



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:

IMÁGENES PARA ORQUESTA DE CUERDAS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y SONIDO Y  
LOS PROCESOS PEDAGÓGICOS EN TORNO A ELLA

Presentado por el estudiante:

**Jeyson Alejandro Muñoz Méndez**

CC: 1010191059

Código: 2010275028

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

1. Abre espacios al compositor pedagogo que busca crecer en su contexto y se hacerse colectivamente
2. Demuestra la complejidad que resulta de articular cine, pedagogía y música
3. Se empodera de su proceso formativo y visualiza nuevos campos de acción
4. Es una apuesta y llamado a la indisciplinarización de las artes
5. Es un aporte a la orquesta de cuerdas de la UPN en cuanto al diagnóstico de las problemáticas y fortalezas, para desde allí proponer estrategias de trabajo alternativo

|                   | NOMBRE                     | FIRMA | NOTA |
|-------------------|----------------------------|-------|------|
| Jurado 1 - lector | Victoriano Valencia Rincón |       | 50   |
| Jurado 2- lector  | Héctor Camilo Linares Rozo |       | 50   |
| Jurado 3 - asesor | Esperanza Londoño La Rotta |       | 50   |
| Jurado 4 - asesor | Roberto Rubio Chaparro     |       | 50   |

NOTA FINAL: 50

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C a los 22 días del mes de junio de 2015

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL  
*Educadora de educadores*

**IMÁGENES PARA ORQUESTA DE CUERDAS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y  
SONIDO Y LOS PROCESOS PEDAGÓGICOS ENTORNO A ELLA**

Proyecto para optar al grado de Licenciado en Música

JEYSON ALEJANDRO MUÑOZ MÉNDEZ

Asesor Metodológico: Esperanza Londoño La Rota

Asesor Específico: Roberto Rubio

Bogotá, Colombia

2015

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL  
*Educadora de educadores*

**IMÁGENES PARA ORQUESTA DE CUERDAS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y  
SONIDO Y LOS PROCESOS PEDAGÓGICOS ENTORNO A ELLA**

Proyecto para optar al grado de Licenciado en Música

JEYSON ALEJANDRO MUÑOZ MÉNDEZ

Asesor Metodológico: Esperanza Londoño La Rota

Asesor Específico: Roberto Rubio

Bogotá, Colombia

2015



## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

#### 1. Información General

|                      |   |
|----------------------|---|
| Tipo de documento    | TRABAJO DE GRADO  |
| Acceso al documento  | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES  |
| Título del documento | IMÁGENES PARA ORQUESTA DE CUERDAS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y SONIDO Y LOS PROCESOS PEDAGÓGICOS ENTORNO A ELLA.  |
| Autor(es)            | MUÑOZ MÉNDEZ, JEYSON ALEJANDRO  |
| Director             | LONDOÑO, ESPERANZA; RUBIO, ROBERTO  |
| Publicación          | Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 155 p.   |
| Unidad Patrocinante  | UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN  |
| Palabras Claves      | Música descriptiva, Música incidental, Orquesta de cuerdas, Cortometraje, Repertorio formador, relación imagen – sonido, Composición, Usos y funciones de la música en el cine, Categorías de la música en el cine. |

#### 2. Descripción

Trabajo de grado que se propone abordar la relación entre imagen y sonido a través del repertorio de la música para cine. Se aborda el repertorio como eje formador y vehículo propicio para abordar las diversas dificultades que se pueden presentar en un colectivo musical en proceso de formación. Se realiza una composición de corte incidental bajo las características técnico – musicales que la orquesta de la Universidad Pedagógica Nacional presenta. Finalmente se realiza la proyección del cortometraje y de manera simultánea la orquesta de cuerdas ejecuta la obra, a manera de musicalización en vivo. Este proceso se filma y el video correspondiente se anexa al documento final.

#### 3. Fuentes

ADORNO, T. W., & EISLER, H. (1976). El Cine y la Música. En T. Adorno, *Komposition für den Film* (F. Montes, Trad., págs. 28,60, 61). Madrid: Fundamentos. CHION, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós. DAVIS, R. (1999). *Complete Guide to Film Score*. (A. Muñoz, Trad.) Boston: Berklee Press. FRAILE PRIETO, T. (2004). *Introducción a la música en el Cine: apunte para el estudio de sus teorías y sus funciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. FRAILE, T. (2007). *El Elemento Musical en el Cine. Un modelo de Análisis*. Madrid: Edipo. GUSTEMS, J. (2006). *Atlas Básico de la Música*. Barcelona: Parramón.

#### 4. Contenidos


Se realizó una investigación de la historia de la música en el cine, la vinculación, características, usos y funciones de la misma. También se aborda la música descriptiva como forjadora de los elementos y recursos empleados en la música incidental en la actualidad. Seguido a esto se hace una caracterización de la población objetivo centrándose en el estadio musical de la misma, el cual permitirá identificar las virtudes y dificultades y los contenidos que ha trabajado. Luego se hace una descripción del proceso compositivo, la creación de los personajes y el análisis de la relación entre imagen y sonido encontrada en cada una de las doce escenas allí expuestas. Finalmente el proceso de montaje y las temáticas y dificultades que se presentaron en ese momento son enunciados, y cómo por medio de la imagen se dio solución a las mismas.

#### 5. Metodología

El enfoque empleado para el desarrollo de este trabajo de grado fue el de investigación creación. Se realizaron una serie de observaciones focalizadas a entender el proceso de ensayo y cómo los estudiantes de la orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional abordan las diferentes obras y pasajes que la componen. Posteriormente se realizó un análisis situacional para comprender el estadio musical de la agrupación y partir de éste para realizar la composición incidental. Finalmente se realizaron entrevistas y encuestas a los estudiantes de la Orquesta, su director y profesores externos a la misma.

#### 6. Conclusiones

Se evidenció la potencialidad pedagógica que se encuentra de la relación establecida entre imagen y sonido, propuesta desde la musicalización de un cortometraje.  
Es posible abordar diferentes temáticas del plan de estudios a través del repertorio. Tomando el repertorio como eje formador.

|   |   |  |
|---|---|--|
| <br>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA<br>NACIONAL<br><small>Investigación y Formación</small> | <b>FORMATO</b>                              |  |
|   | <b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b> |  |
| Código: FOR020GIB   | Versión: 01                                 |  |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012   | Página 2 de 2                               |  |

|                |                                   |
|----------------|-----------------------------------|
| Elaborado por: | JEYSON ALEJANDRO MUÑOZ MÉNDEZ     |
| Revisado por:  | <i>Capitana Jordana La Realte</i> |

|                                   |    |    |      |
|-----------------------------------|----|----|------|
| Fecha de elaboración del Resumen: | 22 | 06 | 2015 |
|-----------------------------------|----|----|------|

*Tengo la fortuna de contar con una extraordinaria  
Familia que con su incondicional apoyo y comprensión  
me han permitido alcanzar las metas que me he trazado.*

*A mi madre Ana , Julia y Adriana.*

*Y a mi compañera de vida María P.*

*Infinitas Gracias.*

## INTRODUCCIÓN

La oscilación de un péndulo, un pequeño reloj despertador cerca de uno más grande que en el fondo tiene la imagen de una ola; relojes *flip* que marcan las 11:52; cerca un reloj de arena y dos más en la mesa. Un pasillo repleto de relojes de salón, de bolsillo, despertadores, cucú y más; los cuales se ubican en las paredes, en los muebles, el suelo e incluso en el techo. Y de repente un pequeño pez rojo nada por detrás de ellos... así da inicio el cortometraje animado francés *Contre Temps*, cuya narración sirvió de pretexto para la creación de una obra musical de corte descriptivo, que evidenciara las capacidades y herramientas pedagógicas alojadas en este tipo de repertorios.

El presente trabajo se encuentra estructurado de la siguiente manera: en primera medida, se muestra una contextualización acerca de la historia de la música del cine, las categorías y funciones de la misma. Luego una breve reseña de la música descriptiva en donde también se expone la música programática como antecesora y creadora de muchos de los elementos a los que recurre la música incidental hoy en día.

Seguido de esto, un capítulo donde se aborda la orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional, exponiendo sus características, conformación y algo de su proceso musical. Realizando un análisis musical de una de las obras trabajadas a lo largo del semestre, de repertorio tradicional como lo es “La serenata para cuerdas en Mi mayor de Antoni Dvorak”. Para finalmente, hacer una descripción del cortometraje y el proceso compositivo de la obra para el mismo, en donde se analiza a profundidad la relación música – imagen de cada una de las escenas que componen esta cinta animada. Y así mismo se da razón de los tres ensayos que se emplearon para el montaje de esta obra.

Expreso mis más sinceros agradecimientos a cada uno de los integrantes de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional, a su director Miguel Ángel Casas Barreto y a Juan Felipe Rivera por el tiempo y disposición empleados para el desarrollo y funcionamiento de este proyecto de grado.

## Tabla de contenido

|  |    |
|--|----|
| 1. IMÁGENES PARA ORQUESTA DE CUERDAS: RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y SONIDO Y LOS PROCESOS PEDAGÓGICOS ENTORNO A ELLA ..... | 11 |
| 1.1 Planteamiento del Problema .....   | 12 |
| 1.2 Objetivo General .....   | 14 |
| 1.3 Objetivos Específicos.....   | 14 |
| 1.4 JUSTIFICACIÓN .....  | 14 |
| 1.5 METODOLOGÍA .....  | 16 |
| ENFOQUE .....  | 16 |
| 1.6 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....  | 19 |
| Entrevista .....   | 19 |
| 1.7 UBICACIÓN DE LA POBLACIÓN .....  | 23 |
| 2. MÚSICA CINEMATOGRAFICA .....  | 24 |
| 2.1 Historia de la música en el Cine .....   | 25 |
| 2.2 Categorías de la Música en el Cine.....  | 33 |
| 2.3 Funciones de la Música en el Cine .....  | 42 |
| 2.4 Música Descriptiva .....   | 46 |
| 2.5 Herencia de la música programática: Música Incidental .....  | 53 |
| 3 ORQUESTA DE CUERDAS.....   | 61 |
| 3.1 La Orquesta de cámara o de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional ..                             | 62 |
| 3.2 Análisis situacional de la Orquesta.....   | 64 |
| 4 CORTOMETRAJE .....   | 70 |
| 4.1 Cortometraje “Contre temps” .....  | 71 |
| 4.2 Proceso Compositivo.....   | 73 |
| 4.2.1 Agua .....   | 83 |
| 4.2.2 El Hombre Recolector de Tiempo .....   | 86 |
| 4.2.3 La Niña.....   | 90 |
| 4.3 Análisis de la Relación Imagen – Sonido .....  | 92 |
| Escena 1: Relojes bajo el agua .....   | 92 |

|   |     |
|---|-----|
| Escena 2: El hombre se prepara.....   | 93  |
| Escena 3: Agua descende y el hombre sale en búsqueda de tiempo .....  | 95  |
| Escena 4: Cuarto de juegos .....  | 96  |
| Escena 5: Encuentro con la Niña .....   | 98  |
| Escena 6: Hombre continúa en su búsqueda.....   | 100 |
| Escena 7: Inundación del cuarto de juegos.....  | 102 |
| Escena 8: Corre a Salvarla .....  | 102 |
| Escena 9: La niña encuentra una mejor salida.....   | 103 |
| Escena 10: La gran Ventana de Cristal .....   | 104 |
| Escena 11: Persecución de la Ola Gigante / Atrapados .....  | 106 |
| Escena 12: Océano .....   | 107 |
| 4.4 Montaje de la Obra <i>Contre Temps</i> con la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional. ....                                   | 109 |
| TABLA GENERAL DE LAS SESIONES DE ENSAYO .....   | 109 |
| CONCLUSIONES .....  | 115 |
| Bibliografía.....   | 119 |
| ANEXOS .....  | 122 |
| Anexo 1: Score <i>Contre Temps</i> .....  | 122 |
| Anexo 2: Entrevista a la Pedagoga musical Gloria Valencia Mendoza.....  | 136 |
| Anexo 3: Entrevista al Profesor Camilo Linares, Director de la Banda Juvenil de Cundinamarca y la Banda Sinfónica de la Universidad Pedagógica..... | 138 |
| Anexo 4: Entrevista dirigida al Profesor y director Migue Ángel Casas. ....   | 140 |
| Anexo 5: Entrevista dirigida al profesor y compositor colombiano, Victoriano Valencia .....   | 143 |
| Anexo 6: Entrevista Realizada a un profesor de la Universidad Pedagógica (Profesor 2) .....   | 148 |
| Anexo 7: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 1) ..  | 149 |
| Anexo 8: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 2) ..  | 151 |
| Anexo 9: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 3) ..  | 152 |
| Anexo 10: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 4) ..   | 154 |
| Anexo 11: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 5) ..   | 156 |
| Anexo 12: Apreciaciones y opiniones de algunos estudiantes acerca del trabajo realizado con la obra <i>Contre Temps</i> . ....                      | 157 |

## TABLA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| figura 1 Fragmento IV mov. Sinfonía 9, "Oda a la alegría". L.V. Beethoven.....   | 35 |
| figura 2 Pequeña Serenata Nocturna en G Mayor, Allegro. Wolfgang A. Mozart .....   | 35 |
| figura 3 Música sincrónica .....   | 39 |
| figura 4 Música empática .....   | 40 |
| figura 5 Música anempática.....  | 41 |
| figura 6. Distintos <i>leitmotiv</i> presentados en <i>tristán e isolda</i> de R. Wagner. c) la orquesta adopta el motivo presentado por <i>isolda</i> y le da un giro mediante el movimiento cromático ascendente. 50 |    |
| figura 7. Fragmento de Forever Amber (Ambiciosa). David Raksin (1947). .....   | 55 |
| figura 8. Fragmento de reducción para piano de Hedwig's Theme (el tema de hedwig), Harry Potter. John Williams (2001).....   | 56 |
| figura 9. Los personajes son atrapados por la ola. Motivo con cromatismos y disonancias .....  | 57 |
| figura 10. Fragmento The Imperial March. Star Wars. John Williams (1980).....  | 57 |
| figura 11 Comparación de los registros empleados en la serenata para cuerdas de Dvorak y la música del cortometraje <i>contre temps</i> . .....  | 68 |
| figura 12. Construcción del tema "agua" .....  | 83 |
| figura 13 Musicalización del "agua" descendiendo .....   | 85 |
| figura 14 Fragmento de " <i>la mer</i> " - c. debussy .....  | 86 |
| figura 15. Fragmento del tema principal del hombre recolector de tiempo .....  | 89 |
| figura 16. Fragmento del tema transformado del "hombre recolector de tiempo".....  | 89 |
| figura 17. Tema de "la niña" - textura polifónica.....   | 92 |

**1. IMÁGENES PARA ORQUESTA DE CUERDAS: RELACIÓN ENTRE  
IMAGEN Y SONIDO Y LOS PROCESOS PEDAGÓGICOS ENTORNO A ELLA**

## 1.1 Planteamiento del Problema

Se considera que existe una aparente separación y escasa documentación del empleo de la música cinematográfica en su formato de Orquesta de cuerdas en la categoría de banda sonora original en los procesos de formación musical dentro de la facultad de música en la Universidad Pedagógica. Ya que dentro del plan de estudios de la licenciatura no se encuentran los espacios adecuados que permitan a los estudiantes ampliar su campo profesional en nuevos procesos de aprendizaje de carácter teórico, gramatical y/o interpretativo, como lo facilitan este tipo de obras pertenecientes al género mencionado. Se entiende por música cinematográfica o música creada para cine toda música que suena a lo largo de un cortometraje, documental o largometraje. Esta música se encuentra clasificada en cuatro grandes grupos: 1. la música adaptada, es decir, ya existente y que se emplea de algún modo en las escenas. 2. La Banda sonora original, que como se indica, es creada exclusivamente para una cinta determinada. 3. La música Incidental que por definición, no es diegética: no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, el espectador no puede reconocer su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. No tiene sentido realista, se ubica en lugares tan inconcretos como lo son el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes, y su duración no responde a criterios de exactitud, sino que se prolonga en función de las necesidades de cada escena, pudiendo interrumpirse y reanudarse mucho tiempo después (Xalabarder, 1997. Pp. 155 - 204). Siendo estas dos últimas, (la banda sonora original y la música incidental) las escogidas como criterio compositivo para llevar a cabo la presente propuesta. Y por último, 4. la música diegética, la cual se encuentra dentro de la escena, se puede evidenciar su procedencia, un televisor, un radio, una orquesta, etc.,. Y si es presenciada por los personajes.

Dentro de este marco, es válido mencionar la música descriptiva y programática como antecesora y quizás formadora de la música cinematográfica y sus derivadas, como ya se ha mencionado. Las bandas sonoras acuden hoy en día a los elementos y efectos sonoros de orden descriptivo propios de esta música, existente desde mucho antes del desarrollo del cine.

La música de cine o para el mismo, no es utilizada en los procesos pedagógicos de formación ya que el modelo de enseñanza se ha centrado en la lógica euro céntrica donde se resalta la trayectoria musical de los compositores más reconocidos al igual que sus obras, dejando de lado los nuevos repertorios y nuevos compositores que plantean propuestas tan válidas como las comúnmente utilizadas. En este sentido, hay una postura que desconoce otras músicas y no reconoce las posibilidades pedagógicas que la música cinematográfica ofrece, tales como la oportunidad de trabajar métricas desconocidas o poco trabajadas por el instrumentista hasta el momento; por otro lado, un manejo de las dinámicas de manera profunda y contextualizada las cuales van fuertemente ligadas a la imagen; y por último y más importante, este género de música es sumamente atractivo para el joven, pues se puede tomar como punto de partida para atraer su atención hacia el aprendizaje formal de la música.

En consecuencia a lo anterior, la academia se ha quedado en un círculo donde se reproducen las mismas obras cada vez, al punto de no vincular el contexto actual de la música, y no dejarse permear por dichas propuestas, pues hoy en día la música va más allá del sonido en sí, como se concebía anteriormente, integrando otros aspectos de las artes como lo son la imagen y el movimiento, como se puede observar en diferentes obras de la actualidad, donde las imágenes juegan un papel esencial en la generación de nuevas sensaciones brindando una percepción más completa al ahora espectador y no oyente como tradicionalmente se le veía, pues la experiencia sensorial que ahora recibe es integral en lo que respecta a sus sentidos.

El sistema euro céntrico ha hecho énfasis en pocas músicas, y como ya se ha mencionado, desconoce la importancia de las nuevas propuestas, por lo tanto, cierra el campo profesional, negando nuevas posibilidades de profesionalización o especialización para el músico, es decir, si se aceptara la música cinematográfica dentro un espacio de educación formal, el músico podría especializarse en composición de música para cine. Finalmente, lo que se ha expuesto pretende demostrar que la música incidental es el resultado de la unión de la música con las diferentes ramas del arte.

Por consiguiente se presenta la pregunta que será el objeto de estudio de este proyecto de grado:

## **¿Qué procesos pedagógicos aporta la articulación entre imagen y sonido a través de la musicalización de un cortometraje?**

### **1.2 Objetivo General**

Identificar las ventajas pedagógicas que aporta la articulación entre imagen y sonido a través de la musicalización de un cortometraje

### **1.3 Objetivos Específicos**

- Influir en los procesos de formación pedagógica estandarizados, mediante la ampliación de repertorios con obras de música cinematográfica.
- Reconocer las dificultades técnico-musicales de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional para intervenirla por medio de música cinematográfica.
- Fortalecer mediante la implementación de nuevas tendencias, los procesos pedagógicos que se encuentran en constante transformación.

### **1.4 JUSTIFICACIÓN**

El trabajo sistematizado de un repertorio de música cinematográfica bajo el formato de población objetivo, desarrolla pensamiento musical en los jóvenes intérpretes, es decir, el integrante de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional, pudo llevar un proceso de aprendizaje lógico y simultáneo de las diferentes habilidades de la música, en este sentido; al aprender a leer música, aprender a escribirla, cantarla e interpretarla, tal como lo afirma el profesor Fabio (Martínez Navas, 2000); *“Cuándo se está aprendiendo a leer música, se debe simultáneamente desarrollar la capacidad de cantar, tocar un instrumento musical, leer y escribir...Si se conocen cinco sonidos es posible combinarlos de diferentes maneras...”* Esto debe ir más allá de la melodía, pues si al niño/joven se les enseñan cinco acordes tendrá

cinco acordes, por el contrario, si el individuo aprende a construir un acorde, tendrá un sinnúmero de acordes.

En relación con lo anterior, se creó un acercamiento de los jóvenes con la música de cine y de manera intrínseca con las posibilidades y oportunidades de trabajo, como brevemente se han mencionado los aportes que este tipo de música ofrece y que más adelante se ahondarán a profundidad. Pero dicho acercamiento fue posible gracias a la creación de una obra de corte incidental, teniendo presente las características de la Orquesta del Profesor Miguel Casas de la Universidad Pedagógica. Así mismo, esta obra cumplió con los criterios estéticos de esta música, y así al finalizar la implementación de la propuesta metodológica, se realizó la filmación de la orquesta de cuerdas interpretando la pieza en simultaneidad con la proyección del cortometraje *Contre Temps*, a modo de musicalización en vivo.

La creación de esta obra debió cumplir con una serie de características, todas ligadas al proceso musical e instrumental de la orquesta como conjunto y de sus integrantes. Estas características abarcaron desde el registro utilizado de los diferentes instrumentos, la duración de la obra, las dinámicas que se emplearon en la misma, las articulaciones y hasta la textura que se utilizó en la orquesta. El nivel de la obra a trabajar con esta población, por supuesto estuvo ligado a las particularidades de la Orquesta. Esto con el fin de llevar a cabo un proceso consciente y sistematizado del aprendizaje de los elementos que componen la música como el ritmo, la duración, el timbre, la melodía y otros elementos de interpretación como *crescendo*, *decrescendo*, *piano*, *pianísimo*, *forte* y *fortísimo*. Todo lo anterior resaltando la importancia de realizar el desarrollo de habilidades de manera colectiva y no individualizada, así optimizando un aprendizaje integral musical en el joven, y en última instancia como ya se ha propuesto, iniciar un proceso de consciencia del desarrollo del pensamiento musical en el individuo.

Al finalizar el trabajo se generaron nuevas posibilidades y conocimientos en cuanto a los procesos de construcción musical. Entiéndase como un proceso composicional y de ensamble por medio de esta música con la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional, en donde se pudo evidenciar la integración de los diferentes sentidos, al igual que con las demás artes por medio de la música mencionada. En

especial el aspecto visual, pues la música ya señalada, permite la creación de imágenes mentales y relacionarlas con los sonidos. Adicionalmente se dejó un material audio visual anexo al documento en el que se pudo apreciar la orquesta interpretando la pieza musical sobre la proyección del cortometraje previamente mencionado.

## **1.5 METODOLOGÍA**

### **ENFOQUE**

Inicialmente se realizó una serie de observaciones focalizadas que consisten en conocer a los integrantes de la orquesta, evidenciar cuáles son sus fortalezas y sobretodo, debilidades, ya que fueron estas las que definieron el nivel de la obra, los recursos empleados en ella y las limitaciones de orden compositiva, orquestal y demás a las que la pieza musical estará sujeta. También se realizaron entrevistas y encuestas dirigidas al director de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional y a sus integrantes. Esto con el fin de dar cuenta de la historia y proceso musical de la orquesta. Así como sus intereses y objetivos propuestos con y por la orquesta. Estas entrevistas se extendieron hacia otros profesores que se han destacado a lo largo de su carrera, en sus respectivos campos como lo son la composición y la dirección orquestal.

Luego de realizar esta exploración, acompañada de una búsqueda teórica y musical por parte del autor, tomando como eje central la música cinematográfica, se procedió a realizar la musicalización del cortometraje animado “Contra tiempo”<sup>1</sup> realizado por el equipo de animación bajo el mismo nombre y la dirección de Jérémie Boutelet. La musicalización como ya se ha mencionado, tuvo en cuenta los procesos musicales que la orquesta posee; sus fortalezas para potenciarlas y sus debilidades para intervenirlas. Así mismo y en la medida de lo posible, generar una mayor consciencia del acto interpretativo musical desde el instrumento.

---

<sup>1</sup> Traducción literal del título original en Francés, “Contre Temps”

También se tuvo en cuenta algunas características del modelo constructivista, el cual se fundamenta en tres principios base: conocimientos previos, zonas de desarrollo próximo y aprendizaje significativo.

Habiendo dicho esto, se debió construir un análisis situacional para determinar los conocimientos previos con los que cuenta cada individuo que conforma la orquesta. Esta información salió de las observaciones, entrevistas y encuestas como ya se han mencionado. Inicialmente se tomó como punto de partida el repertorio que la orquesta ha adquirido en su proceso de formación y dicho repertorio funcionó como puente al estilo de música que se pretende desarrollar con este trabajo, es decir, la música cinematográfica y así, será significativo el acercamiento a este género.

En segunda instancia, se encuentra, lo que (Vigotsky, 1979) denomina Zonas de Desarrollo Próximo (ZDP), definidas como la distancia real entre la capacidad de un individuo de resolver un problema de manera independiente y su nivel de desarrollo potencial, el cual se determina por la resolución de un problema cuando se tiene la guía de una persona con mayor entendimiento de la dificultad o en colaboración de un semejante más capaz. Es ahí donde tiene fundamento el realizar este proyecto con una Orquesta de cuerdas, pues gracias a su gran formato el cual ya posee unas jerarquías pre establecidas<sup>2</sup> a lo largo de la historia, en donde entre las familias mismas se pueden apoyar y ayudar para resolver los conflictos que la obra pueda presentar. Finalmente esto se traduce en que si bien los conceptos se adquieren de manera individual, el proceso de aprendizaje se potencia al realizarse de forma colectiva, por ello esta monografía apuesta por generar ZDP, en las cuales los conocimientos de los más aventajados servirán como un apoyo desde el punto de vista de un semejante, frente a los nuevos retos y nuevas posibilidades que conlleva el aprender algo nuevo o profundizar un saber ya adquirido. Que para este caso será el entendimiento y por sobretodo la inclusión e interpretación de obras de música para cine a la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional, como eje y vínculo para la formación musical de sus integrantes.

---

<sup>2</sup> Violines primeros, siendo los más virtuosos, musicales, etc. Seguidos de los Violines segundos, Violas, Violonchelos y por último los Contrabajos, quienes en muchos casos se quedan limitados a realizar pasajes de menor notoriedad.

Entonces, con relación a lo anterior se tiene la unión de los conceptos y conocimientos que trae el individuo con los nuevos saberes, dando como resultado el tercer principio del modelo constructivista, el aprendizaje significativo (Vigotsky. 1979. Ausubel. 1983), siendo este último quien dijo: *“Si tuviese que reducir toda la psicología educativa a un solo principio, enunciaría éste: el factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. Averígüese esto y enséñese consecuentemente”*, que en otras palabras no es más que lo que se ha mencionado, todo concepto nuevo, debe ir ligado a un concepto previo, para así, éste poder ser asimilado y entendido.

El enfoque no se presenta en su totalidad bajo el modelo constructivista debido a que no se generaron procesos de construcción colectiva, se utilizaron unos conceptos propios de este modelo. La escogencia del cortometraje, la elaboración de diseños de los motivos melódicos, la armonía, orquestación y en general, la composición final, están a disposición del compositor que para este caso, también es el autor de la presente monografía. Así que este proyecto se realizó bajo el enfoque de investigación creación, porque pretende enfrentar las diferentes dificultades musicales que se pueden presentar en una orquesta de cuerdas en proceso de formación a través de una composición de orden incidental, pero que correspondió a las necesidades musicales que la orquesta presenta.

## 1.6 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

A continuación se presentan los instrumentos empleados para recolectar la información necesaria para llevar a cabo y lograr los objetivos propuestos en el presente proyecto

### Entrevista

#### Entrevista dirigida al profesor y director Miguel Casas

- **Ítem a Observar:** Conocer a profundidad el trabajo que ha llevado a cabo el Director y profesor Miguel Casas con la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional
- **Preguntas:**
  - 1) A manera de introducción ¿podría relatar cómo surge la orquesta de cuerdas de la Universidad?
  - 2) Ya que la orquesta cambia de integrantes cada tanto, ¿cómo hace la selección del repertorio, tiene alguna meta con las obras o busca algo específico?
  - 3) Ya hablando propiamente de la Orquesta que hoy tiene, ¿cuáles son las falencias o dificultades que ha encontrado en lo musical, en lo técnico?
  - 4) En cuanto al uso de los diferentes golpes de arco y recursos técnicos, ¿ha evidenciado alguna dificultad?
  - 5) Recuerdo que al comenzar con este trabajo, usted personalmente me hizo la sugerencia que enfocara la obra en el ritmo y la afinación, ¿por qué? O ¿qué relevancia pedagógica tiene trabajar estos dos aspectos?
  - 6) Quisiera saber su opinión frente al empleo de este tipo de repertorios (música de cine) dentro de un contexto académico

- 7) A partir de lo que ha escuchado de la música para Contre Temps, ¿qué opinión tiene, consejo o sugerencia?

#### **1.6.1.1 Entrevista dirigida al profesor y compositor colombiano, Victoriano Valencia**

- **Ítem a Observar:** Evidenciar los procesos compositivos del profesor y Compositor Victoriano Valencia y comprender su posición frente a la música cinematográfica dentro de un marco académico.
  
- **Preguntas:**
  - 1) ¿A manera de introducción, podría hacer una breve reseña profesional de su carrera como profesor y compositor? Obras, personas, momentos que han sido o son los más significativos para usted como compositor.
  - 2) A *Grosso modo* ¿Cuáles considera que son las mayores dificultades musicales que se presentan en una Orquesta de cuerdas?
  - 3) ¿Cómo considera que se debe abordar una problemática específica dentro de un formato musical (cuarteto, orquesta de cámara, Banda sinfónica, Orquesta Sinfónica) desde la composición misma? ¿Lo considera pertinente?
  - 4) ¿Puedo trabajar multiniveles dentro de la misma obra?
  - 5) ¿Cómo es su proceso compositivo? ¿Hace uso de las nuevas tecnologías? Y de ser así, ¿Qué ventajas o limitantes encuentra al trabajar con ellas?
  - 6) Dentro de un marco académico ¿Qué ventajas y/o limitantes encuentra al hacer uso de la música sinfónica hecha para cine?
  - 7) ¿Ha tenido la oportunidad de escribir para este género? (Música descriptiva, música programática, música incidental, etc.) Describa su experiencia.
  - 8) Si tuviera la oportunidad de componer la música para un cortometraje o largometraje ¿Qué aspectos tendría en cuenta? ¿El proceso compositivo cambia en algún sentido?

### **1.6.1.3 Entrevista dirigida al Profesor y Director de la Banda Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Banda Juvenil de Cundinamarca, Camilo Linares**

- **Ítem a Observar:** Evidenciar los procesos pedagógicos como director de una banda sinfónica y comprender su posición frente a la música cinematográfica dentro de un marco académico.
- **Preguntas:**

- 1) Desde su punto de vista como profesor y como director, ¿qué falencias musicales ha evidenciado de la Orquesta de cuerdas de la Universidad?
- 2) Me han hablado de la importancia de trabajar el ritmo y la importancia para el músico trabajar el ritmo. Desde la dirección, cómo trabaja el ritmo. ¿Qué repercusiones pedagógicas puede trabajar el ritmo con una orquesta en formación?
- 3) ¿Usted considera que abordar este tipo de repertorios, de música para cine, aporta algo para el estudiante, o presenta alguna ventaja para el director a la hora de abordar una temática en especial?

### **1.6.1.4 Entrevista dirigida a los integrantes de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional**

#### **Ítem a Observar:**

- Evidenciar los gustos y las preferencias de los integrantes de la orquesta, frente a los diversos estilos y géneros de la música para películas.
- Conocer a los integrantes de la Orquesta y sus opiniones frente al trabajo realizado en ella

- **Preguntas de tipo abiertas:**

- 1) ¿Qué género de música escucha?
- 2) ¿Cuál o cuáles son sus películas favoritas?
- 3) ¿Cuáles son los criterios a la hora de seleccionar una película como favorita?
- 4) ¿Cuál fue la película más reciente que vio y que le haya gustado? ¿por qué?
- 5) ¿Qué entiende por banda sonora?
- 6) De manera concisa ¿qué papel cree que cumple la música en una película?
- 7) ¿Cuáles considera que son las dificultades o falencias musicales más notorias que la Orquesta de cuerdas de la Universidad presenta?
- 8) De las obras que se encuentran en el repertorio de la orquesta, ¿cuál ha sido la más significativa para usted? ¿por qué?
- 9) ¿Le gustaría que al repertorio de la orquesta se vincularan obras compuestas para una película? ¿Cuál/ Cuáles?
- 10) ¿Qué cree que se debe tener en cuenta a la hora de interpretar una obra de música cinematográfica?
- 11) ¿Considera que desde la música para cine en su formato de orquesta sinfónica, permite abordar ciertos elementos que quizás con otro tipo de repertorio no? ¿Por qué?
- 12) ¿Qué expectativas tiene frente al proyecto que se va a realizar con la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional?

- **Preguntas de tipo cerradas: Sí / No**

- 1) ¿En general presta atención a la banda sonora de una película?
- 2) ¿Alguna vez se ha basado en la banda sonora de una película para catalogarla como buena o mala?
- 3) ¿Posee conocimiento alguno acerca de la música cinematográfica?
- 4) ¿Ha tenido la oportunidad de interpretar alguna obra perteneciente a este género?
- 5) ¿El próximo semestre continuará participando en la Orquesta de cuerdas de la Universidad?

## **1.7 UBICACIÓN DE LA POBLACIÓN**

Los estudiantes que conforman la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional, son aproximadamente veinticinco jóvenes, con edades entre los 19 y los 29 años, quienes cursan actualmente desde tercero hasta noveno semestre, e incluso dos de los integrantes de la Orquesta, son profesores de instrumento (Violín y Violonchelo) en la misma Universidad.

La creación de la Orquesta de cámara o la Orquesta de cuerdas surge como iniciativa del programa de la licenciatura de música. Desde el año 2007 ha estado bajo la dirección del maestro Miguel Ángel Casas, reconocido director colombiano de banda y orquesta sinfónica a nivel nacional e internacional. Premiado en varias oportunidades por la labor que ha desempeñado como director con algunas de las bandas sinfónicas más importantes a nivel nacional como la Banda de Cundinamarca.

La orquesta de cámara está conformada de la siguiente manera: cinco violines primero, siete violines segundos, una viola, nueve violonchelos y un contrabajo. Claramente presenta un desbalance en el número de integrantes por cada cuerda, en donde el gran número de violonchelos opacan al único contrabajo y viola, e incluso a los pocos violines primero quienes deberían tener la mayor cantidad de instrumentistas por tradición, sonoridad, etc.

## **2. MÚSICA CINEMATográfica**

## 2.1 Historia de la música en el Cine

“La música de cine no existe”, afirman algunas corrientes de pensamiento en la Universidad Pedagógica; al autor exponerle su intención de desarrollar una propuesta metodológica en torno a esta música. Y así continúan: “música de cine puede ser cualquier cosa, desde esa guitarra sonando de fondo, hasta el motor de un carro [...]” hasta cierto punto su argumento es válido, pues como se explicará en el sub capítulo siguiente, una guitarra que suena y se muestra en la escena, hace parte de la música de cine, pero sí y sólo sí es entendida como música diegética<sup>3</sup>, entonces esta guitarra sí entraría a hacer parte de la música del film. Pero como también se expondrá, la música creada para el cortometraje “*Contre Temps*” es de corte incidental y su formato será orquesta de cuerdas frotadas. Así mismo, fue escrita con una serie de criterios que respondían a los alcances musicales y técnicos de la Orquesta de cuerdas de la Universidad, es decir la obra ha sido creada para una orquesta en proceso de formación o iniciación; puesto que el objeto de investigación de este proyecto de grado es evidenciar el comportamiento de la música del cine dentro de un contexto académico, hallando las posibles ventajas y formas de abordarla desde otras temáticas (historia de la música, análisis musical, armonía, etc.)

La segunda parte del argumento dado por esta postura en la cual expresa que “incluso el sonido de un motor hace parte de la música de una película” es la que está concebida equívocamente. Ya que este particular sonido de motor haría parte de uno de los componentes de la trilogía del universo sonoro dentro del film, “*El Ruido*”. Y a su vez, dicho universo sonoro en donde también se ubica la música como un segundo componente, se encuentra dentro de lo que se denomina en un lenguaje cinematográfico, “*La Banda Sonora*”

*Este término es entendido como, aquel material que acompaña la imagen incluyendo ruidos, voz, efectos y música. La banda sonora como la imagen, puede*

---

<sup>3</sup> Así define Teresa Fraile (2004) la música diegética como aquella que pertenece a la ficción de una película, es decir, se desarrolla en el mismo tiempo y lugar que la acción. Se produce en el espacio sonoro de la diégesis, al que pertenecen también los diálogos y los sonidos de sala. Y anota que también se le conoce como música *real, realista, objetiva, accidental, música ruido, livello interno, música de pantalla o Actual Sound*.

*reproducirse un número indeterminado de veces, lo que convierte al cine en algo permanente en el tiempo y espacio, ya sea como una novela o un cuadro. [...] En la banda sonora de una película, las tres pistas que resultan mezcladas, equilibradas y armonizadas son: la palabra y los diálogos, el ruido y la música.* (Rengifo G, 2010, págs. 94, 104)

En respuesta a estas posturas existen otras que apoyan y validan la existencia de esta música, basándose en los hechos históricos que así lo demuestran. Es importante dar una explicación un poco más detallada del universo sonoro del cine y cómo éste ha evolucionado a través de los años, para ello se hará un acercamiento histórico de la música dentro del cine, aclarando de ante mano que no es de interés para el autor describir minuciosamente, década a década la historia del cine pasando por cada uno de los sucesos que la marcaron, ya que el tema central de este proyecto es la música y su comportamiento en el denominado séptimo arte. Por consiguiente se mencionan brevemente algunos datos históricos del nacimiento del cine<sup>4</sup> como la invención del cinematógrafo, ideado por Auguste y Louis Lumière en 1895 basados en el *kinetoscopio* de Edison. Lo que hicieron estos dos hermanos fue diseñar una cámara mucho más ligera y portátil, por decirlo de alguna manera, útil; y que adicionalmente pudiera proyectar lo que capturaba, convirtiéndose en la primera de su tipo. Las primeras grabaciones que realizaron con amigos y familiares tenían dos tendencias claras, una era registrar la cotidianidad como “*La Salida de la Fábrica*” y “*La Llegada del Tren a la Estación*”. Y lo que no era real, es decir la ficción. Estas primeras proyecciones se realizaban en cafés y pequeños teatros y los dueños de estos establecimientos decidían contratar pianistas o dependiendo del lugar, una orquesta de reducido tamaño para acompañar las películas. Cabe resaltar que esta música no contenía relación alguna entre imagen y sonido, era un mero acompañamiento. A pesar de ello le otorga una experiencia totalmente diferente al espectador.

---

<sup>4</sup> Al hablar del nacimiento del cine siempre se habla de los hermanos Lumière, pero poco se conoce que siete años antes del lanzamiento de su invento. Otro francés, Louis Le Prince, incluso adelantándose a T.A. Edison. Con la ayuda de un especial lente y película de papel, realizó la primera filmación de la historia o de la cual se tiene registro: “La escena del Jardín de Roundhay” con tan solo 2.11 segundos de duración.

*Imagina que estas en el cuarto de proyección y hay un pianista o un grupo pequeño de músicos tocando mientras las imágenes se mueven en la pantalla. Esto agrega otra dimensión a tu experiencia, e incluso si la música es música de fondo con ninguna importancia dramática [...] las imágenes sin cuerpo se transforman en una experiencia más completa. (Davis, 1999)*

Con base en lo anterior se puede inferir que la música ha estado presente desde los inicios del cine y desde ese entonces ha tenido gran impacto en él y en los espectadores. Por otro lado la ausencia de trama, de nuevos actores y recursos técnicos, hizo que el espectador perdiera un poco el interés. Es en ese entonces cuando el ilusionista francés Georges Méliès quien había asistido al lanzamiento de la caja mágica de los hermanos Lumière y también adquirido un invento similar de otro inventor, decide involucrarse de lleno en el mundo cinematográfico. Su mente creativa y sus ganas de realizar sus propias películas lo llevan a intervenir su adquisición y así poder grabar sus creaciones<sup>5</sup>. Las expectativas de los espectadores fueron incrementándose con estas y así empezó a crecer el cine como industria.

De regreso al aspecto sonoro, para ese entonces se tomaban piezas musicales de cualquier tipo, clásicos, canciones populares, folclóricas, etc., para acompañar las filmaciones (música pre existente y/o adaptada). Muchas personas empezaron a preocuparse por tratar de estandarizar la música para las películas debido a la gran cantidad de piezas, formatos musicales e incluso teatros. No se podría contratar siempre a la misma orquesta para acompañar determinado film cada vez que se proyectara donde se hiciera. Pero tampoco se consideraba la necesidad de componer específicamente para ellas. Fue hasta 1908 que se realizó la primera composición para una película específica. “*El Asesinato del Duque de Guise*” a cargo del compositor Camille Saint-Saens y cuya composición fue un éxito gracias a la gran inversión de dinero en contratar una orquesta, al compositor, los ensayos, etc. (Davis, 1999). Pero fue esta razón la que justamente no permitió que tuviera mucha acogida entre los cineastas, pues no todos estaban

---

<sup>5</sup> Georges Méliès se destacó rápidamente por emplear nuevas técnicas como la aparición y desaparición de objetos, escenografías, cambios de escenas desde y hacia negro y lo más importante, creó la narrativa continua en una película. Así lo demuestra su mayor obra considerada por muchos: “Viaje a la Luna” (1902)

dispuestos o no poseían grandes sumas de dinero para hacerlo. Así que se la idea de crear un repertorio estandarizado para acompañar las películas volvió a considerarse.

Y así se hizo, se crearon una serie de libros que contenían un gran número de piezas musicales a las cuales se les hicieron los respectivos arreglos dependiendo de la instrumentación. Estos repertorios se clasificaron y organizaron según lo que podrían transmitirle al público, según su “estado de ánimo” (humor, impaciencia, temas de amor, misterioso, etc.) de nuevo un claro ejemplo del uso de la música pre existente y música adaptada – explicados con más detenimiento en el sub capítulo siguiente –. Por ejemplo en el libro se podría encontrar organizado el repertorio de la siguiente manera: Humor: “Humoresque” - P.I. Tchaikowsky, Op. 10, N° 2. Temas de amor: “The Old Mother” – Antonin Dvorak. “Valse” – Johannes Brahms, y mucho más (Davis, 1999). Había un problema al pasar de una escena a otra, pues los repertorios serían muy diferentes uno del otro así que los directores muchas veces debían crear puentes de transición entre secciones.

Los músicos perdieron gran parte del trabajo que realizaban gracias a la llegada del *Vitáfono*<sup>6</sup> (*Vitaphone*). Este dispositivo mecánico fue el primer intento para llegar al cine sonoro grabando la música por separado y posteriormente se colocaban en simultánea con la grabación o la proyección de la cinta. Los primeros proyectos en donde se empleó este artilugio fueron *Don Juan* (1926) y la famosa cinta musical de Alan Crosland *El Cantante de Jazz* (1927). Esta última se considera como el primer largometraje comercial con sonido y diálogos sincronizados logrado con el Vitáfono. Y efectivamente los músicos que tocaban en teatros y cafés, perdieron su trabajo.

Desde luego la tecnología seguiría su camino y haría grandes aportes a la industria. Por ejemplo ya se podría grabar la música por separado (en estudios de música) sin necesidad de estar grabando las escenas de manera simultánea. Luego la aparición de los grandes estudios de películas como lo son hoy: *Warner Bros. Studios*, *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*, *Universal Studios*, entre muchos otros, desarrollaron bastante material audiovisual para los espectadores, generando de igual forma, mayores ingresos

---

<sup>6</sup> Era tal el auge y la expectativa de las personas ante el mundo del cine y su evolución que en los carteles de los teatros en donde se promocionaban las películas que se proyectaban incluían la información si era con sonido sincronizado o no. Como en este cartel del Teatro Warner: “Warner Bros. Presenta – Al Jonson en *El Cantante de Jazz*. Con VITÁFONO”.

monetarios (Davis, 1999). Estos estudios habían crecido en la época del cine mudo pero al desarrollarse el cine sonoro, tomaron mucha más importancia y sus nombres desde entonces hasta hoy siguen sonando como los mejores estudios de cine y ahora de televisión.

Algunos directores y productores se mostraban apáticos frente al uso de la música en sus producciones. Algunos llegaban a creer que no la necesitaban en absoluto o que por lo menos no en toda la película. En respuesta a esta oposición de los cineastas y contrario a lo que ellos suponían, se ha evidenciado que desde los inicios del cine sonoro hasta los días del cine contemporáneo, hay muy pocos ejemplos de películas exitosas en las cuales no contengan nada de música. Esto lo pudo comprobar el director Billy Wilder en la adaptación que realizó en 1945 de la novela de Charles R. Jackson: *The Lost Weekend*<sup>7</sup>. De manera anecdótica lo relata así (Davis, 1999):

*Esta intensa película acerca de un alcohólico y un fin de semana de borrachera, fue inicialmente estrenada sin absolutamente nada de música en ella. Cuando se mostró en los teatros la escena más dramática que es cuando el protagonista a causa de su adicción pierde la vista, el público empezó a reír – totalmente opuesto a la intención del director para esta escena –. [...] de inmediato llamaron al compositor Miklós Rózsa para que creara la música exclusivamente para esta cinta. La decisión fue tan acertada que el re – estreno tuvo gran éxito. Y ganó premio al mejor actor, mejor película y mejor director. La música no fue reconocida debido a que no hacía parte de la fallida versión original.*

Las nuevas tecnologías (como el poder re - grabar) permitieron que el proceso de grabación de la música fuera más sencillo y económico de realizar. Esto les permitió a los directores y productores concentrarse más en el contenido de la música, es decir que empezaron a considerar la importancia y el papel que juega dentro del film. Este periodo fue clave para el compositor aprender que trabajar y que no, dentro de la película.

De nuevo la industria se hace cada vez más importante pues empezaron a surgir los primeros grandes compositores especializados en música para cine como Alfred Newman (*El Rey y Yo, La Conquista del oeste*); Dimitri Tiomkin (*Solo Ante el Peligro, El Álamo*);

---

<sup>7</sup> “Días sin Huella” fue el título en español que se le dio a esta película.

Max Steiner (*Lo que el Viento se Llevó, Casablanca*); el ya mencionado Miklós Rózsa (*Ben-Hur, Rey de Reyes*); Franz Waxman (*Un Lugar en el Sol, Crepúsculo de los Dioses*); Víctor Young (*La Vuelta al Mundo en 80 Días*) y Hugo Friedhofer (*Los Mejores Años de Nuestra Vida, Tú y Yo*). (Gutiérrez Plaza, 2004)

Con el pasar del tiempo, cambian los estilos, cambian las tramas y así mismo cambia la música. Es por esto que después de los siete grandes de las primeras décadas del cine sonoro previamente mencionados, aparecen nuevos compositores que con lenguajes un poco más audaces han conquistado el corazón de muchos espectadores. Este selecto grupo lo encabeza Ennio Morricone (*Erase una Vez, La Misión*); Bernard Herrmann (*Ciudadano Kane, Psicosis, Taxi Driver*); Elmer Bernstein (*Los Siete Magníficos, Lejos del Cielo*) y Henry Mancini (*Desayuno con Diamantes, La Pantera Rosa*). Ya un último grupo de compositores del cine contemporáneo y que afortunadamente para los amantes de las buenas bandas sonoras, los aficionados, los expertos y para todo aquel que disfruta de ver una película, hoy continúan escribiendo y deleitando las exigencias del público. Compositores como Alan Silvestri (*Forrest Gump, Náufrago*); Dany Elfman (*Batman, Sommersby*); Howard Shore (*El Silencio de los Corderos, El Señor de los Anillos*); James Horner (*Corazón Valiente, Titanic*); y por supuesto uno de los compositores más grandes de la historia del cine, casi tanto como Alfred Newman, John Williams con múltiples nominaciones y varios premios en su carrera (*Star Wars, Indiana Jones, E.T. El Extraterrestre, La Lista de Schindler*). El mayor aporte que han hecho estos compositores al mundo musical es que han llevado sus composiciones fuera de las salas de cine a los oídos de los niños, adultos, fanáticos, los entendidos, etc. En últimas, compartieron un lenguaje que hasta el momento era para unos y rompieron fronteras para extenderlo a todos. Este aporte que se menciona, resulta ser para el autor una de las principales razones y justificaciones del porqué realizar este trabajo con música de cine, pues es de interés en este documento hallar el valor pedagógico que podría tener el abordar este repertorio en un ámbito académico como lo es la Universidad y propiamente en la Orquesta de cuerdas de la misma.

Por medio del repertorio que proviene de películas, se pueden abordar de una manera diferente algunas temáticas del plan de estudios con los estudiantes. Por ejemplo en la clase de análisis o de historia de la música, se habla de la ópera y la música programática. Con tan solo mencionar la palabra “Ópera” muchos de los estudiantes

habrán perdido el interés. Pero si se hace una cadena de conceptos partiendo de alguna película que esté de moda o que sea del agrado de ellos como *El Señor de los Anillos*, *Harry Potter*, *Piratas del Caribe*, *Juegos del Hambre*<sup>8</sup>. Se propone a los estudiantes escuchar detenidamente el tema principal y tratar de analizarlo desde en qué momento aparece, cuando aparece, cómo lo hace, etc. Luego de este análisis, se podrá identificar que este tema tan recurrente se le conoce como *Leitmotiv*, el cual es una idea o como ya se ha mencionado, tema musical que está claramente definido y puede representar una persona, una idea, un objeto, etc. El también conocido “motivo conductor” puede aparecer cada vez que sea necesario, según la obra así lo requiera, pero esta aparición no necesariamente debe ser calcada pues también puede mostrarse de manera transformada o alterada (Chamorro Mielke, 2000, pág. 750). El *Leitmotiv* resulta ser el hilo conductor y común denominador entre la ópera Wagneriana, la sinfonía Programática de Héctor Berlioz y finalmente la música incidental de John Williams. Pues cada uno de estos compositores se destacaron – y destacan como en el caso del compositor Estadounidense – en cada uno de sus campos dándole un sentido propio mediante su uso a este elemento como lo es el *Leitmotiv*.

Así mismo para el pedagogo musical, éste concepto resulta ser el vehículo por el cual transporte a sus estudiantes por el viaje histórico musical desde sus películas favoritas hasta llegar a la ópera, y plantear una dinámica en donde se identifiquen los diferentes personajes que hay en la trama y la relación que tienen con la música y el momento en el que aparecen.

De regreso a la segunda parte de la afirmación propuesta por las corrientes de pensamiento que niegan la existencia de la música de cine: “el sonido de ese motor hace parte de la música de la película”, permite completar la triada del universo sonoro que conforma el cine. Como se ha evidenciado a lo largo de la extensa historia de este; primero apareció la música, luego el Diálogo y por último los ruidos.

En estos llamados “ruidos” se encuentran tres modalidades dentro del film: **efectos especiales** como explosiones, una nave voladora, disparos con rayos láser, etc. Luego

---

<sup>8</sup> Fueron las respuestas que dieron los estudiantes de la Orquesta de cuerdas al preguntarles ¿Le gustaría que al repertorio de la Orquesta se vincularan obras compuestas para una película? ¿Cuáles?

están los efectos de sala o **Efectos Foley** llamados así por el neoyorquino pionero en esta técnica Jack Foley. Los cuales buscan recrear algunos sonidos que no se obtuvieron en la captura de la imagen: rasgar una camiseta, pasos, lanzar un lápiz y su caída, golpear una mesa, la textura del suelo, etc. Y por último, están los **sonidos de fondo** que es donde se puede ubicar la premisa realizada por aquellos que dudan de la existencia de esta música: el sonido de un motor, las sirenas, los sonidos de ciudad, etc. en otras palabras los sonidos ambientales que pueden ubicar al espectador en determinado lugar. Es preciso anotar que de cierto modo se ha llegado a abusar del uso de estos sonidos ambientales, de tal manera que se han convertido en un supuesto de existencia por parte del público.

*Hay grillos las noches de verano; lechuzas invisibles; y los perros muestran, al ladrar, que saben quién es el malo. Sólo hay un maullido de gato para todos los filmes. Todas las bicicletas tienen un timbre y hace ring. Las balas retumban y las bombas silban al caer. Una explosión dura un largo rato. [...] todo botón que se presione hace bip. Bajo el agua suenan las burbujas. Las puertas deben chirriar un poco. En las grandes ciudades de noche, siempre hay una sirena de policía y de un coche de policía escapan, ineludiblemente, murmullos de las conversaciones de radio. (Jullier, 2007) Acompañado de un extenso etcétera.*

Tal vez estas corrientes de pensamiento al hacer tal afirmación se refieren a que no existe un “estilo definido como música de cine”. En caso de ser así, la discusión tendría otro sentido. Porque es verdad que no existe un estilo propio de la música del cine, pues ésta se ha construido tomando elementos de otros estilos culturales, de época o dependiendo del contexto. Según la película así lo exija: si la escena se desarrolla en una taberna de México, indudablemente se escuchará algo de esta región, un mariachi o un corrido prohibido; si se desarrolla en Francia y es un film de *Hollywood* en la escena sonará un acordeón; así sucesivamente. Chion es certero al afirmarlo así:

*No existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho. Esta música bebe de todas las fuentes, del mismo modo que un compositor de música de concierto o de ópera. La diferencia está en que este último, puede escoger con*

*toda libertad cómo crear su estilo personal, no partir de lo que inventa, sino también de lo que toma de otros. (Chion (1993) citado por (Xalabarder, 2006)*

Esta aparente falencia o debilidad de la música de cine puede ser aprovechada por el pedagogo en el sentido que nunca será el mismo estilo, por ende los conceptos a la hora de abordar una nueva obra con su grupo cambiarán, quizás los formatos también lo hagan. Quienes siempre llevan la línea melódica podrán cambiar en determinada obra, dejando relucir a los que tradicionalmente se ven opacados. Las obras estarán en constante movimiento, en diferentes contextos, diferentes compositores, diferentes películas. El estudiante estará atento a la oportunidad de quizás interpretar la suite de su película favorita o aprender de una totalmente desconocida para él.

## **2.2 Categorías de la Música en el Cine**

Mucho se ha hablado de la Música de Cine, o para cine, y de la importancia que está tomando en el mundo dicha industria. Pero a la hora de realmente abordarla y tratar de comprenderla, es cuando surgen los vacíos en el músico profesional y músico en formación. Lo anterior se pudo evidenciar en la encuesta que se les realizó a los integrantes de la Orquesta de cuerdas<sup>9</sup>, en la cual se les preguntó acerca de las características de este género de la música y sus respuestas lo demostraron así: a la pregunta ¿Qué entiende por banda sonora? Y ¿qué papel cree que cumple la música en una película? De manera general las respuestas que se obtuvieron fueron

*“acompañar situaciones” (estudiante de VI semestre)<sup>10</sup> “[...] transporta al espectador a otro escenario o bien lo saca de la trama” (VI) “... hace parte de la*

---

<sup>9</sup> Para ver la encuesta y sus resultados, consultar anexo.

<sup>10</sup> Se especifica el semestre en que se encuentra en este momento el integrante de la Orquesta, para dar razón que la mayoría de los encuestados, ya han cursado aproximadamente un 60% del programa de Licenciatura en Música, (incluyendo asignaturas como música y cotidianidad, historia de la música en sus diferentes niveles, etc.) y aun así presentan confusiones frente a las características de un género que cada día toma más fuerza y peso en el mundo desde el punto de vista profesional. Cabe aclarar que no se pretende formar expertos en música cinematográfica en un pregrado de una Licenciatura en Música, solo se considera pertinente señalar la importancia de reconocer este género, en su formato de orquesta de cuerdas dentro del marco académico.

*película, porque con ella identificamos personajes, situaciones... la manera en la que podemos identificar la película” (VI).*

Y si bien estas respuestas no son del todo erradas, quizás sí podrían ser más exactas y completas si se abordara un poco este género desde el plan de estudios.

Ahora bien, también se refleja la confusión que existe entre que es la música de cine y para que se usa. Estos dos términos tienden a confundirse entre sí. Es por ello que a continuación se hablará acerca de las categorías que existen dentro de la música de cine, y así facilitar los procesos de análisis de la misma. La siguiente categorización resulta de la sistematización de algunos textos al respecto de autores como Chion, Olarte, Teresa Fraile, entre otros.

En total, son cinco las categorías de la música en el cine. La primera que se puede mencionar es el origen de esta, es decir, de dónde proviene su composición. Aquí encontramos dos opciones o sub categorías. 1) si es música Original: que fue compuesta exclusivamente para la película. Por mencionar algunos ejemplos, el tema principal de la saga Harry Potter y la *Marcha Imperial* de Darth Vader<sup>11</sup>. La composición original, también puede responder a una música ya existente, es decir, a petición del director o de la escena misma, se le indica al compositor que cree una pieza musical con las características de un determinado estilo de una época, a manera de ambientación del lugar. La segunda opción de esta categoría es 2) si es música pre existente: es decir que no ha sido escrita para la cinta cinematográfica, pero es empleada en ella. Esto llega a ser un recurso más utilizado de lo que se cree.

Por mencionar algunos ejemplos de ellos, *Tocata y fuga en Re* menor de Johann Sebastian Bach, la cual se ha convertido en un cliché para aquellas películas en blanco y negro sobre vampiros, monstruos y demás. De Johann Strauss, *El Danubio Azul*, Vals por excelencia para las películas de época, y más recordada aún por su aparición en *2001: Una Odisea en el Espacio* al igual que Richard Strauss con *Así habló Zarathustra*.

---

<sup>11</sup> Estas dos referencias serán nuevamente empleadas en el sub capítulo 1.5 el cual aborda la música incidental como heredera de la música programática y descriptiva.

El primer movimiento de la *Pequeña Serenata Nocturna en G mayor* del niño genio, Wolfgang A. Mozart, en cenas de gala, o restaurantes de lujo, esta pieza simplemente no puede faltar. Y por último el muy recurrido y conocido *Cuarto Mov. De la Sinfonía N° 9*, de Ludwig van Beethoven, más específicamente *Oda a la Alegría*, en un sinfín de escenas, como en *La Naranja Mecánica*, *El Club de los Poetas Muertos*, por mencionar algunas.



Figura 1 Fragmento IV Mov. Sinfonía 9, "Oda a la Alegría". L.V. Beethoven



Figura 2 Pequeña Serenata Nocturna en G mayor, Allegro. Wolfgang A. Mozart

Esta música pre existente también puede usarse de manera literal, como ya se ha mostrado, o no. Entonces en este caso ya no se refiere únicamente a música pre existente que es prestada, sino que también es adaptada, es decir, se transforma de acuerdo a las necesidades de la película.

En este orden de ideas, lo primero que se puede decir acerca de la obra musical para el cortometraje objeto de investigación de este trabajo de grado, es que será música original

y compuesta intencionalmente para la animación. Y a su vez para el formato, características, virtudes, dificultades, etc., de la orquesta de cuerdas.

Como segunda categoría se encuentra su finalidad. Entonces se puede hablar de 1) música que fue impuesta en la película, 2) música que tiene un fin comercial, como es el caso de una banda de rock o pop que utiliza la película como plataforma para su eventual éxito y reconocimiento posterior a ella. Así lo afirma Teresa Fraile:

*Son abundantes los casos en los que la elección musical se ve influida por la difusión comercial que posteriormente tendrá la banda sonora, como las recopilaciones de canciones pop, o de otros estilos de actualidad, que surgen de películas y se convierten en éxitos de ventas. (Fraile, 2007)*

Esta sub categoría le recuerda al lector que si bien la música en principio es un arte, también es un negocio, y como todo gran negocio, mueve una suma incalculable de dinero en todo el mundo. Y son los intereses personales ya sea de una banda, de una corporación, una fundación etc., los que se ubican en esta sub categoría que como se ha mencionado, intervienen en la música de la película con un fin comercial.

Como tercera clasificación de esta música se habla de su lugar de emisión. 1) Por ejemplo, aquella que proviene de una fuente tangible y real, como un radio, instrumentos en escena; por lo tanto al ser real, es escuchada por los personajes. En conclusión, esta música existe desde la narración misma, y como ya se ha mencionado al comienzo de este capítulo, se le conoce como música diegética. En contraposición a ésta, se encuentra 2) la música incidental, la cual proviene de un abstracto, es decir, su fuente no es tangible y real como la anterior, por lo tanto los actores no son conscientes de su existencia en la película. Esta característica de la música incidental le permite desarrollarse mucho más dentro de la trama y debido a su riqueza estructural, rítmica, armónica, etc., es la música seleccionada para realizar la composición que acompañará el cortometraje francés *Contre Temps*:<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Las características y los elementos que componen a esta música serán desarrollados y explicados a fondo más adelante en el sub capítulo 5 de este primer Capítulo.

Y como una última fuente de emisión se puede mencionar 3) el cine musical o los llamados musicales, pues tiene a la vez de las dos fuentes anteriormente mencionadas. Así como es diegética también es incidental, porque las canciones hacen parte de la narración del guion pero puede ser que su fuente no sea explícita para el espectador. También es importante resaltar, que la música diegética puede luego transformarse en incidental y viceversa.

Teresa Fraile (2007) distingue un cuarto criterio para analizar la música en el cine y es si el sonido está en sincronía con la imagen o no. 1) Si es sincrónica, tal como se indica, la música se encuentra fuertemente ligada a los acontecimientos de la imagen y viceversa. Esto quiere decir que se mostrarán musicalmente los movimientos visuales o por otro lado la imagen dibujará los movimientos sonoros.

En la música para cine puede existir una sincronía exagerada o extrema que es conocida con el término de *mickeymousing*, en esta técnica se hace uso de las posibilidades orquestales para imitar sonoramente cualquier movimiento como un paso, un salto, el parpadeo, el remar en un bote, etc., como ya se dijo, cualquier movimiento. Es por ello que se le considera excesiva sincronía. Y se le conoce con este nombre pues fue Walt Disney quien de una u otra forma inmortalizó en todas sus animaciones esta técnica musical de acompañar las historias las cuales usualmente y en su gran mayoría son dibujos animados. El músico Venezolano Antonio Giménez<sup>13</sup> en su blog virtual lo explica así:

*La música mickeymousing reemplazaba también el diseño sonoro, sustituían los pasos por pizzicato de violonchelos, caídas, y resbalones por glissando de clarinetes por ejemplo. Y más aún... incluía sonidos de Foley<sup>14</sup> (como ruido de*

---

<sup>13</sup> Antonio Giménez Fraitez (1971) es un compositor egresado del Instituto Universitario de Estudios Musicales de Caracas y también de la Ecole Normale de Musique de París con el título de compositor de música para cine. - Lo anterior demuestra como en países fuertes musicalmente como Francia ya existe un reconocimiento a la música para cine. Y se le reconoce como un campo profesional potente en el mundo actual - Antonio Giménez hoy en día se desempeña como profesor de dirección orquestal, de orquestación y también es director de la orquesta de cámara de la Universidad centro-occidental Lisandro Alvarado. Su música ha sonado en España, Francia, Brasil y Colombia, entre otros. Tomado de su página web oficial (Fraitez, Página web Oficial de Antonio Giménez Fraitez, s.f.)

<sup>14</sup> Los efectos Foley o efectos de sala son los que se realizan con cualquier clase de objetos para emular los sonidos que deben escucharse con la imagen y que no son necesariamente música, por ejemplo el golpear una mesa, unos tacones bajando la escalera, una puerta cerrándose, etc. (a la

*sartenes o cualquier otra cosa) dentro de un ensamble orquestal, dando resultados bastante peculiares...* (Fraitez, 2008)

Y 2) si es asincrónica, que si bien la música se encuentra en la escena, no debe responder a cada acontecimiento en ella. Es mucho más libre en comparación con la sincrónica.

La música para “Contre temps” será en algunos momentos sincrónica sin llegar al extremo del *mickeymousing*. Por ejemplo cuando el hombre derriba estrepitosamente la puerta del cuarto donde se encontraba la niña. También cuando el automóvil sumergido golpea la gran ventana que paralizada la niña observa. Cuando esto sucede, la inevitable fragmentación del cristal inicia. Ese rompimiento está marcado en la partitura con un seco acento en dinámica *forte* de todos los instrumentos.

Esta indicación también se hace de forma textual para mayor entendimiento y efectividad para el director al momento de afrontar el determinado momento musical y que coincida con la imagen

---

manera de las antiguas radio novelas). Recibe este nombre gracias a Jack Donovan Foley quien por muchos años desarrolló muchas las técnicas para crear efectos sonoros, los cuales aún hoy se ejecutan en las diferentes producciones.

The image shows a musical score with four staves. The top staff contains a red box with the text "se fragmenta la ventana". The second, third, and fourth staves each begin with a "dim." (diminuendo) marking. The fourth staff ends with a "f" (forte) marking. A vertical red box highlights the final measure of the second, third, and fourth staves, which contains notes and rests.

**Figura 3** Música Sincrónica

Y en otros momentos, será asincrónica pues la escena así lo requería y también fue entendido de esta manera por el compositor. Por mencionar algún ejemplo, la secuencia del hombre en su búsqueda de tiempo<sup>15</sup>. En esta escena no acontece mayor evento que el acto de la recolección de relojes, es por ello que se optó por hacer uso de la música asincrónica en ese momento.

Y finalmente, para la quinta categoría, se puede analizar desde su actitud, es decir si sigue a la imagen, si la acompaña, si apoya el significado de la acción, o si por el contrario, no lo hace y se maneja independientemente. Entonces se encuentra 1) Música Empática<sup>16</sup> que es la música que refuerza y apoya las emociones de los personajes o de la situación. "Proviene de la palabra empatía: la facultad de experimentar los sentimientos de los demás". (Chion, 1993) Así que esta música se caracterizará por la fluidez con la imagen, la sincronía con ella y por su componente descriptivo.

<sup>15</sup> Analogía que se dio en una conversación con el profesor Roberto Rubio cuando el hombre salía a recolectar relojes y los conservaba.

<sup>16</sup> Según Teresa Fraile (2007) también se le conoce como música paráfrasis, pleonasma o paralelismo.

Esta empatía en la obra se puede evidenciar en los violines primeros que tocan muy cerca del puente del violín<sup>17</sup> un *trémolo* en un pasaje casi cromático. Esto al nivel melódico, en el medio se da un *ostinato* formado por las notas del acorde de sol mayor con quinta disminuida a unísono en *pizzicato* entre los segundos violines, la viola y el primer violonchelo. Y como base de lo anterior, están los segundos y terceros violonchelos junto al contrabajo ejecutando notas largas y profundas del mismo acorde (Ver Figura 4 Música Empática) Dicha orquestación se realizó con el fin de emular un momento de mucho suspenso y quizás algo de miedo por parte del protagonista, quien atraído por un extraño ruido se adentra en un oscuro cuarto y así saciar su curiosidad.

En esta imagen se pueden apreciar los tres grupos expuestos anteriormente

Figura 4 Música Empática

En contraposición a esta actitud de la música, se presenta 2) la música Anempática<sup>18</sup>, que es la música que va en contra a lo que se muestra en las imágenes, por ejemplo,

<sup>17</sup> A este recurso se le conoce como tocar *Sul Ponticello* (término en italiano) y su resultante es que potencia los armónicos superiores de la cuerda frotada. Por lo tanto es un sonido estridente y brillante.

<sup>18</sup> También se le puede encontrar en la literatura musical como Autonomía.

melodías suaves y agradables para escenas duras; o música estridente y tensa para momentos de calma. Al igual que la música asincrónica goza de mayor libertad frente a la imagen, cumpliendo un rol de contraste con la misma.

En el cortometraje hay momento donde el recolector de tiempo desprende de la pared fuertemente un reloj que se encontraba incrustado en ella y también se puede inferir algo de ansiedad debido a que el agua está regresando para inundarlo todo de nuevo. La contraposición de ello es que la música que lo acompaña es tranquila, pues está construida con una melodía de pocos saltos, se mueve por grados conjuntos y acompañados por una orquestación más ligera que toca notas largas y con poco movimiento en su resolución. También se indica que se toque cerca o sobre el final del diapasón del instrumento<sup>19</sup>, con el fin de obtener un sonido mucho más delicado y suave.

The image shows a musical score for a piece titled "El hombre continúa su búsqueda" in Andante tempo, with a metronome marking of 70. The score is written for a piano and includes a vocal line. The tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 70. The title "El hombre continúa su búsqueda" is written above the first staff. The score consists of five staves. The first staff is a vocal line with a vertical bar line at the beginning. The second staff is a piano line with a vertical bar line at the beginning. The third staff is a piano line with a vertical bar line at the beginning. The fourth staff is a piano line with a vertical bar line at the beginning. The fifth staff is a piano line with a vertical bar line at the beginning. The score includes markings for "Unis.", "p", "pp", "sul tasto", and "arco".

Figura 5 Música Anempática

<sup>19</sup> Lo más usual para hacer esta indicación es con el término italiano *Sul Tasto*. También se puede encontrar en francés como *Sur la Touche* o *am Griffbrett* en Alemán.

Michel Chion incluye a esta actitud, el ruido anempático. Reconociendo que no solamente es la música la que puede crear este efecto sino también el ruido. Por ejemplo, la famosa y muy analizada por musicólogos y críticos del cine escena de la ducha en *Psicosis* de Hitchcock. Luego de presenciar las múltiples cuchilladas y su posterior desenlace la música se ha ido pero el ruido del agua aun saliendo de la ducha crean el imaginario de que nada ha pasado allí, que todo continúa con normalidad. (Chion, 1993)

Hasta el momento se han dado una serie de criterios analíticos para abordar y comprender mejor una obra de música cinematográfica y también se tienen en primera instancia, las categorías con las que cumple la musicalización de esta animación. Se sabe que es música original; su fuente de emisión es abstracta por lo tanto responde a la categoría de incidental; que en momentos será sincrónica y en otros asincrónica y por último, que en determinadas escenas reflejará las emociones que la imagen sugiere y será empática o por lo contrario, irá en contra de lo que se muestra: anempática.

Para lograr un mejor entendimiento de la música en el cine, también es importante saber de qué manera se involucra con la imagen. Lo anterior era como se clasifica según su aparición o según el movimiento que tuviera, pero a continuación se hablará del papel que desempeña con relación a lo visual y cómo puede darle un sentido e intencionalidad al mismo.

### **2.3 Funciones de la Música en el Cine**

Este trabajo de grado presenta como uno de los objetivos destacar y evidenciar la estrecha relación que existe entre lo visual y lo musical. Es vital para la total comprensión de esta dependencia hablar acerca de la función que cumple el evento sonoro frente a la imagen. Entendiendo el término “función en el sentido de uso, aportación o asociación, es decir, pretende subrayar los usos que existen *de facto* en la música de cine” (Fraile, 2007). A lo largo del documento se aborda esta correlación como el principio expuesto en la tercera ley de Newton, toda acción conlleva una reacción. Transportada al cortometraje, la música que aparece sobre la imagen, transforma a esta última y de igual manera la imagen sobre lo auditivo cambiará el sentido de la pieza. Tal como concluye Teresa

Fraile: “la música incidental, se sitúa en el film no de forma arbitraria, sino con una intencionalidad funcional. La música no depende de sus características propias para desempeñar un papel u otro, sino de las circunstancias externas que la rodeen”. Y es ésta intencionalidad funcional la que se plantea a continuación.

Se presenta una clasificación de la música dentro de un contexto cinematográfico y su interacción con la imagen. Esta categorización, presentada por Teresa Fraile en la metodología del análisis (2007), consta de cuatro formas de entender el uso de la música, las cuales intervienen en: lo expresivo, lo estético, lo estructural y lo narrativo.

La primera de las funciones y una de las más referenciadas a lo largo del documento y en los diferentes textos que hablan acerca de la música en el cine, es la **función expresiva**. Aquella que interviene en lo afectivo, en lo emocional y en los sentimientos de la escena y de los diferentes personajes. Esta función de hecho cumple con tres objetivos dentro del film: crea un vínculo entre la imagen y el espectador, pues éste último puede sentirse de alguna manera identificado con lo que está presenciando y así hallarle alguna conexión con su vida diaria. Segundo, la música crea una especie de marco que envuelve a los espectadores convirtiéndolos de individuos a un grupo, el público. Y por último la música no solamente es un vehículo emocional, también aporta cierto grado de realismo al evento irreal del cine.

En el cortometraje se puede evidenciar esta función expresiva en la escena cuatro, en la cual el hombre entra con gran incertidumbre al oscuro cuarto de juegos donde se encuentra escondida la niña. El suspenso de no saber lo que encontrará allí es expresado por medio de los intervalos disonantes, el trémelo constante y las notas largas y pesadas en los bajos.

En cuanto a la **función estética** se puede hablar del clima y el ambiente que se genera dentro de la película gracias a la música. Dentro de esta clasificación de encuentran dos aportes de lo auditivo a lo visual: uno es el filtro, la atmosfera o el tono que se le da a una escena o en algunos casos al total de la película, según el director. Por ejemplo el afamado director británico Alfred Hitchcock<sup>20</sup> quien se destacó entre otras cosas porque en sus películas se podía percibir una constante atmósfera de incertidumbre y zozobra, no

---

<sup>20</sup> (1899 - 1980) Pionero en muchas de las técnicas que caracterizan a los géneros cinematográficos del suspenso y el thriller psicológico. Tras una exitosa carrera en el cine británico en películas mudas y en las primeras sonoras, llegó a ser considerado el mejor director de Inglaterra y actualmente como uno de los más influyentes de todos los tiempos y así mismo uno de los artistas más importantes en el séptimo arte.

por nada es conocido como “El maestro del suspenso”. Sus obras están llenas de giros en el desenlace, tramas entorno a la violencia, asesinatos y crimen.

Como segundo aporte dentro de la función estética se encuentra la ambientación, transportando al espectador a épocas o lugares extraños pero concretos, por medio de los géneros representativos de cada cultura (como lo son las rancheras para México, el tango para Argentina y el Vallenato y la Cumbia para Colombia, etc.) Y por otro lado se encuentra la ambientación de época como en las películas de narración histórica, para lograr esta ambientación la música de la cinta deberá hacer uso de la música “original” de esa época, o el compositor debe escribir a la manera de o con un estilo determinado de otro compositor, etc.

La tercera función de la música dentro del film que se puede mencionar, está relacionada con la **estructura** de la película. La música puede intervenir en esta estructura uniendo fragmentos, secuencias, dándole un ritmo al film, reemplazando un fragmento, etc. En este sentido el medio auditivo afecta a lo visual pues puede generar para el espectador la sensación de alta o baja velocidad, del paso del tiempo o ausencia del mismo en una secuencia. En torno a esto (Fraile, 2007) agrega:

*El sonido tiene la capacidad de modificar el tiempo de la acción, que en el cine funciona la diferencia entre tiempo ontológico o tiempo real, y tiempo psicológico. Las funciones estructurales dependen sobre todo del lugar en el que la música aparezca en pantalla, cómo se incorpore y de su propia estructura.*

Dentro de la estructura visual, la música también puede otorgarle a la historia un sentido de unidad, es decir un inicio, una sección central y una conclusión. También agrega continuidad a ésta, por medio de los tres componentes del universo sonoro explicados al inicio del capítulo (música, dialogo y ruidos entre los cuales se encuentran los efectos, sonidos de fondo, etc.) que se traduce en movimiento y fluidez entre escenas por medio de esa sonoridad continua referenciada. Esta continuidad a la vez proporciona un equilibrio a la obra pues aparece cuando debe apoyar las secciones más dramáticas de la historia o cuando la narrativa carece de ésta.

En la música compuesta para el cortometraje animado “Contre Temps”, presenta varios segmentos que facilitan la unidad y dan continuidad a las diferentes escenas, como en la escena 3 donde el agua desciende e inicia la exploración del hombre; o cuando el hombre

termina su recolección y comienza la secuencia de la inundación del cuarto de juegos. Al finalizar o comenzar cada una de estas escenas mencionadas, hay algo de música que le permite al espectador percibir las como parte de un todo.

Quizás resulte obvio para el lector pero esta es una de las funciones de la música más relevantes dentro de la estructura de la cinta: la rítmica. En el siguiente sentido, como se mencionó brevemente al inicio de este aparte del capítulo, la música puede acelerar o retrasar el tiempo en una secuencia; también puede anticipar algún evento o suceso dentro de la escena, por ejemplo en la escena de “La Gran Ventana de Cristal” en el corto, la niña se encuentra mirando la ventana pero la música por medio de las disonancias creadas por el gran clúster formado por toda la orquesta sugieren que algo siniestro está a punto de pasar.

La última de las funciones que la música cumple dentro de la película es en **la narrativa**, es decir que interviene directamente en el contenido de la historia. Esta intervención, este aporte, es llamado por Teresa Fraile, el *metatexto*, pues es un texto extra que se agrega a la trama, pero en el lenguaje musical. Y dependiendo del contenido de este *metatexto* puede incluso llegar a sustituir fragmentos del guion.

Dentro de la narrativa de la película, la música interviene de diferentes maneras. La primera de ellas es reforzando el significado de las imágenes, es decir que le indicará al espectador cual es el punto de vista que debe tener de la escena, si es de suspenso, si es de amor, si es tristeza, etc. tal como se puede evidenciar en la escena de la niña de pie frente a la gran pared de cristal del cortometraje francés. La música le indica al espectador que algo terrible está por suceder en dicha secuencia. Cabe resaltar que este valor de la música en relación a la imagen también se puede dar a la inversa, es decir que la música puede sugerir algo totalmente contrario a lo que se muestra. Esta función está fuertemente ligada con los conceptos de música empática y anempática, que se abordaron en el aparte anterior de este capítulo.

Bastante se ha mencionado de la importancia de la música con relación a lo que está presente en la imagen, pero poco se ha referenciado la capacidad que tiene la música para representar o identificar un personaje o momentos que no están presentes en el recuadro. Una de las maneras más directas para lograr este efecto es por medio del

*leitmotiv* o motivo conductor como ya se ha explicado, se construye justamente con el propósito de representar a un personaje determinado o situación. Esta representación sonora de un determinado personaje también puede llegar a describir aspectos de su personalidad, carácter e incluso estados de ánimo mediante la transformación del motivo conductor que los caracteriza. Todos estos aspectos en ocasiones no alcanzan a ser mostrados en la escena porque en ella se cuentan muchas otras cosas, he aquí una de las razones que justifican la inclusión de la música como elemento importante en la película.

Para finalizar es importante subrayar algo que se ha mencionado de manera superficial pero no se ha hecho muy evidente. Y es que la música posee entre muchas cosas la característica de ser “*polifuncional*”, es decir que un determinado pasaje puede ser entendido desde varios puntos de vista. Puede intervenir en la estructura y así mismo ser expresivo y hacer comentarios sobre la narrativa de la película y así sucesivamente. Es importante al momento de abordar o analizar una obra perteneciente a este repertorio, la música de cine.

## **2.4 Música Descriptiva**

A lo largo de la historia de la música se han identificado muchos y muy variados estilos, cada uno resaltando un aspecto diferente, haciendo que se reconozcan dentro de un periodo o género. Por supuesto cada compositor imprimía su esencia, su huella, en cada una de sus obras. Algunos destacaban por las emotivas melodías; armonías llenas de color; o por la fantástica orquestación que empleaban; la creación de temas melódicos supremamente expresivos; y otros por lo que querían decir o representar con su música. Es ésta última, la música que intenta recrear situaciones, paisajes, escenas, personajes, etc. por los medios musicales y expresivos que requieran, que se le denomina música descriptiva. De allí proviene su principal característica, la descripción.

Si bien se considera que la aparición de esta música, es a mediados del siglo XIX, se han evidenciado algunos momentos musicales de características descriptivas algunos siglos

atrás. A continuación se presentará un breve recorrido por los periodos más destacados en la historia de la música, mencionando algunas de las obras que dan cuenta de lo previamente mencionado. Luego de ello, en este viaje cronológico se abordarán dos de los géneros más representativos de la música descriptiva: la música programática y el poema sinfónico.

La música descriptiva ha creado una serie de códigos para representar diversas situaciones o momentos dentro de la cotidianidad del hombre. Como una tormenta, por medio de golpes fuertes a los platillos, redobles en los timbales sinfónicos, pasajes rápidos y descendentes en las cuerdas, etc. Al igual que el cine ha adoptado estos *clichés* y así mismo desarrollado otros más: como el uso de *pizzicato* para los pequeños saltos o el caminar en puntas de pies; la marimba o el xilófono para los esqueletos danzantes; *glissandos* para las caídas, etc. Así define Josep Gustems al respecto:

*La música descriptiva es aquella que intenta plasmar percepciones y emociones que sugieren una idea extra musical. Para ello aprovecha analogías sonoras: similitudes tímbricas de instrumentos con animales o fuerzas naturales (flauta = pájaro, rayo = platillo, etc.); parecidos dinámicos (crescendos para intensificar una emoción o disminuendos para indicar el fin de una tormenta); semejanzas de altura (sonidos agudos para personajes infantiles, femeninos o angelicales; y sonidos graves para adultos, hombres, autoridad, inframundo); y tempo como grado de actividad (sonidos largos para el despertar). (Gustems, 2006)*

Dentro de esta música, se hallan dos maneras de interpretarla: en un sentido literal y no literal. El primero intenta plasmar con exactitud una realidad, un animal, un momento; como el balar de una oveja. Y el no literal, plasmar algo no tan concreto y tangible como una sensación o emoción; por ejemplo “El Mar” del francés Debussy.

En los orígenes de la música descriptiva, su principal fuente de inspiración y de elementos a recrear, se encontraba en la naturaleza. Es por ello que se puede afirmar que las primeras apariciones de esta música se dan en la antigua Grecia, pues la música ya reflejaba eventos como batallas, tormentas, entre otros. Pero es en el Renacimiento que se empieza a apreciar un trabajo mucho más consciente en cuanto a la descripción en la música. Esto es gracias al compositor francés Clément Janequin quien por medio de sus

canciones populares, logró destacarse en su época. Sus mayores obras son “el canto de las Aves”, “La caza”, y por supuesto su más célebre obra, “La Batalla”, en donde representaba musicalmente los cañones, disparos, gritos de guerra y demás (Sandved, 1962). Fueron estas canciones de corte descriptivo, las que lo convirtieron en un reconocido compositor del Renacimiento. Más adelante, sería Johann Kuhnau quien haría un aporte significativo al género. Mediante su composición “Sonatas Bíblicas” narra los diferentes eventos en el sagrado libro, como la batalla entre David y Goliath. Al igual que el gran compositor del periodo Barroco, denominado “Couperin el Grande”. Gracias a sus más de doscientas piezas para clavecín, las cuales nombraban con algún nombre propio y que denotaban gran riqueza descriptiva, fueron dando forma y variados elementos para la música que busca representar una escena o un movimiento del clima. Una de sus obras más destacadas es “El ruiseñor enamorado”, que por medio de la gran ornamentación, buscaba dibujar el canto del ave. (Sandved, 1962). Por supuesto sería un error no mencionar a uno de los más importantes compositores en el Barroco tardío, Antonio Vivaldi. La representación de la naturaleza, se hace aún más evidente con este compositor al publicar su gran obra “Las cuatro estaciones” en 1725, en la cual se aprecian en cada uno de sus movimientos elementos puramente descriptivos. Mencionados así por el profesor de la Universidad Politécnica de Madrid, el doctor José Tapia: “En *Invierno*, Vivaldi describe con singular acierto las sensaciones del frío, el castañetear de dientes, el tiritar del cuerpo o la furia de la tormenta” (Tapia, 2010), y así sucesivamente se evidencian estos elementos en los movimientos restantes.

Varios años más tarde, hacia finales del periodo Clásico e inicios del Romántico, en 1808 el alemán nacido en la ciudad de Bonn, Ludwig van Beethoven, conocido entre otras cosas por su gran desarrollo de la sinfonía, hace el estreno de una de las obras con quizás mayor riqueza descriptiva, la sinfonía N° 6 en Fa mayor, Op. 68 o mejor conocida como “Pastoral”, subtitulada por el mismo compositor como “Recuerdos de la Vida Campestre”. En ella describe básicamente algunos momentos del campo, por ejemplo el segundo movimiento llamado “escena junto al arroyo”, o el cuarto que es uno de los más

sobresalientes, “Relámpagos, Tormenta”<sup>21</sup>. A pesar de poseer estas características descriptivas, el compositor hace la advertencia que estos títulos no deben tomarse de manera literal, que más allá de una descripción, es una expresión de sentimientos (Tapia, 2010).

Más adelante, de lleno en el periodo Romántico, aparece una de las formas que poseen mayor capacidad representativa, pues se unen la música y la poesía en una canción de concierto o como se le conoce a lo largo de la historia, *Lied*. Si bien esta pequeña forma inició con Mozart y tuvo un gran desarrollo con Beethoven, es Franz Schubert quien la lleva a su máxima expresión, convirtiéndose en su más grande representante. Una de las obras que lo constatan es “La Trucha”<sup>22</sup>, basado en un poema de Christian Friedrich Schubart, en la cual se recrean las aventuras por las cuales pasa un pez en su habitat natural.

Finalmente es en el siglo XIX donde realmente los compositores lograron describir lo que deseaban a cabalidad, de cierta manera esto fue posible al inmenso aporte a nivel melódico y armónico del compositor alemán Richard Wagner y todo el desarrollo entorno a la ópera. Wagner antes de hacer su postulado acerca de los “dramas musicales”, escribió un par de óperas como *Rienzi*, la cual demuestra la gran admiración e influencia de Beethoven en su periodo tardío. Pero es más adelante en *El holandés errante* y *Tannhäuser*<sup>23</sup> en las cuales comienza a mostrar el trato de una melodía declamada y recurrente.

Sus obras posteriores (*El Anillo del Nibelungo*<sup>24</sup>, *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores de Nuremberg*, y por supuesto *Parsifal*) claramente se encuentran organizadas entorno a unos temas o motivos conductores conocidos como *Leitmotiv*.

---

<sup>21</sup> La sexta sinfonía resulta ser una de las obras más significativas e importantes para el compositor Alemán y para la historia de la música *per se*. Pues rompe con el esquema del Clasicismo vienés de cuatro movimientos y agrega uno más. Este movimiento adicional se encuentra después del tercero y se puede tomar como un prelude para el quinto.

<sup>22</sup> *El quinteto de la Trucha* (1819) es una obra escrita para piano y cuarteto de cuerdas frotadas.

<sup>23</sup> Wagner adicionalmente escribía todos los libretos y coordinaba el montaje de sus óperas.

<sup>24</sup> Ciclo de cuatro dramas: *El oro del Rin*, *La Walkiria*, *Sigfrido* y *El Crepúsculo de los dioses*.

Es una etiqueta musical que se convierte en algo más por su tratamiento sinfónico en el drama musical: acumula significados cuando reaparece en nuevos contextos, puede recordar un objeto en situaciones en las que el objeto en sí no esté presente, puede ser variado, desarrollado o transformado a medida que evoluciona el argumento [...] (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011)

Los motivos de Wagner se destacan de los motivos recurrentes de Weber, Verdi e incluso de sus composiciones más tempranas, en que éstos son más breves y enfocados en caracterizar un elemento del drama en diferentes niveles de significado. Aún más importante, el *Leitmotiv* en Wagner es un material musical básico dentro de la partitura, el cual está estrechamente relacionado con la acción y no es algo que aparecía eventualmente como en las obras de sus antecesores ya mencionados.

a. *Tristán*  
*f*  
 «Tris - tans Eh-re»  
 (El honor de Tristán)

b. *Isolda*  
*f*  
 «Ich trink' sie dir!»  
 (La bebo por ti)

c. (tras haberla bebido)  
*dim.* *p* *più p*

**Figura 6.** Distintos *Leitmotiv* presentados en *Tristán e Isolda* de R. Wagner. c) la orquesta adopta el motivo presentado por *Isolda* y le da un giro mediante el movimiento cromático ascendente.

El *leitmotiv* también puede ser caracterizado por ciertos instrumentos, timbres, registros o armonías, que se puedan asociar al personaje o momento. R. Wagner resulta tener una triple importancia en la historia de la música pues llevó la ópera alemana a su máxima expresión, por medio del trato del *leitmotiv*; creó lo que él consideró un nuevo género “drama musical” y gracias a sus últimas obras se desarrolló tanto a nivel melódico como armónico un lenguaje cromático el cual tuvo gran repercusión en los compositores que le siguieron (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011).

Luego de este gran compositor alemán y sus aportes a la música, en el Romanticismo ya se entra a hablar propiamente de la música programática con Héctor Berlioz<sup>25</sup>. La música de programa es aquella de corte descriptivo que se ciñe a un programa, este último entendido por Liszt como “un prefacio añadido a una pieza musical [...] para dirigir la atención (del oyente) hacía la idea poética de un todo o un aspecto particular del mismo”. (Chamorro Mielke, 2000) Si bien se había hecho algún acercamiento a esta música con las sonatas bíblicas de Kuhnau y la sinfonía N° 6 de Beethoven, es Berlioz quien da el paso a la música programática de tipo subjetivo. El compositor retomó la sinfonía como forma predilecta pero la desarrolló en torno a emociones que le permitieran contar una historia. Una de sus obras más representativas es la *Sinfonía Fantástica* (1830) la cual está construida con la técnica de la idea fija<sup>26</sup> y ésta es desarrollada y transformada a lo largo de la obra. Berlioz para asegurarse de que el público comprendiera los sentimientos y la motivación de esta sinfonía<sup>27</sup>, la subtítulo “Episodio en la vida de un artista” y adicionó un programa de mano en donde se encontraba la autobiografía del compositor. “la obra es por ello un drama musical cuyas palabras no se dicen ni se cantan, sino que se leen en voz baja” (Burkholder, G. & P. 2011). La idea del compositor era que el oyente tuviera plena consciencia de lo que escuchaba y le transmitiera la sensación necesaria al momento de la obra.

Por su parte Franz Liszt hizo lo propio, aunque siguiendo el ejemplo del anterior compositor, compuso trece obras para orquesta y las llamó Poemas sinfónicos, ya que algunos están basados en poemas literarios y básicamente están escritas bajo la forma de sinfonía. Con la gran diferencia que la obra de carácter programático está escrito en un solo movimiento, con secciones y tempos contrastantes y en los cuales se presenta unos pocos temas recurrentes, variados o transformados. Aunque se llame poema sinfónico, la obra podría estar basada en una pintura, una estatua, una escena, un personaje, por supuesto un poema, y usualmente iba acompañado de un programa en donde se explicaba lo que acontecía en la obra.

---

<sup>25</sup> (1803-1869) escribió la “biblia” de la orquestación en el S. XIX. Tocaba flauta y guitarra pero nunca aprendió a tocar el piano. Se enseñó armonía así mismo y decidió dejar la medicina para estudiar composición en el conservatorio y dedicarse a ello. (Burkholder, Grout, & Palisca, 2011)

<sup>26</sup> *Idée Fixe* es el término acuñado por Berlioz para referirse a un tema que aparece, a veces de modo obsesivo o en diferentes momentos. (bastante similar al *leitmotiv* de Wagner)

<sup>27</sup> Se sabe que H. Berlioz se basó en sus pasiones y fantasías por el amor de una actriz inglesa – Harriet Smithson –, que anhelaba conseguir.

De manera curiosa, las dos obras que Liszt denominó como sinfonías (Sinfonía Fausto y Dante), también son programáticas y están contruidos por el encadenamiento de varios poemas sinfónicos y la técnica de la transformación temática, dándole así un sentido de unidad y continuidad a la obra, una obra de arte total.<sup>28</sup> El alemán Richard Strauss decide seguir la línea de los poemas sinfónicos de Liszt pero los lleva a un nivel mucho mayor. Así lo explica (Copland, 1994):

*Richard Strauss escribió una serie de poemas sinfónicos que por su libertad y audacia asombraron al mundo musical. Eran los herederos lógicos de la idea de Liszt, pero en un plano mucho más grande y presuntuoso. El primitivo poema sinfónico era análogo a un tiempo suelto de una sinfonía, pero el poema sinfónico straussiano es más bien el equivalente de una sinfonía de cuerpo entero.*

Para este compositor existen dos tipos de programas para el poema sinfónico, el primero es el “filosófico”, es decir describe ideas y emociones generales; el segundo es el descriptivo, el cual le exige al compositor plasmar musicalmente todos esos eventos que no son propiamente musicales (Burkholder, G. & P. 2011). (Tiene gran parecido con la música descriptiva literal y no literal expuesta al inicio de este aparte). Varios son los poemas sinfónicos que sobresalen de la mano de este compositor, *muerte y transfiguración, Así habló Zaratustra, Don Quijote. Macbeth* y por supuesto *Sinfonía Alpina*<sup>29</sup>, la cual por medio de la música y un programa, narra la caminata y el ascenso a un pico de los Alpes, describiendo cada evento que presenció. Como la noche, salida del sol, camino junto al arroyo, en el glaciar, en la cima, etc. son algunas de las veintidós escenas que se describen allí.

Por otro lado el francés contemporáneo a Strauss y Mahler, Claude Debussy toma una línea un poco diferente. Admirando el trabajo realizado por Wagner, especialmente en los dramas musicales *Tristán y Parsifal*, decide dirigir su música hacia el placer del momento, la sensibilidad y el color. Las obras de Debussy por lo general son catalogadas como impresionistas (en analogía con la pintura) pero están más cerca de pertenecer al simbolismo. Pues no procura representar musicalmente cada momento o un personaje en

---

<sup>28</sup> *Gesamtkunstwerk*, término que empleó Wagner para referirse a la poesía, el diseño del escenario, la puesta en escena, la acción y la música que trabajan en conjunto para formar la obra de arte total.

<sup>29</sup> Era considerado por el propio Strauss como el poema sinfónico en su máxima expresión.

concreto, sus ideas son más generales, mucho más abiertas y no tan específicas. Se podría afirmar que se centra en lo descriptivo no literal. “En lugar de expresar con profundidad una emoción sentida o de contar una historia, como hacía la música romántica, Debussy suele evocar un estado de ánimo, un sentimiento, una atmósfera o una escena. Como en la poesía simbolista [...]” agregan Grout Y Palisca. (2011). Por ejemplo su célebre obra para orquesta “*El Mar*”, en donde se puede apreciar una descripción del carácter del mar y no de su apariencia.

Los nuevos compositores del S. XX han mostrado un alejamiento de esta música descriptiva para acercarse a otros lenguajes, por decirlo de alguna manera. Con algunas pocas excepciones como el suizo Arthur Honegger con su obra “Pacific 2-3-1”, en la cual se describen los sonidos de una locomotora, es un muy buen ejemplo de la música programática moderna. Este grandioso viaje a través del tiempo, permite comprender el peso histórico y la capacidad potenciada de crear imágenes sonoras en el espectador y tratar de rescatar ese valor y darle un uso académico en la actualidad, el cual es uno de los objetivos planteados en el presente proyecto de grado. Teniendo en cuenta lo anterior, será mucho más fácil comprender el origen y los elementos que componen a la música de cine o música incidental.

## **2.5 Herencia de la música programática: Música Incidental**

La música incidental por definición es aquella que proviene de un abstracto, es decir, no proviene de un objeto en concreto, en consecuencia, los personajes no la escuchan, pero si resulta ser muy útil para el espectador, ya que se ubica en el ambiente, la psicología o las emociones de los personajes por lo tanto responden y en cierta medida están sujetos a los eventos de la película, permitiendo una mejor comprensión, de nuevo para el espectador, de lo que está sucediendo. “Es un comentario externo a la ficción de la película [...] se pone al servicio de la obra a la que acompaña, ya sea poesía, teatro o cine” (Fraile Prieto, 2004).

Se abordará la música incidental entendida como heredera de la música programática y descriptiva hoy en día. Es decir, se hallarán los elementos empleados en la música para

cine, específicamente, la música incidental, provenientes de la música programática. A continuación se tomará como punto de partida la caracterización de la música del siglo XX, la música incidental *per se* y de qué manera interactúan con la formación y desarrollo musical de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional.

En el siglo XX, la música es el mercado y a su vez, el producto que mayor evidencia presenta del desarrollo de las nuevas tecnologías audiovisuales. Pues se ha avanzado notablemente en la comunicación y en la manera de crearla. Gracias a las nuevas tecnologías, como grabadoras y reproductoras de sonido mp3, mp4, e incluso los celulares de alta tecnología que disponen conexión a internet; el cine, la televisión, y las comunicaciones vía satélite, han permitido el fácil acceso a todo el nuevo material sonoro creado alrededor del mundo. Es decir, la forma en que manipula dicho conocimiento hecho material sonoro, ahora es accesible para el resto de la humanidad. Estas nuevas posibilidades que ofrecen dichas tecnologías, han suscitado la necesidad en el compositor del Siglo XX de crear un sonido propio y diferente de los otros, a pesar de tomar ciertos elementos de sus predecesores. Es por ello que este siglo es conocido por la diversidad y cantidad manifestaciones artísticas (Anónimo, 2010).

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible afirmar que los jóvenes de hoy, comprenden los procesos musicales más fácilmente a través de la música cinematográfica y no con las músicas tradicionales, con las cuales se ha venido trabajando tanto fuera como dentro de la academia. Es posible afirmarlo ya que es esta generación quien ha adoptado y asimilado de la mejor manera el desarrollo de las nuevas tecnologías, viendo y aceptando todo su potencial y recursos que le pueden brindar, entre ellos, la implementación y el papel casi protagónico que está viviendo la música para cine en la actualidad, debido a que el sonido es movimiento, es decir, implica un desplazamiento forzoso (Chion, 1993), que si va acompañado de una imagen, la cual si se puede encontrar fija, puede elevar o enriquecer una escena, al final traducida en la aceptación y apropiación de dicha música por parte del joven.

Retomando algunos de los cambios más relevantes en los elementos que conforman la música del siglo XX, se pueden mencionar los siguientes. Primero, se tiende a romper el esquema cuadrado de la métrica convencional. Entiéndase por convencional, métricas de cuatro, tres y dos; explorando métricas de cinco, siete, once, etc. Este evento se puede

presentar varias veces dentro de la obra. Se ha tomado un fragmento de la música de la película *Forever Amber*, o su traducción al español, *Ambiciosa* de 1947, compuesta por David Raksin<sup>30</sup>, en la cual se refleja el uso de métricas irregulares y salidas del tradicional cuatro cuartos, por ejemplo nueve cuartos y luego doce cuartos, que no son métricas muy convencionales dentro del repertorio que se emplea dentro del plan de estudios.



Figura 7. Fragmento de *Forever Amber* (*Ambiciosa*). David Raksin (1947).

Al romper el esquema cuadrado de la métrica regular, pasando a las métricas irregulares, posibilitan en el joven una mayor comprensión de este elemento métrico musical, y si el acercamiento a dichas métricas se hace desde la música que al joven le llama la atención o que para el caso proviene de una de las sagas más exitosas de todos los tiempos, La saga de Harry Potter, le será mucho más fácil asimilar y comprender el nuevo conocimiento. A continuación un fragmento del tema principal de toda la saga, *Hedwig's Theme*, escrita en métrica de tres octavos por John Williams.

---

<sup>30</sup> (1912 - 2004) Compositor Estadounidense con más de cien composiciones para películas y algo más de trescientas para televisión. Conocido por haber creado la música para la película de Charles Chaplin, *Tiempos Modernos* (1936), otorgándole el seudónimo del "abuelo de las bandas sonoras".

John Williams  
Transcription by Marioverehrer

Misterioso  $\text{♩} = 44$

Piano *mp*

**Figura 8.** Fragmento de reducción para piano de Hedwig's Theme (El Tema de Hedwig), Harry Potter. John Williams (2001)

La tonalidad se extiende mediante el uso de los doce sonidos de la escala, creando nuevas sonoridades y por ende nuevas escalas y nuevos usos de las mismas. Como se busca intervenir el lenguaje musical tradicional que hasta entonces se ha desarrollado, las líneas melódicas tienden a perder sus repeticiones, su regularidad, por consiguiente el grado conjunto es interrumpido por grandes saltos que en ocasiones pueden llegar a fragmentar la melodía. Como previamente se mencionó, el uso de otras escalas extendidas de la tonalidad, a su vez crean nuevos acordes, cuya base de construcción deja de ser por terceras, haciendo uso de disonancias, intervalos no relacionados con la escala, surgiendo nuevos colores e implementaciones de estos acordes. Este aspecto es ejemplificado en la música creada para el cortometraje en el momento que la Ola gigante atrapa a los dos personajes, el explorador y la niña. El ámbito de lo tonal se pierde de vista en medio de tonos disonantes como segundas menores, acordes disminuidos y contra melodías o para este caso, contra motivos. (Ver Figura 9)

El tema de Darth Vader, personaje antagónico en otra exitosa saga, *Star Wars*, tema conocido como *La marcha Imperial (The Imperial March)* el conjunto de cuerdas (Violín I y II, Viola, Violonchelo y Contrabajo), del compás 17 al 20, es una clara representación de

lo anteriormente mencionado con respecto a la expansión de la tonalidad y los acordes por medio de disonancias e intervalos extraños a la escala, dentro de la tonalidad misma. Este tema, escrito aparentemente sobre el modo Sol Eólico, en el cuarto tiempo del compás 17, construye un acorde sobre Mi bemol de la siguiente manera: mi bemol – la – fa sostenido/ sol bemol – si bemol. El acorde obtenido, Mi bemol menor con sexta, el cual resulta disonante dentro del modo ya que está alterando la nota fundamental del este. Y en el compás 20, sobre la nota sol, el movimiento melódico asciende de forma cromática, finalizando en el acorde de sol bemol mayor. Generando así mediante este cambio súbito cromático, una mayor tensión e incremento de la expectativa por lo que sigue por parte del oyente y espectador. (Ver Figura 10)

**Figura 9.** Los Personajes son atrapados por la Ola. Motivo con Cromatismos y Disonancias

**Figura 10.** Fragmento The Imperial March. Star Wars. John Williams (1980)

Continuando con la caracterización de la música del siglo XX es la orquestación de las piezas musicales, es decir, la manera en la que se emplean los instrumentos de la orquesta sinfónica, pues cada uno de ellos empiezan a tomar un papel diferente al que por tradición han desempeñado, por ejemplo, se exploran los registros extremos de los mismos buscando efectos coloristas; la percusión incrementa y sus funciones cambian en torno a la orquesta; así mismo, se incorporan sonidos provenientes de objetos cotidianos, e incluso el ruido es abordado desde otra perspectiva. El joven integrante de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica, ampliará su campo sonoro y podrá explorar los nuevos recursos que su instrumento le pueda ofrecer, diferentes a los que ya posea, mediante el uso de otras técnicas aplicadas, otorgándole a la orquesta nuevas posibilidades, recursos, efectos, etc. Como los presentados en la composición original para el cortometraje: *glissandos, pizzicato, sul tasto, sul ponticello*, etc.

Si de novedades musicales se quiere hablar en el siglo XX, no solamente dentro de sus componentes que la conforman, sino una mirada más general, se pueden mencionar algunos aspectos como que a pesar de que se siguen empleando las formas de la música sinfónica, se ejecutan con una mayor flexibilidad dichas formas, es decir, trata de seguir las normas generales de las formas, por ejemplo ABA, en donde la segunda vez de A, no tiene que ser exactamente igual, o incluso ABC, donde C será algo totalmente nuevo y quizás sin relación con lo anterior. Entonces, se siguen algunos parámetros pero no son ataduras, que en cualquier momento pueden cambiar a otro evento si la imagen, o la situación lo proponen; e incluso el compositor es libre en ciertos casos de decidir la secuencia y el orden musical. Por ejemplo, una escena tradicional donde se encuentran los dos protagonistas de la cinta; el compositor decide crear un motivo melódico para cada uno de ellos – *Leitmotiv* originario de la música descriptiva – el cual está establecido y presentado desde la primera aparición de ellos respectivamente. En dicha escena le acontece algo al protagonista 1, - la muerte de un familiar; es despedido de su trabajo o resuelve el crimen, cualesquiera se le ocurra al escritor -, por consiguiente la música debe reflejar ese evento en el personaje y quizás ese evento lo cambie de manera drástica y permanente. Por lo tanto el motivo melódico que se le había asignado al protagonista 1 desde el comienzo no puede ser el mismo que se presenta al final. Ahora ya no será ABA, entendiendo A como tema del Protagonista 1 y B como el evento, sino ABA<sub>1</sub> o si el cambio es tan dramático podría llegar a ser ABD. De nuevo, la estructura y forma de la música

están totalmente sujetas la a dinámica de la película o para este caso, el cortometraje animado.

La forma más clara de entender este evento es desde el cortometraje mismo. Al comienzo se muestra el tema del hombre (A), un tempo ágil, melodía destacada por el uso recurrente del grado conjunto y cuyo intervalo más amplio es una quinta justa ascendente. Acompañamiento ritmo – armónico. Luego este hombre se encuentra a una pequeña niña jugando detrás de un fuerte construido con cajas de cartón (B) y después de este encuentro el hombre continúa en sus labores y suena el tema del hombre pero esta vez transformado ( $A_1$ ) a causa de ese encuentro pues se presenta en un tempo mucho más lento que el inicial, su acompañamiento es mucho más pasivo y tenue al igual que su melodía. Entonces, si se dispone a analizar estos tres momentos de forma estructural obtendrá algo como: [A – B –  $A_1$ ].

En este siglo se fortalece y crece el repertorio del ballet, donde se destacan compositores como Ravel, Stravinski, Hindemith, entre otros; así mismo otros compositores como Debussy y Bartok establecen un repertorio para piano, instrumento que posteriormente, fue empleado para componer y acompañar las primeras producciones cinematográficas, lo cual lleva al siguiente evento novedoso en este siglo, que es la aparición de la música de cine (como se evidenció al comienzo de este Capítulo). Este suceso, la aparición de esta música y el uso de estas formas de composición, se vieron beneficiadas de parte y parte ya que se hacen más digeribles al espectador común, así lo afirma José Nieto<sup>31</sup> “Es llamativo que el público que la rechaza en la sala de conciertos (la música clásica) la acepte con toda tranquilidad en la de proyecciones” (Vera, 2001)

A modo de conclusión de este aparte del capítulo podría decirse de manera puntual y concreta, que uno de los mayores aportes o elementos tomados por la música incidental de la música programática y descriptiva es la creación de ideas o temas musicales que representen un objeto, un personaje o describan un lugar: *leitmotiv*. Y para hacer más evidente esta herencia musical de la una a la otra se enunciarán las características que comparten dos de los grandes exponentes en sus áreas: Richard Wagner en la ópera que

---

<sup>31</sup> José Nieto (1942) es un compositor Español, que se ha especializado en crear música para cine. Ha tenido varios reconocimientos por su labor como seis premios Goya, entre otros.

para funciones del ejemplo será entendida como música descriptiva y John Williams en la música cinematográfica:

Como ya se ha enunciado en diferentes oportunidades, ambos hacen uso de la creación de líneas temáticas para un personaje, objeto o momento. También el uso del cromatismo y la creación de pasajes con estas características propias de finales del romanticismo. Por mencionar un ejemplo *Tristán e Isolda* de Wagner y por Williams, una de las obras enunciadas en este capítulo, *La Marcha Imperial de Darth Vader*. Ambos compositores gozan de hacer uso de unos formatos orquestales bastantes amplios. Al igual que el uso reiterado de *ostinatos* que consiste en repetir una secuencia rítmica, melódica o incluso armónica una y otra vez, durante varios compases. Y van desarrollando sus ideas musicales sobre estos *ostinatos*. Y por último (Rengifo G, 2010) anota que “Williams retoma los temas dramáticos empleados en la *Tetralogía*<sup>32</sup> de Wagner. Al igual que (Chion, 1985) apunta que el compositor estadounidense “emplea métodos *Wagnerianos* como las llamadas corales en *Sigfrido*.”

---

<sup>32</sup> Conocida bajo el nombre de *El Anillo de nibelungo*, es un ciclo de cuatro óperas épicas basadas en la mitología Germánica. Estas son: *El Oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y por último *El Ocaso de los Dioses*. Cuya música y libreto fueron escritos por el mismo R. Wagner.

### **3 ORQUESTA DE CUERDAS**

### **3.1 La Orquesta de cámara o de cuerdas frotadas de la Universidad Pedagógica Nacional**

La orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica nació como un espacio creado por el departamento de música para los estudiantes que ingresaran al programa de la Licenciatura en música y cuyo instrumento principal sea alguno de la familia del violín. Este espacio es brindado como una práctica en donde el estudiante pueda desarrollarse como músico en una agrupación orquestal.

En sus inicios era un grupo de cámara realmente pequeño, tal como lo explica el profesor Miguel Casas:

*En ese entonces yo no dirigía sino que tocaba violín porque como no habíamos suficientes, teníamos apenas tres violines, una viola y dos chelos, era muy pequeña [...] Incluso en esa época como no teníamos violas, poníamos a los clarinetes a tocar las partes de la viola para rellenar. (Casas, 2015)*

El maestro Miguel Casas es un reconocido director colombiano de Banda y Orquesta Sinfónica, quien realizó sus estudios en Colombia, Venezuela y en 1998 con una beca obtenida a través del Conservatorio de Tolima, en Freiburg (Alemania) se especializó en Dirección de Orquesta. También participó en la convocatoria de Daniel Barenboim, considerado uno de los directores más reconocidos de orquesta a nivel mundial. El maestro Miguel Casas ha obtenido grandes reconocimientos a nivel Nacional con la Banda Sinfónica de Cundinamarca, entre ellos se destacan: Premio a Mejor Director, Mejor Banda, Mejor Interpretación, y mejor arreglo en el concurso de Bandas Sinfónicas de Anapoima en el año de 2007. Este mismo año asume el proceso de dirección con la Orquesta de la Universidad Pedagógica Nacional.

En la actualidad la orquesta cuenta con veinticuatro estudiantes de diferentes semestres (III - IX), los cuales se encuentran distribuidos de la siguiente manera: cinco violines primero, siete violines segundos, una viola, nueve violonchelos y un contrabajo. Esta resulta ser una de las principales características de la Orquesta, pues representa un reto bastante grande tanto para el director como los estudiantes. Ya que siempre en una agrupación musical (sea el formato que sea) se debe buscar el balance y una

homogeneidad en el sonido. La orquesta al contar con esta distribución, es necesario ser mucho más enfático en lograr este aspecto. Los diferentes semestres y así mismo el bagaje musical que cada integrante posee, se traduce en que algunos estudiantes “toquen más”<sup>33</sup> que otros. Lo cual es otro reto que el director debe asumir. Así se refiere al respecto (Casas, entrevista citada):

*La orquesta es muy fluctuante, la orquesta tiene unos músicos de un nivel mucho mejor y otros de un nivel más “tranquilo”. Para mi ese es el mayor reto, yo no diría que una dificultad, pues el reto está en ¿cómo lograr que entre todos se obtenga un equilibrio? Porque si ponemos unas obras a los que tienen mayor nivel, que sea “fácil”, entonces se van a aburrir. También si ponemos una obra de demasiado nivel, los otros se van a aburrir porque no van a poder tocar. Entonces considero que el mayor reto es encontrar ese equilibrio entre los que tocan mejor y los que tocan menos. Esa es la labor de uno como director, hacer que con lo que se tiene, suene bien.*

En cuanto al repertorio que ha abordado la orquesta de cuerdas en este periodo de trabajo bajo la batuta del maestro Miguel Casas, se ha enfocado en desarrollar un repertorio clásico, forjado por lo tradicional y lo que se está acostumbrado a ensamblar con agrupaciones de este formato. En donde compositores como Mozart, Haydn, Schubert, Holst y Grieg entre otros, son los predilectos. Su director justifica que la idea de abordar este repertorio moldeado por los clásicos, se debe a que él considera que es importante que sus estudiantes conozcan las diferentes maneras de interpretar según el estilo y por supuesto, el compositor. “Para el momento en que se gradúe un alumno él pueda decir: “bueno yo conocí desde el barroco hasta el ahora” (Casas, entrevista citada)

Por otra parte algunos integrantes de la orquesta expresan cierto interés por abordar parte del repertorio popular, alegando el bagaje personal que llevan y que por ende poseen mayor afinidad a éste:

*Personalmente siempre he preferido el enfoque popular, por lo tanto si tocáramos algo popular, yo podría aportarle más a la orquesta y muchos de los que están en la orquesta y tocan repertorio popular, podemos aportar algo. Estas obras nos ayudan a*

---

<sup>33</sup> Esta expresión popular entre los músicos hace referencia al nivel de lectura, conciencia de la técnica, empleo de los recursos técnicos, conocimiento del repertorio, etc.

*acercarnos a nuevas técnicas que se han implementado y que son desconocidas dentro del repertorio clásico o por decirlo de alguna manera, tradicional que hemos abordado. (Entrevista realizada a Estudiante 5, 2015)*

Esto resulta ser uno de los puntos clave del presente proyecto de grado, el cual consiste en expandir la mirada hacia otros repertorios ya existentes o nuevos, que pueden llegar a ser tan valiosos y significativos para el trabajo en la academia como lo son repertorios tradicionales al que el estudiante está acostumbrado a tratar. Cabe resaltar que el director de la orquesta de cuerdas es consciente de la importancia de abordar un repertorio diferente y ajeno al que desarrollan estos colectivos musicales, aclarando que siempre y cuando cumplan con ciertos requisitos:

*La música es universal, nosotros tenemos diferentes tipos de música. Uno no puede enfocarse solamente en la música clásica, o el rock, o el pop. Todo es bienvenido desde que sea en el contexto académico y si la obra es seria y presenta argumentos importantes e interesantes, al igual que retos a desarrollar, siempre serán bienvenidas. Yo creo que los músicos, especialmente cuando están en formación, deben conocer todo tipo de músicas y abordarlas. (Casas, 2015)*

Y al final agrega: “Para ellos no es tan común estar tocando música para cine o para un cortometraje en este caso. Eso les dará a los estudiantes otras perspectivas”. Refiriéndose al trabajo realizado por el autor de este proyecto en torno a la música de cine empleada en un espacio académico y rescatando las potencialidades pedagógicas que serán expuestas a lo largo del documento.

### **3.2 Análisis situacional de la Orquesta**

Para la creación de una obra de corte incidental y que a la vez responda a las características de una orquesta en proceso de formación, es indispensable conocer el “estadio musical”<sup>34</sup> de la misma. A parte de las observaciones focalizadas en comprenderlo, las entrevistas y demás encuentros, se cree que una de las maneras más efectivas para hallar este “estadio”, es realizando un análisis estructural, melódico, armónico y demás componentes de una obra musical que hayan abordado. Para el caso

---

<sup>34</sup> En términos prácticos, este “estadio musical” es entendido como el “nivel” que la orquesta posee. Es decir, a partir de qué aspectos técnicos conoce, los tempos que sabe manejar, los efectos que emplea a la perfección, las texturas que tratan, adornos, lenguajes, terrazas dinámicas, etc. permiten hacer una aproximación al imaginario de un “estadio musical” en la Orquesta.

de este proyecto, se tomó el primer movimiento de la obra que estuvieron trabajando durante todo el semestre, desde el día 24 de Febrero, que fue la primera sesión que la orquesta tuvo, hasta el 28 de Mayo. Se escogió el primer movimiento de “la serenata para cuerdas en Mi Mayor” de Antoni Dvorak porque es el más representativo de la misma y así mismo fue sugerido por el director de la orquesta; y se escoge esta obra por la dificultad técnica que representa para la orquesta. *“Este año estamos abordando la obra más difícil técnicamente que es La Serenata para Cuerdas en Mi mayor” de Dvorak* [...] *“Esto nunca se ha tocado acá en la Universidad y nos hemos propuesto esa meta. Es un reto para ver hasta dónde podemos llegar”* agrega el maestro Miguel Casas.

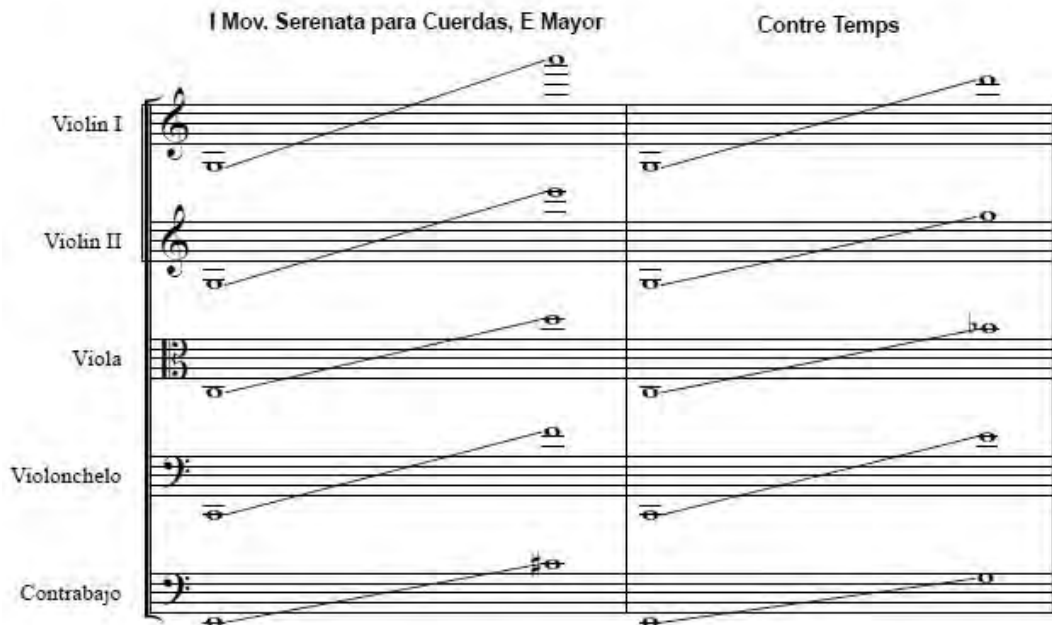
Para llevar a cabo este análisis, se toma como plantilla los parámetros de clasificación expuestos por el profesor y compositor Victoriano Valencia en su documento “Grados de desarrollo bandístico” (2014). Por supuesto se tomaron a consideración las diferencias entre una banda sinfónica y una orquesta de cámara. Por ende no se pretende crear el imaginario de grados o de niveles en una orquesta de cuerdas a partir de un solo movimiento de una única obra. Simplemente es una aproximación y análisis a los elementos que conforman la pieza musical. Este mismo procedimiento se realizará con la composición *Contre Temps* para evidenciar las similitudes y diferencias entre las obras ya trabajadas y la obra que desde su concepción tuvo presente las características de la agrupación que la interpretaría.

Esta plantilla expone los siguientes parámetros: el nivel tímbrico de la obra, es decir el formato y el rango de sonidos empleados. El nivel ritmo – métrico el cual presenta la figuración, los tempos y en general las características métricas. El siguiente es a nivel melódico, la interválica y la relación escala – acorde. A nivel armónico, el lenguaje con la que está construida (tonal, modal, etc.). A nivel estructural, la densidad armónica y tímbrica. A nivel técnico – expresivo, es decir las dinámicas empleadas, articulaciones y efectos. Por último a nivel formal, la estructura en la cual está escrita la pieza y su duración. (Valencia V. , 2014)

| Nivel                         | Aspectos                        | I Mov. Serenata para cuerdas, Mi Mayor – Dvorak   |
|-------------------------------|---------------------------------|---|
| <b>Tímbrico</b>               | Formato                         | Orquesta de cuerdas: Violín I, Violín II, Viola (en clave de do en tercera línea) [ <i>Divisi</i> en tres partes] <sup>35</sup> , Violonchelo [ <i>Divisi</i> en tres partes] y Contrabajo.   |
|                               | Registros                       | <b>Violín I:</b> primera a séptima posición<br><b>Violín II:</b> primera a quinta posición<br><b>Viola:</b> Primera a tercera posición<br><b>Violonchelo:</b> primera a cuarta posición<br><b>Contrabajo:</b> primera a tercera posición<br><i>*Ver partitura en Tabla 11</i> |
| <b>Ritmo – métrico</b>        | Características Métricas        | Compases simples (2/4, 4/4)<br>Cambio de compás entre secciones<br>División binaria   |
|                               | Figuración                      | Primera y segunda división binaria<br>Unidad de pulso: negra  |
|                               | Tempo                           | Moderato<br><i>Ritardando</i>   |
|                               | Signos                          | Calderón, ligaduras de fraseo, ligaduras de prolongación, acentos.  |
| <b>Melódico</b>               | Interválica                     | Grados conjuntos pertenecientes a la escala, arpeggios del acorde, Intervalos que no superan la octava.   |
|                               | Relación escala – acorde        | Predominio de lo diatónico. Con diseños creados a partir de las notas del acorde y aproximaciones diatónicas. Cromatismos y tensiones.  |
|                               | Adornos                         | Trinos y mordentes.   |
| <b>Armónico</b>               | Sistema                         | Tonalidad Mi mayor y Sol Mayor.   |
|                               | Estructura                      | A – B – A   |
|                               | Duración                        | Aproximadamente 4:30 minutos. (La obra en su totalidad dura 30 minutos)   |
| <b>Textura y Orquestación</b> | Roles                           | Melodía acompañamiento. Acompañamiento armónico.  |
|                               | Densidad armónica               | Melodías a unísono, dos voces y doblajes a la octava. Eventuales <i>Divisi</i> .  |
|                               | Densidad tímbrica               | Orquesta de cuerdas   |
| <b>Técnico Expresivo</b>      | Dinámicas                       | De pp, p, mf, f, fp, sfz. <i>Crescendo, diminuendo</i> .  |
|                               | Articulaciones                  | Staccato y legato   |
|                               | Efectos de emisión y mecanismos | Arco y <i>Pizzicato</i> .   |

<sup>35</sup> Es imposible realizar esta división ya que la orquesta cuenta con tan solo una viola.

| Nivel                  | Aspectos                        | Contre Temps  |
|------------------------|---------------------------------|---|
| Tímbrico               | Formato                         | Orquesta de cuerdas: Violín I, Violín II, Viola (en clave de do en tercera línea), Violonchelo [ <i>Divisi</i> en tres partes] y Contrabajo.  |
|                        | Registros                       | <b>Violín I:</b> primera a tercera posición<br><b>Violín II:</b> primera posición<br><b>Viola:</b> Primera posición<br><b>Violonchelo:</b> primera a tercera posición<br><b>Contrabajo:</b> primera posición<br><i>*Ver partitura en Tabla 11</i> |
| Ritmo – métrico        | Características Métricas        | Compases simples (2/4, 3/4, 4/4) y compuestos (5/4, 6/4)<br>Cambio de compás entre secciones<br>División binaria y ternaria   |
|                        | Figuración                      | Primera y segunda división binaria y ternaria<br>Unidad de pulso: negra   |
|                        | Tempo                           | Tempos lentos, moderados y ágiles. Cambio de tempo entre secciones.   |
|                        | Signos                          | Calderón, ligaduras de fraseo, ligaduras de prolongación, acentos.  |
| Melódico               | Interválica                     | Grados conjuntos, arpegios pertenecientes a la escala. Pasajes cromáticos. Cromatismos de paso. Saltos de quinta y octava.  |
|                        | Relación escala – acorde        | Predominio de lo diatónico. Con diseños creados a partir de las notas del acorde y aproximaciones diatónicas. Cromatismos y tensiones.  |
|                        | Adornos                         | <i>Acciacatura</i> , trémolos.  |
| Armónico               | Sistema                         | Tonalidades menores Re, Mi y Sol. Con algunas aproximaciones modales.   |
|                        | Estructura                      | Libre. Se rige a la imagen, en este caso el cortometraje  |
|                        | Duración                        | 6 minutos con 57 segundos   |
| Textura y Orquestación | Roles                           | Melodía y acompañamiento. Acompañamiento de tipo ritmo armónico, armónico y notas pedales.  |
|                        | Densidad armónica               | Melodías a unísono, a dos voces y doblajes a la octava. Contra melodías y eventuales <i>Divisi</i> . <i>Clúster</i> .   |
|                        | Densidad tímbrica               | Orquesta de cuerdas   |
| Técnico Expresivo      | Dinámicas                       | De pp, p, mf, f, fp, sf. <i>Crescendo</i> , <i>diminuendo</i>   |
|                        | Articulaciones                  | Legato, staccato, spiccato  |
|                        | Efectos de emisión y mecanismos | Arco, <i>pizzicato</i> , <i>sul tasto</i> , <i>sul ponticello</i> , <i>col legno</i> <i>batutto</i> . Armónico artificial, <i>Glissando</i> .   |



**Figura 11** Comparación de los registros empleados en la serenata para cuerdas de Dvorak y la música del cortometraje *Contre Temps*.

La primera tabla, en la que se describen los elementos musicales que componen del primer movimiento de la serenata de Dvorak, sirve como referente de las capacidades musicales de la orquesta. Entendiendo el término capacidad como un elemento trabajado y conocido para ellos, más no como una habilidad o destreza adquirida. En ese sentido al entrar en detalle con esta tabla sería correcto inferir que los integrantes de la orquesta de cuerdas dominan a la perfección su instrumento, pues los violines tocan en séptima posición sin problema alguno, no presentan mayor dificultad con la lectura ritmo – métrica en donde pueden pasar de una métrica a otra. Ejecutan algunos adornos como trinos, *acciacaturas*, y recursos técnicos como el *pizzicato*, y así sucesivamente con cada uno de los niveles descritos en la tabla.

Como se mencionó al inicio de este aparte del capítulo tres, la información obtenida a partir de este análisis, crearía el imaginario del “estadio musical” que posee la agrupación de cámara. Aunque esta información no es del todo errada, si presenta ciertas contradicciones con base en lo que se evidenció en los diferentes ensayos de la orquesta.

Al ser una agrupación colectiva en proceso de formación no se puede pretender que los integrantes conozcan de manera exacta todas las características de su instrumento. Así mismo al estar en diferentes semestres de la licenciatura, habrá aspectos musicales que desconozcan (historia, técnica, herramientas para el análisis, repertorios, compositores, etc.). Es por ello que algunos de los elementos encontrados en la serenata de Dvorak, son tomados como punto de partida para realizar la composición descriptiva. Y de cierta manera abordar esos elementos que desconocen o que se muestran algo débiles y por medio de la música e imagen serán fortalecidos.

Previamente se enunciaba el interés de algunos estudiantes por abordar repertorio popular y quizás más acorde a las herramientas con las que cuenta la orquesta. Así se expresa uno de sus integrantes acerca del repertorio abordado: *“dentro del repertorio que trabajamos (Repertorio clásico) desde que entré, se ha tocado una obra y siempre ha estado ahí, necesitamos avanzar”*. Y luego agrega: *“algunas de las obras son de un nivel demasiado alto para el nivel de cada estudiante [...] quizás sea un repertorio adecuado para el nivel en el que deberíamos estar pero que claramente no estamos, por lo tanto no es apropiado para este momento”*. (Estudiante 2, entrevista citada)

Justamente es uno de los objetivos del presente proyecto, que por medio de la creación de una obra centrada en la realidad de la orquesta, y que dicha composición provenga de un repertorio poco explorado por la academia, (como lo es el popular y más aún el que es concebido en una película); sea abordada desde los conocimientos y alcances que posee la agrupación y potencie o fortalezca aquellos que son necesarios. Es por ello que al hacer un paralelo entre las dos obras, se encuentran ciertas similitudes (ver figura 11) y por supuesto contrastes. En donde la composición para el cortometraje presenta elementos fuertes en cuanto a los recursos técnicos, los tempos y el ritmo.

A continuación se explicará de manera detallada el cortometraje, el proceso compositivo y los elementos encontrados en ella, dando razón de porqué se decidió hacerlo de esta manera. También la explicación de cada una de las escenas de la cinta animada y su relación con el evento sonoro. Para así finalizar con la descripción del proceso de montaje de la obra, las dificultades que se presentaron y cómo se dio solución.

## **4 CORTOMETRAJE**

#### 4.1 Cortometraje “Contre temps”

Esta animación francesa es el resultado de un proyecto de grado de seis estudiantes también franceses de la Escuela de Artes de Supinfocom. Bajo la dirección y guion de Jérémi Boutelet, Thibaud Clergue, Tristan Ménard, Camille Perrin, Gaël Megherbi y Lucas Veber. Estos seis jóvenes logran desarrollar una historia salida un poco de los convencionalismos o clichés que se manejan en la animación comercial<sup>36</sup>. A través de la misma crean escenarios llenos de color que paradójicamente contrastan con la historia, pues al parecer la trama se da lugar en un mundo post apocalíptico.

A lo largo del corto se pueden apreciar algunas emociones como el temor, el suspenso, la ingenuidad, la felicidad, la indiferencia y más. Resulta siendo esta evocación de las diferentes emociones humanas, la principal razón por la cual el autor del presente proyecto, decide crear la música para éste, quien quizás encuentra cierta empatía con los autores franceses pues como ya se mencionó, es el fruto de un proyecto de graduación.

Ahora bien, los acontecimientos se dan lugar en un mundo post apocalíptico, en donde al parecer todo se encuentra destruido y deshabitado. Un explorador, amante de recolectar y coleccionar “tiempo” espera las doce campanadas del reloj y para este caso también el canto de algunos relojes cucú. Los cuales indican el momento en el que el agua y por razones desconocidas desciende y al hacerlo deja ver la ciudad que se ocultaba bajo ella. Ciudad aunque desolada y en algún punto abandonada, es dueña de los más bellos paisajes, llenos de color, naturaleza y vida.

Este hombre sale a hacer lo que más le place que es recolectar “tiempo”, representados en antiguos y finos relojes, de pared, de bolsillo, de mesa, etc. En este proceso, es interrumpido por un singular ruido de una campanilla. Extrañado y algo intrigado, irrumpe en el cuarto donde cree que salió aquel ruido abriendo de un golpe la puerta. Lo primero a la vista: una habitación muy oscura y sombría que contrasta con lo que guarda. Juguetes de todo tipo: desde caballos de madera, soldaditos, tambores, hasta repisas llenas de osos, conejos y demás animales de peluche; triciclos, aves de cartón colgando del techo,

---

<sup>36</sup> Estos clichés caen en las historias de amor desgastadas entre dos personajes; las aventuras de un tierno personaje el cual muchas veces es tomado de una película ya existente y cuyo éxito llevó a realizar una especie de secuela para este personaje; también historias de amistad, entre otros.

etc, hasta que se encuentra con una especie de fuerte construido con cajas. Sin dudarlo las arroja al suelo y para su sorpresa, aunque más sorprendida aún, la niña que se encontraba allí jugando con un tierno y delicado reloj despertador. Inmóviles se miraban fijamente hasta que el hombre se acerca a ella para inspeccionar la posesión de esta niña. Aunque se resiste a dárselo, finalmente es arrebatado de sus pequeñas manos. Lo revisa superficialmente, le echa una mirada fría a la tierna niña y despectivamente se lo devuelve, dejando en claro que ese “tiempo” no es de su interés. Un “tiempo” menos elaborado, de pocos ornamentos, un tanto más divertido y no tan estricto ni rígido como al que él está acostumbrado. Así que se retira para que tanto él y ella continúen en lo que les corresponde.

El explorador de nuevo en sus labores, se percata que estas deben ser interrumpidas de inmediato pues la marea está por subir, así como descendió, de una manera inexplicable<sup>37</sup>. De regreso a casa, una muñeca de trapo flotando llega a sus pies, pues el agua sube un poco más arriba de sus tobillos. De inmediato recuerda a la niña en el cuarto de juegos, el cual ya se ha comenzado a inundar. Hecho que al parecer no le preocupa a la pequeña pues su inocencia no le permite ver el peligro que puede correr al quedarse allí. El hombre la toma fuertemente de su brazo derecho y ella con su otro brazo libre, alcanza a tomar lo único que pudo o quizás escogió llevar consigo, el reloj despertador que anteriormente el hombre había desechado.

Llevándola casi que a arrastras, suben rápidamente unas escaleras de lo que parece ser su edificio, con la incontrolable marea a sus espaldas. Este hombre detiene la carrera al percatarse que la niña ya no está a su lado, sino que para su sorpresa, ha encontrado un mejor escape. Una especie de escalera que la naturaleza misma ha creado. Y de manera juguetona, de salto en salto sube por ella. La niña al llegar al final de la subida, maravillada alza su mirada que se encuentra frente a una inmensa pared de cristal, la cual le permite ver al nivel que ha llegado el agua. Llevada por su natural curiosidad, se desliza por una pequeña pendiente y corriendo se acerca hasta la ventana gigante. Pero la gran vista es opacada por lo que parece ser un gran objeto que poco a poco se aproxima. Esto la ha dejado paralizada. El hombre llega al nivel que se encuentra la niña y se percata que

---

<sup>37</sup> Una teoría por parte del autor de este proyecto, con relación a este suceso es que en este lugar el tiempo está regido por el agua. Es decir, no es día y noche, sol y luna, luz y oscuridad. Sino por el contrario es presencia y ausencia del agua, la marea sube y baja.

el gran objeto que se avecina es un automóvil que por inercia del agua ha llegado hasta allí. Su mayor temor se hizo presente cuando el viejo automóvil golpea el cristal y este sin más remedio comienza a crear fisuras que cada vez se hacen más y más grandes. Sin dudar el recolector se quita el cesto en el cual había estado depositando su tiempo en él durante su expedición y deja caer los objetos que se encontraban allí, en el agua.

Con la pequeña dentro del cesto, y éste en su espalda, corre por los pasillos y cuartos del edificio tratando de escapar pero todo esto es en vano, pues la gran ola que entró por la ventana, logra alcanzarlos y estos quedan atrapados por los remolinos creados por el fuerte golpe de agua. El hombre pierde a la niña y ella se aferra a su pequeño reloj. Todo se oscurece.

Un tranquilo océano hace su aparición, o al menos lo que parece ser un océano. De su superficie se abre lo que podría llamarse una escotilla y de ella sale el hombre notablemente agotado por la sacudida. Con su otra mano, sube a la niña y ambos quedan parados sobre el agua. El estirado hombre se quita algunos residuos que el agua le ha dejado en su cuerpo y al salir de su egocentrismo logra apreciar una extensión de agua que se pierde en el horizonte. También se alcanza a percibir a lo lejos las puntas de altos edificios, por lo cual se puede deducir que ellos se encuentran parados sobre el techo de un gran edificio.

El explorador y recolector de tiempo rompe con el gran momento al retirarse sin musitar palabra alguna con su compañera y sale de escena, la niña tarda un poco más, pero va detrás él. El corto finaliza con el pequeño y sencillo reloj despertador que poseía la niña, rodeado por la inmensa colección de “tiempo” que el hombre ha adquirido “contra el tiempo”.

## **4.2 Proceso Compositivo**

La decisión de crear la música original para el cortometraje nace de la necesidad de plasmar musicalmente o en este caso apoyar y reforzar emociones, movimientos, atmósferas, etc., o por lo menos dar una interpretación musical cercana a estos eventos que la trama pudiera sugerir. También debido a las características que definen a la

Orquesta de cuerdas de la Universidad, es decir sus cualidades, configuración numérica, limitaciones, las capacidades individuales frente al instrumento, incluso el tiempo con el que el autor podría disponer de esta agrupación, entre otros.

La poca producción de repertorios adecuados a los procesos de formación de estas agrupaciones colectivas, quizás es la mayor razón para optar por el camino de la composición original y no simplemente hacer uso de la música pre existente y/o adaptarla. “Un compositor reconocido no compone pensando escribir para niveles de formación básica” (Valencia V. , 2015). El profesor y reconocido compositor colombiano Victoriano Valencia<sup>38</sup> considera que el mayor problema que presentan las orquestas en formación, y demás formatos grandes (Banda sinfónica, orquesta de cámara, etc.) es la falta de repertorio que se pueda adecuar y orientar al proceso de formación para estos formatos los cuales no están conformados por músicos profesionales sino estudiantes en formación.

Adicionalmente, no se puede desconocer un interés personal por parte del autor de involucrarse – por primera vez podría decirse – en la composición descriptiva y enfocada en todo momento en apoyar la imagen. Y por otro lado se encuentra el aporte que esta música otorga a la imagen, así es, no es un mero capricho la elección, pues se hace en pro de la imagen. Tal como Adorno<sup>39</sup> lo afirma:

*La imagen y el diálogo son extremadamente precisos y la música convencional no puede añadir nada a esta precisión, sino solamente quitarle algo, ya que los efectos estándar permanecen siempre hasta en las peores películas [...] Las ilustraciones musicales deben ser sumamente precisas, sobre expuestas, por decirlo así, y por tanto han de desempeñar una función interpretadora, o por el contrario debe prescindirse de ellas [...] (Adorno & Eisler, 1976)*

---

<sup>38</sup> Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional en la cual se desempeña como docente actualmente. Magister en composición de la Universidad EAFIT en el 2012. Se destaca su labor como Compositor y pedagogo musical. Enfocado en la producción creativa desde la composición y los arreglos para banda, coro, orquesta sinfónica, orquesta popular y otros formatos; así mismo de la producción discográfica y el diseño de materiales pedagógicos. (Valencia V. , V Valencia, 2015)

<sup>39</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, considerado como uno de los grandes exponentes de la Escuela de Frankfurt al igual que de la teoría crítica Marxista. Aunque su principal título es filósofo, ha incursionado en campos como psicología sociología y por supuesto, musicología. (Anónimo, 2015)

Ahora bien, ¿qué escribir y qué no? Esta quizás fue la pregunta a resolver de cara a iniciar la composición, pues no se trataba de dar rienda suelta al acto creativo sin tener en cuenta las características de la orquesta, sus virtudes y sus falencias. Se considera que es de suma importancia conocer muy bien los límites del grupo que finalmente será el que le de vida y música al papel. Se puede afirmar que la búsqueda de esta respuesta inició con una serie de observaciones consecutivas realizadas a la Orquesta de cuerdas. Ocho en total, cada una de ellas con una duración de dos horas, las cuales corresponden a su espacio de ensayo los martes y jueves en la tarde. Con base en estas observaciones, algunas conversaciones con su director, Miguel Casas y diferentes profesores. También de la información obtenida de una encuesta y entrevista escrita<sup>40</sup> que se les solicitó responder a cada uno de los integrantes de la orquesta, se pudieron establecer los ítems para la composición. En otras palabras y en términos prácticos musicales, la respuesta a la pregunta inicial, qué se podría escribir en la partitura para esta orquesta de cuerdas y que no.

Una de las mayores dificultades que presenta la agrupación a cargo del profesor y director Miguel Casas es la afinación. Evento evidenciado en las observaciones dirigidas y expresado así mismo por los integrantes que la conforman y algunos profesores que han presenciado ensayos y conciertos de la misma.

*Lo más complejo siempre para trabajar en una orquesta, pienso incluso que por encima de trabajar en una banda que ya de por sí es muy importante. Pero en la orquesta se evidencia más y se dificulta más es el tema de **la afinación**. Puesto que quizás muchos tienen escuelas distintas, técnicas distintas para las cuerdas. Hay que unificar, ajeno a que cada uno tenga una escuela distinta, al menos unificar el tema de afinación, el tema de que cada una de las notas estén exactamente a la misma altura y que la honda sonora este a la misma vibración.*  
(Entrevista realizada al profesor Camilo Linares, 2015)

*Problemas de afinación los hay, en toda orquesta los hay. Ahora, ¿qué dificultades se trabajan? Pues en las cuerdas frotadas es muy difícil lograr una afinación*

---

<sup>40</sup> Una de las preguntas realizadas era: ¿Cuál o cuáles considera que son las falencias y /o dificultades que presenta la orquesta? A la cual respondieron: “la falta de compromiso y la falta de disciplina”, situación que quedó en evidencia al ver que tan solo cinco estudiantes respondieron a la encuesta.

*perfecta. La afinación está dada por varios factores, tanto como propios del instrumento, como de ensayo personal. (Entrevista a estudiante 3, 2015)*<sup>41</sup>

Si bien la finalidad del proyecto no es abordar e intentar dar solución a un problema de tan enormes proporciones, puesto que al hablar de afinación también se habla de un contexto, de cultura e incluso de tradición. Por mencionar algún ejemplo, la discusión que existe entre estandarizar o no la afinación de la *Marimba de Chonta* en el Pacífico Colombiano, o también la gran tradición oral musical que existe en los diferentes pueblos Africanos. Esta falencia no será abordada mucho menos en un lapso de tiempo tan corto (de 3 a 4 ensayos) siendo esta una dificultad que puede tomar años en solucionar. Tal como agrega el Profesor 1 en la entrevista citada: “Eso es algo que en una orquesta se trabaja mucho tiempo y se demora uno bastante. No solo con el repertorio sino que hay que hacerlo con trabajos de escalas, ejercicios con acordes, intervalos, en fin”. Al igual que (Entrevista realizada a Estudiante 2, 2015) afirma:

*La cuestión de la afinación es algo individual, si uno no estudia y no toca bien solo, no va a tocar bien en conjunto. La falta de compromiso afecta bastante a la Orquesta porque si usted no quiere estar en un lugar usted no va a hacer las cosas bien.*

Así pues el corto lapso de tiempo resulta ser definitivo para decidir no abordar de lleno esta dificultad. Aunque cabe resaltar que sí quedará una constancia del acercamiento a esta falencia desde la obra. Por otro lado, se puede inferir que la afinación debe estar presente en todo momento musical, al igual que el tempo o el ritmo, pero no está de más abordarlo por separado desde la composición misma.

La dificultad al momento de ensamblar las diferentes secciones de una obra, también resulta ser un problema a enfrentar. Aunque esta labor le corresponde al director, la obra puede proporcionar los espacios para enfocarse en ello. Así lo refleja el Estudiante 3 en la entrevista citada:

---

<sup>41</sup> La identidad de algunas de las personas entrevistadas, se mantendrán en secreto a pedido de los mismos. Por lo tanto se les asignó un número para motivos prácticos a la hora de referenciar sus entrevistas.

*Este trabajo no se ha logrado en la orquesta. Es decir podría sonar con un repertorio aceptable y muy bien, y el nivel no es que no esté. Pero no se ha logrado la unidad de trabajo dentro de la orquesta. Yo diría que se pueden trabajar, aunque agregaría que más que un factor propio de la técnica del instrumento, es de la mecánica de trabajo dentro de la orquesta.*

Así, las problemáticas que surgen en estos formatos en procesos de formación se toman como oportunidades pedagógicas. El compositor o pedagogo se encontrará con una agrupación conformada por músicos que “toquen más” o “lean más” que otros. La oportunidad pedagógica surge cuando el músico “avanzado” toma de la mano y ayuda al que se le dificultan más los procesos de aprendizaje y cómo el pedagogo crea el espacio para que ese encuentro se dé. También, siendo que unos “tocan menos que otros” no quiere decir que toda la orquesta debe estar sujeta a un repertorio por decirlo de alguna manera fácil.

El compositor formador puede hacer uso de la orquestación multinivel y crear una obra relativamente exigente pero en donde no todos van a tener pasajes de mayor exigencia. Pues ya se ha hecho un análisis previo del estadio musical de la orquesta – tal como se mostró en el Capítulo 3 del presente documento – y se han detectado cuales son los músicos que requieren estas partes de mayor virtuosismo podría decirse, y quienes no. Al tener en cuenta lo anterior, el compositor formador está previendo y a la vez dando solución desde la composición misma, a las posibles situaciones que se pueden presentar en el montaje de la obra. Para el caso concreto de la musicalización del cortometraje *Contre Temps*, es algo clave ante los reducidos espacios de ensayo con la Orquesta de cuerdas.

Teniendo en cuenta lo expuesto previamente **los ítems o criterios empleados en la composición** son los siguientes:

- **Ritmo:** éste resulta ser el elemento de mayor importancia de toda la música, y más aún en la enseñanza y aprendizaje de la misma, pues se toma como punto de partida

para abordar los diferentes contenidos y/o elementos musicales. Así lo explica la pedagoga musical Gloria Valencia Mendoza<sup>42</sup>:

*El ritmo ha sido siempre tan importante para la formación del ser humano. Por ejemplo Edgar Willems habla del ritmo pre musical, que es el ritmo que nos rodea, el del ambiente, el de nuestra vida [...] la época escolar digamos de niños y jóvenes, ha descuidado el poder aprovechar esas capacidades que nosotros los latinos tenemos para enfocarnos a unos verdaderos desarrollos en cuanto a tomar conciencia de lo que es el ritmo en la persona. [...] Para Maurice Martenot que es Francés, también el punto de partida es el ritmo, le da muchísima importancia, además para que niños, jóvenes y personas mayores tomen conciencia del pulso interior y del propio tempo que todos tenemos. (Valencia Mendoza, 2015)*

Así mismo el Maestro y Director de la Orquesta de cuerdas Miguel Ángel Casas agrega:

*El Ritmo es lo más importante en la música, es el primero. Es decir sin ritmo no hay música. Eso lo lleva el hombre en la sangre y así fue que comenzó la música, con el pulso del corazón. Nosotros necesitamos poner obras que tengan un ritmo constante para precisamente mantenerlo. A veces en Latinoamérica tenemos un problema y es que los ritmos no son tan constantes, siempre fluctúan, lo cual es gravísimo para la interpretación y la esencia misma de la obra. (Entrevista realizada al Maestro Miguel Casas, 2015)*

Es por ello que el ritmo es el primer elemento a tener en cuenta desde la composición y mediante la división binaria y ternaria se pretende llevar a cabo tan importante proceso. Por ejemplo en la obra se pueden encontrar varios pasajes en donde alguno de los instrumentos mantiene una rítmica constante, para así lograr esa carente estabilidad de la cual habla el Director Miguel Casas. La primera escena de todo el corto, "Relojes bajo el agua", a tempo de 60 trata de emular en los violonchelos III la constancia del segundero de un reloj, dándole así estabilidad rítmica al pasaje. Luego

---

<sup>42</sup> Licenciada en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, luego realiza sus estudios para especializarse en el área de la Metodología de la Música y en expresión corporal. Por diferentes países, aprende y se especializa en los diferentes métodos creados por los pedagogos musicales del S. XX como el método Willems y rítmica Dalcroze en Suiza; el método Martenot en Francia, en Austria el método Orff; por mencionar unos cuantos. (Javeriana, 2014)

se le unen los violines II para incrementar esta continuidad en el pulso. (Ver Anexo 1: score Contre Temps)

- **Afinación:**

*Un problema muy grave en Colombia es la afinación. No nos han enseñado sistemas ni métodos de afinación, y esto en las cuerdas es muy difícil. A veces con el vibrato se matiza un poco la falta de afinación, pero la idea no es esa. La idea es una cosa técnica en donde el músico logre afinar sin vibrato, y después de esto si darle el vibrato que se necesite para darle el color, la interpretación, la suavidad y la belleza del sonido.*

*Ritmo y afinación son dos elementos que se deben trabajar todos los días en el ensayo, entonces si se escribe una obra así, la composición estará enfocada en lo que estamos buscando que es abordar estas dificultades. (Casas, entrevista citada)*

La creación de pasajes a octavas y luego a unísono o viceversa, resulta ser un buen recurso para trabajar directamente este aspecto. Que como ya se ha expuesto, no se pretende solucionar una dificultad tan grande como esta, solamente generar un acercamiento y un trabajo enfocado en ello. En la escena 3 en la que el hombre sale en búsqueda de tiempo, los violines I presentan la melodía para luego repetirla, pero en esta ocasión una octava superior mientras los violines segundos lo hacen en la octava original.

- **Dinámicas:** El director de la Orquesta de cuerdas de la Universidad, en reiteradas ocasiones durante los ensayos, destacaba la importancia de tocar piano y lento cuando se esté abordando una obra. Esto con el fin de “obligar al cerebro a pensar” en todo lo que está sucediendo mientras el estudiante ejecuta un pasaje; la correcta posición de las manos, la digitación, las notas, la rítmica, la dirección del arco, etc. es por esto que en la obra “Contre Temps” se encuentran pasajes en donde la dinámica es *piano* o incluso *pianissísimo*, (como la ya mencionada escena 1, o la escena 12 “El Océano” en donde lo más importante es la expresividad de la pieza por medio del movimiento dinámico) para que el músico pueda realizar el proceso descrito. También el paso de una dinámica a otra por medio de *crescendo* y *diminuendo* (un incremento

o disminución gradual, según se indique, del volumen) progresivos y controlados. Con un rango dinámico desde el *pianississimo (ppp)* el cual indica tocar extremadamente suave, hasta el *fortíssimo (ff)* que indica tocar muy fuerte.

- **Armónico:** en el marco global de la obra, se emplea un lenguaje tonal, aunque con algunos visos de modalidad. Como anteriormente lo mencionaba el profesor 1, el asunto de la afinación se debe trabajar constantemente en los ensayos por medio de ejercicios con intervalos, escalas y acordes. Es por ello que la obra presenta varios pasajes en donde prevalece lo armónico sobre lo melódico, como el pasaje de la escena 12. El cual está compuesto por bloques armónicos largos y tenidos, buscando trabajar el sonido de la orquesta, o como lo llaman los directores, “el color”. Por otro lado el profesor Miguel Casas también destaca la labor realizada por el autor frente a este aspecto: “me parece muy valioso el trabajo realizado por el compositor, pues está abordando otro tipo de lenguajes, aunque se mantiene dentro de lo tonal y esto hace que los estudiantes la puedan absorber mucho más fácil” (Casas, entrevista citada)

Retomando el proceso armónico dentro de la obra se encuentra que básicamente son tres centros tonales los utilizados en ella: Re menor, Mi menor y Sol menor<sup>43</sup>, cada uno representando a un personaje del cortometraje. Los tres centros tonales se escribieron en el modo menor con la intencionalidad de crear una unidad entre ellos, pues el “Agua” uno de los personajes, referenciado con la tonalidad de Re menor, se tomó como la base de todo, ya que abarca gran parte de la historia, sino toda y a su vez es el lugar donde habitan los otros dos personajes: el “Hombre” o “Explorador” (Mi menor) y “la Niña” (Sol menor). Y en principio los separa y así mismo los une.

Las otras dos tonalidades se asignaron de manera metafórica y también jugando un poco con las palabras y términos usados en la teoría musical como el nombre que se le da a cada grado de la escala diatónica, así: como ya se ha mencionado Re menor

---

<sup>43</sup> Uno de los criterios para seleccionar las tonalidades fue que tuvieran el menor número de alteraciones posibles, para así facilitar al máximo la lectura y la digitación por parte de los instrumentistas. Es decir una alteración para el caso de Re menor (si bemol) y Mi menor (Fa sostenido); y dos para Sol menor (Si y Mi bemoles) aunque haciendo uso de los recursos de la modalidad el cual altera ascendente o descendentemente algún grado de la escala, se alteró ascendentemente el sexto grado de Sol menor, es decir Mi bemol, obteniendo así el modo Sol Dórico. De esta manera las alteraciones se redujeron a una.

representando el “Agua” es la base de toda la historia del corto, por tanto se tomará como “Tónica”; el segundo grado de Re es Mi, y este grado se denomina en la teoría musical como “Supertónica” y es aquí donde entra el juego de palabras, ya que el “Explorador” en toda la trama tiene un comportamiento altivo y con ínfulas de ser “superior” a quienes lo rodean. Es por ello que en la obra, Mi menor representa a este personaje. Y por último, pero aún más importante, está el cuarto grado de Re o la “subdominante” que es Sol y fue escogido para personificar en un determinado momento a “la Niña” debido a sus características funcionales dentro de la escala. Si bien este personaje cumple un papel primordial dentro de la historia, su actuar no crea tensión dentro de ella – razón por la que no es el quinto grado, es decir la “Dominante”, inestabilidad – por el contrario es la que aporta la cuota de ternura, de ingenuidad, inocencia, juego, curiosidad, etc., a la historia.

Los estudiantes también expresaron cierto interés en las técnicas propias del instrumento: “es interesante abordar este repertorio (música de cine), porque en algunas de estas obras se emplean recursos técnicos que no son muy desarrollados en el repertorio clásico que hemos trabajado” (entrevista realizada a Estudiante 4). Es importante que el músico conozca a cabalidad su instrumento y las posibilidades del mismo. Así lo evidencia su Director:

*La labor de uno como director y pedagogo es tener diferentes herramientas a la hora de explicar lo que se busca con determinada pieza o pasaje. Igual pasa con lo técnico del instrumento, por ejemplo hay diferentes tipos de spiccato, por lo tanto se deben explicar de diferentes formas; los diferentes golpes de arco (sul tasto, sul ponticello, col legno) y demas. Considero que esto debe ser sistemático, que se enseñe en cada ensayo hasta que ellos a fuerza de la práctica logren superar sus dificultades técnicas. (Casas, entrevista citada)*

Teniendo en cuenta lo anterior por ello los **criterios técnicos** que se emplearon en la obra son:

- **Usos del arco:** lo primordial es procurar el uso en toda su extensión del arco mediante notas largas y también empleando ligaduras de prolongación.

**Legato:** quiere decir que se toque “todo junto”, así, las notas que se encuentren dentro de la ligadura se deben ejecutar mientras el arco se desplaza en una dirección.

**Staccato:** en varios sentidos es lo opuesto al *legato*, pues indica que se debe tocar separado y a menos que se indique lo contrario (*staccato ligado*), cambiando la dirección del arco por cada nota. Este se indica con un punto sobre o debajo de la nota.

Cuando se ejecuta *staccato* en tempos mucho más ágiles, se le conoce como **Spiccato** que de igual manera se indica con el punto sobre la nota pero su ejecución es haciendo que el arco rebote sobre la cuerda con cada golpe.

**Trémolo:** consiste en tocar una misma nota con movimientos cortos y veloces, de arriba hacia abajo. La duración de esta la determinará la nota escrita.

**Sul tasto:** el instrumentista de cuerda tocará sobre el final del diapason. Este efecto se solicita cuando se desea un sonido mucho más suave.

**Sul ponticello:** para lograr este efecto, se debe tocar con el arco muy cerca o sobre el puente del instrumento. Se conseguirá realzar los armónicos superiores de las notas cambiando notablemente el timbre de la cuerda. A este efecto, adicionalmente se le puede indicar que se toque haciendo trémolos y así crear un efecto de mayor tensión. Por ejemplo en la obra se puede encontrar del compás 68 – 73<sup>44</sup>.

También se le puede indicar al músico que golpee con la madera del arco sobre la cuerda, a este efecto se le conoce con el término italiano **Col legno Battuto**

Y como último recurso técnico que se empleó para la musicalización de “Contre Temps” es el **Pizzicato**, se obtiene al pulsar las cuerdas con los dedos o tirando de ellas y no como normalmente se ejecuta, con las cerdas del arco. (Adler, 2006)

Antes de continuar se considera importante mencionar para el lector que debido a la distribución en número de integrantes por cuerda que conforman la orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional valga la redundancia (Violines I: 6; Violines II: 8; Viola:1; Violonchelos: 10; Contrabajo: 1), fue imperativo tomar las siguientes

---

<sup>44</sup> Una explicación más detallada del uso de este recurso se encuentra en el sub capítulo 1.2 Categorías de la música en el cine. (música empática).

consideraciones adicionales por el gran número de chelistas con relación a la única viola y contrabajo: Los violonchelos fueron divididos en tres (I, II y III) en donde el violonchelo I reforzaría en la mayoría de los casos a unísono de ser posible o de lo contrario, una octava inferior, lo que ejecuta la viola. Así el violonchelo II se muestra y se comporta a lo largo de la obra en el papel que le corresponde, de un violonchelo. Y por último el grupo de violonchelo III, se comportará como bajo, apoyando una vez más, al unísono de ser posible o a una octava superior lo que realiza el contrabajo<sup>45</sup>. Todo esto con el fin de dar cierto balance a la orquesta. “Los problemas de ensamble, balance, protagonismos y demás, son manejo del director, pero la obra, desde su composición puede tener en cuenta estos aspectos y abordarlos desde la misma” (Valencia, V., 2015)

A continuación se hará una descripción técnico – musical de la creación de los tres personajes que aparecen a lo largo del cortometraje: el agua, el explorador y la niña. También la interpretación que se le da a cada uno de ellos:

#### 4.2.1 Agua

The image shows a musical score for the 'Agua' theme, consisting of six staves. The first staff is marked with a fermata and the word 'Normal' above it, followed by a dynamic marking of *p*. The second staff is also marked with 'Normal' and *p*. The third and fourth staves are marked with 'arco' and *p*. The fifth and sixth staves are marked with 'arco' and *p*. The score is divided into two measures by a vertical line, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 12. Construcción del tema "Agua"

<sup>45</sup> La conformación, virtudes, dificultades, procesos musicales y demás características de la Orquesta se abordan de lleno en el Capítulo 2

Este personaje se toma como centro de todo el cortometraje, es el marco que encierra la historia, está por todos lados y finalmente es la que separa y une a los dos personajes. No toma posición alguna y nada le pertenece, es neutral y etéreo. Por ello se buscó que el acorde que lo personifica contuviera estas cualidades. Un acorde formado por cuartas justas tiene una sonoridad vacía, no se puede ubicar dentro de un centro o alguna región tonal y a la vez puede ser de varias.

Como ya se ha mencionado, el personaje “Agua” está escrito en la tonalidad de Re menor. El motivo temático de este personaje es un acorde construido por cuartas justas ascendentemente a partir de re, así: re – sol – do – fa – si bemol. Estas notas aparecerán según lo requiera la imagen, pues si bien pueden aparecer en bloque como acorde, o melódicamente, o aparece una nota y poco a poco van apareciendo las otras hasta completar el acorde, o crear un motivo melódico con sólo estas cinco notas como en el caso de la primera escena “relojes bajo el agua”. Y dependerá del evento visual el cómo aparece este motivo.

Por ejemplo. Al aparecer por primera vez “el agua” en un gran plano, suena en bloque, pero antes de éste, en un solo compás los cinco sonidos van haciendo su aparición uno a uno en cada instrumento, de la siguiente manera: el violín primero hace un arpeggio a partir de re, luego el fa, sol y así llegando al si bemol<sup>46</sup> para mantenerse el resto del compás. Paulatinamente y de manera descendente ingresan los demás, el violín segundo con el fa desde el segundo pulso del compás; la viola pulsando la nota do y por último. El violonchelo I sonando con el fa. (Ver Figura 12. Construcción del tema "Agua")

O para la escena “el Agua desciende”. Se creó un motivo melódico descendente a partir de estas cinco notas, con el fin de reforzar esa imagen, la marea bajando la cual se puede ver a través de una pared de cristal que da a una escalera en forma de caracol.

---

<sup>46</sup> Este sonido, Si bemol, servirá la mayoría de las ocasiones como preparador para este acorde personificando el “agua”.

**Figura 13** Musicalización del "Agua" descendiendo

En esta imagen se pueden apreciar varias situaciones. Está la indicación escrita para el director del evento visual “el agua desciende” lo cual resulta clave en el montaje de la obra para hacer la relación sonido – imagen, pues lo sitúa en el momento exacto en el que debe estar la música; el violín primero ejecuta el ya mencionado si bemol el cual prepara el acorde cuartal representativo del “Agua”. Pero dicha preparación no concluye en el bloque sonoro sino en el motivo melódico descendente presentado inicialmente por el violín segundo y la viola al unísono, replicado de inmediato por los violonchelos I y II en una dinámica inferior a manera de eco, y así al final se unen en violonchelo III y contrabajo en un largo y profundo “re” en dinámica *pianísimo*.

Esta nota larga en el contrabajo y violonchelos III concluyen con esta escena y sirven de puente para el inicio de la siguiente. Más adelante se abordarán y explicarán cada aparición del acorde temático para cada una de las escenas al igual que con los otros dos personajes.

Para la construcción de este acorde característico se tomaron como referencia las primeras notas de quizás una de las obras orquestales más importantes del siglo XX, “*La Mer*” del compositor francés Claude Debussy. Aunque es reconocido por otros trabajos que realizó para piano, ésta se ha convertido en una de sus obras maestras, pues está llena de color gracias a sus armonías impresionistas, siempre presentes en sus obras, y adicional a esto posee una orquestación inusual para aquel entonces, la cual logra una descripción con creces de este gigante de la naturaleza, el mar.

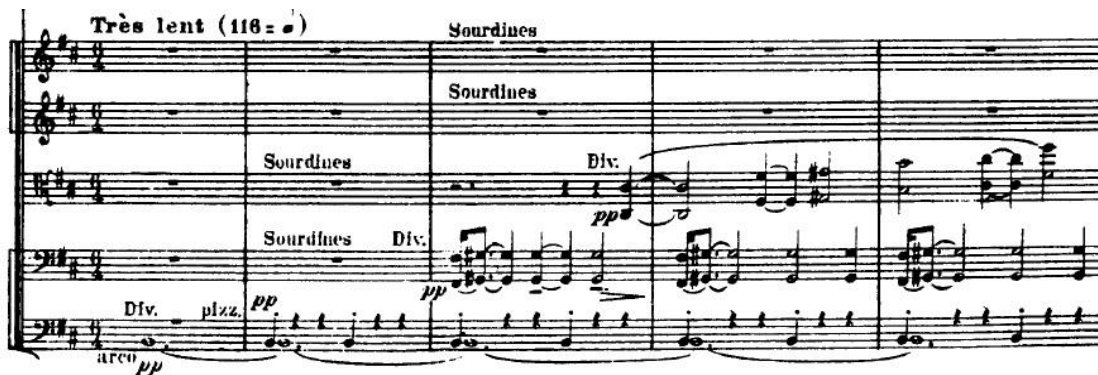


Figura 14 Fragmento de "La Mer" - C. Debussy

Los sonidos con los que da inicio esta pieza musical son: si, fa sostenido, sol sostenido y do sostenido. Los cuales organizados de esta manera: sol sostenido – do sostenido – fa sostenido – si. Resulta muy similar al acorde por cuartas a partir de re que característico del personaje "Agua". Sólo que el acorde de Debussy está escrito medio tono arriba y que para el acorde del cortometraje se adicionó una cuarta más, el re como nota fundamental de este.

Como ya se ha mencionado, es de gran importancia pedagógica para el director y para la orquesta el trabajar bloques o estructuras sonoras como lo son los acordes, pues por medio de ellos se pueden trabajar varios elementos como las dinámicas, el ensamble, la homogeneidad en el sonido, el color de la agrupación, y por supuesto la afinación. Es por esto que se optó porque fuera un acorde quien representara "El Agua".

#### 4.2.2 El Hombre Recolector de Tiempo

Para el autor, este personaje por su avanzada edad con relación a la niña, por su comportamiento, su forma de vestir, por su vasta colección de antiguos relojes y demás, representa lo tradicional de una sociedad. Lo que se ha establecido como "aceptado" y "normal" dentro de la misma. En otras palabras, lo conservador, término que describe perfectamente a este hombre.

Para representar musicalmente las características de este personaje se hace uso de un lenguaje tonal, el cual significa esa tradición musical de occidente que está tan arraigada en esta cultura. Tonalidad de Mi menor por las razones ya expuestas. En un tempo mucho

más ágil del inicial. Escrito con una textura homofónica, es decir melodía con acompañamiento, este último de tipo ritmo – armónico. Su melodía destaca por el recurrente grado conjunto y en la cual su mayor intervalo es de quinta justa ascendente, cuya armonía se mantiene dentro del marco tonal, pasando por las regiones de tónica y dominante. La intención de crear esta armonía “conservadora”, dentro de lo tradicional, sin agregaciones o notas que pudieran generar algún color diferente dentro de la tonalidad, o algo que le diera un tinte innovador o nuevo. Fue con el fin de relacionarlo directamente con este hombre un tanto parco, pulcro, estricto, psicorígido y si de algún modo podría decirse, monocromático.

Este *leitmotiv* hace su primera aparición, - aunque con una breve insinuación algunos compases atrás donde el hombre sale por primera vez, preparándose para salir - en la escena “Búsqueda de Tiempo”. En dicha escena antes de presentar el tema como tal en los primeros violines, se hace una pequeña introducción sobre una nota pedal. La intencionalidad principal de esta melodía era reflejar cómo este hombre se veía a sí mismo en su labor de buscar antiguos relojes. El sentía como si lo que hacía respondía a una importante misión que el mismo se había designado, como si nadie más pudiera llevarla a cabo. Quizás con ínfulas de superhéroe, es por ello que la música procura reflejar este sentimiento de superioridad.

Luego de tener el encuentro con la dulce niña, el tema musical de este hombre reaparece pero esta vez transformado (*Leitmotiv* alterado) de la siguiente manera: primero el cambio de carácter de *Allegro* a *Andante*, es decir más lento y pausado. Esto se debe reflejar si bien en la imagen, también en el instrumentista, pues sus movimientos corporales se mostrarán más ligeros y fluidos por decirlo de alguna manera al reducir el tempo, ya que se busca que el músico halle una relación directa con la música y la imagen, y de esta manera su interpretación lo transmita al espectador.

*Dalcroze observa cómo la actividad muscular puede ser mediadora no sólo del ritmo musical, sino también de la velocidad y el carácter expresivo – allegro, andante, accelerando, ritenuto –, de la dinámica – forte, piano, crescendo, diminuendo –, además de otros elementos. El ritmo, por estimular reacciones corporales espontáneas, se transforma en el medio ideal para una aproximación global al sonido, de modo que no es sólo la cognición que entra en juego, sino la*

*vivencia global [...] entendiendo el ritmo no sólo como fenómeno referido al pulso, sino también a la articulación misma de la evolución de la expresión sonora.*  
(Jonquera, 2004)

También se muestra en una dinámica inferior y contrastante con la del tema inicial; sigue siendo una textura homofónica pero esta vez el acompañamiento es puramente armónico, con notas largas y entradas acéfalas creando mayor calma, apoyada de una orquestación mucho más ligera. A nivel armónico sigue dentro del marco tonal, pero esta vez si presenta acordes de la región de subdominante e incluso algunas alteraciones provenientes del modo frigio como el segundo grado bemol generando un poco más de color y variedad en contraposición a su primera aparición.

Estos cambios musicales, el tempo, el acompañamiento, la armonía, evidencian que al hombre ciertamente le afectó haber encontrado a esta pequeña niña quien tenía más felicidad con sus pequeños juguetes, su ropa colorida y lo mejor de todo con un único y sencillo reloj; que quizás él jamás habría sentido con sus lujos y ostentaciones. Pues si bien no cruzaron palabra alguna y él actuó algo indiferente, de cierto modo resulta ser el momento más importante del cortometraje. Es donde se da el enfrentamiento entre dos polos opuestos, en donde esta dualidad por primera vez se encuentra una frente a la otra. Lo tradicional frente a lo innovador que representa la niña. Lo conservador frente lo moderno. Ese hombre que se mostraba rígido, metódico y calculador al comienzo y gracias a ese afortunado encuentro, tuvo un gran impacto en su forma de actuar, pues como ya se verá más adelante, realmente si se preocupa por la niña, a tal punto que no le importa deshacerse de los objetos que había recogido en su expedición y que tanto atesora, para poderla salvar del inminente peligro en el que se encuentran.

Esta dualidad también podría ser entendida desde la academia como la educación Eurocéntrica que se menciona al inicio del documento, con todas sus reglas y condicionamientos, frente a los nuevos modelos pedagógicos que buscan abordar las temáticas de una manera diferente a como se ha hecho hasta el momento. Reconociendo al estudiante como un elemento valioso e importante en la construcción del conocimiento. En ese orden de ideas es correcto afirmar que el explorador inicia de cierta manera con una postura conductista, en donde él es quien pone las reglas, él es el héroe, etc. y luego

entiende que la niña es igual de valiosa y capaz y en ese sentido tendría una postura constructivista.

En la partitura a simple vista se evidencian los contrastes entre el tema principal y el tema transformado tal como se acaba de exponer:



This musical score shows the main theme of 'Hombre Recolector de Tiempo'. It features six staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello I (Vcl. I), Violoncello II and III (Vcl. II, III), and Contrabasso (Cb.). The music is in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *mf*. The melody is primarily carried by the Violin I and II parts, with the Viola and Cello parts providing harmonic support through rhythmic patterns.

Figura 15. Fragmento del tema principal del Hombre Recolector de Tiempo



This musical score shows the transformed theme of 'Hombre Recolector de Tiempo'. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violoncello I (Vcl. I), Violoncello II and III (Vcl. II, III), and Contrabasso (Cb.). The music is in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *p*. The score includes performance instructions such as 'Unis.' (Unison), 'sul tasto arco' (sul tasto arco), and 'pp' (pianissimo). The melody is primarily carried by the Violin I and Cello parts, with the Viola and Contrabasso parts providing harmonic support through rhythmic patterns.

Figura 16. Fragmento del tema Transformado del "Hombre Recolector de Tiempo"

### 4.2.3 La Niña

“La infancia tiene sus propias maneras de ver, pensar y sentir; nada hay más insensato que pretender sustituirlas por las nuestras”  
- Jean Jacques Rousseau<sup>47</sup>.

La niña representa el aspecto innovador dentro de la historia. Por ello la principal intención con el *Leitmotiv* de esta pequeña, fue que se mostrara altamente contrastante con el del hombre recolector de tiempo. Ya que hace parte de la dualidad que brevemente se mencionó: un hombre (tradicional) que como ya se ha expuesto es psicorígido, calculador, metódico, etc.; mientras la niña (innovación) es todo lo opuesto: dulce, tierna, ingenua, espontánea, juguetona, etc. Y para lograr este contraste también en la música se buscó de la siguiente manera: inicialmente con el cambio de tonalidad, mi menor pasó a ser sol dórico. Obteniendo así una armonía con mucho más colorido y movimiento debido a su alteración ascendente del sexto grado. Este hecho por si sólo se contrapone al tema tonal del hombre, pues la modalidad presenta ciertas libertades y así mismo posibilidades que quizás la tonalidad no.

También está escrito una textura polifónica, es decir se encuentran dos líneas melódicas bien definidas en donde claro una es protagonista y la otra subordinada, pues esta contra línea, la que presentan todos los violines, se rige por la armonía mientras la línea protagónica, presentada por la viola y el violonchelo I, está construida mediante las cinco notas que conforman el acorde del “agua”. De nuevo un elemento contrastante con relación al explorador, polifonía versus homofonía.

Es importante que el integrante de Orquesta de cuerdas conozca y reconozca las diferentes texturas que se le puedan presentar en una obra. Pues ésta claramente afectará la forma en la que interpreta la partitura. Al entender que se maneja en el pasaje una textura homofónica (una melodía más acompañamiento), o polifónica (dos o más melodías superpuestas), entenderá su rol dentro de la misma, lo cual está directamente relacionado con la forma de tocar el instrumento. Pasa igual que con la imagen, si en la

---

<sup>47</sup> Filósofo, escritor, botánico, músico y naturalista Francés (1712 - 1778)

escena se muestra a la pequeña dando saltos felizmente por la escalera, por consiguiente la manera de interpretar esto en el instrumento será más picaresca y juguetona, dándole un sentido y carácter a lo que está escrito en la partitura.

¿Por qué la línea protagónica está construida con la escala pentatónica del agua? Por dos razones, la primera, la escena escogida para presentar el tema como tal de “la niña” es cuando están huyendo de la creciente marea, pero el hombre con su mente cuadrícula no pudo encontrar la brillante ruta de escape que la niña sí. Se muestra la esencia de lo que representa la niña, la espontaneidad, creatividad y propuestas. Es por esto que el tema aparece por primera vez en este momento y no en otro, si bien la niña ya había hecho antes su aparición. Es en este preciso instante, cuando la niña empieza a dar pequeños saltos sobre una escalera que la naturaleza ha forjado a través del tiempo y toma la decisión y es simplemente una idea genuina, espontánea, y diferente que sólo la niña, con los rasgos y características mencionados, podría crear. En resumen, la primera razón para que este tema tenga material temático del “agua” es porque esta aparece allí.

Y la segunda razón, es porque de cierta manera prepara al espectador para el siguiente cuadro, que es la niña quien de manera fascinada se queda impactada por lo que tiene ante sus ojos: una enorme pared de cristal en donde a través de ella puede ver la magnitud del agua que los rodea. Por supuesto al presenciar esta inmensa ventana, de fondo, en el campo musical estará sonando el acorde creado por cuartas superpuestas que representa para este cortometraje, el “Agua”.

A continuación, de manera gráfica se puede encontrar lo expuesto: dos líneas melódicas, una subordinada en los violines I y II, y la otra protagónica presentada por la viola y el violonchelo I; mientras los violonchelos II y III junto al contrabajo, hacen el papel de la base armónica de este pasaje. Todos los instrumentos ejecutan su parte con la técnica *pizzicato* para darle un carácter más juguetón al momento y así mismo apoyar musicalmente los pequeños saltos que da la niña mientras sube por la escalera. (Ver Figura 17)

The image shows a musical score for the piece "La Niña". It consists of six staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc. I, Vc. II/III, and Cb. The Vln. I staff is labeled "Linea Subordinada" and the Vla. staff is labeled "Linea Protagonica". The Vc. II/III staff is labeled "Base Armónica". The score includes various dynamics such as ppp, p, mf, and mp, and includes pizzicato markings. The music is in 2/4 time and features a polyphonic texture with multiple melodic lines.

Figura 17. Tema de "La Niña" - Textura Polifónica

Para una mayor comprensión musical del cortometraje, se fragmentó el video en doce (12) escenas o momentos los cuales contienen los pequeños eventos que se desarrollan a lo largo de la trama. De los cuales solamente una (1) de ellas a consideración del compositor no lleva acompañamiento musical de fondo y más adelante se explicará el porqué de esta decisión.

### 4.3 Análisis de la Relación Imagen – Sonido

#### Escena 1: Relojes bajo el agua

- **Imagen:** la oscilación de un péndulo, un pequeño reloj despertador cuadrado, cerca de uno más grande que de fondo tiene una imagen de una ola; relojes *flip* que marcan las 11:52, cerca se aprecia un reloj de arena y dos más de mesa. Un pasillo repleto de arriba abajo de relojes e incluso del techo cuelgan muchos. Ahora dos pequeños relojes sobre un mueble, uno de ellos es despertador y de repente un pez ojo aparece nadando detrás. Se hace más grande el plano y en la base del recuadro, una hilera de relojes de toda clase. De fondo varios edificios y nadando entre ellos, tres cardúmenes de peces rojos. En el reflejo de varios péndulos en movimiento se observan los cardúmenes nadando a toda velocidad

hacia el fondo del agua y termina con algunos relojes cucú y de pared anunciando las 12.

- **Sonido:** una corta nota ejecutada por el primer violonchelo anuncia el comienzo de la obra, de inmediato se le unen los segundos y terceros violonchelos en *pizzicato*, luego los violines tocando con la madera del arco, emulan los cientos de tic tac de los relojes que aparecen en escena. Todos se detienen y es el primer violín quien irrumpe el silencio, poco a poco se le van uniendo descendentemente las demás cuerdas hasta completar el acorde construido por cuartas característico del “Agua”. Luego vuelven al *pizzicato* pero con mucho más protagonismo los bajos para detenerse al escuchar el cucú de uno de los relojes.

Aún sin saberlo el espectador en esta escena ha presenciado parte de la extensa colección del hombre y esta ha dejado ver algunas características de su dueño o creador. Los relojes debidamente ordenados, colgados o ubicados uno detrás del otro. Pero hay algo que llama aún más la atención de toda esta colección, no hay evidencia de al menos un solo reloj digital. Todos son mecánicos, de péndulo, de arena, de bolsillo, de salón, y todos ellos antiguos. Es decir hay una aparente oposición a lo moderno, a lo innovador, todo lo que no corresponda a lo convencional, no será tomado en cuenta por este hombre. Premisa importantísima en el transcurso de la trama.

Al tratar de emular los segunderos de los diferentes relojes que se mostraban en el cuarto del explorador, se empleó el recurso del *pizzicato* para lograr el efecto deseado. Por lo tanto este primer pasaje resulta ser de gran utilidad para el director formador al abordar de manera fácil y directa este recurso con su orquesta en formación.

## **Escena 2: El hombre se prepara**

- **Imagen:** aparece un hombre de cabello muy bien arreglado, al igual que la ropa que viste. En su espalda lleva lo que parece ser un cesto o canasto de forma

alargada. Acomoda sus mangas y utiliza el reflejo del cristal para comprobar que está listo para salir

- **Sonido:** toda la acción ocurre en tan solo cuatro compases y básicamente es una insinuación del tema de este personaje en la tonalidad de Mi menor. La línea melódica a cargo del primer violín construida solamente con dos notas, mi y si, fundamentales de los acordes de tónica y dominante; al igual que el acompañamiento armónico presentado por la viola y el segundo violín con notas largas y en una dinámica muy inferior. La línea protagónica concluye con una resolución cromática descendente del si natural al si bemol, para así dar paso al siguiente material musical que es el “agua descendiendo”.

El rompecabezas de este hombre se va completando poco a poco: finas prendas, cabello acicalado e incluso algo difícil de percibir a simple vista, pero lleva en su brazo izquierdo tres relojes de pulsera diferentes. Acto que quizás sólo una persona con trastorno obsesivo compulsivo haría. Su egocentrismo y narcisismo no le impiden salir sin antes no comprobar que está debidamente arreglado, a pesar de que sabe que no queda persona alguna que lo pueda notar. Esta rigurosidad y en general todo su actuar, es reflejada musicalmente por medio la armonía fuertemente tonal, la cual se mantiene dentro de la región de tónica y dominante, sin notas agregadas o acordes que generen algún color. También lo hace evidente el aspecto ritmo – métrico del pasaje pues todo el material temático del hombre es presentado en 4/4, una de las métricas más utilizadas en toda la historia de la música occidental. Ideal para este hombre tradicional y algo acartonado. Esta métrica “cuadrada” le facilita en cierta manera el proceso de aprendizaje para el estudiante pues al ser una de las métricas más usuales, el músico no se debe preocupar constantemente por el aspecto ritmo – métrico del pasaje y centrarse en otros aspectos como la digitación, la afinación, su postura, etc.

### Escena 3: Agua descende y el hombre sale en búsqueda de tiempo

- **Imagen:** una escalera en forma de caracol, una gran pared de cristal la rodea y a través de ella se ve como todo va cobrando luz mientras la marea baja. A la par, el hombre estirado, baja por esta escalera.

Se muestran en primer plano hermosos paisajes, llenos de color y agua. Cascadas, fuentes, arroyos, etc. Grandes campos contrastan con edificaciones y puentes vehiculares, todos estos espacios están deshabitados de fondo se ve pasar al hombre en busca de los relojes que tanto le apasionan. Primero recoge un antiguo reloj de salón, un reloj de bolsillo ligeramente enterrado en la arena bajo el agua. De un cuarto sale haciendo alarde de su posesión como si fuera un trofeo, lo mira orgulloso. Luego se dirige hacia un gigantesco reloj que parece haber estado allí por mucho tiempo, pero su paso es interrumpido por un sorpresivo sonido de campanilla.

- **Sonido:** violines segundos y viola al unísono hacen un breve arpeggio desde re hasta el si bemol, pero luego descendentemente van pasando por cada una de las cinco notas del acorde cuartal del “agua”, hasta llegar al si bemol una octava abajo. En este punto se le une toda la cuerda de violonchelos, replicando lo que acaban de suceder sonoramente, pero esta vez en una dinámica inferior, para crear el efecto “eco”. Para así al final ingresar el contrabajo en una dinámica aún menor con una nota larga que unirá el siguiente evento.

Este dibujo musical se crea para reforzar la imagen, entonces si el agua baja y se desvanece la música también descende y desaparece. Esta resulta ser una imagen mental muy útil para el pedagogo musical y director al momento de hacer el montaje de este fragmento pues le permite ilustrar lo que desea musicalmente y lograr que se ejecute el *diminuendo* hasta desaparecer, así como el agua lo hizo.

La nota que se queda en el contrabajo sube un tono completo y pasa a convertirse en la fundamental de la tonalidad de mi menor. De manera progresiva se van sumando los violonchelos con notas cortas y marcadas. Parece el marchar de un

ejército hacia una misión. Para así finalmente entrar los violines tocando un ostinato con las notas de mi menor y si mayor a manera de introducción. El violín I rompe este ostinato para presentar lo que Weber y posteriormente Wagner acuñó el *Leitmotiv* o “motivo conductor”, entendido como la idea musical definida la cual puede representar una idea, un objeto o para este caso una persona, el explorador (Chamorro Mielke, 2000). Luego de ser presentado una vez, el violín I lo repite, pero esta vez a una octava más arriba mientras los segundos violines lo hacen a la octava original agregando algunas variaciones al tema. Por último el tema es presentado por los violonchelos I y II mientras los violines I y II acompañan armónicamente y crean algunos enlaces cromáticos entre un acorde y otro. Al final de esta escena todo se detiene súbitamente.

#### **Escena 4: Cuarto de juegos**

- **Imagen:** el hombre golpea fuertemente la puerta de un oscuro cuarto y ésta se abre. Un tambor, un soldado de juguete, un caballo de madera, una pelota y más, son algunos de los primeros objetos que se alcanzan a distinguir en las sombras. Repisas llenas de animales de peluche con ojos brillantes, aves de cartón colgando, un triciclo rojo y hasta un dinosaurio se encontraba allí. Hasta que se topa con un fuerte construido de grandes cajas de cartón, las cuales son derribadas por la curiosidad del hombre
- **Sonido:** violines en *divisi*, toda la orquesta en dinámica de tres veces piano, hacen un *glissando* ascendente y simultáneamente *crescendo*. El punto de partida es el acorde de mi menor once (Em 7, 9,11). Y llegan en *sforzando* al acorde de re siete con quinta disminuida, oncena agregada y bajo en do (D7 b5 add11/C). Un breve silencio y el acorde de fa sostenido disminuido siete suena *fortíssimo* para de inmediato descender por medio del *glissando* y llegar al mismo acorde<sup>48</sup>. El momento de suspenso inicia con la viola en *pizzicato* con el ostinato creado con

---

<sup>48</sup> El *glissando* hasta este punto fue utilizado para simular que algo se acerca y el acorde en *fortíssimo* y *glissando* descendente es para el momento en que se abre abruptamente la puerta del cuarto a causa del golpe que le dio el hombre.

las notas de sol mayor con quinta disminuida. Luego lo acompaña el segundo violín y por último el violonchelo I. En el mismo instante en el que hace su entrada el primer violonchelo, también lo hace el violín I con un largo armónico. Y para completar la orquesta, violonchelos II y III junto al contrabajo, entran con notas largas y profundas aumentando la tensión. Para incrementar este efecto de suspenso, en *divisi* los primeros violines hacen una serie de notas y movimientos cromáticos, haciendo un trémolo y tocando cerca o sobre el puente del violín.

El hombre está en busca de algo más que el tiempo. Es posible afirmar esto ya que si exclusivamente se dedicara a la recolección de relojes, qué interés tiene en entrar a un cuarto de juegos. Quizás también busca a alguien más y por ello se toma el tiempo de arreglarse y arreglar el lugar donde habita; una posible visita o tal vez reencontrarse con algún familiar o amigo. Este pasaje es uno de los más ricos en efectos y sonoridades de toda la obra, pues como ya se mencionó, emplea recursos como un *glissando* orquestal, armónico artificial, pizzicato, ostinato, *sul ponticello*, y una textura polifónica. Por lo tanto resulta ser una de las más interesantes para el pedagogo o director si lo que quiere trabajar es ensamble, o los diferentes recursos ya mencionados. Para el estudiante será mucho más atractivo abordar este trabajo desde un fragmento de la música hecha para un cortometraje, que si se toma de un ejercicio externo y descontextualizado para ellos. Así lo explica un estudiante que pertenece a la orquesta:

*Cada uno de los aspectos que se ponen en las composiciones, como la que se hizo para este cortometraje, la podemos utilizar como un ejercicio técnico. Por ejemplo los staccato, vamos a hacer este ejercicio para aprender el staccato y de ¿dónde saco este ejercicio?, de la música de un corto, es inusual, pero sirve y de hecho es más divertido aprenderlo de esta manera, que aprenderlo de un ejercicio técnico que se repite miles de veces.* (Entrevista a Estudiante 1, 2015)

En el proceso de montaje de la obra con la orquesta de cuerdas fue de gran utilidad el hacer uso de la imagen para indicar como se debía tocar o como “debería sonar”. Por ejemplo el *pizzicato* se entendía como los pequeños saltos de

la niña y los *staccato* como los pasos del hombre explorador que eran cortos y ligeros.

### **Escena 5: Encuentro con la Niña**

- **Imagen:** el hombre algo sorprendido encuentra a una pequeña niña, y ella algo asustada sin entender que pasa, prefiere no verlo directamente. Incluso retrocede un paso y en sus manos un pequeño reloj despertador se sostiene. El hombre le arrebató el objeto y lo examina. Al no encontrarle valor alguno, lanza una mirada un tanto despectiva a la pequeña y le arroja el pequeño reloj.

Nota: Este encuentro con relación al cortometraje, resulta ser el punto más importante de la historia: primero, es la primera vez que se muestra a la niña, por ende también es la primera vez que el hombre la ve. Segundo, el hombre deja al descubierto su egocentrismo y petulancia al arrebatarle de las manos de la pequeña el reloj y después al arrojárselo, ya que para él no representaba valor alguno el “tiempo” de la niña. Por último, de no haberse dado este encuentro entre estos dos personajes, el explorador no habría tenido el cambio que tuvo, pues de haber seguido siendo el tipo de persona que era, no habría salido corriendo a rescatar a la pequeña de la creciente marea ni mucho menos la habría dejado quedar con él, como se puede deducir en el último plano donde se ve el reloj despertador de la niña en medio de la vasta colección de tiempo del hombre.

Lo tradicional y lo innovador se encuentran por primera vez, y como es habitual, lo conservador entra a evaluar y juzgar lo que es diferente y a decidir si es aceptado o no e incluirlo como parte de él. Los mismos estándares de aceptación y el hecho que lo tradicional se mide a través del tiempo, le da el poder de evaluar lo externo, lo que no pertenece a este grupo. Se considera por tradición cuando algo hace parte de un evento importante para un grupo, es aceptado por todos y este se realiza constantemente, con cierta regularidad. Esta constancia sólo se logra con el pasar del tiempo, y este resulta ser lo que más le importa al explorador, recolectar y atesorar tiempo que legitime sus costumbres. Pero como ya se ha

visto no es cualquier tiempo, sólo es válido el que ha sido estandarizado. Es por esta razón que rechaza y no tiene para nada en cuenta el pequeño “tiempo” de esta niña, porque no cumple con los criterios de selección para ser aceptado, porque simplemente es nuevo y como todo lo nuevo, no posee una base que lo sustente y lo respalde. De nuevo se evidencia la postura constructivista del hombre explorador y con la evaluación que hizo del “tiempo” de la niña y rechazarlo de inmediato deja en claro que solamente es válido para él lo que proviene de él mismo, algo externo y proviniendo de un niño (entendido como un estudiante), estará errado y no le aportará nada a sí mismo.

- **Sonido:** Silencio. Esta escena no presenta un evento sonoro por dos razones. Como ya se ha descrito, es el momento más importante de la trama, por lo tanto la intención del compositor es que toda la atención sea para la imagen. Y el segundo motivo es que dentro de la obra sirve de paso entre el primer movimiento y el último. De esta manera da un respiro tanto al músico como al espectador. Lo anterior es respaldado por el musicólogo y filósofo T. Adorno: “la figura del film es la imagen, y acompañar continuamente una imagen con melodías en primera voz da lugar a imprecisiones, confusiones y perturbaciones” (Adorno & Eisler, 1976)

En la pedagogía de la música el silencio resulta ser tan importante como cualquier otro evento sonoro. Entendido por (Chion, 1993) “el silencio, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste”. Y desde la pedagogía del silencio como algo que se exige (en algunos casos a los gritos) y no se da de manera espontánea, es porque no se le ha enseñado al estudiante el valor que tiene para su propio aprendizaje. El sistema educativo se ha acostumbrado a demandar silencio para poder empezar una clase, sin preguntarse primero si lo que se enseña es del interés del estudiante, pues de ser así no habría necesidad alguna de solicitarlo.

Para los grandes pedagogos musicales del siglo XX como Dalcroze y Martenot, es sumamente importante el silencio en el desarrollo de sus métodos. Para lograr una conciencia corporal del silencio y para generar espacios de total tranquilidad en las actividades de audición, respectivamente. El silencio en un ámbito académico se

traduce como un espacio de reflexión y análisis, de aprendizaje y auto conocimiento como lo señala Cesar Uribe<sup>49</sup>:

*El silencio para descubrirse y potenciar el conocimiento de uno mismo, el silencio para permitirnos conocer a los demás, escuchándolos, observándolos, reflexionando sobre las actitudes y comportamientos de los demás [...] adquiere un valor significativo, puesto que nos permite ahondar en nosotros mismos y en el entendimiento de los demás (Uribe, 2014)*

Lo que Maurice Martenot define en su método como “silencio activo y vigilante, el cual permite la expresión exacta y auténtica de la totalidad del ser”. (Martenot, 1979)

### **Escena 6: Hombre continúa en su búsqueda**

- **Imagen:** de regreso a sus actividades, el explorador se encuentra frente al gran reloj que había dejado por saciar su curiosidad e ir al lugar donde había escuchado el extraño ruido. Con la ayuda de un cincel, separa un reloj más pequeño. Se percata que la marea está por regresar y así termina con su actividad. Un viejo automóvil destrozado y adornado por la vegetación acuática. De regreso a casa, una muñeca de trapo le llega flotando en el agua a sus pies. Algo preocupado mira en dirección al cuarto de juegos.

Se destaca en esta escena que la imagen mostrará algo al espectador pero la música le dirá algo que va en contravía a ésta. Si bien a lo largo del documento se ha mencionado la relación que existe entre imagen y sonido; este suceso también se puede dar de forma inversa. Es lo que se denomina música anempática, la cual no apoya ni refuerza a la imagen, en este momento se comporta de manera opuesta. Claro, esto afectará la percepción del espectador, pero primero debe

---

<sup>49</sup> Consultor y Psicólogo Educativo. Máster en Democracia y Educación en valores. Profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la Universidad Antonio Ruíz de Montoya, de la Escuela de Posgrado de la Universidad Andina y Docente de la Academia de la Magistratura.

pasar por la mente del músico entendiendo esta contraposición y luego pasará a su instrumento. Pues como ya se enunció, el explorador presenta una ligera angustia y ansiedad por despegar rápidamente ese reloj antes que la marea regrese y lo ahogue; pero como ya se expone, la música denota cierta tranquilidad y calma.

- **Sonido:** delicada melodía por parte del violín I y ligero acompañamiento. Suena el material temático del hombre de nuevo pero esta vez transformado. Lograr el contraste entre este y el tema inicial, se logró mediante el cambio de tempo a uno mucho menor. En cuanto a la rítmica ya no es corta y ágil, sino de notas largas y pasivas, de poco movimiento de una a la otra. También la armonía presenta nuevos elementos, como acordes de la región de subdominante, acordes sustitutos diatónicos, un acorde proveniente del modo frigio, etc.

Al final de este pasaje, la melodía empieza a descender cromáticamente desde el sol hasta llegar al mi bemol, de igual manera en el acompañamiento. El acorde final crea el enlace para la modulación de la siguiente escena. Esta progresión cromática le indica al espectador –ayudado también de la imagen – que algo está por suceder.

La música anempática que se describe en esta escena refleja el aparente cambio que tiene el hombre en su actuar. También es un claro ejemplo del poder y el sentido que tiene el realizar una composición original específicamente para este cortometraje, el poder de la música como tal. Pues la imagen muestra cierta normalidad, pero la música es la que le da otro significado a ésta. Transmitiendo al espectador algo que por sí sola la imagen no podría lograr y a la vez aumentar la expectativa por lo que está por venir. También como ya se expuso, la percepción de tranquilidad frente a la de ansiedad, afectará la interpretación del músico de la Orquesta de cuerdas de la Universidad.

## **Escena 7: Inundación del cuarto de juegos**

- **Imagen:** librerías, un pato de hule, un caballo de madera para mecerse, todo flota en el agua. La pequeña niña, rodeada de sus juguetes, permanece sobre un tablón redondo que no le permite hundirse. Cerca de ella un barco de madera, lo toma y empieza a zambullirlo en el agua que la rodea. Pero su juego es interrumpido por unos pasos que se acercan a toda velocidad rompiendo el agua, la niña, de nuevo sin saber lo que acontece, mira lo que se aproxima y recoge el reloj despertador.
- **Sonido:** los segundos violines inician con un tenue si bemol, asumiendo que lo siguiente es el acorde cuartal del agua, pero no. Después de esta uno tras otro instrumento va haciendo su aparición hasta conformar el acorde de do sostenido disminuido siete (C#°7) para luego resolver los violines en un prolongado re que se va perdiendo al paso de los compases y en los bajos, también tocando la nota re en sus registros más graves y haciendo trémolos acompañados de *crescendo* y *diminuendo*, con el objetivo de simular las olas que vienen y van pero con mayor intensidad.

De nuevo se evidencia la fuerte correlación que existe entre imagen y sonido, pues le otorga al pedagogo musical ciertas estrategias a la hora de abordar una dificultad en una orquesta en formación como lo es el ejecutar conscientemente un *crescendo* y *diminuendo*, mediante el uso de la imagen mental de las olas que se acercan y se alejan a la orilla, es un sonido que viene y va. Los estudiantes con esta imagen en sus cabezas podrán realizar con éxito y superar la falencia.

## **Escena 8: Corre a Salvarla**

- **Imagen:** el hombre rápidamente llega a la niña y la toma de la muñeca. La lleva casi que a arrastras por unas escaleras mientras la marea poco a poco se les acerca. Unos pisos más arriba corren por detrás de unas cascadas. El hombre

vuelve la vista pero extrañado no encuentra a la pequeña quien hace unos instantes estaba tras él.

- **Sonido:** bajo la premisa “el ritmo es movimiento”, se escribió este pasaje. Ya que los dos personajes deben salir corriendo para escapar de la creciente marea que también se mueve a toda velocidad por las calles, escaleras y pasillos de esta ciudad destruida.

Viola, violonchelos y contrabajo, algunos a unísono y otros doblando a la octava tocan la misma rítmica como si un pelotón se acercara marchando. Estas notas repetidas en ocasiones ascienden medio tono y en otras tono y medio, intervalos de segunda menor y tercera menor ascendentes respectivamente, para crear un ambiente siniestro. Adicionalmente los violines hacen sonar un armónico artificial en trémolo, en dinámica muy inferior al resto de la orquesta y en un registro sobre agudo. Uno de los factores a enfrentar el director de orquesta o de cualquier agrupación numerosa, es el poder obtener de su grupo el balance y el ensamble correcto. Este pasaje mediante la rítmica constante, las notas cortas y algunos acentos en todas las cuerdas, favorecerá al pedagogo otorgándole una herramienta musical extraída del cortometraje, para llevar a cabo este trabajo. Que como ya lo mencionaba anteriormente el estudiante 1, es mucho más atractivo para la orquesta abordar estos criterios por medio de un fragmento de la música de un cortometraje animado, que de un ejercicio aislado y repetitivo.

### **Escena 9: La niña encuentra una mejor salida**

- **Imagen:** el hombre finalmente encuentra a la niña y ésta, va dando pequeños saltos por una escalera que la naturaleza misma ha puesto allí, escalera que la lleva a otro nivel del edificio, lejos del agua que los persigue.
- **Sonido:** toda la orquesta toca sin el arco, en *pizzicato*. Dos líneas melódicas se distinguen. Una línea protagónica presentada por la viola y el violonchelo I, y la línea subordinada en los violines I y II en donde los segundos en momentos crean

un juego de pregunta respuesta o mejor aún de imitación de motivos. Se utiliza esta técnica de tocar con los dedos pulsando la cuerda, primero para simular los pequeños saltos que da la niña y segundo para reflejar la personalidad juguetona y divertida de esta.

En esta escena se evidencia la importancia de una mente creativa y en constante movimiento. Siempre en busca de respuestas y nuevas posibilidades de resolver conflictos. La niña representando la innovación y lo moderno logra encontrar una salida diferente a la que el hombre buscaba y que jamás habría encontrado por su manera de pensar. El hombre representando lo conservador cree que la única forma de huir es encontrando la escalera más cercana. Mientras la niña vio en una especie de hongos gigantes apilados una escalera más eficiente y directa hacia el escape. Es la representación clara de la construcción de saberes de manera colectiva, proveniente de algún modelo pedagógico. En donde el conocimiento se mueve bidireccionalmente entre maestro y estudiante y no de la manera tradicional, unidireccional: sólo el profesor puede impartir conocimiento y crea una barrera entre él y el estudiante.

### **Escena 10: La gran Ventana de Cristal**

- **Imagen:** llegando al final de la escalera, la niña eleva lentamente la mirada y queda maravillada con lo que tiene frente a sus ojos, una gran pared de cristal que le permite ver cuánto ha crecido la marea, pues a pesar del gran tamaño de la ventana, no ha tenido problema en superarla. Fascinada por lo que ve, corre para verla de cerca. Estando allí, se percató de una extraña figura en el agua, que poco a poco se acerca al cristal. Finalmente el hombre llega al final de la escalera por la que la niña subió rápidamente, y de inmediato observa el gran automóvil que se está acercando. El carro impacta contra el gran vidrio y este se empieza fragmentar, las grietas se hacen más grandes a lo largo de la ventana. La niña se queda inmóvil sin percatarse del peligro en el que se encuentra. El hombre sin dudarle un instante, retira la cesta que tenía en su espalda y arroja al agua todos los tesoros que había recolectado durante el día.

- **Sonido:** mientras la niña eleva su mirada, el violonchelo I junto con la viola preparan el acorde del “agua” obtenido con el ingreso del resto de la orquesta. Este acorde presenta una novedad, ahora el bajo de éste ya no es re sino la nota sol en representación de la niña y la importancia que esté allí.

Seguido de esto empieza la paulatina aparición de una masa sonora concebida como un gran clúster generado por el *mutidivisi* orquestal. Inicia el violín I suavemente y mantiene la nota mientras espera la entrada de otro violín, cuando este finalmente ingresa, el primero se mueve cromáticamente de manera ascendente, junto con la viola y así sucesivamente con los demás instrumentos. Violines II y violonchelos, se moverán descendentemente por medio de segundas menores, intervalos que como ya se ha mencionado, crean disonancias características de lo que Adorno llama el nuevo lenguaje musical y el empleo de estas resultan ser muy importante para el film. “el sonido queda despojado de la cualidad estática y se dinamiza a través de la constante presencia de lo “no resuelto””. (Adorno & Eisler, 1976)

Esta suma continua de sonidos aumenta hasta llegar al acorde de do sostenido disminuido siete (C#°7) el cual resuelve en el acorde de re menor, siendo este el más cercano al acorde del “agua”. Ya que el agua y el taxi sumergido representan un enorme peligro para los dos personajes, la gran masa sonora continúa pero ahora en *diminuendo* hasta llegar a un acorde seco que simboliza el choque del automóvil contra el gigante cristal. El momento musical finaliza con un solo de violonchelo y violines tocando un suave y lejano armónico. El objetivo de este elemento es reforzar el cristal quebrándose por el impacto del auto.

Cabe resaltar que gracias a la experiencia que posee el hombre y por su edad, pudo prever el peligro al que la niña se estaba enfrentando al quedarse allí parada frente a la ventana a punto de ceder por la presión del agua. Así que fue su experticia quien los mantuvo a salvo. Esta aclaración es válida en el sentido que a lo largo del capítulo se ha mostrado lo tradicional como algo que se opone a lo novedoso, sin insinuar en algún momento que sea algo “indebido”. Simplemente son dos posiciones que se contra ponen. Una vez más, se refleja la correlación

que existe ente maestro y estudiante; en la escena 9 se destacaba el hecho que la niña encontrara una mejor ruta de escape, enseñándole de alguna u otra manera al hombre que existen elementos que él desconoce. Pero en esta escena se refleja lo opuesto, en esta ocasión es el hombre quien imparte el saber a la niña. Con la gran diferencia que la pequeña, al representar lo innovador, está más abierta a que esto suceda, mientras el tradicional hombre se muestra algo incrédulo y escéptico ante la posibilidad de que alguien con sus características y formación le pueda aportar algo a su saber.

### **Escena 11: Persecución de la Ola Gigante / Atrapados**

- **Imagen:** el hombre corre a toda velocidad con la niña en el cesto y este en su espalda. Corre por los pasillos del edificio, pasa por un puente que da a otro pasillo pero por más veloz que fuera, la ola gigantesca los alcanza. Los golpea tan fuerte que los separa uno del otro, empiezan a dar vueltas y vueltas. Y aunque intenta atrapar a la pequeña, el agua los distancia. La niña en medio del caos alcanza a aferrarse de su atesorado reloj despertador sonriente. Todo se oscurece.
- **Sonido:** una vez más el elemento rítmico prevalece sobre lo melódico. Confirmando así que el ritmo es movimiento y la importancia de representarlo con el cuerpo. Los protagonistas se encuentran corriendo por todo el lugar, en ese sentido la música debe ser ágil y el músico reflejar tal ansiedad y adrenalina a través de su cuerpo y la interpretación con su instrumento. Mediante el uso de cuerdas al aire, el objetivo de esta persecución era crear tensión y ansiedad generado por esta ola enorme que los perseguía. Violines y viola conforman un grupo y violonchelos y contrabajo otro. Ambos grupos tocan a unísono sus partes. Estos últimos, golpes fuertes y secos como de un gran bombo mientras los primeros aparte de ejecutar estos acentos agregan la subdivisión y completan el patrón rítmico propuesto.

El acorde de si disminuido siete (B°7) aparece cuando la gigante que los perseguía los logra alcanzar. La orquesta mantiene las notas pero el violín I inicia con el patrón melódico ascendente que luego es replicado por los demás, aunque alguno lo ejecutan de manera contraria. El patrón melódico consiste en tocar las notas de una acorde triada pero cada nota resolverá cromáticamente de forma descendente para luego sí pasar a la siguiente nota que compone el acorde, así: mi – mi bemol, la bemol – sol y do – si. Y así sucesivamente hasta concluir en el acorde de mi bemol 7 hasta desaparecer tal como la imagen lo hace.

Este pasaje presenta la mayor riqueza en cuanto a trabajo de ensamble dentro de una Orquesta en proceso de formación. Debido a sus dos líneas melódicas que se contraponen y que cada línea de instrumentos hace su entrada en diferentes lugares de la sección. Así mismo resulta ser un pasaje muy interesante para trabajar la afinación, pues su movimiento por triadas menores, resolviendo cada nota que la compone de manera cromática descendente, por consiguiente la afinación debe ser mucho más precisa, exigiéndole mucho más al integrante de la Orquesta.

## **Escena 12: Océano**

- **Imagen:** parece ser un tranquilo y extenso océano, hasta que una escotilla se abre en la superficie. El hombre que la abre con una mano, mientras con la otra saca a la niña del agua. La pequeña, algo fatigada estornuda y mira al hombre quien no hace algo diferente a ver el estado en el que ha quedado su elegante ropa y mientras se quita un alga de su hombro alza la mirada, y al igual que la niña cuando vio la gran pared de cristal, se queda asombrado con lo que está viendo. Un extenso océano cuyo fin se pierde en el horizonte. En el sobresalen las puntas de algunos edificios. El hombre rompe con el mágico momento y se retira de ahí. La niña aun fascinada por el paisaje se queda un rato más pero al ver que su héroe se va, ella procede a actuar igual, sin antes tomar el reloj de cara sonriente, el cual termina en medio de la vasta colección de “tiempo” del transformado hombre.

En este plano se alcanza a percibir por primera vez y de manera clara, la ropa que la niña lleva puesta, colorida aunque algo maltratada, desgastada por el uso excesivo que le ha dado. Aspecto que resulta clave para la comprensión y aún mayor diferenciación entre estos dos personajes. Pues desde el inicio se ha descrito al hombre como alguien finamente bien vestido, de chaleco y camisa de mangas largas, pantalón de paño y lo que parece ser una corbata. De nuevo, lo conservador. Mientras esta pequeña con su pantalón corto, botas de caucho y blusa harapienta anda sin mayor preocupación que la de divertirse y jugar; lo no tradicional, lo moderno, lo espontáneo.

- **Sonido:** este último pasaje musical básicamente está conformado por bloques armónicos. Notas largas y tenidas que reflejan la tranquilidad que sugiere la imagen, un océano extenso y pasivo. Este criterio musical dentro del lenguaje contemporáneo es lo que Adorno denomina, la emancipación de la armonía, “se prescinde del exagerado requisito de la melodía y permite que las ideas y los giros característicos de la dimensión vertical, no melódica” (Adorno & Eisler, 1976). El músico de cuerdas frotadas podrá y deberá relacionar esta quietud y tranquilidad del agua y transmitirla con el instrumento. No se hace referencia a que debe ser pasivo en su interpretación, por el contrario debe ser muy expresivo y estar atento a cada una de las indicaciones que se han escrito en la partitura y por supuesto al director, para lograr crear el momento sonoro que el compositor planteó.

Adicionalmente este pasaje puede ser abordado por el director de orquesta como un ejercicio pedagógico enfocado a trabajar el uso de todo el arco, el ensamble, el balance y el control de las dinámicas haciendo uso de *crescendos* y *diminuendos*. Elementos descritos al comenzar el proceso compositivo y la selección de los ítems seleccionados para la obra. Pues desde un comienzo la obra se planteó que si bien responde a los acontecimientos de un cortometraje, también puede cumplir con los criterios de un repertorio formador. Focalizado a abordar algunas dificultades que de manera general las orquestas en proceso de formación pueden presentar.

#### 4.4 Montaje de la Obra *Contre Temps* con la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional.

El proceso de montaje de la composición original para el cortometraje animado francés *Contre Temps*, se llevó a cabo en tres sesiones. Cada una de ellas con una duración dispuesta por su director Miguel Ángel Casas<sup>50</sup>. El montaje y dirección estuvieron a cargo del estudiante de IX semestre y asistente del director en la orquesta, Juan Felipe Rivera y por supuesto el acompañamiento constante por parte del compositor. A continuación se muestra la tabla que describe cada una de estas sesiones y las diferentes dificultades que se presentaron de cara al montaje de la obra. Incluyendo el día de la grabación en video definitiva de la orquesta interpretando la composición en simultánea con la proyección del cortometraje.

| <b>TABLA GENERAL DE LAS SESIONES DE ENSAYO</b> |   |
|--|---|
| <b>Primer día de Ensayo: 28 de Abril</b>       |   |
| <b>Objetivos</b>                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificar las posibles dificultades e interrogantes frente al primer movimiento.</li> <li>• Corroborar que la obra fue escrita según las características que presenta la orquesta y que la escritura de la partitura es clara y coherente.</li> </ul>  |
| <b>Descripción</b>                             | Se hizo la presentación de la obra, se explicó bajo qué criterios musicales se creó (las virtudes y dificultades que presenta la orquesta, la conformación de la misma, etc.) y se procedió a hacer lectura del primer movimiento.  |
| <b>Proceso</b>                                 | Inicialmente se hizo una lectura completa del primer movimiento sin los cambios de tempo ni las dinámicas indicadas. Esto con el fin de hacer una primera lectura concentrada en las alturas y la rítmica. Posteriormente se realizó una lectura más detallada por cada una de las escenas que comprenden el primer movimiento. A medida que los estudiantes conocían un poco mejor la música de los actos, los tempos y las dinámicas se incluían. |
| <b>Dificultades</b>                            | Lectura ritmo - métrica y disociación de “tres contra dos”.<br>Afinación en algunos pasajes<br>Mantener el tempo constante y estable. Realizar cambios de tempo<br>Ejecución del armónico artificial  |

<sup>50</sup> Las sesiones para el montaje de la obra fueron cedidos por el director Miguel Casas, en los espacios que regularmente se reúnen para tener su práctica como conjunto musical de la Facultad. (martes y jueves, de 1 – 3 de la tarde). Es decir que no fue posible tener una sesión extra o en un espacio diferente al mencionado, por los diferentes horarios y obligaciones de cada miembro de la orquesta.

|   |   |
|---|---|
| <b>Estrategias para dar solución a las dificultades</b> | <p>Relación imagen – sonido</p> <p>Disociación de “tres contra dos” se percutió en las piernas con las manos, la derecha hacia el dos (pareja de corchea) y la izquierda el tres (tresillo de corchea). Luego se asignó a cada uno por fila que con la voz hiciera pareja de corcheas mientras la fila siguiente hacía tresillos de corchea, para que el juego rítmico se hiciera familiar al oído y así facilitar su ejecución. Para fortalecer este proceso también se empleó la imagen del cortometraje, la escena mostraba cientos de relojes, en ese sentido, la contraposición rítmica enunciada busca emular el <i>tic – tac</i> de cada uno de ellos.</p> <p>Para la afinación, se amplió el ritmo del pasaje y luego se redujo hasta llegar al ritmo real. Es decir, sin importar el ritmo que estuviera escrito, se tocaban las notas en tiempo de redondas, luego en blancas, etc.</p> |
| <b>Segundo día de Ensayo: 14 de Mayo</b>                |   |
| <b>Objetivos</b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificar las posibles dificultades e interrogantes frente al segundo movimiento.</li> <li>• Comprobar que la obra fue escrita según las características que presenta la orquesta y que la escritura de la partitura es clara y coherente.</li> </ul>  |
| <b>Descripción</b>                                      | Realizar la primera lectura del segundo movimiento identificando los pasajes de mayor dificultad y hacer un repaso del primer movimiento.   |
| <b>Proceso</b>  | El ensayo inició directamente con el segundo movimiento. Al igual que se planteó con el primero, se realizó una primera lectura sin los cambios de tempo ni las dinámicas requeridas con el fin de hacer énfasis en las alturas y la rítmica. Luego la segunda lectura se hizo por escenas, centrándose en las inquietudes de cada una de ellas y resolviéndolas de inmediato (rítmicas, técnicas y dinámicas) y al finalizar este proceso, se procedió a repasar el primer movimiento procurando que los cambios de tempo y de escenas no presentaran dificultad alguna. Es decir, se fue enfático en la obtención de los tempos que se requerían para lograr la sincronía con la imagen.  |
| <b>Dificultades</b>                                     | <p>Lectura ritmo – métrica</p> <p>Dinámicas y reguladores de las mismas.</p> <p>Claridad en los tempos</p> <p>Uso de la extensión de todo el arco</p>   |
| <b>Estrategias para dar solución a las dificultades</b> | <p>Relación imagen – sonido</p> <p>Siempre se contaba un compás completo antes de iniciar cada pasaje para que el tempo se hiciera consciente en cada lectura. También en ocasiones se optaba por no marcar el compás para así hacer percutido el pulso constante y evitar retrasos o adelantos.</p>  |
| <b>Tercer día de Ensayo: 28 de Mayo</b>                 |   |
| <b>Objetivo</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Evidenciar los procesos de aprendizaje por medio de la relación imagen – sonido.</li> </ul>  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Descripción</b>                                      | Se les mostró el cortometraje y se explicó que momento musical coincidía con cada escena. Este ensayo se destinó a resolver puntualmente los fragmentos o pasajes más críticos y para hacer el montaje de la música con el cortometraje.   |
| <b>Proceso</b>  | Luego de exponer el cortometraje a los estudiantes se abordaron los pasajes que representaban mayor dificultad y por lo tanto requerían mayor trabajo. Las escenas que más se trabajaron fueron “Corre a salvarla”, “la Gran ventana de Cristal” y “Persecución de la ola gigante / Atrapados”, debido a la riqueza rítmica que presentan (uno con subdivisión ternaria y en <i>staccato</i> lo que los obligaba ser más precisos en su ejecución, tanto a unísono como a octavas). En “atrapados” la dificultad está en las disonancias que se crean a partir de segundas menores y adicionalmente algunos presentan contra - melodías construidas bajo el mismo principio de triada en donde cada grado resuelve descendentemente un semitono. (Ver 4.3 Análisis de la Relación Imagen – Sonido en donde se explican detalladamente estas escenas). Finalmente se empezó a ensayar la obra completa sobre la proyección del video. |
| <b>Dificultades</b>                                     | Tempo claro y estable: aceleraban o retrasaban<br>Lectura rítmica / ensamble   |
| <b>Estrategias para dar solución a las dificultades</b> | Se opta por no marcar el compás para así hacer percutado el pulso de manera constante y evitar retrasos o adelantos.<br>También se indica que canten la parte de cada uno en un tempo menor y luego de manera progresiva incrementar el tempo y llegar al requerido.<br>Como ya conocían el cortometraje, ahora se podía hacer las referencias exactas de la música con la imagen y hacer más evidente la relación entre los dos.  |
| <b>Día de la Grabación: 2 de Junio</b>                  |  |
| <b>Objetivo</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>Evidenciar los procesos de aprendizaje por medio de la relación imagen – sonido.</li> </ul>   |
| <b>Descripción</b>                                      | Se hace un repaso general y se dan las últimas indicaciones. Y finalmente se realiza la grabación de video de la orquesta interpretando la obra y en simultánea se proyecta el cortometraje.   |
| <b>Proceso</b>  | Se comienza dando las últimas indicaciones y se hace un repaso general del primer y segundo movimiento ya sobre el video. Luego se hizo la grabación de la pieza interpretada por la orquesta de cuerdas. Al finalizar el compositor demostró su agradecimiento a la orquesta y de igual manera varios integrantes lo hicieron y comentaron acerca de la gran experiencia sensorial que habían tenido.   |

|   |  |
|---|--|
| <b>Dificultades</b>                                     | <p>Obtener la completa sincronía de la música con relación a la imagen en algunos pasajes.</p> <p>*A nivel de logística, a pesar de ya haber ensayado con un computador de la facultad, ese día parecía no funcionar ninguno. Incluso un portátil que se llevó para evitar estos problemas, no cumplió con su cometido pues se retrasaba el video, por lo tanto este día también se inició con media hora de retraso. Lo que hizo aún más corto el tiempo para llevar a cabo la actividad.</p> |
| <b>Estrategias para dar solución a las dificultades</b> | <p>Se decidió que el director tuviera un audífono en donde mediante una aplicación le indicaba el tiempo exacto que debía tomar. De esta manera se minimizaba el riesgo y se aumentaba la posibilidad de obtener la sincronía ya mencionada.</p>   |

Durante los ensayos como ya se pudo evidenciar, se presentaron diversas dificultades de tipo técnico, rítmico, afinación y tempo. Ya que el objetivo principal del presente proyecto es identificar las ventajas pedagógicas que aporta la articulación entre imagen y sonido a través de la musicalización de un cortometraje, se buscó precisamente hallar la manera en que la imagen se convierte en la herramienta para dar solución a las diversas situaciones que se exhibieron.

Por ejemplo en la primera escena el ensamble rítmico de “tres contra dos” en los violines I tocando *col legno batutto*. Adicional al ejercicio de percutir con las manos sobre las piernas en una la pareja de corcheas y en la otra los tresillos de corchea, se explicó que ese momento específico buscaba emular el sonido de los infinitos segunderos de la gran colección de relojes antiguos que el hombre tenía ahí. Así mismo en la escena del cuarto de juegos que el hombre abre la puerta de un fuerte golpe. Para crear este efecto se escribió un *glissando* descendente en dinámica de *fortísimo*, pero por más que se indicara la dinámica, los estudiantes no lo realizaban. Este efecto sólo se obtuvo hasta que se explicó que lo que se quería representar con el *glissando* descendente era la puerta abriéndose abruptamente. O en el segundo movimiento, en la escena final “Océano”, donde la música busca representar la inmensa calma generada por el gigante azul. En este pasaje los estudiantes no hacían uso de toda la extensión del arco<sup>51</sup> a pesar que en la partitura se escribió notas largas y tenidas. Con un juego dinámico con reguladores (*crescendo - diminuendo*). Se les indicó que aprovecharan todo el arco para alcanzar a

---

<sup>51</sup> Algo recurrente en todos los pasajes, en todas las obras que abordaban, independientemente del periodo o estilo de la misma.

tocar estas notas largas y para obtener la expresividad que requería el pasaje, se creó en el imaginario el movimiento de las olas en el mar, que vienen y van. Así mismo deberían sonar los bloques armónicos de esta escena, que emergen de la nada y así desaparecen.

Cabe resaltar que en este documento no se pretende postular a la música descriptiva, sea cual sea su clasificación (programática, incidental, etc.) como la solución absoluta de cualquier dificultad que se presente en un conjunto de música en proceso de formación, o como “la clave del éxito” para un director formador. La idea global del proyecto es rescatar el potencial que tiene hacer uso de la música descriptiva en un contexto académico como lo es la facultad, y sobre todo la relación imagen – sonido que está presente en todo momento con este tipo de obras. Por consiguiente no se pretende entender la música de cine como una “verdad absoluta” y la respuesta mágica a todos los obstáculos que se presente. Por ejemplo Las *acciacatura*<sup>52</sup> del compás 8 en violín I y compás 21 en violín II y viola, no se ejecutaban de manera precisa ni afinada. La solución a esta dificultad no provino de crear en el imaginario del estudiante una imagen que así lo permitiera. No, allí fue necesario recurrir a otras herramientas como reducir el tempo al que se estaba tocando, o quitar el adorno para así obtener la nota final de manera correcta e ir agregando poco a poco cada una de las notas que conforman el adorno, etc. Y así sucesivamente con los diversos momentos que lo requerían.

Como observación final o mejor aún, como un comentario externo, el cual se considera pertinente mencionar en este aparte, es que muchos de los ensayos (independientemente si eran para hacer el montaje de la obra *Contre temps* o era uno de los ensayos regulares de la orquesta) comenzaron con poco más de treinta minutos de retraso y en ocasiones más, por múltiples razones. Un día sucedió que los estudiantes de VI semestre no asistieron porque se encontraban en una salida pedagógica (se contó con tan sólo 12 integrantes ese día), por lo tanto el director de la orquesta no decidía si llevar a cabo el ensayo o no. Siendo tan pocos los espacios ofrecidos al autor del presente trabajo, le solicitó al director que le permitiera realizar el ensayo con los estudiantes que estaban y así accedió. Por otra parte en cuestiones de logística en la facultad, no se le permite el

---

<sup>52</sup> Es un adorno musical que se antepone a una nota y de muy breve duración. Proviene del italiano *acciacare* que significa aplastar. Se puede interpretar justo antes del pulso; sobre el pulso creando un breve desplazamiento de la nota a adornar o tocando las dos notas a la vez. En la obra, las *acciacaturas* que aparecen, se ejecutan justo antes del pulso indicado.

ingreso a ningún estudiante al salón de ensayo sin que su director esté. En ocasiones llegaron a pasar cuarenta minutos hasta que él llegó, para ese entonces muchos, creyendo que ya no vendría, se retiraban del lugar lo que se traducían en un día de ensayo perdido. Oportunidad perdida de aprender o avanzar en la obra.

## CONCLUSIONES

A lo largo del documento se trató de evidenciar la potencialidad pedagógica que se halla en la relación imagen – sonido, y cómo la música descriptiva facilita estos procesos. Este hecho se hizo presente en las sesiones de ensayo para el montaje de la composición *Contre Temps*, en donde se presentaron ciertas dificultades de orden técnico del instrumento como tocar las cuerdas con la madera del arco, el cual era desconocido para varios de los estudiantes. Más que eso, la figuración rítmica del mismo pasaje, pues presentaba una contraposición de división binaria sobre una ternaria. Cuando se creó este pasaje se hizo con la intención de emular las manecillas de cientos de relojes andando. Para varios de los músicos representó un ligero desafío cumplir con esta disociación que sólo pudo ser superada tras implementar ciertas estrategias pedagógicas como desglosar el patrón rítmico, percutirlo con el cuerpo y por supuesto, hacer más presente la relación de lo que sonaba con las imágenes que se mostraban en el cortometraje. Si se crea una imagen mental en el músico, le será mucho más fácil comprender lo que se quiere obtener con determinado pasaje.

Además de ser útil para el director formador o el pedagogo musical al proveerle diversos recursos y maneras de abordar una obra, es altamente motivante y emocionante para el estudiante tener un acercamiento a esta clase de repertorio. Que a pesar de ser desconocido para muchos, despierta cierto interés pues encuentra una afinidad en el evento audiovisual. Así fue expresado por algunos integrantes de la orquesta al finalizar el proceso:

*A la hora de tocar en simultánea con el corto fue emocionante que uno veía lo que pasaba y cómo la música se relacionaba con la imagen (Lorena Martínez, Violín). Fue algo novedoso en cuanto a la parte técnica y en la orquesta nunca habíamos tocado algo con estas características, fue muy interesante [...] Me gustó bastante la experiencia de hacer una musicalización en vivo del cortometraje. Espero ver pronto el video que se grabó porque realmente fue muy agradable la experiencia. (Natalia Ramírez, Violín). Dentro de lo que se pudo trabajar fue muy bueno, fue una experiencia enriquecedora porque abordamos diferentes técnicas a las cuales*

*no estamos acostumbrados a ejecutar con este tipo de piezas (William Camargo, Contrabajo)*<sup>53</sup>.

La motivación termina siendo un factor determinante en el resultado sonoro de cualquier colectivo musical, pues el estudiante al no tener interés alguno en la obra, directamente se verá reflejado en el poco estudio que haga de la misma, y a su vez esto repercute en factores como afinación, ritmo, articulación, etc, creando un retraso en el montaje de cualquier pasaje e incluso, de la obra misma.

También fue evidente que por medio de un repertorio diferente al que usualmente se trabaja, se pueden abordar temáticas planteadas dentro del plan de estudios. Por ejemplo el aprendizaje de cada uno de los recursos técnicos propios del instrumento de cuerda frotada como los abordados en esta composición original (*staccato, spiccato, legato, pizzicato, sul tasto, sul ponticello*, entre otros). El estudiante se muestra atraído a desarrollar estos recursos por medio de un pasaje proveniente de una obra que pertenece a un film, en donde hace parte de un todo, en contraposición a trabajar un ejercicio brindado por un método tradicional, descontextualizado y ajeno para el joven. En última instancia, finalmente se queda en sólo eso, un ejercicio mecánico y repetitivo. De esta manera es demostrada la importancia de una de las premisas presentes a lo largo del documento. En donde se toma el repertorio como eje formador para los músicos de la orquesta (o cualquier otra agrupación) y no formar para poder tocar un determinado repertorio.

Por mencionar algún ejemplo de lo anterior, la escena número doce promueve el uso de toda la extensión del arco mediante las notas largas escritas en este pasaje que representan un extenso océano que se pierde en el horizonte. Sus tranquilas aguas son simuladas por largos bloques sonoros y la expresividad de sus olas y el hermoso paisaje entorno a ellas, por medio de constantes crescendos y dimuendos en la orquesta. Al igual que la escena uno “relojes bajo el agua” o la escena nueve “la niña encuentra una mejor salida”, son pasajes propicios para el estudio del *pizzicato*.

---

<sup>53</sup> Consultar anexo 12 para conocer las declaraciones restantes hechas por algunos estudiantes. Esto si se supone que debiste incluirlas dentro del cuerpo del texto.

En general se considera que la obra cumple con su función descriptiva de los diferentes sucesos enmarcados en el cortometraje animado y a la vez sirve de evidencia de cómo resulta más útil y beneficioso tanto para el pedagogo musical como para un grupo, el abordar un repertorio formador y no formarse para una obra<sup>54</sup>. Esto sólo pudo ser posible gracias a todo el trabajo previo que existe al acto compositivo. Primero conocer el origen de la música descriptiva o incidental para este caso, los recursos que emplea, el lenguaje propio de este género, compositores, etc, segundo, y muy importante, conocer y comprender las características de la agrupación en proceso de formación, la cual finalmente, dará vida a las notas escritas en el papel. Su formación, conformación, el proceso que han tenido desde su conformación, bagaje musical, y un extenso etc. en donde entra toda la información que se requiera para lograrlo.

Adicional a los hechos expuestos a lo largo de estas páginas, que evidencian los párrafos anteriores, (los ensayos, los análisis, entrevistas y demás comentarios) queda para la satisfacción del autor, un trabajo bien logrado y reconocido así en palabras del propio director de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica, Miguel Casas (2015) quien se refiere al proyecto realizado de esta manera:

*Me parece que la obra está muy bien escrita, es una obra que tiene su lógica conceptual. La he escuchado un par de veces y me parece que tiene unos recursos muy valiosos. El compositor conoce la cuerda y se esmeró por realizar un trabajo profesional. Me parece muy valioso lo que hizo el compositor porque está abordando otro tipo de lenguaje, aunque es un lenguaje dentro de lo tradicional [...] La obra es muy tonal lo que hace que para los muchachos sea más fácil de absorber. [...] creo que los músicos, especialmente cuando están en formación, deben conocer todo tipo de músicas y abordarlas. Para ellos no es tan común estar tocando música para cine o para un cortometraje en este caso. Eso les dará a los estudiantes otras perspectivas.*

---

<sup>54</sup> El repertorio formador es aquel que es concebido para un grupo en proceso de formación

Finalmente se deja abierta la posibilidad de llevar esta investigación a otros formatos, otras agrupaciones y espacios diferentes. En este sentido los estudiantes serán quienes propongan herramientas pedagógicas al docente actual, quien tendrá a cargo niños y/o jóvenes que aprenden mediante el uso de las nuevas tecnologías, convirtiéndolos en individuos cada vez más audiovisuales. Es importante que la música se despegue del papel y cobre vida en manos de estudiantes y profesores; este es el inmenso valor que tiene para el compositor escuchar su creación puesta en un contexto real y formador

## Bibliografía

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. España: Idea Books.
- Adorno, T. W., & Eisler, H. (1976). El Cine y la Música. En T. Adorno, *Komposition für den Film* (F. Montes, Trad., págs. 28,60, 61). Madrid: Fundamentos.
- Anónimo. (12 de Marzo de 2015). *Wikipedia*. Recuperado el 17 de Abril de 2015, de [http://es.wikipedia.org/wiki/Theodor\\_Adorno](http://es.wikipedia.org/wiki/Theodor_Adorno)
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2011). *Historia de la Música Occidental* (8 ed.). (G. Torrellas, Trad.) Grupo Anaya Comercial.
- Chamorro Mielke, J. (2000). *Diccionario Akal / Grove de la Música*. Madrid: Stanley Sadie.
- Chion, M. (1985). *La música en el Cine*. Ediciones Cátedra S.A.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. Madrid: Breviarios.
- Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Score*. (A. Muñoz, Trad.) Boston: Berklee Press.
- Extempore. (2005). *Extempore*. Recuperado el 1 de Mayo de 2015, de <http://www.extemporemusica.com>
- Fraile Prieto, T. (2004). *Introducción a la música en el Cine: apunte para el estudio de sus teorías y sus funciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fraile, T. (2007). *El Elemento Musical en el Cine. Un modelo de Análisis*. Madrid: Edipo.
- Fraitez, A. G. (31 de Octubre de 2008). *The Mickey Mousing Music*. Recuperado el 14 de Marzo de 2015, de Sonología: <http://sonologia.blogspot.com/2008/10/mickey-mousing-music.html>
- Fraitez, A. G. (s.f.). *Página web Oficial de Antonio Giménez Fraitez*. Recuperado el 14 de Marzo de 2015, de <http://www.antoniogimenez.net/>
- Gustems, J. (2006). *Atlas Básico de la Música*. Barcelona: Parramón.
- Gutiérrez Plaza, J. J. (2004). *Música de Cine. Historia de las bandas Sonoras*. Recuperado el 5 de Mayo de 2015, de <http://www.bandassonorasdecine.com/>
- Javeriana. (2014). *Javeriana Estéreo*. Recuperado el 18 de Mayo de 2015, de Fladem: [http://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/portal\\_919/?p=13747#.VVvYwfl\\_Okq](http://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/portal_919/?p=13747#.VVvYwfl_Okq)

- Jonquera, M. C. (14 de Noviembre de 2004). *Revista electrónica de LEEME (Lista Europea de Música en la Educación)*. Recuperado el 18 de Mayo de 2015, de <http://www.musica.rediris.es>
- Jullier, L. (2007). El Sonido en el Cine. En *El Universo Sonoro. Como Orientarse* (págs. 44 - 46). Barcelona: Paidós.
- Martenot, M. (1979). *Método Martenot. Solfeo, formación y desarrollo musical*. Buenos Aires: Recordi Americana.
- Martínez Navas, F. (2000). *Ensayo sobre el Pensamiento Musical*. . Bogotá: Universidad El Bosque.
- Olarte Martinez, M. (2005). *La Música en los Medios Audiovisuales*. Salamanca : Plaza Universitaria Ediciones.
- Rengifo G, J. P. (2010). Imagen, público y sonido: relaciones entre el séptimo arte y la música. *El Astrolabio: Revista de Investigación y Ciencia del Gimnasio Campestre*, 96.
- Rubio, R. (17 de Marzo de 2015). La música de Cine. (M. M. Alejandro, Entrevistador)
- Sandved, K. B. (1962). *El Mundo de la Música*. Madrid: Espasa Calpe.
- Tapia, J. R. (2010). *La Naturaleza en la Música*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Uribe, C. (6 de Febrero de 2014). *Educere: reflexión y Desarrollo*. Recuperado el 19 de Mayo de 2015, de <http://educerereflexionydesarrollo.blogspot.com/2014/02/el-silencio-como-valor-pedagogico.html>
- Valencia, V. (2014). *Grados de Desarrollo Bandístico. El Contexto Latinoamericano*. Bogotá: Scoremusical Ltda.
- Valencia, V. (17 de Marzo de 2015). Compositor Formador. (A. M. Méndez, Entrevistador)
- Valencia, V. (2015). *V Valencia*. Recuperado el 14 de Mayo de 2015, de <http://www.victorianovalencia.com/biografia>
- Vera, P. (2001). José Nieto, CompositorCinematográfico:“Si te fijasen la Música de una Películaes que te has salido de la Historia”. *Revista Campus Digital*.
- Vigotsky, L. (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. México: Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo.
- Xalabarder, C. (2006). *Música de Cine. Una Ilusión Óptica*. Libros en red.

## **ENTREVISTAS CITADAS**

2, E. (11 de Mayo de 2015). Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas. (A. Muñoz, Entrevistador)

3, E. (11 de Mayo de 2015). Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas. (A. Muñoz, Entrevistador)

4, E. (10 de Marzo de 2015). Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas. (A. Muñoz, Entrevistador)

Linares, C. (11 de Mayo de 2015). Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas. (A. Muñoz, Entrevistador)

Casas, M. Á. (19 de Mayo de 2015). Observaciones y Apreciaciones en torno a la Orquesta de cuerdas. (A. Muñoz, Entrevistador)

Valencia Mendoza, G. (12 de Mayo de 2015). Ritmo y Educación. (A. Muñoz, Entrevistador)

# ANEXOS

## Anexo 1: Score Contre Temps

Score

# Contre Temps I

Alejandro Muñoz M.

0:24 ♩ = 60

Imagen / Se mueve un Péndulo / Aparecen muchos relojes / Divisi Col Legno Batutto

Violín I / Divisi Col Legno Batutto

Violín II / *p*

Viola / *p*

Violonchelo I / *p* pizz. / *mp* / *p* pizz.

Violonchelo II,III / *p* pizz. / *p* pizz.

Contrabajo / *ppp* sul tasto

7 / Aparece un pez Rojo / Cardúmenes / Descienden los Cardúmenes

Img.

Vln. I / Unison Normal / *p* / *pp* / *pp* / *mp* pizz.

Vln. II / Normal / *p* / *pp* / *pp* / *mp* Unis. pizz.

Vla. / *mp* pizz. / arco / *p* / *pp* / *pp* / *mp* pizz.

Vc. I / arco / *p* / *pp* / *pp* / *pp* / *p* pizz.

Vc. II,III / arco / *pp* / arco / *pp* / *pp* / *p* pizz.

Cb. / arco / *p* / arco / *pp* / *pp* / *p* pizz.

Score | Contre Temps I | p. 2

13

Img. / Cucú / Aparece un hombre preparándose

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

19

Allegro ♩ = 125 Desciende el Agua

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

Score | Contre Temps I | p. 3

1:49

26

Musical score for measures 26-32. The score includes parts for Imagery (Img.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violin I (Vc. I), Violin II/III (Vc. II,III), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 26. Vln. I and Vln. II play a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. Vln. I is marked *arco*. Vla. and Vc. I play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mp*. Vc. II,III and Cb. play a bass line with slurs and accents, marked *mp*. The Cb. part starts with a *ppp* dynamic that increases to *mp*.

33

Musical score for measures 33-39. The score includes parts for Imagery (Img.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violin I (Vc. I), Violin II/III (Vc. II,III), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 33. Vln. I plays a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. Vln. II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf*. Vla. and Vc. I play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mp*. Vc. II,III and Cb. play a bass line with slurs and accents, marked *mp*.

Score | Contre Temps I | p. 4

39

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

45

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

Score | Contre Temps I | p. 5

51

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

56

Escucha una campanilla **Allegro** ♩ = 125 ♩ = ♩ 2:57 Abre la puerta

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

Score | Contre Temps I | p. 6

62

2

Img.

Vln. I

62

2

Div. *p* *mp* *sul ponticello*

Vln. II

Unis. *pp* *pizz.* *mp*

Vla.

62

2

*pp* *pizz.* *mp*

Vc. I

2

*mp* *pizz.*

Vc. II,III

2

Unis. *mp*

Cb.

2

*mp*

69

Bota las Cajas

Img.

Vln. I

69

*mp* *f* *mp* *f*

Vln. II

*mf* *f*

Vla.

69

*mf* *f*

Vc. I

*mf* *f*

Vc. II,III

*mf* *f*

Cb.

*mf* *f*

## II

El segundo movimiento inicia en el min. 3:51  
luego del encuentro entre el hombre y la niña

**3:51** **Allegro** ♩ = 125 **Andante** ♩ = 70

El hombre continúa su búsqueda

Unis.

8

**4:32** 

**14** Cuarto de Juegos Inundado

Img. 

Vln. I   
*mf*

Vln. II   
*pp* *mf*

Vla.   
*mp*

Vc. I   
*mp*

Vc. II,III   
*mf* *pp*

Cb.   
*mf* *pp*

**18** Toma a la niña de la mano para escapar

Img. 

Vln. I   
*pp*

Vln. II   
*pp*

Vla.   
*f*

Vc. I   
*f*

Vc. II,III   
*f*

Cb.   
*f*

5:02

22 **Andante** ♩ = 85  
La niña encuentra un mejor camino

Img.

Vln. I *pizz.* *pp*

Vln. II *pizz.* *pp*

Vla. *pizz.* *mf* *mp*

Vc. I *pizz.* *mf* *mp*

Vc. II,III *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

27 **Fascinada**  
alza la mirada

27 **Ve la Gran Ventana**

Img.

Vln. I arco *mp* *f*

Vln. II arco *mp* *f*

Vla. arco *pp* *mp* *f*

Vc. I arco *pp* *mp* *f*

Vc. II,III arco *mp* *f*

Cb. arco *mp* *f*

5:28

32 **Moderato** (♩ = 100)  
La niña se acerca a la gran ventana

Extraña silueta en el agua

Img.

Vln. I

Vln. I a

Vln. I b

Vln. II

Vln. II a

Vln. II b

Vln. II c

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*ppp*

*pizz.*

*arco*

*pp*

*pizz.*

*p*



46 **Andante** ♩ = 105

Arroja los relojes al Agua *accel.*

46

Vln. I

Vln. II

Vc. I

Vc. II,III

*p*

*f* *mp* *f* *p*

*pp*

**6:14**

51 **Allegro** ♩ = 120

Huyen

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

*f*

*f*

*f*

54 La Ola los alcanza

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

59 todo se oscurece

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

6:34

64

Largo ♩ = 50 ♩ = ♩  
Un Océano

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

70

Img.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. I

Vc. II,III

Cb.

## Anexo 2: Entrevista a la Pedagoga musical Gloria Valencia Mendoza

### Ritmo y Educación

**¿Me podría hablar de la importancia pedagógica que tiene trabajar el ritmo con jóvenes en un proceso de formación musical?**

El ritmo ha sido siempre tan importante para la formación del ser humano, por ejemplo Edgar Willems habla del ritmo pre musical, que es el ritmo que nos rodea, el del ambiente, el de nuestra vida y en ocasiones a pesar de que en Latinoamérica tenemos como una característica de ser muy rítmicos, en ocasiones ha descuidado, tanto en la escuela primaria como en la época escolar digamos de niños y jóvenes, se ha descuidado el poder aprovechar esas capacidades que nosotros los latinos tenemos para enfocarnos a unos verdaderos desarrollos en cuanto a tomar conciencia de lo que es el ritmo en la persona. Entonces los autores famosos del siglo XX, los pedagogos que nos presentaron propuestas que rompen paradigmas de lo que viene ser la forma de enseñar música, del siglo casi XVIII – XIX. Estos autores en el siglo XX nos están haciendo propuestas supremamente interesantes.

Si uno piensa Orff (alemán) cuando presenta su trilogía palabra – obra – movimiento, está centrando todo su trabajo en el movimiento, luego lo une a la palabra y de todas maneras lo une a la música, a la canción, en la melodía, en la forma en cómo trabaja las melodías pentatónicas. Pero el ritmo siempre está presente. Si vemos a Maurice Martenot que es Francés, también el punto de partida es el ritmo, le da muchísima importancia, además para que niños, jóvenes y personas mayores tomen conciencia del pulso interior y del propio tempo y propio tempo que todos tenemos. Realmente se pueden aprovechar para los trabajos ya musicales, para llegar a un trabajo musical bien estructurado, bien orientado.

En el caso de Dalcroze fue el que abrió precisamente todo ese abanico de metodólogos del siglo XX. El centro de Dalcroze es el cuerpo y la relación con el espacio y hace un trabajo que lo llama “la rítmica Dalcroze” y está fundamentada toda para el conocimiento musical, adquirirlo a través del cuerpo. Tanto que si uno va a describir que es la rítmica Dalcroze, realmente es vivir a través del cuerpo todos los elementos teóricos de la música y así es, se vive a través del cuerpo todas las interválicas, todas las tonalidades, estructuras rítmicas, las diferentes métricas, las diferentes formas de manejar el ritmo.

Tenemos también a Edgar Willems, tiene un criterio de cómo manejar el ritmo en la música desde las canciones, en la melodía, etc. le da muchísima importancia primero que todo a la estructura rítmica. El la llama “el ritmo real”, en el sentido de tomar la líneas rítmicas, es decir no le da tanta importancia a que el inicio de un trabajo rítmico sea el pulso, sino muchas posibilidades de trabajar el ritmo a través de las diferentes líneas, diferentes estructuras rítmicas de las canciones que propone que se trabajen. Y ya de ahí

viene a precisar los otros elementos que él considera que son fundamentales. El pulso que lo toma como un tempo, una continuidad y que es muy importante que se interiorice, lo mismo que dice Martenot, que sea un pulso interior más que exterior. Willems le da mucha importancia a la división del pulso. Es decir en la subdivisión binaria o ternaria, el considera que ahí está la esencia del ritmo musical. Porque relaciona por ejemplo ese ritmo de subdivisión binaria, con la época Barroca, él lo compara mucho con el *tic – tac* del reloj; y la subdivisión ternaria es más circular, más rotativa, más emocional. Entonces siempre habla de la subdivisión binaria y ternaria del pulso o del tempo como él lo llama. También tiene en cuenta las métricas. De manera que son elementos de la música tan importantes que siempre es el cuerpo el que está ocupando en nuestros nuevos planteamientos un centro muy importante. Tanto desde su estructura fisiológica, biológica, etc., como también su parte emocional, de sentimientos, etc. y luego la parte intelectual con la memoria, la imaginación y todo el trabajo que se hace a través de la inteligencia.

De manera que si son planteamientos fundamentales para poder desarrollar y trabajar el ritmo con los jóvenes y de todas maneras con todos esos trabajos que hacemos de montajes musicales, de montajes rítmicos, de coreografías, etc., el ritmo va a estar siempre presente y es importante saberlo trabajar, manejar y desarrollar.

**¿Usted considera que la música que está a favor de la imagen, es decir la música de cine, tiene algún plus para el pedagogo a la hora de abordar este tipo de temáticas musicales como el ritmo, la afinación, etc.?**

Si lo creo. Claro que eso es tan integral. Digamos en el cine cuando uno ve el rol que ocupa la música en un film en su relación con la imagen es tan importante que uno se pone a pensar “si este film no estuviera con esa música de fondo, sin esa música que está al lado de la imagen, es decir ¿cómo sería?”. Pero se hace como un todo, con la imagen, con la acción que se está presentando, con las diferentes coreografías o escenografías que aparezcan en la imagen y si creo que qué bueno poder sacar precisamente de esas partes rítmicas que aparecen a veces desde el mismo ambiente que se le da a un film. Al ambiente me refiero como a esa sonoridad del ambiente, casi como lo que llama Murray Schafer el paisaje sonoro, es decir que es toda una sonoridad de la cual un profesor de música perfectamente puede extraer estructuras rítmicas muy importantes y hacer todos unos desarrollos con los estudiantes que van a ser en beneficio del conocimiento musical y digamos del desarrollo y enriquecimiento de su capacidad rítmica.

### **Anexo 3: Entrevista al Profesor Camilo Linares, Director de la Banda Juvenil de Cundinamarca y la Banda Sinfónica de la Universidad Pedagógica**

#### **Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas**

##### **Desde su punto de vista como profesor y como director, ¿qué falencias musicales ha evidenciado de la orquesta de cuerdas de la Universidad?**

Primero la orquesta de cuerdas que dirige el maestro Miguel Ángel Casas es una agrupación institucional, es una materia que se ve aquí en la universidad para estudiantes que están desde el tercer semestre en adelante. Como grupo y como materia presenta muchas veces falencias muy parecidas a los demás conjuntos. A cargo tengo también la banda, y puede tener también ciertos tipos de falencias similares en ese caso. He visto que la orquesta semestre tras semestre ha venido creciendo un poco más en su formato, aunque no en todos los instrumentos, más que todo no en las violas. Los violines primeros, segundos, semestre tras semestre los he visto más nutridos, más completos y sobre todo los chelos; las violas si no estoy mal solo es una y un contrabajo que quizás para el balance completo faltarían unas dos o tres violas más y quizás uno o dos contrabajos más. Eso en cuanto a lo orgánico de la orquesta, para tener un poco más de balance en cada uno de los instrumentos.

Pienso que no ha sido quizás en lo que he visto muy constante todos los ensayos, a veces son muy puntuales al comienzo, otras veces se comienza más tarde, y quizás eso puede generar un poco de indisciplina y falta de puntualidad. Lo que hace que a veces el comenzar desordenadamente entonces el desarrollo del ensayo también lo sea. Hay personas muy buenas, tanto así que hay maestros (al igual que también lo hay en la banda) que ayudan a potenciar un poco más el nivel de cada una de las secciones instrumentales, como son los violines. Hay estudiantes de un buen nivel y hay otros estudiantes que quizás no son de un muy buen nivel, pues parece ser un poco de desinterés, un poco de falta de estudio de las obras, es lo que veo en los ensayos, no sé en los concierto, pueda ser que ya sea un poco mejor. Un poco de falta de trabajo de afinación minucioso y del estudio de la rítmica de las canciones que hacen que suene un poco más juntos. El repertorio veo que se aborda de una manera muy seria, en ese sentido el maestro miguel casa tiene una gran trayectoria y conoce muchísimo repertorio y conoce muy bien cómo trabajar los estilos de los distintos compositores, de los distintos géneros que se abordan y se lo transmite a la orquesta a través del concepto, de estar parando y deteniéndose para hablar de cómo se debe hacer. Es un ensayo que cuando lo veo de esa manera lo veo entretenido, lo hace ver de una manera clara, pero a veces quizás no muy constante. No se aborda así en todos los ensayos.

Pienso que al igual que los demás grupos institucionales, se necesita un poco más de seriedad por parte de los estudiantes. Tener más compromiso para que se pueda trabajar más repertorio, de una manera más ágil y sobretodo de una mayor calidad.

## **Explícitamente de lo musical**

En cuanto a lo musical, lo más complejo siempre para trabajar en una orquesta, pienso incluso que por encima de trabajar en una banda que ya de por sí es muy importante. Pero en la orquesta se evidencia más y se dificulta más es el tema de la afinación. Puesto que quizás muchos tienen escuelas distintas, técnicas distintas para las cuerdas. Hay que unificar, ajeno a que cada uno tenga una escuela distinta, al menos unificar el tema de afinación, el tema de que cada una de las notas estén exactamente a la misma altura y que la honda sonora esté a la misma vibración. Eso es algo que en una orquesta se trabaja mucho tiempo y se demora uno bastante. No solo con el repertorio sino que hay que hacerlo con trabajos de escalas, ejercicios, con acordes, intervalos, en fin.

Creo que también la lectura a primera vista es un poco demorada en muchos, me doy cuenta la vez pasada que montaban una obra que quizás hasta ahora se estaba leyendo y en algunas partes que aparentemente parecieran sencillas, había mucha demora en tenerlas, entonces esas son las partes (falencias) de lo poco que he visto, aclaro que no estoy en todos los ensayos, apenas en el empalme del ensayo de orquesta para el ensayo de banda.

**Me han hablado de la importancia de trabajar el ritmo y la importancia para el músico trabajar el ritmo. Desde la dirección, como trabaja el ritmo. ¿Qué repercusiones pedagógicas puede trabajar el ritmo con una orquesta en formación?**

**Por repertorio.** Extrayendo ciertas raíces, ciertos motivos, raíces rítmicas que puedan ser complejas y transportarlas a una escala, transpórtalas a un ejercicio repetitivo para que eso se pueda desarrollar y sobre todo para que eso se pueda interiorizar, para que se pueda interiorizar la digitación, la afinación, la pulsación de cada uno de los músicos. Existen varios métodos, en el caso de banda, escritos en partitura para los músicos para trabajar la parte rítmica. En muchos casos como va tan asociada la rítmica con la digitación. Otra estrategia que utilizo es solfear la articulación, casi que no me interesa tanto la afinación al momento del solfeo de lo rítmico. Sino precisamente que sea muy claro la articulación, la rítmica con una pulsación, para que al transportarlo a los instrumentos sea mucho más claro. Hay diversos ejercicios para eso y es vital sobretodo en cuerdas, al haber una necesidad de ser muy coordinados con sus dos manos, en las cuerdas ya que cada una tiene un rol distinto, les exige mucho más en lo rítmico, incluso me atrevo a decir que en vientos, por la articulación, la velocidad, por la lectura, creo que el nivel de dificultad se aumenta en una cuerda. Todos esos ejercicios en banda ya tienen cierta dificultad, en orquesta puede tener el doble.

La percusión corporal si ya fuera con unos niños pequeños, incluso a veces ni tanto. Es otra de las estrategias que funcionan y desarrollan la habilidad de lectura rítmica.

**¿Usted considera que abordar este tipo de repertorios, de música para cine, aporta algo para el estudiante, o presenta alguna ventaja para el director a la hora de abordar una temática en especial?**

El abordar música nueva siempre va a ser importante, tiene un plus: el abordar música que nadie ha grabado, que nadie ha tocado, música que está recién hecha le aporta mucho a uno como pedagogo, a la orquesta como tal. Son obras que nadie ha tocado, no hay una referencia, la primera y única es la que estamos haciendo. Ese es un valor agregado de este tipo de músicas. A eso le podemos añadir que es una música programática, que tiene un sentido. No serán solo unos códigos musicales que seguir, sino que tiene una idea de trasfondo, que puede cambiar lo musical si la orquesta lo entiende, si así lo puede asimilar. O todo lo contrario, si lo desconoce, hay una idea objetiva del porqué de la música, del porqué de la dinámica, del porque cierto acorde o cierto tipo de orquestación. Eso precisamente pienso que nutre a los músicos, y que también esta música para cine es muy atractiva, es decir, por decirlo de alguna manera es pegajosa, que atrae mucho al músico por su riqueza melódica, por su riqueza armónica, por la orquestación. Esos creo que son tres puntos interesantes del por qué darle valor a este tipo de música.

#### **Anexo 4: Entrevista dirigida al Profesor y director Migue Ángel Casas.**

**A manera de introducción ¿podría relatar cómo surge la orquesta de cuerdas de la Universidad?**

Pues la Orquesta de cuerdas de la Universidad Pedagógica la cual yo dirijo, la creó directamente la facultad. Dando estos espacios para que precisamente los estudiantes que comenzaran a estudiar violín, violonchelo, viola, etc. pues tuvieran un sitio donde practicar, un espacio para poder desarrollarse dentro del grupo orquestal, y ¿qué más que un grupo de cámara que es tan importante? Yo cuando cogí esta orquesta, la cogí en el año 2007 y éramos muy pocos, porque en esa época habían muy pocos violines. De hecho yo no dirigía si no que tocaba violín porque como no habíamos, teníamos apenas tres violines, una viola y dos chelos, era muy pequeña. Hoy ya tenemos una orquesta más nutrida, casi de treinta músicos, lo cual nos permite abordar diferentes obras y poder hacer un trabajo lento pero pedagógico. Incluso en esa época como no teníamos violas, poníamos a clarinetes a tocar las partes de la viola para rellenar. Eso fue lo que yo encontré en el 2007, no sé si antes había alguna orquesta, alguna vez vi que había un grupo más pequeño de músicos, pero el proceso fue en el 2007 empezar lo que tenemos hoy y la idea es nutrirlo y cada vez acrecentarlo, así fue como empezó.

Realmente no sé en qué año apareció porque cuando llegué aquí en el 2006, yo empecé con la banda sinfónica. Como en todos los procesos académicos, en las universidades a

veces se presentan un buen número de estudiantes y se tiene una buena orquesta y se hace un buen trabajo, pero luego se gradúan y se van, entonces hay que volver a empezar. Por lo tanto no sabría exactamente cuando arrancó o si a mí me tocó arrancar. Lo que sí sé es que a partir del 2007 hemos venido *in crescendo* en cuanto a número de estudiantes que como dije, ya casi llegamos a treinta y eso es satisfactorio.

**Ya que la orquesta cambia de integrantes cada tanto, ¿cómo hace la selección del repertorio, tiene alguna meta con las obras o busca algo específico?**

Si claro, hay que mirar varias cosas con nuestra orquesta. Primero el nivel de los músicos que tiene la orquesta, entonces a veces el nivel fluctúa, en alguno músicos es más elevado que en otros. Por lo tanto hay que buscar obras que les sirvan a todos, que hagan crecer la orquesta. En ese sentido la idea es tocar los clásicos, que ellos conozcan cómo se toca Mozart, como se toca Haydn, o como se toca Schubert, Holst, o Grieg, etc. Es lo que hemos tocado desde que están conmigo. El repertorio que tocamos siempre son obras originales para grupo de cámara, orquesta de cuerdas y la idea es ir siempre en proceso y que ellos conozcan todos los compositores, para el momento en que se gradúe un alumno él pueda decir “bueno yo conocí desde el barroco hasta ahora”.

Por ejemplo el año pasado tocamos “El Carnaval de los Animales” de Saint – Saens. Este año estamos abordando la obra más difícil técnicamente que es “La Serenata para Cuerdas en Mi mayor” de Dvorak. Esto nunca se ha tocado acá en la Universidad y nos hemos propuesto esa meta. Es un reto para ver hasta dónde podemos llegar. Ya hemos visto varios compositores de música de cámara como Mozart, Bach, Elgar, Grieg, etc. ahora para nosotros el reto es Dvorak y la serenata para cuerdas de Tchaikovsky. Esas son las dos obras que yo quiero que este año, la orquesta las conozca.

**Ya hablando propiamente de la Orquesta que hoy tiene, ¿cuáles son las falencias o dificultades que ha encontrado en lo musical, en lo técnico?**

Como hablábamos ahorita, la orquesta es muy fluctuante, la orquesta tiene unos músicos de un nivel mucho mejor y otro de un nivel más “tranquilo”. Para mí ese es el mayor reto, yo no diría que una dificultad, pues el reto está en ¿cómo lograr que entre todos se obtenga un equilibrio? Porque si ponemos unas obras a los que tienen mayor nivel, sea “fácil”, entonces se van a aburrir. También si ponemos una obra de demasiado nivel, los otros se van a aburrir porque no van a poder tocar. Entonces considero que el mayor reto es encontrar es equilibrio entre los que tocan mejor y los que tocan menos. Esa es la labor de uno como director, hace que con lo que se tiene, suene bien.

Logísticamente no puedo decir nada, porque tenemos un buen salón, está adecuado para un grupo de cámara, la idea es buscar diferentes ángulos. Unas veces nos hacemos en una dirección, a veces en otra, para buscar sonoridades y demás. Pero dificultades cómo tal, no

**En cuanto al uso de los diferentes golpes de arco y recursos técnicos, ¿ha evidenciado alguna dificultad?**

Yo creo que la labor de uno como director y como pedagogo es precisamente tener herramientas para que ellos entiendan muy fácil el objetivo de lo que se quiere. Hay diferentes tipos de *spiccato* entonces hay que explicarlos de diferentes formas. También los diferentes golpes de arco y yo creo que la idea es que eso sea sistemático, que cada ensayo se enseñe y se enseñe hasta que ellos a fuerza de la práctica, van a lograr superar sus dificultades técnicas.

**Recuerdo que al comenzar con este trabajo, usted personalmente me hizo la sugerencia que enfocara la obra en el ritmo y la afinación, ¿por qué? O ¿qué relevancia pedagógica tiene trabajar estos dos aspectos?**

Pues el Ritmo es lo más importante en la música, es el primero. Es decir sin ritmo no hay música. Eso lo lleva el hombre en la sangre y así fue que comenzó la música, con el pulso del corazón. Nosotros necesitamos siempre poner obras que tengan un ritmo constante para precisamente mantenerlo. A veces en Latinoamérica tenemos un problema y es que los ritmos no son tan constantes, siempre fluctúan, lo cual es gravísimo para la interpretación y la esencia misma de la obra. Eso por una parte un problema muy grave en Colombia es la afinación. No nos han enseñado sistemas ni métodos de afinación, y esto en las cuerdas es muy difícil. A veces con el vibrato se matiza un poco la falta de afinación, pero la idea no es esa. La idea sea una cosa técnica en donde el músico logre afinar sin vibrato, y después de esto si darle el vibrato que se necesite para darle el color, la interpretación, la suavidad y la belleza del sonido. Pero ritmo y afinación son dos elementos que se deben trabajar todos los días en el ensayo, entonces si se escribe una obra así, la composición estará enfocada en lo que estamos buscando que es abordar estas dificultades.

**Me gustaría saber su opinión frente al empleo de este tipo de repertorios (música de cine) dentro de un contexto académico**

La música es universal, nosotros tenemos diferentes tipos de música, uno no puede enfocarse solamente en la música clásica, o el rock, o el pop. Todo es bienvenido desde que sea en el contexto académico y si la obra es seria y presenta argumentos importantes e interesantes, al igual que retos a desarrollar, siempre serán bienvenidas. Yo creo que los músicos, especialmente cuando están en formación, deben conocer todo tipo de músicas y abordarlas. Para ellos no es tan común estar tocando música para cine o para un cortometraje en este caso. Eso les dará a los estudiantes otras perspectivas.

**A partir de lo que ha escuchado de la música para *Contre Temps*, ¿qué opinión tiene, consejo o sugerencia?**

Me parece que la obra está muy bien escrita, es una obra que tiene su lógica conceptual. La he escuchado un par de veces y me parece que tiene unos recursos muy valiosos. El

compositor conoce la cuerda y se esmeró por realizar un trabajo profesional. Hay unos pasajes que en lo personal me gustan mucho, hay otros que van de acuerdo al momento de la obra. Yo creo que me va a gustar mucho más cuando ya la vez con el video, con todo el performance. Me parece muy valioso lo que hizo el compositor porque está abordando otro tipo de lenguaje, aunque es un lenguaje dentro de lo tradicional, porque no está utilizando muchos clúster, *slaps*. La obra es muy tonal lo que hace que para los muchachos sea más fácil de absorber.

## **Anexo 5: Entrevista dirigida al profesor y compositor colombiano, Victoriano Valencia**

**¿A manera de introducción, podría hacer una breve reseña profesional de su carrera como profesor y compositor? Obras, personas, momentos que han sido o son los más significativos para usted como compositor.**

Bueno, yo empecé tocando en la banda del colegio, en práctica de música popular, este fue mi primer vínculo con la música. Desde que estaba en el colegio empecé a interesarme por la escritura, empecé a hacer arreglos y algunas composiciones. Después, estuve en el conservatorio de la Universidad del Atlántico cuando tenía diecinueve años, y entre a la Universidad Pedagógica cuando iba a cumplir 20 años a estudiar pedagogía musical, que esto lo orienta a uno a otra línea. No existían tantos programas a nivel de pregrado, como existen ahora en el país, siendo uno del Caribe, pues le tocaba venirse, más allá de lo que había en la universidad de atlántico, que fue donde hice ese año de preparatoria.

Yo estuve trabajando mucho con producción musical popular, producción discográfica, Yolanda Rayo, Checo, Juancho Torres, esta línea que pertenece más a la industria de la música urbana. Pero, siempre tuve la inclinación y también por mi formación bandística hacia gran formato y formato sinfónico. Con la formación de la Pedagógica hubo un vínculo muy directo, y creo que coincide con tu trabajo de grado de composición formación, que también coincide con el espacio de formación de la universidad, y es el valor de la creación en el contexto de la práctica educativa, entonces, he trabajado mucho en esto, sobre todo con lo de banda sinfónica, y mucho de la carrera a nivel compositivo empezó a proyectarse desde ahí, después empezaron a verse bandas colombianas viajando afuera de jóvenes, de chicos colombianos, entonces empezaron a llegar las editoras internacionales para publicar música para bandas, originar para bandas, y comisiones. Entonces, podíamos hablar que se centra esa dimensión creativa de composición en dos ámbitos principales, uno composición formación, y la otra composición para formatos sinfónicos especialmente con la banda, derivado de esto, algo contra producción musical discográfica, algo con música para escena, televisión y cine en menor proporción, para teatro, para danza, todo esto por un lado, y en la parte

pedagógica está muy ligado la composición formación más en la experiencia no formales, la composición para bandas en formación tuvo un vínculo con el ministerio de cultura que posibilito mucho articularme con los procesos de escuela municipales de música en el país, y a nivel de docencia universitaria con la ASAB y con la pedagógica recientemente.

**A Grosso modo ¿Cuáles considera que son las mayores dificultades musicales que se presentan en una Orquesta de cuerdas?**

Hay que tener en cuenta dos contextos distintos, uno son las agrupaciones en formación y otras son las agrupaciones profesionales, en donde las problemáticas son distintas.

Pero, para las agrupaciones en formación, digamos que es dependiendo de cómo se mire, y es que creo que es necesario que en tu trabajo también mires que hay distintas experiencias a nivel internacional que ha hecho que se transforme la visión de la práctica colectiva en los procesos de formación y los que se pueden consideran habitualmente como problemáticas, se pueden ver ahora como oportunidades pedagógicas, por ejemplo una de las dificultades de las cuales se habla habitualmente es que es multinivel, que quiere decir que si son agrupaciones de formación hay unos que tocan más o hay otros que tocan menos, eso de la pedagogía colectiva actualmente, se ve es como una oportunidad en donde se horizontalita el proceso de educación en donde los chicos que tocan mas son palancas que ayudan a mover la formación de los otros chicos que tocan menos. En últimas, eso que puede verse como una desventaja, es una oportunidad pedagógica, pero, en ese sentido lo que si sucede, teniendo en cuenta los distintos niveles de desarrollo formativo, son los vacíos y la poca producción de repertorios adecuados a los procesos de formación de estas agrupaciones colectivas, esta es una de las dificultades más fuertes, más sentidas, y que creo que tu trabajo de grado apunta hacia eso, y es que repertorio existente para orquesta, para banda, para coro, y de compositores reconocidos son de alto nivel. Pero, los avances que han hecho inglés y a nivel teórico, sobre todo los gringos en la creación y producción de repertorio para agrupaciones en formación, hacen que muchas editoriales por ejemplo, en Estados Unidos si este produciendo ahora este tipo de repertorio, pero a veces no con la lógica de la practica en nuestro contexto, y una recomendación para tu trabajo de grado es que uno tal vez no puede hablar como en abstractos, como cuales son las dificultades, porque es que son muy distintos de un lado en otro.

En cuanto a lo musical, yo creo que es la ausencia de repertorios que puedan adecuarse y orientar al proceso de formación, teniendo en cuenta que no son agrupaciones conformadas por músicos profesionales sino que están conformadas por estudiantes en formación, y ahí en esto salen muchas cosas, como problemas de afinación, de balance, pero no es como tal una problemática, la problemática no radica ahí, sino en los materiales y repertorios adecuados para que la orquesta suene bien. A que voy, una orquesta en formación puede sonar muy bien con un arreglo de estrellita, porque esta adecuado al nivel de la agrupación en formación, pero si les ponen una obra más difícil va a sonar muy mal, porque los jóvenes técnicamente, auditivamente no están preparados

para tocarlo, entonces, no es decir que una agrupación afinada o desafinada, en este caso tomando como un ejemplo la parte técnica de la afinación agrupación, sino que no está tocando repertorio adecuado a su proceso de formación.

**¿Cómo considera que se debe abordar una problemática específica dentro de un formato musical (cuarteto, orquesta de cámara, Banda sinfónica, Orquesta Sinfónica) desde la composición misma? ¿Lo considera pertinente?**

Yo creo que básicamente lo que hay que tener en cuenta en la composición, es tener claro el estadio de la agrupación, el estadio del proceso formativo, con lo que se podía hablar de la referencia de los grados de dificultad como estrategia para la composición de repertorio, pero también, dentro de esta noción de grado de dificultad, es como se puede potenciar las capacidades de los integrantes de la agrupación, de tal manera que uno puede pensar que no solamente está tocando cosas muy fáciles para todos, sino que puede tener composiciones adecuadas a ese estadio diverso en donde también se puede hablar de los tipos de repertorio, uno es la escritura por grado de dificultad adecuado a un parámetro específico en determinado momento, lo otro es el multinivel en donde uno pueda tener tocando a los chicos que más tocan cosas más difíciles, y a los que menos tocan otras cosas, y también la orquestación variable o flexible en donde uno puede tener partes adicionales para facilitarle la parte técnica a los chicos que todavía no tocan, por ejemplo, uno puede estar tocando en una agrupación que ya lleva algún tiempo, algo relativamente complejo en donde muchos están tocando cosas “difíciles” para los que están iniciando, pero también los que no tienen esa formación pueden estar tocando un papel adecuado a su nivel. Así que en esta pregunta yo creo que el repertorio para solucionar eso, debería tener en cuenta es el estadio del proceso formativo de los integrantes promedio, y que no es algo muy complejo, porque a veces se piensa es que hay que escribirle a esa orquesta solo lo que puede tocar esa orquesta, y otra no lo puede hacer, no, uno puede tener previsto dentro de su diseño uno, escritura por grado de dificultad, otro, multinivel y otro, orquestaciones flexibles que posibilita que si falta un instrumento, se pueda hacer la música y no estemos pensando que el repertorio es tan singularizado.

**¿Puedo trabajar multiniveles dentro de la misma obra?**

Claro, digamos si el multinivel es solo cuerdas, funciona es que tu puedes tener las partes adicionales, tu puedes tener violín primero segundo, viola, chelo y contrabajo, si es solo cuerdas, podrías tener un tercer violín, segunda viola, segundo chelo, segundo contrabajo, opcional donde eso lo pueden estar tocando los chicos, son papeles opcionales en donde tú sabes que un joven que lleve tanto tiempo puede tocarlo, sin necesidad de verse forzado a tocar cosas muy complicadas para su nivel, o lo otro, que entonces todo el mundo siempre está tocando cosas fáciles porque como siempre hay gente que está entrando entonces para que todos puedan tocarlo fácil y eso hace que se aburran los que llevan más tiempo, entonces lo que puedes hacer es tener papeles opcionales como más sencillos en nivel, para que lo puedan tocar.

**¿Cómo es su proceso compositivo? ¿Hace uso de las nuevas tecnologías? Y de ser así, ¿Qué Ventajas o limitantes encuentra al trabajar con ellas?**

El proceso compositivo se acomoda al propósito creativo, entonces un compositor puede que no tenga un solo método, sino que dependiendo del propósito de lo que quiera hacer y a quien va dirigido, puede variarlo también.

Específicamente para procesos de formación, como abordo el proceso, uno es mirar y tratar de establecer sea por referencia directa o por un abstracto, en qué momento o en qué estadio uno va a ubicarse para escribir. Cuando digo referencia directa es que a uno le dicen, escríbame algo para tal banda o para tal agrupación, o voy a escribir algo en tu caso para la orquesta de cuerdas de la universidad o para lo que sea, entonces, ya uno sabe por referencia directa, cual es el nivel de la agrupación, y cuando decimos en abstracto, es cuando uno acude a la noción de grado y uno dice voy a hacer una obra de grado uno, dos o tres, entonces no la escribes para una agrupación en especial, pero si dentro de unos parámetros por dificultad, todo esto en primer término, y esto va antes de escribir una pepa, porque todo eso te va a definir contenidos, las mismas progresiones, si va a haber modulación, la duración de la obra, todo eso va a ir relacionado.

Hace parte de esta primera dimensión conceptual, por ejemplo si estamos hablando de agrupación en formación, hay que pensar en donde la van a tocar, porque ahí tú vas a tomar muchas decisiones sobre técnica y textura dependiendo de donde vaya a sonar, una textura contrapuntística con determinados efectos funciona mejor en un recinto cerrado en el salón de ensayo, y no al aire libre en una celebración festiva.

Como segundo a nivel de proceso como tal, puntualmente teniendo en cuenta lo anterior, se hace un proceso de trabajo de creación de temática, que lo hago sin software musical, sin tecnología más allá de idear, de pronto si tocar o definir ese material temático principal, en muchas ocasiones ese proceso sin la ayuda tecnológica, lo llevo hasta cuando ya sé que va a pasar, por lo general para la formación son obras cortas, ya cuando tengo el contenido temático, la forma, como se va a distribuir ese material, ahí si entonces voy a la parte de la tecnología en donde por una condición particular siento que el pensamiento musical va mucho más rápido que el recurso técnico de introducir nota en un software como finales, en donde la idea musical va en tiempo musical y el tiempo de manipulación del software es distinto, por lo general más lento, entonces lo que hago es, orquesto en un secuenciador en donde puedo tocar en tiempo real las ideas musicales, y que como son para procesos de formación musical, por lo general uno las puede tocar sin dificultad muy fuerte. Para agrupación en formación uno no va a hacer cosas virtuosas que entonces tendría también limitaciones para escribir, pero más allá de que se pueda hacer efectos, esos software te permite copiar, grabar a tempos menores en donde tú después pones las cosas en su sitio.

Como tercer proceso exporto a archivo Midi y lo importo en el finale para hacer la edición de la partitura en donde ya hago una orquestación final, doblajes, voces y ya trabajo elementos netamente de edición.

Una de las ventajas sería que el tempo musical no se afecta por un manejo en otra temporalidad por decirlo así, del programa, otra ventaja podría ser que uno está escuchando, así sea con una tímbrica aproximada o distante pero está escuchando y ahí uno podría tomar decisiones por intereses o uso particular. En cuanto a las desventajas podría ser que ese tipo de software, de ayudas tecnológicas son relativamente poco expresivas al tener por ejemplo una pista de tiempo muy estable, uno entonces está tocando una dimensión muy mecánica. Ahí de pronto una recomendación sería que uno puede hacer una pista de tiempo inicialmente de un tempo aproximado con lo expresivo, o sea que ya incluya un plano de acelerando, ritardando, si lo tiene.

En realidad para trabajo en formación esa tecnología no es muy limitante porque uno no tiene una búsqueda expresiva mayores, veo que de pronto hay más limitaciones cuando uno ya va a otros planos más expresivos.

**Dentro de un marco académico ¿Qué Ventajas y/o limitantes encuentra al hacer uso de la música sinfónica hecha para cine?**

Yo no siento que haya limitantes ventajas en usar una que otra musical, yo creo que hay el criterio más que en lo académico, es el criterio educativo, pedagógico, y en donde ya el compositor o en tu caso como formulador de este proyecto de investigación, uno toma las decisiones de acuerdo a ese criterio pedagógico, por ejemplo, si uno está trabajando en región muy probablemente musical regional podría aparecer ahí como un criterio de selección ya que uno quiere utilizar un tipo de música que se aproxime mucho a lo que los chicos tienen en su entorno, en tu caso muchos hacen un estudio a manera de definir la música que se vaya a emplear.

La pregunta yo creo que no sería académicamente, si si es asertivo o no seleccionar esto, sino que tu soporte con lo pedagógico debe ser muy claro de porque seleccionas esta música para trabajar.

**¿Ha tenido la oportunidad de escribir para este género? (Música descriptiva, música programática, música incidental, etc.) Describa su experiencia.**

Para televisión he trabajado como tres veces, una para la Isla de los famosos, otra para Discovery y otra ahí como indirecta y es más como en la línea incidental. Para cine precisamente ahorita estoy trabajando en una orquestación en un tema de Cesar López para una película que tiene que ver con la toma del Palacio de Justicia.

La experiencia que tengo de esto, hablare de algunos aspectos, primero, mas allá de la extensión de la música por lo general a uno le piden una composición o la producción de fragmentos contrastantes porque generalmente, siempre en la escena, sea televisión,

cine, cortometraje, hay momentos de contraste emocional en la historia en donde está el elemento intenso, íntimo, que se puede reflejar con emociones, en donde uno puede trabajar en dos o tres fragmentos que sean contrastantes en ese tipo de carácter. Segundo, uno no tiene control de la forma, por lo general uno entrega unos fragmentos terminados, pero en últimas la decisión la toma el director con quien hace la edición musical. Por ejemplo en el cabezote que es como la parte inicial primera y que tiene una duración determinada en donde la música tiene que sincronizar, a veces uno no tiene este control. Lo que se requiere en estos casos son contrastes que te ayuden a afianzar esos momentos psicológicos que se manejan en la música para.

**Si tuviera la oportunidad de componer la música para un cortometraje o largometraje ¿Qué aspectos tendría en cuenta? ¿El proceso compositivo cambia en algún sentido?**

Es complejo porque tu trabajo tiene muchas variables, primero, la parte de música para, segundo, que ya el cortometraje está hecho y tercero, la formación, entonces, yo creo que hay que tener en cuenta que tu deberías casi que componer sobre imagen, no sobre momentos factibles de la historia aunque tenga varias etapas, estudiando los momentos de carácter de la narrativa del cortometraje, también tienes que tomar decisiones y es cuál es la decisión para la toma de materiales musicales, que armonía, que lenguajes, que recursos técnicos, que textura, etc., vas a manejar teniendo en cuenta dos cosas, uno que estas musicalizando un documental, cortometraje, y segundo, que estás escribiendo para una orquesta en formación. Lo que yo te recomendaría es que te centres en el elemento técnico musical a nivel instrumental y aunque todos sabemos que eso tiene un impacto en la formación teórica, pero es que tu no lo vas a poder medir, pero lo que si puedes ver es que tan adecuado sea para el momento en formación técnica instrumental, mediante el análisis de repertorio que están tocando, puedes hacer tablas, registro, textura, armonía, ritmo, a partir de esto tú dices, estamos en este punto y esta obra se adecua al nivel en estos elementos, pero además les exige avanzar en su formación porque presenta estos retos, pero desde lo técnico instrumental.

## **Anexo 6: Entrevista Realizada a un profesor de la Universidad Pedagógica (Profesor 2)**

### **Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas**

**¿Qué falencias musicales, actitudinales y de logística usted ha evidenciado al observar la orquesta de cuerdas de la universidad?**

De lo poco que he visto, me parece que avanzan un repertorio avanzado, a veces me parece que hay falta constancia en los de ensayos. Porque tengo entendido que a veces

el profesor no está, a veces no llega, entonces eso es algo que afecta la constancia. Se sabe que lo que más se necesita en la música es constancia a la hora de ensayar. Eso en cuanto al trabajo de grupo de la orquesta. Si hay falencias musicales y técnicas individuales, eso ya lo solventarán los profes. Que es otra de las cuestiones, por más que hay falencia de dedos, de técnica y demás. En virtud de eso, el director debería escoger un repertorio acorde con el mínimo establecido que puede dar la orquesta, es lo ideal. De logística si no se si faltaran instrumentos.

### **Hablando musicalmente que ha podido evidenciar como una falencia**

(Balance, afinación, ensamble) y eso básicamente se da precisamente por eso, porque se necesita un trabajo de ensamble, el director es quien debe trabajar esas cosas (afinación de grupo y demás) pero como te digo, si a veces el director va o no va, si el repertorio no es acorde con el nivel de los muchachos, eso ya musicalmente va para abajo

### **¿Es posible abordar el problema de la afinación desde una obra, es posible?**

La afinación no es subjetiva, porque a usted le dan una nota y simplemente la afinación es “emparejable...”

### **¿Cómo trabajar la afinación desde un repertorio o desde el director?**

Yo sinceramente no me he metido mucho, pero he sabido que existen materiales para trabajar la afinación, distintos tipos de escalas dentro de la orquesta, eso es material que existe. Ahora que yo no lo conozco de primera mano porque simplemente no está dentro de mi campo, pero he tenido noticia existen ejercicios orquestales a ese fin, afinación, sonoridad, homogeneidad

## **Anexo 7: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 1)**

### **Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas**

**Como la integrante más reciente de la orquesta, ¿qué falencias ha podido encontrar (musicales, actitudinales y de logística) en la orquesta de cuerdas de la universidad?**

Para comenzar son solo 4 horas semanales, en mi tiempo y experiencia eso es muy poco para trabajar en una orquesta. Segundo sería bueno si estudiaran todos los días los papeles. Si estudiaran por fuera aparte del simple hecho de ir a la orquesta, formando cuartetos. En cuestiones de afinación, yo no he visto mucho en el tiempo que llevo en la universidad, que un estudiante se siente a estudiar. No precisamente los papeles de la orquesta; técnica o cosas en general. Eso influye mucho, si uno tiene un constante

estudio de su instrumento cuando se sienta a leer a primera vista, todo va a salir muchísimo mejor de cuando sale en la orquesta.

Actitudinal, yo creo que la gente no está comprometida, simplemente es una materia de relleno y eso está mal, porque son músicos, y debemos hacer las cosas bien, perfeccionar lo que hacemos. Se supone que la orquesta es para crecer como instrumentistas y realmente no pasa eso. Por ejemplo los maestros tampoco están muy comprometidos. Ellos simplemente vienen a cumplir un horario de trabajo. Los seccionales (parciales) son desastrosos. He estado en dos o tres y pues por mi parte tengo mucho que estudiar y yo estudio mi instrumento, y voy a estudiar pedagogía y demás, y siempre hay tiempo para mirar la técnica, y todos tienen una técnica un poco extraña.

### **¿Tu experiencia en el conservatorio te permite observar ese tipo de cosas?**

Es un ambiente diferente, allá se estudia todo el tiempo, todo el mundo está pendiente de su instrumento, los maestros son súper exigentes, allá estar en orquesta es realmente llegar con los papeles estudiados y meter pepas. También creo que la gente no siente la música, estamos tocando un repertorio muy bonito, es una música increíble, no sé si es que me encanta la música clásica, pero es una cuestión que de pronto un poquito más de análisis en los ensayos se exalta tal cosa, acá están los motivos. Me parece terrible que el director no llegue a tiempo, que los integrantes tampoco llegan a tiempo, que los maestros están por un rato y se van, o en efecto no llegan. Creo que todo eso influyen en los seccionales, pues son muy pobres, es pasar de arriba abajo una obra y pues si queremos hacer bien un trabajo, tienen que trabajar con los errores, con mucho detalle para poder corregirlos y pulirlos, y pues acá no pasa eso.

Hay un desbalance muy grande en la orquesta. Hay una sola viola contra 10 chelos, hay un contrabajo y ni siquiera es contrabajista, es flautista, entonces eso no es una orquesta. Yo sé que no nos están pagando, pero estamos aprendiendo.

### **¿Considera que desde la obra se pueden abordar ese tipo de dificultades?**

Yo creo que sí, pero también creo que es algo muy subjetivo. Porque hay que tener en cuenta que a pesar que todos somos universitarios hay gente que tiene mayor nivel que otra. Entonces es muy feo para una persona que tiene un buen nivel, ir a tocar un repertorio por ejemplo de un estudiante como yo, de primer semestre. Tendría que ser un repertorio de dificultad media, que les exija a los que están empezando pero que no atrase a los que están más avanzados.

**Desde la composición se puede trabajar orquestación multinivel, dar una parte más sencilla a quien se le dificulte más...**

Es lo que te digo, es algo muy subjetivo, porque empezar a pensar desde un nivel medio, es como no ponerle una meta a lo que están atrasados. Por ejemplo a mí no me gustaría que me pusieran un caso extremo, “estrellita”. Si yo quiero avanzar, no voy a tocar estrellita, no me voy a devolver a tocar estrellita. Algo que este un poco por encima de mi nivel, pero que no sobrepase ese nivel. Tampoco es bajarle el nivel a todo porque no tendríamos como avanzar. Sería posible que esa orquesta avanzara mucho más rápido si todos estuvieran mucho más comprometidos. Todo empieza desde ahí. Estoy segura que de los papeles no hay ni un solo integrante de esa orquesta que no los pueda tocar. Lo que pasa es que no los estudian y no los revisan al detalle. Yo los he estudiado pero no le he dicho al violinista, ¿por qué no tocamos tal parte para escuchar cómo suena esto?, de pronto es un poco más de compromiso, pero no tanto de bajarle el nivel. Si le bajas el nivel a las partes, la gente se va a quedar ahí y pues como no evalúan. No hay una evaluación consciente, creo que todos pasan.

**¿Consideras que abordar ese tipo de repertorios, que salen del repertorio que normalmente trabajan, les puede aportar algo como orquesta y de manera individual?**

Si porque el músico necesita conocer la música de manera global, entonces hay cosas que únicamente se pueden aprender por medio de la experiencia, si yo toco algo colombiano, voy a saber escribirlo, voy a poder enseñarlo, que es lo que hacemos aquí. Si solamente tengo un concepto escrito, nunca lo voy a poder poner en práctica, entonces es necesario. La música del cine es algo aún desconocido, y es precisamente por eso. Porque no nos enseñan a tocarla. Uno se da cuenta después que detrás de esa película hay música, detrás del corto hay música. Pero realmente no lo conocemos, claro que nos sirve, nos aporta muchísimo. Cada uno de los aspectos que se ponen en las composiciones, como la que tú hiciste, lo podemos utilizar como un ejercicio técnico. Por ejemplo los staccato, vamos a hacer este ejercicio para aprender el staccato y ¿de dónde saco este ejercicio?, de la música de un corto, es muy raro, pero sirve y es más divertido de aprender así que aprenderlo de un ejercicio técnico que repite miles de veces lo mismo.

La escena final que tiene notas largas y tenidas nos van a obligar a hacer uso de todo el arco. Los recursos técnicos que nos pueden aportar son varios, pero todo depende de cómo se aborden. Pero si nos sirven muchísimo.

## **Anexo 8: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 2)**

### **Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas**

**¿Qué falencias de orden musical, de orden técnico del instrumento y actitudinales ha evidenciado en el trabajo con la orquesta de cuerdas?**

La orquesta de cuerdas, el mayor problema es la falta de interés o de compromiso con la agrupación, ya que esta se ve más como una obligación por cumplir el horario, porque es un requisito para avanzar en el semestre. Adicional a esto, la falta de estudio individual, el cual va incluido en la parte del compromiso. También dentro del repertorio, desde que entré, se ha tocado una obra y que siempre ha estado ahí. (Repertorio clásico) algunas de las obras son de un nivel demasiado alto para el nivel de cada estudiante.

**¿Se podría decir que es un repertorio no consciente del proceso de la orquesta?**

Es un repertorio que es adecuado para el nivel en el que deberíamos estar pero que no estamos, por lo tanto no es apropiado para este momento.

**¿Es correcto afirmar que en la falta de actitud y de compromiso, se radican los problemas musicales que presentan como la afinación, ensamble, etc.?**

La cuestión de la afinación es algo individual, si uno no estudia y no toca bien solo, no va a tocar bien en conjunto. La falta de compromiso afecta bastante porque si usted no quiere estar en un lugar usted no va a hacer las cosas bien.

**¿Usted considera que abordando repertorio proveniente de las salas de cine, les aporta algo de manera individual y grupal?**

Es una experiencia muy interesante. Hace poco tuve la oportunidad de acompañar a un compañero que hizo un trabajo similar, pero era con una obra de teatro. Entonces tocábamos, luego la parte escénica y era muy llamativo ver como se mezclaban las dos historias; lo musical y lo escénico. Es una experiencia muy gratificante

**¿Y usted como músico, sintió que le aportó algo? Ahora es más consciente de lo que toca...**

Si, le ayuda a uno estar más consciente de lo que pasa alrededor, así que si sirve.

**Anexo 9: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 3)**

**Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas**

**¿Qué falencias de tipo musical y actitudinal ha encontrado en el trabajo con la orquesta de cuerdas de la Universidad?**

De manera general, el principal problema es el incentivo. Nosotros tenemos un solo crédito por la materia y aparte es excedido de lo que tenemos, pues ensayamos cuatro horas acá. Pero no tenemos ensayos para parciales, no tenemos la cátedra ondeada. No se asigna el director de cuerda, *concertino*, primera silla; toda esa jerarquía no está dada.

El repertorio muchas veces está fuera del nivel de los estudiantes. No porque no puedan lograrlo, sino porque con el poco tiempo que hay y con el nivel de admisión que hay, se descompensa. Cuando se escoge un repertorio, se toca en un plazo de tiempo en el cual no se va a lograr.

También está descompensada la orquesta, pues hay 4 violines I en un primer ensayo, aunque en nómina hay como 6 o 7, pero en cada ensayo solo hay 4. Contra 8 violines II, contra una viola, contra infinitos chelos. Hablábamos con varios amigos que se deberían seleccionar los instrumentistas que hagan parte de la orquesta. Los chelos podrían hacer grupos de cámara de chelos. Ese instrumento posee un gran registro. Se podría trabajar más la orquesta como originalmente está pensada, como una orquesta de cámara. La importancia del *concertino* es fundamental. Pues debe acordar con el director las obras que se van a tocar, debe dirigir y ayudar a ordenar los ensayos parciales. Pues no los hay, y cuando los hay es durante el ensayo general. Hay mucho desorden con esto, no está debidamente estructurado como una orquesta de cámara y obviamente, ni siquiera como una orquesta sinfónica. Falta mucho orden en esto, es decir focalizar una meta y decir por donde se va a caminar.

Ya pasando a lo técnico, debido al repertorio es tan extenso que no podría decir que técnicas propias de un instrumento hemos abordado o no. Lo que sí es claro es que hay un nivel de técnica bajo en toda la orquesta de manera general. La orquesta tampoco se incentiva en avanzar en este nivel instrumental porque muchas veces no les importa perder ya que es solo un crédito, no va a pesar en el promedio. A la orquesta le falta balance, orden, jerarquía y una exigencia mayor en el nivel instrumental. Que esta no tiene que ver con el nivel de las piezas ni con la variedad de contenidos dentro de ella. Es más importante realizar un trabajo ordenado como de orquesta de cámara muy grande.

**¿Es correcto afirmar que de la falta de estudio por parte de cada uno, ahí radican los problemas de afinación, rítmicos, ensamble, etc.?**

Problemas de afinación los hay, en toda orquesta los hay. Ahora ¿qué dificultades se trabajan? Pues en las cuerdas frotadas es muy difícil lograr una afinación perfecta. La afinación está dada por varios factores, tanto como propios del instrumento, como de ensayo personal. Pero no se puede negar que también hay factores psicológicos. La afinación también tiene que ver con el sentido psicológico y lo social. Pero no se ha logrado en la orquesta. Es decir podría sonar con un repertorio aceptable y muy bien, el nivel no es que no esté. No se ha logrado la unidad de trabajo dentro de la orquesta. Yo diría que se pueden trabajar, aunque diría que más que un factor propio de la técnica del instrumento, de la mecánica de la orquesta enfocado a lo pragmático del grupo, no lo hay.

**¿Usted considera que abordando este tipo de repertorios, les aporta algo a ustedes como músicos y como conjunto?**

Yo creo que hay algo muy bueno en el repertorio de cine, y no solo de cine, también de videojuegos (entendido como repertorio actual / contemporáneo) es mucho más cercano, toca a los estudiantes, y al hacerlo y considero que partiendo de algo atractivo para nosotros, cambiarían ciertas cosas dentro de lo actitudinal. Al ser más llamativo podríamos tocarlo con un mayor interés. Un repertorio que llame al estudiante, fuera de lo que pasa detrás de ello, que el director no llegue, o que llegue muy tarde, que el compañero de atril desafina, etc. el repertorio animaría a estar allí, pues un buen repertorio cercano al músico ayuda. Por más difícil que sea, atrae. Viéndolo así, desde este repertorio se podrían cambiar varias cosas dentro de la orquesta, partiendo desde lo actitudinal y luego lo demás e irá dando.

**Anexo 10: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 4)**

**Observaciones y Apreciaciones de la Orquesta de cuerdas**

**¿Qué dificultades ha evidenciado dentro de la orquesta?**

Considero que dentro de la orquesta la mayor dificultad es que nadie estudia las partes. Entonces cada persona cuando viene al ensayo, pues viene a estudiar en el ensayo. Por lo tanto no se revisan los pasajes en cuanto digitación, arcos, fraseos, etc. por lo tanto creo que eso dificulta un poco el desarrollo de la obra. Individualmente creo que falta mucha más rigurosidad a la hora de estudiar escalas, estudiar el uso del arco, mediante notas largas para proyectar más el sonido.

En cuanto a lo musical también creo que nos centramos mucho en cada compás y no en la frase completa dentro del sentido de la obra, creo que también falta un poco de eso. Falta trabajar en conjunto, escucharnos un poco más, porque es un todo y cada uno está preocupado por su parte

**¿Se podría decir que desde la falta de estudio, se radican otros problemas como la falta de afinación?**

Creo que sí, porque cada quien tiene "su afinación". Pero cuando estamos en grupo, no solamente pienso en mi afinación sino también de la fila completa. Así que si uno no estudia con anterioridad los pasajes, llega a tocar de manera irresponsable, como salga y lo más seguro es que no sea coherente con lo que está escrito.

**Dentro del repertorio que manejan ¿han abordado estos recursos musicales como glissando, pizzicato, sul tasto, etc.?**

De lo que recuerdo en este momento, con la orquesta no se han trabajado. Si se han hecho algunos pasajes con pizzicato y glissandos pero otras técnicas y maneras de tocar el instrumento, no.

**¿Cree que si se abordan repertorios que contengan este tipo de recursos, cree que le aporta algo a su proceso musical?**

Me parecen una herramienta muy interesante ya que es otra manera diferente de tocar el instrumento, son otras técnicas que probablemente no se toquen en este repertorio clásico, pero quizás en este momento de la música contemporánea, resulta ser muy útil.

**¿Qué opina del uso del repertorio de la música de cine, dentro de la orquesta?**

Si creo que nos aporta muchísimo en la parte musical, en el sentido que da un contexto y una intención a la música. Pues no es tocar “pepas” porque sí, por el contrario ya se sabe que es para un cortometraje y sabiendo qué debe reflejar la música en relación a la imagen, entonces creo que sí es muy importante hacer este acercamiento a esta música.

## **Anexo 11: Entrevista a un estudiante que pertenece a la Orquesta de cuerdas (Estudiante 5)**

**Que falencias de orden musical, técnico y actitudinal, ha evidenciado en el proceso dentro de la orquesta de cuerdas de la universidad.**

En cuanto a las falencias musicales los niveles son muy variados entonces a la hora de abordar las obras hay falencias en cuanto al desconocimiento del uso del arco, que partes funcionan para tocar rápido, cuales para tocar lento. También hace falta estudio individualmente, compromiso. Hace falta afinación, como tal en la orquesta no hay un trabajo consciente de afinación y por fuera tampoco (clases individuales de instrumento). Hay una sobrecarga de chelos dentro de la orquesta y una sola viola, por lo tanto hay una descompensación notable en la orquesta.

Ha pasado que en varios ensayos sobre todo en los semestres pasados el director no venía o no avisaba que no vendría, por lo tanto se ha perdido el interés en estudiar las obras. También pasa que el director promete que evaluará determinado movimiento o pasaje, pero al final nunca las tiene en cuenta. Entonces cada vez que dice que va a evaluar algo se toma en chiste, por consiguiente los estudiantes no estudian.

Retomando lo que dije al inicio, hay niveles distintos y pasa que muchos al igual que yo, no hemos estado en un proceso de orquesta y es necesario hacer un trabajo consciente del uso del arco, de elementos técnicos con el instrumento y demás, aspectos que se desconocen por no estar en ese ámbito de orquesta sinfónica o para este caso de cuerdas frotadas. También sería de mucha ayuda para el proceso de la orquesta, realizar un trabajo de cámara, pero aquí no existe. Así que los espacios de ensayo son la única oportunidad que tenemos para hacer este trabajo de acercamiento técnico al instrumento y muchas veces no es suficiente.

**¿Considera que abordar el repertorio de música para cine les aporta algo a nivel musical o técnico a ustedes como músicos y como integrantes de una orquesta?**

Personalmente siempre he preferido el enfoque popular, por lo tanto si tocáramos algo popular, yo podría aportarle más a la orquesta y muchos de los que están en la orquesta y tocan repertorio popular, podemos aportar algo. Estas obras nos ayudan a acercarnos a nuevas técnicas que se han implementado y que son desconocidas dentro del repertorio clásico o por decirlo de alguna manera, tradicional que hemos abordado.

Si miramos un repertorio más contemporáneo se pueden encontrar varios ejemplos del uso de estas técnicas no tradicionales, pero dentro del repertorio popular se pueden encontrar con mucha más claridad. Se puede decir que hablando directamente de una música expresada en algo como la imagen, se traduciría en una motivación para los estudiantes, al ver la música que están tocando, está siendo empleada sobre otro arte como lo es una película o para este caso un cortometraje.

## **Anexo 12: Apreciaciones y opiniones de algunos estudiantes acerca del trabajo realizado con la obra *Contre Temps*.**

**Ignacio Numpaque:**

**Opiniones en torno a la experiencia de tocar música para un cortometraje animado, consejos y sugerencias:**

Me pareció una buena experiencia, me parece que la obra como tal estaba bien pensada en el formato que tenemos en la orquesta. De pronto faltó más tiempo de práctica para ensamblar detalles que evidenciamos eran necesarios. Me parece que se debería hacer más seguido, no solo en la orquesta sino a los otros ensambles, en donde los estudiantes se hagan presentes con sus propias composiciones, que tengan esa experiencia de poder escuchar sus creaciones porque en el camino uno se da cuenta de todos los recursos que uno puede emplear a la hora de componer y también de pronto de las cosas que uno no puede hacer. Ser consciente de lo que sabe y lo que le falta por aprender, hecho que solo se evidencia en la práctica. Pues estamos en una universidad y la idea es que el conocimiento sea universal. Por ese lado me pareció muy bien la experiencia. También, que la obra no queda solamente en el video, sería interesante que se pueda hacer un performance, porque me pareció una buena propuesta.

**¿Encontró alguna relación entre imagen y sonido?**

Si, al estar tocando no podía estar muy pendiente de la imagen pero en un momento tuve la oportunidad de ver y escuchar lo que pasaba y los efectos sonoros coincidían con muchos de los momentos. En mi opinión la música ambientaba perfectamente lo emotivo de la imagen.

**Lorena Martínez:**

**Opiniones en torno a la experiencia de tocar música para un cortometraje animado, consejos y sugerencias:**

Fue una experiencia enriquecedora en cuanto a los diferentes golpes de arco y los diferentes usos del mismo. Cuando hablamos la última vez, le comente que las obras que tocamos no presentan esa variedad, porque son “sencillas”. En cambio esta si presentaba diferentes elementos y recursos.

A la hora de tocar en simultánea con el corto fue emocionante que uno veía lo que pasaba y como la música se relacionaba con la imagen. Quizás hizo más falta de tiempo en cuanto al ensamble. De haber más tiempo, podría sonar mucho mejor y también por las otras obligaciones que teníamos fue complejo. También hizo falta más estudio por parte de cada uno.

**Natalia Ramírez:**

**Opiniones en torno a la experiencia de tocar música para un cortometraje animado, consejos y sugerencias:**

Fue algo novedoso en cuanto a la parte técnica y en la orquesta nunca habíamos tocado algo con estas características. Fue muy interesante sobre todo en los últimos ensayos. Considero que la orquesta nunca había vivenciado algo así de tocar en simultánea con el cortometraje. Sugiero que se haga más seguido.

Me gustó bastante la experiencia de hacer una musicalización en vivo del cortometraje. Espero ver pronto el video que se grabó porque realmente fue muy agradable la experiencia.

**William Camargo:**

**Opiniones en torno a la experiencia de tocar música para un cortometraje animado, consejos y sugerencias:**

Primero considero que la relación entre imagen y sonido estuvo siempre presente. Considero que si hubiéramos tenido más ensayos, la relación de la que hablamos estaría más fuerte, también que la sincronía entre lo auditivo y lo visual fuera más exacta. Dentro de lo que se pudo trabajar fue muy bueno, fue una experiencia enriquecedora porque abordamos diferentes técnicas a las cuales no estamos acostumbrados a ejecutar con este tipo de piezas.

Se evidencia un proceso de composición seria, que hace interesante la puesta en escena, tanto del video con la música, entonces existe una relación fuerte entre ambos. Para el músico se generan ciertas sensaciones esta unión, ahí hay un objetivo bien interesante y logrado.

**¿Hubo algún cambio en la interpretación de la pieza por parte del músico antes de ver el cortometraje y después de verlo?**

Por supuesto que hubo un cambio y personalmente me pareció que a medida que tocábamos la música y veíamos el video, produce una conexión diferente entre lo que esta preestablecido. Ensayar la partitura como siempre se hace y luego hacer el enlace con la imagen, hay un cambio muy grande en la intencionalidad y en la interpretación. Si sabemos la intención de la música en una escena determinada, sabremos que el momento es tensionante, o por el contrario es pasivo, tranquilo, así se refleja en como tocamos.

Conclusión, si hay un cambio al tocar con y sin imagen.