto en la música como en los demás elementos que hacen parte de la producción.

Por estas razones, el director de la película quería una pieza musical para los créditos del proyecto con las mismas características de la canción interpretada y compuesta por Enya. De esta forma el compositor entra a evaluar el requerimiento y la posibilidad de las exigencias del director, además de su efectividad dentro del hilo dramático de la película. De esta forma, esta proposición del director hacia notar que la canción debe entrar a concluir el discurso musical de

la película, de modo que puede tomarse como una conclusión temática a partir de los elementos que vayan a presentarse durante la exposición de las piezas musicales, concluyendo de esta forma además, el discurso narrativo que se va a presentar en la música.

En esta forma, el compositor inicia esta exploración de unas sonoridades que se pueden desarrollar sobre atmosferas, lenguajes armónicos, diversos tipos de instrumentaciones y texturas que puede presentar al director para ir logrando una aproximación en conjunto al concepto sonoro que va a desarrollar finalmente la película. Para esta parte del proceso, es necesario mantener un diálogo constante con el director, en donde se presentan estas propuestas que parten del análisis de los conceptos discutidos, de esta forma se entran a evaluar con la idea estética planteada con el director previamente. De esta forma se inicia la construcción en colaboración de las dos visiones estéticas, con el fin de iniciar una aproximación al desarrollo conceptual musical de la película.

Inicialmente también se discutió algunos momentos de la historia que necesitaban ser muy musicales, según el punto de vista de ambos profesionales, ya que algunas de las escenas requieren de un elemento que aporte en su descripción y esto puede darse a través de la música, de esta forma también se le da más relevancia a la trama de la historia. Igualmente queda claro que se necesitaba una composición tensa en algunas partes, sobre todo en el momento en que aparece la Madremonte, donde el leñador es atrapado por un poder infinito de un dios y es imposible escapar de él. Se entra a discutir el formato instrumental que puede acompañar esta sección de la película, por la necesidad dramática que tiene y por la grandeza que se busca al destacar a la Madremonte.

En este primer proceso de lectura del proyecto se desarrollan nuevas dudas sobre el mismo, sobre los ambientes, duraciones, zonas geográficas, luminosidades y otros de tipo argumental que el compositor debe poner en conocimiento al director en nuevos encuentros o nuevas conversaciones. Poco a poco se va logrando una claridad sobre la historia, de manera que la sesión de encuentro definitiva para la composición de la música será la *spotting session*, que es donde se va a definir la duración de las piezas y la entrada y salida de cada una de ellas.

4.2. Spotting session

La sesión de encuentro del compositor con el director, se lleva a cabo el día 8 de Julio de 2013, dentro de esta sesión se exponen las diferentes lecturas realizadas previamente de manera individual, donde han surgido posibles ideas musicales para el proyecto, y se ponen en discusión en una charla extensa que pretende resolver ciertas dudas en torno a la historia por parte del compositor.

Para esto, era indispensable conocer ciertos elementos que han enriquecido la historia desde su construcción: El saber si la historia tenía alguna connotación histórica, si parte de relatos, hechos reales o sencillamente parte de la imaginación del guionista. Otro elemento importante de la discusión era saber qué es realmente la Madremonte dentro del contexto de la historia, dentro de lo cual, se llegó a la conclusión que el personaje es un ser inmortal, producto de toda la recopilación de la naturaleza personificada en una mujer hermosa que llega a tener el calificativo de un dios todopoderoso. Además se encuentra físicamente adornada con hojas y un sombrero bastante singular que se asemeja al de un mago. También se discutió sobre otro elemento que es el contexto geográfico en el que se desarrolla la historia, siendo esto aclarado por el director y situando la historia en las selvas húmedas que se encuentran en el Valle del Cauca, cercanas al océano pacífico.

La relación musical que esto puede tener es el uso de instrumentos de la región para la composición, que ayudan a realizar una función física dentro de la música, situando el contexto geográfico y socio cultural de la historia. Por otra parte, el uso de una gran orquestación para ciertas partes de la película se contempla en la discusión, con el fin de mostrar auditivamente la grandeza de una diosa representada por la Madremonte, donde ella representa un ser todopoderoso y omnipotente.

Otro elemento que describe la película es el momento del día en que ocurren las diferentes escenas que van a tener música, ya que de esto depende el manejo sonoro que se va a dar en relación la de luminosidad de la imagen, por ende, la música también debe relacionarse

con la gama de colores que usa el filme, proporcionando de esta forma una función física sobre la cual se va a trabajar los diferentes registros de la orquesta disponibles para ello.

La sesión sin lugar a dudas aportó mucho al discurso musical que se manejó en la composición y confirmó algunas ideas logradas a partir de la lectura previa del proyecto. Las escenas que debían tener música se discutieron, pero sin marcaciones de tiempo establecidas, por esta razón se presentó un animático²³ con la duración exacta que va a tener la película, esto con el fin de tener claridad en la sincronía de la música con la imagen, así como la duración exacta que va a tener cada una de las piezas que van a estar dentro del proyecto.

Antes de iniciar el proceso de composición de un proyecto cinematográfico es necesario reportar a partir de esta sesión de encuentro con el director de la película el número de piezas musicales y el momento de inicio y de salida de cada uno de los cortes. Para esto se hizo un Spotting notes, que es un documento que especifica esta información tanto para la producción como para el mismo compositor.

El reporte del proyecto es el siguiente:

²³ Imágenes en borrador sobre un archivo de video, que no desarrollan una animación completa y que sirve para mostrar un producto animado en proceso.

Spotting notes report

Proyecto: Un corazón para el leñador
Compañía productora: Anivission
Dirección: Andrés Arévalo
Intérpretes: Orquesta sinfónica U. Pedagógica

Compositor: Andrés Cárdenas
Duración: 1:44
Fecha: 15 de Julio de 2013

Número	Título	Tipo	Tiempo entrada	Tiempo salida	Tiempo total de música
M1	Antonia le habla a Cirilo sobre la naturaleza	Score	00:09:13	00:57:06	00:48
M2	Cirilo el leñador	Score	01:13:06	02:05:03	00:48:03
M3	La Madremonte	Score	05:16:00	09:47:25	04:31:25
M4	Un corazón para el leñador	Score	10:20:09	11:44:22	01:24:13
M5	Créditos - Canción	Canción	Créditos	Créditos	3 mins

Tiempo total Score: 7 mins, 31 seg.

Tiempo de la canción: 3 mins

(Cárdenas, 2013)

4.3. Composición

El proceso de composición de la película partió desde el momento en que fue entregado el *animático* con el código de tiempo²⁴. Conociendo los cortes que va a tener la película y la duración de los mismos, se empezó con la elaboración de ciertos bocetos que fueron una propuesta sonora inicial del compositor al director, donde se pretendía evocar algunos ambientes, atmosferas así como la propuesta de algún diseño melódico.

(Primer boceto)

²⁴ Necesario para que el compositor pueda visualizar desde la película el tiempo en duración de las piezas musicales y puntos de sincronía de la música con la imagen.

Estos primeros bocetos utilizan notas largas en la cuerda y una línea melódica en una voz femenina, el cual desarrolla un lenguaje armónico totalmente modal, como el utilizado en la canción de Enya, donde la melodía no tiene grandes saltos. El objetivo de realizar este tipo de bocetos es el de realizar una práctica compositiva con elementos encontrados sobre el análisis de las piezas musicales que son referentes. También es el de poner en evidencia el gusto del director y el grado de asertividad que tiene la música con estos elementos sobre el proyecto audiovisual. De esta forma se inicia lo que después va a ser el concepto sonoro de la película.

4.3.1. Desarrollo del concepto

El desarrollo del concepto sonoro en este proyecto tiene como base algunos de los referentes mencionados por el director en las primeras charlas con el compositor. La canción de la película “El Señor de los Anillos”, marca una pauta muy específica en el desarrollo del concepto de la música que va a tener el cortometraje ya que resulta muy apropiada para la historia por el carácter atmosférico que evoca paisajes nubosos, además de ajustarse a las necesidades del director dentro del proyecto. La canción maneja un lenguaje armónico modal, desde F#m natural, con un pequeño uso de la misma escala en el modo jónico en el coro sobre A, dando una guía a lo que puede ser el encadenamiento armónico de la canción, dando también un idea de contraste entre las secciones (coro y estrofas), además de la idea instrumental que se podía desarrollar.

Otro referente que marca la idea del concepto sonoro dentro de la película es el tema “Aniron”, que también hace parte de la película “El Señor de los Anillos”. La canción también maneja un lenguaje armónico modal, donde el préstamo de acordes entre los modos es lo más destacado de su técnica de composición. El encadenamiento armónico de la introducción de la pieza es: Ab/Eb – E (enarmónico de Fb) – Abm/Eb – E. La disposición de las voces en este encadenamiento armónico se da sobre movimiento contrario en las voces extremas, el bajo descende y los altos suben propiciando acordes con mayor amplitud. De esta forma la construcción de los primeros bocetos llega a tener elementos similares en la instrumentación, de modo que en las secciones de la pieza donde se presente mayor movimiento melódico, puede haber mayor direccionamiento de la voz posterior, presentando un movimiento que será corto

dentro de la elaboración de los acordes. Dentro de estos primeros bocetos de la composición se presentará la técnica de préstamo modal en la armonización de la pieza de créditos, haciendo un paralelismo que refleja un color étnico sobre la música, sin llegar a utilizar exactamente las mismas que se encuentran en los referentes, de modo que pueda ser una pieza original en su melodía y armonización, así como en la forma.

4.3.2 Canción de créditos (1m5)

La canción para los créditos del filme fue la primera pieza compuesta para el mismo, dada a la comprensión del concepto que debía llevar, además de tener el punto de llegada y finalización de la música en la historia. La canción toma algunos de los elementos musicales presentados en los referentes mencionados del “Señor de los Anillos”, de esta manera se habla de una música modal en su lenguaje armónico, representando paisajes atmosféricos con un sonido de cuerdas sostenido. Para esta representación se escribió un encadenamiento armónico de cuatro compases que vendrían a ser la introducción de la canción

Esta imagen presenta esos cuatro (4) compases presentados en la siguiente imagen con cifrado y con el bajo:

The image shows a musical score for four measures of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The chords are labeled above the staff: Bm, Dm, Gm6, and A7b9. The bass line consists of single notes: B2, D2, G2, and A2.

La introducción tiene como finalidad crear un ambiente muy modal, donde el bajo va en dirección contraria a la de los acordes, con un préstamo modal sobre el primer acorde que es un Bm. El tono principal de la canción será el de Dm (aunque la armadura representada en el boceto sea la de D), siendo este el más indicado por el registro del tipo de cantante que la va a interpretar y por ser un tono que resulta bastante tranquilo y místico para el contexto.

La canción tiene la siguiente estructura formal:

- Introducción

- Estrofa: Frase 1 – Frase 1^a – Precoro – Reiteración precoro
- 2 Estrofa (estructura igual a la anterior)
- Coro: Parte A – Reiteración A y Coda
- Interludio
- Reiteración estrofa y coro

La estrofa tiene un encadenamiento armónico sobre Dm, el cual hace un acorde de bordadura sobre C para volver a Dm, de la misma forma en la reiteración con una pequeña variación en la melodía. En el precoro, que inicia en Gm, utiliza un Eb como préstamo modal del modo frigio, usándolo como una extensión de la subdominante para hacer un retroceso armónico y llegar nuevamente a D, esta vez mayor. En la reiteración del precoro se sustituyen acordes como Gm por un Bb, para pasar a Dm, Eb y nuevamente hace una cadencia picarda en el último compás de esta sección a D.

The first system of the musical score consists of three parts: 'Frase 1', 'Frase 1a', and 'Precoro'. The melody is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The piano accompaniment is in grand staff. Chord symbols are placed below the melody line: Dm, C, Dm, D, C, Dm. The 'Precoro' section is marked with a double bar line and a fermata over the final chord.

The second system of the musical score is titled 'Reexposición precoro'. The melody is in treble clef with a key signature of two sharps. The piano accompaniment is in grand staff. Chord symbols are placed below the melody line: Gm, F#2, Gm, D, Dm, Bb, Dm, Eb, D. The section begins with a double bar line and a fermata over the first chord, followed by a change in time signature to 3/8.

Para pasar al coro de la canción, inicialmente se propuso un acorde de D6, seguido de un acorde de G#m, como acorde pivote para hacer una modulación hacia C#m, que es el primer acorde de esta sección.

D6 G#m C#m

Dentro del coro de la canción, se realiza una modulación un tono por encima de la tonalidad inicial (Dm), pero esta vez en modo mixolidio de E, para crear un ambiente de contraste con mayor movimiento melódico y con un poco más de intensidad, con el cual se pretende resaltar el texto que el director sugirió como una manifestación de alegría y felicidad en relación al final de la historia. El coro con su debido análisis se presenta en la siguiente imagen.

Frase 1 *Frase 1a*

Coda

En los momentos en que la voz toma el rol principal en la música se buscó que el acompañamiento planteado en sonido de cuerdas no interfiriera con el rango vocal de la voz, usando un registro por debajo de la melodía para acompañar al solista con bajas frecuencias. En el interludio se busca un poco de desarrollo a nivel melódico en la parte instrumental, esto con el fin de contrastar con la sección musical anterior, de esta manera la canción también tendría una sección instrumental dentro de su forma.

A Bm E C#m/F Bm/D Bm Amaj7 D C#m/F A A sus4 A Amaj7 A7

Posteriormente a este interludio, se reexpone la estrofa en la misma forma sin variaciones, con el fin de presentar mucha claridad al director la maqueta musical, además de economizar un poco de tiempo en el desarrollo del trabajo.

La pieza musical dentro de su estructura melódica, tiene momentos de mayor emotividad, y es en este momento donde acordes que provienen de préstamos modales aparecen, dándole un color más evidente a la armonía en estos fragmentos, propiciando también una tensión que enriquece la estructura musical. Esto se puede visualizar en el acorde de Eb en el precoro y donde se utiliza el acorde de cadencia picarda, sustituyendo el acorde de Dm por una de D.

De esta manera, la música de la película ya tiene un punto de llegada, y a partir de este punto se construyen las demás piezas que hacen parte del score, en esta manera la canción queda aprobada para la siguiente fase del proceso creativo que es la orquestación y también abría el camino para la composición de las demás piezas musicales de la película.

4.3.3. “*Antonia y la Naturaleza*” (1m1)

Este es el siguiente *cue* con el cual se continuó el proceso creativo de la música. La escena describe un momento reflexivo, a cargo de Antonia, uno de los personajes de la historia, sobre el cuidado que se debe tener con la naturaleza y los que en ella habitan, Cirilo por su parte hace caso omiso de lo que dice Antonia y se enoja por lo que ella le cuenta.

La función psicológica que la música desarrolla en esta parte, busca acompañar el discurso reflexivo de Antonia, sobre los árboles y las historias que en ellos se guarda, además de resaltar la respuesta de Cirilo frente a lo que ella comenta. De esta forma también se busca que la música no estropee las partes de diálogo de la escena, respetando el concepto sonoro ya presentado en la canción de créditos, tomando algunos elementos melódicos incluidos dentro de la última pieza del filme.

El corte inicia con un solo de clarinete, que busca presentar por primera vez ante el espectador el motivo inicial de la canción de créditos, con algunas síncopas y notas rápidas de arpeggios, de manera breve pero expresiva:



Este solo de clarinete inicia sobre una escala de Dm dórico, y finaliza en Am eólico (tono principal). A este solo responde la cuerda en el último tiempo del compás 3, donde entran las voces por adición sobre Am, luego pasando por G (7 grado) y luego a F (6 grado). En la voz que realizan las violas y los cellos se sugiere una pequeña modulación por un F# en el compás 6 sobre una bordadura para llegar a un Em, posteriormente a un acorde de paso que es un C9 y luego a un acorde de D como dominante de G. El último acorde de esta sección no tiene tercera dentro de su estructura, lo que puede dar un resultado sonoro ambiguo, que es determinado después en la flauta.

En el compás 9 entra la flauta en repuesta a la sección de cuerda, acompañada por la misma y sincronizada con una pausa en el discurso de Antonia. Este solo de la flauta maneja la misma relación interválica que el solo de clarinete, con algunos saltos de tercera y grados conjuntos. El solo también se encuentra en modo menor pero sobre G. la cuerda por su parte acompaña este solo con G (sin tercera), F, E, D (sin tercera). Sobre este último acorde en la cuerda, el clarinete bajo hace su aparición para concluir este fragmento.

Al final del corte, Cirilo se enoja por lo que le ha dicho Antonia, y para destacar este aspecto psicológico del personaje, las cuerdas toman una melodía corta sobre Cm, también sobre modo eólico y por adición como se presentó al inicio del *cue*, finalizando con los bajos en intervalo de quinta en bajo profundo (el cual será a partir de este *cue*, esencial en todas las demás piezas del score) y en nota larga, para que la transición con la siguiente escena pueda manejarse mejor desde la musicalización en el montaje.

4.3.4. “Cirilo el Leñador” (1m2)

En esta escena Cirilo ya es un hombre mayor y se muestra como una persona que no tiene escrúpulos a la hora de hacer daño al medio ambiente. Para asociar ese pensamiento ominoso del leñador, se utilizan las cuerdas en bajo profundo sostenido en intervalo de quintas, mientras que el clarinete bajo expone un motivo melódico que se asocia al sonido de un cuerno o al de una flauta Xingú, que está realizando un llamado. Este motivo del clarinete también tiene un elemento que varios compositores llaman el efecto rebote, donde una nota se repite a un ritmo cada vez más acelerado y concluye con notas rápidas ascendentes. De igual manera se reexpone a la quinta pero con las notas rápidas en dirección contraria con el fin de hacer una reiteración a la idea musical (primero ascendente y luego descendente).

En esta primera parte del *cue*, se hace un acompañamiento sonoro por parte de instrumentos étnicos de la costa pacífica colombiana como es el arrullador, el golpeador y la marimba, quienes aportan al concepto físico de la música por el lugar donde se desarrolla la historia, de esta manera también se expone un ambiente selvático y oscuro a la trama narrativa:

The musical score is presented in four staves, all in common time (C). The top staff is for Bass Clarinet, the second for Marimba, the third for Ethnic Percussion, and the bottom for String Ensemble 2. The Bass Clarinet part starts with a melodic motif of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a series of sixteenth notes. The Marimba part consists of a series of eighth notes. The Ethnic Percussion part features a series of eighth notes with a triplet. The String Ensemble 2 part consists of a series of sustained notes in the bass register, forming a harmonic foundation.

Por su parte, la flauta reexpone el motivo dado por el clarinete bajo en el compás siete (7), el cual ya no incluye las notas rápidas en arpeggia sino una variación al final, con el fin de no ser tan reiterativo. En el mismo compás 7 los Fagotes duplican las notas presentadas por cellos y contrabajos, dándole más fuerza armónica²⁵ a este intervalo agregándole otro color instrumental.

En el compás 9, la música sincroniza con el arrojado de la cantimplora al suelo por parte de Cirilo, para acentuar este punto, se realizó una anacrusa en el compás 8 con las tambores, que dan la entrada a un efecto sonoro en armónicos por parte de las cuerdas, en sonidos muy agudos y formando acordes en distribución por cuartas. En el compás 9 también se presenta el motivo cefálico de la canción, en el compás 10 en el clarinete y en el 11 en el oboe, en contrapunto por imitación, acompañados por el clarinete bajo en notas largas y por los fagotes con el mismo intervalo de quinta. En el compás 13 el clarinete bajo retoma el motivo inicial del *cue* pero con una pequeña coda para concluir la sección melódica. Dentro de esta parte hay una pequeña participación de la percusión.

²⁵ Fuerza armónica: cantidad de veces que aparece una melodía o idea musical dentro de una sección en una obra, puede ser duplicada una o más veces a unísono o en octavas, de esta forma es más presente dentro de la composición de una obra.

Flautas.

Oboe

Clarinete en Bb.

Clarinete Bajo.

Fagotes

Marimba

Tamboras

Section Strings

p

pp

armónicos armónicos armónicos

Al final del cue (que tiene una duración de 48 segundos) la marimba toma el rol principal en arpeggios, con un *ritardando* escrito, con una previa anacrusa en el compás 14 por parte de las tamboras. Los bajos en la cuerda toman nuevamente el intervalo de quinta inicial para finalizar la música en la misma forma que inició

Clarinete Bajo.

Mrb.

Tamboras

String section

15

15

15

15

3

4.3.5. “Un corazón para el Leñador” (1m4)

Esta pieza musical es necesariamente la más romántica del cortometraje, debido a que en la escena se va describiendo paso a paso cómo el leñador va adquiriendo sosiego, amor y humildad en su corazón, al ser transformado en árbol. Para destacar esta emoción se utiliza un modo mayor sobre G, el cual va a utilizar préstamos modales como el IV menor para afianzar el concepto armónico en base a los préstamos modales, además se usan cambios armónicos que van del I al VII y viceversa (como ocurre en la canción). Este *cue* finaliza la historia del cortometraje, por ende utiliza una gran orquestación con la idea de un final sublime.

El corte inicia con una nota larga en los cellos seguida de la entrada de arpa y las demás cuerdas en adición (como se había presentado en *cues* anteriores), en sincronía al cambio de plano sobre los enamorados en el compás 2. El arpa ejecuta las notas principales de los acordes (primera y quinta) en arpeggio y bloque de la siguiente forma:

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Harp', is in treble clef with a common time signature. It begins with a whole rest in the first measure, followed by an eighth-note arpeggio in the second measure. The third measure contains a block chord, and the fourth and fifth measures contain further block chords. The bottom staff, labeled 'Cuerdas', is in bass clef with a common time signature. It starts with a long note in the first measure, followed by a series of notes in the second measure. The third measure has a block chord with the label 'IVm' above it. The fourth measure has a block chord with 'VIIm' above it. The fifth measure has a block chord with 'IV' above it. The sixth measure has a block chord with 'V' above it. The seventh measure has a block chord with 'I' above it. The eighth measure shows short, rhythmic notes in the left hand, representing pizzicato.

Las cuerdas mantienen notas prolongadas con arco, ya que este tipo de orquestación pertenece al concepto sonoro de la película, como se ve en la imagen anterior, los contrabajos harán unas notas cortas que representan unos futuros pizzicato.

En el compás cinco, posterior a esta breve introducción de la música por parte de la cuerda, la flauta realiza un solo que es un pequeño contraste al timbre previamente escuchado, adicionando un color más dulce al final de esta sección y de estar sincronizado con el momento en que Antonia les dice a los enamorados “Si van a tallar un corazón, háganlo en ese”.

5 *Voz Antonia*

Flauta.

mf

En el compás siete, la cuerda vuelve a tener el rol principal, donde propone una melodía sobre el arpeggio de Em, tanto en el compás siete como en el compás ocho. Nuevamente se van incluyendo los demás secciones de cuerda por adición en este fragmento, llegando al compás nueve sobre un acorde de D, que posteriormente hace una cadencia rota sobre Bm.

De esta manera la cuerda acompaña este sentimiento nobleza de parte de Antonia, quien propone el tallar el corazón sobre el árbol en que se transformó Cirilo, de esta manera también se busca resaltar con elegancia toda esta emoción llena de cariño y de sabiduría que manifiesta Antonia.

Cuerdas.

pp

El acorde final de la imagen anterior que es un Bm, sincroniza con un plano sobre el árbol en un atardecer muy bello (como lo describe la narración del director sobre el animático), de esta manera la música resalta muy bien el plano donde se encuentra el árbol sobre un horizonte amplio, que está resaltado visualmente con los rayos del sol. Desde la amplitud del acorde se evidencia la magnitud de la imagen que es bastante grande, además este acorde va acompañado con un glisando sobre el arpa y el brillo del glocken. La sección continúa con un acorde de Am en el siguiente compás, seguido de un acorde Em y finalmente D para concluir esta sección que tiene a la cuerda como protagonista.

Cuerdas.

mf

Posteriormente a este periodo musical, aparecen dos solos en instrumentos de viento: el clarinete y el oboe. Estos solos toman como base la cabeza de la melodía de la canción de créditos, con algunas variaciones que dan un poco más de expresividad y movimiento al solo, además de ser un recurso compositivo que permite que no se escuche exactamente igual. Estos

solos son acompañados por la cuerda sobre notas largas, el primero sobre B interpretado por el clarinete, busca contrastar el color y dinámica que traía la música, el segundo solo retoma el tono G como tono principal con la interpretación del Oboe, de esta manera se da un poco más de brillo a la música sobre la escena que es adornada también por los rayos de sol. Los solos acompañan *la voz en Off*²⁶ de Antonia, quien recuerda los acontecimientos ocurridos a partir de la transformación de Cirilo, de los que fue testigo mientras era un árbol y cambiaron su corazón, de esta forma la música busca también un pensamiento nostálgico sobre estos hechos.

Al finalizar los solos, los fagotes y el clarinete bajo exponen un motivo con el cual el corte musical finalizará, este compás está en Em que continúa acompañado por la cuerda con notas largas. Durante esta nueva sección, la música va creciendo en orquestación y en dinámica para llegar a un final grandioso, que representa

Este motivo es re expuesto por los cornos en el compás 21, pero ahora sobre el tono de Am propiciando de esta forma un ciclo de armonización por cuartas. Los cornos realizan dos voces en imitación por grados armónicos de la siguiente forma.

Para el compás 22, este motivo es imitado por los demás instrumentos planteados desde el inicio del boceto, con el fin de realizar un crescendo orquestal a la nueva exposición de este motivo. Cumpliendo con la armonización por cuartas, el eje armónico de este compás es D7 (dominante de G) para llegar de nuevo al tono principal del corte que es G. No obstante, el

²⁶ *Voz en Off*: retransmisión de una voz que no se pronuncia visualmente en cámara, se usa para narraciones de todo tipo en una historia.

acorde final que se sostiene por dos compases es un acorde de G que no lleva tercera, sólo tiene la fundamental y la quinta para cumplir con uno de los conceptos armónicos aplicados en la música del cortometraje, que es usar acordes de dos notas (en todos los cortes se presenta esta armonía). El acorde final es acompañado por la percusión con los timbales dentro del boceto.

The musical score is presented in two systems. The first system includes Flauta, Oboe, Clariete, Clariete Bajo, and Fagotes. The second system includes Cornos, B♭ Tpt., Tbn., Tuba, Timp., Glk., and Cu. The score begins at measure 22. The final measure of the score features a sustained G chord (G2 and G4) across all instruments, accompanied by timpani.

4.3.6. "La Madremonte" (1m3)

Este corte es el más importante de toda la película, por su duración, instrumentación y por su intensidad dramática. Para la composición de este corte era necesario haber tenido totalmente claro el concepto sonoro de la película, de su eficiencia en las demás piezas y de su claridad en el lenguaje armónico.

El corte tiene unas partes claves que deben ser evidenciadas y sincronizadas con la música. Desde la composición es necesario reiterar algunos de los elementos musicales utilizados con anterioridad, además de contrastar con unos elementos diferentes a los presentados anteriormente, de esta manera se refuerzan las necesidades psicológicas, físicas, técnicas. Además la música debe estar presente sobre algunos diálogos que se dan al interior de la secuencia. Para lograr la efectividad de todo esto, se tomaron ciertas medidas de tiempo del desarrollo de la secuencia y se optó por usar un sistema de pulsos por minuto, el cual identificaría el ritmo de la escena, utilizando la figura negra como unidad de tiempo a 120 bits. Esto facilitó la sincronía de la imagen con la música, ya que en un compás de 4/4 se usará un tiempo exacto de 2 segundos, además favorece enormemente el dinamismo de las acciones realizadas por los personajes, las transiciones que se presentan en la imagen.

La idea que el director tenía para esta secuencia era la de una idea musical bastante grande, que acompaña la aparición de la Madremonte como un ser inmortal, como una diosa que es en sí una representación de la naturaleza. Este concepto supone una gran cantidad de trabajo en la composición de este corte, por su duración y formato instrumental.

La música inicia con un intervalo de quinta en los bajos de la cuerda, para recrear nuevamente la sonoridad planteada en el corte 1m3, que denota un misterio y un carácter ominoso por lo que está por ocurrir (función psicológica). Esta parte inicial es acompañada por una percusión realizada por el arrullador, que prepara la entrada del clarinete bajo en la re exposición del tema inicial del corte 1m2. Este motivo melódico es contestado por un murmullo en semicorcheas dentro de los violines, el cual pretende ser un sonido remoto que se aleja (como el de un eco).

En el compás 7, el clarinete retoma el mismo motivo, esta vez iniciando en la nota G y con las semicorcheas en sentido contrario al motivo inicial (descendente). Los violines en la misma forma que en el motivo anterior, con el murmullo en semicorcheas, realizando una reiteración musical, que también empieza a formar parte del concepto sonoro de la pieza.

En el compás 12, la flauta toma el motivo presentado anteriormente por el clarinete bajo, en registro bastante agudo y brillante. Esta parte es acompañada por la cuerda con el mismo intervalo de quinta en el bajo, que ahora está duplicado en la sección de registro medio. Finalizando esta intervención de la flauta, los bajos en la cuerda cambian la interpretación de notas largas a notas cortas y marcadas, de esta forma se hace un contraste hacia un desarrollo de mayor movimiento y más marcado que sincroniza el momento en que Canijo (El perro del leñador), comienza a sentir angustia.

Musical score for measures 12 to 15. The score includes three staves: Flute (Fl.), Percussion (E. Perc.), and Strings (Cuerdas). The Flute part starts with a melodic line in measure 12, featuring a triplet in measure 13 and a sustained note in measure 15. The Percussion part provides a rhythmic accompaniment with various patterns. The Strings part features a marcato pattern in the bass line, with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 15.

Para el compás 16, los bajos en la cuerda mantienen el *marcato*, que antecede la entrada de la figura en semicorcheas del compás 17, donde la marcación deja de ser sobre los tiempos fuertes y ya se empieza a hacer sobre tiempos débiles en corcheas. En el compás 20 se suma el fagot a respaldar la idea concebida en los bajos de la cuerda.

Musical score for measures 16 to 20. The score includes two staves: Bassoon (Bsn.) and Strings (Cuerdas). The Bassoon part enters in measure 20 with a melodic line. The Strings part continues with a marcato pattern in the bass line, with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 20. The score shows the interaction between the Bassoon and the Strings, with the Bassoon providing a melodic line and the Strings providing a rhythmic accompaniment.

Del compás 21 al 25, se da una adición de instrumentos de viento a la idea que se desarrolla en la cuerda, entrando después del fagot los clarinetes en Bb, los oboes, clarinete bajo y en el compás 24, entra un nuevo eje temático que es expuesto por la cuerda y las flautas. Este nuevo eje temático representa el viento descrito en el animático con la narración del director. Usando la estructura armónica ya presentada de fundamental y quinta, en este nuevo tema se usan intervalos como la séptima armónica que proporciona un poco de color cuartal a la armonía.

The image shows a musical score for woodwinds and strings, measures 21 through 25. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Clarinet in B-flat (3♭ Cl.). The string section is shown in two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 21 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measures 22 and 23 feature a piano (*p*) dynamic. Measure 24 has a piano (*p*) dynamic and a *G#m* chord marking. Measure 25 continues with a piano (*p*) dynamic. The string section plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 21 and ending with a crescendo in measure 28.

La melodía que desarrolla la cuerda y la flauta termina con un crescendo en el compás 28, que coincide en la escena con un plano sobre Canijo quien se está desatando de su laso y entra a correr en pánico sin que su amo se de cuenta. La estructura armónica de estos fragmentos sigue siendo la ya presentada de fundamental y quinta.

The image shows a musical score for measures 26 through 30. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Electric Percussion (E. Perc.).

- Flute (Fl.):** Measures 26-29 are marked with a fermata. In measure 30, it plays a single note.
- Oboe (Ob.):** Measures 26-29 are marked with a fermata. In measure 30, it plays a single note.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 26-29 are marked with a fermata. In measure 30, it plays a single note.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Measures 26-29 are marked with a fermata. In measure 30, it plays a single note.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 26-29 are marked with a fermata. In measure 30, it plays a single note.
- Horn (Hn.):** Measures 26-29 are marked with a fermata. In measure 30, it plays a single note.
- Electric Percussion (E. Perc.):** Measures 26-29 are marked with a fermata. In measure 30, it plays a single note.

The piano part is shown at the bottom of the system. It features a complex rhythmic pattern in the right hand, starting in measure 28 with a *mf* dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. Chord symbols are indicated above the piano part: $2G\#m$, FyC , and $2E\#m7$. The dynamic *mf* is also indicated above the piano part in measures 28 and 30.

En el compás 30, un corno solo expone un tema que finalmente no es usado dentro de la orquestación ya que se buscó darle prioridad a otros elementos. En esta sección que va desde el compás 33 en adelante, los clarinetes toman la figuración de semicorcheas que había expuesto la cuerda insistentemente, para que en las cuerdas de registro agudo se pueda exponer un área temática importante dentro de la sincronía de la imagen con música. En este fragmento el tema comienza a crecer en dinámica y en brillo, ya que la cuerda es reforzada por la flauta

The image shows a musical score for measures 31 through 35. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B \flat Cl.), Clarinet in Bass (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 2 (Hrn 2), and Percussion (Perc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 31 starts with a dynamic marking of *mf*. The Flute part has rests in measures 31 and 32, then enters in measure 33. The Clarinet in B-flat part has a dense, rhythmic pattern starting in measure 33. The Clarinet in Bass part has a rhythmic pattern starting in measure 31. The Bassoon part has a rhythmic pattern starting in measure 31. The Horn 2 part has a rhythmic pattern starting in measure 31. The Percussion part has a rhythmic pattern starting in measure 31. The score ends in measure 35.

La armonía de la pieza es constante en la reiteración de acordes de dos notas totalmente modales, que describe mayormente una tonalidad menor, la conducción de voces puede darse totalmente paralela como es en el caso de la melodía que aparece en el compás 33. Elementos como quintas y cuartas paralelas hacen parte del concepto sonoro de la pieza.

En el compás 36, el tema llega a la dinámica *ff*, que a su vez está resaltado sobre una nota fuera del tono que es un A#. En este momento, la música sincroniza con un plano sobre Antonia en la cual abre la puerta de su casa para ver a Canijo que está ladrando y la sorprende un fuerte ventarrón que precede un eclipse de luna. La música tiene un acompañamiento en semicorcheas constante que mantiene un pulso acelerado dentro de la música y por esta razón es parte del concepto sonoro de la pieza en esta secuencia.

La sección melódica concluye finalmente en los compases 41 y 42, continuando con las semicorcheas posteriormente en el 43 mientras que en el compás 44, aparecen los metales al lado de los violines en la exposición de un área temática que va en crescendo.

Esta área temática concluye en el compás 46 con un fortísimo en la trompeta (que en la orquestación será toda la sección de metales), dando paso a un piano súbito, que sincroniza con la aparición en escena de la ninfa Eco, la cual antecede la aparición de la Madremonte. Para caracterizar este personaje que es representado por una niña con adornos florales y ojos oscuros, se utiliza la primera sección coral de la pieza, la cual utiliza la cabeza de la canción de créditos como parte estructural (notable dentro de las demás piezas del corto). Esta sección coral está dentro del mismo tono inicial (C#m), que a su vez utiliza algunos acordes de paso para cambiar de inversión así como un D#dis en el compás 49 para volver a C#m en el compás 50.

Musical score for measures 46-50. The score includes staves for B♭ Tpt., Cuerdas (Violin and Viola), A (Soprano), and B (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score shows a dynamic shift from *f* to *pp* and various musical notations like accents and slurs.

La parte coral inicia con un canto muy lírico en las voces femeninas (que por ahora se representan en una sola), que pretende dar una atmósfera muy tranquila y muy espiritual (función psicológica). A este canto femenino responde el coro masculino con unas notas muy profundas en el compás 60, que pretende representar una serie de soldados africanos que dan bienvenida a su diosa, en este caso su mensajera (La ninfa Eco). Las notas del coro masculino son bastante marcadas como se interpretaba anteriormente en el bajo de la cuerda

Musical score for measures 51-55. The score includes staves for Fl., Tbn., A (Soprano), and B (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score shows melodic lines for the flute and bassoon, and vocal lines for the soprano and bass.

El tema en las voces femeninas es coloreado por la cuerda y por la flauta para darle un color más dulce a la melodía. En la cuerda también aparecen más voces como la voz superior y

el bajo que después será en pizzicato. La idea de respuesta del coro masculino al coro femenino se hace nuevamente presente.

En la tercera participación del coro femenino en este segmento musical, que se da en el compás 57, la marimba acompaña el *divisi* de las voces, agregándole una propiedad física a la música. Esta sección concluye con la última respuesta del coro masculino, donde se presenta una pequeña pausa en el sonido musical por el asombro y pánico que siente Cirilo al ver que la ninfa Eco se desaparece ante sus ojos.

7

The musical score consists of five systems of staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The measures are numbered 56 through 60 at the top of each system. The Tbn. part has a few notes in measure 56 and rests thereafter. The A and B parts have chords and some melodic lines. The Mrb. part has a rhythmic pattern in measure 56 and chords in measures 57-59. A small number '7' is written in the top right corner of the page.

The image shows a musical score for five instruments: B. Cl., Bsn., E. Perc., and B. (Bass). The score is divided into five measures, numbered 61 to 65. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 61 shows the B. Cl. and Bsn. parts with a rest, and the B. part with a whole note chord. Measure 62 shows the B. Cl. and Bsn. parts with a long note (half note) starting at measure 62, marked with a piano (*p*) dynamic. The E. Perc. part has a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 63 shows the B. Cl. and Bsn. parts with a long note (half note) continuing from measure 62. The E. Perc. part continues with the same rhythmic pattern. Measure 64 shows the B. Cl. and Bsn. parts with a long note (half note) continuing from measure 62. The E. Perc. part continues with the same rhythmic pattern. Measure 65 shows the B. Cl. and Bsn. parts with a long note (half note) continuing from measure 62. The E. Perc. part continues with the same rhythmic pattern. The B. part has a rhythmic pattern of eighth notes, marked with an *arco* and *mf* dynamic.

Hacia el compás 62 inicia una nueva sección, con carácter minimalista por la tensión que se pretende crear en la imagen, donde Cirilo ya está muy asustado y siente que algo se acerca pero no lo puede ver, de la misma forma busca defenderse pero es inútil lo que él puede hacer. La tensión de esta parte está encaminada a desarrollarse sobre una misma célula rítmica, en un instrumento y pasando por todos los registros de la orquesta desde el más grave hasta el más agudo. En esta sección las maderas doblan las ideas rítmicas presentadas en la cuerda mientras los metales se van presentando con notas largas, poco a poco se da un crescendo orquestal hasta el momento en que aparece la Madremonte. La música pone en evidencia el nivel de miedo que siente el leñador conforme avanza la escena.

Esta sección también utiliza un lenguaje armónico cuartal, donde se aprovecha las disonancias que se pueden presentar dentro de la tonalidad (2das menores, 7mas, etc.). De esta manera también se generan acordes bastantes amplios con 7 u 8 notas para reforzar la tensión necesaria.

Final de la sección en boceto:

The image shows a musical score for measures 81 through 85. The score is arranged in five systems. The first system includes Horns (Hn.), B♭ Trumpets (B♭ Tpt.), and Trombones (Tbn.). The second system is for Percussion (E. Perc.). The third system is for Strings (Cuerdas), with both treble and bass staves. The fourth system is for Arpa (A). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/4. Measures 81 and 82 are in 7/4 time, while measures 83, 84, and 85 are in common time (C). Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The Arpa part features a melodic line in measures 84 and 85.

El compás 84 sincroniza con la aparición de la Madremonte, donde por fin el leñador y el espectador pueden ver lo que las imágenes y la música había anunciado previamente. En charlas anteriores con el director se había discutido la necesidad de resaltar estos primeros planos de la Madremonte de una forma religiosa y mística, para esto participa nuevamente el coro, que representan a unos sirvientes que saludan a su reina. Las cuerdas y los vientos acompañan esta parte sobre notas sostenidas sobre el tono de quinto grado (para este caso G#m), de manera que se presenta una modulación en esta sección. La armonía sólo está compuesta del acorde con fundamental y quinta.

En el boceto la orquestación está acompañada por los cornos, pero dentro del proceso de orquestación, se hacen más contrastes tímbricos y se enriquece más la música en compañía del arpa y maderas, los cornos participan en la reiteración de la idea musical que se presenta en el compás 90

The image shows a musical score for measures 86 through 94. The score is divided into four systems:

- Hn. (Horns):** Measures 86-94. The top staff shows chords in the treble clef, and the bottom staff shows chords in the bass clef.
- Tbn. (Trombones):** Measures 86-94. The bottom staff shows chords in the bass clef.
- Cuerdas (Strings):** Measures 86-94. The top staff is in the treble clef and the bottom staff is in the bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- A (Violins):** Measures 86-94. The top staff is in the treble clef.
- B (Violins):** Measures 86-94. The bottom staff is in the bass clef.

Measure numbers 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, and 94 are indicated above the staves. A double bar line with the number 11 is at the end of the score.

Posterior a esta parte donde se presenta la Madremonte musicalmente, la música retoma las ideas expuestas previamente, donde los ataques con arco en *spiccato* son parte del concepto sonoro. La Madremonte está en primer plano y la orquestación se reduce casi totalmente para el compás 95 con el fin de seguir destacando la imagen, la Madremonte se dirige al Leñador y en este momento la música comienza a crecer nuevamente, en forma orquestal y dinámica. Los instrumentos como el arrullador y el guasá hacen nuevamente su aparición aportando al concepto físico que desarrolla la música y aportando más tensión.

The image displays a musical score for five measures (101-105) in a key of three sharps (F#, C#, G#). The score is arranged in a system with five staves:

- Hn. (Horn):** Measures 101-103 are silent. In measure 104, it plays a sustained chord. In measure 105, it plays a single note with a dynamic marking of *f*.
- B♭ Tpt. (B♭ Trumpet):** Measures 101-103 are silent. In measure 104, it plays a sustained chord. In measure 105, it plays a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*.
- Tbn. (Trombone):** Measures 101-103 are silent. In measure 104, it plays a sustained chord. In measure 105, it plays a sustained chord with a dynamic marking of *f*.
- E. Perc. (E. Percussion):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout the five measures.
- Cuerdas (Strings):** Both staves show complex rhythmic patterns with many accents. The dynamic marking *f* is present in measure 105.
- Coro (Chorus):** Measures 101-103 are silent. In measure 104, it plays a melodic line. In measure 105, it plays a rhythmic pattern of eighth notes.

La Madremonte termina su discurso con el leñador, y cuando lo hace, alza la mano y de ahí salen ramas, insectos, hojas y demás elementos del bosque, que envuelven al leñador y que no le permiten moverse. Para este momento, los violines y las flautas realizan una serie de notas aleatorias que provocan una sensación de ruido, como el que producen los insectos, esto acompañado por los bajos en la cuerda y con crescendos y disminuidos en los metales. El concepto de la armonía prevalece, con la diferencia de las disonancias libres en los vientos.

Este fragmento de la música se presenta en la siguiente imagen:

The image shows a musical score for measures 106 and 107. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Horn (Hn.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (E. Perc.), and Strings (Cuerdas). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 106 features a sixteenth-note melodic line in the Flute and Horn parts, with a sixteenth-note accompaniment in the strings. Measure 107 is dominated by a dense, rapid sixteenth-note texture in the Flute and Horn parts, with a strong dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the strings. The percussion part has a few notes in measure 107. The strings part includes dynamic markings of *ff* and *f* with accents.

Cuando esta sección finaliza, se escuchan los gritos de Cirilo mientras toda la atmosfera está nublada por el huracán que produjo la Madremonte, en este momento la orquesta completa entra en forma homofónica sobre notas que son punzantes (como en la película *Psycho*) y notas rápidas en los vientos que describen la velocidad del viento huracanado.

Para el compás 117, La Madremonte recita apartes del castigo que va a tener el Leñador, mientras se sigue envolviendo en todas las ramas que lo tienen aprisionado. Para este momento era totalmente necesario continuar con una gran orquestación, ya que es el máximo clímax de la historia, pero además no se podía interferir con la voz de la Madremonte, para esto se hizo un diseño melódico poco elaborado, con pocas notas que fueran dobladas por los instrumentos de la orquesta y el coro. En este momento el sonido de los cornos llenan con intensidad la armonía de la pieza, donde está presente el coro y la cuerda, además de estar

acompañados por la percusión étnica en compañía del Djembé²⁷. La armonía de esta sección de la música está sobre el tono principal del inicio (C#m) utilizando la fundamental y la quinta.

The image displays a musical score for measures 116 through 119. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, and Ethnic Percussion (E. Perc.). The key signature is C#m (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. The percussion part features a complex rhythmic pattern with many accents. Measure numbers 116, 117, 118, and 119 are clearly marked above the staves.

Posterior a esto los planos de la imagen están nuevamente sobre el Leñador en el compás 120, dentro del cual, la orquesta recrea nuevamente todos los elementos que están visualmente dentro de la escena, como el viento, los insectos, las ramas y centenares de hojas

²⁷ Tambor africano usado para la guerra, construí principalmente de madera y piel de Cabra.

que vuelan dentro de la escena. La música en este fragmento de 4 compases utiliza una disonancia libre que es un C natural con las mismas notas del acorde de C#m, formando un acorde aumentado sobre el cual las maderas realizan arpeggios, que dan ritmo frenético a la música.

En el compás 124 sincroniza con una nueva intervención de la Madremonte, en la cual afirma lo siguiente: “*y a tus pies llegarán a descansar los viajeros con historias traídas de lejanos lugares y a nadie se las podrás contar*”. Para este momento la música realiza una reiteración de la idea presentada en el compás 117, con una melodía en redondas, doblada por la cuerda los metales y el coro, en la misma medida que se presentó anteriormente, de este modo la voz de la Madremonte no es usurpada por la música y las voces hacen reverencia a este personaje.

La música finaliza en esta sección con un bloque orquestal armonizado con dos notas, C# y G#. Este es el momento en que la orquesta muestra toda la potencia que puede desarrollar la música, en unos acordes interpretados por todos los instrumentos en forma totalmente homofónica.

The image displays a page of a musical score, numbered 182, covering measures 128 to 131. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Measures 128-131, featuring a melodic line with eighth-note patterns.
- Ob.** (Oboe): Measures 128-131, mirroring the flute's melodic line.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Measures 128-131, playing a similar melodic line.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Measures 128-131, providing harmonic support with eighth notes.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 128-131, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Hn.** (Horn): Measures 128-131, playing sustained chords.
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Measures 128-131, playing sustained chords.
- Tbn.** (Trombone): Measures 128-131, playing sustained chords.
- Tuba**: Measures 128-131, playing a simple rhythmic pattern.
- E. Perc.** (Electronic Percussion): Measures 128-131, playing a rhythmic pattern.
- Cuerdas** (Strings): Measures 128-131, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- A** (Violin): Measures 128-131, playing a rhythmic pattern.
- B** (Viola): Measures 128-131, playing a rhythmic pattern.

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). Measure numbers 128, 129, 130, and 131 are clearly marked above the staves.

Para finalizar el corte es necesario tener en cuenta la descripción del final de la escena según el director de la película, ya que en la parte final de esta escena, el Leñador es visto sobre una toma giratoria en torno a él, que va haciéndose más rápida hasta que todo queda en silencio.

Para destacar esta toma, el corte finaliza con un glisando pancromático en la cuerda, el cual va creciendo en dinámica y en registro.

The image shows a musical score for strings (Cuerdas) in treble and bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score consists of five measures, numbered 133 to 137. The dynamics start at mezzo-forte (mf) in measure 133 and increase to fortissimo (fff) by measure 137. The glissando is indicated by a long, upward-sloping line connecting the notes across the measures.

De esta forma finaliza el proceso de composición de la música para el cortometraje. Este proceso se desarrolló en total colaboración con el director, con un dialogo permanente que deja en evidencia las ideas que sugieren ambos profesionales en la composición musical para el filme. En la mayoría de los casos era pertinente mostrar estas ideas al director de la película por medio de la propia música sobre la imagen, donde se da una respuesta concreta a la visión musical y en determinado caso, posterior a la revisión del director, se hacen ajustes o se cambia la idea pero con un direccionamiento claro sobre la ruta a seguir.

4.4. Orquestación

Al interior de este proceso se busca definir la instrumentación definitiva de la música, además de realizar el score orquestal que va a ser presentado a los intérpretes. El proceso de la orquestación música se da en la medida de las necesidades propias de la música en los diferentes pasajes de cada corte, según la textura musical, fuerza armónica de cada sección, además de la dinámica orquestal que va a manejar finalmente la composición.

En este caso el compositor quien es el mismo orquestador realiza una serie de cambios en algunos diseños melódicos dentro de este proceso, con el fin de exponer una mayor relación dentro de cada una de las piezas musicales del cortometraje, de utilizar algunos diseños melódicos más precisos para la música en sí y para un mejor manejo a nivel instrumental, de acuerdo a las posibilidades técnicas y una optimización de las mismas.

Este proceso de realización del score fue pensado primordialmente por las diferentes funciones que realizan los instrumentos por familias dentro de la música. Cada una de estas familias instrumentales conlleva una función según el momento en que intervienen dentro de la pieza, por esta razón es necesario tener muy claro qué tipo de función es y de esta forma calcular elementos tales como amplitud en los acordes, fuerza armónica de las diferentes voces y la densidad²⁸ que maneja las diferentes partes de cada corte de la película. La música de esta forma se sujeta más a los requerimientos de la imagen, además, se engrandecen las ideas, se mantienen o se aplacan debido a lo que sucede al interior de las escenas, filtrando de manera más minuciosa la música de todo el proyecto.

4.4.1. La cuerda

Esta sección de la orquesta es el elemento conceptual más importante de la música del proyecto, de manera que es la piedra angular para la construcción musical, por ser el elemento atmosférico que acompaña la canción de los créditos y porque es la sección donde se presenta toda la armonía de la música del filme. Dentro del proceso de composición, la cuerda se escribe sobre dos pentagramas, uno en clave de sol y otro en clave de Fa, como en una escritura pianística por ser un timbre muy homogéneo y por simplificar la lectura de esta sección. De esta forma en la orquestación se busca abrir el formato con el fin de escribir puntualmente para cada sección instrumental, para violines, violas, cellos y contrabajos.

En el corte 1m1 la cuerda tiene un rol muy protagónico, también de tipo atmosférico y homofónico en algunas partes, donde los instrumentos de viento realizan solos. La música en esta parte no presentó mayores cambios, sólo instrumento individualmente cada línea y se engrandeció un poco más la armonía agregando algunas notas a algunos acordes (ver anexo 3).

La cuerda dentro del corte 1m2 realiza una función totalmente homofónica, donde se busca contrastar el timbre profundo de los bajos con el agudo en armónicos de los violines y

²⁸ Densidad: número de voces que intervienen dentro de la pieza musical o en una sección de la misma, a mayor número de voces se dice que hay mayor densidad dentro de la obra.

violas. Esta parte no presentó mayores cambios a las partes de boceto, siendo de esta forma la orquestación una apertura de voces y una especificación de las notas que va a tocar cada sección. Para el *cue 1m3*, la cuerda tiene el papel protagónico de la música en casi toda la extensión de la pieza, esta va reforzada por los demás instrumentos de la orquesta. Para este corte era necesario el uso de dos pentagramas por cada sección instrumental, dada a la cantidad de voces que maneja la armonía y a la necesidad de engrandecer la sonoridad musical de la mayor parte de la pieza. Toda la música de esta sección está estructurada sobre los elementos planteados en la cuerda, es decir, los demás instrumentos de la orquesta refuerzan o acompañan las ideas musicales, añadiendo color y peso a la obra de manera que en la cuerda se encuentran las ideas principales. En algunos pasajes, sobre en las partes donde aparece la sección coral, la cuerda adquiere un carácter homofónico de acompañamiento a lo que exponen las voces, donde en algunos momentos de estos fragmentos la cuerda refuerza la melodía expuesta por las voces femeninas y masculinas.

Este corte utiliza dentro de la cuerda el *spicatto* que añade cierto carácter de movimiento a la música y aporta tensión en los momentos que es requerido, de la misma manera, el arco tradicional (*Taché*) cobra importancia en las secciones que son más melódicas. El staccato también forma parte de el elemento tensionante en la música, donde aparece en momentos donde se realiza un crescendo orquestal que se da a partir del compás 62 (ver anexo 3).

Dentro de este corte se plantearon dos secciones que involucran efectos sonoros sobre el instrumento, donde se ejecutan notas aleatorias dentro de un rango sonoro determinado y una *glisando* pancromático a cuatro voces por sección de manera ascendente. En el compás 107 al 113, las notas aleatorias desarrollan una representación sonora de ruido, que describe lo que se ve en la escena, de esta forma se utiliza una escritura para este efecto que sea bien clara para el intérprete, de modo que se representa con una línea negra sobre el rango de notas necesarias, con una explicación breve del efecto en la partitura (ver anexo 3). El glisando pancromático también es una descripción sonora de la escena, siendo escrito en la nota de partida del efecto hasta una posible nota de llegada, que no es definida pero dentro de la partitura se aclara que debe ser la más alta posible.

Dentro del corte 1m4, la cuerda cumple con función principal y homofónica, de esta manera las voces también se separan de acuerdo al registro de cada una de ellas. Para este corte se añaden algunas notas dentro de la armonía y se realizan algunos divisi con el fin de dar más peso a la melodía en algunas partes y para completar los acordes en algunas secciones como ocurre en el compás 10. De esta forma se pretende engrandecer la música, además porque esta esta pieza concluye la historia y debe tener una carga musical que crea un impacto psicológico fuerte en el espectador.

4.4.2. Maderas

Las maderas tienen una función a lo largo de la música, que es principalmente la de exponer melodías que van relacionadas temáticamente en todos los cortes musicales. Es importante para el orquestador en estas partes tener claridad en cómo va a ser la ejecución de estas secciones para una correcta escritura en la edición. De la misma forma las maderas también refuerzan las ideas de la cuerda en algunas secciones, como ocurre en forma más evidente en el corte 1m3 (Ver anexo 3).

Para algunas partes que son homofónicas o de acompañamiento, se realiza un análisis en cuanto la fuerza armónica de que debe tener cada sección. En algunos casos como el de la sección que se presenta a partir del compás 20, la instrumentación se da por adición, con el fin de realizar un crescendo orquestal que culmina con la aparición de las flautas en la melodía (reiterada a partir de la cuerda). Lo mismo sucede en el compás 62 donde se presenta esta misma adición en crescendo orquestal, al igual que en dinámica para dar paso a la entrada de la Madremente a la escena. Las maderas en este corte 1m3 también realizan algunos arpeggios en notas rápidas que dan brío y movimiento a la música, además de añadir cierto color en las secciones finales del corte, acompañando de esta forma la idea armónica expuesta en estos pasajes con las mismas notas del acorde.

En el corte 1m4 se realizan unas ideas imitativas en el clarinete que no estaban presentes dentro del boceto, esto se puede ver en el compás 17 y se hace con el fin de mantener

esta misma idea de adición en la parte instrumental, donde se vincula posteriormente los fagotes con el clarinete bajo y luego oboes y flautas en crescendo hasta el final.

4.4.3. Metales

En los cortes 1m3 y 1m4 donde aparecen estos instrumentos dentro del formato orquestal, toman importancia a partir de añadir peso orquestal a las diferentes secciones de la obra y de engrandecer la armonía. En algunos de los pasajes del corte 1m3 se busca añadir color por medio de la sonoridad de los metales, que en momentos como el compás 90 de este corte, se pretende hacer una reiteración a la idea musical expuesta previamente con los clarinetes pero ahora con los cornos se busca engrandecer más la idea, que se manifiesta en forma más amplia en la cuerda. Por esta razón se ha utilizado un formato que abarca 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones y 1 Tuba para dar más peso, volumen y fuerza a la armonía de las piezas.

Los metales dentro del corte 1m4 también realizan doblaje e imitación de ideas motílicas, como la que se expone hacia el final del corte. De este modo los metales no son tan protagónicos en la esencia musical de las piezas, a cambio de ello, se pretende lograr por medio de sus capacidades sonoras y técnicas darle peso y presencia al carácter musical.

4.4.4. Percusiones

Esta sección en su modalidad orquestal, hace presencia en los cortes 1m3 y 1m4 con el fin de darle grandeza a ciertos momentos del discurso musical que lo pueden requerir. La percusión cuenta con un formato de 4 instrumentistas, los cuales se dividen de la siguiente forma: percusión placas (Marimba, Glockenspiel), percusión Indeterminada para dos intérpretes (barra sonora, platos de choque, triángulo, Gran Cassa, platillo suspendido) y timbales (set de timbales). La Marimba proporciona al concepto sonoro de las piezas una propiedad física que se contextualiza con la música autóctona de la región del pacífico colombiano, de esta forma es la única percusión que hace presencia en el corte 1m2 y va con la percusión étnica.

4.4.5. Arpa

Este instrumento hace su aparición en diferentes cortes donde no hacia presencia entre los primeros bocetos, en el corte 1m1 y en el 1m3. El arpa se utiliza como instrumento armónico, donde se pretende aprovechar su sonido dulce en ciertas secciones que la música puede incluir este color dentro de la orquestación. El rol de este instrumento no es totalmente protagónico debido a su proyección sonora en relación a los demás instrumentos de la orquesta, a cambio de esto pretende añadir un poco de color a la música poniendo en evidencia secciones de la composición que cumplen con una función psicológica de tipo emocional, esto se presenta en forma evidente en el corte 1m1 y 1m4. Para el corte 1m3 el arpa realiza una serie de efectos en el acompañamiento armónico que destaca el contraste del registro y las posibilidades técnicas del intérprete frente al instrumento. En el compás 47 (sección donde aparece la ninfa Eco), el arpa dobla la melodía de las contraltos mientras expone la armonía en forma arpegiada con un contraste sonoro en la parte donde aparece el coro masculino. Esta idea se presenta nuevamente en la aparición de la Madremonte (compás 84) con arpegios más veloces en tresillos.

4.4.6. Percusión étnica

Esta refuerza y acompaña la descripción física del lugar donde se presenta la historia, de esta forma se expone de forma un poco mística frente a la idea musical. La percusión está representada en un formato que incluye 2 guasá, arrullador y golpeador, además del Djembé. En el corte 1m2 la percusión tiene un aire totalmente descriptivo en relación a la imagen, donde en partes como el compás 7 describe una especie de ritual asociado con el vudú, donde las semillas de los guasá sostienen el sonido en dinámica ascendente y descendente.

Por su parte en el corte 1m3, la percusión cumple con la misma función, agregando más tensión en algunas partes como la que se presenta en el compás 62, además de la parte en donde la Madremonte le presenta el castigo al leñador. En esta última parte de la música aparece el Djembé, que con el sonido profundo de este instrumento se pretende evocar esa declaración de guerra que manifiesta la Madremonte al leñador y que además le da la bienvenida a esa madre natural propia de estas tribus africanas.

4.4.7. Sección coral

El coro solo aparece en el corte 1m3, y aparece en dos momentos claves dentro de la idea musical, la aparición de la ninfa Eco y la llegada de la Madremonte. Para la sección que describe a la ninfa Eco se requería un uso del coro más sutil, expresivo y acogedor con el cual se pretende dar la bienvenida a la princesa del bosque que está representada por el personaje. La sección coral parte de un canto expresivo por las voces femeninas y estas a su vez son contestadas por un coro masculino que semeja voces negras, en notas profundas, punzantes y sonoras. El texto de esta parte utiliza palabras en lenguas africanas que describen a la ninfa como una princesa que antecede la entrada de su madre, el texto y su significado es el siguiente:

- Adanne banno: Hija de madre, señora princesa
- Binti Kadija: Hija de la profeta

En el compás 84 (lugar donde aparece la Madremonte), el coro utiliza los mismos elementos expuestos previamente, pero con una adición de voces que es menos sutil que la anterior, ya que finalmente la Madremonte hace su aparición y el coro representa una comunidad negra que saluda a su reina. El texto de esta parte trae a colación algunas palabras alusivas a esta visión de estos “soldados” con respecto a la Madremonte, el texto es el siguiente:

- Idalika: Reina
- Lezza: Mami Watta – Madre tierra
- Mubarika: bendecida, auspiciosa
- Naazima: matrona, poetisa
- Ala: Diosa africana, madre de todas las cosas (Nigeria) (Wikia, 2014)
- Adila: justa
- Kadija: La profeta
- Umaymah: Joven madre
- Maliki: reina

En la parte final del corte las voces se dividen porque la carga instrumental se hace más densa en esta sección, de esta forma también se pretende abarcar más registro dentro del formato coral y que las voces intermedias realicen un mayor movimiento para completar frases y se pueda añadir más texto. Al final del corte el coro hace una respuesta homofónica con la orquesta en un acorde estructurado en intervalos de quinta, que despliega muchos armónicos en el ambiente sonoro.

De esta forma concluye el proceso de orquestación de la música, que deja una partitura totalmente legible para ser interpretada y de la misma forma se da un score definitivo al proceso creativo de la música. Los cortes de la película se encuentran descritos en los siguientes cuadros de una forma mucho más global, para poder hacer una lectura de los mismos más panorámica y donde se tiene en cuenta el momento de entrada y salida, formato, lenguaje armónico utilizado, técnicas de composición implementadas y descripción según su función en relación al fragmento de la película al cual pertenecen. Para ver el score de estas piezas musicales, véase el anexo 3.

Corte 1m1

“Antonia y la Naturaleza”

Minuto de entrada y salida	Lenguaje armónico	Instrumentación	Técnicas de composición	Funciones técnicas
<ul style="list-style-type: none"> • Entrada:00:09:13 • Salida: 00:57:06 	<ul style="list-style-type: none"> • Modal, inicia sobre Dm (IVm de Am). • Sugiere modulación a G en el compás 6 y se ratifica en el compás 9. • Se pasa sobre Gm en el compás 10 y posteriormente sobre Cm en el compás 13 	<ul style="list-style-type: none"> • 1 Flauta • 1 Clarinete soprano • 1 Clarinete Bajo • Arpa • Violín 1 • Violín 2 • Viola • Cello • Contrabajo 	<ul style="list-style-type: none"> • Textura contrapuntística en la cuerda • Textura homofónica con de la cuerda con los instrumentos de viento. 	<ul style="list-style-type: none"> • Funciones psicológicas: emotiva, épica y reflexiva sobre el diálogo que entabla Antonia y Cirilo en la escena. Al final de la escena Cirilo se enfada y en este momento la música cambia de tono a Cm, para finalizar la escena con un tono más oscuro. • Función física: la música es atmosférica por las notas sostenidas en la cuerda, que representa de forma sonora un paisaje rural. El sonido del clarinete evoca el contexto socio cultural de la región del pacífico colombiano. • Para ligar esta escena con la siguiente, se concluye sobre nota larga con el fin de buscar una transición efectiva desde la música.

Corte 1m2
“Cirilo el Leñador”

Minuto de entrada y salida	Lenguaje armónico	Instrumentación	Técnicas de composición	Funciones técnicas
<ul style="list-style-type: none"> • Entrada: 01:13:06 • Salida: 02:05:03 	<ul style="list-style-type: none"> • Armonía modal sobre Dm. • Armonía modal sobre Em en el compás 9 	<ul style="list-style-type: none"> • 2 Flautas • 1 Oboe • 2 Clarinetes • Soprano • 1 Clarinete Bajo • 2 Fagotes • Marimba • Arrullador – Golpeador • 2 Guasá • Violín 1 • Violín 2 • Viola • Cello • Contrabajos 	<ul style="list-style-type: none"> • Reexposición temática y contraste melódico en espejo. • Textura homofónica sobre la melodía • Imitación tonal a la quinta del oboe al clarinete. 	<ul style="list-style-type: none"> • Funciones psicológicas: Carácter oscuro y ominoso, que pretende evidenciar la maldad que encierra el leñador, se busca a partir del uso de registros muy extremos en la cuerda, con notas largas para dar un carácter también atmosférico y húmedo. • Funciones físicas: La música incluye instrumentos autóctonos de la costa pacífica colombiana como la marimba, el arrullador, el golpeador y los guasá. Los instrumentos no interpretan música tradicional, a cambio de ello buscan realizar un efecto ambiental en el contexto musical. Parte de esta función física es el tema que expone el clarinete bajo, que pretende emular el sonido de un cuerno realizando un llamado. • La música realiza un fundido en las notas graves de la cuerda sobre la siguiente escena (como en el corte anterior).

Corte 1m3
“La Madremonte”

Minuto de entrada y salida	Lenguaje armónico	Instrumentación	Técnicas de composición	Funciones técnicas
<ul style="list-style-type: none"> • Entrada: 05:16:00 • Salida: 09:47:25 • Duración: 04:31:25 	<p>Modal: Sobre C#m eólico con modulación en el compás 84 hacia G#m eólico.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Disonancias libres tonales y no tonales a lo largo de la pieza. • Armonía cuartal sobre la escala modal, construcción de acordes de 4 hasta seis y siete notas 	<ul style="list-style-type: none"> • 2 Flautas • 2 Oboes • 2 Clarinetes soprano • 1 Clarinete Bajo • 2 Fagotes • 4 Cornos • 3 Trompetas en Bb • 3 Trombones • Tuba • Timpani • Glockenspiel – Marimba • Percusión: Platos de choque, Gran Cassa, Bell tree, Plato susp. • Percusión étnica: 2 Guasá, Arrullador, Golpeador y 	<ul style="list-style-type: none"> • Imitación tonal y a otros grados • Doblaje por familias de inst. • Minimalismo del compás 62 al 82. • Uso de efectos sonoros de ruido en la cuerda 	<ul style="list-style-type: none"> • Funciones físicas: las semicorcheas de la cuerda en la primera sección de la música tienen como fin dar una sensación de eco para ambientar el bosque frondoso descrito en la escena. Las notas largas de la cuerda dobladas a la 8va crean un ambiente atmosférico asociado a la neblina del paisaje. La parte coral hace una representación de un ejército africano que saluda a su reina. Los instrumentos étnicos fijan un contexto sonoro del litoral pacífico. Los efectos en la cuerda en el compás 107 al 113 acompañan una lluvia de insectos, ramas, horas, etc. que la Madremonte arroja. El viento es representado en los compases 133 al 137 en la cuerda con un <i>gliss</i> pancromático. • Funciones Psicológicas: La primera parte de la música (compás 1 al 46), busca anunciar algo que va a ocurrir sin que aparezca en la imagen, las escenas son rápidas y traen una psicología de mucha angustia por lo que ocurre en el bosque y está a punto de pasar. La segunda parte (compás 47

		<p>Djembé</p> <ul style="list-style-type: none">• Arpa• Coro mixto• Cuerdas en multivisi		<p>– 61) representa un saludo a una princesa del bosque, con notas largas y apacibles en el coro y cuerda, con un aire celestial y menos dramático que el anterior. La tercera sección (62 –82) es una parte minimalista que va creciendo en dinámica y orquestación con el fin de crear la mayor tensión angustiada del personaje Cirilo. La cuarta parte (83 – 132) destaca la aparición de la Madremonte, primero con un aire celestial, posteriormente con una profunda agonía y después de una forma muy sublime mientras el leñador recibe su castigo.</p>
--	--	--	--	--

Corte 1m4

“Un Corazón para el Leñador”

Minuto de entrada y salida	Lenguaje armónico	Instrumentación	Técnicas de composición	Funciones técnicas
<ul style="list-style-type: none"> • Entrada: 10:20:09 • Salida: 11:44:22 • Duración: 01:24:13 	<ul style="list-style-type: none"> • Tonal, sobre G con préstamo modal al IVm. • Modulación sobre Em en el compás 7 al compás 13. • Modulación tonal a B en el compás 14 al 16 • Finaliza sobre G, acorde final sin tercera. 	<ul style="list-style-type: none"> • 2 Flautas • 2 Oboes • 2 Clarinetes Soprano • Clarinete Bajo • 2 Fagotes • 4 Cornos • 3 Trompetas en Bb • 3 Trombones • Tuba • Timpani • Glockenspiel • Percusión: Bell tree, platos de choque • Arpa • Cuerdas 	<ul style="list-style-type: none"> • Armonización por adición • Imitación tonal a la quinta y por modulación • Reiteración temática 	<ul style="list-style-type: none"> • Funciones técnicas: el compás 2 sincroniza con un plano sobre los novios en el río y la imagen del corazón, dándole color a la escena con el glocken y la cuerda en adición. La música sincroniza en el compás 10 con un plano mediano sobre el árbol en un hermoso atardecer, y para resaltar esta imagen se usa un acorde de Bm. Los solos del clarinete y oboe acompañan la voz en Off de Antonia. • Funciones psicológicas: el corte es eminentemente emocional, el tono mayor da luz a la imagen y al evento dramático de la escena, que es reflexiva. Los tonos menores evocan un pensamiento más remoto pero igual presente, sentimiento generado a partir del diálogo de Antonia con los novios. Los solos sobre B y sobre G acompañan los recuerdos de Antonia y el sentimiento de aquellas personas que aparecen en la imagen. Al final, cuando Antonia afirma que el leñador por fin encontró la paz para su alma, la música crece en dinámica y orquestación para darle un final majestuoso a la

historia.

Corte 1m5 "En el Bosque"				
Minuto de entrada y salida	Lenguaje armónico	Instrumentación	Técnicas de composición	Funciones técnicas
<ul style="list-style-type: none"> • Duración: 3 mins (Créditos) 	<ul style="list-style-type: none"> • Modal: en Dm eólico con préstamos modales como bII y I mayor • Modulación en el coro a A partiendo de C#m. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cuerdas 	<ul style="list-style-type: none"> • Textura homofónica: acompañamiento de voz por la cuerda en notas sostenidas. • Forma Bipartita: consta de dos secciones entre las que están la estrofa y coro, con interludio e introducción. 	<ul style="list-style-type: none"> • Funciones técnicas: Acompañamiento de créditos • Funciones psicológicas: De tipo atmosférico por las notas sostenidas en la cuerda, representa el triunfo de la naturaleza sobre la mano del hombre

4.5. Producción musical

Una vez realizado todo el proceso creativo de la música, se pasa a la etapa de producción, donde la música será interpretada y grabada. Para este proceso en que se va a grabar la música, se debe realizar un correcto plan de grabación que permita estructurar un orden en el cual se va a dar la captura del sonido, de acuerdo a la importancia que tiene cada sección instrumental dentro de la composición y las necesidades básicas de cada parte de la obra.

Las condiciones del sitio donde se ha de realizar la grabación deben ser las más óptimas en la captura de este tipo de música, que no son las mismas en las cuales se debe desarrollar una grabación con miras a una producción totalmente comercial. Por esto es recomendable un auditorio con las características acústicas que tiene la música de concierto, donde la reverberación natural favorezca las dinámicas utilizadas por los intérpretes en la interpretación musical.

El plan de grabación anteriormente mencionado debe cumplir con los siguientes parámetros:

- Formato instrumental de mayor a menor, con el fin de liberar intérpretes en la medida que avanza la grabación.
- Dificultad de las piezas, de mayor a menor también para equilibrar posibles niveles de agotamiento en los músicos.
- Duración de las piezas, de mayor a menor también en este caso, ya que las piezas más cortas son las más sencillas y de menor formato instrumental.
- Rider técnico y necesidades tecnológicas dentro de la grabación, que determina cuantos músicos se pueden grabar en forma simultánea.

En consecuencia, se desarrolla un plan de grabación que se va a estructurar por secciones instrumentales y por el número de sesiones a realizar. Al ser una grabación que se va a dividir por secciones es importante que los músicos sean monitoreados para que se ajusten rítmicamente, de la misma forma, la primera sección en grabarse es la cuerda, ya que es la piedra angular de la composición musical, es decir, la base sobre la cual se construyen las ideas

musicales de este proyecto y a su vez, esta grabación será la guía para el resto del formato instrumental.

La primera sesión de grabación es la siguiente:

<i>Sesión de grabación cuerda</i>			
<i>Reel</i>	<i>Título</i>	<i>Duración</i>	<i>Observaciones</i>
1m3	“La Madremonte”	4:31 mins	<ul style="list-style-type: none"> • Dos capturas para los divisi • 4 capturas en el <i>gliss</i> final
1m4	“Un corazón para el Leñador”	1:24 mins	<ul style="list-style-type: none"> • Doble captura para los divisi
1m1	“Antonia y la Naturaleza”	48 segs	
1m2	“Cirilo el leñador”	48 segs	
1m5	“En el bosque”	3:00 mins	

La segunda sesión de grabación:

<i>Segunda sesión de grabación</i>			
<i>Formato</i>	<i>Reel</i>	<i>Duración</i>	<i>Observaciones</i>
Maderas	1m3	4:31 mins	<ul style="list-style-type: none"> • Realizar dos líneas para el Fagot
	1m4	1:24 mins	
	1m2	48 segs	
	1m1	48 segs	
Metales	1m3	4:31 mins	<ul style="list-style-type: none"> • Cuatro líneas para el corno y dos para el trombón
	1m4	1:24 mins	
Percusiones	1m3	4:31 mins	
	1m4	1:24 mins	
	1m2	48 segs	
Coral	1m3	4:31 mins	

De esta forma ya se tiene en claro la forma en que las sesiones de grabación van a proceder. Sin pérdidas de tiempo y optimizando el que se tiene, de manera que antes de grabar,

ya se tiene listas las sesiones sobre las cuales se va a hacer la captura. Al interior de estas sesiones también se debe tener la cantidad de tomas que se van a realizar a un mismo instrumento o pasaje dentro de la grabación, por esto es importante tener bien definido el formato que va a grabar y cuantas veces lo hará.

4.5.1. Mezcla

La posproducción musical tiene en cuenta la cantidad de pistas de audio generadas por la microfonería general y directa sobre los intérpretes de la música. En todos los casos es importante que el compositor de la música esté presente, con el fin de que las ideas musicales plasmadas sean evidentes en el sonido de la mezcla.

Algunos instrumentos de la orquesta tienen algunas propiedades acústicas que suelen ser descompensadas en relación a los demás instrumentos, de modo que en otras ocasiones se necesita tener una definición precisa de ciertos instrumentos como es el caso de la percusión, que en tomas generales son bastante presentes dada a su condición de volumen, pero requieren de cierta definición en su sonido para que la mezcla sea contundente y afín con la intención sonora de la composición.

Al haber realizado una serie de grabaciones por separado, el proceso de mezcla es mucho más sencillo ya que se tienen las capturas en diferentes pistas, de modo que se hace fácil definir los sonidos más destacados y evidenciar o disminuir la importancia de ciertas ideas musicales. De esta forma también se opta por realizar unas pre-mezclas sobre cada una de las sesiones de captura para posteriormente realizar una mezcla general con todo el formato instrumental.

La primera sesión de mezcla se realiza sobre la cuerda, principalmente por ser la base sonora de la música y por ser la primera grabación realizada, de esta manera se tienen en cuenta los balances que se presentan dentro del formato y se ajustan de acuerdo a la captura realizada y a la prelación que tienen los instrumentos de este formato en los diversos pasajes. La mezcla se realiza en estéreo y se deja como referente para realizar la mezcla del resto del formato.

Posteriormente se mezclan las maderas, buscando evidenciar los solos que presentan en algunos momentos dentro de la música y lograr un balance equilibrado en los pasajes donde refuerzan la cuerda y las demás familias de la instrumentación orquestal. Cada uno de estos momentos tiene una significación dentro de la composición y es importante tenerlos claros para que las ideas musicales sean manejadas de la forma adecuada en la mezcla final.

Por su parte, dentro de la mezcla de metales se busca una definición clara del sonido de estos instrumentos, que en la mayoría de casos no tienen el rol principal dentro de la música, pero si se busca un sonido definido dentro del contexto orquestal. Al interior de esta mezcla instrumental es necesario que el sonido sea más homogéneo a nivel orquestal y por ende no se pretende buscar mayor brillo de estos instrumentos sino más bien engrandecer las ideas armónicas y de textura que aporta este formato a la composición de las piezas.

Al momento de realizar la mezcla de las percusiones, se debe tener en cuenta que son bastante sonoras y se debe lograr un equilibrio en el balance sonoro debido a una posible saturación. Como esta grabación se realiza por separado, se logra una definición de este elemento bastante acertada y es realmente sencilla la mezcla de este formato. Otra ventaja que tiene la percusión es la de no obstruir las frecuencias sonoras de los demás instrumentos de la orquesta, por esta razón la inserción de este formato dentro de la mezcla final no es tan manipulada, creando de esta forma una mezcla más natural y con pocos elementos aditivos a la captura sonora.

El corte 1m3 cuenta con una grabación de formato general, que busca propiciar un sonido ambiental bastante místico desde su interpretación y desde las condiciones acústicas del sitio para la captura. La mezcla de esta parte se hace inicialmente con las voces, para lograr un equilibrio sonoro contundente entre cada una de ellas y que la idea de pregunta y respuesta entre voces femeninas y masculinas sea clara dentro de la pista. En algunos momentos de la música, las sopranos mantienen un registro agudo que deja una mayor saturación a la pista de audio, donde es pertinente realizar ciertos ajustes a la captura para disminuir el brillo de estas voces y que las demás puedan sentirse en forma clara.

Para finalizar con la mezcla, la percusión étnica no necesita de tanta manipulación sonora en forma digital, por el contrario, es una de las partes de la instrumentación que no necesitó mayor influencia sobre la captura, por el sonido ambiente con el cual se hace la sesión de grabación. Los efectos que realiza esta parte del formato instrumental no requieren de mayor trabajo de edición y son mezclados en forma simple, sin aditivos técnicos.

CONCLUSIONES

De la evolución del cine, se concluye que hay dos formas de realización cinematográfica: el cine industrial y el cine independiente, donde en la primera se identifica dentro de las producciones con miras a establecer mecánicas de consumo que determinan ciertos parámetros de creación que guían el uso de herramientas en la composición musical de acuerdo a las tendencias comerciales de cada época, mientras que el cine independiente busca romper con estas lógicas permitiendo una libertad creativa mucho mayor que enmarca un gusto musical con otro punto de vista, propiciando de esta forma herramientas de composición que pretenden generar propuestas en un nuevo gusto musical.

Teniendo en cuenta la relación del cine y los acontecimientos mundiales se puede concluir que el séptimo arte responde a estos hechos, propiciando discurso, tendencias y corrientes artísticas con miras a acompañar, respaldar, refutar o reflexionar sobre estos hechos históricos que identifican la historia de la humanidad como las guerras mundiales, de modo que la tendencia estética de estos proyectos se dirige a la búsqueda de identidad y la música al interior de estos filmes va ligada a esta necesidad usando como herramienta en la composición elementos tradicionales de cada contexto como formatos instrumentales, lenguajes armónicos, además de referentes en la música tradicional y clásica.

Al interior de las películas de Walt Disney, se concluye que la canción, como herramienta de creación musical, puede ser parte de la estructura narrativa del proyecto, teniéndose en cuenta como referente empático en la psicología de los personajes y que en la implementación de la propuesta de este trabajo está presente de manera conclusiva al eje temático de la historia, definiendo el final de la estructura narrativa para este proyecto. Igualmente, otra herramienta de composición asociada al legado de Walt Disney es el “Mickeymousing”, que ha estado presente en realizaciones animadas y fantásticas, que van desde los años 30 al tiempo presente.

El desarrollo histórico del cine colombiano y su respuesta a las vertientes cinematográficas desarrolladas en el resto del mundo puede concluir que el cine nacional históricamente ha

desarrollado un marco referencial estético basado en los lineamientos tradicionales del país, con el objetivo de apartarse de los esquemas establecidos en otros países, utilizando como herramienta de composición musical la música nacional. Esto dentro de la época actual ha cambiado y el cine colombiano con miras a industrializarse, ha iniciado una implementación estética enmarcada en los lineamientos del cine industrial internacional, donde se usa el formato orquestal como herramienta para la creación musical.

El trabajo interdisciplinar de los compositores con los directores de cine tiene como finalidad la unión de una capacidad creativa por parte del compositor con las ideas estéticas del director entorno al proyecto para el desarrollo de un concepto musical que será la herramienta de composición más importante para el compositor. Sumado a esto, la entrega de bocetos musicales al director propicia una reflexión sobre el trabajo de composición por medio del diálogo de saberes con miras a potenciar las herramientas para la composición planteadas en un inicio o bien transformarlas e incluso cambiarlas para finalmente de establecer una unidad en la visión estética de la película.

Los bocetos son una herramienta composicional que desarrolla las ideas creativas de forma inicial en el discurso musical. De esta misma manera, el desarrollo de estos bocetos permite mostrar en forma reducida las ideas plasmadas dentro de la composición en el mismo proceso en que se desarrollan y plasmar un diseño musical que es consecuente con el diseño de la escena, de esta forma se busca optimizar el tiempo del trabajo del compositor y estructurarlo para el desarrollo de un asertivo discurso musical.

El reporte mencionado como Spotting notes es una herramienta composicional que busca enmarcar de una forma clara para el compositor y la producción el contenido musical que va a desarrollar la composición para el proyecto. De esta misma manera, al ser esta una hoja de ruta para la composición musical, se puede someter a cambios de acuerdo a la forma en que el trabajo empieza a requerirlo para desarrollar un discurso musical más acertado en el proceso de la composición.

La orquestación es en sí una herramienta de composición que busca potenciar la idea creativa de las piezas musicales para un proyecto, buscando mayor claridad al poner en evidencia los elementos importantes de la composición, bien sean melodías, texturas, efectos y demás elementos que pueden ser trascendentales en el discurso. Sumado a esto, la orquestación debe aportar elementos creativos al discurso musical en la medida que las piezas musicales no cambien su esencia y objetivo, a cambio de esto, estos nuevos elementos deben apoyar y magnificar la idea con la cual se construyó el discurso musical.

Los análisis musicales realizados a la película ET, que son relacionados con los demás elementos de la imagen como los planos, los personajes, los ambientes, etc. Concluyen que: la música se construye a partir de la estructura narrativa de la película, donde la música relaciona ejes temáticos con los personajes y al momento de exponerlos se confirma lo que sucede en la imagen. Por otro lado el lenguaje armónico utilizado al interior de la película define la carga psicológica de la misma, donde las disonancias ayudan a crear un ambiente tenso entorno a ciertas escenas en que aún se desconoce al personaje ET y cuando finalmente se da a conocer, el lenguaje armónico es menos tenso y más estable. De igual manera, la música tiene una relación directa con el plano cinematográfico, evidenciándolo por medio de la orquestación, utilizando mayor formato instrumental en algunos planos abiertos y una menor, e incluso instrumentos solistas en planos más cerrados.

La música para la película “Un corazón para el leñador”, que es la propuesta realizada para este trabajo, puede concluir los siguientes aportes a partir de la misma: el uso del lenguaje armónico modal se relaciona con la música étnica en general, siendo éste el marco referencial estético del proyecto y el concepto sonoro que va a desarrollar como hilo argumental. El uso de la percusión étnica del litoral pacífico delimita el contexto geográfico de la historia, siendo esta una herramienta que aporta propiedades físicas a la música. El formato coral es usado como herramienta de composición para destacar la divinidad de la Madremonte en la historia, siendo este un elemento que apoya el discurso narrativo y la visión del director frente al personaje. Los efectos orquestales que realizan la cuerda y flautas en notas aleatorias son herramientas que representan de forma sonora lo que ocurre en la imagen cuando la Madremonte lanza hojas, insectos y demás al leñador. La técnica de composición minimalista hace parte de las

herramientas utilizadas con el fin de crear una tensión que va en aumento en la medida que va avanzando la secuencia que antecede la aparición de la Madremonte.

La música ejecutada tiene como herramienta desde su composición las diferentes posibilidades en torno a la interpretación instrumental, donde las diferentes técnicas de interpretación en la cuerda como el spicatto y el taché determinan un carácter musical que va ligado a la estructura de la pieza en relación a la escena. Sumado a esto, la edición de la partitura se convierte en una herramienta de composición cuando el compositor aclara de esta manera, las necesidades interpretativas del discurso musical.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliográficas

- Chion, M. (1990). *La Audiovisión*. París: Éditions Nathan.
- Davis, R. (1999). *Complete guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press.
- Karlin, F., & Wright, R. (2004). *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York - London: Routledge.
- Sontag, S. (1969). *Estilos Radicales*. Suma de Letras.
- Xalabarder, C. (2006). *Música del cine: una ilusión Óptica*. Barcelona: Libros en Red.
- Zimmer, H. (2005). The gladiator Waltz. En F. Karlin, & R. Wrigth, *On the Track* (pág. 169).

Entrevistas

- Arboleda, J. C. (12 de Abril de 2013). Entrevista al Orquestador. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Garay, A. (Febrero de 2014). Entrevista al representante artístico. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- González, C. B. (20 de Mayo de 2013). Entrevista al director de Cine. (A. C. Cárdenas, Entrevistador)
- Laverde, F. (22 de Octubre de 2013). Entrevista a Fernando Laverde. (A. C. Cárdenas, Entrevistador)
- Lozano, S. (19 de Marzo de 2013). Entrevista al compositor. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Pérez, F. (16 de Abril de 2013). Entrevista al compositor. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Ramírez, A. (29 de Enero de 2013). Entrevista al compositor. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Sanabria, C. (13 de Abril de 2013). Entrevista al compositor. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Santa, C. (4 de Abril de 2013). Entrevista al director. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Silva, C. (10 de Julio de 2013). Entrevista al ingeniero de sonido. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Triana, J. A. (8 de Mayo de 2013). Entrevista al Director de cine. (A. Cárdenas, Entrevistador)
- Zorro, M. (15 de Mayo de 2013). Entrevista al Ingeniero de sonido. (A. C. Cárdenas, Entrevistador)

Películas

- Acevedo Vallarino, A. (Dirección). (1925). *Bajo el cielo antioqueño* [Película].

- Acevedo, A. (Dirección). (1924). *La tragedia del silencio* [Película].
- Annakin, K. (Dirección). (1952). *The Story of Robin Hood & His Merrie Men* [Película].
- Cabrera, S. (Dirección). (1993). *La estrategia del Caracol* [Película].
- Calvo Olmedo, M. (Dirección). (1941). *Flores del Valle* [Película].
- Calvo, M. (Dirección). (1922). *María* [Película].
- Cooper, M. C., & Schoedsack, E. B. (Dirección). (1933). *King Kong* [Película].
- Cortot, A. (Dirección). (1936). *The children's corner* [Película].
- Crosland, A. (Dirección). (1927). *The jazz singer* [Película].
- Curtiz, M. (Dirección). (1940). *The sea Hawk* [Película].
- DeMille, C. B. (Dirección). (1956). *The Ten Commandments* [Película].
- DiDomenico, F. (Dirección). (1915). *El drama del 15 de Octubre* [Película].
- Disney, W. (Dirección). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Película].
- Disney, W. (Dirección). (1940). *Fantasia* [Película].
- Docter, P. (Dirección). (2009). *Up* [Película].
- Donner, R. (Dirección). (1976). *The Omen* [Película].
- Dorado, A. (Dirección). (2012). *Apaporis* [Película].
- Duperly Angueira, O., Crane, J., & Crane, L. (Dirección). (1944). *Golpe de Gracia* [Película].
- Duque, L. (Dirección). (2008). *Los actores del conflicto* [Película].
- Fleming, V. (Dirección). (1939). *The wizard of Oz* [Película].
- Fleming, V., Cukor, G., & Wood, S. (Dirección). (1939). *Gone with the wind* [Película].
- Franco Quiñones, E., Tejada, R., & Córdova, H. (Dirección). (1955). *Made in Usa* [Película].
- García, M. (Dirección). (2014). *El mundo de Lemú* [Película].
- Gaviria, V. (Dirección). (1990). *Rodrigo D* [Película].
- Geromini, C., Jackson, W., & Luske, H. (Dirección). (1950). *Cinderella* [Película].
- Geronimi, C., Jackson, W., & Luske, H. (Dirección). (1951). *Alice in Wonderland* [Película].
- Gómez Urquiza, Z. (Dirección). (1967). *Un Ángel de la Calle* [Película].

- González Zafra, W. (Dirección). (2012). *La sargento Matacho* [Película].
- Hanna, W., & Barbera, J. (Dirección). (1975-1977). *Tom y Jerry* [Película].
- Hitchcock, A. (Dirección). (1960). *Psycho* [Película].
- Hitchcock, A. (Dirección). (1963). *The Birds* [Película].
- Joseph y Mayol, M., & Martínez, G. (Dirección). (1944). *Antonia Santos* [Película].
- Koster, H. (Dirección). (1953). *The robe* [Película].
- Kubrick, S. (Dirección). (1960). *Spartacus* [Película].
- Kurosawa, A. (Dirección). (1950). *Rashomon* [Película].
- Lang, F. (Dirección). (1924). *Die Nibelungen* [Película].
- Lasseter, J. (Dirección). (1995). *Toy Story* [Película].
- Laverde, F. (Dirección). (1972). *El País de Bella Flor* [Película].
- Laverde, F. (Dirección). (1978). *La pobre Viejecita* [Película].
- Laverde, F. (Dirección). (1983). *Cristóbal Colón* [Película].
- Le Bargy, C., & Calmettes, A. (Dirección). (1908). *L'Assassinat du Duc de Guise* [Película].
- Lean, D. (Dirección). (1962). *Lawrences de Arabia* [Película].
- Lisandro, D. (Dirección). (1986). *Visa Usa* [Película].
- Lisberger, S. (Dirección). (1982). *Tron* [Película].
- Lounsbery, J., & Reitherman, W. (Dirección). (1977). *The Many Adventures of Winnie the Pooh*
[Película].
- Luzardo, J. (Dirección). (1965). *El río de las Tumbas* [Película].
- Martínez, G. (Dirección). (1944). *Bambucos y corazones* [Película].
- Mayolo, C. (Dirección). (1978). *Agarrando pueblo* [Película].
- Méliès, G. (Dirección). (1899). *Cendrillon* [Película].
- Méliès, G. (Dirección). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Película].
- Nieto Roa, G. (Dirección). (1984). *Caín* [Película].
- Noonan, C. (Dirección). (1995). *Babe el Puerquito Valiente* [Película].

- Ochoa, R. (Dirección). (1965). *Tierra Amarga* [Película].
- Pabst, G. W. (Dirección). (1925). *Die Freudolose Gasse* [Película].
- Peña, L. D. (Dirección). (1957). *Bajo el Sol de los Llanos* [Película].
- Powell, M. (Dirección). (1940). *The Thief of Bagdad* [Película].
- Preminger, O. (Dirección). (1955). *The man with the golden arm* [Película].
- Ribón Alba., G. (Dirección). (1955). *La gran Obsesión* [Película].
- Saa Silva., R. (Dirección). (1943). *Allá en el Trapiche* [Película].
- Sanint, A. (Dirección). (2009). *Los Atrapasueños* [Película].
- Santana, A., & Schroeder, C. (Dirección). (1938). *Al son de las Guitarras* [Película].
- Soderguit, A. (Dirección). (2014). *Anina* [Película].
- Soler, J. (Dirección). (1964). *Semáforo en Rojo* [Película].
- Spielberg, S. (Dirección). (1977). *Close Encounters of the Third Kind* [Película].
- Spielberg, S. (Dirección). (1981). *ET el Extraterrestre* [Película].
- Spielberg, S. (Dirección). (1991). *Hook* [Película].
- Stanton, A. (Dirección). (2008). *Wall-e* [Película].
- Triana, J. A. (Dirección). (1985). *Tiempo de Morir* [Película].
- Triana, J. A. (Dirección). (1996). *Edipo Alcalde* [Película].
- Triana, R. (Dirección). (2002). *Como el Gato y el Ratón* [Película].
- Triana, R. (Dirección). (2006). *Soñar no cuesta nada* [Película].
- Truffaut, F. (Dirección). (1959). *Les quatre cents coups* [Película].
- Truffaut, F. (Dirección). (1962). *Jules et Jim* [Película].
- Valencia, J. S. (Dirección). (2011). *Póker* [Película].
- Verbinski, G. (Dirección). (2003-2007). *Piratas del Caribe* [Película].
- Wyler, W. (Dirección). (1959). *Ben Hur* [Película].
- Young, T. (Dirección). (1962). *Dr No* [Película].

Sitios web

- , Sony Pictures;. (s.f.). *Sony Pictures Post production*. Recuperado el 27 de Octubre de 2013, de Sony Pictures Post production: <http://www.sonypicturespost.com/soundservices/scoringstage/scoringstage.html>
- Imdb*. (22 de Enero de 2014). Recuperado el 22 de Enero de 2014, de Imdb: http://www.imdb.com/name/nm0617588/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
- Wikipedia*. (15 de 1 de 2014). Recuperado el 15 de 1 de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine
- Wikipedia*. (26 de Enero de 2014). Recuperado el 26 de 1 de 2014, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_mudo
- Wikipedia*. (26 de Enero de 2014). Recuperado el 26 de Enero de 2014, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine
- Colombiano, F. (12 de Diciembre de 2012). *Youtube*. Recuperado el 8 de Septiembre de 2013, de Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=dQZSjtdN2IE>
- Díaz, J. (06 de Noviembre de 2007). *Youtube*. Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=bEj5OyCrI90>
- Elegyscores. (30 de Mayo de 2011). *Youtube*. Recuperado el 13 de Julio de 2013, de Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=_JA1OT184yc
- Enya. (10 de Julio de 2011). *youtube*. Recuperado el 10 de Junio de 2013, de youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=EyhgRErmris>
- Filomuscia.com*. (s.f.). Recuperado el 28 de Enero de 2014, de Filomuscia.com: <http://filomusica.com/filo8/fantasia.html>
- FPF Colombiano. (11 de 12 de 2012). *youtube*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2013, de youtube: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=9xrhf537aHc
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (16 de Octubre de 2013). *Cronologías*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2013, de http://www.patrimoniofilmico.org.co/index.php?option=com_content&view=article&id=131&Itemid=67
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (8 de Marzo de 2014). *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*. Obtenido de <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/215.htm>
- Gimenez Freitez, A. (31 de Octubre de 2008). *Sonología*. Obtenido de <http://sonologia.blogspot.com/2008/10/mickey-mousing-music.html>
- Infante, C. (10 de Marzo de 2014). *Dias de cine.com*. Obtenido de Dias de cine.com: <http://www.diasdecine.com/index.php?pag=seccion&seccion=51>

- Kilar, W. (17 de Septiembre de 2011). *youtube*. Recuperado el 8 de Julio de 2013, de youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=5dvH2tJK5q0>
- MaestroSabanoti. (9 de Marzo de 2012). *Youtube*. Recuperado el 17 de Octubre de 2013, de Youtube: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=f-3u5OLfnYw
- Martínez - Salanova Sánchez, E. (6 de Febrero de 2014). *Universidad de Huelva*. Obtenido de <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>
- Ministerio del Interior. (s.f.). *Dirección Nacional de Derechos de Autor*. Recuperado el 28 de Octubre de 2013, de Dirección Nacional de Derechos de Autor: <http://www.derechodeautor.gov.co/>
- Olarte Collazos, J. M., & Rojas Chavarro, M. A. (2013). *Dirección Nacional de Derechos de Autor*. Recuperado el 28 de Octubre de 2013, de Dirección Nacional de Derechos de Autor: <http://www.derechodeautor.gov.co/documents/10181/11769/La+proteccion+del+derecho+de+autor+y+los+derechos+conexos+en+el+ambito+penal+sep+15+de+2010.pdf/75686fc1-c9be-4dc3-b1d5-efcd5f4be949>
- Ramírez Rojas, A. (8 de Enero de 2011). *Youtube*. Recuperado el 27 de Octubre de 2013, de Youtube: http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=KMuoGhQJbiM
- Sonicplug*. (s.f.). Recuperado el 15 de Junio de 2013, de Sonicplug: <http://www.futuremusic-es.com/modules/tag/view.tag.php?logic#.UecfEtJg-8A>
- Suatrillha. (7 de Julio de 2009). *Youtube*. Recuperado el 15 de Mayo de 2013, de Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=Nx7NiJHIIgs>
- Wikia. (7 de Abril de 2014). *Wikia*. Obtenido de Sitio Web de Wikia: http://es.mitologia.wikia.com/wiki/Dioses_Africanos
- Wikipedia. (11 de Diciembre de 2013). *Cine de Animación*. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_animaci%C3%B3n
- Wikipedia. (10 de Marzo de 2014). *Historia del cine*. Recuperado el 28 de Enero de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine
- Wikipedia. (28 de Febrero de 2014). *Wikipedia*. Recuperado el 27 de Enero de 2014, de Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Technicolor>
- Wordpress.com. (11 de Marzo de 2014). *Neorrealismo*. Obtenido de Cine Cam: <http://cinecam.wordpress.com/historia-del-cine/neorrealismo/>

Reportes

- Cárdenas, A. (2013). *Spotting Notes "Un corazón para el Leñador"*.
- Ramírez Rojas, A. (2012). *Plan de grabación "la Sargento Matacho"*.

Ramírez, A. (2011). *Spotting Notes, La Sargento Matacho*.