



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Música e imagen: una propuesta interpretativa diferente de la *Cadenza* de Lucie Robert

Trabajo fin de grado

Alumno/a: ANDRÉS GUTIÉRREZ CAMPILLO

Director/a del TFG: DANIEL FERNÁNDEZ
SANMARTÍN

Grado Superior de Música

Curso académico
2023 – 2024



RESUMEN

En este Trabajo Final de Grado, realizo una investigación relacionada con la sinergia de la música y las imágenes con el propósito de ofrecer una propuesta interpretativa de la *Cadenza* de Lucie Robert (1974) desde una perspectiva diferente, añadiendo un parámetro más a la interpretación mediante la creación de una pieza visual personal en consecuencia de la partitura. Esta fusión de ambas artes, tendrá como finalidad brindar una experiencia inmersiva y original al espectador.

Para lograrlo he utilizado diversas herramientas tales como el análisis de la partitura, la investigación de la relación entre cine y música y de los parámetros que conforman una pieza visual, y el planteamiento y posterior rodaje de un cortometraje inédito que se complementa correctamente con la pieza musical estudiada anteriormente.

Con este trabajo pretendo descubrir nuevas formas de transmitir emociones al público y poder enriquecer mi capacidad creativa a través del estudio de otras disciplinas artísticas, así como abrir nuevas vías y posibilidades en relación a la promoción de propuestas interpretativas originales.

Palabras clave: saxofón, música, imagen, cine, cadencia, cortometraje

ABSTRACT

In this Final Degree Project, I conduct research related to the synergy between music and images with the purpose of offering an interpretative proposal of Lucie Robert's Cadenza (1974) from a different perspective, adding an additional parameter to the interpretation through the creation of a personal visual piece in response to the score. The fusion of both arts aims to provide an immersive and original experience for the viewer.

To achieve it, I have utilized different tools such as score analysis, research into the relationship between film and music, and the parameters that make up a visual piece. Additionally, I have planned and subsequently filmed an original short film that correctly complements the previously studied musical piece.

With this work, I intend to discover new ways to convey emotions to the audience and to enrich my creative capacity through the study of other artistic disciplines, as well as to open new avenues and possibilities regarding the promotion of original interpretative proposals.

Keywords: *saxophone, music, image, film, cadenza, short film*

AGRADECIMIENTOS

A Lukas van Woerkum, por su generosidad y amabilidad que ha sido esencial para el desarrollo de este trabajo.

A mi familia, mis padres y mi hermano, por el apoyo que siempre he recibido.

Al aula 201: Felicia, Kimberly, Eduard, Simone, Sofia, Nico, Clara, Tobarra, Francesco... por todos esos momentos, risas y llantos compartidos con vosotros.

A Daniel Fernández, por tu paciencia en esta etapa en la que has sido padre, por tu sabiduría y en especial, por ayudarme tanto durante estos años.

A Sixto Herrero, por básicamente ser un padre para todos nosotros, por nuestras conversaciones con un café en la mano y por supuesto, por todo lo que he aprendido de ti como músico y como persona.

A Adrián Carreto y Cristina Roca, mis dos pilares durante estos cuatro años, estoy orgulloso de vosotros y vais llegar lejos en todo lo que os propongáis.

A Mar Osorio, Marián Gómez y Raquel Palencia, por aguantarme, por apoyarme y por ser como una segunda familia en esta etapa.

Gracias infinitas a todos.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

corto	Cortometraje
<i>f</i>	Forte
GPG	Gran Plano General
<i>p</i>	Piano
PA	Plano Americano
PC	Plano Conjunto
PE	Plano Entero
PD	Plano Detalle
PG	Plano General
PM	Plano Medio
PP	Primer Plano
PPP	Primerísimo Primer Plano

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2. Antecedentes y estado de la cuestión.....	2
1.3. Objetivos.....	4
1.4 Metodología y estructura	4
CAPÍTULO I. ELEMENTOS VISUALES EN LA FOTOGRAFÍA Y EL MOVIMIENTO.....	7
1.1. La composición fotográfica	7
1.2. La puesta en escena cinematográfica	9
CAPÍTULO II. DE LA MÚSICA A LA IMAGEN.....	21
2.1. El <i>leitmotiv</i>	21
2.2. Matices y dinámica	23
2.3. El montaje y el tempo	25
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE <i>CADENZA</i> DE LUCIE ROBERT (1974).....	27
3.1. Contextualización	27
3.2. Forma y análisis fraseológico	28
CAPÍTULO IV. PLANTEAMIENTO Y CREACIÓN DEL CORTOMETRAJE	35
4.1. Sinopsis y estructuración de escenas	36
4.2. Creación del guion visual del cortometraje	40
5.CONCLUSIONES	63
5.1.Conclusiones sobre lo aprendido	63
5.2. Conclusiones sobre lo investigado.....	65
BIBLIOGRAFÍA	67
FILMOGRAFÍA	69
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	70
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	71

ANEXO I: ENTREVISTA A LUKAS VAN WOERKUM (9 DE ABRIL DE 2024)	72
ANEXO II: ANÁLISIS DE LA <i>CADENZA</i> DE LUCIE ROBERT (1974)	75
ANEXO III: PARTITURA ORIGINAL DE LA <i>CADENZA</i> DE LUCIE ROBERT (1974).....	98

INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

Desde mi infancia, siempre he sentido un gran interés y pasión por el arte, en concreto por la música; pero bien es cierto que, a lo largo de los años, he desarrollado un profundo amor hacia otra gran forma artística como lo es el cine. Es por ello, por lo que he decidido centrar este trabajo en su interacción, en la fusión de ambas artes.

La música juega un factor clave cuando se trata de reforzar las emociones que buscan transmitir unas imágenes. Visualizar una escena cinematográfica sin una partitura sonando al fondo a menudo resulta extraño e incluso, a veces, incompleto. También ocurre al contrario y, cuando escuchamos una pieza musical, nos imaginamos alguna escena o fantasía que nos evoca la melodía, el ritmo o la armonía que suena.

El motivo de la realización de este trabajo es el de ampliar el espectro de variedad de propuestas interpretativas actuales tratando de realizar un proyecto que involucre al cine en una interpretación de música instrumental habitual. Esto lo llevaré a cabo invirtiendo el proceso habitual de la musicalización de una pieza audiovisual; por lo que, en sustitución de crear una banda sonora para unas imágenes, será a una pieza musical ya existente a la que habrá que acompañar de un material visual.

De este modo, el resultado final será la interpretación de una obra musical acompañada por la proyección simultánea de unas imágenes inéditas creadas personalmente para la ejecución de la obra.

La decisión de avanzar en esta investigación, se vio reforzada cuando hace unos meses, acudí a un concierto en el que se presentaba un proyecto similar al mencionado anteriormente. Denominado *Symphonic Cinema*, el proyecto realizado por el director de cine Lukas van Woerkum, ofrecía una sensación distinta al espectador al adaptar piezas musicales clásicas (en este caso eran varios movimientos de diferentes sinfonías de Mahler), al medio visual. Me impresionó de tal manera, que le escribí personalmente para entrevistarle por este proyecto. Él accedió amablemente y me obsequió con una conversación que ha sido vital a la hora de realizar este trabajo.

Según sus palabras y que consolidan aún más la existencia de este proyecto, “el cine sinfónico ofrece al público existente una comprensión más profunda de la música, al tiempo que abre las puertas a nuevos públicos”.

1.2. Antecedentes y estado de la cuestión

En este apartado, procederemos a explicar diversas fuentes y antecedentes que han servido de utilidad e inspiración a la hora de realizar este trabajo.

El antecedente básico e indispensable de la investigación ha sido *Symphonic Cinema*, el proyecto artístico del director de cine Lukas van Woerkum. Este proyecto, como ya he adelantado, consiste en adaptar cinematográficamente diferentes piezas clásicas con el fin de ofrecer una experiencia nueva al espectador. Van Woerkum estudió trompa en el conservatorio de Tilburg y dirección de cine en la Escuela de Arte de Utrecht y fue entonces cuando decidió combinar sus dos pasiones, que desembocó en la creación del proyecto mencionado anteriormente. *Symphonic Cinema* ha ofrecido versiones cinematográficas de partituras de Mahler en *The Echo of Being* (2020), el *Pájaro de Fuego* de Stravinsky en *Firebird* (2014) y de *Dafne y Chloe* de Ravel en la homónima *Daphnis and Chloé* (2017).

La entrevista¹, ha sido realmente un punto de inflexión en este trabajo ya que me ha ayudado de una manera superlativa a dar los primeros pasos a la hora de plantear e idear el cortometraje resultante. Van Woerkum da su visión de cómo plantea un guion visual para la pieza en cuestión, de la relación de música e imagen y de su propia experiencia en el proyecto *Symphonic Cinema*.

Otra fuente de información esencial es la propia partitura de la *Cadenza pour saxophone en mib et piano* de la compositora Lucie Robert (1974), que será la obra que interpretaré cuando se produzca la exposición del trabajo y de la que extraeré los diferentes parámetros musicales que analizaré y trabajaré con la finalidad de relacionarlos con los elementos visuales. He escogido esta pieza en concreto ya que se encontraba dentro del

¹ Véase Anexo I: entrevista a Lukas van Woerkum (9 de abril de 2024)

repertorio a interpretar en este curso académico. Durante el proceso de preparación de la obra, las ideas sobre unas posibles imágenes relacionadas con la partitura comenzaban a surgir en mi cabeza, por lo que la consideré una pieza idónea para el proyecto.

De gran importancia también dos textos: *La reducción de la manipulación en el cine y TV mediante el uso de música minimalista*, de Enrique Girona García (2017) y *La música en el cine* de Jaume Radigales (2008). En ellos se habla de cuál es la importancia de la música en el cine, cómo es el proceso de musicalización en una película, qué funciones desempeña la música en esta situación, además de aportar diversos ejemplos. Son de gran interés ya que sirve para conocer los diferentes parámetros musicales asociados al cine y en la profundización de la relación entre música con la imagen.

Existe también un conjunto de dossiers correspondientes al curso de composición fotográfica *Un año de fotografía* impartido por José Benito Ruiz (2011), del cual destaco la sesión número 29 en la que se exponen los diferentes elementos que forman una imagen, como la luz, el color o la textura. Ha sido muy útil para identificar los diferentes parámetros visuales que forman parte de una fotografía y así poder relacionarlos con los musicales.

Con el fin de extraer información acerca de elementos pertenecientes al montaje cinematográfico, he utilizado el libro *Manual de montaje* de Roy Thompson (2001) donde se explica cómo realizar un buen montaje, además de exponer detalladamente los diferentes tipos de plano que puede componer una escena bien estructurada.

Otro recurso que ha sido esencial para el reconocimiento e identificación de los diferentes elementos presentes dentro de una composición visual cinematográfica es la *Guía básica del lenguaje cinematográfico*, vídeo divulgativo realizado por el periodista y crítico cinematográfico Alejandro G. Calvo (2019), que ha sido enriquecedor para ampliar mi conocimiento sobre cuestiones fundamentales a la hora de crear cualquier pieza visual. En este vídeo se exponen de una manera didáctica, los diferentes tipos de plano existentes, reglas y los distintos movimientos de cámara que se usan habitualmente en la preparación y ejecución de la escena cinematográfica.

1.3. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es interpretar la *Cadenza* de Lucie Robert (1974) desde una perspectiva diferente, aportando imágenes que surgen como consecuencia de la música, añadiendo un parámetro más tanto a la propia interpretación como al público.

Para hacer posible este punto, necesitamos plantear los siguientes objetivos generales:

1. Conocer los antecedentes relacionados con la semiótica de la música y la imagen.
2. Identificar y profundizar respecto a los parámetros que posee una pieza visual.
3. Establecer una correlación entre los parámetros visuales y musicales.
4. Estudiar las características de los parámetros musicales de la *Cadenza* de Lucie Robert (1974).
5. Crear una pieza visual inédita consecuente con la pieza musical.

1.4 Metodología y estructura

En primer lugar, este trabajo se define como una propuesta interpretativa de la *Cadenza* de Lucie Robert (1974) a través de la creación, en este caso, de un cortometraje inédito que acompañará a la partitura. En este proyecto utilizaré una metodología cualitativa, utilizando herramientas propias de este tipo de investigación, como la búsqueda documental, bibliográfica o el análisis de contenidos musicales. A continuación, adjunto la lista de tareas asignadas a los objetivos planteados anteriormente.

En cuanto al primer objetivo, que es conocer los antecedentes relacionados con la semiótica de la música y la imagen, realizaré una investigación sobre algunos de los textos mencionados anteriormente, como por ejemplo *La música en el cine* de Jaume Radigales (2008) y algunos trabajos como *La reducción de la manipulación en el cine y la TV mediante el uso de música minimalista* de Enrique Girona García (2017). A raíz del estudio de estos trabajos alcanzaré una visión más completa para avanzar con los siguientes objetivos.

Respecto al segundo objetivo, que es el de identificar los parámetros de una pieza visual, me centraré en el estudio *Un año de fotografía* de José Benito Ruiz (2011) en el que especialmente en su sesión 29 habla de los diferentes elementos que componen una fotografía, tales como el color, la luz, el movimiento, la textura... Así profundizaré en los parámetros que forman parte de una imagen. Además, para la imagen en movimiento utilizaré el libro sobre montaje, *Manual de montaje* de Ray Thompson (2001) y el vídeo explicativo de Alejandro G. Calvo, *Guía básica del lenguaje cinematográfico* (2019).

Para llevar a cabo el tercer objetivo, que es el de estudiar las características de los parámetros musicales de la *Cadenza* de Lucie Robert (1974), utilizaré como herramienta metodológica un análisis de contenidos musicales fijándome sobre todo en elementos que puedan dar juego cinematográfico tales como *crescendos*, *diminuendo*, *acelerando*, etc. Además, realizaré una delimitación de las diferentes frases, secciones y motivos en los que se organiza la pieza, con el fin de estructurar posteriormente el guion visual del cortometraje.

Para llevar a cabo el cuarto objetivo, que es el de establecer una correlación entre los parámetros visuales y musicales, tomaré como referencia distintos estudios internacionales relacionados con esta situación como por ejemplo *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. Behavioral and brain senses* (2008) de Västfjäll y Juslin, *Individual differences and their implications for color perception. Current opinion in behavioral sciences* (2019) de Emery y Webster y *The impact of light and colour on psychological mood: a cross-cultural study of indoor work environments. Ergonomics* (2006) de Küller, Ballam, Mikellides, Laike y Tonello.

Siguiendo con este objetivo, estudiaré las respuestas de la entrevista² que yo mismo realicé al director de cine mencionado anteriormente Lukas van Woerkum, fundador del proyecto *Symphonic Cinema*, en la cual fue preguntado por temas relacionados con el cine, música, la relación entre ambos o su vida profesional.

En cuanto al quinto objetivo, que es el de crear una pieza visual consecuente con la partitura musical, consideraré todo lo realizado en los objetivos anteriores. Una vez con

² Véase Anexo I: entrevista a Lukas van Woerkum (9 de abril de 2024)

la claridad conceptual necesaria, realizaré un guion para la pieza visual, teniendo en cuenta la relación que debe de haber en los parámetros musicales y visuales. Por último, procederemos al rodaje y la posterior edición del cortometraje, tomando como referencia una grabación realizada por mí mismo interpretando la pieza escogida.

Finalmente, el objetivo principal, que es el de interpretar la pieza musical con la proyección simultánea del vídeo, se verá completado cuando se produzca la exposición de este trabajo y se ejecute la propuesta interpretativa.

CAPÍTULO I. ELEMENTOS VISUALES EN LA FOTOGRAFÍA Y EL MOVIMIENTO

En este capítulo me centraré en exponer la información relacionada con los distintos parámetros visuales que usaré para el posterior planteamiento del guion visual del cortometraje.

En primer lugar, nos centraremos en un documento³ relacionado con los elementos que forman parte de un videoclip, elaborado por Orlando Regidor, profesor de *Filmmaking* del Conservatorio Superior de Música de Alicante. En él se establece que un videoclip puede analizarse desde 5 puntos de vista diferentes:

- 1.Desde su tipología (si es performativo, narrativo o mixto).
- 2.Desde su fotografía (según su composición e iluminación)
- 3.Desde su puesta en escena (a través de la escala de planos, movimientos de cámara...)
- 4.Según su narrativa (según su historia, personajes, conexión con la música...)
- 5.Según su postproducción (montaje, ritmo, corrección de color, sincronización de audio e imagen)

Procederemos a continuación, a hablar con más profundidad sobre los elementos que me ayudarán a cumplir el objetivo principal.

1.1. La composición fotográfica

Es fundamental comenzar con la fotografía. La composición fotográfica es vital a la hora transmitir algún tipo de emoción en el público; tal como afirma Mario Pérez en su página web, *Blog del Fotógrafo*: «La composición fotográfica es el arte de identificar y colocar los elementos de la fotografía dentro del encuadre para producir una imagen que transmita al espectador un mensaje, historia o emoción coherente» (2020).

³ El documento fue creado y proporcionado por el profesor Orlando Regidor a la clase de *Filmmaking* del Conservatorio Superior de Música de Alicante durante el curso 2023/24 el día 5 de octubre de 2023.

Pérez también explica en su blog información acerca de los diferentes elementos formales que componen una fotografía: el punto, la línea, la forma, la textura y el color (2020).

El punto «es el primer y único lugar donde el material fotosensible cambia debido a su reacción a la luz». No necesariamente se debe corresponder con la imagen que tenemos asociada del punto, un círculo pequeño y redondo, sino que más bien se podría decir que es como la unidad mínima de expresión de una fotografía.

En cuanto a las líneas pueden ser de dos tipos: reales o virtuales. Las reales son aquellas que se muestran explícitamente como horizontes o contornos formales y las virtuales surgen como unión de puntos. También es muy importante el denominado punto de fuga, que es el punto donde se juntan las líneas, tanto reales como imaginarias. Permite aportar profundidad a la imagen.

La forma y el volumen son otros elementos formales; la primera se define como la representación en dos dimensiones de un objeto y la segunda como el efecto tridimensional que le da luz y sombra. Es así como se generan los relieves.

Otro de los elementos sería la textura, definida como la cualidad de la superficie del objeto captado. Se podría decir que es el tipo de tejido y cómo este interactúa con su entorno.

En cuanto al color, tiene sus propios parámetros. Los más empleados son el tono, la saturación y la temperatura del color.

El tono es la propiedad que determina cuál es la gradación de un color entre el blanco y el negro; la saturación es la intensidad de un color (su valor mínimo es un gris neutro) y por último la temperatura del color (se mide en grados Kelvin) se define comparando su color dentro del espectro luminoso con el de la luz que emitiría un cuerpo negro calentado a una temperatura determinada.

Es importante también para nuestro trabajo conocer diferentes reglas que se usan en el cine y la fotografía como lo son la regla de los tercios y la ley de la mirada.

Como bien afirma Alejandro G. Calvo en su *Guía básica del lenguaje cinematográfico* la regla de los tercios consiste básicamente en situar la fuente de interés de la imagen en uno de los puntos fuertes de la imagen; estos puntos son los resultantes cuando se divide el

encuadre en tres líneas tanto horizontales como verticales (2019). Para una mayor apreciación adjunto un fotograma perteneciente a la película de Roman Polanski, *Chinatown* (1974), donde se ha aplicado un filtro con las líneas visibles que conformarían la ya citada regla de los tercios.

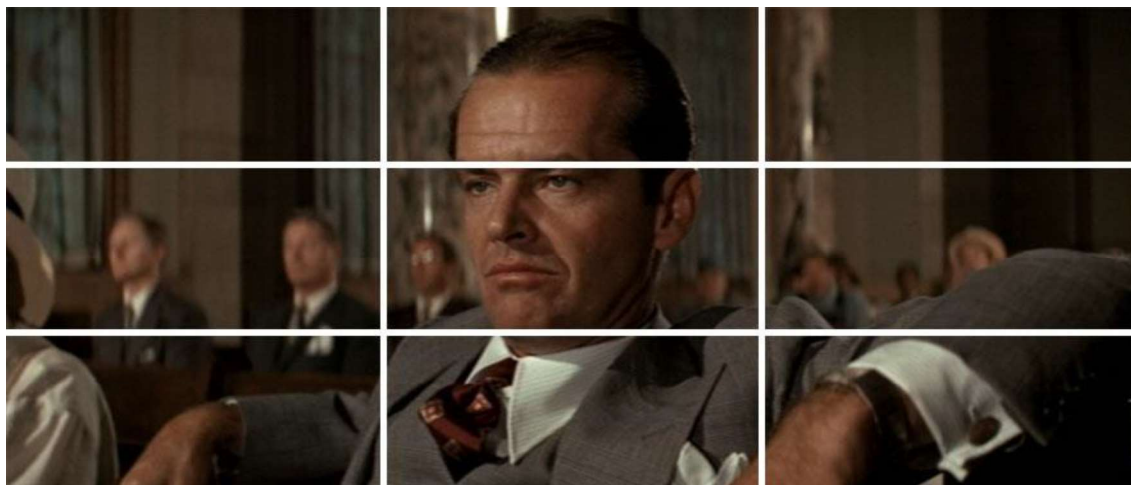


Ilustración 1. Regla de los tercios en *Chinatown* (1974) de Roman Polanski

En cuanto a la ley de la mirada, también Alejandro G. Calvo, crítico y divulgador cinematográfico explica en el mismo vídeo que «en la ley de la mirada el personaje debe mirar en la dirección hacia donde transcurre la acción» (2019).

1.2. La puesta en escena cinematográfica

A la hora de preparar el guion visual del cortometraje es indispensable tener conocimiento de los diferentes movimientos de cámara y planos cinematográficos.

El plano se define como la unidad mínima de información dentro del lenguaje cinematográfico. Normalmente, cuanto más abierto es el plano, más información contiene, y cuanto más cerrado, más emoción encierra. Hay multitud de planos cinematográficos, pero nos centraremos en lo más usuales y útiles para nuestro proyecto.

1.Gran Plano General (GPG)	Es el plano que más abarca, suele estar relacionado con grandes paisajes o con
----------------------------	--

	una gran cantidad de personajes en escena (Ilustración 2)
2.Plano General (PG)	Se trata de un plano más pequeño que el GPG. Presenta un espacio, pero a diferencia del plano anterior, los personajes cobran más importancia. (Ilustración 3)
3.Plano Conjunto (PC)	Plano en el que comparten escena dos o más personajes (Ilustración 4)
4.Plano Entero (PE)	Muy usado en cine mudo y cine clásico, se trata de un plano largo en el que se coge a los personajes desde el suelo (Ilustración 5)
5.Plano Americano (PA)	Proviene del western, se trata de un cuadro en que el personaje se muestra por encima de las rodillas. Este plano se utiliza para que fundamentalmente se puedan ver las fundas de las pistolas, algo típico del género (Ilustración 6)
6.Plano Medio (PM)	Se diferencia del PA en que el personaje no es cortado a partir de las rodillas, sino a partir de la cintura (Ilustración 7)
7.Primer Plano (PP)	Plano que abarca únicamente desde los hombros hasta la cabeza, dando mayor protagonismo a la expresión facial del actor/actriz (Ilustración 8)

8.Primerísimo Primer Plano (PPP)	Abarca desde la barbilla hasta la frente, encuadrando únicamente el rostro (Ilustración 9)
9.Plano Detalle (PD)	Plano que encuadra un objeto, dirigiendo la mirada del espectador (Ilustración 10)
10.Plano Picado	Plano que fija cuyo ángulo de mira es de arriba a abajo, empequeñeciendo al personaje (Ilustración 11)
11. Plano Contrapicado	De abajo hacia arriba, exalta al personaje, destaca su superioridad (Ilustración 12)
12.Plano Cenital	Plano radical desde arriba, picado de 180°, totalmente perpendicular al suelo (Ilustración 13)
13.Plano Nadir	Plano radical desde abajo, contrapicado de 180°, cámara en el suelo enfocando hacia arriba (Ilustración 14)
14. Plano Subjetivo	Se produce cuando el plano muestra lo que ven los ojos del personaje (Ilustración 15)
15. Plano Aberrante	Se produce cuando el eje del plano está inclinado (Ilustración 16)

Tabla 1. Cuadro general de tipos de planos cinematográficos



Ilustración 2. Ejemplo de GPG en un fotograma de la película *El bueno, el feo y el malo* (Leone, 1966)



Ilustración 3. Fotograma ejemplo de PG en *Pulp Fiction* (Tarantino, 1995)



Ilustración 4.Ejemplo de PC en *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971)



Ilustración 5. PE perteneciente a la película *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961)



Ilustración 6.Ejemplo de PA en *La diligencia* (Ford, 1939)

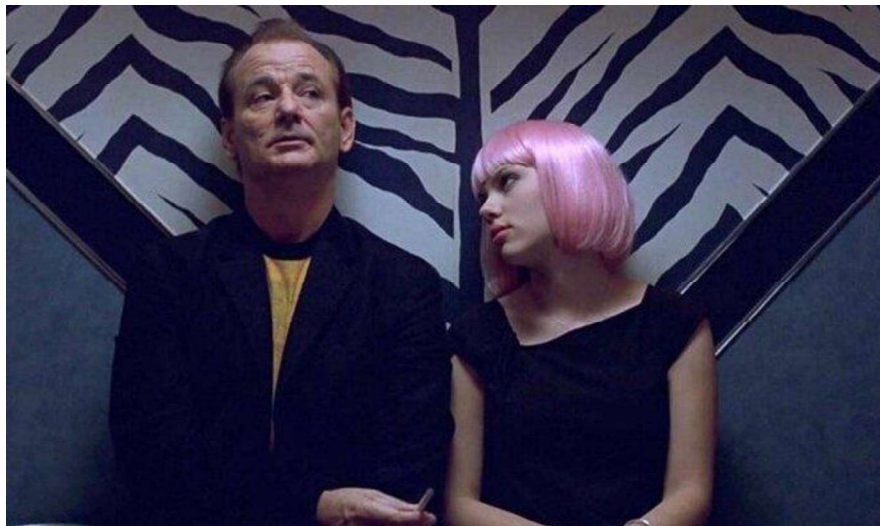


Ilustración 7. Ejemplo de PM en la película de *Lost in Translation* (Coppola, 2003)



Ilustración 8. Ejemplo de PP en *La La Land* (Chazelle, 2016)



Ilustración 9. Ejemplo de PPP en *El silencio de los corderos* (Demme, 1991)



Ilustración 10. PD de una oreja en *Blue Velvet* (Lynch, 1986)



Ilustración 11. Plano picado en *Los Vengadores* (Whedon, 2012)



Ilustración 12. Ejemplo de plano contrapicado en *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992)

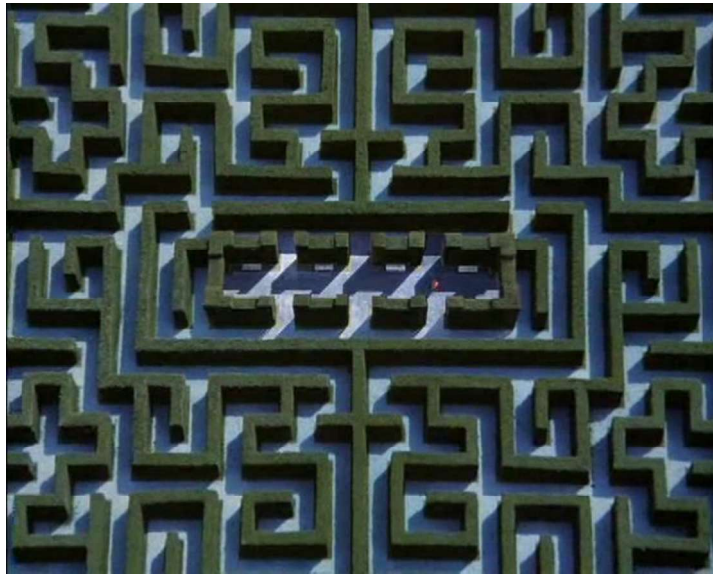


Ilustración 13. Plano cenital en *El resplandor* (Kubrick, 1980)



Ilustración 14. Plano nadir en *Rivales* (Guadagnino, 2024)



Ilustración 15. Plano subjetivo en *El resplandor* (Kubrick, 1980)



Ilustración 16. Plano aberrante en *Tiburón* (Spielberg, 1975)

El otro aspecto que debemos conocer son el amplio abanico de posibilidades a la hora de realizar movimientos de cámara. A continuación, procederé a seleccionar los tipos de movimientos que servirán para el rodaje del cortometraje:

Panorámica	Movimiento que puede ser tanto horizontal como vertical cuando se mueve de izquierda a derecha, derecha a izquierda, de arriba a abajo y de abajo a arriba. En definitiva, equivalente a mover la cabeza
Travelling	La cámara se mueve hacia adelante, hacia atrás, hacia la derecha o izquierda. Se puede mover usando aparatos creados específicamente para el desplazamiento de la cámara como por ejemplo una <i>Steadicam</i> o <i>Dolly</i>
Zoom	Se basa en acercar la lente o alejarla
En mano	Se utiliza la cámara directamente en mano, para dar la sensación de inestabilidad o que está sucediendo una acción frenética
Plano secuencia	Plano largo sin cortes, normalmente usado para enfatizar algún punto en concreto de la narración
Travelling+Zoom	Se basa en combinar estos movimientos a la vez, produciéndose una sensación de vértigo

Tabla 2. Tipos de movimientos de cámara

Con el fin de ejemplificar alguno de estos movimientos de cámara, en *Salvar al soldado Ryan* (Spielberg, 1997), se encuentra uno de los ejercicios más sobresalientes respecto a uno de los movimientos que más se usan en el cine, el de cámara en mano. En su primera escena, que trata el desembarco de Normandía en la Segunda Guerra Mundial, la cámara sigue a un grupo de soldados estadounidenses abriéndose paso por la playa. Spielberg, con el fin de que nos adentremos en el horror de la guerra y en el caos que adueña la escena, utiliza la cámara en mano; gracias al movimiento de ésta, se reflejan de un modo veraz y realista las sensaciones que podían sentir estos militares en el campo de batalla.

1.3. El montaje

Según Thompson el montaje se define como la transición entre dos planos. Además, añade que hay tres procedimientos para realizar estas transiciones: por corte, por encadenado y por fundido (2001).

En el procedimiento por corte, Thompson enuncia que «la transición entre plano y plano no es percibida por el espectador»; por encadenado, «se consigue solapando las imágenes, [...] es una transición gradual de plano a plano, [...] percibida por espectador» y por fundido, se realiza «mediante un cambio gradual de la imagen, hacia una [...] completamente negra. Es percibida por el espectador» (p.42).

Thompson también afirma que el montaje consta de seis elementos: motivación, información, composición, sonido, ángulo de cámara y continuidad.

El primer elemento nos plantea que siempre debe existir un buen motivo para realizar un corte, ya sea una acción visual como un movimiento facial de un actor, un sonido como un timbre o una combinación de ambas.

En cuanto a la información, Thompson nos dice que cada plano debe contener una información nueva respecto al anterior, de lo contrario no tendría sentido.

Según Thompson en relación a la composición del plano, «cada plano debe tener una composición de plano o un encuadre razonable». Esta afirmación nos lleva al capítulo anterior, en el que, conociendo los distintos tipos de planos podemos establecer un

montaje de planos coherente. Un ejemplo de lo que no se tendría que hacer en una buena composición de plano sería infringir la ley de la mirada.

Aunque en nuestro ejercicio posterior de realizar un cortometraje, no utilizaremos el sonido ya que será la *Cadenza* de Lucie Robert lo que sonará en directo cuando sea proyectada la pieza visual; es importante destacar su papel en cualquier otra producción ya que de él depende en gran medida las sensaciones en el espectador. Por ejemplo, Thompson indica que se puede adelantar un sonido para llamar la atención o preparar al público para un cambio de escena o de narración.

En cuanto a los ángulos de cámara, la máxima es que cada plano, al igual que ocurre con la información que contiene el mismo, debe contener un ángulo distinto desde una posición de eje diferente. Además, Thompson enuncia que «la diferencia entre ejes no debería ser nunca superior a los 180° ni inferior a los 45°, cuando se trata del mismo sujeto», no obstante, es una norma que puede ser omitida.

A continuación, se presentará una ilustración perteneciente al libro de Thompson, en el que se visualizan los diferentes tipos de ejes de cámara:

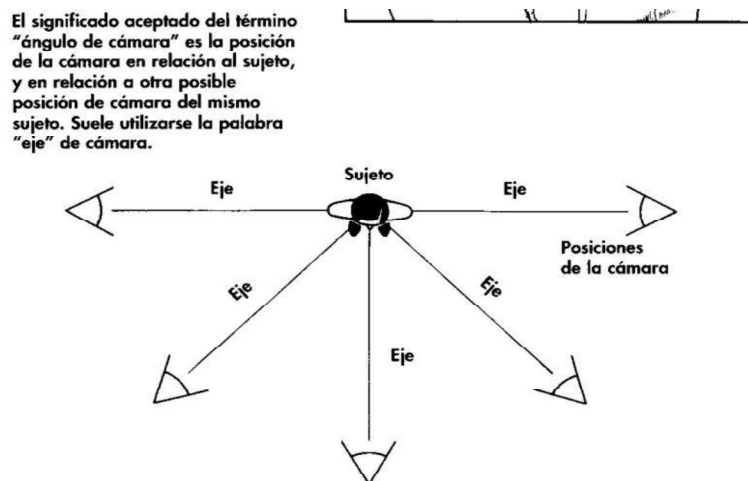


Ilustración 17. Diferentes ejes de cámara (2001, p.49):

Por último, señalar la importancia de la continuidad; cada vez que en un rodaje se graba una nueva toma del mismo plano, pero con otro ángulo de cámara distinto, el actor debe realizar los movimientos exactamente igual a como la hizo en el plano anterior. Debe de haber continuidad de contenido, posición, movimiento y sonido.

CAPÍTULO II. DE LA MÚSICA A LA IMAGEN

Ahora que ya conocemos los diferentes elementos visuales que componen una pieza audiovisual procederé a relacionarlos con diferentes parámetros musicales.

Los recursos dentro de la música en el cine son fundamentales a la hora de sentar las bases para establecer una relación entre elementos visuales y musicales. La música dentro de una pieza audiovisual puede aparecer en distintos contextos. Como bien apunta Jaume Radigales en su libro *La música en el cine*:

La música en el cine, [...] puede actuar en bloques [...]. Se distinguen bloques genéricos (créditos), bloques de transición (entre escenas o secuencias), bloques de puntualización de planos o movimientos concretos y bloques de secuencia [...] evocando [...] células [...] identificadas con un personaje, una situación o un objeto [...]. (2008, p.25)

2.1. El *leitmotiv*

En relación con el último bloque mencionado, nos encontramos con un recurso indispensable para asociar material visual con el musical, el llamado *leitmotiv*. Tal como define Radigales: «El [...] *leitmotiv* (motivo conductor) es [...] una pequeña célula rítmica y melódica que va asociada a un significado concreto (un objeto, un personaje) o abstracto (una emoción, un sentimiento, una situación)» (2008, p.25).

El *leitmotiv* fue usado habitualmente por Richard Wagner, quien, durante su incursión en la ópera, desarrolló este recurso hasta tal punto que serviría como precedente de la música cinematográfica actual. Según Barry Millington en *Wagner's Ring of the Nibelung: A Companion*, Wagner configuró los *leitmotifs* de un modo innovador; cada uno de ellos estaba diseñado para capturar la esencia de, por ejemplo, un personaje, y se repetía transformado o de la misma forma a medida que iba avanzando la ópera, reflejándose así un desarrollo de la narrativa dramática. Es así como el compositor lograba crear una conexión entre la música y la historia y a su vez conseguir que el espectador identificase rápidamente a los personajes y su evolución en la trama (2010).

Es así, con *leitmotifs*, como está configurada la gran mayoría de música para cine actual. Un ejemplo de este recurso dentro de la música cinematográfica sería el tema principal de Indiana Jones en la película de Steven Spielberg, *En busca del arca perdida* (1981). El tema compuesto por John Williams aparece cuando el personaje interpretado por Harrison Ford realiza alguna hazaña heroica o satisfactoria para la narración.



Ejemplo musical 1. RAIDER'S MARCH

En la entrevista⁴ realizada a Lukas van Woerkum, fundador y director artístico del proyecto *Symphonic Cinema*, él mismo afirma que el *leitmotiv* es un recurso muy útil a la hora de relacionar parámetros musicales con la narrativa visual: «Los *leitmotifs* son un buen punto de partida a la hora de analizar una partitura, y siempre están relacionados con mis personajes en la película.

Van Woerkum también afirma que utiliza un recurso que consiste en asociar personajes de su pieza visual a un determinado instrumento, «Los instrumentos específicos pueden ayudar a dar significado a los personajes». El director también lo ejemplifica con uno de sus últimos proyectos realizados, «En [...] *Firebird* se ve a Kashkei en un solo de flauta. La flauta es el *leitmotiv* del Pájaro de Fuego, pero [...] Kashkei en mi película también es mitad pájaro/mitad humano, el solo de flauta establece una conexión entre Kashkei y el Pájaro de Fuego».

⁴ Véase Anexo I: entrevista a Lukas van Woerkum (9 de abril de 2024)

2.2. Matices y dinámica

Los matices y la dinámica desempeñan un papel crucial a la hora de transmitir emociones o crear efectos impactantes en el espectador. La dinámica musical se define como la intensidad del sonido, mientras que los distintos grados de intensidad se denominan matices. Existen multitud de matices en la amplitud el terreno musical: *forte* (*f*), *piano* (*p*), *fortísimo* (*ff*), *pianísimo* (*pp*), *crescendo* (<)...

2.2.1. La luz

En términos visuales, la luz podría ser el elemento visual que más se podría asemejar al concepto musical de la dinámica. El *crescendo*, que se trata de una indicación para aumentar gradualmente el volumen de sonido, se puede comparar con un incremento en la intensidad de la luz en un proyecto visual.

En cualquiera de los dos casos, estas situaciones provocan una mayor atención y emoción en el espectador. Esta situación se refleja formidablemente en el estudio de Juslin y Västfjäll, *Emotional responses to music: The need to considering underlying mechanisms*, en el que se exponen los diferentes efectos que la dinámica musical tienen sobre la percepción de un individuo; demostrando que un *crescendo* está relacionado con un aumento de la excitación emocional (2008).

Un ejemplo claro sería la secuencia⁵ de la película *Interstellar* (Nolan, 2014) de Christopher Nolan en la que los protagonistas están dirigiéndose hacia un agujero negro. La narración se encuentra en un momento tenso e incierto, mientras que la partitura de Hans Zimmer con un órgano omnipresente, va incrementando su volumen a la vez que la luz continúa aumentando de intensidad, creándose así una escena que impacta de una manera directa en el espectador ya que casi todos los elementos que la forman se encuentran en una situación de clímax.

⁵ Apex Clips. (2021, 17 de marzo). *Interstellar 4K HDR IMAX | Into The Black Hole - Gargantua 1/2* [Video]. YouTube. https://youtu.be/OA3Txp94pjs?si=1leUuCOqbVaV_ppJ

El *diminuendo*, al igual que el *crescendo* funciona de una manera directamente proporcional a la luz. Si en la anterior situación un aumento de intensidad sonora era equivalente a un incremento de la iluminación, un descenso del volumen estará asociado a una disminución de la luz.

Por ejemplo en la escena final⁶ de *Whiplash* (Chazelle, 2014), la iluminación está muy presente: en la secuencia se está produciendo un gran momento narrativo en el que la luz baña a todos los músicos que se encuentran interpretando una pieza de jazz electrizante, hasta que llegan a un fuerte acorde final en el que la luz disminuye totalmente a la vez que llega un hilo de sonido procedente de la batería, creándose así una sensación de calma después de la tormenta, pero a la que todavía le queda un progresivo clímax final representado por una iluminación que crece progresivamente enfocando directamente al protagonista.

2.2.2. El color

Al igual que ocurre con la luz, el color es un aspecto visual que es fácilmente asociable a elementos musicales, especialmente los matices. El amplio abanico de cromatismos se puede comparar a la variedad de matices musicales existentes; los colores más vívidos y cálidos son el equivalente de un *forte* musical mientras que los colores más fríos y suaves son más propios de un *piano*.

Según un estudio realizado por Emery y Webster (2019), los colores más cálidos e intensos son capaces de potenciar las emociones gracias a su naturaleza llamativa, lo que provoca un impacto vibrante y estimulante en el espectador. Por ejemplo, en la película de Baz Luhrmann *The Great Gatsby* (2014) hay una secuencia⁷ en la que se está produciendo una fiesta a la vez que en el apartado sonoro se puede escuchar un fragmento en *crescendo* de la pieza *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, hasta que por fin después

⁶ AcademyAwardClips. (2016, 20 de diciembre). *Whiplash Finale (Caravan) (Part 2) | Whiplash (2014) | 1080p HD* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2TAfvMn8_EQ

⁷ Movieclips. (2019, 2 de julio). *The Great Gatsby (2013) - The Mysterious Mr. Gatsby Scene (2/10) | Movieclips* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2zHHkSu1br4>

un largo tiempo se desvela qué rostro tiene el personaje de Gatsby. En el momento en el que se produce la revelación, de disparan unos coloridos fuegos artificiales que, junto con la llegada en *forte* al motivo principal de la pieza musical de Gershwin hacen que la escena tenga un poder impactante y satisfactorio en el público.

Otro ejemplo, contrario al anterior, sería el de la asociación de tonos de color suave, mezclado con música calmada. Esta situación la podemos encontrar en el film de Chazelle ya mencionado anteriormente *La La Land* (2014). En una escena central⁸, el personaje de Ryan Gosling se encuentra paseando por el muelle, mientras interpreta una versión acústica del tema *City of Stars*. A su alrededor se presenta un conjunto de colores tenues como el azul oscuro o el morado, generándose una sensación de calma y de respiración de la trama.

2.3. El montaje y el tempo

Sergei Eisenstein, director de cine y autor uno de los grandes clásicos del cine como lo es *El acorazado Potemkin* (1925), escribió un ensayo sobre el montaje: *Film Form: Essay in Film Theory* (1949). En él, Eisenstein explicaba que el montaje no solo podía servir para narrar una historia, sino que también podía utilizarse para transmitir ideas o incluso emociones algo más complicadas.

En ese mismo ensayo, Eisenstein proponía diferentes tipos de montaje, entre los que se incluía el denominado montaje rítmico, basado en que la composición de planos se debe ajustar al ritmo de la narración o de la música de la propia secuencia; lo que la relacionaría directamente con el tempo de la partitura musical.

Este tipo de montaje se ejemplifica de una manera extraordinaria en el film de Chazelle, *Whiplash* (2014). En su escena final⁹ suena una versión de swing a doble tempo de *Caravan* del compositor Duke Ellington, mientras que la narrativa se encuentra en un

⁸ Lionsgate Movies. (2016, 8 de diciembre). *La La Land (2016 Movie) Official Clip – “City Of Stars”* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cZAw8qxn0ZE>

⁹ AcademyAwardClips. (2016, 20 de diciembre). *Whiplash Finale (Caravan) (Part 1) | Whiplash (2014) | 1080p HD* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZZY-Ytrw2co>

punto culminante. La secuencia, en la que vemos unos músicos interpretando la pieza es emocionante en sí misma, pero es Chazelle quién, para meternos de lleno en la música y hacernos partícipes de la escena de una manera mucho más intensa, utiliza el montaje rítmico para doblar la emoción. Esto lo consigue respetando los tiempos de la pieza, sabiendo cuando ha de cortar los planos de una forma más rápida, o de lo contrario dejar respirar al espectador con tomas más largas en zonas donde la música no está tan golpeada. El resultado es una escena vertiginosa y frenética que, gracias al montaje rítmico, la hace aún más estimulante.

2.3.1. Velocidad y movimientos de cámara

A parte del montaje, los movimientos de cámara dentro del propio plano también son fácilmente relacionables con la velocidad de una pieza musical. Hay distintas formas de mover la cámara con el fin de capturar cierta sensación que nos reitere aquello que el compositor desea expresar, ya sea tranquilidad o inquietud entre otros.

Lukas van Woerkum afirma en la entrevista¹⁰ que “el movimiento de la cámara puede ayudar a elevar el dramatismo de la cámara”. Para conseguir este efecto, van Woerkum cuenta que suele utilizar distintas herramientas como la denominada *steadicam*, grúas o *dollys*, porque quiere que la cámara tenga una fluidez comparable con la música a interpretar.

Por ejemplo, en una partitura en la que se presenta un tempo rápido y rítmico que incita a la inquietud e inestabilidad, generalmente el movimiento de cámara más adecuado para conseguir esta sensación, será el uso de la cámara en mano, ya que transmite una visceralidad coherente con la pieza musical.

¹⁰ Véase Anexo I: entrevista a Lukas van Woerkum (9 de abril de 2024)

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE *CADENZA* DE LUCIE ROBERT (1974)

En este apartado procederemos a realizar un pequeño análisis de la pieza que se interpretará como parte de esta propuesta interpretativa. Se tratará de un estudio principalmente fraseológico, en el que se identificará claramente la forma de la pieza, observando a su vez dinámicas y agógica además de los diferentes cambios de tempo. En definitiva, de todo aquello que nos pueda servir para realizar un correcto guion visual de la pieza.

3.1. Contextualización

En primer lugar, debemos poner en contexto la obra y su autora; aunque, me gustaría aclarar la escasez de información de ambas en la red.

Según Jean-Christophe Sangouard, Lucie Robert-Diessel (1926-2019) fue una compositora y pianista francesa asociada principalmente a la música contemporánea. Se formó en el Conservatorio de París y obtuvo numerosos reconocimientos por la calidad de sus obras como por ejemplo el Gran Premio de Roma en 1965 con su cantata *La profecía de Casandra* (2021).

En 1974, el saxofonista francés George Gourdet, encarga en Roma a Robert-Diessel una pieza para saxofón alto y piano; este proyecto culminaría en la ya mencionada *Cadenza*. Después de esta creación, Robert recibió una gran cantidad de encargos para saxofón, entre los que destacan *Magheïa* para piano y cuarteto de saxofones (1976) y *Messamuets* para catorce saxofones.

La estética musical de Lucie Robert «busca sobre todo la expresión más directa y sensible, dando una mayor relevancia a la composición temática y la línea melódica general».

3.2. Forma y análisis fraseológico

La obra, como bien indica su título, tiende a una forma cadenciosa. Para poder explicar mejor el significado de este concepto, en primer lugar, debo aclarar lo que se entiende por cadencia.

Generalmente hay dos definiciones que solemos escuchar cuando hablamos del concepto de cadencia: una se asocia con progresiones de acordes que se sitúan en los finales de frases dentro de una pieza musical y la otra corresponde a denominar aquella sección de una obra musical en la que un solista, dentro de un tempo libre, ejecuta una especie de improvisación que puede estar anotada previamente por el compositor o no.

Es este último concepto el que se aproxima de una mejor forma a la obra que tenemos entre manos. Podemos afirmar que la *Cadenza* de Lucie Robert viene presentada con una forma más bien libre, cercana a esa sección improvisada de la que hablábamos anteriormente. No sigue un patrón determinado y se constituye como una sucesión de ideas respecto a varios temas musicales; véase por ejemplo que la partitura está escrita sin ningún compás predefinido y no existe división de compases. Aun así, no son ideas musicales que aparecen y son desechadas, sino que algunos de los motivos melódicos vuelven a estar presentes a lo largo de la pieza o bien con un aspecto similar o con una versión transformada.

Teniendo en cuenta este tipo de estructura formal, he decidido que, para analizar con una mayor claridad los diferentes temas y motivos melódicos que van surgiendo a lo largo de la pieza, es necesario seccionar las distintas partes que las que se puede dividir la partitura.

INTRO	Desde el principio hasta el número 2 de ensayo
SECCIÓN I	Del número 2 hasta el número 5
SECCIÓN II	Del número 5 hasta el <i>Mosso</i> (negra=116) después del número 8

SECCIÓN III	Del <i>Mosso</i> (negra=116) después del número 8 hasta el número 23
SECCIÓN IV	Del número 23 al número 29
SECCIÓN V	Del número 29 hasta el final de la pieza

Tabla 3. Secciones de Cadenza de Lucie Robert

Es importante destacar que en el análisis¹¹ realizado de la partitura se han indicado en distintos colores los diferentes temas principales que se van sucediendo a lo largo de la pieza, así como en color marrón las anotaciones en relación con la posterior creación del guion visual del cortometraje.

La mayoría de las frases están marcadas y seccionadas por los números de ensayo por lo que he decidido no reiterar esta información volviendo a subrayarlo en la partitura. Así pues, consideraré los números de ensayo como la delimitación de las distintas frases musicales.

INTRO

La introducción comienza con la irrupción de un potente acorde del piano que da paso a una nota suave del saxofón, que incrementa su volumen hasta desembocar en un grupo de cuatro semicorcheas que resolverá el piano antes del número 1. Es en este número cuando se presenta un motivo que tendrá una segunda aparición en el número 8.



Ejemplo musical 2. Cadenza

Este motivo estará marcado en la partitura en color rojo, como en el ejemplo anterior.

¹¹ Véase en el Anexo II

Esta sección finaliza con las tres intervenciones de cuatro fusas del saxofón y que después recoge el piano en una blanca con puntillo final.

SECCIÓN I

Esta sección se caracteriza por un ritmo calmado (negra=60) y una naturaleza sonora suave y sinuosa, que es interrumpida por el *crescendo a forte* en el número 3 y por el último cinquillo antes del 4, iniciándose a partir de este último número una progresión ascendente de tempo e volumen que alcanza su punto culminante en el cinquillo interpretado por el saxofón justo antes del número 5.

Es importante indicar que existe una célula melódica que está presente durante casi todas las secciones. Está formada por un grupo de cuatro notas y aparece por primera vez en la voz del piano en el número 1 de ensayo. Este motivo estará marcado por el color azul.

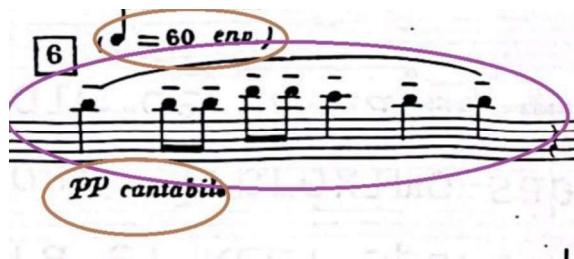


Ejemplo musical 3. Cadenza

Posteriormente también aparecerá en otras zonas de la obra como en la segunda sección, en el segundo sistema después del número 6; en la tercera sección en la voz del saxofón, justo antes de dar comienzo el número 13 de ensayo o en el número 32, ya perteneciente a la quinta de sección donde la célula vuelve a estar interpretada por el piano.

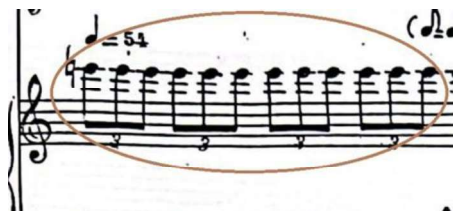
SECCIÓN II

La atmósfera sombría y suave anterior se vuelve apoderar de esta sección, en la que, en el número 6 aparece un tema (marcado en morado) que volverá aparecer en el 23 de la sección IV y transformado más adelante, en el número 24.



Ejemplo musical 4. Cadenza

Destacar que cuatro tiempos antes del número 7 comienza una sucesión de tresillos en el piano que rompen en cierta medida la dinámica sonora anterior y otorgando algo más de movimiento a la secuencia musical que resuelve cuando interviene el saxofón en la negra=54 situado más adelante.



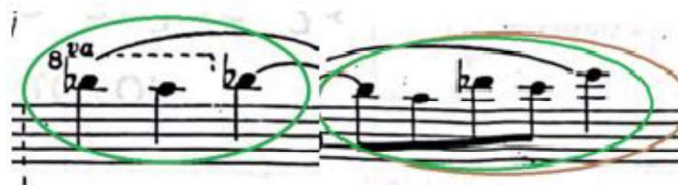
Ejemplo musical 5. Cadenza

La sección acaba justo antes del cambio de tempo a *Mosso*=116, cuando se produce un acorde desplegado con carácter conclusivo en el piano.

SECCIÓN III

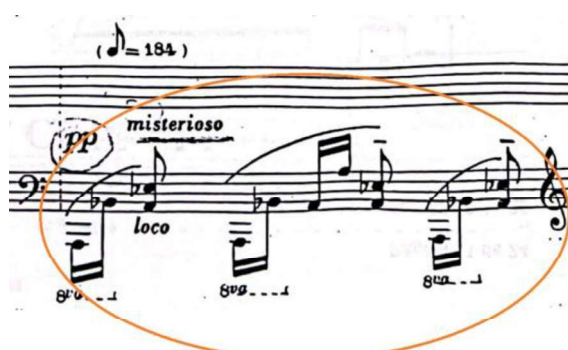
Esta sección contrasta drásticamente con la anterior al llevar consigo un aumento de velocidad (negra=116) y un cambio de carácter, al incluir motivos más rítmicos como los tresillos que interpreta el piano al comienzo del número de la propia sección.

Después de una sucesión de tres grupos de gran número de corcheas a gran velocidad que otorgan inestabilidad a la sección, en el número 10 se presenta un motivo melódico (en verde) que se repetirá con gran frecuencia tanto en la sección V como en la actual.



Ejemplo musical 6. Cadenza

Destacar también el movimiento de corcheas (naranja) que aparece frecuentemente en el piano a partir del número 13.



Ejemplo musical 7. Cadenza

Todo continúa de manera similar hasta que en el número 19 comienza a predominar un ritmo de cinco corcheas, que irá desarrollando su intensidad a través de una progresiva subida de tempo y volumen. Alcanzará su punto álgido en el cinquillo situado poco después del número 21. Después de este punto la música disminuye su energía hasta llegar al número 23, donde comienza la siguiente sección.

SECCIÓN IV

En esta parte, se produce otro cambio radical ya que tiene una naturaleza calmada, como en la primera y segunda sección. Se producirán una serie de frases melódicas cortas hasta que en el número 25 se produzca una variación en el tiempo que otorgue un punto de inestabilidad a la situación melódica.

En el número 27 volverá al tempo original y comenzará un ascenso progresivo de la intensidad mediante un aumento de velocidad y, sobre todo, de volumen.

El punto culminante de esta sección se producirá en la blanca que aparece al comienzo del compás 28

SECCIÓN V

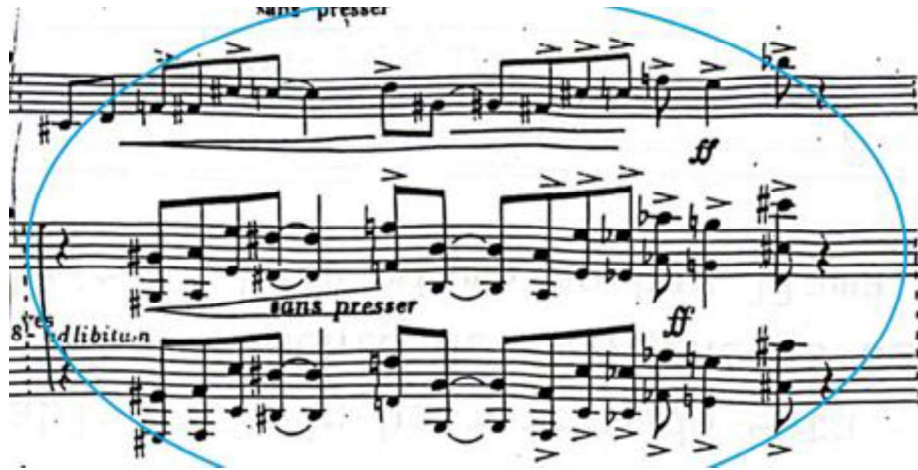
En esta última parte, que vuelve a esa velocidad rápida y cierta tensión de la sección III, hacen aparición nuevamente motivos de secciones anteriores como el movimiento de corcheas con el que se da inicio al número 29. El piano sigue este ritmo combinado con diversas intervenciones del saxofón que otorgan mayor tensión a la pieza.

No es hasta el número 36 cuando se produce un aumento de tempo y surge un motivo melódico a unísono rítmicamente entre saxofón y piano, que volverá a aparecer cerca del final, en el número 51.

The image shows a musical score for a piece titled 'Cadenza'. The score is for piano and saxophone. A yellow oval highlights measures 36-44. Above measure 36, there is a tempo marking '(♩ = 144)' and the instruction 'Junto al piano'. The piano part is marked 'mp'. The saxophone part is marked 'saxo'. The score is from 'E. F. M. 1784'.

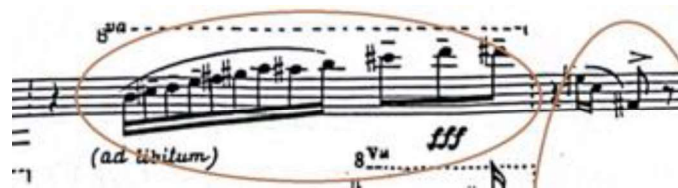
Ejemplo musical 8. Cadenza

Destacar que antes del 44 se produce un corte de sonido muy pronunciado después del unísono del tema ocurrente del número 1 entre saxofón y piano, que divide esta sección en dos partes diferenciadas.



Ejemplo musical 9. Cadenza

A partir de ese momento y, como viene ocurriendo a lo largo de la obra, incrementa la tensión a través de una progresión de tempo y volumen que resuelve en el número 52 con un grupo de semicorcheas y corcheas sobreagudas para el saxofón culminando finalmente con una última nota entre saxofón y piano fuerte y corta.



Ejemplo musical 10. Cadenza

CAPÍTULO IV. PLANTEAMIENTO Y CREACIÓN DEL CORTOMETRAJE

En este apartado explicaré cómo he planteado el guion visual y el posterior rodaje del cortometraje. En primer lugar, he prestado especial atención a todos los puntos anteriores donde he expuesto los diferentes elementos visuales (tipos de plano, movimientos de cámara...) y su relación con los parámetros musicales.

Para un primer planteamiento del proyecto, tuve en cuenta lo que me transmitió Lukas van Woerkum en la entrevista¹² que le realicé; él comentó que analizaba la partitura estructuralmente y buscaba de manera estratégica los puntos dramáticos o de tensión. Una vez realizado este estudio, él organizaba la pieza en capítulos o secciones que se correspondían con la música. Es de esta forma como personalmente he abordado este apartado.

Es importante aclarar que, para la adecuación y posterior ejecución de la obra, he escogido como modelo una grabación personal¹³ realizada este mismo año en el Auditorio de la Diputación de Alicante junto al pianista Daniel Fernández Sanmartín, con el fin de que cuando se produzca la *performance*, no se aleje demasiado de mi forma de interpretar la pieza.

En cuanto a la historia que narrar con las imágenes, van Woerkum deja claro en la conversación¹⁴ que él escribe un relato en base a la necesidad de contar algo, eligiendo él mismo la música que más se adecue a su narración. Además, también explica que la historia es siempre personal y que utiliza temas que le parecen interesantes. En mi caso, las ideas sobre una posible trama fueron instalándose en mi cabeza cuando comencé a escuchar y a interpretar en varios conciertos la *Cadenza* de Lucie Robert.

La constante sinuosidad de sus motivos melódicos, los golpes contundentes y ásperos en las partes rítmicas con tempo más acelerado y por supuesto, el propio timbre del saxofón

¹² Véase Anexo I: entrevista a Lukas van Woerkum (9 de abril de 2024)

¹³ Andrés Gutiérrez (2024, 24 de junio). *Cadenza (Lucie Robert)- Andrés Gutiérrez* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=19FIZEKUk0o>

¹⁴ Véase Anexo I: entrevista a Lukas van Woerkum (9 de abril de 2024)

y del piano, me hacían pensar en películas del cine negro clásico tales como *El halcón maltés* (Hawks, 1941) o *Perdición* (Wilder, 1944). Fue así como decidí plantear la trama en torno a los grandes tópicos del cine *noir*. Así pues, en la trama figuran personajes como un detective privado, una *femme fatale*, persecuciones, un caso sin resolver, un misterio...

También destacar la importancia de la iluminación, de la que he sacado provecho de las luces y sombras que caracterizan este tipo de películas para reflejar la tenebrosa y zigzagueante naturaleza de las melodías de la partitura.

4.1. Sinopsis y estructuración de escenas

La sinopsis completa del cortometraje fue concebida de la siguiente manera:

Un detective privado con un pasado atormentado debido a un caso sin resolver, recibe una nota misteriosa en la que se le cita en una dirección a una hora determinada. El protagonista llega al lugar acordado y una mujer (la *femme fatale*) aparece con una foto de un individuo que resulta ser el hombre que lleva buscando dos años. El detective acepta. Comienza entonces una breve investigación que termina cuando una testigo afirma haberlo visto por un lugar común para el protagonista. Cuando llega, se encuentra directamente con el antiguo socio, que comienza a andar hasta que en un momento dado desaparece. El detective que iba siguiéndolo desconcertado, encuentra una nota en el último lugar donde se le ha visto, indicándole una pista. El protagonista, tras un tiempo buscándolo por el lugar, lo encuentra torturado en una habitación. Cuando va a desatar al socio y le quita el pañuelo que le impedía hablar, inmediatamente grita: ¡HA SIDO ELLA!, y se produce un disparo. La autora del delito ha sido la *femme fatale*, que ha utilizado al detective para encontrar al hombre al que le debía una venganza. Acto seguido, el protagonista persigue a la mujer y se enzarzan en un forcejeo final cuando, de repente, el detective le quita el arma y duda si matar a la mujer, pero es entonces cuando se acuerda del asesinato de su antiguo socio y finalmente, iracundo, le dispara.

Con una sinopsis ya definida, el siguiente paso es el de seccionar narrativamente la partitura, que, gracias al análisis estructural y fraseológico del anterior capítulo resultará mucho más sencillo. Así pues, la trama ha quedado distribuida de la misma forma que en la siguiente tabla.

SECCIÓN/SECUENCIA	NARRACIÓN	ANOTACIONES
INTRO (hasta el número 2)	Créditos iniciales (título del cortometraje, participantes...).	
SECCIÓN I (del número 2 al 5)	Detective pensando en el caso hasta que le arrojan una nota. El protagonista sale de la escena, y la cámara se acerca para visualizar la nota en la que se lee una ubicación y una hora.	-La nota debe ser arrojada justo antes del número 4, ya que coincide con un movimiento de semicorcheas en <i>forte</i>, que se desmarca de la atmósfera anterior. -Debe de haber algún elemento de tensión poco antes del número 5, para que la imagen se asocie con la naturaleza dramática de la música en ese momento.
SECCIÓN II (del número 5 hasta el <i>Mosso</i> =116 del número 8)	Encuentro en el callejón donde el detective ha sido citado. Aparece una mujer que le da una imagen de un individuo (antiguo socio del protagonista). El detective acepta.	-Los movimientos de cámara deben de ser suaves; la partitura incita a esa sensación de intriga y lentitud. -El movimiento de tresillos del piano poco antes del número 7 se asocian a un

		momento de incertidumbre y tensión.
SECCIÓN III (del <i>Mosso</i> del número 8 hasta el número 23)	El detective comienza a investigar hasta que un testigo le indica donde fue última vez que vio al ex socio. El protagonista se encuentra con él, y desconcertado, comienza a seguirlo hasta que desaparece. El detective se encuentra con una nota, que le indica una pista de su posible nuevo paradero.	-La investigación se producirá hasta el número 11, ya que la tensión en la partitura todavía está creciendo; a partir del 11 comenzará la persecución. -En la indicación de tempo negra=72 de antes del número 20 finalizará la persecución, con el detective ya desesperado por no alcanzarlo. -Del 20 al 22 se mostrará la nota; seguidamente, un fundido a negro para un mayor dramatismo hasta el número 23
SECCIÓN IV (del número 23 hasta el número 29)	Secuencia con tono onírico en el que vemos como el detective intenta localizar al ex socio por el lugar que indica la pista que ha recogido, mientras que se	-Hasta la indicación de tempo corchea=152 del número 25 será una intercalación entre planos del

	está produciendo una tortura del individuo que está buscando. Cuando finalmente, lo encuentra se produce un disparo. Se muestra a la autora del asesinato, la mujer del callejón.	detective buscando y tomas del ex socio torturado, dado el carácter tenebroso de la música. -A partir del número 25, con el aumento de velocidad, se debe producir un hecho que altere la narración: el detective llega al lugar donde se encuentra el ex socio. -En el 27 con la bajada del tempo y con el aumento progresivo de la intensidad del sonido, ocurrirá el disparo, se desvelará la identidad de la asesina y se incidirá cinematográficamente en la muerte el socio hasta llegar a la nota climática del número 28.
SECCIÓN V (del número 29 al final)	La última secuencia será la de la persecución de la asesina por parte del detective. Su escena final será el forcejeo	-Toda la secuencia tiene un carácter musical rítmico por lo que deberá de haber

	entre ambos en la que tras robarle el arma a la mujer y reflexionar introspectivamente la muerte de su amigo y socio, decidirá disparar a la asesina.	un montaje con cortes rápidos. -Antes del número 44 hay un corte musical abrupto, que deberá producirse también en el cortometraje a través de hecho narrativo sorprendente, como el robo del arma a la asesina. -La caída del último compás deberá coincidir con el disparo final.
--	---	---

Tabla 4. Distribución de la narración en secciones de la Cadenza

4.2. Creación del guion visual del cortometraje

Una vez con la distribución de la trama en varias secciones realizada, lo siguiente que hay que elaborar es el guion visual de la pieza atendiendo a las necesidades de la trama y con una coherencia con la música.

En mi caso, realicé muchos bocetos cuando comencé a plantear el guion; incluso cuando iniciamos el rodaje en la localización donde íbamos a grabar, vi ciertos elementos que podían añadir algo más de calidad cinematográfica a lo que había pensado en un primer momento, por lo que hubo cambios que se consolidaron cuando ya finalizó la grabación.

Todos los planos se han rodado con la cámara de mi dispositivo móvil, un iPhone 13 Pro, utilizando la aplicación *BlackMagicCam* para la grabación de las tomas, ya que me proporcionaba entre otras cosas, el filtro de la regla de los tercios; también usé la app *iMovie* para el posterior montaje y edición. Para los personajes principales conté con la participación de Cristina Roca en el papel de *femme fatale*, Adrián Carreto en el rol de ex socio y yo mismo como el detective privado. También conté con Marián Gómez que se implicó en el apartado de maquillaje y de fotografía.

Dado que buscaba un efecto de película *noir* clásico utilicé el formato característico de este tipo de films: encuadre 4:3, planos fijos en los que no debe de haber mucho movimiento de cámara y un montaje de cortes y algunos encadenados. Además apliqué un filtro en blanco y negro para mayor similitud con la naturaleza del género.

A continuación, mostraré como ha quedado finalmente el guion visual con los tipos de plano que he usado, su descripción y su relación con la música que ese respectivo momento. Para una mayor claridad, los separaré en las distintas secciones que los que hemos dividido la pieza.

INTRO

Dado que el corto ha sido rodado íntegramente en Alicante, en especial en las instalaciones del Conservatorio Superior de Música de Alicante, he decidido que la mejor carta de presentación del film era la de un GPG fijo en el que se visualizara el monumento más característico de su ciudad, el Castillo de Santa Bárbara. El plano que cuenta también con la presencia de una playa es un perfecto retrato de la idiosincrasia alicantina.

Durante esta introducción que tiene como duración hasta el número 2 de ensayo van apareciendo el nombre de la mayoría de las diferentes personas que han participado en este cortometraje.

SECCIÓN I

Esta sección comprenderá planos fijos y un montaje suave, sin ningún sobresalto salvo en el número 4 en el que se lleva a cabo una escalada de tensión proporcionada por el aumento de intensidad y de tempo, por lo que deberá de haber movimiento en las imágenes.

PLANO	DESCRIPCIÓN DE PLANO	JUSTIFICACIÓN MUSICAL	NÚMERO DE ENSAYO
PG	Plano general fijo del detective frente al mar leyendo un caso	Carta de presentación del personaje principal, mientras, suena el motivo melódico 1, no hay mucho movimiento, sinuoso	2
PP	Primer plano fijo del detective, concentrado	Aparece otra frase del tema	2
PD	Plano detalle fijo de la carpeta, donde se puede leer «caso sin resolver» y se ve una foto suya con su ex socio acompañado de la fecha cuando lo vio por última vez	Sigue sonando el tema, pero debe avanzar la trama	2
PG	Mismo plano general fijo del detective frente al mar	Se repite el primer tema	3

PPP	Primerísimo Primer Plano fijo del detective pensando	Sigue sonando el tema, pero el plano es diferente porque va a ocurrir algo distinto	3
PM	Plano medio fijo de espaldas en el que alguien le tira un papel al detective desconcertado	Suena un grupo de notas que resuelve en fuerte, lo cual es sorprendente, a la vez que se produce un hecho también extraño en la narración	4
PD	Plano detalle fijo de las manos del detective abriendo la nota	Un nuevo tema comienza en el piano, y la música se acelera y crece de intensidad, como la incertidumbre de saber qué pone en la nota que está abriendo el protagonista	4
PG + Travelling	El detective sale con prisas del ángulo de cámara. Cuando sale, se produce un travelling hacia delante hacia la nota que ha dejado pudiéndose leer «ven a verme en la calle 13, 16:00». Fundido a negro.	En la partitura se está produciendo una aceleración del tempo y <i>crescendo</i> hasta unas notas agudas en la voz del saxofón que sirven como final de sección, culminado con un acorde suave del piano. Visualmente se traduce con un travelling, ya que se produce un	4

		movimiento, al igual que está ocurriendo con la partitura.	
--	--	--	--

Tabla 5. Distribución de planos, Sección I

SECCIÓN II

Esta sección también es calmada, musicalmente tiene una atmósfera sombría y de intriga. La narración es tranquila con cierto misterio por saber que ocurre. Abundarán los planos fijos, los movimientos de cámara suaves y un montaje sutil.

PLANO	DESCRIPCIÓN DE PLANO	JUSTIFICACIÓN MUSICAL	NÚMERO DE ENSAYO
GPG	Gran plano general fijo del callejón sombrío	Presentación del lugar de la escena, música sinuosa y suave	5
PG+ Paneo hacia la izquierda	Plano general del detective al otro lado del callejón con paneo hacia la izquierda siguiéndolo hasta que se apoya en la pared	Suena la segunda parte de la frase que se estaba escuchando antes, y la trama avanza	5
GPG	Gran Plano General fijo en el que al fondo hace su	Aparece el motivo melódico 2, que asocio como un	6

	primera aparición la <i>femme fatale</i>	<i>leitmotiv</i> para la <i>femme fatale</i>	
PP	Primer plano fijo del detective girando la cabeza hacia la mujer	El movimiento de la cabeza coincide con el acorde del piano	6
PPP	Primerísimo Primer Plano fijo de la mujer fumando mirando al detective	Segunda parte de la frase, conlleva un cambio de plano	6
PP	Primer plano fijo de la reacción del detective, sorprendido	Como contraplano de la anterior imagen, en el mismo punto de la frase	6
Combinación de PD	Dos planos detalle fijos de una planta y de una charca en el callejón	Mientras suena la siguiente frase, para dar ambientación al lugar de la escena	6
PP+PD	Primer plano con paneo siguiendo al detective combinado con un plano detalle de una cucaracha moviéndose	Terminando la frase y ya con algo de movimiento musical, la cámara debe comenzar a moverse	6

PA + Travelling lateral	Doble plano americano con travelling lateral hacia la derecha para el detective y hacia la izquierda para la mujer. Los dos andan hacia ellos mismos	Los tresillos del piano indican movimiento, que se traduce en un travelling de la cámara	7
PC	Plano conjunto fijo de los dos encontrándose cerca	Los tresillos dejan de sonar y comienza un nuevo tema, por tanto, otro plano	7
PD	Plano detalle fijo de la mano de la mujer entregando una foto del ex socio al detective. Encadenado con el siguiente plano	La foto aparece coincidiendo con otra intervención del saxofón	8
PPP	Primerísimo primer plano fijo del detective asintiendo. Fundido a negro	El movimiento de cabeza coincide con el acorde del piano, creándose un efecto reforzador	8

Tabla 6. Distribución de planos, Sección II

SECCIÓN III

Esta sección incluye mucho más movimiento musical, por lo que habrá planos con una mayor intensidad narrativa y más fluidez tanto en la cámara como en el montaje, especialmente a partir del número 11, que es cuando comienza la persecución.

PLANO	DESCRIPCIÓN DEL PLANO	JUSTIFICACIÓN MUSICAL	NÚMERO DE ENSAYO
PM + Travelling	Plano medio con travelling siguiendo al detective que se acerca a un mostrador a hablar con un posible testigo	Suena el tema de la introducción que da continuidad a la trama; hay una sensación de movimiento	8
PC	Plano conjunto fijo de los testigos	Justificación narrativa, sigue sonando el mismo tema	8
PD	Plano detalle fijo en la que el detective entrega la foto del individuo buscado	La entrega de la foto coincide con la sucesión de corcheas rápidas inestables	9
PM+PD	Plano medio fijo en el que el testigo niega haber visto al individuo y plano detalle de las notas del detective,	Musicalmente es similar a lo anterior, el grupo de corcheas coincide con la negación del testigo	9

	tachando el lugar donde ha preguntado		
PM	Dos Plano medio fijos uno del detective al que le traen un café y el siguiente, contraplano en la que la testigo de la cafetería afirma haberlo visto cerca	El último grupo de corcheas hacen que se produzca una sensación de inestabilidad, pero todo comienza a cambiar cuando aparece un nuevo tema en el piano coincidiendo con la señalización de la testigo hacia donde cree que ha ido el ex socio	10
PG+PP	Plano general fijo en el que el detective se acerca cámara buscando a su socio, resultando en un primer plano con una cierta expresión de incredulidad	Mientras sigue sonando el tema que da coherencia y continuidad a la trama de la búsqueda, aparece el tema del saxofón cuando se observa el primer plano	11
PE+PP	Intercalación entre plano entero fijo del socio en una farola fumando, con un	Presentación en plano entero del socio y un primer plano que coincide	12-13

	primer plano también fijo de él para que se le pueda ver la cara. El socio sale del plano.	con un nuevo tema del saxofón en <i>forte</i> , reforzando la intensidad del momento	
PD + P. Subjetivo	Plano detalle fijo de un espejo de tráfico donde se ve al socio caminar hacia una dirección intercalado con un plano subjetivo por parte del detective observando al amigo andar	Planos para dar continuidad a la trama de persecución, la música es rítmica y encierra una sensación de tensión	14
PD	Plano detalle del mismo espejo esta vez con el detective siguiendo al socio	La tensión continúa, plano que coincide con trinos del saxofón	14
P. Subjetivo + PP+ P. Subjetivo	Mismo plano subjetivo fijo que el anterior, en la que el socio mira directamente al protagonista intercalado con un primer plano fijo del detective parándose sorprendido.	El primer plano coincide con la llegada el número 15 donde suena el motivo recurrente de la pieza en el piano, creándose un efecto de desconcierto. Los planos subjetivos,	15

	Vuelve el plano subjetivo en el que el socio sigue andando.	dan continuidad a la trama.	
PE+ Paneo	Dos planos enteros para cada personaje con un paneo hacia la izquierda, donde se sitúan las escaleras que suben (sigue la persecución)	Se producen grupos de corcheas a una gran velocidad, da sensación de agilidad, por lo que la cámara se mueve con la panorámica hacia la izquierda	16-17
PG	Dos planos generales fijos, en el que vemos un balcón a oscuras, por el que pasan los dos personajes en persecución	Planos de persecución que se complementan con la tensión de la partitura	17-18
PG	Plano general fijo del socio bajando las escaleras del balcón	El cambio de plano, que ahora muestra escaleras en el exterior coincide con una intervención del saxofón de una escala de semicorcheas ascendente	18

		enfaticando la escena	
PG + con contrapicado	Plano general con ligero contrapicado ya que se ve al detective desde abajo de las escaleras saliendo al balcón buscando al perseguido	El contrapicado se ha usado debido a que protagonista se encuentra a una altura superior. La salida al balcón coincide musicalmente con una escala de notas agudas ascendente del saxofón provocando sensación de desesperación	18
P.Subjetivo- Picado + Paneo	Plano picado del socio desde abajo mirando hacia el detective y andando hacia una dirección con una panorámica de la cámara siguiéndolo	Coincide con el número 19 donde comienzan las semicorcheas del piano y la intensidad de la música va creciendo, al igual que la inestabilidad de la melodía con grupos irregulares, reflejándose en que la narración está	19

		llegando a un punto de clímax	
PG+ Contrapicado	Mismo plano general fijo del detective en el balcón, pero esta vez bajando las escaleras	La música sigue en <i>crescendo</i> y la trama avanza	20
Cámara en mano	Plano de cámara en mano siguiendo al detective corriendo hasta que se para desesperado	Utilización de cámara en mano para una mayor sensación de inestabilidad ya que la música se está volviendo asfixiante. El personaje se para cuando suena el cinquillo de sobreagudos del saxofón, ya que tiene cierto carácter conclusivo	20
PP+PD	Primer plano del detective atónito ya que ha encontrado una pista. Plano detalle de la nota donde se lee «¿Quieres volver a	El primer plano coincide con el tresillo en <i>forte</i> de sobreagudos del saxofón, lo que enfatiza la sorpresa de la nota. El plano	21-22

	verlo? Ve donde todo empezó». Fundido a negro	detalle aparece cuando la tensión musical se está desvaneciendo. Fundido a negro cuando se queda el piano solo para que la trama respire	
--	---	--	--

Tabla 7. Distribución de planos, Sección III

SECCIÓN IV

Esta secuencia tiene un carácter más onírico para que se pueda percibir en cierta medida la sensación y percepción del socio torturado y la desesperación y cansancio del detective por encontrarlo hasta el número 25; esto se consigue utilizando encadenados suaves en el montaje, creando imágenes algo más difusas, primeros planos y ahondando en las expresiones de sufrimiento del personaje atado. A partir de este número se produce un cambio de tempo que se ve reflejado en la trama (el detective encuentra a su ex socio) y finalmente se produce el asesinato en un momento musical en crescendo hacia un clímax que comienza en el número 27 y que simboliza la muerte del socio y el dolor del detective ante este hecho.

PLANO	DESCRIPCIÓN DE PLANO	JUSTIFICACIÓN MUSICAL	NÚMERO DE ENSAYO
GPG	Gran plano general de una de las vistas desde el lugar donde se están produciendo los hechos	Acorde del piano, tranquilo, plano para ambientar	23

PG + Paneo	Plano general del interior del edificio con panorámica	Suena el <i>leitmotiv</i> de la <i>femme fatale</i> indicando que está cerca, en el edificio que se muestra	23
PM	Plano medio fijo del detective en el baño frente al espejo echándose agua debido al cansancio	El tema sigue en un carácter tranquilo, que se asocia con el momento para descansar para del detective	23
PP+PG+PD	Concatenación de planos encadenados en las que vemos primeros planos fijos del socio torturado con luz tenue, plano general del detective buscando por el edificio y un plano detalle de las manos atadas	La música refleja tensión que parece va hacia una dirección con ciertos movimientos melódicos, pero que no termina de desarrollarse del todo. En el número 24 el piano comienza a establecer un ritmo que interpreto como que la investigación se reanuda. La luz tenue durante toda esta parte se complementa coherentemente	23-24

		con la naturaleza sinuosa de la melodía	
PP	Primer plano fijo del detective abriendo la puerta donde se encuentra el torturado	Se produce un aumento de tempo, que se traduce en que la trama avanza a otro punto	25
PP	Primer plano fijo del ex socio que se incorpora y mira al detective	La tensión continúa musicalmente en el mismo carácter que el plano anterior. La trama avanza.	25-26
PG + Cartel narrativo	Plano general fijo del detective quitándole la mordaza a su ex compañero. Este último grita: «¡HA SIDO ELLA!» señalando al frente	La música al igual que la historia incrementa su intensidad con los grupos irregulares y con la continuidad de la historia, respectivamente	26-27
PD+PP	Plano detalle fijo de la pistola disparando y primer plano de la <i>femme fatale</i> sonriendo	El tempo vuelve a su lentitud preparado para una progresión de intensidad, rima con la narración ahora que el espectador ha satisfecho sus	27

		necesidades al conocer quién estaba detrás de todo	
Travelling+ PPP	Travelling de un plano general hacia adelante hasta un primerísimo primer plano del ex socio asesinado	La partitura conduce hacia un clímax a través de un <i>crescendo</i> y concluye con la blanca del número 28. La conducción hacia esa nota se traduce en el travelling acercándose al asesinado, otorgando mayor intensidad al momento	27-28

Tabla 8. Distribución de planos, Sección IV

SECCIÓN V

En esta última sección en la que se retorna a un tempo rápido y de carácter rítmico predominarán los cortes rápidos en el montaje (cada intervención del saxofón usualmente será un cambio de plano), tomas con mayor movimiento tanto en la narración como con la cámara y el clímax conclusivo que coincidirá con el disparo final.

PLANO	DESCRIPCIÓN DEL PLANO	JUSTIFICACIÓN MUSICAL	NÚMERO DE ENSAYO
Cámara en mano	Cámara en mano siguiendo la huida	Se inicia la persecución, para	29

	de la <i>femme fatale</i> hacia una puerta de emergencia	dar mayor sensación de movimiento que rime con partitura, que suena con un carácter rítmico, se utiliza la cámara en mano	
PM	Plano medio fijo del detective corriendo hacia ella	Plano para avanzar la trama, mismo tema musical	29
PP	Primer plano fijo de la mujer abriendo la puerta	Plano para avanzar la trama, nueva intervención del saxofón	30
Cámara en mano	Cámara en mano, esta vez del detective	Dar inestabilidad, como en la partitura, mismo tema musical	30
Plano Cenital + PG	Dos planos cenitales fijos de unas escaleras con una perspectiva desde arriba, primero baja la mujer, plano general del detective bajando y otra vez plano	Siguiendo con la estética de persecución y dando variedad visual a la misma rimando con nuevas intervenciones del saxofón	31-32-33

	cenital con el protagonista		
PG+PD	Plano detalle fijo de un espejo de tráfico donde se ve a la mujer correr hacia una delante intercalado con un plano general fijo donde se repite la misma acción. Mismos planos para el detective que la persigue.	Estos planos riman con la persecución del ex socio. Musicalmente continúa de la misma forma que en el anterior plano, por lo que son planos para avanzar la trama	34-35-36
PG	Plano general fijo de los personajes corriendo uno detrás de otro	La música que incita a la persecución continúa, por lo que la narración sigue intacta	36-37-38-39
PG	Plano general fijo del detective parando al principio de unas escaleras porque ha visto algo	La partitura sigue avanzando en la misma línea que en el plano anterior. Se justifica, para que la trame avance	40-41
P. Contrapicado+ PP	Plano contrapicado en el que aparece por sorpresa la <i>femme fatale</i>	El contrapicado enaltece al personaje que está en la parte superior	42

	apuntando desde detrás de una columna y primer plano para mostrar su rostro	(la <i>femme fatale</i> está apuntando al detective y tiene el poder) y el primer plano da más fuerza a la narración que rima perfectamente con la irrupción en <i>forte</i> del saxofón en el número 42	
PM picado	Plano medio fijo en el que el detective levanta las manos, rendido	Para avanzar en la trama	42-43
P. Contrapicado	Mismo plano que en el contrapicado anterior salvo que ahora la mujer se acerca a la cámara	El acercamiento de la mujer a la cámara se complementa coherentemente con la intervención del saxofón antes del número 44, que acaba con un corte que da tiempo a un nuevo tema	43
PC+ PD	Plano conjunto fijo en el que el detective intenta quitarle el arma en un forcejeo a la mujer. Se	Comienza un nuevo tema musical y la trama cambia, ya que el detective realiza un mini giro de guion al intentar	44-45

	complementa con un plano detalle de las manos de los personajes con el arma	quitarle el arma. La música vuelve a encerrar sensación de tensión e incertidumbre.	
PM+PC+PD+PP	Siguiendo en el plano conjunto anterior, finalmente el detective empuja a la mujer y le quita el arma. Seguidamente vemos un plano medio fijo del protagonista empuñando el arma, plano detalle fijo del arma y primer plano de la cara pensativa del detective. Los planos se suceden en una especie de bucle	Se produce el hecho que iba a ocurrir y la victoria del detective se simboliza a través de las notas del tema del piano en <i>forte</i> . La intensidad es asfixiante	46-47-48-49-50
PP+ Planos anteriores	A los planos anteriores que se están sucediendo en bucle añadimos un primer plano del ex socio, ya que el detective en una	Los trinos del 50 y la subida en escalada de las notas se complementan a la perfección con el montaje de	50-51-52

	introspección, está acordándose de la muerte de este	imágenes que se están produciendo en la que podemos sentir la multitud de sentimientos que está recibiendo el detective, junto con la incertidumbre de la decisión de este respecto a la vida de la <i>femme fatale</i>	
PPP	Primerísimo primer plano del ex socio con los ojos muy abiertos	Rima a la perfección con la escala de sobreagudos del último sistema, como si se tratase de un grito con los ojos	52
PG	Plano general en la que el detective finalmente dispara a la <i>femme fatale</i>	El disparo coincide con el golpe de la caída de la última nota, como si fuese el propio tiro	52

Tabla 9. Distribución de planos, Sección V

Una vez con el guion escrito y con el montaje posterior ya realizado, el resultado¹⁵ se puede consultar en mi canal de YouTube.

¹⁵ Andrés Gutiérrez. (2024, 22 de junio). *Cadenza (2024) de Andrés Gutiérrez* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D3Oa8Ed6EKM>

5. CONCLUSIONES

En este apartado final me centraré en expresar y exponer todo lo que ha supuesto para mí la realización de este Trabajo Final de Grado. La elaboración del propio trabajo y la del cortometraje ha representado un verdadero desafío creativo que ha desembocado finalmente en una propuesta innovadora y original.

Antes de profundizar en las conclusiones sobre lo aprendido y lo investigado, me gustaría destacar la que, personalmente, me parece la conclusión más importante, y es que explorar con un enfoque interdisciplinar la creación y posterior interpretación artística, abre nuevas posibilidades tanto a la propia interpretación como a la percepción por parte del público. La sinergia de unas imágenes creadas de forma personal consecuentemente con una partitura y la interpretación en directo de la misma, puede transformar radicalmente la experiencia del espectador ofreciendo una propuesta interpretativa verdaderamente inmersiva.

5.1. Conclusiones sobre lo aprendido

La fusión entre imágenes y música ha enriquecido profundamente mi creatividad musical y mis conocimientos en el campo de la interpretación al afrontar con éxito el desafío que me había propuesto al comienzo de este trabajo.

A pesar de que cuando empecé a plantear este proyecto, ya poseía ciertos conocimientos previos sobre cine, esta investigación me ha permitido ahondar y profundizar en la teoría de este arte, conociendo ahora los diferentes parámetros que contiene una pieza visual y cómo utilizarlos de una manera correcta. Descubrir conceptos como los diferentes tipos de planos, movimientos de cámara y cuestiones sobre el montaje han sido vitales para la realización del cortometraje final.

Otro aspecto fundamental de este trabajo ha sido la investigación de cómo se puede relacionar de manera coherente la música y la imagen. Recurrí sobre todo a estudios internacionales que hablaban sobre los comportamientos en base a ciertos parámetros visuales tales como el color o la luz, y seguidamente investigué sobre otros trabajos que exponían las conductas que adoptaban los participantes respecto a ciertos estímulos musicales.

Así pues, según estos estudios y siguiendo cierta lógica, observé como algunos comportamientos respecto a los parámetros visuales se podían asociar a otras conductas en relación a los parámetros musicales. Me di cuenta de que la luz y la dinámica musical, el color y los matices y el tempo y el montaje, tenían una respuesta similar en los diferentes experimentados, por lo que profundicé en la relación entre ellos.

Fue esencial para este trabajo la entrevista que realicé a el director de cine Lukas van Woerkum durante el proceso de creación del proyecto, ya que clarificó en gran medida el proceso de creación de una pieza visual en consecuencia de una partitura ya existente. Su generosidad, experiencia y conocimientos en este campo permitió que el proyecto funcionase de una manera más fluida y facilitó mi entendimiento sobre la relación entre cine y música.

El estudio, análisis e interpretación de la *Cadenza* de Lucie Robert (1974), ha supuesto un paso más en mi carrera interpretativa al añadir esta obra tan interesante musicalmente al repertorio del s. XX que he ido interpretando durante esta etapa académica. He mejorado ciertos aspectos técnicos con el saxofón gracias a esta pieza, tales como la ejecución de sobreagudos, la ampliación del espectro en cuanto a los matices y dinámica y la comprensión de la estructura de una obra que tiene íntegramente una forma cadenciosa.

Así mismo el apartado que he afrontado con mayor dificultad ha sido el de el rodaje del cortometraje. Nunca había participado en la grabación de una pieza visual narrativa, por lo que mi experiencia era nula. Sin embargo, fue esencial un planteamiento inicial de un guion visual siguiendo la partitura y todo lo aprendido en los anteriores capítulos, para que el día del rodaje no ocurriesen demasiados imprevistos.

Aun planteándolo con anterioridad, surgieron algunos inconvenientes. La dificultad para compaginar la disponibilidad de los actores o la iluminación al rodar escenas nocturnas con un dispositivo móvil son solo algunos de los problemas a los que me enfrenté. No obstante, los solucioné con éxito.

Así mismo, al llegar a la localización donde se iba a grabar el film, también ocurrió lo contrario y aparecieron ventajas. Por ejemplo, observé que, en el lugar de una de las escenas de persecución, se situaba un espejo de tráfico. El objeto me pareció tan útil para

dar algo más de dimensión y calidad cinematográfica a la escena, que decidí cambiar algunos planos para incluir este elemento.

El resultado finalmente fue satisfactorio y cumple con las expectativas de lo que me propuse desde un primer momento.

5.2. Conclusiones sobre lo investigado

Antes de finalizar el trabajo, hay que recalcar que se han cumplido todos los objetivos que se plantearon en un principio. Superarlos ha supuesto un punto de inflexión en mi carrera interpretativa y la expansión de mi capacidad creativa. A continuación, expondré los objetivos establecidos con sus respectivas conclusiones:

1. Conocer los antecedentes relacionados con la semiótica de la música y la imagen.

Durante esta investigación he podido profundizar en algunos estudios que clarificaban información sobre los distintos parámetros visuales y musicales, e incluso cómo se relacionaban entre ellos en el cine. Ha sido muy útil para comprender la manera que en el cine y la música se complementan.

2. Identificar y profundizar respecto a los parámetros que posee una pieza visual.

Al cumplir este objetivo a través del aprendizaje mediante la visualización de videos explicativos, estudios sobre fotografía y trabajos sobre cine he podido alcanzar una gran capacidad de identificación y mayor comprensión de los distintos elementos que forman parte de una pieza visual. He aprendido que la composición, la puesta en escena cinematográfica y el montaje desempeñan un papel crucial para transmitir una emoción determinada.

3. Establecer una correlación entre los parámetros visuales y musicales.

Este objetivo, esencial para que el planteamiento del guion visual tuviese coherencia con la música e imagen, se ha logrado con éxito al investigar estudios internacionales que exponían diferentes conductas de personas participantes en experimentos tanto para parámetros musicales como visuales. Al fusionar los resultados he podido establecer una relación entre el ámbito de la imagen y el musical exitosamente.

4. Estudiar las características de los parámetros musicales de la *Cadenza* de Lucie Robert (1974)

El cumplimiento de este objetivo se ha llevado a cabo través de un análisis de los diferentes elementos que confieren la partitura tales como, la estructura formal y fraseológica, los matices y dinámicas y el tempo. Gracias a este estudio he podido alcanzar una visión global de la pieza que ha sido realmente útil a la hora de estructurar las escenas del cortometraje y organizar la narración del mismo. Así pues, los matices y el tempo han servido para decidir qué tipo de plano se usaba en cada momento y la naturaleza del montaje que convenía utilizar en cada sección.

5. Crear una pieza visual inédita consecuente con la pieza musical

Para llevar a cabo este último objetivo fue necesario el conocimiento de todo lo aprendido gracias a los anteriores puntos. Los conocimientos sobre los diferentes parámetros visuales, la relación entre música e imagen para una coherencia entre el corto y la partitura y el estudio analítico de la pieza musical han sido fundamentales para la correcta realización de este objetivo. Con toda esta información, escribí el guion visual y seguidamente inicié el rodaje del corto. Cuando, la grabación terminó y posteriormente edité la pieza visual, el objetivo principal se vio por fin realizado.

BIBLIOGRAFÍA

AcademyAwardClips. (2016, 20 de diciembre). *Whiplash Finale (Caravan) (Part 1)* | *Whiplash (2014)* | 1080p HD [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZZY-Ytrw2co>

AcademyAwardClips. (2016, 20 de diciembre). *Whiplash Finale (Caravan) (Part 2)* | *Whiplash (2014)* | 1080p HD [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2TAfvMn8_EQ

Movieclips. (2019, 2 de julio). *The Great Gatsby (2013) - The Mysterious Mr. Gatsby Scene (2/10)* | Movieclips [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2zHHkSu1br4>

Andrés Gutiérrez. (2024, 22 de junio). *Cadenza (2024) de Andrés Gutiérrez* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D3Oa8Ed6EKM>

Andrés Gutiérrez (2024, 24 de junio). *Cadenza (Lucie Robert)- Andrés Gutiérrez* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=19FIZEKUk0o>

Benito Ruiz, J. (2011). *Un año de fotografía*. <https://unanodefoto.webcindario.com/>

Canal Sensacine. (19 de septiembre de 2017). *Guía básica del lenguaje cinematográfico* [Archivo de Vídeo]. Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x88q1io>

El Blog del Fotógrafo (noviembre de 2020). *Composición fotográfica: Una guía súper completa con guías y consejos*. <https://www.blogdelfotografo.com/consejos-trucos-composicion-fotografica/>

Emery, K. J., & Webster, M. A. (2019). Individual differences and their implications for color perception. *Current opinion in behavioral sciences*, 30, 28-33.

Girona, E (2017) *La reducción de la manipulación en el cine y TV mediante el uso de música minimalista*. Universidad Miguel Hernández de Elche

Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and brain sciences*, 31(5), 559-575.

Küller, R., Ballal, S., Laike, T., Mikellides, B., & Tonello, G. (2006). The impact of light and colour on psychological mood: a cross-cultural study of indoor work environments. *Ergonomics*, 49(14), 1496-1507

Lazo, L. G., Mast, F. W., & Gauthier, J.-P. (2003). Effects of dim illumination and achromatic visual environment on mood and behavior. *International journal of psychology*.

Lionsgate Movies. (2016, 8 de diciembre). *La La Land (2016 Movie) Official Clip – “City Of Stars”* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cZAw8qxn0ZE>

Movieclips. (2019, 2 de julio). *The Great Gatsby (2013) - The Mysterious Mr. Gatsby Scene (2/10)* | *Movieclips* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2zHHkSu1br4>

Radigales, J (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC

Sangouard, J. (abril de 2021). *Lucie Robert-Diessel*. http://www.musimem.com/Robert-Diessel_Lucie.htm

Thompson, R (2001). *Manual de montaje*. Ediciones Plot

FILMOGRAFÍA

- Chazelle, D. (Director). (2014). *Whiplash* [Film]. Blumhouse Productions.
- Chazelle, D. (Director). (2016). *La La Land* [Film]. Lionsgate.
- Coppola, S. (Director). (2003). *Lost in Translation* [Film]. Focus Features.
- Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [Film]. Orion Pictures.
- Ford, J. (Director). (1939). *Stagecoach* [Film]. United Artists.
- Guagdanino, L. (Director). (2024) *Challengers* [Film]. MGM
- Huston, J. (Director). (1941). *The Maltese Falcon* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- Leone, S. (Director). (1966). *The Good, the Bad and the Ugly* [Film]. United Artists.
- Luhrmann, B. (Director). (2013). *The Great Gatsby* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- Lynch, D. (Director). (1986). *Blue Velvet* [Film]. De Laurentiis Entertainment Group.
- Nolan, C. (Director). (2014). *Interstellar* [Film]. Paramount Pictures.
- Polanski, R. (Director). (1974). *Chinatown* [Film]. Paramount Pictures.
- Resnais, A. (Director). (1961). *L'Année Dernière à Marienbad* [Film]. Cocinor.
- Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws* [Film]. Universal Pictures.
- Tarantino, Q. (Director). (1992). *Reservoir Dogs* [Film]. Miramax Films.
- Tarantino, Q. (Director). (1994). *Pulp Fiction* [Film]. Miramax Films.
- Whedon, J. (Director). (2012). *The Avengers* [Film]. Marvel Studios.
- Wilder, B. (Director). (1944). *Double Indemnity* [Film]. Paramount Pictures.

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Cuadro general de tipos de planos cinematográficos	11
Tabla 2. Tipos de movimientos de cámara	18
Tabla 3. Secciones de Cadenza de Lucie Robert	29
Tabla 4. Distribución de la narración en secciones de la Cadenza	40
Tabla 5. Distribución de planos, Sección I	44
Tabla 6. Distribución de planos, Sección II	46
Tabla 7. Distribución de planos, Sección III	53
Tabla 8. Distribución de planos, Sección IV	56
Tabla 9. Distribución de planos, Sección V	61
Ilustración 1. Regla de los tercios en Chinatown (1974) de Roman Polanski	9
Ilustración 2. Ejemplo de GPG en un fotograma de la película El bueno, el feo y el malo (Leone, 1966)	12
Ilustración 3. Fotograma ejemplo de PG en Pulp Fiction (Tarantino, 1995)	12
Ilustración 4. Ejemplo de PC en La naranja mecánica (Kubrick, 1971)	13
Ilustración 5. PE perteneciente a la película El año pasado en Marienbad (Resnais, 1961)	13
Ilustración 6. Ejemplo de PA en La diligencia (Ford, 1939)	14
Ilustración 7. Ejemplo de PM en la película de Lost in Translation (Coppola, 2003) ..	14
Ilustración 8. Ejemplo de PP en La La Land (Chazelle, 2016)	14
Ilustración 9. Ejemplo de PPP en El silencio de los corderos (Demme, 1991)	15
Ilustración 10. PD de una oreja en Blue Velvet (Lynch, 1986)	15
Ilustración 11. Plano picado en Los Vengadores (Whedon, 2012)	15
Ilustración 12. Ejemplo de plano contrapicado en Reservoir Dogs (Tarantino, 1992) ..	16
Ilustración 13. Plano cenital en El resplandor (Kubrick, 1980)	16
Ilustración 14. Plano nadir en Rivaless (Guadagnino, 2024)	17
Ilustración 15. Plano subjetivo en El resplandor (Kubrick, 1980)	17
Ilustración 16. Plano aberrante en Tiburón (Spielberg, 1975)	17
Ilustración 17. Diferentes ejes de cámara	20

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1. RAIDER'S MARCH	22
Ejemplo musical 2. Cadenza	29
Ejemplo musical 3. Cadenza	30
Ejemplo musical 4. Cadenza	31
Ejemplo musical 5. Cadenza	31
Ejemplo musical 6. Cadenza	32
Ejemplo musical 7. Cadenza	32
Ejemplo musical 8. Cadenza	33
Ejemplo musical 9. Cadenza	34
Ejemplo musical 10. Cadenza	34

ANEXO I: ENTREVISTA A LUKAS VAN WOERKUM (9 DE ABRIL DE 2024)

1. ¿Cómo nació el proyecto de *Symphonic Cinema* y cuál es su objetivo?

Estudié trompa en el Conservatorio de Tilburg y dirección cinematográfica en la Escuela de Arte de Utrecht. De esta combinación surgió el deseo de integrar mis dos pasiones en una nueva forma de arte llamada *Symphonic Cinema*. Como músico siempre quise expresar al público cuál es la historia que hay detrás de las notas, darle un contexto. En mi opinión, esto es importante sobre todo para un público nuevo y diverso. El cine sinfónico ofrece al público existente una comprensión más profunda de la música, al tiempo que abre las puertas a nuevos públicos.

2. Hablemos del proceso creativo, ¿cuáles son las pautas a seguir a la hora de crear imágenes siguiendo una pieza musical? ¿Cómo se crea un guión cinematográfico a raíz de una partitura?

Siempre empiezo con lo que yo llamo una partitura visual. Analizo la música y veo cuál es la tensión dramática y la estructura. A partir de este análisis creo un argumento que dividido en capítulos que se corresponden con la música. Es importante tener en cuenta que la historia que quiero expresar es siempre personal y trata temas que me parecen interesantes. No es casualidad que *The Echo of Being* sea posterior a *The Isle of the Dead*, y que vuelva a utilizar el tema del duelo en la próxima película *The Planets*.

3. ¿En qué se basa para decidir qué historia narrativa es más apropiada para cada pieza musical?

Me baso en la necesidad personal de expresar un tema determinado. Así que en cierto modo elijo la música que encaja con eso. Pero, por supuesto, también me inspiro en la música, y tampoco es casualidad que la música de Mahler me llegue al corazón, porque me interesan los mismos temas que Mahler utiliza en su música. Por otra parte, a veces la música es tan evocadora que simplemente quiero hacer algo con ella, como mi próxima

Symphonie Fantastique. Esta música debería convertirse en una película, y me comprometo a hacer con ella una increíble película de danza y comedia oscura.

4.¿Qué elemento visual (fotografía, puesta en escena, color, montaje...) consideraría fundamental para que la película fuera coherente con la partitura?

Sobre todo, el tempo y la dinámica. Es lo que tienen en común la música y el cine. También el movimiento de la cámara puede ayudar a elevar el dramatismo de la música. Por eso suelo utilizar steadicam, grúas y dollies, porque quiero que la cámara fluya con la música.

5.¿Qué parámetros o elementos musicales consideras más importantes a la hora de relacionarlos con la pieza visual: matices, velocidad, leitmotifs...?

Los leitmotifs son un buen punto de partida a la hora de analizar una partitura, y siempre están relacionados con mis personajes en la película. Los instrumentos específicos pueden ayudar a dar significado a los personajes. Por ejemplo, en mi película *Firebird* se ve a Kashkei en un solo de flauta. La flauta es el leitmotiv del Pájaro de Fuego, pero como Kashkei en mi película también es mitad pájaro/mitad humano, el solo de flauta establece una conexión entre Kashkei y el Pájaro de Fuego.

6 ¿Cuál diría que es la parte más difícil de este proceso creativo? ¿Y la más fácil?

Lo más difícil es que la música es fija. Así que la narrativa tiene que encajar en la música. A veces me entran ganas de cambiar algunos compases o notas, pero el cine sinfónico no es eso. El montaje en directo en el escenario tiene que seguir la música, así que necesito una duración extra en las tomas, para estar seguro, si la orquesta tocara más despacio. En el caso de *El eco del ser*, la interpretación del maestro Josep Vicent fue muy diferente a la de Antony Hermus, que hizo el estreno mundial en Ámsterdam. Así que cada vez la película es un poco diferente, pero esto también hace que sea emocionante para mí. Lo más fácil es trabajar con el equipo y el reparto, porque una vez que el guión está terminado, recibes muchas aportaciones y creatividad añadida de tu equipo. Es el mejor

Andrés Gutiérrez Campillo

momento de todo el proceso creativo, cuando vas a hacer magia con toda la gente que has contratado.

Estoy deseando leer el resultado final. Mis mejores deseos.

ANEXO II: ANÁLISIS DE LA CADENZA DE LUCIE ROBERT (1974)

En este color, anotaciones respecto al cortometraje
A Michel Nouaux

CADENZA
POUR SAXOPHONE ET PIANO

Lucie ROBERT

INTRO Crédits initiales titulo

En este color, anotaciones respecto al cortometraje

pas trop vite

1974 by EDITIONS FRANÇAISES DE MUSIQUE - TECHNISONOR
1, rue Magellan Paris 8e
E.F.M. 1784

Tous droits réservés pour tous pays
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 412 et suivants du Code Pénal.
Cette œuvre ou la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie du domaine public.

meno

Più mosso (♩ = 144)

ff

m.g.

g.3

ff

arraché

1ª SECCIÓN

2 (♩ = 60 env.)

Comienza la historia, ritmo pausado

P subito

N.B. Ce dernier groupe peut être éventuellement supprimé

E.F.M.1784

The image displays a musical score for a piano cadenza, likely for a violin or viola, with handwritten annotations and blue highlights. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass staff. The annotations include:

- System 1:** A blue box highlights the first two measures of the bass staff, labeled "8va" and "8va bassa". A circled measure in the treble staff is labeled "Ocurre algo inesperado" (Something unexpected happens) and "f".
- System 2:** A blue box highlights the first two measures of the bass staff, labeled "8va bassa". A circled measure in the treble staff is labeled "Más tensión, movimiento" (More tension, movement) and "loco".
- System 3:** A blue box highlights the first two measures of the bass staff, labeled "8va bassa". A circled measure in the treble staff is labeled "Más tensión" (More tension).
- System 4:** A blue box highlights the first two measures of the bass staff, labeled "8va" and "8va bassa". A circled measure in the treble staff is labeled "poco accel." (slightly accelerate) and "loco".

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "f" (forte) and "ff" (fortissimo). The page number "77" is visible at the bottom.

Punto culminante

4

3

60

(librement)

ff

Rit.

SECCIÓN II

5

Calma 8^{va}

(♩ = 60)

Aparece el defectivo

P

mf laissez vibrer

8^{va}

Leitmotiv de la femme fatale

Más movido

(♩ = 60 ena.)

6

3

pp cantabile

pp

pp

pp 8^{va} bassa

pp 8^{va} bassa

p

8^{va} bassa

F. M. 1724

Comienzan los tresillos, movimiento, andar

(♩ = 54) *perdendosi* **7** *pp* **5**

(♩ = 51) *précédente*

Interviene el saxofón, se encuentran los dos personajes *pp*

(♩ = 54) *p* *antabite* *précédente*

(♩ = 63) Le entrega la foto *meno p*

SECCIÓN III **4**

(♩ = 54) **8** El detective asiente *ppp*

Mosso (♩ = 116) *pp* Más animado, comienza la investigación

No rápido

(♩ = 54) *

(♩ = 54) (♩ = 54)

E.F.M.1784

Entrega nota primer testigo

6

9 (*rapide et souple*)

ppp

perdendosi

pp

Ted. *Ted.* *Ted.* *Ted.*

Testigo niega haberlo visto

ppp

Rall.

Ted. *Ted.* *Ted.*

Inestabilidad

poco a poco agitato

ppp *p*

10 (*♩ = 132*) + tempo

p

6ta

8va bajo

+ tensión

loco

poco cresc.

8va bajo

E.F.M. 1784

Testigo 2 señala ubicación del ex socio 7

(sempre $\text{♩} = \text{♩}$)

mf

mf

Detective busca a su amigo en esa ubicación

p (librement)

11 ($\text{♩} = 144$)

p

gta bassa

12

mp

poco accel.

gta bassa

Detective ve al ex socio

13 ($\text{♩} = 184$)

p (librement)

p

pp misterioso

loco

gta...

Comienza la persecución + movimiento y velocidad

8 *espressivo*

p espressivo

pp loco

14 *Continúa la persecución*

mp

+Tensión, el socio se da la vuelta y lo mira, el detective se para

15 *Più mosso (♩ = 92 env.) (♩ = 88)*

mp

8va. bassa

siguen andando

accl.

mp

accl.

Rit.

court

(♩ = 92)

(court)

8va. bassa

E.F.M.1784

+inestabilidad, continúa la
persecución

(très vite)

9

16 (♩ = 184)

(♩ = 184)

loco

pp

17 (b)

loco

pp

18 accel.

(les notes répétées
le plus vite possible)

ppbasso

loco 3

ppbasso

Detective sale al balcón

10

19 (♩ = 184)

Ex socio anda hacia lo desconocido
(♩♩♩♩ = 84 eno.)

plus vite

Detective baja las escaleras tras él

loco (librement)

Se para desesperado

21

sempre cresc.

E.F.M. 1784

Punto álgido

11

poco rit.

(rapide)

Detective ve y lee la nota

fff

(♩ = 72. env.)

perdendosi

(subitane)

Brahassa

Brahassa

Repetir

sempre ff

dim poco a poco

Brahassa

12

Fundido a negro

SECCIÓN IV

Calmado, leitmotiv de la femme fatale

SECCIÓN IV

Calmado, leitmotiv de la femme fatale

23 $\text{♩} = 56$ *cantabile*

pp

perdendosi

Se alternan imágenes del detective buscando y el socio torturado

f *molto*

laissez vibrer

espressivo

8va. bassa

8va. bassa

24 $\text{♩} = 50 - 56$ *+tempo*

p

8va. bassa

8va. bassa

ppp

loco

E.F.M.1784

13

Continúa la secuencia de búsqueda

(espressivo)

+Tempo, el detective encuentra al socio torturado

Lo desata, la intensidad va progresivamente creciendo

loco

E.F.M.1784

14

Aumento progresivo de intensidad, el socio ha sido asesinado

Rit. (poco sostenuto) (♩ = 50) + lento

pp

cresc.

accel. + tensión

accel.

cresc.

loco

gva.

(♩ = 72)

Punto culminante, se muestra al asesinado

ff

(♩ = 88)

E.F.M. 1784

15

SECCIÓN V

29 vuelve el tempo rápido, persecución de la femme fatale

ppp subito (la main droite en dehors)

senza più

sec

E.F.M. 1784

Continúa la persecución

16 [30] (♩ = 88 env.) [31]

pp

sempre *pp*

2^a *basso*

3^a *basso*

pp *poco* [32] *p*

4^a *basso*

mp plus sec

5^a *basso*

33 17

8va

Rit. 34 Rubato *La persecución adquiere intensidad*

Rit. Rubato *f* ($\text{♩} = 66 \text{ env.}$) ($\text{♩} = 120$)

loca 120.

35 ($\text{♩} = 66$) ($\text{♩} = 120$)

36 ($\text{♩} = 144$) *Junto al piano* *mp*

8va

($\text{♩} = 88$)

v2 bassa

E.F.M.1784

18

37 (sempre)

8^{va} ad libitum

mf

Continúa la persecución

39

40

mp

mf

8^{va} bassa

E.F.M. 1784

The image shows a page of musical notation for guitar, numbered 18 at the top left. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a guitar melody and a bass line. The first system (measures 18-27) has a yellow circle around measures 18-27. The second system (measures 28-37) has a yellow circle around measures 28-37. The third system (measures 38-40) has a yellow circle around measures 38-39 and a blue circle around measure 40. The text 'Continúa la persecución' is written above measure 39. The score is marked with 'sempre' above measure 37, 'ad libitum' above measure 38, 'mf' (mezzo-forte) above measure 38, and 'mp' (mezzo-piano) above measure 40. The bass line is labeled '8^{va} bassa' at the bottom of each system. The page number '18' is at the top left, and 'E.F.M. 1784' is at the bottom center.

19

41

p (*librement*)

p

mf

La femme fatale apunta al detective con un arma

(soutenu)

42

f

ff

guabassa

El detective se va rendir

guabassa

ossia

ff

ff

mf

43

guabassa

Se miran va a ocurrir algo

20

sans presser

ff

sans presser

ad libitum

quabassa

Tempo estable, el detective le quita el arma, empieza el forcejeo

44 Più mosso $\text{♩} = 152 \text{ env.}$

liberamente

pp

ppp

poco

cresc.

45 (très vite)

p

cresc.

(suore)

répéter ce groupe jusqu'au chiffre 46

(2^{re})

E.F.M.1784

The image shows a page of a musical score, likely for a film soundtrack. It consists of several staves of music. The top section is marked with a blue circle and contains the instruction 'sans presser' and a fortissimo 'ff' dynamic. Below this, there's a section marked '44 Più mosso' with a tempo of '♩ = 152 env.' and a 'liberamente' marking. This section includes piano (pp) and pianissimo (ppp) dynamics. A yellow circle highlights a specific passage in the piano part. Further down, there's a section marked '45 (très vite)' with a piano 'p' dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The bottom section includes the instruction 'répéter ce groupe jusqu'au chiffre 46' and a '(2^{re})' marking. The score is annotated with various musical terms like 'quabassa', 'ad libitum', and 'suore'. The page number '20' is in the top left, and 'E.F.M.1784' is at the bottom.

21

The image shows a page of a musical score for piano, page 21. The score is written for a grand piano with treble and bass staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score includes several dynamic markings and performance instructions.

Handwritten annotations in red and blue ink are present:

- A red circle around the tempo marking $\text{♩} = 112$ at measure 46.
- A red circle around a melodic phrase in the right hand at measure 47.
- A blue circle around the left hand part of measures 46-47, marked *ff martelé*.
- A blue circle around the left hand part of measures 48-50, marked *cresc. sempre*.
- A blue circle around the left hand part of measures 51-53, marked *loco*.

Printed markings and instructions include:

- cresc. sempre* (crescendo sempre) written below the first system.
- f* (forte) marking above the first system.
- ff martelé* (fortissimo martelé) marking below the left hand part at measure 46.
- cresc.* (crescendo) marking above the right hand part at measure 50.
- ossia* (ossia) marking above the right hand part at measure 54.
- loco* (loco) marking above the right hand part at measure 55.
- loco* (loco) marking below the left hand part at measure 55.

The page number 21 is in the top right corner. The publisher's code E.F.M.1784 is at the bottom center.

22 **48** (♩ = 112) Sigue sin saber si disparar

mf *crescendo* *f*

la tensión aumenta

49 (♩ = 180) + movimiento

ff *stacc.* *sempre ff*

sempre ff *stacc.*

p *ff* *cresc.*

50 (♩ = 184) Se está acordando de su socio asesinado + tensión

tr. *(b.)* *cresc.*

51 (♩ = 184) 1 2 3 *cresc.*

F.F.M.1784

Montaje rápido en bucle

51 *p sub* *cresc.*

sempre cresc. +TENSIÓN

sempre cresc.

52 *♩ = 144 c.u.v.*

MUCHA MÁS TENSIÓN

DISPARO FINAL

fff *(ad libitum)* *fff*

● IMPRIMERIE TARDY QUERCY (S.A.) 46001 CAHORS (FRANCE) N° 0856F

E.F.M. 1784

98

The image displays a musical score for a piano cadenza, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A *meno f* marking is present.
- System 2:** Continues the melodic and rhythmic development. A *16va* marking is visible.
- System 3:** Marked *Più mosso* ($\text{♩} = 144$). It includes a *ff* dynamic, a *m.g.* (mezzo-gusto) marking, and a *loco* section. The system concludes with an *accel.* (accelerando) and *(arraché)* instruction.
- System 4:** Marked *N.B.* (Nota Bene). It begins with *ad libitum* and a *8* measure rest. A *T^o* ($\text{♩} = 144$) section is circled. The system ends with a *2* measure rest and a *p* (piano) dynamic.

Additional markings include *8va*, *9va*, *10va*, *11va*, *12va*, *13va*, *14va*, *15va*, *16va*, *17va*, *18va*, *19va*, *20va*, *21va*, *22va*, *23va*, *24va*, *25va*, *26va*, *27va*, *28va*, *29va*, *30va*, *31va*, *32va*, *33va*, *34va*, *35va*, *36va*, *37va*, *38va*, *39va*, *40va*, *41va*, *42va*, *43va*, *44va*, *45va*, *46va*, *47va*, *48va*, *49va*, *50va*, *51va*, *52va*, *53va*, *54va*, *55va*, *56va*, *57va*, *58va*, *59va*, *60va*, *61va*, *62va*, *63va*, *64va*, *65va*, *66va*, *67va*, *68va*, *69va*, *70va*, *71va*, *72va*, *73va*, *74va*, *75va*, *76va*, *77va*, *78va*, *79va*, *80va*, *81va*, *82va*, *83va*, *84va*, *85va*, *86va*, *87va*, *88va*, *89va*, *90va*, *91va*, *92va*, *93va*, *94va*, *95va*, *96va*, *97va*, *98va*, *99va*, *100va*.

N.B. Ce dernier groupe peut être éventuellement supprimé

E.F.M. 1784

The musical score is written for guitar and consists of four systems of staves. The notation includes various musical elements such as triplets, dynamics, and performance instructions.

- System 1:** The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff ends with a measure containing a triplet of eighth notes. The second staff has a measure with a triplet of eighth notes. The first staff is labeled "3" at the end. The second staff is labeled "8va" and "8va bassa".
- System 2:** The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff has a measure with a triplet of eighth notes. The second staff has a measure with a triplet of eighth notes. The first staff is labeled "3" at the end. The second staff is labeled "8va bassa".
- System 3:** The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff has a measure with a triplet of eighth notes. The second staff has a measure with a triplet of eighth notes. The first staff is labeled "3" at the end. The second staff is labeled "8va bassa".
- System 4:** The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first staff has a measure with a triplet of eighth notes. The second staff has a measure with a triplet of eighth notes. The first staff is labeled "3" at the end. The second staff is labeled "8va bassa".

Additional markings include "cresc.", "poco accel.", "loco", "ff", and "8va".

E.F.M.1784

4

(librement)

ff

Rit.

5 $\text{♩} = 60$

p

mf laissez vibrer

pp *geabassa*

6 $\text{♩} = 60 \text{ env.}$

pp cantabile

pp

pp

pp *geabassa*

p

pp *geabassa*

FFM 1784

5

(♩ = 54) *perdendosi* **7** *ppp*

(♩ = 54) *précédente*

pp

(♩ = 54) *p cantabile précédente*

(♩ = 63)

meno p

8 (♩ = 54) *ppp*

No Rapido

Mosso (♩ = 116) *pp*

(b)

(b)

E.F.M.1784

The image displays a page of a musical score, likely for a piano cadenza. It consists of several systems of staves. The first system includes a treble staff with a melodic line marked with a box containing the number 9 and the instruction "(rapiide et souple)". Below this, a bass staff contains the instruction "perdendosi". Dynamics include "ppp" (pianississimo) and "pp" (pianissimo). The second system features a treble staff with a melodic line marked "Rall." (Ritardando) and "ppp". The third system includes a treble staff with a melodic line marked "poco a poco agitato" and "ppp", and a bass staff with a melodic line marked "p". The fourth system includes a treble staff with a melodic line marked "loco" and "poco cresc.", and a bass staff with a melodic line marked "p". The fifth system includes a treble staff with a melodic line marked "poco cresc." and a bass staff with a melodic line marked "p". The score is numbered 6 at the top left and 10 at the top right. The publisher's code "E.F.M.1784" is visible at the bottom center.

6

9 (rapiide et souple)

ppp

pp

perdendosi

ppp

Rall.

poco a poco agitato

ppp

p

10 (♩ = 132)

8^{va}

p

8^{va} bassa

loco

poco cresc.

8^{va} bassa

E.F.M.1784

(sempre $\text{♩} = \text{♩}$)

7

mf

mf

1 2 3 4 5

11 ($\text{♩} = 144$)

($\text{♩} = 144$)

p (*librement*)

p

8va bassa

12

mp

poco accel.

8va bassa

13 ($\text{♩} = 184$)

p (*librement*)

($\text{♩} = 184$)

pp *misterioso*

loco

8va...

8 *espressivo*

p espressivo

pp *loco*

14

15 *Più mosso* ($\text{♩} = 92 \text{ env.}$) ($\text{♩} = 88$)

mp

acc. *tr.* *pp* *court*

accel. *Rit.* *(court)*

8va bassa

E.F.M.1784

[illegible]

11

poco rit.

(rapide)

ff

fff

(♩ = 72. enz.)

perdendosi

(subitane)

Brassassa

Brassassa

sempre ff

dim poco a poco

Repetir

12

23 $\text{♩} = 56 \text{ env.}$

pp cantabile

(perdendosi)

pp

f molto

laissez vibrer

espressivo

8^{va} bassa

8^{va} bassa

24 $\text{♩} = 50-56$

p

8^{va} bassa

mf

8^{va}

p

ppp

loco

E.F.M.1784

[illegible]

E.F.M.1784

14

Rit. (♩ = 50)

Rit. (plus soutenu) (♩ = 50)

pp

cresc.

accel.

accel.

cresc.

loco

ff

(♩ = 88)

29

E.F.M. 1784

15

Handwritten musical score for piano, measures 15-29. The score is written on four staves. Measures 15-28 show a complex piano texture with many sixteenth and thirty-second notes, triplets, and dynamic markings like *ff* and *ppp subito*. Measure 29 is a repeat sign. The right hand has a circled note marked *sec* and *s*. The left hand has a circled note marked *sec* and *s*. The score ends with a double bar line and the instruction *(laissez vibrer)*.

29

(la main droite en dehors)

ppp subito

senza ped.

sec

sec

(laissez vibrer)

E.F.M. 1784

16 30 (♩ = 88 env.) 31

pp

sempre *pp*

8^{va} bassa

8^{va} bassa

poco *pp* 32

p

8^{va} bassa

mp plus sec

8^{va} bassa

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a piano and bass duo. It contains four systems of staves. The first system (measures 16-31) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A tempo marking '(♩ = 88 env.)' is present at the beginning. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'sempre pp'. A circled measure in the bass staff is marked 'sempre'. The second system (measures 31-32) continues the melodic and rhythmic patterns. Dynamics include 'poco', 'pp', and 'p'. The third system (measures 32-33) shows a change in the bass line. Dynamics include 'mp plus sec'. The fourth system (measures 33-34) continues the piece. The score is written in a standard musical notation with various accidentals and articulation marks.

8va

33

17

f

Rit.

34 Rubato

f

Rit.

Rubato

f (♩ = 88 env.)

(♩ = 120)

loco

2ed.

35

(♩ = 88)

f

(♩ = 120)

36

(♩ = 144)

mp

8va

(♩ = 88)

8va bassa

E.F.M.1784

Detailed description: This is a page of a musical score for piano and voice. It contains measures 33 through 38. The score is written for two piano staves (treble and bass clef) and a vocal line. Measure 33 shows a vocal entry with a forte (f) dynamic. Measure 34 is marked 'Rubato' and features a piano accompaniment with a 'loco' (lento) tempo change. Measure 35 continues the piano accompaniment with a tempo of 88 beats per minute. Measure 36 is marked 'mp' (mezzo-piano) and features a tempo of 144 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 114 at the bottom.

19

41

p (librement)

mf

(soutenu)

42

8^{va}

f

ff

gubassa

8^{va}

ossia

8^{va}

ff

gubassa

43

ff

mf

gubassa

E.F.M. 1784

20

sans presser

8va

ff

sans presser

8va

ad libitum

ff

quabassa

44 Più mosso $\text{♩} = 152 \text{ env.}$ (librement) *pp*

8va

poco

cresc.

8va

45 (très vite) *p* *cresc.* (2^{re})

(sonore)

répéter ce groupe jusqu'au chiffre 46

E.F.M.1784

21

46 (♩ = 112)

cresc. sempre

ff martelé

8va bassa

47

ossia

8va

loco

8va bassa

loco

E.F.M. 1784

22 [48] (♩ = 112)

mf *crescendo* *f*

[49] (♩ = 180) *stacc.* *sempre ff*

sempre ff *stacc.*

p *ff* *cresc.*

[50] (♩ = 184) *tr.* *cresc.*

p *cresc.*

F.F.M.1784

The image displays a handwritten musical score for guitar and piano, organized into four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a guitar staff with a melodic line and a piano staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *p sub* and *cresc.*. A measure number of 51 is indicated.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. The instruction *sempre cresc.* is written above the guitar staff.
- System 3:** Includes a tempo marking $\text{♩} = 144 \text{ env.}$ and a measure number of 52. The piano staff features a series of chords.
- System 4:** Concludes the piece with a final melodic flourish in the guitar staff and a series of chords in the piano staff. Dynamics include *ff* and *ff*.

At the bottom left, the publisher information reads: "IMPRIMERIE TARDY QUERCY (S.A.) 45001 CAHORS (FRANCE) N° 0856". At the bottom right, the number "E.F.M. 1784" is printed.