



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

**LA MÚSICA EN EL VIOLÍN ROJO, SUS
DIFERENTES FUNCIONES**

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :
JOHAN STEVE HERNÁNDEZ CRUZ

ASESOR: LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

DICIEMBRE DEL 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El 2007 fue un año en el que se culminaron dos proyectos importantes en mi vida: El reporte del seminario y el lanzamiento de un disco que contiene mis composiciones, un sueño, a su vez el 2006 fue el año en el que se cocinaron tanto la tesis como el álbum, debo decir que todo fue un trabajo titánico, de no dormir, de no comer, en el que se interpusieron caídas, depresiones, y muchos obstáculos más, como lo es el que el ámbito profesional reclamó por mucho tiempo su espacio en mi vida y luego desapareció, lo cual hizo muy difícil el proceso. Para poder escribir esto hubo que luchar contra la tristeza misma y otros espectros, pero el esperado día ha llegado y tengo que agradecer y dedicar: a la música que es el motor de mi vida, a mis padres, Emiliano e Isabel, porque desde que nací aceptaron que jamás dormiría por la noche, y en estos últimos meses levantaron la mano para hacerme sentir que siempre van a estar conmigo, a mi hermano y hermanas, por cuidarme desde que me conocen, César, Reyna, y muy especialmente a Eva y Perla quienes siempre han hecho sentir su afecto, a mis sobrinos Isabella, Ilse y Felipe, a Lorena por tantas cosas, cuenta conmigo para siempre, a Felipe y Francisco, Pancho eres una gran lección de vida, a Pamella por todo su apoyo determinante y su resplandor, a mis hermanos de aibo Jorge y Héctor, tengo una deuda infinita, a Hugo Hernández porque he aprendido mucho de él y lo aprecio como profesor y persona, a Guillermo Maciel por su participación, a María Luisa Morales por su ayuda en la carrera y después del seminario, a Lourdes López por su sabiduría pero sobre todo por su paciencia, a mis maestros de la carrera y del seminario sin excepción, a la familia González Hernández, a mi tío Carlos con mucha bendición, a todos mis primos en especial a Carlos porque he aprendido mucho de él, a toda mi familia en general, mis abuelos, amigos y gente que quiero mucho, Gaby Sam y Mónica por su presencia de años, a Sandra Pérez por dejarme ir al seminario, Annina y su buena vibra, así como la comitiva de Finlandia por su apoyo moral, a mis compañeros del seminario por su ayuda en especial a Aldo y Karla, Dee Claypoole, Barbeaks te aprecio mucho, Wendy, Darío, Morris, Ray, Erick Gracia y Ruby que es como mi hermano y su familia que es como la mía, Norma López y América por su ayuda, Andrés con mucha fuerza, a Nurvarit, a François Girard y a John Corigliano.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
1. La música en el cine	4
1.1 Audición versus visión	4
1.2 La música en el cine	5
1.2.1 El Dolby Estéreo	8
1.2.2 Ruido o sonido	9
1.3 ¿Qué diablos es la música?	10
1.3.1 El ritmo	11
1.3.2 La Melodía	12
1.3.3 La Armonía	12
1.3.4 El timbre	13
1.4. Música diegética (de pantalla)	13
1.4.1 No diegética (de fondo)	13
1.4.2 Formas para emplear la música de pantalla y la música de fondo	14
1.5 Funciones de la música	15
1.6 Los géneros de la música en el cine	19
1.7 La música de concierto en el cine	19
1.8 El proceso creativo de la música para cine	21
1.8.1 Creación de la partitura para el filme	24
1.8.2 El silencio	25
CAPÍTULO 2	
2. La cinta <i>El Violín Rojo</i>	26
2.1 François Girard, director de la cinta	26
2.2 Ellos hicieron <i>El violín Rojo</i>	28
2.3 Así se cuenta <i>El Violín Rojo</i>	30
2.4 Reseña interpretativa de <i>El Violín Rojo</i>	32
2.5 John Corigliano, creador de la música para el filme	46
2.6 Datos del Soundtrack	47
2.7 El violín, datos generales del instrumento	48
2.8 Paganini, uno de los más grandes violinistas	51

CAPÍTULO 3

3. Desarrollo histórico de la música de concierto, conceptos y estilos musicales	52
3.1 Barroco	62
3.1.2 Características de la música barroca	63
3.1.3 Compositores del Barroco	64
3.1.4 Características de la música de Bach	64
3.2 Clasicismo	65
3.2.1 Características de la música clásica	65
3.2.2 El Concierto Clásico	66
3.2.3 Constitución orquestal	66
3.2.4 Época de genios.	67
3.2.5 Haydn	67
3.2.6 Mozart	67
3.2.7 Beethoven	68
3.2.8 Características de la música de Ludwig van Beethoven	68
3.3 Romanticismo	69
3.3.1 Características del romanticismo	70
3.3.2 El músico romántico.	70
3.3.3 Compositores románticos	71
3.3.4 Franz Schubert	71
3.3.5 Frédéric Chopin	72
3.3.6 Franz Liszt	72
3.3.7 Robert Schumann	72
3.3.8 Wagner	73
3.3.9 Características de la música de Wagner	73
3.3.10 El Medio Sinfónico	74
3.3.11 Música de Cámara	74

3.4 Música contemporánea, Siglo XX	75
3.4.1 Stravinsky	75
3.4.2 Características de la música de Stravinsky	76
3.5 Historia de la música de concierto dentro de <i>El Violín Rojo</i>	77
CAPÍTULO 4	
4. Los diálogos del Violín	80
4.1 Análisis de la música de <i>El Violín Rojo</i>	80
4.2 Utilización del silencio en la cinta	87
4.3 Análisis del soundtrack de El Violín Rojo.	87
4.4 El violín, Protagonista	92
4.4.1 Narración, personajes y actantes	92
4.4.2 Actante	93
4.5 El personaje como actante	95
4.5.1 Personaje protagonista y personaje antagonista	95
4.6 El violín levanta la voz dentro del filme	96
CONCLUSIONES	98
FUENTE DE CONSULTAS	101

Introducción

Tengo un interés por la música, que es comunicación por sí misma. Luego de notar tanto en los medios de comunicación como en lo ocasional que muy pocas veces se aborda el tema de la música de alguna película, surge mi inquietud por el estudio al respecto. Siempre se habla de la historia, de los actores y sus actuaciones, de la fotografía y otros aspectos también, pero casi nunca de la música, por ello creo que ya es tiempo de hablar de ella.

En esta investigación profundizaremos en lo tocante a la música, ya que me parece que cuando se menciona de su participación en alguna cinta, se hace en un plano que no corresponde a su importancia, de ahí el interés de adentrarme en ella, y ampliar las percepciones en el estudio de sus cualidades y funciones, ya que considero que la música no sólo refuerza el mensaje, sino que es portadora del mensaje mismo, y así, puede ser más entendible, pero lo más importante es que se amplía la posibilidad de una verosímil decodificación del mismo.

Considero importante estudiar la música dentro de esta generación, ya que es una generación netamente gráfica, en la cual se afirma que lo que se ve no se juzga o que una imagen dice más que mil palabras, donde las imágenes nos llegan en instantes desde cualquier parte del mundo, por ello me parece importante estudiar la música, la cual nos llega a través del oído, sentido que en la actualidad hemos dejado en segundo término.

A pesar de que es cierto que la mayoría de la información nos llega a través de la vista, el oído es un sentido más penetrante, vemos lo de enfrente, y muy claramente lo que está en una distancia intermedia, pero no podemos ver lo que está tras una pared, o a la vuelta de la esquina, en cambio con el oído sí lo podemos escuchar, el audio nos llega y nos envuelve, un sonido es capaz de penetrar a través de las superficies, o sea que podemos llegar a oír lo que no vemos.

Para escoger la cinta y por ende su música, recordaba que *El Violín Rojo* era una buena opción. Más aun cuando la vi nuevamente, me pareció además de excelente, hermosa.

Esta investigación pretende pues, denotar la importancia de la música dentro de un filme, basados por supuesto en la que compone a *El Violín Rojo*, por ello la desglosaremos en cuanto a sus características y funciones, para identificar cómo actúa. Es notable que la música de esta cinta está compuesta para una Orquesta Sinfónica, lo cual de entrada denota su complejidad. Considero que dicha música juega un papel primordial, la respuesta a esto último es lo que queremos encontrar.

En el primer capítulo se explicará la importancia del sonido en el audiovisual, veremos como poco a poco los teóricos han pugnado por reposicionar al sonido con respecto a la imagen, porque durante mucho tiempo se ha considerado que ésta tiene más importancia que el sonido. Además se abordarán referencias históricas en cuanto a la aparición del cine sonoro, y su desarrollo. También se explica lo que es la música, sus componentes, y sus funciones dentro de una cinta. Se habla de la música de concierto en el cine, puesto que la música de la cinta en cuestión es de estas características. Y se explica el proceso de creación de la música para el filme.

En el segundo capítulo exponemos los datos de la cinta, como el director y su filmografía, quiénes conforman el elenco, quién es el compositor, el escritor, en general todos los involucrados en la misma. Se hace lo propio con la música, se explica quien es el compositor, y demás datos principales. También se hace una reseña detallada de la cinta, se elaboran una tabla y una gráfica para poder ver como se narra la historia, ya que tiene una estructura muy compleja. Y se muestran ciertos puntos con respecto al violín como instrumento, sobre todo históricos.

Para el tercer capítulo se expresan algunos conceptos musicales, que serán muy útiles para el análisis de la cinta, se explica el desarrollo histórico de la música de concierto y se dan datos de algunos compositores, para comparar los estilos de su música, con los de la cinta.

El cuarto capítulo contiene un análisis a profundidad de la música del filme en conjunción con la imagen, se desglosan las funciones que cumple, y se interpreta el sentido y las intenciones de dichas funciones. Y como un plus se interpreta track por track el soundtrack de la película, esta vez desligado de la imagen, para notar cómo suena y cómo esta compuesta la música sola, este análisis lo hace un compositor.

Con esto, la investigación pretende que se le dé a la música la importancia que merece dentro del filme, que se valore claro como arte, pero que se aprecie también por su valor funcional, y sobre todo que se utilice por esto último.

En muchos títulos a través de la historia del cine la música ha sido utilizada magistralmente, me parece que esta cinta reúne infinidad de formas a las que se recurrieron con la finalidad de arbitrariamente provocar efectos en el espectador, y esta investigación es un desglose y un estudio para apreciar detalladamente, las infinitas posibilidades expresivas de la música y sus elementos.

Hay películas que se caen si se les quita la música, a pesar de que este no es el caso, sin este elemento sí perdería muchísima fuerza y consistencia, es aquí donde hago una invitación para adentrarse en la magia de la música de *El Violín Rojo*.

1. La música en el cine

La música es un elemento que nutre al cine, por sus características naturales posee una gran expresividad, y ésta resulta funcional para lograr efectos en el espectador. En esta primera unidad abordaremos el tema de la música desde uno de sus principales componentes, el sonido, la importancia de éste en nuestras vidas día con día, y sobre todo, el efecto que vino a imprimirle al cine, este último, y la música son dos elementos que ya no se pueden disociar.

1.1 Audición versus visión

Puesto que somos una generación en un mayor porcentaje visual, se podría aseverar que el humano recibe más información a través de la vista que del oído, sin embargo esto es debatible, puesto que la visión descansa aproximadamente una tercera parte de la vida del humano, ya que esa misma proporción del día la dedicamos a dormir, sin embargo el oído por su parte, permanece trabajando, noche y día durante toda la vida. Especialmente en los periodos de descanso, es el que permanece alerta, y nos despertará de inmediato si escuchamos algo anormal en el entorno.

Por su parte el oído cubre continuamente la totalidad del entorno dimensional humano, sin importar la posición del cuerpo, la oscuridad tampoco le representa un obstáculo, mientras que la vista sólo cubre el cincuenta por ciento del entorno, es decir que no podemos ver lo que hay detrás de nosotros pero sí podemos escuchar lo que se genera. Además de que para poder ver necesitamos que la luz presente muy buenas condiciones.

Michel Chion afirma que la asociación del sonido y la imagen genera una percepción completamente distinta a la que produce cada uno de ellos por separado; y concreta esto teóricamente proponiendo el valor añadido:

“éste es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador, audio-espectador de hecho, sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente. Ello le conduce, a menudo de forma paradójica, a denominar el sonido o la música como redundantes con la imagen, como si sonido y música no fueran más que la sombra, la emanación, el doble de la imagen, mientras que esta última es vista a través de lo que oímos, y está estructurada, y marcada totalmente por el sonido”.¹

En resumen digamos que por valor añadido es la sustancia expresiva e informativa con la que un sonido enriquece a una imagen.

1.2 La música en el cine

Con la adhesión del sonido a la imagen, el cine enriqueció su expresividad. El sonido, a demás de ser un complemento, le da poder a la imagen, generando un efecto más realista. Además, en el nivel narrativo, cambió para significar un ahorro de planos y de complicaciones visuales que la imagen sin audio tendría que utilizar para hacerse entendible. Nuestra realidad es sonora, luego entonces, el uso del sonido en el cine evita la utilización de recursos como las pizarras que contienen una explicación escrita.

El sonido es un elemento primordial del audiovisual, sin embargo no puede compararse con la imagen, son dos cosas distintas su papel no está subordinado, sino que ambos deben complementarse, de esta manera el resultado deberá ser una unidad que representa múltiples cualidades expresivas.

No obstante, muchas veces el recurso del audio, que debe ser complementario, puede ser tomado por el realizador como un simple refuerzo a la imagen. De hecho, muchos autores consideran que en los medios audiovisuales la imagen tiene un peso específico mayor. Pero también se puede dar el argumento contrario en algunas modalidades, por ejemplo, en el videoclip. En muchos audiovisuales la utilización de piezas largas de música generan un efecto muy expresivo, como lo hacen en la serie *Small Ville*. Por todas sus cualidades y por las mismas características de la audición

¹ Michel Chion. *La música en el cine*. España, Ed. Paidós, 1997, pág. 209.

humana, el sonido nunca debe ser sustituto de la imagen sino un complemento, que además es recíproco.

Ángel Rodríguez, postula que la idea de que el audio es menos importante que la imagen en una narración audiovisual supone en realidad seguir dándole la primacía absoluta al sentido de la visión. En el contexto del lenguaje audiovisual el sonido no enriquece a la imagen, sino que modifica la manera en que lo percibe el receptor.

“El audio no actúa en función de la imagen ni dependiendo de ella, sino que actúa como ella y al mismo tiempo que ella, aportando información que el receptor va a procesar de manera complementaria, en función de su tendencia natural, a la coherencia perceptiva. Lo importante aquí es como el comunicador utiliza estos dos elementos, que logre darles a cada uno el valor correspondiente, ya que ambos son importantes, y en la planeación de lo que pueden generar juntos, es en donde se debe actuar con mayor suspicacia.”⁸

Luego de la aparición del cine sonoro, donde se conjuntaron la imagen y el sonido en la misma película, el audio se ha convertido en un recurso imprescindible que ya no puede separarse del fuerte impacto que provoca en el espectador, puesto que ha creado un distinto modo de percepción, con muchísimas posibilidades.

La banda sonora cambia totalmente la forma en que puede percibirse una imagen. Imágenes iguales pueden interpretarse muy distintamente si cambiamos la banda sonora.

La banda sonora es la sección longitudinal de una película cinematográfica en la que se registra el sonido. Pese a que el término banda sonora se ha popularizado para designar la música y canciones de una producción audiovisual (*musical score*), donde *score* vendría siendo en español partitura. En realidad el término banda sonora ha de ser utilizado para englobar todo el sonido grabado que ésta incluye, en inglés es utilizado el término *soundtrack*. De ahí que se entienda, por banda de sonido el soporte que incluye el diálogo (las voces de los personajes), el audio ambiental, los efectos de sonido y la música.

⁸ Ángel Rodríguez. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, España, Ed. Paidós PC, 1998, pág. 221

Con la aparición del cine sonoro la infinidad de posibilidades visuales se mezcló con los infinitos recursos acústicos. En una perspectiva de desarrollo histórico de la cinematografía Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, a modo, enumeran las aportaciones esenciales que generaba la incorporación del sonido, con exclusión de la música, que ya existía en el cine mudo en forma de orquestas de acompañamiento durante la proyección en sala, estas novedades eran:

“El sonido facilitaba la continuidad y la fluidez narrativas, al eliminar los rótulos escritos intercalados.

1. Permitía una gran economía de planos, al poder representar elementos ausentes del encuadre por su sonido en *off*, sin necesidad de visualizarlos.
2. Desplazaba el protagonismo del plano, pieza de montaje clave y base del ritmo en los sintagmas mudos, hacia el protagonismo de la escena, definida por una mayor cohesión espacio temporal y por una continuidad más sólida, sostenida por la actuación y diálogos de los actores, así como por los movimientos de cámara para seguirlos (origen del plano secuencia sonoro).
3. Permitía la introducción de un narrador oral (en primera o en tercera persona), mediante su voz en *off*.
4. Aportaba una valoración dramática del silencio, que era propiamente inexistente cuando el cine era mudo.
5. Introducía el rico universo acústico de los efectos sonoros, no sólo en función mimética, sino también dramática y expresiva”.⁹

Todavía se mantiene en algunos círculos la consideración de que el cine dejó de ser auténtico, cuando se hizo sonoro. Lo que quizá fue cierto en los primeros momentos, cuando se utilizaban simplemente las novedades del invento sin que los códigos expresivos se hubieran desarrollado, dejó de tener justificación cuando los creadores comenzaron a sedimentar sólo la novedad técnica y empezaron a demostrar la utilidad expresiva y creativa de las técnicas sonoras aplicadas a la imagen.

Aunque existían los procedimientos técnicos de grabación y de reproducción del sonido, para que se produjese la implantación generalizada se necesitaba dar el paso de los primitivos discos sincronizados a la incorporación de una banda de sonido al lado de la película cinematográfica. Sólo así podría considerarse una realidad la existencia de la banda sonora integradora de las voces, efectos y música.

⁹ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. España, Ed. Paidós, 1998, pág 194.

Durante los primeros años de cine sonoro continuaron haciéndose brillantes e interesantes filmes mudos, aunque progresivamente, y tras los primeros años de búsqueda y consolidación de un lenguaje ya audiovisual, la técnica del cine sonoro se impuso rotundamente en la producción cinematográfica mundial.

Algo que vino a afectar en años recientes la parte sonora del cine de forma tal que se ha generalizado, es el Dolby Estéreo, por la pureza y la calidad con que se puede escuchar el audio, afectando por completo la manera de cómo es utilizado el sonido dentro del filme.

1.2.1 El Dolby Estéreo

Cuando vamos actualmente a las sales de cine, ya es muy común ver esta referencia en las pantallas. El Dolby ha significado un nuevo terreno para los efectos, y sobre todo para la música. Los sonidos de una orquesta se pueden transmitir de una manera mucho más precisa, detallada y completa. Ello permite parámetros más amplios, al utilizar los registros más graves al igual que los más agudos, extendiendo hacia arriba y hacia abajo las posibilidades sonoras.

Los registros graves, muy utilizados en géneros, como la música electrónica han adquirido una presencia, jamás experimentada en las salas de cine, ya que los filmes, con sonido magnético, de los años cincuenta y sesenta, no conseguían esta sensación en las frecuencias bajas.

Con el Dolby estéreo se consiguió un considerable aumento de dinamismo, es decir de posibles contrastes entre sonidos débiles y fuertes. Además este sistema ofrece a la orquesta un fondo totalmente nuevo, éste puede ampliar sus cualidades sonoras, especialmente en los agudos, sin perjudicar a los diálogos y a los efectos, logrando una mezcla que contiene sinnúmero de sonidos, y que todos se pueden percibir a la vez con una perfecta nitidez, que no se había experimentado.

1.2.2 Ruido o sonido

Existe un problema en el habla española para designar a lo que oímos, todo lo que podemos percibir a través del oído lo llamamos ruido o sonido indistintamente, Michel Chion reflexiona sobre esto, y hace una comparación de la utilización de la palabra ruido en el francés y en el inglés.

“Cada una de las lenguas entraña una especificidad al respecto. Por ejemplo, la francesa emplea rara vez la palabra sonido en la vida cotidiana, para designar un sonido que no sea musical ni vocal, en cuyo caso recurre a la palabra ruido, que se haya irremediadamente marcada por un uso peyorativo. Mientras en Francia se habla mucho más a menudo de “un ruido de pasos”, que de “un sonido de pasos, en la lengua inglesa *sound* se aplica, en el marco del lenguaje corriente, tanto como a unos pasos, como a la música, así por lo que respecta al cine, los ruidos se califican característicamente como *sound effects*.”

Hacer ruido”, en Francia es sinónimo de molestar, de agredir. “No hagas ruido”, es lo que se le dice a un niño francés, mientras que la lengua inglesa utiliza un *be quiet*, (estate quieto), más positivo. El ruido se puede, por tanto, designar inmediatamente como una molestia. La palabra *noise*, se destina en inglés a todo lo que se puede entender como parásito o ruido de fondo (en las técnicas de grabación, es lo que se debe eliminar)”.¹⁰

Sí escuchamos música de Beethoven, generada por un vecino, a todo volumen mientras dormimos a las dos de la mañana, la dulce pieza podría convertirse en ruido, en tanto que no deseamos escucharla. En la mayoría de los esquemas del proceso de la comunicación, se determina que ruido es todo aquello que dificulta el flujo del mensaje, o el proceso de la comunicación misma.

Analizando lo anterior, concluyo para el desarrollo de esta investigación, que utilizaremos la palabra ruido para designar aquella emisión sonora que no deseamos escuchar, ya que resulta molesta por determinadas circunstancias a nuestros oídos. En pocas palabras diremos que el sonido, al molestar se convierte en ruido. Y que el sonido es cualquier emisión sonora, que obviamente, no resulta molesta.

¹⁰ Michel Chion. *Op. Cit.*, pág. 214.

Hago esta diferenciación porque hay teóricos que dentro del lenguaje cinematográfico, que designan por igual a los ruidos y a los sonidos, unos sólo utilizan el término ruido para todo lo que se escucha en la banda sonora, y otros sólo utilizan el término sonido. En mi punto de vista ambos existen dentro de la banda sonora, pero no son lo mismo. Una vez claro esto, serán más entendibles ciertos temas que se van a desarrollar adelante.

La música forma parte de uno de los tres componentes de la banda sonora, es sumamente complejo, pero sobre todo útil, de ahí que sea el punto esencial de esta investigación.

La música es un extraordinario elemento que se combina con la imagen, porque posee distintas cualidades que repercuten en la apreciación de la obra como espectador. Es un excelente vehículo para la creación de ambientes. Su aparición da ritmo al desarrollo de los acontecimientos, es muy eficaz como recurso para exponer situaciones sin explicación verbal y puede usarse de muchísimas otras maneras.

Desde los inicios del cine sonoro, la música ha sido la parte más arbitraria de la banda sonora. Ya que es usada para provocar intencionalmente, determinados efectos en conjunción con la imagen.

1.3 ¿Qué diablos es la música?

La música es una expresión cuyo elemento esencial es el sonido, en su producción son imprescindibles el silencio y el tiempo, su arte radica en el bien combinar de estos tres elementos, para expresar, sentimientos o emociones y estados de ánimo, tiene cuatro elementos esenciales: El ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Esos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor. Desde el punto de vista del oyente común, tienen sólo un valor limitado, puesto que raramente podría determinar cual es cual al escucharlos todos a la vez. El efecto que causan estos elementos juntos es lo que más interesa.

Es importante subrayar que la música es un todo, la equipararemos con la poesía para denotar que existe “la poesía de sor Juana”, al igual que “la música de Mozart”, es decir que es incorrecto decir “hay músicas”, cuando nos referimos a canciones o a piezas, es importante tocar este punto, ya que en ambiente de los medios de comunicación, es muy común escuchar que se le va añadir músicas a la imagen, cuando en realidad lo que se le añadirá es música, independientemente de que sean muchas piezas o fragmentos.

No obstante, se podría considerar que es casi imposible tener un concepto más pleno del contenido musical si no se ahonda hasta cierto punto en sus componentes (el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre). Dominar estos conceptos es extremadamente difícil.

No pretendemos en esta investigación reunir elementos para componer una sinfonía, ni mucho menos, pero sí es pertinente conocer más afondo estos conceptos, luego entonces será más fácil comprender el efecto del conjunto; y para ello se deben desarrollar cuestiones técnicas e históricas.

1.3.1 El ritmo

La mayoría de los historiadores están de acuerdo en que la música comenzó con la percusión de un ritmo, un ritmo puro tiene un efecto inmediato y directo sobre nosotros, tanto, que al escuchar música el ritmo es el nos hace mover el cuerpo.

La música de los pueblos africanos y de la mayoría de los pueblos antiguos, es casi exclusivamente rítmica y a mayoritariamente de mucha complejidad.

Cuando alguna vez en nuestra vida escolar, presentamos una tabla gimnástica, o cualquier tipo de baile, para hacer los pasos al tiempo de la música, contábamos hasta el ocho o hasta el dieciséis. Y ahí ya estábamos en contacto con el ritmo.

1.3.2 La Melodía

La melodía no es más que lo que silbamos de una pieza, en una canción la letra es una melodía, y en una pieza instrumental es de lo que más nos acordamos, y por ende silbamos involuntariamente. Más propiamente es una sucesión de sonidos distintos entre sí, por su altura, intensidad o duración, en ella va implícito el ritmo, y es uno de los medios más poderosos de expresión.

La melodía sigue inmediatamente en importancia al ritmo, y tiene el poder de cambiar nuestro estado de ánimo. Carlos Santana, dice que su música está basada en el ritmo y la melodía, que estos elementos son dos líneas paralelas, que dejarán de serlo en cuanto las mismas comiencen a hacer el amor, en un efecto natural. Enunció esto en una conferencia de prensa en Polanco, México D.F. en el 2004.

1.3.3 La Armonía

Tomando como referencia al ritmo y la melodía, la armonía es el más difícil de estos tres elementos, es muchísimo más reciente que el ritmo y la melodía, los cuales se le ocurrieron naturalmente al hombre, contrariamente la armonía que fue naciendo poco a poco, como resultado de un concepto intelectual que fue estudiando a través de los años, el efecto de la combinación de las notas musicales.

Hasta antes del siglo XIX aproximadamente la música estaba construida en una simple línea melódica. Y así es todavía entre los pueblos orientales, aunque sus simples melodías a veces se complementan con ritmos complejos. Los compositores que experimentaron a prueba y error con la armonía, cambiaron por completo la música, por lo menos en las naciones occidentales. De ahí que se considere a la armonía como uno de los hechos más importantes de la historia musical.

La producción simultánea de varios sonidos engendra los acordes. La armonía, considerada como una ciencia, es el estudio de estos acordes y sus relaciones mutuas.

1.3.4 El timbre

Integrado recientemente a los tres elementos anteriores, dándole una importancia merecida, el timbre es el color del sonido, es decir el sonido que caracteriza a cualquier agente sonoro. El timbre en la música es algo similar al color en la pintura.

De igual modo que la mayoría conoce la diferencia que hay entre el blanco y el verde, así el distinguir las diferencias de timbre es una facultad innata en casi todos. Esto es por ejemplo, distinguir el sonido entre un violín y un piano.

Muchas veces un tema puede ser tocado en el violín, la flauta, el clarinete, en la trompeta o en muchos otros instrumentos. Lo que se tiene que hacer es escoger uno, aquél que tiene el timbre con que mejor se expresa la idea. Es decir que la selección la determina la cualidad expresiva de cada instrumento.

1.4. Música diegética (de pantalla)

La música, en el discurso audiovisual, puede seguir desde la misma acción, a esta clase se le denomina *diegética*, surge de la propia escena y tiene en principio, un carácter realista cumpliendo la función de recrear el entorno de los personajes.

Esta música es la procedente de fuentes sonoras presentes en la pantalla, por ejemplo cuando un personaje escucha la radio, o cuando un intérprete en pantalla ejecuta una pieza.

1.4.1 No diegética (de fondo)

La música *no diegética*, es la que emana de una fuente imaginaria que no está presente en la acción. Se inserta en la banda sonora con objeto de conseguir determinados efectos tanto estéticos como funcionales.

Para evitar una posible complicación derivada del término *diégesis*, Michel Chion rebautiza el concepto de música *diegética*, convirtiéndola en, *música de pantalla* entendiéndose que ésta es la que podemos ver que es generada dentro del cuadro. También cambia el concepto de música *no diegética*, transformándola en *música de fondo*, es decir, la que es generada fuera del cuadro. Pienso que de esta manera se simplifica el manejo y la comprensión de la terminología, por ello adoptaremos esta nueva denominación.

1.4.2 Formas para emplear la música de pantalla y la música de fondo

La música de pantalla puede emplearse como recurso dramático. Esta forma de uso estará más justificada desde dentro de la propia ficción que si se empleara música de fondo. El leitmotiv asegura al tejido musical una especie de elasticidad, de fluidez deslizante. La música de pantalla puede suponer un complemento extraordinariamente eficaz en los momentos en los que se hace necesaria una cierta interrupción dramática para romper la tensión, para desplazarla hacia otros nudos dramáticos, o para encaminarla hacia la resolución de algún punto.

La música de pantalla, necesita en la planeación un mayor esfuerzo creativo, pues debe adaptarse a las necesidades concretas de cada historia. Por esta razón es frecuente que se encuentre menos estereotipada que la de fondo, a la hora de querer generar suspenso por ejemplo.

Al igual que la música de pantalla, la de fondo se puede emplear para lograr una más profunda significación, en conjunto con la imagen, esto es más fácil cuando utilizamos de música de fondo que si lo hiciésemos con de pantalla.

La música de fondo se ha convertido en un elemento insustituible en la sustancia expresiva de cualquier filme. Es ya una convención, y es inseparable de la historia del cine, puesto que antes de la aparición del cine sonoro, ya se empleaba como acompañamiento de la proyección cinematográfica, interpretada por un pianista o por una orquesta.

1.5 Funciones de la música

Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía señalan algunas de las funciones que puede cumplir la música de fondo:

1. “La de refuerzo, que se efectúa con frecuencia asociando a la imagen una melodía o, en su caso un leitmotiv que, en forma de paráfrasis relacione los sentimientos evocados por la música, con el tema representado en la imagen visual. La técnica del leitmotiv actúa creando esquemas musicales en los que el oyente puede reconocer figuras, sentimientos y símbolos, y el factor empleado en esta técnica es el es la repetición de un motivo en diferentes situaciones, del desarrollo dramático creando así, una asociación entre el motivo musical y una determinada situación.

2. La melodía es una composición apropiada para acompañar el desarrollo de las imágenes. Por su sencillez. Hace posible adivinar los acordes que se conectarán sucesivamente. De esta manera la melodía se hace fácilmente reconocible por el espectador que puede percibir, sin sorpresas ni dificultad, el tipo de clave emocional en que llega el discurso (melancolía, alegría, amor etc.).

3. La función de refuerzo puede estar dirigida hacia la creación de atmósferas o de ambientes históricos en paralelo con otros elementos como la iluminación y el vestuario.

4. La música encuentra también una función de enlace entre diferentes planos o secuencias. Puede ser enlace de dos acciones o nudos dramáticos, aportando una tensión emocional a los intermedios descriptivos, o en otra línea, puede unir significativamente imágenes del recuerdo o premoniciones con la acción o sucesos del presente. Con esta función de enlace, la música contribuye a homogeneizar el contenido de planos distintos”.⁵

Cuando está bien hecha, es indudable que una banda sonora y su partitura musical pueden ayudar enormemente a una película. Brevemente se enumerarán así, ciertos modos en que la música enriquece a la pantalla, según Michel Chion:

1. “*Crera una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar.* No es que todos los compositores de Hollywood se preocupen por tal nimiedad. A menudo sus partituras son intercambiables: Un drama medieval del siglo XIII y una moderna batalla de sexos reciben un tratamiento similar. La rica textura sinfónica de fines de siglo XIX sigue siendo la

⁵ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía. *Op Cit.*, págs. 207-208.

influencia dominante. Pero hay excepciones. Recientemente la película de vaqueros ha empezado a tener su propia atmósfera musical, generalmente derivada de la canción folklórica.

2. *Subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.* La música puede influir sobre las emociones del espectador, haciendo a veces de contrapunto a lo que ve, con una imagen auditiva que indica lo contrario de las imágenes. Esto no es tan sutil como puede parecer: un acorde disonante bien colocado puede modificar la actitud del espectador en mitad de una escena sentimental, o música en contraste con la imagen bien colocada, puede convertir el que parecía un momento solemne en uno digno de carcajadas.

3. *Servir como una especie de fondo neutro.* Ésta es la música que se supone que no oímos, de esa clase que sirve para llenar los pasajes vacíos, como las pausas en una conversación. Ésta constituye la tarea más ingrata del compositor. Pero a veces, aunque nadie más pueda notarlo, obtendrá una satisfacción privada al pensar que música de poco valor intrínseco, por medio de una buena manipulación profesional, ha dado mayor vida y humanidad a una sombra fantasmal proyectada en una pantalla. Eso es lo más difícil de hacer, como puede atestiguar cualquier compositor; este tipo de música tendrá que entretenerse por debajo del diálogo.

4. *Dar un sentido de continuidad.* El editor de la película sabe mejor que nadie cuánta ayuda puede prestarle la música para dar unidad a un medio visual que, por su naturaleza misma, continuamente está en peligro de desmembrarse. Donde más claramente se ve esto es en las escenas de montaje, cuando el uso de una idea musical unificadora puede salvar los breves pasajes de escenas desconectadas, para que no resulten caóticas.

5. *Sostener la estructura teatral de una escena, y redondearla con un sentido de finalidad.* El primer ejemplo que se nos ocurre es la música que suena al final de la película. Ciertos productores alardean de la falta de una partitura musical de su película, pero difícilmente una película terminará en silencio”.⁶

Michel Chion también hace un desglose de los papeles que tiene la música y resalta los siguientes puntos:

1. “*La música contribuye en la estructura.* La música puntúa sin cesar, destaca subraya etcétera, un determinado acorde de la orquesta puntúa determinado gesto en sincronía, o

⁶ Michel Cuion. *Op. Cit.*, págs, 219.

determinada puerta que cruje, o una expresión estupefacta en la cara de un personaje, son, con relación al conjunto de una secuencia del filme, puntos de sincronización, es decir, puntos de verticalidad que contribuyen a estructurar y a acompañar el flujo rítmico, dramático y emocional del filme. No hay que olvidar, que por oposición al teatro y a la ópera en sus formas clásicas e incluso modernas, en las que las divisiones de la acción están marcadas por un cambio de acto, un entreacto, un oscurecimiento de la sala, Y un filme es una continuidad dramática no marcada ni desglosada, por tanto la música sirve para desglosar el filme en partes, eventualmente con otros medios de separación visual cada vez más discretos. Todo esto ha venido a suplir los tan usados rótulos del cine mudo.

2. *La música contribuye al movimiento en las imágenes.* En particular el elemento rítmico, respiratorio, del sonido, a partir del momento en que a la vez es periódico y no excesivamente mecánico, se percibe como elemento dinamizador, portador del ritmo visual. La música desempeña también, en numerosos casos, un papel de patrón rítmico, cronométrico, en relación con el cual podemos sentir cómo se desatan los ritmos más fluidos, irracionales, que se producen en la imagen en los comportamientos, los cuerpos, los ruidos, las luces, el montaje. Podemos definir un filme, como un conjunto de ritmos, la imagen puede mostrar el ciclo luminoso de un faro giratorio, la luz intermitente, o bien la agitación rítmica de una rama de árbol, o los pasos de alguien, o incluso el ritmo visual creado por el desfile de los postes eléctricos o telefónicos vistos desde un coche o un tren en marcha, las marcas regulares que efectúa la música, a menudo organizan este conjunto, forman el bajo continuo que conduce la organización rítmica”.⁷

3. *“La música modula el espacio.* El encuadre está presente siempre en la conciencia del espectador, designa siempre los objetos que corta, podemos afirmar que existe un marco de lo visible, en tanto que salvo excepciones precisas, no hay un marco de lo audible. Podemos escuchar lo que está fuera del encuadre, en el “fuera de campo”, este espacio que no vemos, es muy acogedor para los sonidos que nos hacen saber como es lo que está más allá del encuadre. La música a menudo suple a los sonidos que nos describen el espacio, utilizando su propia naturaleza, sin embargo esto es algo que muy pocas veces es utilizado, aunque su uso sea práctico. A veces la música complementa lo que se muestra, y sugiere lo que la imagen no puede o no quiere representar, o bien recuerda la continuidad del espacio donde se desarrolla la acción, que se segmenta por la utilización de los encuadres.

Tomemos el ejemplo de una inmensa montaña, en este tipo de lugares se han hecho varios filmes, tanto en documental como en ficción. Cualquier montañista sabe que es muy difícil traducir visualmente, incluso en un plano general, la amplitud de un panorama alpino, carente de referencias de escala precisas y de líneas de fuga claras. Es aquí donde a menudo, se recurre a la música para que nos haga sentir el espacio que la imagen no

⁷ *Ibidem*, págs. 220-221

alcanza a expresar. La música es entonces un medio oportuno para describir y hacer sentir el espacio que no oímos, y que sólo podemos ver intermitentemente. Dicho de otra manera, hay momentos en los que la música abre el encuadre, o al contrario lo cierra de manera mucho más sutil o impalpable de lo que lo harían los movimientos de cámara.

5. *La música actúa en la pantalla.* La música parece a veces un elemento motor de lo que ocurre en la pantalla. La música en el cine encarna un poder que actúa, sobre los personajes y las situaciones, por ello aparece en los momentos de desahogo, de éxito, de eclosión del alma o del cuerpo. La música en una escena de persecución servirá para expresar la noción psicológica de prisa y la noción física de velocidad, en un escena de guerra la noción psicológica de ira y la física de fuerza, y hace lo propio con respecto a la noción física de volumen, cuando hay una nave espacial gigantesca o un barco enorme, la orquesta retumba con toda su fuerza, a diferencia de lo que escuchamos cuando un pequeño ratón aparece corriendo sigilosamente, donde seguramente escucharemos un piano con notas rápidas en sucesión, o una flauta ágil. Inclusive la música ayuda cuando la luz o su ausencia actúan, por ejemplo en Encuentros Cercanos del tercer Planeta de Steven Spielberg, cuando las naves con luces destellantes se muestran ante la gente en secuencias rítmicas, una melodía en registro agudo, acompaña dichos efectos luminosos haciendo psicológicamente que las luces sean más brillantes. Por oposición la idea de oscuridad se representa con sonidos graves”.

6. *“La música subjetiviza.* La música intenta asegurar también la continuidad de la dimensión subjetiva y psicológica, ya que nuestra mirada tiende cada vez más a ser exterior, sin embargo Hitchcock, presenta la tentativa de monólogo interior, es decir que la música nos lleve hacia la locura, y los estados mentales de los personajes.

7. *La música redondea lo efusivo.* Aquí la música tiene la función de divulgar la emoción que nace de la historia, de la expresión de los rostros, de las miradas, de los gestos y de las palabras, más allá de los límites espacio-temporales, lo que motiva aquí su aparición son las muestras efusivas.

8. *La música contribuye en la escenografía.* La música habita con los personajes, permite caracterizar el medio en que se desarrolla la acción, la clase social a la que pertenecen los protagonistas, lo que podemos comparar al campo del vestuario, de los decorados o del diálogo”.⁸

⁸ *Idem*

1.6 Los géneros de la música en el cine

Si seguimos la historia de un género como el *western*, encontraremos varios estereotipos, Ennio Morricone marcó todo un canon, en la forma de musicalizar el *western*, la melodía silbada y la guitarra eléctrica es lo más notable. Pero hay otros compositores que se han inclinado por los arreglos orquestales. Es pertinente darnos cuenta que las formas y los estilos de musicalización evolucionan constantemente.

En la ciencia ficción, según las décadas, va desde los efectos electrónicos futuristas (*Planeta Prohibido*), a la música orquestal neowagneriana (*Star Wars*).

Nada es una regla constante e inamovible. Simplemente se establecen referencias, claro que existen muchos estereotipos, sin embargo la imaginación puede llevar a resultados con variantes insospechadas.

1.7 La música de concierto en el cine

La música de concierto es considerada el punto máximo de este arte, históricamente es la más completa y la más refinada de los tipos existentes. La música que podría equiparar su complejidad, estética y valía es el jazz, con su muy diferente visión y constitución, sin embargo históricamente lo que ha dictado el curso y los resultados, son los siglos, por lo cual al joven jazz le falta aun mucho tiempo de vida para comenzarse a considerar un estudio comparativo respecto a la música de concierto. A toda la música de concierto suele llamársele erróneamente música clásica, sin embargo la época clásica sólo representa un periodo en el desarrollo la música de concierto. Ésta está constituida además de la clásica, por la renacentista, la barroca, la romántica y la contemporánea.

Lo que define a esta música, es que es excluyente, se separa de la popular y folklórica. Es hecha por pocos, con la idea de que la gusten muchos, pero estos no lo son tanto. Sus autores y ejecutantes estudiaron una larga carrera en escuelas especiales llamadas conservatorios, y sus oyentes, en general, han sido inducidos a gustarla por una tradición familiar, que puede ir reproduciéndose.

Lo que es definitivo, es que ha trascendido las fronteras del tiempo y el espacio. Es universal, y aquí podría meditarse si esto es por su belleza o por su mensaje probablemente sea por esto último, ya que la música de concierto ha evolucionado en forma paralela al pensamiento occidental. Esta es su característica más notable: No es estática, está en una continua transformación, buscando siempre nuevos lenguajes y nuevas expresiones.⁹

La música de concierto está también confinada a un ámbito geográfico, el de la cultura occidental, es decir, los pueblos europeos y sus herederos culturales, primero los americanos y después algunos otros.

Hay también una limitante temporal. Con el término de música de concierto nos referimos a aquella creada únicamente a partir Renacimiento, movimiento que representa el fenómeno cultural considerado como el más brillante que se ha dado en la historia de la humanidad, excluyendo de esta manera a la música medieval, sin negar que en ella están sus orígenes. Se marginan también la oriental y la africana, sin menospreciar su importancia.

La utilización de la música de concierto preexistente era banal en la época del cine mudo cuando en las proyecciones silentes se utilizaba piano u orquesta en vivo, y relativamente escasa en las primeras décadas del cine sonoro, pero esta tendencia cambió, ahora por ejemplo Vivaldi es uno de los compositores más recurridos y de los más copiados, su música posee una sencillez inmediatamente popular, pero mantiene también su tinte elegante y culto.

Los músicos cuyas obras han sido más utilizadas en el cine son: Bach, Mozart y Beethoven. Quizá el mayor porcentaje de las partituras de películas de la época clásica y moderna están constituidas sobre el leitmotiv, las partituras de los años cuarenta y cincuenta utilizan muy a menudo una orquesta voluminosa, por ejemplo con los rasgos del romanticismo del siglo XIX, el cual es de un uso común en la pantalla grande. El estilo de Wagner ha sido uno de los más imitados, como en el caso de John Williams en Star Wars quien utiliza precisamente un estilo claro del romanticismo de finales del siglo XIX. Las obras de ambos compositores parten del Leitmotiv, los dos utilizan una

⁹ Ver. www.wikipedia.com

orquesta voluminosa dando énfasis a la sección de metales, entre otras similitudes técnicas.¹⁰

Una película como *Star Wars*, que se beneficia de medios de reciente aparición, es una referencia en la historia de la música cinematográfica. Porque la música tiene un papel narrativo, que consiste en designar mediante leitmotiv a los personajes y situaciones de la historia. Así retorna el papel narrativo y además se magnifica y se pone de relieve como nunca antes.

1.8 El proceso creativo de la música para cine

Lo primero que tiene que hacer el compositor es ver la película. Casi todas las partituras musicales se escriben después de terminada la película, con excepción cuando el guión pide una música realista, es decir, música visualmente cantada, actuada o bailada en la pantalla, en tal caso la música debe componerse antes de rodar la escena, o cuando por la premura se tiene que hacer únicamente basándose el *story board* o el guión.

La primera proyección de la película es un privilegio del compositor, un momento mágico. Luego de esto estará en contacto con la cinta por varias semanas. Esta privilegiada sesión se comparte con la gente que puede y/o debe tomar decisiones con respecto a la música, como el productor, el director, el editor de la película, el director de la música, entre otros.

El propósito de esta primera proyección es decidir cuánta música se necesitará, y donde deberá entrar. (En el medio esto se llama *spotting*). Como ninguna partitura de fondo es continua durante toda la longitud de la película, a menos que se tratase de las tan raras óperas filmadas, la partitura consistirá normalmente en secuencias separadas, cada una de las cuales durará desde unos cuantos segundos, hasta varios minutos. Juntando todas las fracciones puede sumar de cuarenta a noventa minutos de música.

¹⁰ ver Michel Chion

Desde que llega el guión a sus manos, el compositor visualiza cuales podrían ser los pasajes donde la música tiene un papel importante y selecciona el estilo de musical más adecuado: dramático, misterioso, suspenso etc.

Mucha discusión, mucho estira y afloja, serán necesarios antes de llegar a las decisiones finales respecto al *spotting* de la película. El compositor Aaron Copland plantea que es prudente hacer un uso moderado del poder de la música, ahorrándola para los puntos absolutamente esenciales:

“Un buen compositor, debe ser audaz para jugar con los silencios, sabe que suprimir la música a ratos, puede ser más efectivo que todo aquel sonido que la banda musical pueda producir. La música en los medios audiovisuales no se puede valorar sin considerar la dialéctica que se establece con el silencio, la tensión o la expectativa que generan sus apariciones y desapariciones, la interrelación con los restantes elementos de la banda sonora, efectos y palabras a las que precede, sigue o sobrepone”.¹¹

Por otra parte, el productor y el director deben pensar en la música por su funcionalidad. A veces, tiene otros motivos dice Aaron Copland:

“algo que esté mal en una escena, como un trozo mal actuado, como un parlamento realmente malo, como una pausa embarazosa; en secreto, esperan que ello queda compensado por un buen compositor. Ha habido productores que esperan que una película sea salvada por una buena partitura. Pero el compositor no es un mago; sería injusto esperar de él que hiciera más que dar mayor potencia, por medio de su música.”.¹²

La evolución de los medios audiovisuales ha llegado a un punto de equilibrio entre el elemento visual y el sonoro que haría que los autores citados, no se expresasen probablemente con la misma rotundidad. No obstante su reflexión, sigue siendo válida como recordatorio de lo que no debe hacerse en la relación imagen-sonido.

¹¹ Aaron Copland. *Cómo escuchar la música*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 233.

¹² *Ibidem*, pág., 234.

Después de la película pasa la película al cortador, él prepara la llamada clave. Ésta da al compositor una descripción detallada de la acción de cada secuencia, y una entrada precisa, con tiempos cronometrados, todo esto con la finalidad de que el compositor pueda escribir la partitura sin volver a remitirse a la película.

Desde que el compositor ya ha visto la escena, debe comenzar a imaginar como será la música. Suponiendo que la partitura ya está terminada, y lista para grabarse, Copland explica que el siguiente paso es la creación de la banda sonora.

“La Sala de sonido es donde todas las bandas, con sonidos de cualquier especie, incluso el diálogo, se insertan en las máquinas para obtener una banda de sonido definitiva, que es lo que en inglés se denomina *sountrack*. Por lo que respecta a la música de película, éste es un proceso delicado, ya que hay una línea muy delgada entre lo que puede ser demasiado alto o demasiado bajo. Hay una tendencia a creer que las partituras de películas no son material apropiado para música de concierto. La idea es que, apartada de su justificación visual, tal música resulta insípida. Pero habrá que juzgar por sus propios méritos cada partitura; indudablemente los temas que requieran un tipo más continuo de desarrollo musical en una atmósfera unificada, se prestarán mejor que otros a su readaptación para la sala de conciertos. Rara vez resulta concebible que la música de una película pueda extraerse sin mucho retoque”.¹³

Es hasta la sala del cine cuando el compositor, siente por primera vez todo el efecto de su trabajo, pude ver las reacciones que la música provoca en el público, y darse una idea de que tan expresiva y funcional quedó la música.

La banda musical de las producciones audiovisuales tiene dos fuentes de origen: la composición o la selección de *tracks* de piezas de audioteca (archivos previamente grabados).

En los medios audiovisuales se ha introducido todo tipo de música con resultados sorprendentes. La música ha sido también beneficiada de esta colaboración. Las bandas sonoras de numerosos filmes han constituido éxitos por si mismas y se comercializan muy a parte de las producciones audiovisuales para las que han sido creadas.

¹³ *Ibidem*, págs., 238-239.

Los medios audiovisuales se sirven de la capacidad que tiene cualquier espectador, sin necesidad de ser un melómano, para distinguir diferentes clases de música, la de concierto de la popular, la clásica de la moderna, la folklórica de etc. E incluso del poder de identificación de la localización, el continente, la cultura y el país de origen. Con esta cultura primaria el espectador identifica unos arquetipos que el cine ha utilizado para acompañar una imagen potenciándola y ambientándola.

1.8.1 Creación de la partitura para el filme

La música se puede planear de diferentes maneras, sin embargo existen una serie de técnicas que pueden emplearse para comenzar a pensar en la configuración musical del filme. Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía enuncian algunas de estas técnicas generales, las cuales recomiendan no deben considerarse estrictas.

1. “Las producciones audiovisuales pueden ser introducidas con un efecto musical que prepara mentalmente al público para la temática que se expondrá. A menudo, esta música de presentación consiste en una serie de acordes de apertura o en el prólogo del tema que después se desarrollará.
2. El epílogo de un filme se refuerza también con efectos musicales que dan la tónica de culminación de un relato. La imagen por sí misma no siempre puede transmitir la sensación de que finaliza la historia.
3. Los mejores efectos de la música en el cine se alcanzan mediante una banda musical de acción Intermitente y entrelazada con otras bandas de sonido. Los temas deben ofrecer variaciones en notas o instrumentos y los ritmos han de ser adecuados a las imágenes que complementan.
4. La introducción o la repetición de un tema, puede partir de una semejanza con la banda de efectos sonoros o de un vocalista sincronizado. Así, un efecto de percusión mecánica puede introducir una marcha sincopada, y un silbido a tarareo puede ser el prelude para indicar un nuevo tema musical.
5. El acompañamiento musical no está subordinado al plano de la imagen, sino a aquello que la imagen contiene. Puede por tanto, acompañar cualquier combinación de planos, siempre que estos mantengan una unidad visual. Las transiciones de la música, como las de la imagen, se hacen por encadenamiento de temas, fundidos o combinados con otros efectos sonoros”.¹⁴

¹⁴ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía. *Op. Cit.*, 1998, págs. 209-210.

1.8.2 El silencio

El silencio está presente en la banda sonora, cuando los actores hacen una pausa en los diálogos, y obviamente cuando existe la ausencia de sonidos y música, esto podría ser utilizado arbitrariamente como un recurso expresivo. Si así se hace puede provocar un dramatismo, que muy difícilmente se podrá obtener de otra manera.

“Los filmes constituyen un contexto habitualmente sonoro y por ello, la ausencia de sonidos o las pausas contribuyen a condicionar determinadas situaciones, muchas veces de angustia, con una gran eficacia dramática cuando se emplea correctamente. El silencio es un recurso normalmente mal explotado, muchos realizadores parecen temerlo, y es habitual encontrarnos con bandas sonoras, especialmente en los campos industrial y documental, en las que en ningún momento se hace uso de este recurso expresivo”.¹⁵

Hasta aquí hemos denotado la importancia del sentido del oído, nos hemos adentrado en lo que es la música, hemos visto qué es, conocido sus componentes, estudiado como aparece en el cine, pero es momento de abandonar este capítulo para comenzar a hablar de la cinta que ha inspirado esta investigación “*El Violín Rojo*”.

¹⁵ *Ibidem*, 1998, pág. 213

2. La cinta *El Violín Rojo*

Esta segunda unidad tiene por objetivo ahondar en la información acerca del filme, se presenta a los involucrados en su creación como lo es el director o el elenco, con sus respectivos datos importantes que nos darán una mejor referencia de cómo exactamente está integrada la cinta. También se aborda la información del *soundtrack* y su creador, porque recordemos que la música es el punto esencial de la investigación.

2.1 François Girard, director de la cinta

François Girard nació en Quebec en 1963. Su carrera comenzó en Montreal en el Art Video Circuit. IE 1984, Fundó Zone Productions, donde escribió y dirigió numerosos cortos experimentales desde 1989, sus principales esfuerzos habían sido dedicados a Feature films. Sus múltiples proyectos han recibido más de ochenta premios internacionales. Entre ellos, trece Genie Awards y nueve Jutra Awards fueron para *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* (1993) y *El Violín Rojo* (1998), el cual también recibió el Oscar por mejor música original. Un premio Grammy por mejor música de película fue para *Peter Gabriel's Secret World*, un Emmy Internacional y muchos otros reconocimientos fueron para *Le Dortoir*, y ocho Dora Awards se le otorgaron a *Oedipus Rex*. Su trabajo en comerciales también fue premiado por The Montreal Publicity Club el cual lo nombró director del año en 1997.¹⁶

¹⁶ Ver. www.imdb.com

En el curriculum del director se cuentan los siguientes trabajos.

Director:

*Década de los 90

1. Silk (2007) *terminated*
2. El violín Rojo (1998)
3. Bach Cello Suite #2: The Sound of Carceri (1997)
4. "Yo-Yo Ma Inspired by Bach" (1997) Series de TV
5. Secret World Live (1994) (TV)
6. Thirty Two Short Films About Glenn Gould (1993)
7. Jardín de hombres.
8. .Cargo (1990)

Escritor:

*Década de los 90

1. Silk (2007) (*terminated*) (guión)
2. Violon rouge. Le (1998)
(Guión).
3. Thirty Two Short Films About Glenn Gould (1993) (Guión).
4. Jardín de hombres. El (1993)
5. Cargo (1990)

Staff Mixto:

*Década de los 90 a partir del año 2000

1. February 15 1839 (2001).
2. El violín Rojo (1998). (Productor Musical Ejecutivo)
3. Thirty Two Short Films About Glenn Gould (1993). (persona irradiada)

Productor:

1. Silk (2007) (*completed*) (Productor Ejecutivo)

Actor:

1. Last Night (1998/T).

Roll: Wild Guy #1.

Camarógrafo y departamento eléctrico:

1. Femme de l'hôtel, La (1984) (Practicante en Cámara) (Sin Crédito)

2.2 Ellos hicieron *El violín Rojo***Elenco****Cremona**

Cecchi-Nicolo: Bussotti

Irene Grazioli: Anna Bussotti

Anita Laurenzi: Cesca

Viena

Christoph Konck: Kaspar

Jean-Luc Bideau: Georges Poussin

Oxford

Jason Flemyng: Frederick Pope

Greta Scacchi: Victoria Byrd

Joshua Bell: Miembro de la Orquesta (primer violín)

Shangai

Sylvia Chang: Xiang Pei

Liu Zifeng: Chou Yuan

Montreal

Samuel L. Jackson: Charles Morritz

Colm Feore: Subastador

Monique Mercure: Madame Leroux

Don McKellar: Evan Williams

Dirigida por: François Girard

Producida por: Niv Fichman

Escrita por: Don McKellar y François Girard

Música a cargo de: John Corigliano

Director de Fotografía: Alain Dostie

Editada por: Gaëtan Huot

Distribuida por: Lions Gate Films (EUA)

Fecha de lanzamiento: 11 de junio, 1999 (EUA)

Duración: 131 minutos

Idiomas:

- Italiano
- Alemán
- Francés
- Mandarín
- Inglés

Presupuesto: 18 Millones de dólares

2.3 Así se cuenta *El Violín Rojo*

Del director canadiense François Girard, la cinta narra la historia de un peculiar violín y su paso de Italia a Canadá, la fotografía de la cinta está a cargo de Alain Dostie, quien cuida los detalles, y la cultura de cada país para poder ubicar al público en tiempo y lugar.

La fotografía brinda colores que van desde los sepias y cremas desde el principio de la historia en Italia, hasta los emblemáticos rojos en China. Sin lugar a dudas, parte fundamental de la película es la música, ya que aquí se rompe con la costumbre de encargarla a compositores que se dedican a musicalizar lo mismo dramas que comedias, sin ningún tipo de especialización, en este caso estuvo a cargo de John Corigliano, compositor clásico que dejó su labor en las salas de concierto para darle vida a uno de los componentes más importantes de la película, que es precisamente la música.

Cabe destacar que el padre de Corigliano fue violinista, y el estadounidense nos obsequia en cada parte de la historia, música exquisita escrita en el estilo de la época para conformar esta pintura musical. La gama va desde el más puro estilo barroco, apasionadas piezas gitanas y música contemporánea que acompaña los momentos más tensos de la historia.

Siendo una película sobre un instrumento musical, no sorprende que un elemento importante sea su música, la cual se hizo acreedora al Oscar por mejor banda sonora original en 1999 (de hecho fue la única categoría en que estuvo nominada la película). La interpretación de los solos de violín por Joshua Bell son también memorables. El trabajo de Corigliano en esta cinta dio origen a una pieza de concierto de más de 17 minutos: *la Chacona para violín y orquesta: El violín rojo*.

Con saltos continuamente adelante y atrás en el tiempo, se desarrollan las historias de las que consta el filme. Aquí lo importante es como se brinca en el tiempo para llegar a las historias que vuelven en varias ocasiones a la subasta y a la lectura de tarot, eventualmente levantando expectativas en la audiencia acerca de lo que podría ocurrir en la fase final.

El efecto temporal, juega un papel muy importante, como para lograr que la historia de un violín y su paso por distintos dueños, no sea monótona, como podría pensarse en una primera instancia.

Es difícil imaginar una película que incluya la revolución cultural china, un fabricante italiano de violines del siglo XVII, y una subasta actual, Por los saltos en tiempo y espacio que ello requiere, y por las desubicaciones que en el público pueda generar. En esto radica la dificultad más grande de la película, puesto que para dar a cada historia su desarrollo completo, se hubiera requerido más tiempo de pantalla.

Los eventos de esta historia son leídos en las cartas por una vieja adivina en el calor acogedor de una cocina. Curiosamente, no se trata en este caso de la predicción del futuro de un ser humano: se trata del destino de un violín de misterioso color y la manera en que éste, afecta las vidas de aquellos que lo han tenido.

Todo gira en torno a un magnífico instrumento de arco, obra maestra del italiano Nicolo Bussotti. Cada carta es una historia y todas forman parte de una lectura general que abarca un recorrido por cuatro siglos y tres continentes. Las cartas y sus simbolismos sirven como portales, y nexos mágicos en tiempo y espacio que son el marco del ajetreado ir y venir de este violín.

El instrumento y la música son los hilos conductores de la cinta, desde su fabricación en Italia, a los monasterios de niños huérfanos en los Alpes, pasando por la corte imperial austriaca, así como campamentos de gitanos e incluso la Revolución Cultural China de los años 60.

La estructura es laberíntica y nos transporta a las vidas de los dueños del violín, intercalando pasado y presente, con series de *flashes-back* y *flashes forward*, de la trágica construcción del violín por Nicolo Bussotti para su primer hijo, el descubrimiento del instrumento, así como su peritaje y subasta.

Buena parte de la historia podría parecer francamente detectivesca, a partir del personaje del perito Charles Morritz: encargado de certificar que el instrumento es el famoso violín rojo de Bussotti y quien descubre durante este proceso el secreto de la misteriosa coloración

Aunque predomina el inglés, es muy enriquecedor el empleo del idioma correspondiente en cada región, por lo que utilizaron cinco idiomas. Aunque es una coproducción canadiense e italiana, el rodaje fue hecho en cinco países durante seis meses. Esta película es también un viaje por diferentes culturas, ya que está respaldada por una investigación de tres años, en los que se estudiaron violines, historias acerca de instrumentos robados y todo lo necesario para trabajar el ambiente de diferentes periodos.

Uno de los grandes aciertos del rompecabezas de esta historia, es que el interés va creciendo conforme nos acercamos al fin y empiezan a encajar las piezas. El pasado le da forma al presente y le da un sabor muy especial a la subasta del violín por la tensión en aumento y el ritmo interno de la película. Pero *El violín rojo*, es sobre todas las cosas, una película barnizada con la pasión e inmortalidad de los sentimientos humanos.

2.4 Reseña interpretativa de *El Violín Rojo*

La cinta consta de cinco historias, lo cual hace que la película dure cerca de tres horas, posee infinidad de elementos interesantes, por ejemplo, la historia inicia en una subasta de violines, y cuando llega Mr. Morritz la mayor parte del tiempo es tomado de espaldas y seguido por un *dolly in*, en una especie de juego, creado para guardar la identidad del sujeto, las historias están entrelazadas en la subasta y en la lectura del tarot, éstos son los dos ejes narrativos por los que las cinco historias pasan, haciendo notables una serie de *flashes back* y *flashes forward* generados por la compleja estructura narrativa. La primera historia se desarrolla en Cremona Italia en 1861, donde se lleva a cabo creación del instrumento, que es el personaje del que nos cuenta la historia esta cinta, donde el laudero Nicolo Bussotti espera un hijo, y al mismo tiempo está en el proceso de construcción del mejor violín de su vida, que espera, su futuro hijo toque llegada la edad correcta.

Llama la atención que hasta este punto podemos encontrar una relación entre el hijo que espera y el violín que también espera, ambos significan sus dos máximas creaciones de alguna manera. Al morir su esposa utiliza su sangre como barniz para el

violín, en algo que nos puede remitir a la leyenda del *Sangreal*, (sangre real), que hace referencia a la descendencia de Jesús, y que evoca el triunfo de la vida sobre la muerte a través de la sangre, es decir la descendencia. Ésta que es una representación muy bella en donde la metáfora alude a prolongar la vida de Ana, esposa de Bussotti, a través del violín con la ayuda de su sangre.

Antes de su muerte Ana acude a una astróloga para saber su futuro y ella le narra la vida, pero no de ella sino del violín, por lo cual podríamos decir que el constructor de instrumentos prolonga la vida de su esposa a través del violín. La esposa a su vez, según las cartas de la astróloga guarda una relación con la luna, al ser una luna creciente la segunda carta que aparece al momento de la lectura, y que está el día que sucede el alumbramiento, que también es el día de su muerte, se aprecia perfectamente una luna llena en la escena en la cual muere, dicho elemento regresa al final cuando Morritz le lleva al violín a su hija, en una toma abierta de Montreal se logra ver de nuevo la luna llena. El juego con la escenografía es interesante, ya que cuando el esposo llega a ver a su amada muerta, hay una ventana atrás en forma de la cruz católica.

Una escena maravillosa es cuando termina el violín, ya con el barniz inusual, y lo coloca notoriamente separado de los demás, como una manera de expresar, que existen los otros y este nuevo violín que pasaría a la historia como *El Violín Rojo*, Además la iluminación en esta escena es mínima, Nicolo apaga las velas, generando de esta manera una expectativa con respecto a lo que le pueda pasar a este bello instrumento.

Lo que nos da una idea de la época en que se desarrolla esta historia es la escenografía, y el mismo entorno, así como el estilo de la música, por ende asumimos que esta historia acontece en el siglo XVII.

Se nos presentan la segunda historia, que transcurre en un monasterio donde los niños tocan bajo un arco que hace recordar la luna creciente que apareció en la segunda carta, en ese mismo lugar aparece el violín, que es tocado por un niño que demuestra aptitudes maestras, el niño se presenta tocando al final de una elipsis, que sintetiza el paso de los años, ella comienza con una pieza netamente del Barroco y al terminar nos sitúa en plena época clásica. Lo notable en la música que a su vez es de pantalla y de fondo, es que cuando aparece el violín, él toma una parte líder de la

pieza y lo que ya se venía escuchando pasa a segundo termino, además mientras pasan los violinistas solistas, la parte para el violín principal se va haciendo cada vez más compleja y cuando aparece Kaspar es el punto máximo de complejidad, en algo así como un referente de que el instrumento y el niño son el uno para el otro y que Kasspar es obviamente un niño prodigio, aquí también se hace notar que existe *El violín Rojo* y los otros, porqué inclusive Kasspar toca al frente y un tanto separado del grupo.

El maestro Poussin es presentado con Kaspar, pero lo primero que nota es la belleza del instrumento, hace notar que además es un violín muy grande para el niño, dudando así de sus capacidades, empequeñeciéndolo aun más de lo que un niño es. Quien será el mentor de Kasspar lo escucha tocar, le da la espalda, y claro no necesita verlo, puesto que lo importante aquí es el sonido, el maestro dirige su mirada hacia las montañas, y al percibir la excelente ejecución de Kasspar clava su mirada al panorama, como si hubiese encontrado el motivo de su vida, y precisamente a través de las montañas iniciarían un viaje tentativo de éxito para ambos. A primera instancia parecía que Poussin era un adinerado que llevaría a Kaspar a la gloria, pero todo lo contrario, es un hombre con problemas económicos que ve en el niño su propia gloria.

Las tomas de Kasspar nunca son en contrapicada, sino siempre a la altura de su cara, lo que refuerza la importancia y la grandeza que en este caso no se mide en el tamaño ni en la edad de Kasspar, sino que aquí la grandeza se mide en habilidad.

El maestro Poussin decide llevar a Kasspar a casa, cuando se lo presenta a su esposa lo sube al barandal de tal manera que quedase más alto, en este caso me parece que es una forma simbólica de denotar su grandeza.

Es curioso haber encontrado que la vida de Kasspar está directamente relacionada al violín, ya que cuando el violín está lejos de él su corazón se hace más débil de lo que ya es, todas las noches dormía abrazado al instrumento, una vez no se le permitió hacerlo así, y se le paró el corazón por unos segundos.

Un día antes de una audición de vital importancia, ya que de ser aceptado su carrera se dispararía, Kasspar antes de dormir arroja al violín, cual si fuera un humano, lo cubre como a alguien de su familia, lo cuida como a su corazón. Cuando entra a la audición, podemos escuchar el corazón de Kasspar, al mismo tiempo hay un *dolly in*

lento, totalmente subjetivo de Kasspar, y al detenerse aparece el niño a cuadro convirtiéndose así la toma que teníamos subjetiva, en objetiva. El maestro Poussin y el sujeto que le hace la audición permanecen sentados en las vísperas de ésta, con lo cual quedan a la misma altura que el niño, de hecho hay un full shot, y al mismo tiempo se habla de que el niño es huérfano, pero los personajes están a la misma altura, y creo yo que es una manera de decir que Kasspar a su corta edad tiene ya las habilidades musicales que cualquiera de ellos.

El tipo que va hacerle la audición a Kasspar habla primero de comprar el violín, una vez más el primero que llama la atención es el violín, se escucha el corazón de Kasspar, el niño siente nuevamente que le pueden quitar su instrumento, y de fondo sigue el corazón del niño quien está a punto de tocar, incrementa el ritmo de los latidos hasta que se detiene y Kasspar cae muerto, esto nos recuerda la relación antes mencionada de la vida del niño con el violín.

Sin ritmo no hay música, lo primero que debe existir en una pieza es el pulso, lo vemos cuando los músicos en un concierto cuentan y luego empiezan a tocar, lo que están

marcando es el pulso haciendo un compás previo, y una forma de explicar lo que es el pulso, es hablar de los latidos del corazón; en todas las canciones de cualquier tipo de música, existe el pulso, a veces llevado por instrumentos de percusión, o inclusive por cualquier otro instrumento.

Tras la muerte de Kasspar, cuando el maestro Poussin desentierra el instrumento, una vez más el violín es primer plano en cuanto importancia con respecto al niño, podemos ver la cara pasmada del maestro cuando los monjes le informan lo que decidieron hacer con el instrumento (enterrarlo con el niño). Hay una elipsis, luego un regreso a lo que ubicáremos como tiempo actual, que es la subasta.

Hay muchos regresos a este punto sólo que con diferente perspectiva, es una escena que no se mueve, una vez que se instaura siempre regresa al mismo lugar y avanza sólo unos segundos, los personajes que quieren quedarse con el violín rojo están íntimamente ligados con los que lo tuvieron en el pasado por ejemplo, los monjes

quieren el instrumento ya que es importante para ellos porque Kaspar vivió en su monasterio.

La siguiente etapa importante que nos narra la historia es cuando el Virtuoso Frederik Pope posee el violín. Aquí la música que se toca es pasional, de frenesí, quien lo hace es Frederik Pope, que acompaña al violín en esta nueva etapa, aquí también encontramos una relación entre el violín y la vida del personaje, y además la misma pasión encarnada en Victoria como objeto del deseo, que alude a un triángulo amoroso imprescindible. Para que Frederik pueda tocar necesita a una mujer, cuando Victoria su amada se aleja de él, comienza un periodo de decadencia, tanto, que no se presenta a su siguiente concierto. En la escena cuando Victoria vuelve, y se da cuenta que la música en Frederik sigue, cree que es debido a otra mujer, por la ecuación:

Violín+música +pasión = vida.

Victoria encuentra a su amado con otra y le dispara al violín como único culpable, como si el violín fuera la verdadera amante del violinista.

La historia deja claro que al recibir el violín un disparo Federik ya no encuentra sentido para vivir, ya que se ha desmembrado el trinomio, y planea suicidarse. Termina esta nueva etapa del violín y hay un regreso al tiempo actual, a la subasta.

Después de esto podemos decir que hay una elipsis cuando vemos las disolvencias del mar, lo cual nos podría indicar que el violín está viajando a un lugar lejano, que vendría a ser Asia.

En uno de los regresos a la lectura de tarot, la astróloga advierte sobre el color del fuego, podemos asumir que es el rojo, color representativo del comunismo, en cuyas doctrinas se encuentra una rotunda negación hacia lo occidental, aquí la parda del violín es en la vida de una mujer originaria de China, Xiang Pei. En una escena esta mujer toca para su hijo, y trata de hacerle entender que el violín no es malo, ella le pide silencio ante lo visto, lo cual el niño no puede hacer ante la insistencia de su padre, comienza entonces una persecución, Chou Yuan, maestro de música, acepta la custodia del violín para que no fuese destruido, así pues el violín sobrevivió al fuego, la última

carta de la astróloga augura mucho dinero; y hay un regreso a la subasta donde podemos relacionar lo del dinero con las altas ofertas de quienes quieren al violín.

La última historia es la de Mr Morritz y el violín, él es un experto en la materia contratado para demostrar la autenticidad del violín, pero a su vez desea quedarse con el instrumento, no por motivos históricos como algunos, o por simple capricho como el coleccionista ruso Mr Ruselsky, que tuvo el violín en sus manos, lo tocó y ni siquiera lo reconoció, mucho menos apreció su perfecto sonido, sino por motivos paternales que en un principio se plantean cuando Bussotti planea dárselo a su hijo. Morritz por su parte ve en el violín un regalo de infinito valor que no se mide en dólares, y quiere para su hija enferma. Es importante recalcar que en la escena donde Mr Ruselsky toca el violín, ejecuta un tema que se ha venido repitiendo a lo largo de la película, por lo cual podemos deducir que es el tema de *El Violín Rojo*, pero lo curioso es que esta música es la que el personaje negro escucha en su mente, porque la forma en que termina la pieza es diferente, demuestra la obstinación del personaje proyectada al violín, aquí hay un *close up* que parece decir que el negro tiene miedo de perder el violín luego de este encuentro.

Cuando analizan al instrumento con los aparatos, parece ser que el dolor del parto vive en él, parece ser que en efecto, el violín tiene la capacidad de sentir, cuando llegan los resultados de la muestra del Barniz a Mr. Morritz, queda anonadado y luego viene la explicación, el *flash back* que más se ha estado esperando, como es que termina el violín el constructor de instrumentos de arco Nicolo Bussotti. Utiliza el cabello de su esposa muerta para hacer el pincel con el que posteriormente barnizaría el violín, en una especie de comunión con su amada, su trabajo y él, utiliza la sangre de Ana para poéticamente alargarle la vida. Por esta razón de repente hay subjetivas desde dentro del violín en la secuencia anterior cuando Morritz lo está analizando, como si el violín tuviera la capacidad de ver, como si tuviera vida, podemos concluir que se hizo famoso por que es diferente a cualquier otro violín, la diferencia podría radicar metafóricamente en que éste está vivo, por eso llega adentrarse tanto en la vida de los músicos ejecutantes, por eso mueren Kaspar y Pope. A su vez parece ser que cuando es revisado magnéticamente a través de los aparatos, lo lastiman.

Una vez que Mr. Morritz roba el violín y va de regreso a casa en Nueva York, la música que se escucha es el tema del violín, de una manera conclusiva y completa con todos los instrumentos de la orquesta filarmónica, y es curioso, que haya luna llena, ya que es un elemento muy recurrente. Morritz lleva a su hija enferma un violín, como si este tuviera el poder de curarla, es un violín mítico, que nos hace recordar la leyenda del Santo Grial.

La Estructura de la cinta es laberíntica, por ello se ha recurrido a la elaboración de una tabla en donde es muy fácil ver los brincos en tiempo y lugar, y por supuesto apreciar la complejidad de la estructura, así como la participación de los personajes, su vínculo con el Violín Rojo, y una descripción escueta de las funciones de la música.

En la tabla **SEC**= Secuencia, **LUG**= Lugar, **Año**= Temporalidad en que se desarrolla la acción, **PER**= Personaje que está en íntima relación con el violín, **VIOLÍN-ACCIÓN**= La acción vinculada directamente al violín, **FUNCION DE LA MUS**= una breve descripción de las funciones de la música.

SEC	LUG	AÑO	ACCIÓN	PER	VIOLÍN-ACCIÓN	FUNCION DE LA MUSICA
1	Italia	1681	Se supervisa la producción de los violines.	Nicolo		-De fondo -Introducción
2	Canadá	1990 Aprox.	Una subasta se lleva a cabo.	Morritz		-transición
3	Italia	1681	Se inicia lectura de Tarot, 1ª carta.	Ana		-De pantalla -Tema principal (Leitmotiv), una sola voz.
4	Italia	1681 después del Tarot	Nicolo le enseña un violín a Ana.	Ana Nicolo	Encuentro entre Ana, Nicolo y el violín.	
5	Italia	1681 Después del Tarot	El niño va a nacer, pero el parto se complica.	Ana Nicolò		-De pantalla Ana Canta el tema principal de la cinta (leitmotiv). -Tensión Psicológica
6	Italia	1681 Después del Tarot	Nicolo Barniza su perfecto Violín.	Nicolo	Termina el violín.	-De Fondo Tema principal (leitmotiv) desarrollado. Transición a La subasta
7	Canadá	1990 Aprox.	Subasta, perspectiva de Ruselsky		Inicia la primera oferta con Ruselsky	-De fondo Transición
8	Alpes	1720 Aprox.	El violín llega a un monasterio.	Kaspar	Encuentro Violín-Kaspar.	-De fondo -Introducción -Elipsis
9	Italia	1861	Lectura del Tarot. 2ª carta	Ana		
10	Alpes	Periodo Clásico 1790 Aprox.	Kaspar audiciona ante el maestro Poussin.	Kaspar	Kaspar está muy apegado al Violín.	-De pantalla -Psicológica Poussin vislumbra cosas.
11	De los Alpes a Austria	1790 Aprox.	Traslado de Kaspar a Viena.	Kaspar	Viaja con el violín a Viena.	-De fondo -Pasividad -Marca un cambio
12	Austria	Periodo Clásico 1790 Aprox.	Kaspar comienza a vivir con la familia Poussin.	Kaspar	Kaspar comienza clases de violín en Viena, esperando ser reconocido en el futuro.	
13	Austria	Periodo Clásico 1790 Aprox.	Kaspar estudia con el poussinmetro (metrónomo)	Kaspar	Ensayo y luego duerme con el violín.	-De pantalla -Estado físico, el metrónomo evoca el corazón de Kaspar.

SEC	LUG	AÑO	ACCIÓN	PER	VIOLÍN- ACCIÓN	FUNCION DE LA MUS
14	Austria	Periodo Clásico 1790 Aprox.	Kaspar adiciona y muere	Kaspar	Al ver que podría ser separado de su violín, Kaspar sufre un infarto.	-Podría ser De fondo y de pantalla -Física -Sólo hay un pulo percutivo, que representa el corazón de Kaspar.
15	Austria	Periodo Clásico 1790 Aprox.	Kaspar ha muerto y es enterrado en el monasterio.	Kaspar		-De fondo -Música mortuoria, pesada -Incertidumbre -Transición a la lectura de Tarot .
16	Italia	1861	Lectura del Tarot La misma carta	Ana	Predicción de tiempos violentos.	
17	Europa		Paso del violín entre los gitanos.		Antecedentes de la llegada del violín a Pope.	-De pantalla -Elipsis -Incertidumbre -Aventura
18	Canadá	Subasta 1990 Aprox.	Monjes quieren conseguir el violín en la subasta. Perspectiva Padre Richter			
19	Italia	1861	Lectura de la 3ª carta	Ana	Predicción de la etapa de Pope	
20	Inglaterra	Siglo XIX 1830 Aprox.	Gitanos invaden tierras de Pope, él los hace huéspedes.	Pope		-De pantalla
21	Inglaterra	Siglo XIX 1830 Aprox.	Pope da un concierto, antes hace el amor con su amada.	Pope	Concatena su vida al violín, mediante una nueva composición musical.	-De fondo y luego de pantalla
22	Inglaterra	Siglo XIX 1830 Aprox.	Hace el amor con su amada, (Victoria) mientras toca el violín, y luego descansan.		El violín se impregna en la vida pasional de Pope.	-De pantalla Tema principal (leitmotiv) con variaciones. -Deja de ser de pantalla y se convierte en de fondo, desarrollándose con orquesta. -Momento de reposo
23	Inglaterra	Siglo XIX 1830 Aprox.	Parte su esposa, Pope lee sus cartas y viceversa, Pope deja de Tocar.		Empieza a morir por la ausencia de su amada. Se rompe el trinomio Pasión-violín vida.	-De fondo -Incertidumbre -Elipsis

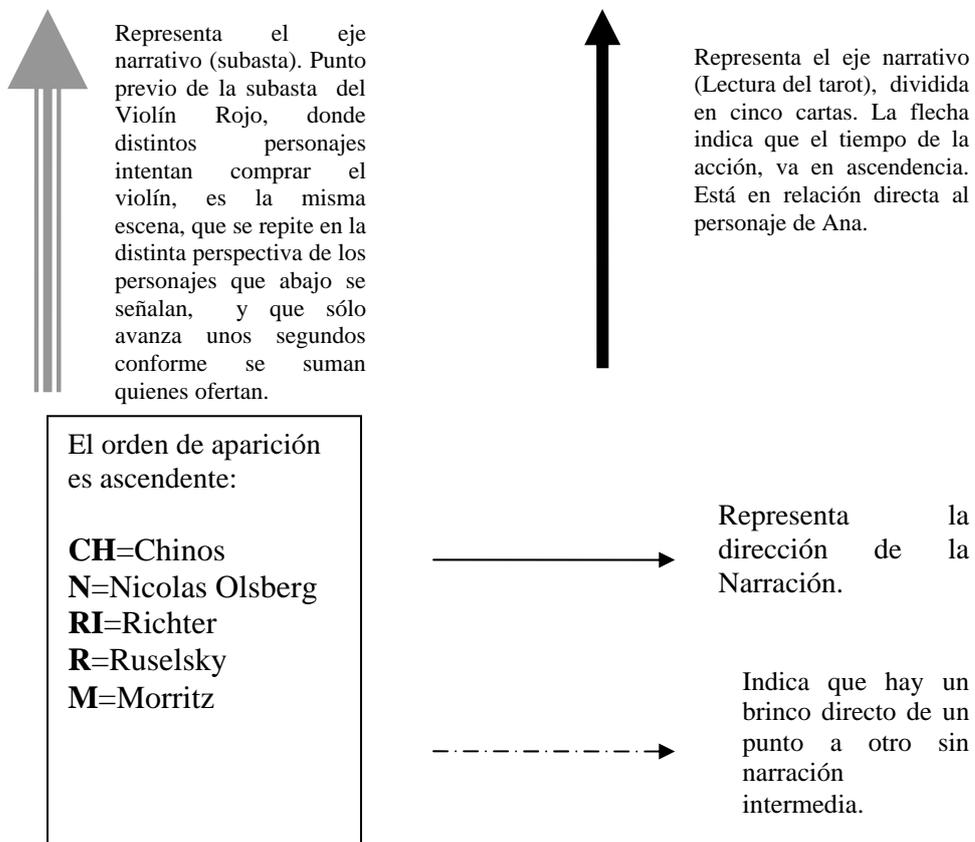
SEC	LUG	AÑO	ACCIÓN	PER	VIOLÍN-ACCIÓN	FUNCION DE LA MUS
24	Inglaterra	Siglo XIX 1830 Aprox.	Victoria, amada de Pope, regresa, pero él la engaña, al encontrar al violín como culpable, le dispara. -Pope se suicida.	Pope	Pope había recuperado la vida con el trinomio: Pasión-violín-vida con otra mujer. Después del disparo al violín se violenta el trinomio y Pope se Suicida.	Comienza como -De fondo Se convierte en -De pantalla y finalmente -De fondo.
25	Canadá	1990 Aprox.	En la subasta, un sujeto quiere obtener el violín con la referencia de Pope. (Inglaterra). Perspectiva de Nicholas Olsberg.	Pope		Transición
26	Rumbo a China		El violín va en un barco rumbo a China y pasa de mano en mano.			Elipsis hasta que el violín llega a China De fondo -Música al ritmo del Barco. Cuando está siendo vendido se escucha el tema del violín (leitmotiv).
27	Italia		Lectura del tarot, 4a Carta.	Ana	Predicción de la etapa en China.	Transición.
28	China	1960 Aprox.	Un maestro es juzgado por el partido comunista, ya que posee un violín el cual representa al capitalismo occidental.	Xiang Pei	Xiang Pei Aboga por el maestro Chou Yuan.	-De pantalla Música tradicional china con acordeón como instrumento principal.
29	China	1960 aprox.	Xiang pei tiene en sus manos al Violín Rojo, le explica a su hijo qué es el instrumento y toca para él.	Xiang Pei	Sabiendo los riesgos que podría correr, le pide a su hijo que no comente con nadie acerca del violí.	-De pantalla Y luego -De fondo Fragmento del Leitmotiv modificado.
30	China	1960 aprox.	El esposo de Xiang Pei la busca junto con el partido comunista, por poseer un instrumento occidental.	Xiang Pei.	Xiang Pei escapa con el violón, y lo entrega al maestro Chou Yuan, temiendo por su seguridad.	-De pantalla Cuando suena una tornamesa. -De fondo Al final cuando Chou Yuan, se queda con el violín, la pieza china antes en acordeón, ahora se toca con violín.

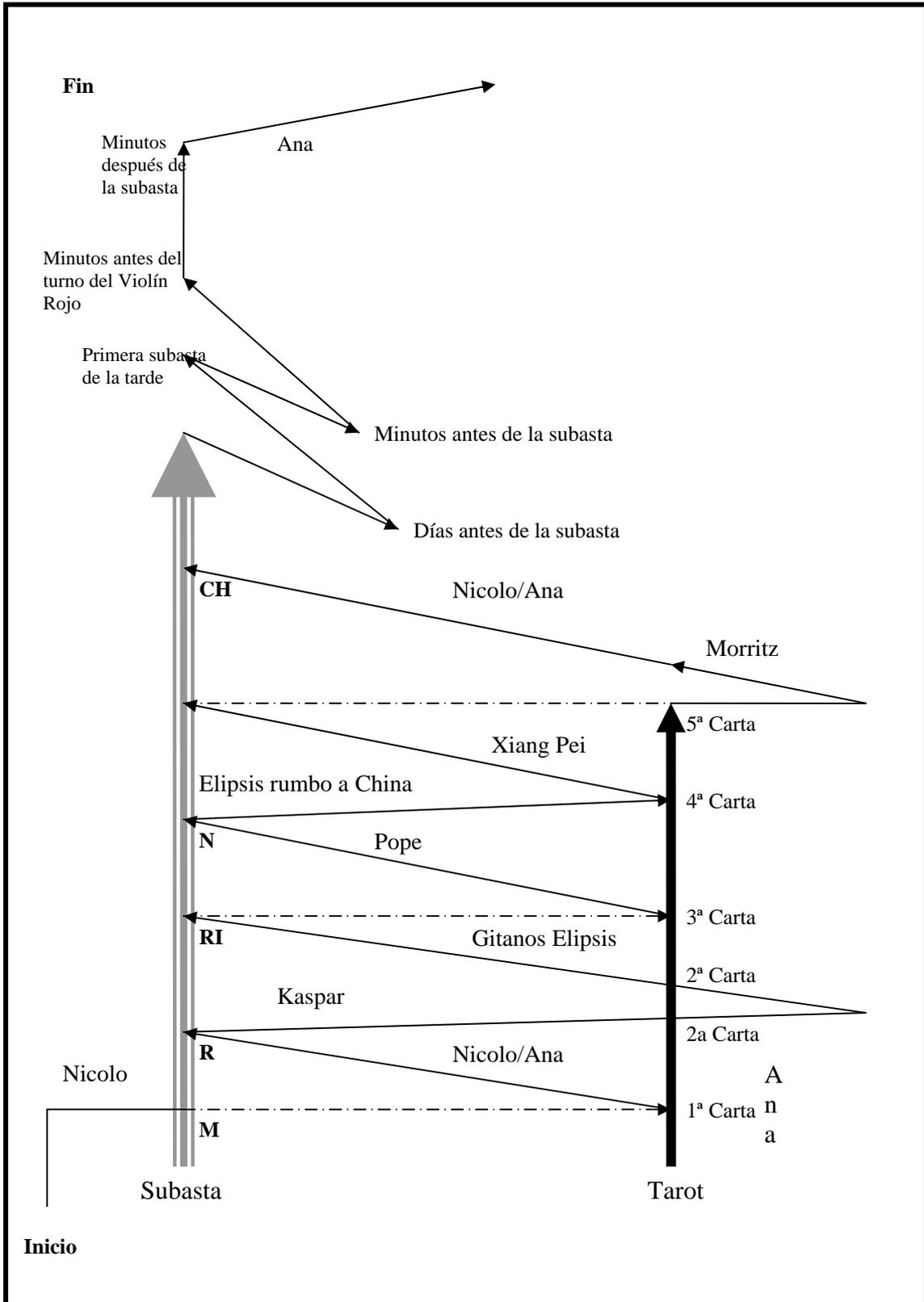
SEC	LUG	AÑO	ACCIÓN	PER	VIOLÍN-ACCIÓN	FUNCION DE LA MUS
31	Canadá	1990 Aprox.	Subasta, Perspectiva de los chinos, quienes quieren quedarse con el violín.	Xiang Pei	Los chinos ofertan en la subasta.	
32	Italia	1861	Lectura del Tarot, 5ª y última carta.	Ana	Se anuncia el fin de los viajes para dar paso a un renacimiento.	-De Fondo Preludio de muerte, música muy estridente.
33	Canadá	15 días Antes de la subasta	Morritz analiza el Violín Rojo.	Morritz		
34	Canadá	1990 Aprox.	Morritz estudia el Violín Rojo, para cerciorarse de su autenticidad.	Morritz		
35	Canadá	1990 Aprox. Días antes de la subasta	Ruselsky toca una pieza, ya que está en busca de instrumentos.	Morritz	Morritz es tocado por magia del Violín Rojo.	-De pantalla Se convierte en -De fondo (Leitmotiv).
36	Canadá	1990 Aprox.	El violín Rojo es analizado magnéticamente. Parece que el violín es lastimado por ese tipo de pruebas. Luego Morritz es informado de que el barniz del violín es sangre.	Morritz	Morritz ha encontrado el instrumento perfecto.	-De Fondo
37	Italia	1861	Nicolo usa la sangre de su esposa muerta como barniz para el violín, y el cabello para el pincel.	Ana Nicolo	Metafóricamente Nicolo prolonga la vida de su esposa a través del violín.	-De fondo -Espelúznate
38	Canadá	1990 Aprox. Días antes de la subasta	Morritz notifica que ha encontrado el Violín Rojo	Morritz	Morritz se ha dado cuenta que ha encontrado lo que buscaba.	
39	Canadá	1990 Aprox.	Subasta Desde la primera subasta de la tarde.			
40	Canadá	1990 Aprox.	Minutos antes de la subasta	Morritz	Aborda un taxi antes de tomar el avión que lo lleve de regreso a casa.	-De fondo (Leitmotiv). El tema principal se mezcla con otra Melodía

SEC	LUG	AÑO	ACCIÓN	PER	VIOLÍN- ACCIÓN	FUNCION DE LA MUS
41	Canadá	1990 Aprox. Subasta Minutos antes del turno del Violín Rojo	Morritz cambia el Violín Rojo por una copia. La subasta continúa una vez que se han reunido todos los involucrados. Mr. Ruselsky compra el violín en 2 millones 400 mil dólares.	Morritz	Morritz escapa con el preciado violín.	-De fondo -Tensión a la expectativa de quien se quedará con el violín, y por el escape de Morritz.
42	Canadá	1990 Aprox. Minutos después de la subasta	Morritz va en el taxi, rumbo al aeropuerto, llevando consigo el Violín rojo.	Morritz		-De fondo -Conclusiva -Transición
43	Italia	1861	Aparece ana después de habérsele leído el Tarot.	Ana		-De fondo Es la misma música de la secuencia anterior -Tema principal (leitmotiv) A créditos

Además también se tomó la decisión de hacer una gráfica en donde fuera fácil de percibir, tanto los dos ejes narrativos, (Subasta y Tarot), como la trayectoria de la acción y sus brincos al pasado y al futuro.

En la gráfica:





2.5 John Corigliano, creador de la música para el filme

Lo que Corigliano ha escrito para cine es poco y espaciado entre obra y obra, su primer trabajo previo fue hecho para *Altered States*, de Ken Russell en 1980, seguido pocos años después por la partitura para *Revolution* de Hugh Hudson en 1985, La música de *Altered States* es conseguible, sin embargo la música de *Revolution* es considerada una obra maestra que tristemente no fue lanzada al mercado. La tercera obra que hizo para cine fue *El violín Rojo* de François Girard, considerada su obra más fina y compleja a la fecha.

Estilísticamente, Corigliano escoge, una textura orquestal haciendo énfasis en las cuerdas, *Anna's Theme* abre el soundtrack con un tema que expresa dolor, cantado por una soprano, rápidamente acompañado por el solo de violín de Joshua Bell, las cuerdas entran al unísono, desarrollándose hasta llegar a la pieza *Main Tilt*, su sensación reflexiva, gana intensidad, llevando al escucha a un abanico musical de poder infinito y delicadeza.

Siguiendo las jornadas del violín a través de los siglos, *Anna's Theme* se va desarrollando, embellecida por variadas y coloridas orquestaciones y motivos, pasando por una gama de barroco, hasta cadencias gitanas, demostrando el amplio rango de Joshua Bell al interpretar. La música tiene también una cualidad muy orgánica, el material principal se mueve repentinamente de lo simple a lo seductor. El clímax es la pieza *The Red Violin Chaconne*, una pieza virtuosa de concierto con duración de 17 minutos, que Corigliano iba creando al mismo tiempo que la música para la película. Esta obra tiene coherencia con el resto de la partitura de la cinta, y cumple la función de redondear todo el trabajo de composición. Corigliano es considerado, uno de los compositores estadounidenses más importantes de los últimos 30 años.

2.6 Datos del Soundtrack

Detalles del album: *the Red Violin - Music from the Motion Picture*

Fecha de lanzamiento: 05/18/1999

Sello: Sony **Catalogo #:** 63010 **Spars Code:** DDD

Compositor: John Corigliano

Ejecutantes: Gregory Knowles, Alexys Schwartz, Chris Laurence, Frank Ricotti, Gavyn Wright,

Nicholas Bucknall, Eddie Hession, Joshua Bell

Director: Esa-Pekka Salonen

Orquesta/Ensamble: Orquesta Filarmónica, Coro de niños de Shanghai Film Studio.

Número de discos: 1

Grabada en: Stereo

Duración: 1 Hours 6 Minutos.

Stephen Holden, periodista del New York Times en Línea, emitió una crítica de la música de la película, a poco tiempo de su estreno en Estados Unidos, y la calificó así.

“La partitura musical puede, artísticamente complementar de forma maravillosa a una película, o echarla a perder, en el caso de *El violín Rojo* cada que la música crece en una extravagante vuelta en tiempo, va delineando los trescientos años de vida de un invaluable violín, el cual comienza a adoptar los intensos colores emocionales de la partitura de John Corigliano.

Como el solo de violín de Joshua Bell da vueltas cubriendo las orquestaciones, interpretadas por una Orquesta Filarmónica, las expresiones de los actores comienzan a sentirse profundas, mientras una atmósfera de romántica exaltación recae en la brusquedad del diálogo flotado.

Pero luego la música baja, y la cinta desciende al suelo. La historia brinca en tiempo y espacio, a lo largo de varios siglos, el violín viaja desde el siglo XVII en Italia (Cremona), al siglo XVIII en Austria (Viena), de ahí pasa por un clan gitano, Luego al siglo XIX en

Inglaterra (Oxford), después pasa a la China comunista (Shanghai), y finalmente al contemporáneo Canadá (Montreal).

La historia gira en torno a la suerte de las cartas de Cesca. La enigmática lectura de cada carta predice un episodio no perteneciente a la vida de Anna o del hijo que espera, sino del perfecto violin que Bussotti ha creado.

El Violín Rojo pretende levantar la voz, tocando el tema de los poderes místicos, celestiales y demoniacos de la gran música”.¹⁷

El violín es uno de los instrumentos más importantes en la historia de la música , ha sido portador de la expresividad de Bach, Mozart y Beethoven, por ejemplo. En la cinta es el instrumento al cual se le ha dado la tarea de narrar las historias. Por ello es indispensable conocerlo a profundidad, y partiendo de lo anterior se decidió desarrollar el siguiente punto.

2.7 El violín, datos generales del instrumento

Aunque en el siglo XVII el violín se encontraba bastante difundido en Italia, carecía de todo prestigio, el laúd, la vihuela, la viela, la viola da gamba, la guitarra, la y la mandolina eran mucho más considerados. Sin embargo, Claudio Monteverdi es uno de los primeros en interesarse en las cualidades sonoras del violín y es por ello que lo usa para complementar las voces corales en su ópera *Orfeo* en 1607, desde entonces el prestigio del violín comienza a crecer. Por esa época comienzan a hacerse conocidos ciertos fabricantes de violines, llamados aún luteros, lauderos o luthiers.

El violín es un instrumento de cuatro cuerdas frotadas con arco, es el instrumento más representativo de la música erudita europea, integra de modo privilegiado a la orquesta, siendo portavoz de la melodía principal, se agrupa en dos bloques de primeros y segundos violines, integrados por diez o más músicos. Asimismo, participa en la música de cámara (en especial en los cuartetos de cuerdas, junto a la viola el violonchelo y el contrabajo), así como también en algunos géneros populares.

¹⁷ Stephen Holden “That Old Fiddle Sure Got Around”, www.newyorktimes.com

Aunque es de tamaño reducido, conserva sus cualidades tímbricas y tiene una gran potencia acústica, de esta manera consigue un equilibrio perfecto entre agudos y graves, posibilitando prolongar las notas sin límite. Su timbre es suave, pero también puede ser dramático y amenazador, el intérprete puede producir diferentes efectos o generar varios tipos de sonidos en este instrumento.

El primer pueblo que se distinguió por un buen constructor, fue Brescia a lo largo del periodo comprendido entre 1540 y 1560 gracias a Gaspar de Saló. El segundo pueblo más reconocido, inclusive en la actualidad, fue Cremona, la verdadera patria de la espléndida construcción italiana, que durante tres siglos resplandeció, captando la admiración de todos aquellos que se interesan en el arte de construir, tocar y escuchar instrumentos de arco.

De Cremona apareció por el año de 1560 Andrés Amati, a él se le achaca el construir el violín con la forma y perfección actual. Este constructor tuvo dos hijos, uno llamado Antonio y el otro Jerónimo, los cuales se dedicaron al mismo arte. Uno de los hijos de Jerónimo Amati, fue el maestro de Andrea Guarneri y del más célebre y famoso de todos los constructores de Violín: Antonio Stradivari.

La obra de Nicolás Amati fue el punto de partida de la nueva construcción de violín, siendo de una finura tan extraordinaria que se considera que nunca podrá igualarse, debido a la elegancia de los contornos, la excelencia en el acabado y en general por la escrupulosa manufactura.

Vinieron después otros notables constructores, entre los cuales figura Joseph Guarneri, que fue el más original de todos los italianos. Guarneri le debe su renombre al célebre violinista Nicolo Paganini, puesto que poseía de dicho constructor un magnífico ejemplar.

El célebre Antonio Stradivari trabajó en el taller de Nicolás Amati, y muchos violines llevaron el nombre de su maestro, hasta que a la edad de 26 años empezó a firmar sus instrumentos, los cuales fueron inimitables. Los expertos afirman que la tonalidad de este tipo de violín es voluminosa, noble y al mismo tiempo dulce, suave y flexible, puesto que puede semejar sonidos de oboe, flauta y corno francés, además el

volumen del tono se extiende en un grado muy notable, su energía intensa e inherente, le da cualidades maravillosas y únicas al sonido, al grado de evocar la voz dulce de una excelente cantante. Así que a Cremona pertenecieron los más afamados constructores de violines: Andrea Amati, Giuseppe Guarneri y Antonio Stradivari. Cabe aclarar que sus apellidos suelen ser más conocidos en su forma latinizada: *Amatius*, *Guarnerius*, *Stradivarius*.

Según los expertos el sonido de un violín del Maestro Antonio Stradivarius se distingue porque produce tonalidades puras e inimaginables. Además tienen una acústica que puede llenar una sala de conciertos sin ningún aditamento especial, e inclusive distinguirse en medio de una orquesta. Es por eso que muchos de los Stradivarius que se han encontrado han sido utilizados en grandes conciertos y recitales.

La calidad del sonido y de la fabricación de estos violines fue un secreto que Stradivarius se llevó a la tumba, algunos argumentan que se utilizaba una madera producto de mezclas y tratamientos sólo conocidos por el fabricante y otros dicen que es el barnizado el que marcaba la diferencia en el sonido.

Antonio Stradivarius murió en Cremona en 1737 a la edad de 93 años, después de Amatius, Guarnerius y Stradivarius vinieron otros constructores de violines, algunos de ellos fueron famosos, pero los expertos consideran que nunca igualaron el trabajo de estos tres italianos.¹⁸

Es importante ubicar a aquél que tiene la capacidad de tocar el violín, puesto que se le considera uno de los instrumentos más difíciles de hacer sonar, y por supuesto de dominar. En la Historia por ejemplo, se habla de la Segunda Guerra Mundial, y por supuesto se habla de Hitler, por ello tenemos que citar a quienes le dan vida al violín, lo despiertan y lo hacen hablar.

Hemos hablado de los constructores de violines para darles el crédito que merecen, pero después de terminado el violín, ¿quién lo utilizaba? Muchos de los grandes ejecutantes del violín, buscaban tocar con violines como los *Stradivarius*, el célebre Nicolo Paganini poseía varios. A continuación veremos quien era este violinista.

¹⁸ Ver, www.hlm.com

2.8 Paganini, uno de los más grandes violinistas

Desde fines del siglo XVII hasta mediados del XVIII, el arte del violín estuvo dominado prácticamente por los italianos. En este campo destaca el monumental creador de *Las cuatro estaciones*, Antonio Vivaldi, y otros exponentes. Pero a fines del siglo XVIII el mundo del violín, quedó sacudido ante la entrada en escena de una figura extraordinaria, inclusive calificado siniestro, enigmático: se trataba de Nicolo Paganini, que nació en Génova en 1782 y murió en 1840.

Se ha escrito mucho con respecto a su técnica maravillosa y a los “poderes sobrenaturales” que se dice “lo poseían”. La historia lo describe como alguien desaliñado, relativamente alto, delgado, cabello largo y con manos, aunque de tamaño normal, con dedos muy largos, de una flexibilidad anormal. Para su época hacía cosas increíbles desde el punto de vista técnico, dominando todos los aspectos de la mecánica en cuanto a las distintas exigencias que propone y exige este hermoso instrumento.

Se daba el lujo, entre muchos otros, el de ejecutar determinadas obras con una sola cuerda. Con relación a la sorprendente movilidad de sus dedos.

Los efectos que era capaz de ejecutar llegaban prácticamente asustar, debido a ello se tejieron toda clase de mitos sobre su persona, los cuales, el propio Paganini siempre se preocupó por no desmentirlos. Se decía que estaba poseído por el diablo, que había hecho un pacto con él, y que solamente un endemoniado podría tocar así.

Aquí concluye esta unidad dedicada la información general de la película y del *soundtrack*, al igual que del violín como instrumento. Esta sección de la investigación tiene como objetivo presentar los puntos anteriores para conocer más a fondo precisamente al violín, que es el que sostiene la orientación del relato.

En la unidad que sigue se presenta el desarrollo histórico de la música de concierto, ya que en el filme nos la cuentan en una forma secundaria pero inseparable del violín, que es la columna vertebral de la historia.

3. Desarrollo histórico de la música de concierto, conceptos y estilos musicales

Para poder comprender mejor algunos puntos que se tocarán más adelante en cuanto al desarrollo histórico de la música, se ha preparado la definición de ciertos conceptos de cuestiones técnicas. Aprovecho este momento para aclarar el uso de la terminología en lo cotidiano de palabras que se usan indistintamente, inclusive por comunicadores en los medios, cuando muchas veces no se tiene el significado preciso de las mismas. Se le llama melodía a una canción, por ejemplo, cuando ambas son cosas distintas, aunque la primera esté dentro de la segunda. Estos conceptos se prepararon después de haberse desarrollado la unidad uno donde algunos ya han sido mencionados, pero no de una manera tan descriptiva, se tocaron en la unidad uno en lo concerniente a sus elementos. Son completamente comprensibles, por lo cual la ausencia de los siguientes conceptos no afecta a la investigación, sin embargo su presencia la hace más inteligible.

-Canción

Una canción es una composición musical relativamente corta, para la voz humana, es decir que es una pieza cantada o en ocasiones declamada (comúnmente acompañada por otros instrumentos musicales), la cual expresa palabras (lírica). Típicamente es para un solo vocalista, aunque puede también ser para un dueto, trío, o para más voces (sin embargo cuando está compuesta por más de una voz en alguna parte, es considerada un pieza coral). Es incorrecto denominar canción a alguna composición que no contenga voz humana.

-Pieza

Parte musical que consta de una introducción, un desarrollo temático y un final.

-Melodía

Sucesión organizada de notas de tono y duración específicas, enlazadas en el tiempo para producir una expresión musical coherente. Recordemos que la melodía es uno de los elementos fundamentales de la música.

-Motivo

Breve fragmento, ya sea rítmico o melódico, que puede ser transformado y desarrollado a lo largo de toda una obra. Luego entonces se repite varias veces en la misma.

-Tema

Es una idea musical formada por uno o más motivos.

-Acorde

El acorde es un grupo de tres o más notas que suenan simultáneamente. Los acordes forman la base armónica (referente al elemento musical armonía), de la pieza musical y están directamente relacionados con la melodía.

-Pulso

El pulso es una variable rítmica que es constante, regular y tiene movimiento o velocidad. Tiene un código para indicar que tipo de velocidad quiere el músico, se conoce como tempo, tiempo o movimiento

Minueto: lento

Adagio: menos que lento (velocidad de la paz o calma)

Andante: mediano

Allegro: rápido

Presto: muy rápido

Accelerando: tender a rápido.

Disminuendo (Ralentando): tender a lento.

-Contrapunto

El término contrapunto se refiere a una parte de la teoría musical que estudia la técnica utilizada para componer música polifónica mediante el enlace de dos o más melodías (también denominadas voces o líneas), independientes que se escuchan simultáneamente. El término contrapunto deriva de "punctum contra punctum", "nota contra nota" o "melodía contra melodía" y por sí mismo describe el pasaje musical consistente en dos ó más líneas melódicas que suenan simultáneamente.

Con lo anterior estaremos diferenciando conceptos que quizá confundíamos antes, y entenderemos más fácilmente la estructura y los componentes de la música.

Es pertinente conocer también los siguientes conceptos, ya que son muy recurridos en el próximo apartado que habla acerca del desarrollo histórico de la música, nos ahorraremos el uso del diccionario, y hará que nos adentremos mas fácilmente en al sustancia de los textos.

-Lied

(Lieder en plural), significa canción en alemán. El lied es el tipo de canción en habla alemana que florece en el romanticismo siglo XIX y se proyecta en la segunda mitad del XX. Los compositores alemanes y austriacos encontraron en la poesía alemana una fuente de inspiración para crear canciones, que sirvieron para expresar líricamente el significado de los textos poéticos con exquisitas sutilezas melódicas y armónicas.

-Movimiento

Término utilizado para describir las secciones de una composición musical extensa, generalmente de carácter instrumental.

-Forma

Disposición ordenada de elementos musicales en el tiempo. Dado que la música ocurre en el tiempo, su forma se despliega también a lo largo de éste. La repetición y el contraste son las dos características fundamentales de la forma musical, incluso en las piezas más simples.

En la música, la repetición se evidencia para el oyente tanto en forma de recuerdo de lo que ya se ha oído, como en la anticipación de lo que ha de sonar. Esto sucede tanto en los detalles reconocibles como en los patrones más sutiles que sólo se reconocen a nivel subliminal. Todo sistema musical tiene unas convenciones que los oyentes comprenden de forma explícita o implícita. Dichas convenciones actúan sobre la interpretación de lo que se oye, se recuerda y se anticipa.

Algunas clases de formas:

Fuga

Concerto grosso

Allegro (Su nombre alude al tempo que lo constituye).

Sonata

Sinfonía

Preludio

Poema Sinfónico

Rondó

Romanza

-Género Musical

La forma se distingue del género, sin embargo, se le aproxima con la condición de admitir que el concepto de “género” puede desplegarse de manera arborescente. Por ejemplo, el género “música instrumental” se divide en varias ramas: el género música de cámara, el género música concertante, el género música sinfónica, etc. Este último género se subdivide a su vez en varias *sub-ramas*: el género sinfonía, el género obertura, el género poema sinfónico, etc. Son estas *sub-ramas* sinfonía, obertura, poema sinfónico, etc. las que son tradicionalmente consideradas como formas.

Se observa que según el contexto, varios términos que sirven para designar diferentes formas musicales, pueden igualmente aludir al género musical asociado. De manera esquemática, el “género” designa el *conjunto*, mientras que la “forma” designa un *elemento* de este conjunto

-La sonata

Es importante delimitar lo que es una sonata, puesto que de aquí se basa la sinfonía, sonata (del italiano suonare, “sonar”), composición musical para uno o más instrumentos. Por una parte, el término forma sonata se refiere a la estructura musical de los primeros movimientos de las sonatas y de los géneros relacionados con ella en los siglos XVIII y XIX. Pero también desde mediados del siglo XVIII, el término sonata ha sido utilizado generalmente para las obras de tres o cuatro movimientos para uno o dos instrumentos, como sucede en las sonatas para piano (solista), o con la sonata para violín (para violín con un instrumento de teclas). Se suelen usar términos distintos al de sonata en obras que presentan la misma disposición pero que están compuestas para otras combinaciones instrumentales; por ejemplo, la sonata para orquesta se llama sinfonía, la sonata para un instrumento solista se llama concierto, y la sonata para cuarteto de cuerdas se llama cuarteto de cuerdas

Esta forma había surgido ya en el período barroco, pero se ha modificado, imponiendo una forma muy estricta que debe de seguir el músico. Puede tener tres o cuatro tiempos o partes (sonata tripartita o cuatripartita).

1° Allegro (Se refiere a que casi todos los primeros tiempos de las sonatas están en tempo allegro, o sea rápido)

2° Adagio (menos que lento, velocidad de la paz o calma)

3° Minuetto o Scherzo (tiempo lento)

4° Finale (El finale tiene forma de rondó o forma de allegro)¹⁹

-La sinfonía

Y es importante la sinfonía porque en un principio la orquesta sinfónica tenía como finalidad tocar sinfonías, es decir que la orquesta sinfónica se debe a esta forma. Sinfonía (del griego, syn, “juntos”; phone, “sonido”), es una composición orquestal que suele constar de cuatro secciones contrastantes llamadas movimientos y, en algunas ocasiones, tiempos. La denominación se aplicó por primera vez en el siglo XVI, pero en su sentido moderno surge a comienzos del siglo XVIII.

La sinfonía es como una gran sonata para orquesta cuyo origen está en la obertura de la ópera que tenía tres movimientos y en los experimentos instrumentales de la escuela italiana del norte, la escuela berlinesa, la vienesa y la de Mannheim, que se convierten en centros de actividad sonatística y sinfónica desde 1750 y en la que destacan compositores como Giovanni Sammartini y Johan Christian Bach (uno de los hijos de J.S. Bach). En el siglo XVIII la sinfonía adopta el uso de cuatro tiempos, siguiendo el esquema general de sonata:

1° Allegro

2° Adagio o Andante

3° Minuetto o Scherzo

4° Allegro Finale o Rondó ²¹

¹⁹ Ver, www.arkivmusic.com

²¹ Ver, www.wikipedia.org

-Ópera

En latín la palabra *ópera* es el plural de *opus*, que significa “obra”. El término sugiere que combina los artes de canto coral y solo, declamación y baile, en un espectáculo en escena.

La ópera es un drama cantado con acompañamiento instrumental que, a diferencia del oratorio, se representa en un espacio teatral ante un público. Existen varios géneros estrechamente relacionados con la ópera, como son el musical, la zarzuela y la opereta.

El drama se presenta usando elementos típicos del teatro, tales como escenografía, vestuarios y actuación. Sin embargo, la letra de la ópera (conocida como libreto), se canta en vez de ser hablada. Los cantantes son acompañados de un grupo musical, que en algunas óperas puede ser una orquesta sinfónica completa.

La ópera tradicional consiste en dos modalidades de canto: recitativo, declamación y aria; esta última se refiere a composiciones para voz solista. Composiciones cortas para voz solista también se denominan "ariosos". Cada tipo de canto tiene acompañamiento orquestal.

-El concierto

Concierto, composición musical, para uno o más instrumentos solistas acompañados por una orquesta. El nombre de concierto unido a la música se utilizó por vez primera en Italia en el siglo XVI, pero no se hizo habitual hasta alrededor de 1600 al comienzo del barroco. Al principio, hacía referencia a una mezcla de colores tonales instrumentales, vocales, o mixtos. Se aplicaban a una amplia variedad de piezas sagradas o profanas que utilizaban un grupo mixto de instrumentos, cantantes o de ambos. Este grupo podía ser tratado bien como un conjunto mixto unificado, bien como un conjunto de sonidos opuestos unos a otros.

-Poema sinfónico

Un poema sinfónico es una obra de origen extramusical, de carácter poético literario, cuya finalidad es mover sentimientos y despertar sensaciones. Generalmente consta de un sólo movimiento y es escrito para orquesta, aunque puede ser distinto.

-Rapsodia

La rapsodia es una pieza musical característica del romanticismo, compuesta por diferentes partes temáticas unidas libremente y sin relación alguna entre ellas. Es frecuente que estén divididas en dos secciones, una dramática y lenta y otra más rápida y dinámica, consiguiendo así una composición de efecto brillante.

-Voces

La voz se clasifica según su rango, y se divide por género.

Voz Femenina

- Soprano (voz delgada)
- Mezzo Soprano (voz intermedia)
- Contralto (voz gruesa)

Voz Masculina

- Tenor (en los hombres es la voz más alta)
- Barítono (voz intermedia)
- Bajo (es la voz más grave o gruesa)

-Instrumentos (clasificación).

Éstos se clasifican de la siguiente manera:

Cuerda	Viento Madera	Viento Metal	Percusión
Violines	Flautín	Trompas	Platillos
Violas	Flauta	Trompetas	Triángulo
Violoncelos	Oboes	Trombones	Timbales
Contrabajos	Clarinetes	Tuba	Bombo
	Fagot		

-Grupos :

- Cuarteto de cuerdas: violín, violín, cello y viola.
- Quinteto de metales: trompeta, trompeta, corno, trombón y tuba.
- Quinteto de alientos: flauta, oboe, fagot, corno, clarinete.
- Trío: violín, cello, piano.

-La Orquesta

La palabra orquesta procede del griego y significa *lugar para danzar*. Esta definición se remonta a alrededor del siglo V antes de Cristo, cuando las representaciones se efectuaban en teatros al aire libre en Sullivan. Frente al área principal de actuación había un espacio para los cantantes, danzarines e instrumentos. Este espacio era llamado orquesta. Hoy en día, la palabra orquesta se refiere a un conjunto de músicos tocando juntos, con una formación de instrumentos más o menos estándar, el número exacto depende del tipo de música.

Este grupo organizado de instrumentistas tomó forma a principios del siglo XVIII. Antes de esto, los conjuntos eran muy variables. A principios de este siglo, quedó generalmente acordado que la orquesta estaría formada por:

- Cuerdas: ocho violines, tres violas, dos violonchelos, un contrabajo y un clavicémbalo.
- Maderas: dos flautas, dos oboes y un fagot.
- Metales: dos trompetas y dos trompas.
- Percusión: dos timbales.

Hacia el año 1800 la orquesta creció y se dispuso de la siguiente forma:

- Cuerdas: veinte violines, ocho violas, ocho violonchelos, cuatro contrabajos y un clavicémbalo.
- Maderas: dos flautas, tres oboes, dos clarinetes y dos fagotes.
- Metales: dos trompetas, dos trombones y dos trompas.
- Percusión: dos timbales.

Durante el siglo XIX la orquesta se expandió enormemente y a mediados de siglo, se desarrolló el siguiente agrupamiento:

- Cuerdas: treinta violines, doce violas, diez violonchelos, ocho contrabajos y un arpa.
- Maderas: un flautín, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes un clarinete bajo, dos fagotes y un contrafagot.
- Metales: tres trompetas, tres trombones, cuatro trompas y una tuba.
- Percusión: cuatro timbales y otros instrumentos de percusión, dependiendo de la composición.

En el siglo XX, los compositores escribieron para orquestas de inmenso tamaño, incluyendo seis timbales, ocho trompas, cuatro trompetas, cuatro trombones, dos tubas, dos arpas, presencia extra de maderas, celesta, más percusión y más cuerdas, para equilibrar la totalidad del conjunto tímbrico.

Tipos de orquesta

La orquesta de gran tamaño se denomina orquesta sinfónica u orquesta filarmónica los adjetivos no distinguen el contenido o rol de la orquesta pero pueden ser útiles para diferenciar a orquestas que residen en una misma ciudad; por ejemplo la

Orquesta Sinfónica de Londres y la Orquesta Filarmónica de Londres. Antiguamente la orquesta filarmónica era una asociación de amigos que interpretaban música, y la sinfónica era la que estaba patrocinada por un particular que pagaba para la formación de la orquesta. En cuanto al adjetivo filarmónica, sólo tiene un significado decorativo, que es "amante de la música". En realidad todas las orquestas filarmónicas son sinfónicas. En algunos casos sin embargo, el adjetivo hace referencia al origen de la orquesta, ya que hay asociaciones de melómanos que se dedican a recaudar fondos para subsidiar una orquesta, y por ser asociaciones filarmónicas sus orquestas adquieren este calificativo.

Una orquesta pequeña, por su parte, se denomina orquesta de cámara. Una orquesta sinfónica o filarmónica, consta de cuatro grupos de instrumentos musicales:

- Instrumentos de cuerda
- Instrumentos de viento-madera
- Instrumentos de viento-metal
- Instrumentos de percusión

También se denomina orquesta a otros conjuntos instrumentales de música popular, de baile, de jazz, siempre que tengan un número considerable de miembros. Las formaciones dedicadas al tango se conocen como orquestas típicas, por ejemplo.²²

A partir de aquí nos centraremos en el desarrollo Histórico de la música de concierto, partiendo del barroco hasta nuestros días, ya que esta misma historia se va contando en segundo plano dentro de la cinta. Después de tener bien precisos estos puntos, analizaremos como es esto.

3.1 Barroco

El Barroco es un período artístico que acontece en los siglos XVII y XVIII. En esta época la música fue utilizada por las monarquías absolutistas para engrandecerse frente al pueblo.

²² Ver, www.sepiensa.org.mx

Por otra parte, la música religiosa responde a los planteamientos de la Contrarreforma que había promovido el Concilio de Trento y de la Reforma Luterana, cuyo máximo exponente es la música de Johann Sebastian Bach.

3.1.2 Características de la música barroca

La música barroca es de contrastes tímbricos, melódicos y rítmicos. Los instrumentos se perfeccionan y los compositores ensayan nuevas combinaciones y posibilidades sonoras. La armonía se hace más amplia y más rica.

En este periodo se definieron nuevas formas musicales que serían básicas en la evolución posterior de la música como la sonata, la sinfonía o el concierto con solista.

Los instrumentos más característicos del Barroco son la familia de cuerda del violín, que sufre una gran transformación. Varios de los instrumentos del Renacimiento dejaron de usarse. No obstante, permanecieron: la trompeta, el trombón, la flauta, el órgano, el arpa, el clavicémbalo; y todos se perfeccionaron. Los nuevos son: la familia del violín, el oboe, el fagot, el timbal y la guitarra.

Durante este período surgió la primera formación instrumental autónoma amplia, la orquesta. Fue a partir del siglo XVII cuando los creadores comenzaron a tomar conciencia de las posibilidades sonoras y de timbre que les brindaban los diferentes instrumentos, y los efectos al momento de sus combinaciones.

La orquesta barroca, predecesora de la sinfónica de los siglos que siguieron, refugió a muchos conjuntos instrumentales típicos, como las trompetas, en grupos de 5 a 7 (recurrentes en ámbitos militares), las trompas, los oboes, los trombones (utilizados en la música religiosa) y los consorts (u orquestas de violas).

Las orquestas del barroco se caracterizan por la incorporación de instrumentos de viento, fundamentalmente de madera. Los compositores de la época mostraron su predilección por instrumentos como la flauta o el oboe creando amplios catálogos de sonatas y conciertos. Así lo hicieron Vivaldi, Telemann, Bach y Haendel.

3.1.3 Compositores del Barroco

En música, el Barroco señaló un período de gran desarrollo del arte vocal e instrumental, de obtención de armonías más complejas y mayor profundidad de las formas y el sentimiento. Los reyes, los príncipes y otros miembros de la nobleza trataban de superarse unos a otros por la pompa y la exhibición. Los más acaudalados tenían sus propias orquestas y un compositor residente.

En 1685 nacieron dos genios que protagonizaron uno de los momentos cumbres de la música instrumental y religiosa: Georg Friederich Haendel y Johann Sebastian Bach.

El alemán Johann Sebastián Bach no sólo compuso música coral, sino también instrumental. Es especialmente importante su creación en el campo de la música para órgano, clavicémbalo y orquesta.

3.1.4 Características de la música de Bach

La trascendencia de la música de Bach se debe, en gran parte, al alcance de su intelecto. Era capaz de entender y usar cualquier tipo de recurso musical existente en el barroco. Su capacidad para explotar y valorar los recursos, estilos y géneros musicales le permitió introducir importantes cambios de lenguaje instrumental. Así por ejemplo, podía tomar una composición italiana para varios instrumentos, como un concierto para violín, y transformarla en una obra únicamente para órgano.

La grandeza de Bach no se debió, por supuesto, sólo a su facilidad técnica. Es la expresividad de su música, presente sobre todo en sus trabajos vocales, lo que transmite su humanidad, y conmueve a quienes la escuchan.

El repertorio para órgano y diversos instrumentos más, reciben la magistral aportación de J.S. Bach. Entre sus composiciones figuran Toccata y fuga en re menor, y la monumental Pascale en do menor, por citar a algunas.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de J.S. Bach (*3er concierto de Brandemburgo en sol mayor. Allegro Moderato*) Track 1

3.2 Clasicismo

Es un periodo artístico en el que se tiende a expresar la idea de perfección formal de la realidad, con la fuerza más absoluta; es decir, se tiende a expresar el mundo como algo bello, perfecto, y dar a través del arte el sentido de perfección, de tranquilidad, y de lo ideal. Por ello se tiende a dar más la forma de las cosas, que es lo que refleja perfección, que el contenido o la ideología; en este sentido, el Clasicismo refleja al hombre como ser armónico y a la humanidad como sociedad perfecta y sin problemas. Lo único que tiende a expresar el hombre clásico es el ideal de lo bello. Los instrumentos más apreciados fueron los que destacaban la expresividad de la voz.

La música instrumental de mediados del siglo XVIII es reconocida por la enorme libertad y el capricho de su armonía, melodía y ritmo, que aun denota el estilo galante del rococó. También se caracteriza por los contrastes de atmósfera que anuncia el romanticismo del siglo posterior.²³

3.2.1 Características de la música clásica

- Se busca una música delicada, muy brillante y alegre.
- Para ello la melodía toma una importancia enorme y se convierte en el elemento básico de esta música, la melodía es el alma de la música clásica, es lo que refleja dicha perfección.
- Se pierde el ritmo mecánico del Barroco, en favor de ritmos más naturales y variados proviniendo muchas veces precisamente de la melodía.

²³ Ver, www.wikipedia.org

- Se buscan bases estructurales fáciles y simples, con preferencia de sonidos dulces por sobre los tristes; esta es una de las razones por lo que la música clásica aparece como algo alegre, brillante y claro.
- La música clásica tiene como ideal el crear algo puramente bello, es decir, desarrolla música que no persigue ninguna finalidad fuera de ser oída, no pretende representar algo, es arte que se auto sostiene, sin propósitos concretos.
- La norma del Clasicismo es construir música lo más simple posible, y por ello simboliza al hombre como ser armónico y sin problemas.

3.2.2 El Concierto Clásico

A mediados del siglo XVIII el cambio musical decisivo que significó el paso del barroco al clasicismo, no podía dejar de afectar al concierto. Aparte del breve florecimiento de un derivado francés llamado sinfonía concertante, el concierto grosso murió y dio paso a la sinfonía, que mantuvo gran parte de sus rasgos. No obstante, el concierto para solista persistió como vehículo del virtuosismo, indispensable para los compositores que a la vez eran intérpretes de su propia obra finales del siglo XVIII.

3.2.3 Constitución orquestal

En el siglo XVIII la Música instrumental adquiere una preponderancia que antes parecía reservada a la Música vocal en buena parte. Las cortes y los palacios aristocráticos fomentan ese cultivo con el mantenimiento de músicos asalariados que constituyen orquestas privadas. La sinfonía y la música de cámara ganan solidez y prestigio. Los instrumentos a cargo de solistas muestran primores novísimos. Los conjuntos instrumentales adquieren cohesión y fijeza crecientes. También aumenta el número de sus individuos; Todo ello iniciará el cultivo de grandes formas sinfónicas.

3.2.4 Época de genios.

A fines del siglo XVIII en Viena se dio un episodio único en la historia de la música: se concentró un enorme despliegue de genialidad artística en un mismo lugar y época. Tres nombres de la escuela vienesa distinguen estas décadas como un período Importantísimo. A pesar de haber cultivado a su manera todos los géneros, cada uno quedó en la historia como paradigma en su especialidad: las sonatas y música de cámara de Haydn, las óperas de Mozart, y las sinfonías de Beethoven demostraron la pluralidad de personalidades, desde la paciencia y modestia del sorprendente Haydn, el virtuosismo precoz y la ingenuidad infantil de Mozart, hasta el atormentado romanticismo incipiente de Beethoven. Estos tres genios son el símbolo del clasicismo.

3.2.5 Haydn

Es considerado uno de los precursores de formas como la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerdas. Fue amigo de Mozart, no así de Beethoven. Su catálogo abarca 108 sinfonías, 68 cuartetos de cuerda, 47 sonatas para piano, 26 óperas y 4 oratorios, 14 misas, 2 Te Deum y un Stabat Mater.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Haydn (*Cuarteto en si bemol mayor de la Aurora, Opus 46., Minuetto Allegro*) Track 2

3.2.6 Mozart

Su prolífico catálogo cuenta con más de 600 obras compuestas desde los seis años de edad. A los doce compuso su primera ópera. Se mudó a Viena para crear sus obras maduras, ellas contienen varios conciertos, cuartetos de cuerda, sinfonías y óperas como Las Bodas de Fígaro.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Mozart (*Sinfonía Nº 40 en sol menor. Allegro Molto*) Track 3

3.2.7 Beethoven

En Viena conoció a Mozart y luego a Haydn, quien lo invitó a estudiar con él a Viena, Pero su rebeldía lo orilló a buscar la originalidad en la creación musical, por lo que buscó otros profesores.

Beethoven comenzó a quedar sordo en la edad adulta, aun así continuó escribiendo, cual perfeccionista corrigió sus obras reiteradas veces, por lo que su catálogo no es abundante, sin embargo nadie puede negar la valía de su obra, de la que se desprenden sus famosas sinfonías por ejemplo.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Beethoven (*Sinfonía Nº 5 opus 67, Allegro*) Track 4

Desde mediados del siglo XVIII los compositores experimentaron nuevas técnicas que desarrollaron la progresión armónica .Otros distintivos del estilo son la simetría formal y una textura rítmica más elaborada, en oposición a la textura rítmica homogénea del Barroco.

3.2.8 Características de la música de Ludwig van Beethoven

Este compositor, cuya música es el emblema del periodo clásico, profundizó en las formas en las que habían trabajado Wolfgang Amadeus Mozart y Franz Joseph Haydn: sonata, sinfonía, concierto y cuarteto de cuerdas. Su música representa el estilo clásico, mientras que su vida simboliza la imagen del compositor-héroe del siguiente periodo: el romanticismo.

Es considerado el padre del sinfonismo, es decir, desarrolló o reinventó la sinfonía de una forma seria que prevalecería durante generaciones futuras, y sus 9 sinfonías, cuartetos y sonatas para piano describen toda su producción musical y su estilo.

Sus obras.- Treinta y dos sonatas para piano; diez sonatas para piano y violín; oberturas *Coriolano* y *Leonora* (1810-1821); *Egmont*, música y escena (1810).

Fidelo (1805) es la única ópera que Beethoven escribió, e hizo varios arreglos hasta tener su versión definitiva. De esos arreglos, podemos disfrutar de las 4 oberturas que Beethoven escribió, conocidas como *Fidelio*, *Leonora I*, *II* y *III*.²⁴

3.3 Romanticismo

Este movimiento ocupó prácticamente todo el siglo XIX; aunque se considere que, sólo se extendió, de 1820 a 1850. Se caracterizó por la primacía de los elementos subjetivos sobre la razón, el ideal del artista romántico es expresar su mundo interior directa y sinceramente.

Como movimiento se remonta a Shakespeare y extiende su filosofía al resto del continente europeo en la obra del francés Jean-Jacques Rousseau (romántico escritor y clásico compositor), y en especial en la del poeta alemán Wolfgang Goethe. El romanticismo nació como reacción contra el formalismo y los refinamientos palaciegos del siglo XVIII. Se intentaba volver a las fuentes oscuras y mágicas de la civilización cristiana occidental en la Edad Media, con su mitología de santos y mártires, sus leyendas y tradiciones populares.

Se asocia a este cambio una valoración religiosa de la naturaleza, el poder del individualismo y sus sentimientos, además del espíritu colectivo marcado por la búsqueda de raíces nacionales.

Cada uno de los creadores del siglo XIX se opuso al clasicismo desde un particular punto de vista. El romanticismo es un movimiento subjetivo, en el que participa el alma, la pasión, el instinto básico, el miedo o el éxtasis. Es por ello que la producción musical es un abanico de sentimientos contrapuestos.

En la música el romanticismo nació en la manifestación germana con obras de Hoffmann y Carl Maria von Weber. A este primer periodo, que abarca de 1800 a 1830 en una Europa sacudida por revoluciones, sale a la luz Schubert, también varias obras maduras de Beethoven y algunas óperas de Rossini. El segundo periodo romántico abarcó desde 1830 hasta la mitad del siglo, cuando las revueltas sociales ocupaban

²⁴ Ver, www.biografias.com

Europa en 1848. El ojo del huracán renovador de la música pasó de Viena a París, que se inspiró en el romanticismo literario de Victor Hugo y Alejandro Dumas, y que puede ejemplificarse en el virtuosismo de Paganini, en la Poesía sonora de Chopin y Schumann, o en la nueva ópera de Wagner.²⁵

3.3.1 Características del romanticismo

Los románticos rompieron con las rígidas formas del pasado y trataron de democratizar la música. Además, la música romántica tiende a ser programática, o sea, pretende narrar directa o indirectamente una historia. A ello se debe el auge de la ópera y la creación de los poemas sinfónicos. La orquesta va en busca de nuevas riquezas sonoras.

3.3.2 El músico romántico.

El paradigma del compositor del siglo XIX fue Beethoven. Atormentado por una infancia infeliz, encontró en la música un medio de expresión para el alma. Surgió un nuevo tipo de músico: el consagrado a la composición y no a la interpretación. Así, el papel del artista romántico mostró orgullo por ser un genio incomprendido.

Por primera vez en la historia de la música, los artistas compusieron obras que no fueron encargadas y las destinaron a un público futuro en un intento de hacer “música para la eternidad”.

Los compositores anteriores al romanticismo descendían de familias de músicos. En el siglo XIX en cambio, aparecieron artistas de una clase media ilustrada, hecho que marcó su visión del mundo, de las artes y particularmente de la música misma.

Los románticos fusionaron todas las artes en una. Esta sinergia de artistas de diferentes campos demostró un marcado interés por unir a todas las expresiones, como lo demuestran las puestas en música de obras teatrales consagradas de Shakespeare, mientras la poesía se vio influenciada por las formas y ritmos musicales, y se

²⁵ Ver, www.wikipedia.org

escribieron tratados sobre la concordancia de sonidos y colores. Esta tendencia a la unión artística llevó a la aparición de personajes versados en varios terrenos expresivos, como el cultivado Liszt y el teatral Wagner.²⁶

3.3.3 Compositores románticos

El romanticismo comienza con tres artistas de transición que vivieron entre los dos siglos: Rossini, Schubert, y Beethoven, una de las figuras más importantes de todo el arte universal.

Por otro lado, se encontraba Verdi, quien llevó la ópera italiana a su máximo esplendor, con su música poderosa, sincera y de gran inspiración melódica. La ópera alemana tuvo su gran figura en Richard Wagner, autor de sus propios libretos y creador de un mundo heroico, basado en la mitología germana. Además, transformó la ópera en drama musical. El nacionalismo musical tuvo sus primeros exponentes en Franz Liszt, músico que revolucionó la técnica pianística y Frédéric Chopin.

3.3.4 Franz Schubert

Nació en Viena, posee un deslumbrante catálogo de obras e inició un movimiento romántico que abarcó toda Europa. Es el paradigma del compositor que escribe por placer, que alcanza la felicidad en la creación. Entre sus obras más reconocidas se encuentra la *Sinfonía inacabada*, aunque su aporte principal lo hizo renovando el repertorio de los *lieder* con unas 600 canciones, algunas englobadas en ciclos como *El viaje de invierno*, *La bella molinera* o *El canto del cisne*. Asimismo, compuso obras para piano entre las que se destacan los *Momentos musicales* y los *Impromptus*.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Schubert (*Quinteto “La Trucha” en la mayor. Schertzo*) track 5

²⁶ Ver, www.hlm.com

3.3.5 Frédéric Chopin

Apasionado y lírico, fue una de las figuras más representativas del espíritu romántico. El piano fue el medio para comunicar su visión interna. Nació en Polonia y fue reconocido en los salones franceses. Vivió poco y de manera escandalosa. Fue un patriota empedernido, cualidad que mostró en su música popular polaca, adelantándose al ingreso de los nuevos pueblos a la historia de la música. Hizo 169 obras en las que participa el piano.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Chopin (*Waltz № 6, Opus 64*) Track 6

3.3.6 Franz Liszt

De origen Húngaro, fue un importante renovador de las formas que definió a la rapsodia, además de que creó el poema sinfónico. En Viena estudió piano, ahí conoció a Salieri con el cual perfeccionó su composición. Su vida privada estuvo marcada por su fama de casanova y un espíritu religioso, político y artístico. Sus estudios no estuvieron respaldados por algún conservatorio, sino que fueron con maestros particulares.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Liszt (*Poemas sinfónicos, Prometeo*) Track 7

3.3.7 Robert Schumann

Alemán, compositor y pianista, admirador de la poesía y las canciones de Schubert, se avocó a ciertos aspectos musicales, consagrando la música para piano, al medio orquestal y a la música de cámara con varios cuartetos y un quinteto para piano. Sus obras más conocidas son los *Estudios sinfónicos*, *Piezas de fantasía*, *Escenas infantiles* y la ópera *Genoveva*.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Scumann (*Lieder Dichterliebe, Opus 48 Im wunderschö en monat Mai- Ausmeinen*) Track 8

3.3.8 Wagner

Compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical alemán. Aunque Richard Wagner prácticamente sólo compuso para la escena, su influencia en la música es un hecho incuestionable.

Tuvo un formación autodidacta, sus progresos en la composición fueron lentos y difíciles, agravados por una inestable situación financiera, la necesidad de dedicarse a tareas ingratas (transcripciones de partituras, dirección de teatros provincianos), y las dificultades para dar a conocer sus composiciones.

Sus primeras óperas: *Las hadas*, *La prohibición de amar* y *Rienzi*, mostraban su influencia de Weber, Marschner, Bellini y Meyerbeer sin revelar nada del futuro arte del compositor.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Wagner (*Opera Tristán e Isolda, Preludio y Muerte de Isolda*) Track 9

3.3.9 Características de la música de Wagner

La aportación wagneriana fue revolucionaria, no sólo en el aspecto formal, sino también en los campos de la melodía, la armonía y la orquestación. Utilizó una orquesta sinfónica de proporciones muy superiores a las que tenían las habituales orquestas de ópera. Su orquesta abre nuevos espacios tanto en el agudo como en el grave. Su gran aspiración no era otra que la de lograr la *Gesamtkunstwerk*, la (obra de arte total) en la que se sintetizaran todos los lenguajes artísticos. Algunas de las obras importantes de Wagner son *Las hadas-Die Feen*, *Tristán e Isolda*, y *La Valquiria*²⁵

²⁵ Ver, www.wikipedia.org

3.3.10 El Medio Sinfónico

En el siglo XIX comenzó una decantación de la creación hacia el medio sinfónico. La orquesta asimiló las cualidades de la nueva sociedad industrial y los ideales democráticos. Su base está conformada por las masas sonoras de las cuerdas (bloques de primeros y segundos violines, de violas y de violoncelos), apoyadas por otros subconjuntos especializados, como los vientos y la percusión. Y sobre todos, el director como figura central, a cuyos movimientos de manos y brazos corresponde el tempo y la expresión general. Las orquestas se hicieron profesionales y trabajaron en ensayos. Aumentaron las exigencias de interpretación y los pasajes solistas en los que expresarse individualmente. El lenguaje orquestal se enriqueció y se hizo complejo, con un despliegue inédito de timbres y matices sonoros, de efectos de conjunto y de un enorme potencial dinámico. El fenómeno implicó una democratización del concierto público, ya que el medio orquestal se prestó a audiciones masivas.

3.3.11 Música de Cámara

El romanticismo se caracterizó por la expresión intimista de la música de cámara. Sin embargo, varios de sus compositores trabajaron este género influenciados por modelos clásicos, aunque llenos de sentimientos y pasiones.

Los muchos y buenos ejemplos de la escuela vienesa, como la obra de Beethoven, frenaron el acercamiento a las formas consagradas en obras maestras. Lo virtuosista reemplazó a la belleza de la estructura y la armonía del conjunto. De este modo, surgieron en aquel entonces intérpretes magistrales que impulsaron la composición para el lucimiento del solista, en sonatas a dúo con el piano acompañando, en formaciones tradicionales como el cuarteto de cuerdas, o en pequeños conjuntos de instrumentistas, en los que se conjugan el arco y los vientos. Intérpretes y compositores con un gran talento técnico, como Niccoló Paganini, conquistaron la escena musical de Europa.

3.4 Música contemporánea, Siglo XX

Puede hablarse de un auténtico "estallido" de la música en el siglo XX. Los principios más sólidos son los desconocidos, las audacias más extravagantes son intentadas y las escuelas más diversas conviven sin problemas. La música culta o elaborada se intelectualiza y se hace elitista.

La ruptura de la tradición tonal ha abierto a la música caminos insólitos e insospechados. Se encuentran en el siglo XX los últimos brotes del romanticismo como Mahler y Richard Strauss. La preocupación por reflejar la realidad provoca el movimiento verista en la ópera italiana que produce un único compositor, Puccini.

La llamada escuela de Viena rompe con toda la tradición anterior y crea el dodecafonismo, música en doce sonidos básicos, y la música atonal. Este camino, es seguido luego por casi todos los compositores contemporáneos, como por ejemplo Stravinski.

En este siglo de grandes experimentos musicales, mientras en Gran Bretaña se escriben óperas tonales, Stockhausen experimenta con música electrónica y Oliver Messiaen busca inspiración en la música oriental.²⁶

3.4.1 Stravinsky

Nació el 18 de junio de 1882 en Oranienbaum. A pesar de ser hijo de una pianista y de un criado de una familia de ricos, sus padres le iniciaron al mundo de la música siempre y cuando terminara sus estudios clásicos y jurídicos.

Igor trabajó varios años como autodidacta y a los veintiún años pudo mostrar sus primeros ensayos a Rimski-Korsakov, quien aceptó darle dos clases por semana.

Escuchar en CD anexo 1, pieza de Stravinsky (*Consagración de la primavera, Cuadros de la Rusia Pagana*) Track 10

²⁶ Ver, www.hlm.com

3.4.2 Características de la música de Stravinsky

La música de Stravinsky se caracteriza por el uso de la música folklórica, pero él no la usa de una manera sinfónica; sino que juntó pedazos de estas canciones sin preocuparse de esconder las conexiones. Esta técnica resultó en música de alta energía y mucho más rítmica que melódica. Stravinsky era un compositor de muchos estilos y caras, sus primeras obras exhiben las influencias de Wagner, Debussy y Rimsky-Korsakov; a medida que progresaba añadía elementos eslavos y rusos a su música, así como ritmos que sólo él componía y comprendía. Figura como el primer compositor para la escena, no sólo por sus ballets, sino también por sus óperas. Y se le venera por su música de cámara además de su obra maestra en la composición coral, la *Sinfonía de los Salmos*.

Su composición más conocida es *Los Ritos de Primavera* que causó un escándalo por su ritmo agresivo cuando la presentó por la primera vez en Moscú. La salvaje extravagancia de los sonidos producidos por unos instrumentos de apariencia familiar horrorizó a los editores. Medio año después de su estreno, esta obra era aclamada por el público.

El pájaro de Fuego, un ballet con una construcción firme, fue basado en un cuento del Oriente eslavo: *Petrushka*. Con esta obra Stravinsky devuelve a la música los volúmenes que había disuelto el impresionismo y abandona la influencia meramente francesa.

Todo este desarrollo histórico servirá para realizar el análisis tanto de la cinta como de su música, los puntos que se tocaron son muy importantes para que sean más digeribles las explicaciones que a continuación se van a dar.

3.5 Historia de la música de concierto dentro de *El Violín Rojo*

En la historia del Violín Rojo como instrumento se va contando una meta historia, que es la del desarrollo de la música de concierto, desde barroco hasta la era contemporánea. El único año preciso que tenemos por lo que nos dice tácitamente el filme, es en el que se desarrolla la historia de Nicolo Bussotti y su esposa Ana, esto por la etiqueta que

el laudero le coloca a su violín, y que contiene escrito el año 1681, que después Morritz lee para cerciorarse de la autenticidad del violín. De ahí en fuera la temporalidad tuvo que ser definida por los aspectos del entorno de cada capítulo, sobre todo por los estilos musicales, y por ciertas características que están íntimamente relacionadas al desarrollo de la música.

Lo primero que nos presenta la cinta es a los afamados lauderos italianos, a través de Bussotti. Después aparecen las características de la música del Barroco en la elipsis del monasterio, donde la pieza nos evoca al mismísimo Johann Sebastián Bach, y por medio de ella se presenta la utilización del violín con sus nuevas características, siendo esto una innovación con respecto al Renacimiento.

Al finalizar la pieza de título *The Monastey*, en la escena elíptica con los niños violinistas solistas, caemos al clasicismo y se hace presente la escuela Vienes, recordemos que la capital austriaca acogió a los grandes Mozart, Haydn y Bethoveen en su primera fase.

Cuando vemos al pequeño violinista Kaspar interpretando piezas con majestuosidad nos hace recordar a Mozart, a quien la historia presenta como alguien que desde muy niño desarrollo cualidades musicales sorprendentes. Los instrumentos que más se utilizaron en la época clásica fueron los que destacaban la expresividad de la voz, en la escena donde Kaspar está esperando su turno para adicionar podemos ver los instrumentos de los niños, el violín, un chelo, y en su mayoría flautas y clarinetes, todos estos han sido comparados a la voz humana.

Durante la época clásica las cortes patrocinaban a los músicos, de ahí que el maestro Poussin lleve ante el príncipe Mannsfeld a Kaspar para que lo apoye. Tal vez

no vemos la orquesta clásica, que ya es sinfónica, sin embargo sí la escuchamos por un instante muy valioso, cuando Kaspar y Poussin van tarareando rumbo a la audición.

El romanticismo está representado en el personaje de Frederik Pope, como el arquetipo del romántico, lo mueven los instintos básicos como la libido, es por supuesto muy pasional, y está en una búsqueda continua del éxtasis. Pope posee la rebeldía característica del músico romántico, recordemos que en esta etapa ellos dejaron de componer por encargos. En la escena donde este personaje va a dar un concierto, después de hacer el amor con Victoria, rompe completamente con el programa y decide ejecutar una composición que creó a penas unos minutos atrás. La tendencia de democratizar la música está plasmada también en la escena en la que los gitanos entran a la sala de conciertos tras una invitación especial expedida por Pope. La fusión de las artes se encuentra representada en la inspiración mutua de Frederik y Victoria, en cuanto a la música y la literatura respectivamente. Mientras se encuentran lejos Frederik desarrolla un lenguaje literario interesante respondiendo a las cartas de su amada, en un pasaje completamente novelístico que nos remite a Shakespeare, quien a su vez es pionero del movimiento romántico.

Resaltante es también una especie de homenaje que se le hace a Paganini a través de Pope. Paganini es una de las figuras del romanticismo, un virtuoso del violín cuyas descripciones físicas se asemejan a las de Pope (desaliñado, relativamente alto, delgado, cabello largo y manos con dedos muy largos). Hay una relación entre el mito de que Paganini era el diablo o tenía pacto con él, y la descripción que la astróloga Cesca hace de Pope en su vaticinio: "...Un hombre joven, inteligente, el diablo...". Y por último la orquesta que se ve en la sala de conciertos es ya con muchos integrantes, con la base en las masas sonoras de las cuerdas (bloques de primeros y segundos violines, de violas y de violoncelos), apoyadas por otros subconjuntos especializados, como los vientos y la percusión. Y con el director como figura central. La orquesta sinfónica del romanticismo hacía énfasis en los pasajes solistas, y esto fácil de percibir porque en la cinta, la función de la orquesta era acompañar a Pope, aunque él decide prescindir de tal acompañamiento.

Lo que se cuenta en la parte que corresponde a Shangai es la lucha cultural entre oriente y occidente centrado en la música, y los rasgos de la Revolución Cultural China de los años sesenta

En lo concerniente en la época contemporánea, lo importante no está tan a la vista como en los pasajes anteriores, sino que aquí la orquesta contemporánea sólo se escucha, y en ella hay un despliegue total de las secciones de instrumentos de la manera actual sobre todo al final donde la música ya es más libre, debido a que no tiene que obedecer las características históricas de los periodos anteriores. A la par de esto se aprecia la valoración actual de los instrumentos antiguos, como lo son los violines de cremona, que en esta época nuestra alcanzan precios estratosféricos.

Hasta aquí dejaremos esta unidad en la que se revisaron conceptos musicales muy útiles para una mejor apreciación de esta cinta, además se integró la historia de la música de concierto, que a su vez se va contando en segundo plano, a la par de la del violín. En la siguiente unidad veremos de manera precisa las funciones de la música en *El Violín Rojo*.

4. Los diálogos del Violín

En esta unidad desglosaremos las funciones de la música dentro de la cinta, parte por parte, para denotar la complejidad y la importancia que tiene, sin olvidar que el silencio juega también su papel. Además hablaremos del Violín Rojo como protagonista de la película.

4.1 Análisis de la música de *El Violín Rojo*

Habiendo visto la complejidad de la estructura narrativa de la película, es comprensible que la música haya adoptado el papel de enlace de tiempo y lugar, para suavizar los saltos entre continentes y siglos, sin que esta idea conflictúe al espectador. La música alude todo el tiempo a hacer sentir un valor añadido, más que simplemente un fondo neutro y así rellenar los espacios. Fue un trabajo muy inteligente en el cual resulta multifuncional y denota que está usada cien por ciento a conciencia, para provocar diferentes efectos. Además que todo el tiempo va puntuando, otro uso que esta presente mayoritariamente, es el escenográfico, junto con el vestuario completa la idea de temporalidad a lo largo de toda la cinta. Más adelante explicaremos esto con más detalle. Este análisis se hizo cotejando la imagen, para ver que efecto producen juntos.

La primera pieza que aparece en la cinta, es un tema introductorio el cual al igual que los recursos gráficos nos va a situar en tiempo y a la vez puntúa el inicio de la obra audiovisual, luego evoca tensión, diciéndonos de alguna manera que algo fuerte pasará, inmediatamente después Bussotti rompe el violín que preparaba su aprendiz.

Hay una concordancia entre la música y la iluminación, los colores ocres se pueden escuchar en la música que carece de brillo, en la música el brillo lo dan los sonidos agudos, y los graves provocan el efecto contrario, por ende la música aquí tiene una función de hacer sentir la física del escenario, y a la vez la psicología, ya que nos deja saber la tensión al interior que hay en los personajes. Bussotti enfurece por los resultados del violín y el aprendiz muestra con mucho miedo y respeto el violín a su maestro. Tiene también una función de refuerzo, habiendo una concordancia exacta entre lo que vemos y lo que oímos.

La música hace la transición de tiempo, de Italia a Canadá por medio del primer tema o leitmotiv, que es usado para los personajes. En otras cintas hay un leitmotiv para cada personaje, como es el caso de *Star Wars* y la famosa *Marcha imperial* que identifica al villano Darth Vader, o en películas como *Titanic* el leitmotiv acompaña a los personajes pero en las distintas situaciones. En *El Violín Rojo* hay una mezcla de dichas funciones, el leitmotiv lo escuchamos acompañando al violín y a quienes lo poseen por el paso del tiempo, siempre en una ligadura entre la situación y el violín como protagonista. En la escena de la subasta, cuando presentan al Violín Rojo, que es el personaje central, se comienza a escuchar el leitmotiv, anunciándonos que muchas de las veces en momentos clave más adelante este tema se volverá a escuchar cuando el violín y quienes lo poseen se encuentren en situaciones que tengan que recalcarse, a lo largo de toda la cinta.

Cuando va a nacer el hijo de Nicolo Bussotti, y él es guiado al lugar del parto por un niño, la música evoca la idea de prisa y desesperación, justo en la toma en donde Nicolo y el niño suben una escalera, la música, al igual que los personajes, también va subiendo, es decir se va moviendo de graves a agudos, lo cual da esa sensación. Y si observamos con atención el ritmo y velocidad de los pies del niño al correr por la escalera, la imagen se conecta con el ritmo y la velocidad de la pieza.

En la escena de la muerte de Ana, tanto la parte visual como la musical se centran en ella y no el niño recién nacido, la música acentúa la idea de muerte y nos comparte las sensaciones de Nicolo en cuanto a tristeza y desesperación que son presentadas con la imagen.

Cuando Bussotti barniza al violín, en la música este instrumento entra solo, luego es acompañado por los demás, ensamblando una pieza que da la idea psicológica de incertidumbre, ¿Qué pasará con el niño recién nacido?, ¿qué futuro tendrá el violín?, esto redondeado además con una sensación de tensión concordante a la imagen, ya que Nicolo termina el trabajo y coloca el instrumento separado de los demás, denotando la importancia de esa creación, sumándole también que apagó las velas dejando poco que ver, como si también existiera una visión reducida en cuanto a lo que le espera al violín, y la música refuerza muy bien esta idea, además de que los sonidos al igual que las imágenes son tristes y sombríos.

Al iniciar la parte de la historia que le corresponde a Kaspar, y el violín está llegando al monasterio, la música que es totalmente efusiva, teniendo una concordancia con la imagen, en la cual se aprecia el fulgor y la alegría de los niños, aporta mucha vitalidad a la escena, que se siente en la pieza compuesta en el estilo barroco, el cual también posee las características que se enunciaron para la escena, alegría y vitalidad.

En la secuencia de la orquesta de violines, la melodía principal que siempre lleva el niño que está al frente se va haciendo más compleja entre las disolvencias y cambios de niños. Es una especie de narración de un viaje por el camino del virtuosismo a través de los años, hasta que llega un punto en donde sólo un niño prodigio puede tocar bajo esas circunstancias. Kaspar aparece entonces tocando la melodía principal, separado de los demás del grupo, haciendo sentir que sus características como violinista, es lo que lo resalta. La música es de pantalla y de fondo, de pantalla porque vemos que está siendo tocada por los niños, y de fondo, por que nos ayuda a narrar el paso de los años en el monasterio, acompañando a la elipsis. Es un salto temporal aproximadamente de un siglo, porque cuando Kaspar aparece, lo hace ya en el periodo clásico.

El personaje de Kaspar es muy curioso, porque desde que es presentado hasta que se muere trae el violín consigo, en una metáfora de dependencia del niño hacia el violín, lo cual es algo inamovible, porque el hilo que sostiene la delicada salud del joven violinista, es precisamente el instrumento.

Kaspar Viaja a Viena, la música que escuchamos durante el trayecto del monasterio a la elegante ciudad, es pasiva y triunfal a la vez, va muy acorde con lo que los ojos de Kaspar pueden apreciar, y que es reflejado para los espectadores en el cristal del carruaje. Aquí lo que está haciendo la música es modular el espacio, está supliendo lo que haría un plano abierto, como un *extream long shot* (la toma más abierta posible) por ejemplo. La música pues, nos presenta la idea de grandiosidad, de modernidad y de glamour, que el plano cerrado de Kaspar en el carruaje no hace.

En Viena el niño pasa por un nuevo proceso, éste es riguroso, la disciplina de la música debe ser así para lograr la perfección, antes de esto tocaba de una manera muy libre, ahora debe cumplir muchos elementos técnicos, en la secuencia con el metrónomo por ejemplo, en conjunción con la imagen la música nos crea una idea física de

dificultad y de esfuerzo, y esta idea alude tanto a lo físico, que el metrónomo mismo es una representación del corazón del violinista, quien al terminar de ejecutar el estudio, se encuentra agitado, y la velocidad del metrónomo nos da una idea de cómo debe estar latiendo su corazón. Después de esto hay una transición musical que es tensa, previniendo al espectador de lo que acontecerá.

Rumbo a la audición hay un efecto muy interesante porque Kaspar y su maestro van muy optimistas, y como cuando la mayoría de la gente está así, van tarareando, es música de pantalla donde el niño lleva lo que en una orquesta sería la parte del violín principal, y Poussin el acompañamiento. Esto que sabemos es música de pantalla se mezcla con música de fondo, creando un todo, en el que la parte principal es la voz de Kaspar.

En el momento de la audición, la percusión de un timbal representa el corazón de Kaspar. Recordemos que se había creado una relación inamovible entre el niño y el violín, al sentir que cual quiera que fuese la suerte de su destino, irremediablemente sería separado de su preciado instrumento, el corazón de Kaspar se acelera poco a poco, hasta que llega a un punto muy alto y se detiene. Sin embargo cuando el niño cae al suelo nos rehusamos a pensar que está muerto, pero la música ya nos lo está diciendo, ésta suena fúnebre, desde ese momento hasta que lo entierran y al final es estruendosa como anunciando que se cumplirá el vaticino de la carta de Cesca.

Después del capítulo de Kaspar, la música va acompañando a una elipsis, donde el violín está en manos de distintas generaciones gitanas. La música está en un lenguaje que se puede clasificar como de concierto basado en el folklore gitano, que contempla dos violines, un acordeón y pequeñas percusiones. Aquí la música es de pantalla porque vemos quien la genera, pero a la vez es de fondo porque nos va narrando el paseo de los años entre los gitanos y nos evoca la sensación de aventura e incertidumbre de que es lo que va a pasar con el instrumento.

En la parte de la historia que corresponde a Frederick Pope, la música de pantalla está relacionada directamente al virtuosismo, Pope es un personaje que se circunscribe netamente en lo romántico, es un rebelde, es un ser humano que se deja guiar por las sensaciones y sentimientos, en este caso predomina la pasión.

Pope hace el amor con Victoria antes de dar un concierto, es música de pantalla que por momentos puede disfrazarse y volverse de fondo justo cuando olvidamos que está siendo tocada y nos centramos en lo pasional del acto de hacer el amor. Los matices de lo que toca Pope son ligeramente gitanos. En la siguiente secuencia en lugar de tocar con la orquesta como estaba programado, decide interpretar una pieza solista denotando la rebeldía característica del romanticismo.

Cuando Victoria parte a Rusia la música de fondo que acompaña a Pope es de incertidumbre, posee características de música romántica, en cuanto a que evoca a los sentimientos, que en este caso son de desesperación y vacío. Hace sentir un momento de reposo, cobijando a las imágenes e invitándonos a entrar en la mente y carne de Pope, para sentir lo mismo que él.

En la parte en que Victoria regresa a Oxford para reencontrarse con su amado, el juego de la música es muy interesante ya que comienza de fondo, pero cuando Victoria se da cuenta que Pope está con otra mujer, antes de si quiera verlos, la música ya se ha tornado de pantalla. Luego de dispararle al violín la música es de fondo y fúnebre porque al parecer a llegado el fin del Violín Rojo.

En la subasta, la música da la transición a la elipsis del barco, en esta parte no hay violín principal, recordemos que dos secuencias antes parecía haber llegado a su fin, es más bien atmosférica acorde con lo oscuro de la escena, y por dicha oscuridad crea suspenso, concordando a su vez con el movimiento del barco, por lo que precisamente en esta parte la música nos da la sensación de movimiento oscilatorio como el mar mismo. No es sino hasta que aparece de nuevo el violín ante los ojos del espectador que el sonido en primer plano de este instrumento reaparece, y lo hace con el tema principal, sólo que no desde el inicio sino que más o menos por la mitad.

Cuando el violín llega a china escuchamos música del Folklore local, no tiene más intención que ubicar la temporalidad y el espacio. Cuando Xiang Pei toca para su hijo es música de fondo que se incorpora más adelante como de pantalla, en la interpretación de Xiang escuchamos el tema principal o leitmotiv con pequeñas modificaciones.

Es curioso que en comparación con los otros capítulos de la historia la presencia de la música aquí es muy poca, quizá esto obedezca a que la mayor parte de tiempo el violín se encuentra escondido, y si lo colocamos como personaje, pues escondido no tiene mucho que expresar. Desde la visión del comunismo que la cinta nos presenta, la música occidental es mala, quizá por eso no haya mucha en esta parte, además de que en comparación con los otros capítulos, el tiempo en minutos que se le otorga a éste, es muy reducido.

Cuando integrantes del partido comunista van a buscar a Xiang Pei y llegan a su casa, la música es de pantalla ya que una tornamesa es lo que genera este sonido, al final cuando Chou Yuan se queda con el violín, la música folklórica china que se escuchó al principio de este capítulo, ahora es tocada por una orquesta en un lenguaje occidental, se siente que lo que se pretende recalcar la fusión cultural.

De regreso a la lectura del Tarot aunada a la carta que predice el fin del ciclo y un renacimiento, escuchamos de fondo música muy estridente.

La parte que le corresponde a Morritz es mayoritariamente música de suspenso que nos recuerda la utilizada para filmes de detectives. En este capítulo la función principal es subjetivizar, es decir remarcar los estados mentales de los personajes. Cuando Mr. Ruselsky toca una pieza, Morritz lo observa y el *close up* nos lleva a lo que piensa y escucha este personaje en este momento, Morritz no escucha lo que Ruselsky toca, sino que en su mente aparece el leitmotiv, ya que es su encuentro con la sonoridad del violín que tanto a buscado. Podemos escuchar después en la música de fondo el leitmotiv desarrollado con todo el poder orquestal. Este pasaje en concreto alude a la pérdida de control de los personajes que notaremos más adelante, el mismo Morritz y su obsesión, Ruselsky y su obstinación, así como Nicolo y su locura; todo esto se escucha reflejado en la música.

La música continúa de fondo llevándonos poco a poco de regreso a Cremona Italia, a la escena que explica todo, Nicolo usa la sangre de su esposa muerta como barniz para el violín y el cabello para el pincel, en una especie de ritual donde prolonga la vida de su esposa Ana a través del violín. La música de fondo es un apoyo de la imagen pero además nos mete en la mente de Nicolo y nos hace sentir lo que él en ese momento, tal vez la locura, de algo que puede considerarse profano, antinatural, enfermo, que en esta ocasión pasa a segundo termino desde la perspectiva de este personaje, anteponiéndose la finalidad artística. La música suena entonces espeluznante y en cierto punto terrorífica.

En los minutos antes de la subasta lo que escuchamos es el leitmotiv, pero además hay otra melodía que quiere robar este rol principal, que produce incertidumbre acerca de lo que va a acontecer, ¿quién se quedará finalmente con el violín? No había habido un desarrollo musical dentro de la subasta hasta este punto culminante y decisivo, porque en la subasta siempre se utilizó el silencio.

Finalmente Morritz escapa con el violín, de fondo la música es meramente tensa, va subiendo en cuanto a velocidad y volumen, además el motivo es repetitivo, cuando le gritan por la cuestión de su abrigo, es el clímax de la escena y la música lo refuerza muy bien.

En el momento en el que Morritz está en el taxi rumbo al aeropuerto, para llevarle el violín a su hija en Nueva York, la música que lo acompaña es conclusiva el clímax de la historia a quedado atrás y el nudo está resuelto, todo esto esta representado igualmente en la parte musical.

Para el final y créditos, se queda la música de al escena anterior, que incluye a toda la orquesta, y que tiene un lenguaje ya no tan cinematográfico, puesto que es una pieza pensada para concierto, pero que aquí es utilizada como resumen de la historia de la cinta, y que funge muy bien precisamente en esta parte, ya que suena conclusiva. Algo curioso del desarrollo musical es que en las partes introductoria y conclusiva, la música en su mayoría es de fondo ya que apoya la expresividad narrativa, y en las partes

donde el violín le pertenece a músicos, la música es principalmente de pantalla reforzando lo descriptivo.

La constitución de la orquesta va creciendo por etapas, de tal forma que concuerda con el desarrollo histórico de la música, en la mayor parte del fragmento de Kaspar escuchamos grupos de cuerdas pequeños y algún instrumento de viento no muy resaltante, en cambio en el fragmento de Morritz en la música ya es notable que la orquesta hace uso de las secciones de cuerdas, viento-madera, viento-metal y percusiones.

4.2 Utilización del silencio en la cinta

Encontramos el silencio en momentos de reposo después de haberse utilizado la música, Pero Cuando la historia se mueve en temporalidad y da brincos de siglos para caer a la subasta, el silencio se hace presente en una forma de recalcar que se está regresando a la subasta, que es una fecha contemporánea, y que la mente del espectador se sitúe en ella desprendiéndose del escenario y el tiempo de la secuencia anterior.

También la carencia de música en esta escena que se repite en diferentes perspectivas, es porque no hay mucha expresividad, el centro es el dinero, quién paga más por el instrumento, de hecho el personaje que finalmente se lo queda, Mr. Ruselsky, lo tuvo previamente en sus manos y no lo reconoció, además de que no apreció su sonoridad y la belleza de su construcción, lo quiere por un capricho de coleccionista; aunque finalmente con lo que se vendría a quedar es con un copia.

4.3 Análisis del soundtrack de El Violín Rojo.

Se recurrió al apoyo del musicalizador teatral Guillermo Maciel, para que hiciera una descripción del Soundtrack de la película, track por track, con la característica que esta vez la música está desligada de la imagen, para poder generar una idea de lo que únicamente la propia música evoca.

1. Anna's Theme (Tema de Ana)

“Es un lamento monofónico en voz de mujer que tiene un tratamiento estético, cual si se tratase de una cuerda o un oboe; es de ritmo pausado, consigue en pocos segundos desarrollar un eje temático bien delineado con un éxtasis vibrante, preparando al oyente para la transición, entre la voz que se difumina y el violín que irrumpe adueñándose por completo del tema, llevándolo por un dramatismo insospechado, esta vez interpretado en agudos y sobreagudos con un tratamiento de arco lacerante y enérgico, plagado de efectos que motivan hasta al más insensible. Las demás cuerdas acompañan el desarrollo de la línea melódica (línea que sigue la melodía), de manera secundaria, pero por momentos en la parte final disputan la titularidad, transformándose en una agrupación del todo, muy interesante que termina abierto, actuando como premisa de lo que vendrá: la incorporación de la orquesta”.²⁷

I CREMONA.

2. Main Title (Título principal)

“La orquesta, en un estilo barroco, se incorpora dejando sentir su cuerpo, la densidad de las cuerdas provoca una intensidad agobiante, las secciones se van incorporando paulatinamente, turnándose la línea melódica, los graves de las cuerdas (contrabajos y cellos), ejercen un conjunto estático. Los efectos continuos de las cuerdas ejercen una tensión por momentos irritante, después de sonidos continuos, entra un esporádico solo de violín que parece amainar dicha tensión, pero esta regresa efímeramente, para desembocar por fin en el tema principal, habiendo mantenido un tratamiento largo y brumoso”.²⁸

3. Death of Anna (Muerte de Ana)

“La tempestuosa brusquedad de los sonidos va aumentando en intensidad y velocidad, así como la aceleración del pulso, junto con lo estruendoso de la percusión, parecen representar un corazón que se debate en agonía con espasmos dolientes y respiración cortada, misma, que a un golpe, al fin se detiene. Después renace en un tema calmo y nostálgico; como quien asciende de la oscuridad a la luz para dormir por fin protegido por ella”.²⁹

4. Birth of the Red Violin (Nacimiento del Violín Rojo)

“Tres distintas partes de cuerdas enlazadas se hacen presentes, cada parte con su propio discurso en un tratamiento armónico que parece dejarlas libres, después de una serie de sonidos desarrollados, los violines primeros y las violas se tornan la línea principal, los graves se repliegan, dando pie a una atmósfera sombría, con una aparente ausencia de la línea central que vuelve discretamente cobijada por las demás cuerdas”.³⁰

5. The Red Violin (El Violín Rojo)

“El tema principal regresa interpretado fastuosamente, las secciones de cuerdas se incorporan de manera intensa y dramática, ejerciendo un sonido unificado que va de fuerte a débil, y que es vibrante y armonioso, dándole a la línea principal una exacta dimensión”.³¹

²⁷ Maciel Guillermo. Entrevista realizada el 15 de agosto del 2007 en México D.F.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

II VIENNA

6. The Monastery (El Monasterio)

“El maravilloso barroco en toda su expresión se ve retratado en este tema, la mezcla de todos los sonidos de cuerdas es virtuosa y dinámica. Posee permanentemente una ornamentación esplendorosa, que refuerza la energía y complejidad de la pieza”.³²

7. Kaspar’s Audition; Journey to Vienna (Audición de Kaspar; Viaje a Viena)

“La línea melódica del violín se vuelve descriptiva, cual si fuese un pincel lleno de colores surcando un lienzo, el lenguaje es clásico, tiene un sonido sobrio y elegante que invariablemente ejercerá algún efecto sobre quien lo escucha, la transición hacia la orquesta tiene una profundidad desbordante, como un enorme paisaje bañado de luz”.³³

8. Etudes; Death of Kaspar (Estudios; Muerte de Kaspar)

“El pulso de las notas ascendentes en el violín (ejercicios de digitación), comienzan en un ritmo dinámico que pronto se acelera desmesuradamente, perseguido por el tictac de un metrónomo que asemeja un corazón hiperventilado al borde del infarto. Este fragmento es capaz de afectar en la sensibilidad del escucha, produciendo una desagradable ansiedad. La orquesta se incorpora con un tema sombrío a manera de réquiem, con un pulso mesurado”.³⁴

III OXFORD

9. The Gypsies; Journey Across Europe (Los Gitanos; Viaje a través de Europa)

“La pieza es exuberante, y dinámica en cuanto al colorido, tiene todos los recursos y matices de la música gitana en cuanto al sonido, el tratamiento y la forma en que su utiliza el arco. Además contiene ciertas características de la música judía, y principalmente un toque regional que consigue colocar al oyente en un punto de tiempo y lugar”.³⁵

10. Pop’s Gypsy Cadenza (Cadencia Gitana de Pope)

“Esta pieza requiere de una gran fuerza interpretativa, tanto en personalidad como en técnica, la ornamentación posee rasgos virtuosos y recursos que no siempre son fáciles de ejecutar. La sensualidad de sus líneas, así como el tratamiento armónico del tema anterior, consiguen describir fielmente la esencia del personaje”.³⁶

11. Coitus Musicalis; Victoria’s Departure (Coitus Musicalis; Partida de Victoria)

“Con un aire de nostalgia y una intensidad dramática, la lentitud y fuerza del tema nos secuestra para dejarnos suspendidos en un punto catártico donde pasa todo y nada, sin que nuestra atención acierte en reaccionar”.³⁷

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

12. Pope's Concert (Concierto de Pope)

“Con los mismos rasgos de la pieza Pope's Gipsy Cadenza, ésta emerge siendo candente y voluptuosa, con un pulso febril cargado de erotismo, dejando sentir una respiración jadeante y desbordada, como una alegoría de la posesión, de la carne y el alma”.³⁸

13. Pope's Betrayal (Traición de Pope)

“De incidencia psicológica, la pieza describe las diferentes etapas del biorritmo humano cuando este se encuentra bajo el influjo de un detonante eficaz, como lo es el sexo. Tiene un final abrupto que desemboca en la calma del letargo”.³⁹

IV SHANGHAI

14. Journey To China (Viaje a China)

“La línea melódica lenta y cargada nos refleja la inmensidad, los giros melódicos retoman el tema principal, esta vez con un tratamiento totalmente orquestal, la percusión imita por momentos la intensidad de la marea y la profundidad del mar”.⁴⁰

15. People's Revolution; Death of Chou Yuan (Revolución de la gente; Muerte de Chou Yuan)

“Esta pieza es totalmente efectista, empieza con un tema tradicional chino al cual después se le da un tratamiento occidental de orquesta, emulando la adaptación del violín a la cultura asiática, o viceversa”.⁴¹

16. Morritz Discovers the Red Violin (Morritz Descubre el Violín Rojo)

“Track psicológico que mantiene en suspenso al oyente por medio de notas destacadas y prolongadas, por momentos la utilización del arco es cruda, pretendiendo desequilibrar los estados de ánimo”.⁴²

17 Morritz's Theme (Tema de Morritz)

“Ésta es una de las piezas mejor planeadas armónicamente. En el lenguaje describe a la perfección la psique del personaje. Su pulso continuo así como el acomodamiento de los sonidos, tienen un toque de ternura, y a su vez los ornamentos evocan intelecto”.⁴³

18. The Theft (El Robo)

“Totalmente psicológico, este track describe la perfección rítmica. En la armonía lleva el objetivo por el cual fue escrito, ya que tiene una completa sincronía con la escena donde

³⁸ *Idem*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem*

⁴² *Idem*

⁴³ *Idem*

Morritz está escapando con el violín, es cronométrica, es decir que está completamente amarrada a cada segundo de la escena, tanto en intensidad como en dinámica”.⁴⁴

19. End Titles. (Títulos finales)

“En este track se retoma por completo el tema principal como recurso de pantalla, pero ahora con un tratamiento más estético. Es interesante como la voz femenina recupera la línea principal, que había cedido al violín como si se cerrase un ciclo, o lograrse renacer en la historia”.⁴⁵

20. “The Red Violin”:
Chaconne for Violin and Orchestra

“El Violín Rojo”:
Chacona para Violín y Orquesta

“Aquí se nos permite ver de manera deslumbrante, el oficio del compositor, ya sin la atadura de la estricta concordancia con la imagen, ahora con la libertad estética de la elección de timbres de los instrumentos, y de las diferentes secciones de la orquesta, esta vez completa. Los metales y las percusiones asumen un papel fundamental reforzando a las cuerdas que retoman los temas anteriores, pero ahora de una manera más llena. La dinámica va de la calma a lo tempestuoso”.⁴⁶

4.4 El violín, Protagonista

Me atrevo a decir que el protagonista de la cinta es el Violín, y cuando hablo de protagonista, lo sitúo como un personaje. Se podría pensar que es un actante, así que para poder desenmarañar esto, hablaremos de lo que es la narración, los personajes y los actantes.

4.4.1 Narración, personajes y actantes

Todo hecho contado ya sea de forma oral, escrita o visual, se apoya de ciertos recursos que lo hacen más interesante o atractivo; A este acto de contar historias se le llama narración. Ana Laura Bolaños, explica a que se refiere esto:

“El estudio de lo narrativo se inicia en la antigüedad a través de los relatos orales y las reproducciones rupestres, con el desarrollo de la escritura, la narración se perfeccionó hasta contar historias por medio de la literatura, hasta llegar al cine, que es producto de una concepción escrita en forma de guión literario, el cual lleva consigo el peso de la narración.

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem*

Toda narración cuenta una historia, un suceso real o ficticio que se encuentra ubicado en un espacio y tiempo determinado, con personajes que lo protagonizan y por supuesto con alguien que cuenta los hechos. Al conjunto de todos estos elementos se le llama relato.

El análisis de la estructura narrativa de un relato debe abordarse desde dos niveles, el de la historia y el del discurso. Entiéndase como el nivel de la historia, todo aquello que sirve al autor para recrear el mundo del relato, es la historia que se está contando y sus participantes. Por otro lado el nivel del discurso corresponde a la forma en que se cuenta una historia, el punto de vista desde el que se aborda, así como el orden que ocupan cada uno de los elementos que la conforman.

Dentro de los componentes del nivel de la historia se encuentran los personajes, que son los entes en los cuales recaen las acciones a desarrollar en un relato, para ello es necesario establecer sus características físicas y psicológicas, y así entender su manera de actuar en una situación dada, así como sus posibles cambios.⁴⁷

4.4.2 Actante

Actante es el término usado por la semiótica para designar al participante (persona, animal o cosa) en un programa narrativo. Según Greimas, el actante el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación.

El concepto de actante tiene su uso en la semiótica literaria, en la que amplía el término de personaje, porque no sólo se aplica a estos tipos de actantes, sino que corresponde al concepto de actor.

En el análisis de la estructura del cuento maravilloso, Propp propuso 31 funciones para cada personaje o persona dramática, que luego agrupó en siete esferas de acción correspondientes a siete tipos de papeles. Cada papel actancial es un modelo de comportamiento y está ligado a la posición del personaje con respecto a la sociedad. Souriau, en las investigaciones sobre el teatro, llegó a conclusiones semejantes.

⁴⁷ Ana Laura Bolaños Cárdenas, "Ulises y el Bluegrass, la odisea narrativa de la banda sonora, Tesis de licenciatura, UNAM, FES, 2004, págs. 5-6.

Greimas, en cambio, propuso más adelante homologar las categorías actanciales a categorías semióticas. De acuerdo con esto Beristain propone la tabla de abajo.⁴⁸

Propp	Souriau	Greimas
Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
Bien amado o deseado	Representante del Bien deseado, del valor orientado	Objeto
Donador proveedor	o Árbitro atribuidor del Bien	Destinador
Mandador	Obtenedor virtual del Bien	Destinatario
Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Ayudante
Villano agresor	o Oponente	Oponente
Traidor o falso héroe	***	Oponente

Actantes de acuerdo a Greimas

Greimas concibe al actante como el que realiza o el que sufre el acto. Así los actantes son seres o cosas que participan en el proceso.

⁴⁸ Ver, www.wikipedia.org

Lista de actantes

- El sujeto: fuerza principal, generadora de la acción, que intenta conseguir lo que se propone.
- El objeto: aquello que el sujeto pretende.
- El destinador: promueve y sanciona la actuación del sujeto.
- El destinatario: beneficiario de la acción del sujeto.
- El ayudante: ayuda al sujeto.
- El oponente: se enfrenta al sujeto.

4.5 El personaje como actante

Por su parte Francesco Casetti y Federico di Chio denominan así al actante:

“Aquí el personaje no se considera como una persona tendencialmente real, ni como un rol típico, sino como, en terminología narratológica, un actante, es decir un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance. El actante pues, lleva a cabo ciertas dinámicas. Con esto nos situamos más allá de lo que se suele entender por personaje: la noción de actante remite a una categoría en general, independientemente de quienes luego la saturan, trátase de humanos, animales objetos, o incluso conceptos, en la medida que se convierten en núcleos efectivos de la historia”.⁴⁹

4.5.1 Personaje protagonista y personaje antagonista

Así también describen Francesco Casetti y Federico di Chio tanto al personaje protagonista, como al antagonista: “Ambos son fuertes, pero según dos lógicas contrapuestas y fundamentalmente incompatibles: el primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo considera la posibilidad de una orientación exactamente inversa”.⁵⁰

⁴⁹ Francesco Casetti, y Federico di Chio. *Cómo analizar un filme*. España, Ed. Paidós Ibérica, 1998, pág. 183

⁵⁰ *Idem*.

4.6 El violín levanta la voz dentro del filme

Basado en Casetii y di Chio, cuando sitúan al actante entre objetos animales personas e incluso conceptos, y en que en la definición de personaje protagonista donde se afirma que éste sostiene la orientación del relato, me atrevo a decir que el protagonista en este filme es el Violín Rojo. No es únicamente un actante desde la perspectiva que es un objeto. El filme lleva su nombre, es su historia, pero además sus acciones afectan a los personajes que lo poseen, tanto, que Kaspar muere al verse alejado del instrumento, Pope se suicida, Xiang Pei es perseguida y al regalar el instrumento a Chou Yuan, éste también se suicida. Es decir que el violín ejerce acciones sobre los que lo poseen marcando sus vidas y generando una dependencia.

Este violín habla y sus diálogos están en la música, en ella nos dice en que etapa de la historia estamos, cómo es el ambiente, si es tenso, si es benévolo o si es maléfico.

Cuando Cesca vaticina el futuro de la vida de Ana, en realidad lo que predice es la vida del violín, o en otras palabras, la vida de Ana prolongada a través del violín. El tema musical principal (leitmotiv), que es el que en el *soundtrack* se denomina como *Anna's Theme (Tema de Ana)*, lo escuchamos al inicio de la cinta por primera vez a través de la voz de Ana, de una manera muy sutil se mezcla con el violín y después éste último se adueña del tema, el cual escuchamos en repetidas ocasiones y situaciones durante la cinta, en una metáfora que otra vez nos indica que Ana estará siempre presente en la historia del violín, y que su voz será ahora la del instrumento. Curiosamente el *Tema de Ana* está como primer *track* en el CD del *sountrack* rompiendo inclusive con el orden numérico de las piezas.

Además de la voz humana, no había instrumento que permitiera el efecto sonoro del canto. Hasta la aparición de las cuerdas, los instrumentistas finalmente podían "cantar", también hay que tomar en cuenta que la voz humana y el violín comparten tesituras. Hoy podemos comprobar esto al escuchar a los grandes virtuosos del violín. Esta circunstancia también prueba que no hay forma en que la familia del violín pudiera haberse desarrollado a partir de algún otro instrumento. Su creador debió haberse inspirado en la voz humana. El violín es sobre todo el triunfo del hombre sobre la mortalidad. Dice el director Girard:

“Yo no creo que hicimos una película que habla solamente acerca de la música. Si me preguntas el tema de la película, yo te voy a decir que son el amor y la mortalidad. Habla de burlar a la muerte a través del arte, de la belleza y del talento, yo creo que todos los artistas tratan de alcanzar eso. Ésta es la vida tras la muerte que el arte nos puede dar”.⁵¹

Hay una representación en cuanto el desarrollo del violín como ser vivo, una analogía bastante clara, que involucra a nuestro personaje principal (el Violín Rojo), proyectado en quien lo toca. Cuando nace el hijo de Ana y Nicolo, nace también el Violín en esa escena tan fuerte cuando Bussotti utiliza la sangre de su esposa muerta para prolongar su vida a través del violín. Esta es la primera etapa en el ciclo de la vida del violín, es el rol de recién nacido.

Después juega el rol de un niño con un futuro venturoso en el capítulo de Kaspar, y luego un joven próspero, fuerte con un éxito consumado en el capítulo de Pope, y al final una mujer en plena madurez con un instinto protector característico de la maternidad, y finalmente hay un regreso al inicio del ciclo, ya que el violín le pertenecerá a la hija de Morritz.

En el *track* 19 vemos esto representado cuando el violín cede el tema otra vez a la voz de la soprano (la de Ana), en un forma de expresar que el ciclo inicia de nuevo. Asimismo también va adoptando roles, hemos mencionado que el violín es el protagonista, sin embargo por momentos su participación es antagónica, como cuando Victoria le dispara encontrándolo culpable de la discordia entre ella y Pope y sobre todo en la etapa en China, donde es completamente el villano al representar el capitalismo occidental.

⁵¹ François Girard “El Violín Rojo”, New Home Entertainment, Warner Home Video, 1998.

Conclusiones

Considero que escoger al violín como personaje, y contar la historia desde su perspectiva fue una idea grandiosa. Ya que desde el barroco a la fecha, ocupa mayoritariamente el rol principal de la orquesta, porque los grandes músicos se valieron de este él para inmortalizarse en sus composiciones, porque su sonido es hermoso, y porque es fascinante el mito que gira en torno a sus constructores italianos y al gran Paganini. Si se tratara de adaptar esta historia a otro instrumento, cualquiera que fuese, irremediablemente tendría que modificarse en un gran porcentaje, generando como resultado algo muy distinto a lo que *El Violín Rojo* es.

John Corigliano compositor de la música de este filme se expresa así acerca de su trabajo:

“Para mí fue un placer aceptar, cuando se me pidió componer la música para el fascinante filme de François Girard: *El Violín Rojo*. Cómo podía rechazar tan interesante viaje a través de casi tres siglos, comenzando en Cremona, lugar de los más grandes constructores de violines. También Agradecí la oferta del productor de crear una pieza de concierto para violín y orquesta, de manera más libre basado en los motivos de la película.

Asumí esto como algo inusual, yo no hubiera sido requerido para escribir la música hasta que el film estuviese terminado, excepto por un número de llaves en cámara, y por ocasiones en las que las mismas características del filme lo requerían. Así que escribí un tema cantable, que interpreta la esposa del maestro constructor de nombre Ana, la cual se transforma en la melodía de un solo de violín. El soporte del tema es una inexorable chacona de siete acordes, que evoca el tarot y la premonición de las señales. También muchos estudios de solo dibujados desde el Tema de Ana (Anna’s Theme), para las dos secuencias de virtuosismo de Viena y Oxford”.⁵²

El director François Girard habla así acerca de la música de la cinta:

“Mucho antes de rodar la cinta, comencé a pensar en la música, desde el inicio estaba claro que el proceso musical iba a ser largo, complicado y delicado por muchas razones: la música juega un papel narrativo muy importante en la historia, muchos personajes están escritos con notas musicales, al igual que con palabras, el alma de Ana Bussotti no podría

⁵² The Red Violin. Original Motion Picture Soundtrack, Sony Classical, 1998

haber sobrevivido sin su tema, el viaje a través de tres siglos y tres continentes, no habría podido existir sin la música.

Para empezar trabajé con Joshua Bell. Creí que necesitaría primero una voz para el violín, y el fue el que me brindo eso, no se cuantas veces nos vimos y en cuantas ciudades distintas, para escuchar la música, discutir el guión, encontrar una forma de que funcionara.

El plus de que Joshua Bell se involucrara, fue constantemente en expansión y en progreso. Pasó de asesor a amigo, y adoptó muy pronto el rol de guía de violín, también fue doble de Jason Fleming quien interpreta a Frederik Pope, y actor en la secuencia del Teatro Sheldonian. Al final logró la más sensitiva e inteligente ejecución que pudimos imaginar: Un sueño.

Creo que escribir la música de la película fue especialmente demandante, más que en otras, y aquí es donde John Corigliano entra. Desde esta ventajosa posición, no sólo creo que John fue el compositor perfecto para *El Violín Rojo*, sino que simplemente no puedo pensar en algún otro que hubiera podido conseguir lo que él. Además de un gran talento y maestría, me sorprendió la increíble cantidad de trabajo que dejó en la cinta, nuestras muchas discusiones y sesiones duraron casi dos años, y durante todos ese tiempo sentí que *El Violín Rojo* era también su película”.⁵³

Es muy interesante como hace el manejo de la música John Corigliano, en muchos momentos tiene doble función, tanto de pantalla como de fondo, además en algunos otros cambia de una a otra función, va de pantalla a de fondo y viceversa.

El guión fue muy complejo puesto que a través de la historia del Violín Rojo, tenía que contarse también la historia de la música de concierto, por eso una de las más importantes funciones, de varias que cumple la música, es la de ubicar al espectador en tiempo y lugar.

En esta cinta, la música está hecha meticulosamente debido a un compromiso artístico del director, de los dieciocho millones de dólares que costó, gran porcentaje seguramente fue destinado nada más a la música, los compositores a este nivel cobran muy bien, los músicos de la orquesta igual. Cabe mencionar que las secuencias de la película tienen un tratamiento lento, la música las hizo ágiles y les dio otra cara

⁵³ *Idem*

completamente diferente, inclinándose siempre por pretender ser música sustanciosa y funcional y no solamente de relleno.

En este trabajo tocamos temas muy importantes que tienen que ver con la música en el cine, el estilo de hacer música con orquestas sinfónicas para las películas está inspirado en la música de concierto, por eso aquí se les hace un pequeño homenaje a los grandes compositores. A Wagner se le tiene que agradecer por ejemplo el dramatismo de sus obras, y el uso del leitmotiv, que John Williams retoma y otros compositores adoptan, como es el caso del mismo John Corigliano, porque la música de esta cinta está basada en el leitmotiv.

Consideré que era importante dejar claros ciertos conceptos musicales, los cuales nos debieron dar otra perspectiva al ver la película o al escuchar el *soundtrack*, y que además nos van a servir para el uso ocasional, después de todo esto habrá que manejarlos correctamente.

Creo que lo más importante de este trabajo es que genera otra perspectiva de algo que casi nunca se toma en cuenta, decíamos al inicio que siempre se habla del director, de la fotografía de las actuaciones etc. pero cuando se menciona la música, simplemente se dice si es buena o mala, si es que se habla de ella claro. Ahora hemos visto la infinidad de funciones que cumple, y los efectos que produce en nosotros, y todo sin si quiera darnos cuenta.

FUENTE DE CONSULTAS**BIBLIOGRÁFICAS**

AUMONT, J y M Marie. Análisis del film. Ed. Paidós Comunicación. 3ª. Ed., España 1990, 311pp.

BELTRÁN, Moner Rafael. Ambientación Musical. España, centro de Formación Radiotelevisión Española, España, 1991,176pp.

BETTETINI, Gianfranco. La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Ed. S.p.A. Italia, 1984, 213pp.

BOLAÑOS, Cárdenas Ana Laura. Ulyses y el Bluegrass, la odisea narrativa de la banda sonora. Tesis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México, FES, 2004.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción, Ed. Paidós Comunicación Cine, España, 1996, 364pp.

CASSETTI, Francesco y di Chio Federico. Cómo analizar un film. Ed. Paidós Ibérica, 1998, 278pp.

COLÓN, Perales Carlos. Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas. Ed. Alfar, España 1997,296pp.

COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 275pp.

CHION, Michel. Fundamentos para la música en el cine, Texto para la imagen # 7. México, Ed. Juan Jiménez Patiño, UNAM, 2000, 27pp.

CHION, Michel. La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido. Ed. Paidós, Barcelona, 1993, 206pp.

CHION, Michel. La música en el cine. Ed. Paidós, España 1997, 469pp.

CHION, Michel. El sonido. Música, cine, literatura. Ed. Paidós, España 1999, 413pp.

DUFOURCQ, Norbert. Breve historia de la música. Fondo de Cultura Económica, México, 1997, 239pp.

FERNANDEZ Diez Federico y Martínez Abadía José. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Ed. Paidós, España, 1999, 269pp.

HAMEL, Fred y Marin Hürlimann. Enciclopedia de la música. México, Ed. Grijalbo, 1987, Tomo 2.

LÓPEZ, Alcaraz, María de Lourdes. Manual para investigaciones Literarias, Universidad Nacional Autónoma de México Campus Acatlán, 2000, 106pp.

ORTA, Velázquez Guillermo. Elementos de Cultura Musical, Textos Universitarios S.A., México, 1970, 205pp.

RODRÍGUEZ, Ángel. La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Ed. Paidós, España, 1998, 270pp.

RUSSEL, Lack. La música en el cine. Ed. Cátedra, Col. Signo e imagen 53, Madrid 1999, 445pp.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. El montaje cinematográfico. Ed. Paidós Comunicación, España, 1996, 287pp.

ZABALA, Lauro. Elementos del discurso cinematográfico, Universidad Autónoma Metropolitana 2005, 159pp.

DISCOGRÁFICAS

GRANDES MAESTROS DE LA MÚSICA CLÁSICA, Colección (CD) Aguilar, 2004
 THE RED VIOLIN, Original Motion Picture soundtrack (CD) SONY Classical, 1998

ELECTRÓNICAS

www.filmtracks.com
www.sheetmusicplus.com
www.arkivmusic.com
www.screenit.com
www.sepiensa.org.mx
www.imdb.com
www.wikipedia.org
www.ew.com
www.newyorktimes.com
www.salon.com
www.variety.com
www.hlm.com

FILMOGRÁFICAS

EL VIOLÍN ROJO, New Line International Channel Four Films Y Telefilm Canada,
 2002

Dirigida por: François Girard

Producida por: Niv Fichman

Escrita por: Don McKellar y François Girard

Música a cargo de: John Corigliano

Director de Fotografía: Alain Dostie

Editada por: Gaëtan Huot

Distribuida por: Lions Gate Films (EUA)

Fecha de lanzamiento: 11 de junio, 1999 (EUA)

Duración: 131 minutos