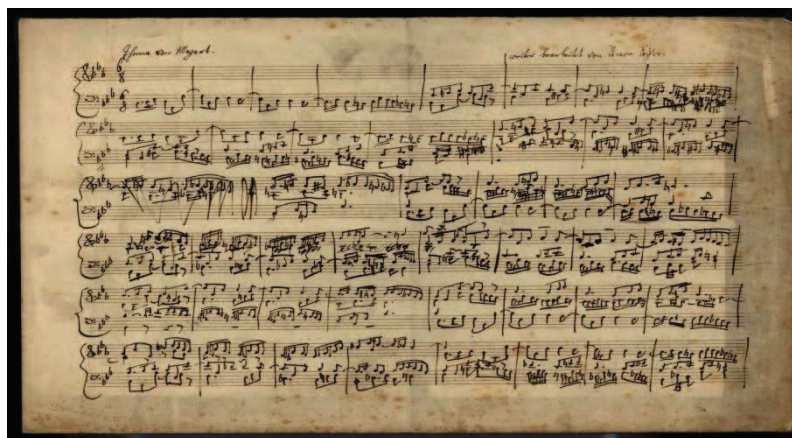


## DE LA PARTITURA



## A LA PANTALLA,



## PLANO Y CONTRAPLANO DE UNA MISMA REALIDAD

Marta Millà Bruch

Noviembre, 2017

Universidad de Salamanca, USAL  
Facultad de Geografía e Historia  
Directora de tesis: Dra. Matilde Olarte Martínez



- **Figura A.** Partitura Mozart Title. Thema von Mozart, weiter bearbeitet von Simon Sechter, 9 Nov. 1858. Contributor Names Sechter, Simon, 1788-1867. Created / Published 1858, monographic [Fotografía]. <https://www.loc.gov/item/molden.3355/>
- **Figura B.** Millà, M. (2016). Palau de la Música. [Fotografía].

## ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
ÍNDICE DE FIGURAS .....	5
ÍNDICE DE TABLAS .....	8
INTRODUCCIÓN .....	9
- Elección del tema y estado de la cuestión.....	9
- Objetivos generales y específicos .....	11
- Metodología .....	12
PARTE I: TÁCTICA Y ESTRATEGIA .....	15
Capítulo 1: Marco teórico: Música e imagen .....	17
1.1. Tres géneros de narrativa audiovisual musical: videoclip, ópera y concierto .....	20
1.2. Concierto: <i>Lectio Score</i> : .....	26
a) <i>Guía de orquesta para jóvenes</i> , de Benjamin Britten.....	27
b) <i>Adagio para cuerdas</i> , de Samuel Barber .....	33
1.3. El lenguaje audiovisual en los conciertos: táctica, estrategia y <i>flow</i> .....	38
1.4. Elementos de la narratividad; planos y ritmo .....	43
1.5. Elementos de la narratividad: sonido e iluminación .....	64
1.6. Elementos de la narratividad: gestualidad del músico .....	67
PARTE II: DOS CONCEPTOS DE FILMACIÓN .....	75
Capítulo 2: Concepto de filmación para la emisión de conciertos en diferido.....	77
2.1. La partitura como discurso narrativo.....	80
a) Narrador .....	80
b) Observador.....	80
c) Punto de vista.....	84
2.2. Táctica .....	84
a) Concierto filmado en directo con una única grabación .....	85
b) Concierto filmado en directo, con más de una grabación .....	86
2.3. Estrategia .....	87
2.4. Ejemplo de filmación con emisión en diferido: <i>Eroica</i> .....	89

a) Sinopsis del <i>film</i> .....	90
b) Análisis .....	91
c) Secuenciación analítica.....	94
d) Cuarenta y cinco vertiginosos segundos.....	160
e) Elementos finales .....	162
Capítulo 3: Concepto de filmación para la emisión de conciertos en directo .....	165
3.1. La partitura como discurso narrativo.....	167
a) Narrador .....	167
b) Observador.....	169
c) Punto de vista.....	170
3.2. Táctica .....	171
3.3. Estrategia.....	173
3.4. Ejemplo de filmación con emisión en directo: <i>El vals del Danubio Azul</i> , Concierto de Año Nuevo desde Viena .....	174
a) <i>Vals Danubio Azul</i> , concierto Año Nuevo 1987.....	175
a.1) Análisis .....	175
a.2) Estrategia: Secuenciación analítica.....	176
a.3) Comentarios sobre realización.....	185
a.4) Elementos finales.....	187
b) <i>Vals Danubio Azul</i> , concierto Año Nuevo 2011.....	189
b.1) Análisis .....	189
b.2) Táctica .....	190
b.3) Estrategia: Secuenciación analítica .....	195
b.4) Comentarios sobre la realización.....	201
b.5) Elementos finales.....	202
c) <i>Vals Danubio Azul</i> , concierto Año Nuevo 2013.....	203
c.1) Táctica.....	204
c.2) Estrategia: Secuenciación analítica.....	207
c.3) Comentarios sobre la realización.....	220
c.4) Elementos finales.....	221
d) <i>Vals Danubio Azul</i> , concierto Año Nuevo 2016.....	222
d.1) Táctica .....	223
d.2) Estrategia: Secuenciación analítica .....	229



d.3) Comentarios sobre la realización.....	241
d.4) Elementos finales y estudio comparativo .....	242
3.5. Coda.....	244
PARTE III: Estudio empírico músico audiovisual .....	251
Capítulo 4: Percepción del plano y contraplano a través de fragmentos de conciertos filmados. ....	253
4.1. Enfoque, objetivos y diseño metodológico .....	255
4.2. Resultados obtenidos: Cuestionarios personales.....	264
a) Cuestionario personal 1 .....	265
b) Cuestionario personal 2 .....	270
4.3. Resultados obtenidos: Cuestionarios sobre los ejemplos de realización audiovisual-musical .....	277
a) <i>Adagio</i> para cuerdas, Samuel Barber .....	277
b) <i>Vuelo del moscardón</i> , Rimsky-Korsakov .....	285
c) <i>Seis Bagatelas</i> , Giorg Ligeti .....	290
d) <i>Danubio Azul</i> , Johann Strauss .....	298
4.4. Cuestionario comparativo de las cuatro filmaciones.....	306
4.5. Cuestionario sobre el didacticismo de las filmaciones.....	314
4.6. Comentarios sobre preguntas no respondidas .....	317
4.7. Epílogo .....	320
CONCLUSIONES .....	323
BIBLIOGRAFÍA .....	327
WEBGRAFÍA .....	329
LISTADO DE FIGURAS.....	331
APÉNDICE I: Partituras analizadas para este trabajo.....	339
APÉNDICE II: Fuentes orales en diferido y en directo: personas entrevistadas. Transcripción de las entrevistas.....	341
APÉNDICE III: Resultado de las encuestas.....	343
APÉNDICE IV: Audio de las entrevistas originales .....	345



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Tema musical de <i>Abdelazer</i> , P. Casas.....	30
Figura 2 Tema musical de la Fuga (Henry Purcell), P. Casas.....	30
Figura 3. Elementos que intervienen en la preproducción de una filmación, M. Millà.....	38
Figura 4 Posiciones de cámara posibles en el Palau de la Música Catalana, Barcelona.....	39
Figura 5 Posiciones de cámara ya seleccionadas en el Palau de la Música Catalana, Barcelona.....	39
Figura 6 Posiciones de cámara ya seleccionadas en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.....	40
Figura 7 Soportes y modos de anclaje de las cámaras en la Philharmonie de Berlín.....	41
Figura 8 Soportes y modos de anclaje de las cámaras en la Philharmonie de Berlín.....	41
Figura 9 Gran plano general de situación exterior “OBC a la platja”. M, Millà.....	45
Figura 10 Gran plano general Philharmonie, Berlín. M, Millà.....	46
Figura 11 Plano General de Escena, Palau de la Música de Barcelona. M, Millà.....	46
Figura 12 Contraplano General de Orquesta, Palau de la Música de Barcelona. M. Millà.....	47
Figura 13 <i>El Liceu</i> , de Ramon Casas. J. Fernández.....	48
Figura 14 <i>L’Orchestre de l’Opéra</i> , de Edgar Degas. Wikimedia Commons.....	48
Figura 15 Plano conjunto de violas, L’Auditori, Barcelona (OBC). M. Millà.....	49
Figura 16 Plano de Conjunto Viento madera y metal, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	50
Figura 17 Plano Figura de Natalia Gutman, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	50
Figura 18 Plano Americano de Pablo Pérez, director de orquesta.....	51
Figura 19 Plano Medio violinista, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	52
Figura 20 Primer plano de clarinetista, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	53
Figura 21. Plano corto de timbales, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	53
Figura 22 Plano corto de Violista, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	53
Figura 23 Plano detalle de contrabajo (arqueo), L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	54
Figura 24 Plano detalle de violín ( <i>pizzicato</i> ). M, Millà.....	54
Figura 25 Plano detalle de timbales, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.....	55
Figura 26 Plano detalle de violín (digitación). M, Millà.....	55
Figura 27 Plano de arco y cuerdas. M, Millà.....	56
Figura 28 Plano americano del director a través de violín. M, Millà.....	56
Figura 29 Plano en escorzo de violín con partitura desenfocada. M, Millà.....	56
Figura 30 Contraplano frontal y contraplano lateral izquierdo. M, Millà.....	57
Figura 31 Plano de grúa (en contraplano). M, Millà.....	59
Figura 32 Plano realizado con cámara <i>GoPro</i> . M, Millà.....	60
Figura 33 Contraplano lateral de la <i>Budapest Festival Orchestra</i> (Palau de la Música Catalana). M, Millà.....	65
Figura 34 Plano lateral de escena, Orfeó Català (Palau de la Música Catalana). M, Millà.....	65
Figura 35 Plano lateral de escena, <i>Budapest Festival Orchestra</i> (Royal Concertgebouw Orchestra). M, Millà.....	66
Figura 36 Plano lateral y plano lateral derecho. M, Millà.....	71
Figura 37 Plano lateral izquierdo. M, Millà.....	71
Figura 38 Plano corto teclado. M, Millà.....	72
Figura 39 Plano frontal. M, Millà.....	72
Figura 40 Plano posterior. M, Millà.....	72
Figura 41 Elementos semióticos en la comunicación audiovisual y musical. M. Millà.....	83



Figura 42 Posiciones de cámara para el concierto <i>Casa Nostra, Casa Vostra</i> en el Palau Sant Jordi, Barcelona. P. Subirà.....	87
Figura 43 Fotograma de la Película <i>Eroica</i> . M. Millà.....	89
Figura 44 <i>Travelling</i> circular de la cámara, realizando el seguimiento a Beethoven. M. Sánchez.....	94
Figura 45 Composición equilibrada, <i>Eroica</i> . M. Millà.....	163
Figura 46 Composición angulada y con desequilibrio, <i>Eroica</i> . M. Millà.....	163
Figura 47 Exterior de la sala de conciertos Musikverein de Viena. Framepool.....	174
Figura 48 Concierto Año Nuevo 1987. M. Millà.....	175
Figura 49 Plano de cámaras realización del concierto de Año Nuevo Enero 2011. R. Penzel.....	191
Figura 50 Cámaras 1 y 2 (Escenario lateral izquierda). R. Penzel.....	191
Figura 51 Cámara 3 (interior escenario). R. Penzel.....	192
Figura 52 Cámara 5 (Plano general frontal). R. Penzel.....	192
Figura 53 Cámara 6 (Lateral derecho, sobre platea). R. Penzel.....	192
Figura 54 Cámara 7 (Lateral derecho, sobre escenario). R. Penzel.....	192
Figura 55 Cámara 8 (Lateral derecho, dentro escenario/ Contraplano). R. Penzel.....	193
Figura 56 Cámara 9 (Plano cenital con raíl y con control remoto). R. Penzel.....	193
Figura 57 Cámara 11 (Lateral izquierdo en el interior de escenario). R. Penzel.....	193
Figura 58 Mínicámara en el interior de escenario. R. Penzel.....	193
Figura 59 Cámara 13 (Lateral izquierdo, plano general). R. Penzel.....	194
Figura 60 Cámara 14 (Contraplano general desde el primer piso). R. Penzel.....	194
Figura 61 Cámara 14 (a) (al lado del director). R. Penzel.....	194
Figura 62 Cámaras 15 , 16 y 17 (En el hall, para la realización del Ballet). R. Penzel.....	194
Figura 63 Karina Fibich y Brian Large en el control de realización de la Unidad móvil. E. Palasan.....	204
Figura 64 Plano de cámaras para la realización del concierto de Año Nuevo de enero de 2013.....	205
Figura 65 Cámaras 7, 13 y visión de la cámara con raíl desde el piso superior.....	206
Figura 66 Cámaras 5, 6 y visión de la cámara con raíl contrapicada.....	206
Figura 67 Unidad móvil- TV Skyline Ü8- para el concierto de Año Nuevo de Enero 2016.....	224
Figura 68 Plano de cámaras para la realización del concierto de Año Nuevo de enero de 2016.....	225
Figura 69 Cámara 2 (lateral izquierdo escenario).....	226
Figura 70 Cámara 4 (frontal escenario-fondo sala).....	226
Figura 71 Cámaras 6 y 5 (lateral derecho).....	226
Figura 72 Cámara 6 (indicaciones al cámara en una Tablet, script).....	227
Figura 73 Cámara 5 (lateral derecho).....	227
Figura 74 Cámara 7 (lateral izquierda escenario, contraplano).....	227
Figura 75. Cámara 7 (lateral izquierda escenario, vista del contraplano).....	227
Figura 76 Cámara 8 (centro escenario, contraplano sala y director).....	228
Figura 77 Cámara 9 (lateral derecho escenario, contraplano sala y director).....	228
Figura 78 Cámara 14 (plano frontal, con raíl y control remoto).....	228
Figura 79 Controles remotos de cámaras fuera de la sala Musikverein.....	228
Figura 80 Fotograma extraído del DVD <i>André Rieu At Schönbrunn, Vienna</i> .....	245
Figura 81 Sexo de las personas que respondieron la encuesta, M. Millà.....	265
Figura 82 Edad de las mujeres que respondieron la encuesta, M. Millà.....	266
Figura 83. Edad de los hombres que respondieron la encuesta, M. Millà.....	266
Figura 84 Personas encuestadas con estudios musicales, M. Millà.....	268
Figura 85 Nivel académico de estudios musicales, M. Millà.....	269

Figura 86 Asistencia a salas de conciertos, M. Millà .....	270
Figura 87 Frecuencia de asistencia a los conciertos, M. Millà .....	271
Figura 88 Hábito de consumo audiovisual de conciertos, M. Millà .....	275
Figura 89. Porcentaje de personas que no consumen audiovisualmente y asisten o no a conciertos en directo, M. Millà .....	275
Figura 90 Porcentaje de medios audiovisuales empleados para ver conciertos, M. Millà .....	276
Figura 91 Conocimiento de autor y obra ( <i>Adagio</i> , Samuel Barber), M. Millà .....	278
Figura 92 Porcentaje de personas que conocen la obra y poseen estudios musicales, M. Millà .....	278
Figura 93 Percepción de coherencia entre música e imagen ( <i>Adagio</i> , Samuel Barber ) M. Millà .....	282
Figura 94 Conocimiento de autor y obra ( <i>Vuelo del moscardón</i> , Rimsky-Korsakov), M. Millà .....	285
Figura 95 Percepción de coherencia entre música e imagen ( <i>Vuelo del moscardón</i> , Rimsky-Korsakov), M. Millà .....	288
Figura 96 Conocimiento de autor y obra ( <i>Bagatela</i> , Georg Ligeti), M. Millà .....	291
Figura 97 Percepción de coherencia entre música e imagen ( <i>Bagatela</i> , Georg Ligeti), M. Millà .....	294
Figura 98 Conocimiento de autor y obra ( <i>Vals Danubio Azul</i> , Johann Strauss), M. Millà .....	298
Figura 99 Percepción de coherencia entre música e imagen ( <i>Vals Danubio Azul</i> , Johann Strauss), M. Millà .....	304
Figura 100 Obra más atrayente en su formato audiovisual, M. Millà .....	307
Figura 101 Obra menos atrayente en su formato audiovisual, M. Millà .....	308
Figura 102 Interpretación de coherencia según edad. <i>Adagio</i> de Samuel Barber, M. Millà .....	311
Figura 103 Interpretación de coherencia según edad. <i>Vuelo del moscardón</i> de Rimsky-Korsakov, M. Millà .....	312
Figura 104 Interpretación de coherencia según edad. <i>Bagatela</i> de Georg Ligeti, M. Millà .....	312
Figura 105 Interpretación de coherencia según edad. <i>Vals Danubio Azul</i> de Johann Strauss, M. Millà .....	313
Figura 106 Valoración del didacticismo del formato audiovisual a través de los cuatro anteriores ejemplos, M. Millà .....	314
Figura 107 Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas ( <i>Adagio</i> , Samuel Barber), M. Millà .....	317
Figura 108 Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas ( <i>Vuelo del moscardón</i> , Rimsky-Korsakov), M. Millà .....	318
Figura 109 Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas ( <i>Bagatela</i> , Georg Ligeti), M. Millà .....	318
Figura 110. Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas ( <i>Vals Danubio Azul</i> , Johann Strauss), M. Millà .....	319

## ÍNDICE DE TABLAS

- **Tabla 1.** Millà, M. (2017). *Instrumentos musicales en la Guía de de orquesta para jóvenes, Benjamin Britten*..... 29
- **Tabla 2.** Millà, M. (2017). *Tabla comparativa de los aspectos de realización en cuatro versiones del Danubio Azul* ..... 243



## INTRODUCCIÓN

### Elección del tema y estado de la cuestión

Dos son las razones que me han llevado a realizar esta tesis doctoral: mi interdisciplinariedad por lo que respecta a la formación académica y mi profesionalidad desde los medios de comunicación; en concreto, desde los servicios artísticos y de realización a los que estoy comprometida y entregada desde que inicié mi trayectoria profesional en el mundo de la imagen y el sonido en Televisió de Catalunya.

Parto de dos mundos académicos a partir de los cuales he sostenido la base de mi investigación: la lingüística y la música. En definitiva, la comunicación por partida doble. Por un lado, todo lo que nos ofrece la semiótica como disciplina lingüística y, por otro, la música como medio a través del cual podemos describir, expresar o narrar.

Gracias a mi trabajo en el departamento de Realización desde el año 2000, he tenido la oportunidad de poner en práctica el objeto de estudio utilizando las mejores herramientas disponibles en la empresa audiovisual donde trabajo. Además, he podido contar con el consejo y opinión de expertos en realización de otros países, como han sido Robert Gummlich (realizador del *Digital Concert Hall* de la *Berliner Philharmoniker*) y Michael Beyer (director *freelance* de escena y televisión y pianista); así como, músicos especializados en la visualización de la música desde la composición aplicada, como es el caso de José Nieto, o desde el campo de la gestualización y la interpretación, como, Albert Nieto. Ambos los he escogido por sus escritos sobre la música expresiva y estructural y por su interés en aplicar pedagógicamente sus ideas creativas.

Será objeto de mi estudio ver cómo immortalizamos a través de los diferentes medios audiovisuales técnicos y artísticos la narración audiovisual que el compositor quiso que viviéramos como experiencia (en principio, sólo auditiva). A menudo, por no decir siempre, dada la programación de nuestros auditorios, con frecuencia centrada en repertorio anterior al siglo XX, no podemos contar con que el compositor contextualice su obra, sino que tenemos la experiencia de otro intermediario: el director de orquesta. Así, que será labor del realizador hacer de puente entre la partitura como texto musical y el espectador-oyente, pasando por el intérprete-director musical.

En la actualidad, existen escasos estudios e investigaciones acerca de la manera de proceder en este campo artístico (como expondré más tarde) y, por ello, quiero comparar, investigar y sistematizar diferentes maneras de proceder. Ver qué caminos se han seguido y cuáles son las líneas de trabajo emprendidas para que la historia audiovisual, a través de las herramientas semióticas que nos ofrece la disciplina lingüística, dé un paso más en el ya adentrado siglo XXI.

La cita que viene a continuación quiere demostrar qué supone la música dentro del mundo de la comunicación a partir del libro de John Eliot Gardiner:

“Las personas suelen quejarse de que la música es demasiado ambigua”, escribió Mendelssohn en 1842. Todo el mundo entiende las palabras, por supuesto, pero los oyentes no saben qué es lo que deberían pensar cuando oyen música. A mí me pasa exactamente lo contrario, y no sólo en relación con toda una parrafada, sino también con las palabras concretas. También ellas me parecen tan ambiguas, tan fácilmente malinterpretadas en comparación con la música genuina, que llena el alma con miles de cosas mejores que las palabras. Los pensamientos que se me expresan por medio de la música que amo no son demasiado indefinidos para plasmarse con palabras sino, por el contrario, demasiado definidos. Se trata de una afirmación sorprendente (...) La relación de la música con el lenguaje es tan compleja como la del lenguaje con el pensamiento. El lenguaje puede elucidar, pero también puede estrangular la sensibilidad en el proceso de transmisión. La música, por otro lado, cuando se interpreta, permite que el canal del pensamiento transmitido y la sensibilidad fluyan con total libertad” (Eliot Gardiner, John (2015). *La música en el castillo del cielo* (pp.647-648). Barcelona: Galaxia Gutenberg.)

Los libros de ensayo en los que me voy a basar para establecer los elementos de análisis para mi objeto de estudio proceden del campo académico de la semiótica general ya que se adaptaban mejor a esta investigación. Un primer libro es el de J.L. Austin (1962), *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós), que me ha proporcionado metafóricamente “cómo hacer cosas con imágenes”. Un segundo libro es el publicado por la Universitat Oberta de Catalunya de Paolo Bertetti (2012), *La Historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas* (Barcelona: UOC), que es el marco teórico que he aplicado en esta tesis doctoral. Para el estudio de la percepción en el espectador, he utilizado la primera parte, “Líneas generales de una teoría e historia de la experiencia estética” del manual clásico de H.R. Jauss basado en la hermenéutica literaria, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética* (Madrid: Taurus), que he aplicado al análisis de la

*poiesis* o aspecto productivo de la experiencia estética, de la *aisthesis* o aspecto receptivo de dicha experiencia y de la *catarsis* o función comunicativa.

En cuanto a la metodología de las fuentes orales, para utilizar las herramientas del trabajo de campo, de la entrevista y la encuesta, me he basado dos manuales. Por una parte, el libro de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo (2014), *Investigación artística en música* (Barcelona: ESMUC), que fundamenta académicamente las investigaciones artísticas, tal como apuntaba W. J- T. Michell (2001) en “Mostrando el ver”. Por otra parte, el libro de Loraine Blaxter, Christina Hughes y Malcolm Tight (2002), *Cómo se hace una investigación* (Barcelona: Gedisa), concretiza las distintas metodologías y los métodos de investigación a través de encuestas, entrevistas, cuestionarios para la recolección de datos y la organización de los mismos.

También he consultado las publicaciones de Philip Tagg y Anahid Kasabian, que aportan un enfoque unidireccional en cuanto a la percepción del receptor y a su interpretación, más que a todos los elementos semióticos en conjunto que se interrelacionan junto con el director musical, el realizador y el compositor, actantes del proceso.

Para terminar, ha sido de gran ayuda tanto el manual de José Nieto (1996), *Música para la imagen: la influencia secreta* (Madrid: SGAE) como el libro de Vicente J. Ruiz Antón (2016), *José Nieto. Un encuentro imprescindible* (Salamanca: Amarú).

## Objetivos generales y específicos

Los objetivos de mi investigación los puedo dividir en generales y específicos.

Dentro de los objetivos generales se encuentra el estudiar la música como sujeto y como objeto: Un nuevo planteamiento de “gramática artística” hacia una prospección de la labor narrativa y creadora de la investigación artístico-musical a través del mundo de la imagen.

Otro objetivo general es analizar la música como finalidad audiovisual a partir de la realización de conciertos de música clásica para llegar al espectador a través de la pantalla.



Un tercer objetivo general es establecer la diferencia entre táctica y estrategia de los elementos técnicos y artísticos que confluyen para caminar hacia nuevos retos de aproximación a la expresión audiovisual de la música.

En cuanto a los objetivos específicos, se pueden concretar en:

- Analizar por medio de las fuentes orales en un universo a explorar cómo influye la herencia cultural en la cultura visual.
- Comprobar si hay disonancias entre los nuevos estudios visuales (cine, televisión o videoarte entre otras formas) y las áreas disciplinarias tradicionales dedicadas a la percepción (estética visual) o historia del arte (estudio histórico), a través del análisis de las encuestas de los trabajos de campo.
- Visualizar e interpretar el grado de experimentación que existe en la creación audiovisual a partir de la grabación de un concierto para que el espectador no sea un ente pasivo.
- Profundizar en el papel que juega el discurso musical dentro de la “gramática audiovisual”: discernir si se trata sólo de una estética audiovisual o existe un discurso narrativo con finalidad hermenéutica.
- Valorar el uso de los avances tecnológicos para transmitir una partitura original en pleno siglo XXI.
- Identificar los elementos característicos del lenguaje musical compartidos con el lenguaje audiovisual a partir de la semiología.
- Estudiar la relación entre los elementos y el espacio para comprobar si a través de los elementos connotativos un concierto se convierte en un evento sociocultural.
- Estudiar y justificar las figuras del director musical y del realizador utilizando las entrevistas y las encuestas como fuentes orales, para comprobar si existe genialidad o hay una rutina basada en la normativa académica.

## Metodología

Mi deseo y necesidad de investigar en este campo audiovisual, como ya he indicado, surge a partir de la ausencia de análisis y estudios que he detectado acerca del tema de la

recepción musical en proyectos audiovisuales. Por eso, los estudios generales con los que asiento y delimito mi investigación son, principalmente, los dedicados a la semiótica del discurso y del texto

Junto a ello y, debido a que mi intención de labor investigadora surge de mis años de profesión y de mi profundo interés y continuas reflexiones acerca de los “usos” de la música en los medios audiovisuales, mis métodos o estrategias metodológicas son los siguientes:

Primero, una investigación documental basada en las fuentes bibliográficas ya señaladas.

Segundo, el método cualitativo del trabajo de campo con los siguientes elementos:

- Observación participante y cuaderno de campo. Debido a mi profesión, fundamentaré mi investigación, no sólo en la observación, sino en “una observación participante” o “etnografía audiovisual”. Acercar la “Investigación académica” a la “Investigación artística” a través de la asistencia a un proceso de elaboración creativa. Eso es, preparación y asistencia a la retransmisión o filmación de cada concierto escogido, con la posterior postproducción.
- Encuestas estructuradas, a través de un cuestionario realizado con el universo a explorar escogido y la consecuente recogida y análisis de datos.
- Entrevistas personales a profesionales implicados en procesos audiovisuales y musicales.
- Estudio de partituras llevadas a la pantalla: confrontación entre el “texto musical” y el “texto audiovisual”
- Recopilación y análisis de fotografías y planos de los auditorios en los que se realiza la grabación o la retransmisión del concierto para el estudio táctico y estratégico.
- Todo el trabajo está elaborado según las Normas APA 6ª edición.



## PARTE I: TÁCTICA Y ESTRATEGIA



## Capítulo 1: Marco teórico: Música e imagen





Llama la atención que la semiótica, la teoría del signo y del símbolo, y sobre todo la gramatología- con su encomiable interés centrado en la escritura, y en su cortejo de huellas, de marcas y de inscripciones-no hayan reparado apenas en un acontecimiento fundador de historia y de memoria. Algo muy relevante en la *World History*. Un evento con incidencia en la historia de la humanidad: el nacimiento de la escritura musical (Trías, 2010:33)

Empiezo el primer capítulo con este fragmento del libro “La imaginación sonora” de Eugenio Trías para poder vincular nuestro pasado semiótico: el nacimiento de la escritura musical, con nuestro presente: la ya desarrollada escritura audiovisual en diferentes disciplinas. He podido comprobar que lo mismo que llamó la atención al eminente filósofo ya fallecido -la falta de una semiótica de la escritura musical- está pasando también en la actualidad: la falta de una semiótica audiovisual. Existe una extensa bibliografía acerca del lenguaje filmico y sus géneros, pero, casi son inexistentes los estudios que atañen a un análisis textual y semiológico y a su proceso de significación más allá del lenguaje cinematográfico. Cualquier signo no debe ser tomado como individual, sino como significado dentro de un texto o contexto. Por ello, no se trata de analizar aquello que dice o significa una creación audiovisual, sino aquellas estrategias que son usadas para narrar o expresar su contenido o intención. Y, cuando hablo de contenido, me refiero a cualquier producto audiovisual: documental, serie televisiva o *soap opera*, entretenimiento, reportaje, videoclip o concierto de música, objetivo de mi investigación.

Si nos fijamos, en el texto del filósofo, aparece la expresión: “Un evento con incidencia en la historia de la humanidad”. Quiero subrayar, precisamente este adjetivo: Incidental. El significado esencial que nos aporta es que describe algo que no deja indiferente, que no es normal y que ocurre de manera repentina. Aquí es donde quiero ir. ¿Qué necesita una música para ser incidental? Cada día escuchamos muchas músicas en los medios audiovisuales. Todas ellas son músicas que inciden en unas imágenes. Pero, para mí, lo importante no es qué música está sonando en ese momento sino a qué imagen, plano o secuencia acompaña, qué nos quiere explicar acerca de la imagen o qué nos expresa. En definitiva, qué uso de la música se está haciendo para que aquello no incida sólo en la imagen, sino en un “hipertexto comunicativo” más allá de la obra audiovisual en sí. Nos podemos preguntar: ¿En qué incide, en mí, ese uso musical?

Antes de profundizar en dicha incidencia, quiero establecer una diferenciación entre los usos y orígenes de cualquier audiovisual musical. De esta manera, veremos que sería una

labor exhaustiva fundamentar mi investigación desde múltiples formas artísticas debido a la distinta esencia de ellas. “De la partitura a la pantalla” quiere significar aquella partitura de concierto que excluye cualquier otro tipo de expresión musical que pueda incluir voz, lo que entendemos por música clásica instrumental.

### **1.1- Tres géneros de narrativa audiovisual musical: videoclip, ópera y concierto.**

Previamente al desarrollo de la táctica y estrategia narrativa, quiero analizar y destacar no sólo las principales características de cada uno de estos géneros, sino, también aquellas que, aun pasando desapercibidas o suponiendo, desde una visión superficial, cierta nimiedad, son de elevada importancia para evidenciar que cada uno de dichos géneros, a pesar de nacer a partir de un mismo código semiótico como es la escritura musical, sigue una evolución y se gesta de manera distinta en cuanto a lenguaje audiovisual se refiere. Me parece interesante aportar dichas diferenciaciones para evidenciar la realización de los conciertos de música clásica como un género audiovisual con lenguaje y entidad propia.

Antes de entrar en las especificaciones de cada uno de los géneros, quiero analizar el concepto conocido como *débrayage*. A diferencia de eventos semióticos como la fotografía, cuya esencia es lo estático, tal como nos advierte Bertetti, podemos corroborar que:

(...) lo audiovisual se caracteriza por la presencia de una demora inevitable entre el tiempo de producción y el de la recepción (o si se prefiere, para anticipar una terminología que aprenderemos a conocer, un *débrayage* entre el “aquí y ahora” del sujeto enunciante y aquello del sujeto enunciatario (...). Este retraso puede ser esencialmente del espacio (como en el caso de una emisión de televisión en directo); o por naturaleza, el espacio esencialmente temporal (como en el cine y en general en los registros audiovisuales). (Bertetti, 2015:20).

Me gustaría añadir a estas palabras o precisar su contenido respecto a mi estudio a través de una observación: referente a la filmación de conciertos u otros géneros audiovisuales,

también existe un *débrayage* en cuanto al tiempo, no solo en cuanto al espacio. En el análisis de los siguientes géneros audiovisuales lo podemos comprobar<sup>1</sup>.

a) Videoclip<sup>2</sup>

- Nace, ya, en la era del audiovisual. Por lo tanto, su única fuente de emisión es la pantalla. Me refiero aquí a pantalla, porque, como todos sabemos muy bien, ya la televisión ha dejado de ser la “hija única” en los hábitos de consumo audiovisual de las familias. Es posible, en una misma familia, que un miembro mire un informativo en la televisión, otro mire algún capítulo de una serie por Internet desde el ordenador y, otro, esté viendo, a la vez, cualquier otro género audiovisual desde su tableta.

- Parte, preferentemente, de una canción y, a partir de ella se insertan las imágenes. Al contrario de lo que supone, en general, la música incidental dentro de un género audiovisual, en el que, primero se graban las imágenes y, en paralelo o posteriormente, el compositor o ambientador musical adapta la música. La manera de trabajar el videoclip presupone una creación muy distinta: “tenemos la música...vamos a crear las imágenes”.

- Como siempre, el apartado económico tiene mucho que ver en la creación del videoclip, así que, normalmente, el presupuesto para la elaboración de un videoclip suele ser elevado debido a la repercusión que el productor puede tener tras una campaña de marketing arriesgada; aunque, la canción o disco promocionado no sea de un nivel artístico marcado por la exigencia de cierto nivel cultural.

- El hecho de haber nacido para las pantallas y para campañas publicitarias hace que cualquier recurso audiovisual sea válido, tanto técnico como estético: colorimetría, ritmo rápido, montajes acelerados o ralentizados, múltiples cambios de plano, corta duración de los planos, distintas texturas, uso de infografía, paso de la diégesis a la extradiégesis con facilidad, entre muchos otros recursos.

---

<sup>1</sup>Existen otros tipos de géneros audiovisuales musicales: documentales, *biopics* sobre compositores o músicos, retransmisión de conciertos Pop-Rock u otros géneros o estilos musicales; en cuanto a esta investigación, he querido centrarme en estos tres por ser los que reúnen las características más diferenciadas y extensibles a los géneros mencionados. A partir de los tres, podemos explicar cualquier género musical en cuanto a “audiovisualización” se refiere.

<sup>2</sup> La tesis doctoral de Eduardo Viñuela es un interesante estudio sobre el mundo del videoclip entre los años 1980 y 1995 en España. Lo hace desde el campo de la musicología y, en su publicación, podemos ver todos los elementos significativos de esta forma músico-audiovisual.

Viñuela, E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995): gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

- *Débrayage*, según terminología de Paolo Bertetti. Es decir, entre la grabación y su emisión pasa un tiempo. Es el trabajo conocido como postproducción. No sólo existe *débrayage* temporal sino espacial respecto al consumidor. Es uno de los factores a tener en cuenta ante la grabación de un audiovisual musical.
- Otro aspecto importante es el factor “sincronía”. Se puede realizar un videoclip sin necesidad de que haya ningún momento sincrónico entre imagen y sonido y no sorprenderá a nadie.

En resumen, como diría Michel Chion (1993):

Se sirve de una base musical que reina sobre el conjunto, con la única limitación de sembrar aquí y allá unos puntos de sincronización, con la intención de unir la imagen y la música de manera flexible, lo que permite a la imagen pasearse a su gusto por el tiempo y el espacio. (p. 156-158)

Un ejemplo ilustrativo de estas características mencionadas lo podemos ver en el siguiente videoclip de un grupo adolescente gallego de música Rock :

### **Ejemplo 1<sup>3</sup>:**

*With my hands*, de Furious Monkey House

<https://www.youtube.com/watch?v=DwFYbsGsZIU>

En este anterior ejemplo, podemos comprobar cómo no existen más de 10” de sincronía vocal. Siguiendo el análisis del minutaje del videoclip, la sincronía vocal (*lip sync*)<sup>4</sup> aparece entre los segundos siguientes:

48”-50”

53”-55”

1’55”-1’57”

---

<sup>3</sup> Todos los ejemplos de vídeos están en *Youtube*

<sup>4</sup> *Lip-synchronization* o *Lip-sync*; es decir, sincronización en el doblaje de cantantes o actores y actrices. Sin embargo, en este punto dedicado a la ópera no me refiero al hecho de “tener labiales” o no como puede ocurrir en el género videoclip, sino que se trata de un error técnico que no permite hacer llegar la sincronización que se debe respetar en una retransmisión o filmación del género ópera.

2'03"-2'06"

2'59"-3'

A pesar de los pocos segundos de sincronía no se interpreta como un error de edición o de *playback*.

El uso de imágenes ralentizadas es permanente en todo el videoclip, así como el uso de *flashes* blancos como elemento conector de imágenes de corta duración dando lugar a un editaje rápido y acelerado al final del videoclip. Todo este proceso no es posible en una retransmisión en directo, sino que precisa de una minuciosa labor de postproducción ya pensada de antemano. Los ralentizados deben ser grabados con cámaras especiales que, en el momento de la filmación, registran a velocidad muy superior a lo normal, para después, ya en la sala de edición, aplicar aplicar la disminución de velocidad y conseguir el efecto deseado. Así pues, el uso de recursos tecnológicos y electrónicos es muy adecuado para este tipo de creación audiovisual.

#### b) Ópera

- Evidentemente, género anterior a la era audiovisual; sin embargo, todas las composiciones eran músicas incidentales para un texto a interpretar.
- Lorenzo Da Ponte (1749-1838), libretista del compositor Wolfgang Amadeus Mozart en tres de sus principales óperas: *Las bodas de Fígaro*, *Così fan tutte* y *Don Giovanni*, es un buen ejemplo de ello. La realización audiovisual depende de un texto interpretado por cantantes. Así pues, no podemos escapar a ciertos momentos de clímax en la interpretación de los mismos. En muchos momentos donde la vocalización exige su mayor rigurosidad musical, se muestran los primeros planos de los cantantes. La realidad debe ser mostrada y, en este caso, parece que cuanto más nos acercan al cantante, más credibilidad nos transmite en cuanto a su profesionalidad y talento.
- La posibilidad de usar distintos recursos, depende del *débrayage*: si la ópera se retransmite en directo, existirán unas posibilidades distintas a las que podemos usar cuando la ópera es en diferido y la emisión posterior.
- Los primeros planos de los cantantes tienen que ser tratados con el máximo rigor: iluminación, maquillaje, peluquería o caracterización; así como el uso de los efectos especiales.

- Importancia evidente de la sincronía. Los receptores no perdonarían la falta de sincronía entre imagen (voz) y sonido (música). Es lo que denominamos en argot profesional “tener labiales”<sup>5</sup>. Un profesional puede llegar a detectar un frame de falta de sincronía; y, a veces, se convierte en una pesadilla de difícil arreglo cuando se detecta este fallo en una grabación.
- La complejidad ante una dirección audiovisual de una ópera, evidentemente, necesitaría una investigación “personalizada” para desarrollar y analizar cada uno de sus pasos creativos y artísticos en lo que respecta a música, letra o *libretto*, *atrezzo*, y demás elementos artísticos antes de subir el telón y empezar la filmación.

En el siguiente ejemplo de la ópera *La mujer sin sombra* del compositor austriaco Richard Strauss podemos comprobar cómo fue resuelta la “sombra”. El realizador, Toni Janés de Televisió de Catalunya, pensó en usar medios infográficos y electrónicos para que el resultado final fuese creativo e inteligible a partir del contenido textual de la ópera.

### **Ejemplo 2:**

*La mujer sin sombra*, Richard Strauss

<https://www.youtube.com/watch?v=zLPRBZ4gPzc>

### c) Conciertos de música clásica<sup>6</sup>

- Anterior a la era audiovisual; sin embargo, su potencial cualitativo, el hecho de poder llegar a muchos públicos y su función como archivo cultural y patrimonial en cada país, ha provocado el nacimiento o la especialización en departamentos de empresas dedicadas a su filmación o retransmisión en directo: BBC, Opus Arte, Cadena ARTE, Medici (París), Digital Concert Hall (Berlín). Así, de no poder asistir a diferentes auditorios para escuchar conciertos debido a diversas causas como la falta de tiempo y a la economía, entre otras, existe la solución de poder verlo gracias a las filmaciones para emisión por televisión, para DVD o retransmitidas en directo por streaming, vía web.

---

<sup>5</sup> Ver nota al pie 4.

<sup>6</sup> Me refiero, específicamente, a los conciertos de música clásica por lo que supone de distinto concepto de realización o dirección audiovisual frente a un concierto de Pop-Rock.

- Es importante resaltar que, tampoco es necesaria la televisión, cualquier pantalla nos es válida para poder disfrutar de un concierto. Tiene un interés especial cuando no existe el *débrayage* de tiempo, aunque sí el de espacio; es decir, cuando estamos ante una interpretación en directo desde cualquier sala de conciertos del mundo y lo vemos desde las salas de cine escogidas para la ocasión. Es obvio que la vivencia en directo no es la misma que la que supone estar en la sala de conciertos, pero, realmente, se puede comprobar cómo el público de la sala de cine reacciona aplaudiendo como si los intérpretes pudiesen percibir dichas reacciones.

- También en estos conciertos es de suma importancia la sincronía. Ver pulsar un pizzicato en un violín o arquear un contrabajo y que el sonido llegue tarde o se anticipe es como desafinar, pero “audiovisualmente”.

- Afrontar una dirección o realización de un concierto supone no depender de un “texto” escrito como en la ópera; por ello, resulta mucho más complejo decidir qué hacemos llegar a los espectadores. De repente, la mirada del profesional se convierte en la mirada del espectador. Existen muchas decisiones a tomar y, es por ello, por lo que es de vital importancia saber qué vamos a mostrar: los espectadores oirán todo, pero verán aquello que nosotros queramos.

En este caso se “manipula” la voluntariedad de la vista, e, incluso, del oído. Es muy distinto sonorizar un concierto cuando se retransmite únicamente por radio que sonorizar el mismo cuando existe una apuesta de emisión televisiva. Es decir, si en un pasaje musical decidimos enseñar en imagen el arpa, es normal que en la sala de sonido se refuerce la pista de sonido que corresponde a este instrumento o se realice una mezcla de sonido orquestal de tal manera que, antinaturalmente, quizás, tengamos que reforzar aquellos instrumentos que aparecen en pantalla puesto que los tenemos en primer plano. De aquí, la gran labor que entre realizador y técnico de sonido llevan a cabo para encontrar aquel punto en que imagen y música crean un entramado que debe abstraer al espectador.

Para terminar este capítulo, un recuerdo también para el sabio semiótico Umberto Eco. En la entrevista<sup>7</sup> realizada en México, en el Instituto Italiano de Cultura, por Lairetta

---

<sup>7</sup>Entrevista realizada a Umberto Eco *In Memoriam* (20 de febrero del 2016): <https://www.youtube.com/watch?v=iEw7PCIB0r8>

Belsasso para la Radio de la Universidad UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), Eco dice lo siguiente:

El pueblo cree que lo que se ve en la pantalla es la realidad, no sabe que es el resultado de una selección. Si la audiencia aprende a manejar la cámara, aprende que la realidad proporcionada por la cámara es una realidad seleccionada. La educación para la televisión es un problema del nuevo alfabetismo (Entrevista *In Memoriam*, 7'15"-7'48").

En mi trabajo de investigación -capítulo 4- a partir de la encuesta realizada a cien personas sobre cómo perciben la realización, he podido comprobar que, más que un problema (y sin desmerecer las palabras del gran maestro de la semiótica), el hecho de aprender a leer el lenguaje audiovisual se nos convierte en un reto. Después del análisis, constato que ya es mayoritario el conocimiento de que “alguien” ha hecho una selección de la realidad antes de llevar a la pantalla aquello que vemos. Es decir, no es ya analfabetismo audiovisual pensar que lo que vemos no es la realidad, sino una realidad seleccionada, sin embargo, quizás sí se trata de alfabetizar un nuevo componente: no es tan importante lo que vemos sino lo que nos quiere decir o significar aquella imagen o secuencia de imágenes escogidas. Para ello, paso al siguiente punto. Y, esto, es dar un paso más.

## **1.2- Concierto: *Lectio Score***

Tomando como eje del análisis la realización de los conciertos de música clásica, no sólo en el mundo televisivo, sino también en cualquier retransmisión o emisión de conciertos- por Internet, por ejemplo-, el realizador debe partir de una narrativa básica, pero comprometida también y, fundamentalmente, con aquello que quiere significar y que quiere transmitir de la música compuesta e interpretada.

Para demostrar cómo existen distintas maneras de significación a pesar de partir de un lenguaje narrativo común, la partitura, he analizado dos obras a partir de métodos estratégicos prioritarios.

Una estrategia prioritaria es la lectura atenta (es a este trabajo previo al que le llamo aquí *lectio score*) de cada una de las partituras que van a “traducirse” en la pantalla. Y, no



solamente, este estudio en profundidad es uno de los aspectos más importantes, sino también un acercamiento al compositor, a su época e, incluso, al momento personal en que escribió dicha obra, sin dejar de obviar las anotaciones pertinentes que encontramos escritas por él mismo en la partitura, como es el caso de las dos obras que analizo a continuación.

La primera obra tiene su origen en una composición que nació como música incidental para una obra de teatro: *Abdelazer o La venganza del moro*, de Henry Purcell. La obra literaria fue escrita por Aphra Behn, escritora inglesa del siglo XVII.

La segunda obra analizada es el *Adagio* del compositor Samuel Barber.

#### **a. *Guía de orquesta para jóvenes, de Benjamin Britten***

Lo que quiero remarcar de la composición de Purcell como música incidental, no es la obra en sí, sino, cómo se convirtió en una guía de orquesta a través de las variaciones que el compositor inglés Benjamin Britten (1913-1976), trescientos años más tarde, compuso sobre el “Rondó” que forma parte de la pieza musical del compositor barroco. La obra de Britten, escrita hacia 1946, nació como encargo del Ministerio de Cultura inglés para ilustrar la música de la película *Los instrumentos de música*. De esta manera se convertía en música incidental desde su doble función: acompañar una obra de teatro y hacerse visible desde las pantallas.

Esta partitura nos puede ayudar a entender cómo llevar, podríamos decir, de manera literal, la partitura a la pantalla. Como he dicho, estamos ante una obra que nació como música incidental y, al mismo tiempo, fue escogida para convertirse en un “audiovisual didáctico”; además de ser un homenaje al barroco compositor inglés, Henry Purcell.

Antes del análisis minucioso del paso de la partitura a la pantalla a partir de esta obra, quiero destacar cómo, según cita de Bertetti (2015), Maria Pia Pozzato, en su libro *Semiotica del testo*, nos propone tres funciones perceptivas desde el punto de vista del observador. Pablo Bertetti, profesor y semiólogo de la Universidad de Siena, amplía dichas funciones a una cuarta:

1. Función *perceptiva*, que instaura un punto de vista óptico-perspectivo.
2. Función *evaluativa*, con un punto de vista entendido como opinión, inversión de valor, orientación del juicio.

3. Función *cognitiva*, donde el punto de vista consiste en una “distribución del conocimiento a través del texto” (Pozzato, 2001:88).
4. Se puede añadir una función tímica-pasional (emocional), relativa a las emociones y a los estados propios del actante observador. (Bertetti, 2015:126)

Quiero detenerme, antes de seguir, en el concepto “actante” que encontramos en la cuarta función. El lingüista y semiólogo A. J. Greimas (1979) afirma: “el término personaje fue gradualmente reemplazado por dos conceptos más estrictamente definidos en semiótica-de actante y actor” (p. 252).

Así pues, se trata de un concepto que, en semiótica, reemplazó el término “personaje”, dándole una categoría de entidad abstracta y diferenciándolo del concepto de “actor”, como entidad específica. En el caso que nos ocupa, el actante observador es la persona que lleva a cabo la acción y, en este trabajo de investigación, se convierte, como veremos, en un agente fundamental.

Benjamin Britten nos propone dos funciones, según terminología y teoría de Maria Pia Pozzato en su libro *Semántica del texto*: la función perceptiva y la función cognitiva. Desde la primera nos ofrece un punto de vista objetivo: “suena este instrumento musical y os lo muestro”; a partir de la segunda función, nos conduce a un conocimiento del Texto a través de la “semántica musical”: cómo vamos interrelacionando cada plano y construyendo el “fraseo o escritura audiovisual”. Pero, y creo que esta tercera función es la que nos interesa aquí, existe la función emocional, la que ha tenido a bien en añadir Paolo Bertetti. Con esta función se refiere a las emociones de la persona observadora; en nuestro caso, el “actante-espectador multipantalla”.

Todo lo que de expresividad, narración, poesía, descripción o comunicación tiene una partitura, debe ser transmitido al “actante observador”. Se trata de ver, saber o *cognoscere* y emocionar.

Así pues, de igual manera que existe una música incidental sobre las imágenes, existe una “manera incidental” de realizar una grabación de un concierto; esto es, de hacer llegar el contenido de una partitura al espectador a través de la realización audiovisual. De aquí, el título de mi labor investigadora: “De la partitura a la pantalla: plano y contraplano de una misma realidad”.

A continuación el primer ejemplo de *Lectio Score*. Presento un análisis de *Guía de orquesta para jóvenes* de Benjamin Britten en el que veremos cómo se desarrollan dos de las tres funciones principales, la perceptiva y la cognitiva.

### Ejemplo 3:

*Abdelazer*, de Henry Purcell/*Guía de orquesta para jóvenes*, de Benjamin Britten:

<https://www.youtube.com/watch?v=3HhTMJ2bek0>

En este ejemplo, podemos constatar una realización desde una función perceptiva. La partitura misma nos indica qué enseñar o mostrar en pantalla. El objetivo didáctico nos conduce a una realización, diríamos, “simple y llana...”, con poca significación simbólica o emocional. Es una lección músico-audiovisual. Comparado a un texto escrito, podríamos estar ante un “manual de instrucciones”, no en vano, el título de la obra música está encabezado por la palabra “Guía”.

La instrumentación la muestro en la siguiente tabla:

**Tabla 1.** Instrumentación *Guía de orquesta para jóvenes*, Benjamin Britten.

Viento Madera	Viento Metal	Percusión	Cuerda
2 Flautas 1 <i>Piccolo</i>	4 Trompas en Fa	Timbales	Violines I y II
2 Oboes	2 Trompetas en Do	3 Percusionistas:  Tambor bajo, platillos, pandereta. Triángulo, caja china, caja, xilófono, castañuelas, gong y látigo	Violas
2 Clarinetes en Si b y La	3 Trombones		Violoncelos
2 Fagotes	Tuba		Contrabajos
Arpa			

*Nota.* Tabla con el desglose de instrumentos por familias orquestales, de M. Millà, 2017.

El tema musical de Purcell que interpretan las diferentes familias instrumentales es el siguiente:



Figura 1 Tema musical de *Abdelazer*, P. Casas.

Escrito en la tonalidad de Re menor, el tema se desarrolla a partir del arpeggio del acorde de tónica, medio habitual en la construcción temática de la música que abarca, sobretodo, el período conocido como “de la práctica común” (del barroco al impresionismo). Sobresale la progresión también llamada *Fortspinnung*, c3-4-5-6, típica de la música del alto barroco.

A continuación, el tema de la fuga llevado a cabo por el compositor Benjamin Britten:



Figura 2 Tema musical de la Fuga (Henry Purcell), P. Casas.

Este tema está construido sobre una relación de fundamentales de 5ª descendente, desde donde sobresale el tritono Fa#M-Do M. Su construcción sigue procedimientos similares al tema de Purcell, aunque añadiendo por parte de Britten, cambios en la dirección de los pequeños motivos que componen la frase.

Para poder seguir el análisis que hago de la realización, adjunto la partitura en el Apéndice I<sup>8</sup>. Respecto a la versión filmada, corresponde a la que se llevó a cabo en la Ópera de Sidney el año 2011 y todos los tiempos son extraídos de esta versión. Se trata de la

<sup>8</sup> La realización audiovisual se puede ver a través del *link* indicado en la página 16.

Youtube Symphony Orchestra dirigida por Michael Tilson Thomas, Youtube Symphony Artistic Advisor.

La partitura se divide tres secciones:

1. Primera sección: presentación de los instrumentos

00:10- *Tutti*- La orquesta al completo presenta el tema (cc.1-16).

00:34- Viento-madera- La familia instrumental de viento-madera sigue con el tema (cc.17-26).

00:57- Viento-metal- Sigue con el tema la familia viento-metal (cc.27-37).

01:15- Cuerda- Toda la familia instrumental interpreta el tema mediante arqueo y pulsación; se añade el arpa a mitad de frase (cc.38-46).

01:36- Percusión- Después de la interpretación de los instrumentos de cuerda, recoge el tema la percusión, para terminar con el *tutti* orquestal final (cc.47-53).

01:56- *Tutti* para final de la sección (cc.54-62).

2. Segunda sección: trece variaciones a través de cada uno de los instrumentos

02:13- Flauta y *piccolo* (cc.63-98)- Acompañan el tema los violines, el arpa y el triángulo.

02:46- Oboes (cc.99-106)- Acompañan la familia de cuerda y los timbales.

03:40- Clarinetes (cc.107-123)- Acompañados por el *pizzicato* de cuerda y el instrumento más grave de la sección de metal: la tuba.

04:20- Fagots (cc. 124-148)- Acompañados por la cuerda y la caja como percusión.

05:07- Violines I-II (cc. 149-172)- Interpretan el tema acompañados por los instrumentos de metal y, como instrumento percusivo, el bombo.

05:40- Violas (cc. 173-192)- Acompañadas por toda la familia instrumental de viento: madera y metal.

06:39- Violoncelos (cc. 193-215)- Acompañados por las violas, clarinetes y arpa.

07:42- Contrabajos (cc. 216-266)- Siguen la melodía, acompañados por la pandereta y viento madera.

08:45- Arpa (cc. 267-281)-acompañada en el tema por la cuerda al completo y dos instrumentos de percusión: gong y platillos.

09:36- Trompas (cc. 282-297)- Arpa, timbales y toda la cuerda son los instrumentos que acompañan la melodía de las trompas.

10:21- Trompetas (cc. 298-338)- Acompañadas por la cuerda y la caja.

10:53- Trombones y tuba (cc. 339-366)- Los instrumentos de metal graves van acompañados por los instrumentos de viento madera, trompas y contrabajos.

12:06- Percusión (cc. 367-435)- Para finalizar esta segunda sección de instrumentos solistas que interpretan el tema, aparece la percusión acompañada de la cuerda al completo, antes de entrar en la fuga final, precedida por el xilófono (13'40'')

### 3. Tercera sección: Fuga- (13:52/cc.436 hasta el final)

En esta forma musical, los instrumentos se van sumando en el mismo orden que en las anteriores *Variaciones* hasta llegar a la interpretación del tema principal con los instrumentos de metal (15'48'') mediante un *tempo* mucho más lento y majestuoso, el cual nos conduce al *acelerando* final para concluir la obra.

Como podemos comprobar a través de la evolución cronológica de las imágenes, se trata de una realización que plasma literalmente aquello que nos va indicando la partitura; en algún momento nos ofrece un plano de situación desde el exterior en que podemos ver la Ópera de Sidney, así como planos generales para ver la situación de la orquesta y la ópera desde el interior. También podemos seguir algunas partes de los instrumentos de la orquesta que van haciendo de contrapunto de la melodía principal. Todo ello enriquece la realización, pero, se hace evidente la literalidad de la “puesta en pantalla”: la imagen sigue la melodía o tema principal.

A continuación, un segundo ejemplo que nos muestra otra posibilidad de realización.

***b. Adagio para cuerdas, de Samuel Barber, op.11***

Quizás conocida por ser usada como música incidental en varias películas, entre ellas: *El hombre elefante* (1980), *Platoon* (1986) y *Amélie* (2003); incluso también se ha realizado alguna que otra versión trance<sup>9</sup> como la de William Orbit o la de Tiësto. Esta composición ha sido interpretada en muchísimas ocasiones y grabada, para ser vista y escuchada, en muchas otras. La versión que propongo analizar aquí es la interpretada por la OBC en L’Auditori de Barcelona en el año 2006. El director es Víctor Pablo Pérez, su titular en aquel momento, y la versión para televisión fue realizada por la cadena Medici.

Voy a analizar tres momentos de la grabación junto con la partitura<sup>10</sup>.

Ejemplos 4-5-6: *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber, op.11

1. Primera parte o inicio (Ejemplo 4)

[https://www.youtube.com/edit?o=U&video\\_id=mm1IXwo5UEY](https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=mm1IXwo5UEY)

00:00- Director (cc.1-4)

00:36- Violas (cc. 4-8)

01:06- Director (c.8)

---

<sup>9</sup> Se trata de un subgénero de la música electrónica nacido a principios de 1990.

<sup>10</sup> En el Apéndice I-Partituras, se puede seguir la explicación descriptiva de los compases

01:10- Violoncelos (cc. 8-10)

01:24- Director (cc. 10-13)

01:42- Violas (cc. 13-15)- fraseo musical dividido en dos planos distintos.

02:00- 02:31- Director (cc. 15-19)

Este inicio se caracteriza por:

- Movimientos muy lentos y suaves efectuados por la cámara .
- Continuos pasos por el director antes de ir a cada instrumento.
- Planos cortos o muy cortos. Muestra el director en plano americano. El resto de planos son detalles de instrumentos o planos muy cortos de músicos.
- Cambios de plano por corte.
- Imágenes enfocadas y amplia profundidad de campo.
- Podemos observar en la partitura cómo la línea melódica principal es interpretada por determinados instrumentos; sin embargo, las imágenes siguen otros “camino” narrativos. Partitura e imagen bifurcan la narratividad a partir de la selección audiovisual del realizador.

## 2. Segunda parte o clímax (Ejemplo 5)

[https://www.youtube.com/watch?v=6o\\_O4mUcFyo](https://www.youtube.com/watch?v=6o_O4mUcFyo)

00:00- Violoncelos (cc. 43-45)

00:19- Director desde dos puntos de vista (cc. 45-47)

00:30- Violines (cc. 47-49)

00:43- Director (c. 49)

00:48- Concertino (Clímax, cc. 50-52)

00:58- Encadenado a director de 7” (cc. 52-55)

01:30- Encadenado a Violín de 12” (cc. 56-59)



02:00- encadenado a Violas de 9” (cc. 59-60)

En esta parte central donde se encuentra el clímax de la obra, es importante subrayar un cambio en la realización. Se dan tres características:

- El momento culminante se ataca con un plano corto del concertino (y de algún violín más que entra en plano).
- Una vez alcanzado el clímax del adagio, pasamos a una realización donde los cambios de plano se dan a través de largos encadenados en los que la imagen se confunde.<sup>11</sup>
- Continúa existiendo divergencia entre el seguimiento melódico y los planos de instrumentos que configuran esta narratividad musical.

3. Tercera parte o final (Ejemplo 6)

<https://www.youtube.com/watch?v=hCgXTToXi4Ds>

00:00- Plano detalle de violonchelo y arco (cc. 63-64)

Encadenado o transición entre imágenes de 13” de duración.

00:20- Plano corto de violista, entre encadenados largos de imagen (cc. 64-65)

Encadenado o transición de 10” entre imágenes.

00:37-01:03- Plano detalle de las manos del director, panorámica vertical ascendente junto con obertura del plano hasta llegar a plano americano del director (cc. 66-68)

Otro avance más en el planteamiento de la realización:

- Movimientos extremadamente suaves y lentos. Las figuras de redonda ligadas hasta el final son traducidas en imagen a través de dichos movimientos.

---

<sup>11</sup> En el capítulo 4, dedicado al cuestionario, veremos cómo algunas de las personas encuestadas perciben esta decisión artística como un error técnico.

- Encadenados de imágenes largos (vemos encadenados de 13”, e incluso más)
- Planos muy cortos de instrumentos. Pasamos del plano detalle del violoncelo, al plano de viola y, para terminar, plano detalle de las manos del director para ir abriendo el zoom hasta descubrir el plano general.

A través de estos tres momentos, podemos comprobar una evolución en el concepto de realización. Si en la obra anterior, en el ejemplo de Benjamin Britten, se proponía una literalidad en cuanto a la realización, en esta se nos propone ir algunos pasos más allá. En las dos existe un estudio y profundización de la partitura, pero, es cierto que, en la segunda se aborda una realización más metafórica, incluso tratando de enseñar aquello que el espectador que está en la sala de conciertos no ve.

No se trata de emitir juicios, pero quizás se puede discutir si hay un exceso de imagen del director o no, qué aportan los encadenados tan prolongados o, porqué, si el ritmo o *tempo*, es el mismo durante toda la pieza musical, el realizador decide, a partir del clímax tratar la imagen con encadenados e imágenes superpuestas. Quizás sólo hay un motivo, durante la primera parte queda “dicho todo” y, a partir de la segunda parte, es cuestión de aportar una estética que enriquezca el producto final. De todas maneras, creo que debe quedar claro que hay una intencionalidad detrás de esta realización y a eso me refiero cuando hablamos de la tercera función: la función emotiva y simbólica.

Para concluir, démonos cuenta que, si en la *Guía de orquesta para jóvenes*, la melodía es seguida “caligráficamente”; en el *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber, la imagen se escapa de la melodía en muchos momentos de la realización. Pero, está claro que en las dos realizaciones hay dos cuestiones importantes:

- Estudio y conocimiento de la partitura y la obra en cuestión.
- Clara finalidad o un “para qué” pensado y razonado, una significación sobre el objetivo audiovisual a conseguir para que llegue al espectador de manera inteligible.

Quiero introducir aquí un concepto conocido como *dumbing down*: se trata del hecho de simplificar, estandarizar o empobrecer intelectualmente para hacer más comprensible la cultura. Oliver MacFarlane<sup>12</sup> (2008) propuso este término ante el temor que la realización de

---

<sup>12</sup> Oliver MacFarlane, realizador de la BBC.

los BBC Proms, conocido festival británico, incurriera en este “error” cuando no era su objetivo.

I hope I have given a sense of how artistic vision of the Director of the Proms festival is realised into exciting and involving television through technological innovation, production and editorial ambition and expertise. There also voices off who accuse Tv of “dumbing down” but I hope I have shown that we have not (p. 464)<sup>13</sup>.

(Espero que les haya ofrecido cómo la visión artística del Director del Festival Proms se ha convertido en una emocionante y complicada retransmisión televisiva a través de la innovación tecnológica, la producción y la ambiciosa y experta editorial. Existen, también, voces que acusan la televisión de *dumbing down* pero espero demostrar que no es así)<sup>14</sup>.

Es un riesgo que podemos correr y, por ello veo fundamental la *Lectio Score*; es decir, la lectura atenta de la partitura y su análisis antes de trabajar la realización propiamente dicha. En primer lugar, porque enriquece el objetivo audiovisual en sí y, en segundo lugar, para no caer en el *dumbing down* dentro de una disciplina artística a la que puede tener fácil acceso dicho fenómeno debido a la proliferación de técnicas y tecnologías disponibles. Así pues, no se puede establecer una relación directa entre innovación tecnológica y *dumbing down*, ya que el producto final bien puede llegar a un nivel satisfactorio de excelencia si los avances tecnológicos no son usados únicamente a nivel estético sin más, sino con una finalidad que profundice en el contenido y contribuya a su inteligibilidad.

A modo conclusivo, en la figura 3, podemos ver qué elementos configuran la preproducción:

---

<sup>13</sup> MacFarlane, O. (Mayo de 2008). TV master class. Libro de actos. En *2n Congrés Internacional de Música a Catalunya*. Simposio llevado a cabo en el congreso Consell Català de la Música, Universidad Barcelona.

<sup>14</sup> Traducción realizada por Finn McLafferty, profesor de inglés (TVC)

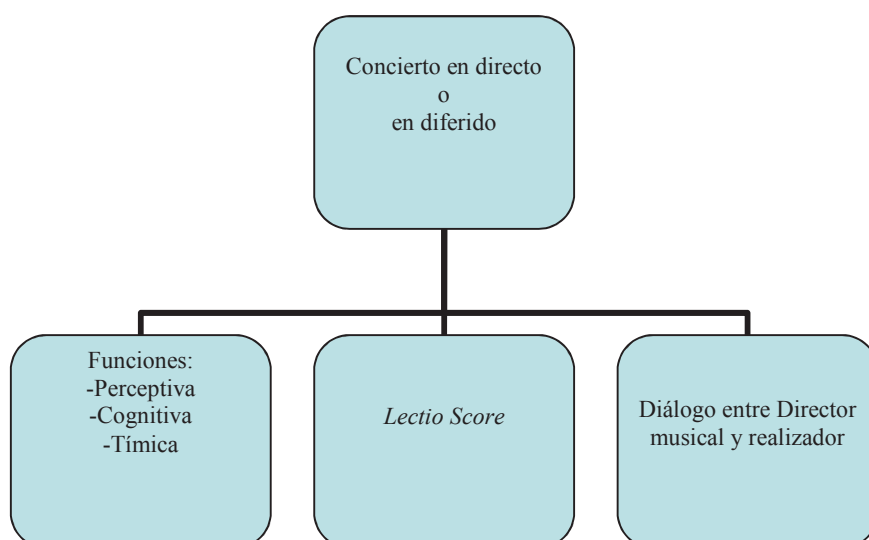


Figura 3. Elementos que intervienen en la preproducción de una filmación, M. Millà.

### 1.3- El lenguaje audiovisual en los conciertos: táctica, estrategia y *flow*

Una vez analizada la funcionalidad de cada audiovisual a través de dos ejemplos muy distintos entre sí, y antes de presentar los distintos elementos que conducen y enriquecen la narratividad en la realización de un concierto, quiero diferenciar dos conceptos clave: táctica y estrategia. A lo largo de los distintos capítulos, iré profundizando en dichos conceptos porque creo que son fundamentales en este trabajo de investigación como metodología a seguir.

El concepto “táctica” representa aquello que es estático, un posicionamiento. Con este concepto me refiero a la colocación de las cámaras, evidentemente distinta según sea el espacio en que tendrá lugar la filmación, según el tipo de producción -no es lo mismo un quinteto que una gran orquesta sinfónica- y, también, según se trate de una filmación con postproducción o de una retransmisión en directo.

Referente a la primera posibilidad<sup>15</sup>, el espacio, muestro a continuación, distintos planos de que ejemplifican distintas posibilidades de posiciones de cámaras:

<sup>15</sup> Dedico un análisis más exhaustivo a los dos tipos de filmación-en directo o en diferido- en los capítulos 2 y 3 de mi trabajo de investigación.

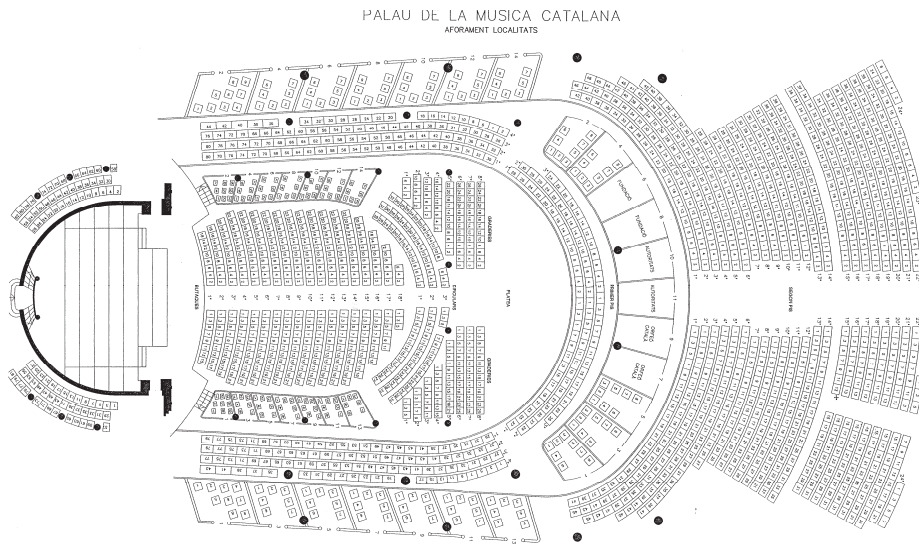


Figura 4 Posiciones de cámara posibles en el Palau de la Música Catalana, Barcelona.

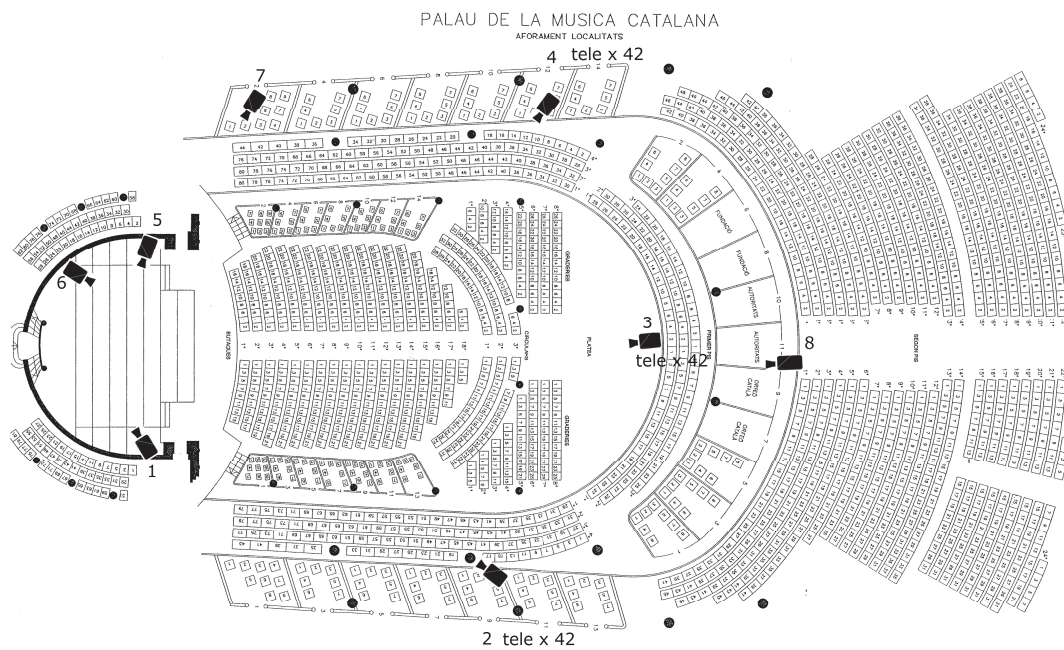


Figura 5 Posiciones de cámara ya seleccionadas en el Palau de la Música Catalana, Barcelona.



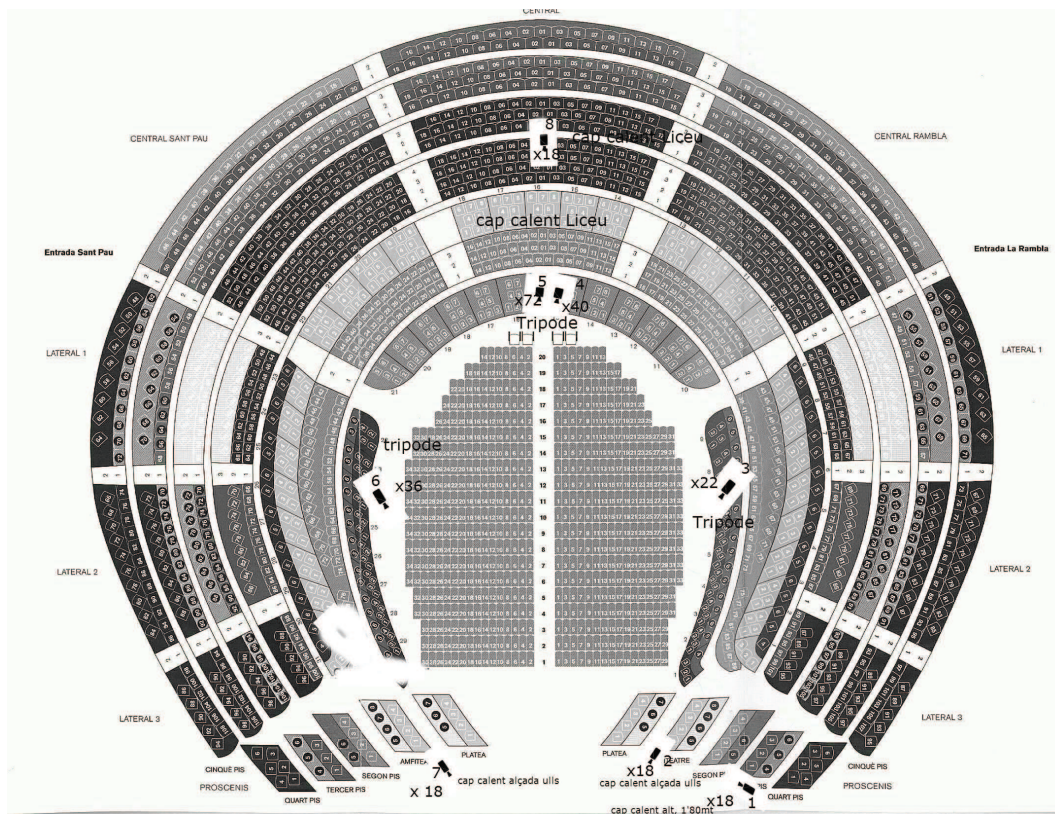


Figura 6 Posiciones de cámara ya seleccionadas en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

En la Figura 4, aparecen todas las posiciones de cámara posibles en la sala del Palau de la Música Catalana de Barcelona. El realizador tiene la libertad de poder situar más cámaras en otras zonas de la sala que no sean los anclajes previstos donde poder sostenerlas; por ejemplo, en platea frontal. Podemos comprobar dicha colocación de cámaras en la Figura 5. En este plano, a cada cámara le corresponde un número que será el que se le asignará desde la Unidad Móvil. También se especifica qué tipo de óptica se usará en la producción; por ejemplo, en este caso, hay tres teleobjetivos (x42) para poder llegar a dar desde estas tres cámaras los planos más cortos de la orquesta.

La Figura 6 corresponde al plano de la sala del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Como en el plano anterior, están las cámaras ya numeradas; en este caso ocho cámaras con sus respectivas ópticas. Para llegar a un acuerdo con los profesionales de cada una de las salas se realiza lo que se conoce, profesionalmente hablando, como “localización”. Es decir, el equipo que se encargará de la realización se traslada a la sala de conciertos días antes y pacta las situaciones de las cámaras puesto que, a veces, es complicado y supone una dificultad añadida situar cámaras en según qué espacios.

Quiero mostrar qué sistema tienen en el *Digital Concert Hall* de la *Philharmonie de Berlín* para que los planos sean adecuados según sea la colocación de los instrumentistas para cada concierto. A continuación, tres fotografías (Figuras 7 y 8) para ver cómo son los anclajes usados:



**Figura 7** Soportes y modos de anclaje de las cámaras en la Philharmonie de Berlín.



**Figura 8** Soportes y modos de anclaje de las cámaras en la Philharmonie de Berlín

En las Figuras 7 y 8, se ve exactamente cómo el anclaje de la cámara puede variar en algunos centímetros. Es simple, pero ciertamente, puede depender de un centímetro el tipo de plano que se puede obtener de cada músico. Una diferencia de 10 cm. puede hacer variar completamente la composición de un plano y quedarse con la visión ciega del instrumento musical que quiere mostrarse en pantalla.

Así pues, y tal como afirma Oliver MacFarlane (2008), los realizadores no sólo tienen que conocer la música y estudiar la partitura de la pieza que se va a “retratar”, sino tener un plano de situación de cada uno de los músicos de la orquesta en el día del concierto.

For a director apart from getting to know the music and studying the score the most important thing is to get a reliable plan of the orchestral layout. Conductors often don't understand how important this is and are prone to change the layout at will, even on the day of a concert but this is potentially detrimental to the achieving the best results in a live Tv broadcast. Having got an orchestral plan a director will aim to position his cameras in the most advantageous positions to give the best coverage of the music (p. 463).

(Para un director<sup>16</sup>, además de conocer la música y estudiar la partitura, lo más importante es disponer de un plano fiable de la disposición de la orquesta. Los directores de orquesta, a menudo, no entienden cuán importante es esto y son propensos a cambiar dicha disposición, incluso el mismo día del concierto; pero, esto es en detrimento a alcanzar los mejores resultados para la retransmisión. Si el director dispone de un plano de la orquesta, podrá disponer de las cámaras en las situaciones más ventajosas y así poder realizar la mejor cobertura de la música)<sup>17</sup>.

A partir de estas palabras, parece obvio tener en cuenta otro elemento en la filmación de conciertos: la predisposición y el diálogo con el director de orquesta. Se trata de un paso importante si se quiere conseguir que el espectador vea el concierto de manera que cuando termine pueda afirmar que no sólo ha podido verlo, sino que ha participado de aquello que, en directo, en muchas ocasiones tampoco se “ve ni se percibe”. Es decir, la libertad de la percepción visual que tenemos como humanos, la toma de decisiones continuas, son suplidas por momentos visuales y sonoros que no podemos tener desde las localidades de los auditorios. Planos cortos de instrumentos, expresividad de los músicos, expresividad del director, gran plano general de toda la sala, entre otras muchas opciones, permiten a los espectadores contemplar un mundo audiovisual impensable desde la sala.

Es importante valorar la creatividad de los cámaras en el momento preciso y su profesionalidad puesto que dan origen a imágenes y posibilidades de creación de planos que

---

<sup>16</sup> En anglosajón, el director audiovisual se corresponde con el *réalisateur* francés. En España, se ha tomado la etimología francófona: realizador.

<sup>17</sup> Traducción realizada por Finn McLafferty, profesor de inglés (TVC).



hacen que se conviertan en aliados imprescindibles. Las combinaciones creativas se multiplican cuando entran en juego otros elementos en la narratividad del conjunto audiovisual. Para ello, paso ahora a hablar del segundo concepto de este capítulo.

La estrategia complementa la táctica, pero aporta un significado nuevo: se trata de un concepto dinamizador. Incluye todos aquellos movimientos individuales de cámara para dar el mejor plano en cada momento; así como la “comunicación” con el resto de cámaras para ir elaborando la narrativa audiovisual pensada para cada concierto en concreto. Es decir, los cambios de plano de una cámara a otra, así como los diversos tipos de unión entre ellos, el ritmo interior de cada plano, el ritmo durante una secuencia de cambios de plano...todo ello genera la función dinamizadora de la estrategia. Se trata de un concepto complejo y, es por ello, que en los siguientes capítulos lo desarrollaré en profundidad y a partir del proceso analítico de dos ejemplos: conciertos en diferido y conciertos en directo.

Del diálogo entre táctica y estrategia nace el *flow* en cada concierto. Es difícil encontrar respuesta a qué es primero, si la táctica o la estrategia, dependerá de cada ocasión. Se puede vislumbrar una estrategia para un concierto y, a partir de aquí, establecer la táctica o situación de cámaras. Pero, también es posible partir de una colocación fija de cámaras y, a partir de ella, establecer la estrategia. Táctica y estrategia, al final, confluirán el *flow* entendido como el proceso de ir “navegando” por la filmación a través de los planos atrapando al espectador en el fluir de los planos, en la personal experiencia estética de la producción audiovisual.

Para ello, es muy importante tener en cuenta el punto que viene a continuación dedicado a los elementos de la narratividad. El proceso, en realidad, acaba de empezar.

#### **1.4- Elementos de la narratividad: planos y ritmo**

Llegados a este punto, podemos afirmar que se ha terminado el proceso de preproducción; es decir, todas aquellas decisiones previas a la filmación. A partir de ahora, nos encontramos en la producción propiamente dicha: el momento de la filmación.

Existen muchos elementos para llevar a cabo la narratividad en la realización de un concierto. Algunos, como la gestualidad del músico, dentro de la vertiente artística, o la microfónica, por lo que respecta a una de las partes técnicas. Creo que todo confluye para bien

de una realización que quiera alcanzar los tres objetivos nombrados al principio: perceptivo, cognitivo y emotivo. Pero, en este primer apartado dedicado a los elementos narrativos quiero centrarme en dos de ellos: el plano y el ritmo.

a. El plano

“El cine es en realidad una forma de comunicación con los espectadores, que se beben las películas como se beben la música (...) porque les permiten adentrarse en el reino del sentimiento de las ideas” (Rabiger, 2001:87).

En el inicio del capítulo, ante los dos ejemplos musicales, hemos visto cómo podemos pasar de una filmación literal a una filmación cuya función sea tímico-emocional; es decir, que no sólo cumpla con una función más o menos didáctica sino que tenga relación con las emociones, recuerdos o los estados del mismo actante desde su pasado y hasta su presente. La cita que acabo de transcribir acerca de la dirección de los documentales, también nos adentra en esta función y, resulta curioso que, Michael Rabiger, exponga esta teoría de la comunicación en su trabajo antes de adentrarse en el lenguaje del plano, lejos de los convencionalismos establecidos. Expongo a continuación otra cita suya en la que describe, no sólo desde la afirmación, sino desde la negación, de qué hablamos cuando tratamos el concepto “plano”:

Un plano es una imagen encuadrada y grabada por alguien que piensa que esa imagen tiene significado propio. Si visiona *copiones*, que son las grabaciones recién salidas de la cámara, intentará dilucidar lo que pensaban, lo que sentían o lo que buscaban el operador de cámara y el director. No sólo se trata de lo que se ve en una determinada toma, sino también de lo que se *excluye de ella*. El plano de un hombre que mira fuera de pantalla, cuando excluye lo que el hombre ve, da una enorme importancia a lo que le hace sentir y pasa por alto el objeto de su observación. (Rabiger, 2001:88)

Es decir, encuadrar un plano no es tarea fácil cuando se persigue una función o una significación más allá de lo que se ve.

Existen todos los tipos de planos que uno puede llegar a crear, pero los convencionalismos en la disciplina audiovisual han llevado a clasificarlos en unos estándares. En mi primer curso de armonía, se nos prohibieron las quintas y octavas sucesivas. Mi

sorpresa fue cuando, al seguir mis estudios con otros profesores, se me desmontó dicha teoría igual que un castillo de naipes...Digo esto porque creo que el mundo audiovisual no está lejos de esta anécdota. Existen unos convencionalismos y teorías que, a medida que uno busca un lenguaje propio a partir de la partitura, pueden saltarse y enriquecer el producto final.

Dicho esto, y sabiendo que cada realizador puede llegar hasta donde su capacidad creativa le lleve, basaré este apartado en la descripción y presentación de aquellos planos que sirven como punto de partida de la narración y/o escritura audiovisual.

Existen tres grandes tipos de planos: de situación, descriptivos o metafóricos. El valor del plano es lo que define su tamaño. El encuadre es lo que definirá finalmente el valor de cada plano. A continuación presento los diversos tipos de plano con los que nos podemos encontrar:

a.1- Planos de situación:

- Plano exterior de situación

Plano que nos muestra el lugar de la grabación. Nos sitúan “geográficamente”<sup>18</sup>. Son planos, principalmente, descriptivos y nos muestran si se trata de una iglesia, una sala de conciertos, un museo u otros escenarios preparados para acoger conciertos.



**Figura 9** Gran plano general de situación exterior “OBC a la platja”. M, Millà.

---

<sup>18</sup> He señalado este plano en el ejemplo 3- *Guía de orquesta*, de Benjamin Britten- desde la Ópera de Sidney.

- Gran Plano General (GPG)<sup>19</sup>

Plano muy abierto (interior o exterior) en el que no apreciamos detalles de la orquesta, pero sí vemos la ubicación de los músicos y su relación con el público. Pueden ser cenitales -desde el techo de la sala, visión aérea-, frontales o desde el escenario.



**Figura 10** Gran plano general Philharmonie, Berlín. M, Millà.

- Plano General de Escena (PG de escena)

Plano abierto ajustado a la boca de escenario. Sigue siendo un plano descriptivo en el que el punto de vista del espectador se acerca más a la orquesta.



**Figura 11** Plano General de Escena, Palau de la Música de Barcelona. M, Millà.

---

<sup>19</sup> Al lado de cada tipo de plano, transcribo las abreviaturas usadas comúnmente en la profesión.

- Plano General de Orquesta (PG de orquesta)

Plano general de toda la orquesta. Puede ser tomado desde cualquier punto de vista. En el siguiente caso, el plano es desde la parte trasera del escenario. Este plano se conoce como contraplano, puesto que el tiro de la cámara es desde el lado opuesto a la parte frontal del escenario.



**Figura 12** Contraplano General de Orquesta, Palau de la Música de Barcelona. M. Millà

#### a.2- Planos Descriptivos:

Llorenç Soler (1998), gran realizador de documentales, no sólo define muy bien qué significa “plano”<sup>20</sup>: “si el encuadre es margen, el encuadre es imagen” (p. 83); sino que compara muy bien y distingue dos maneras de proceder en el momento de crear un plano o un cuadro, su fundamento está en la esencia de la construcción del mismo:

El plano tiende a seleccionar los contenidos de la realidad, a aislarlos (...) Sin embargo, el pintor opera de un modo totalmente distinto al del operador de la cámara. Ante él se presenta la superficie en blanco de la tela o del papel, con su proporción y sus límites dados. (...) El pintor llena de imágenes visuales el espacio plástico sobre el que actúa con plena libertad, forzando perspectivas y composiciones, si ello fuera preciso. Allí donde el pintor añade, allí donde actúa por sumas, el operador de cámara lo hace por eliminaciones. El pintor incluye. Éste, excluye. (Soler, 1998, p.83)

---

<sup>20</sup> Llorenç Soler contempla la definición de plano del mismo modo que Michael Rubiger. Ambos tienen claro que se trata de una sustracción de contenidos y que debe tenerse en consideración aquello que no se ve en el encuadre de la cámara, pero está. El llamado *fuera de campo*.

En los dos cuadros siguientes (Figuras 13 y 14), podemos comprobar cómo dos pintores distintos han decidido rellenar los lienzos dentro de una misma temática, la asistencia a un acto cultural (ópera y concierto).



**Figura 13** *El Liceu*, de Ramon Casas. J. Fernández.



**Figura 14** *L'Orchestre de l'Opéra*, de Edgar Degas. Wikimedia Commons.

En el cuadro del pintor Ramon Casas, observamos que se trata del escenario lo que queda fuera de campo; en el cuadro de Edgar Degas, al contrario, es el público lo que no vemos. Pero, según planteamiento de Llorenç Soler, no son selecciones de la realidad, sino una suma de elementos que los pintores han decidido reflejar en sus lienzos.



En la siguiente explicación de planos descriptivos, entenderemos lo que nos quiere decir el mismo Soler cuando habla de planos como selección de una realidad por parte del operador de cámara o del realizador. Los planos descriptivos, contrariamente a los planos generales que tratan de situarnos y, por ello, intentan recoger toda la realidad posible, son una selección dentro de este plano general. Nos explican con más detalle aquello que el realizador quiere comunicar. Existen diversos tipos de planos descriptivos, cada uno con su valor o tamaño. La variación, según tamaño gradual descendente sería: plano de conjunto, plano figura, plano americano, plano medio y primer plano. Dejo para después el plano detalle porque su funcionalidad es otra que la mera descripción.

- Plano de Conjunto (instrumental, en este caso)

Más descriptivo que el plano general, puesto que nos aporta mayor información:

- Qué familia de instrumentos musicales son: violas (Figura 15) y violines (Figura 16)
- Disposición de la orquesta
- Situación del director deducida por la dirección de la mirada de los instrumentistas
- Interrelación entre los intérpretes: unísono, solista, pregunta-respuesta.



**Figura 15** Plano conjunto de violas, L'Auditori, Barcelona (OBC). M. Millà.



**Figura 16** Plano de Conjunto Viento madera y metal, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.

- Plano Figura (PF)

Plano que toma como referencia la figura humana completa. En el caso de los integrantes de una orquesta, cualquier plano figura se convierte por obligación en plano americano o plano medio –planos descritos en el punto siguiente-. A excepción de cuando se trata de un concierto con solista o formaciones de música de cámara, a quienes se puede mostrar con plano figura puesto que no quedan escondidos tras los atriles u otros músicos. Abrir a plano figura un instrumentista implica en muchas ocasiones convertirlo en plano de conjunto.



**Figura 17** Plano Figura de Natalia Gutman, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.



- Plano Americano (PA)

Plano que corta la persona desde la parte inferior de las piernas sin que se vean ya las rodillas.



**Figura 18** Plano Americano de Pablo Pérez, director de orquesta

a.3- Planos Expresivos:

Son aquellos planos cuya función va más allá de la mera descripción. A través de ellos nos llega la expresión o la emoción de lo que ocurre en aquel momento. Cuanto más cerrado es el plano, más intencionalidad expresiva y emocional.

- Plano Medio (PM)

Como ha quedado explicado en la imagen del plano figura, en los planos de los integrantes de la orquesta, algún plano medio puede interpretarse como plano figura. Si se abre más el plano, entran otros músicos en plano y se pierde la focalización hacia el músico pertinente. Así pues, lo más natural es que cuando la intención esté en un músico concreto, nos quedemos en plano medio. A través de este plano medio, se consigue transmitir la expresividad de un músico y el lenguaje corporal y gestual del mismo. Estamos en el tipo de plano cuya funcionalidad puede ser tanto descriptiva como expresiva. Es decir, ya a traviesa la frontera de aquello que nos llega más emocionalmente. Soler (1998) dice: “El rostro humano es un

continuo generador de gestos, expresiones, matices, de todo aquello que trasluce sentimientos, pasiones, estados de ánimo” (p. 90).



**Figura 19** Plano Medio violinista, L’Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.

- Primer Plano (PP)

Los primeros planos, o planos cortos, son aquellos que comunican una mayor expresividad y transmiten el lenguaje corporal de manera acentuada debido a la proximidad. Son planos alejados del público –normalmente, los espectadores que están en la sala no llegan a tener una visión tan próxima del instrumentista- y, es a través de este tipo de plano que se nos ofrece la interioridad del “cuerpo orquestal”. Pueden ser primeros planos de los músicos, o bien, de los instrumentos. Es interesante hacer notar que si se trata de primeros planos de instrumentos, la realización se convierte en un buen recurso educativo puesto que muestra la ejecución del intérprete muy de cerca<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Así nos lo hace constar el compositor José Nieto en la entrevista que está en el Apéndice II



**Figura 20** Primer plano de clarinetista, L'Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.



**Figura 21.** Plano corto de timbales, L'Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.



**Figura 22** Plano corto de Violista, L'Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.

- Plano Detalle

Los planos detalle, habitualmente de los dedos del músico en ejecución, son usados no sólo como planos expresivos sino como planos que enriquecen la estética visual: *pizzicati*, arqueos, trémolos, dificultad de ejecución, digitaciones aceleradas en arpeggios o escalas, virtuosismo. algunos directores prefieren no usar un primer plano demasiado cerrado al rostro del músico ya que lo que puede ganarse en expresividad, se pierde en estética: embocaduras demasiado cercanas, por ejemplo, y sin posibilidad de ver el instrumento al completo en la imagen. Algunos ejemplos en las figuras siguientes:



**Figura 23** Plano detalle de contrabajo (arqueo), L'Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.



**Figura 24** Plano detalle de violín (*pizzicato*). M, Millà.



**Figura 25** Plano detalle de timbales, L'Auditori, Barcelona (OBC). M, Millà.

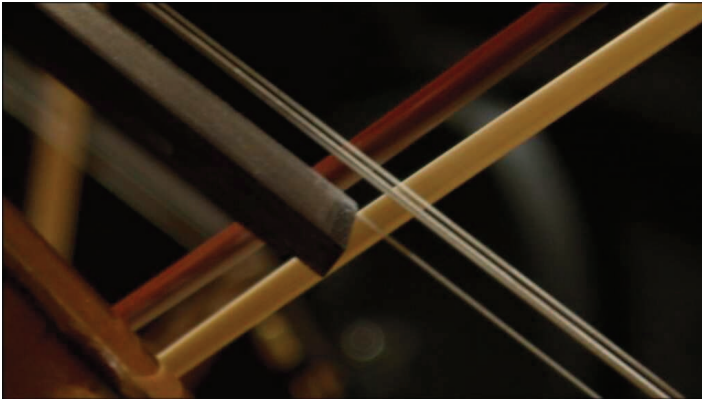


**Figura 26** Plano detalle de violín (digitación). M, Millà.

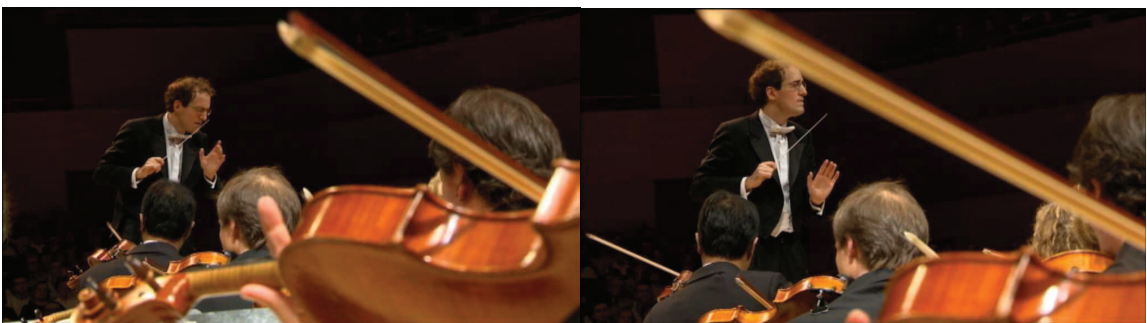
#### a.4- Planos Metafóricos o estéticos:

En el extremo opuesto al gran plano general que nos sirve de situación y de relación espacial entre orquesta y público, existen aquellos planos metafóricos o estéticos que enriquecen el resultado final. Son planos de los que, generalmente, conviene no excederse para no huir de la narrativa audiovisual y desconcertar continuamente al espectador. Son puntos de vista que no acostumbran a tenerse desde el patio de butacas y que aportan mucha riqueza en el resultado global de la realización.





**Figura 27** Plano de arco y cuerdas. M, Millà.



**Figura 28** Plano americano del director a través de violín. M, Millà.



**Figura 29** Plano en escorzo de violín con partitura desenfocada. M, Millà.

En la figura 28, podemos ver un tipo de plano que nos permite ver el director de manera frontal, es el llamado contraplano<sup>22</sup>. Gracias a este plano, el espectador puede ver las expresiones del director y su comunicación con la orquesta a través de su mirada y su gestualidad tanto física como facial; dicha visión es imposible tenerla desde la sala de conciertos, a no ser que estemos en una sala que permita tener cierto número de localidades tras la orquesta o que tenga forma circular.

<sup>22</sup> Ya lo hemos visto en la Figura 12, como plano general. Aquí me refiero a un uso más estético del mismo.



**Figura 30** Contraplano frontal y contraplano lateral izquierdo. M, Millà.

A través de los diversos tipos de planos queda demostrada la multiplicidad de opciones que, a cada segundo, puede modificar el tipo de realización generada. Ciertamente, y a pesar de los “planos-base” que aparecen en todo tipo de manuales audiovisuales, existen tantos planos como miradas pueden percibir la realidad.

El lenguaje del plano, sin embargo, no termina aquí puesto que no sólo es importante el tipo de plano, lo que conocemos como valor de plano, sino su angulación y el movimiento, no del contenido interior sino el que provoca el movimiento de la cámara y que es exterior. Referente a la angulación, es un elemento muy importante en cuanto a decisión tomada por el realizador ya que a través de él puede transmitir y comunicar al público qué tipo de música y de interpretación queremos hacer llegar al público. Mientras vemos en la figura 19 un plano figura del violinista que transmite estabilidad, serenidad, podemos apreciar en la figura 28 una angulación atrevida, en diagonal, que denota cierta inestabilidad y movimiento.

Existen diversas angulaciones, pero las principales y que tienen una lectura muy distinta son:

- Plano picado: plano cuya visión es desde arriba del objeto o persona encuadrado.
- Plano contrapicado: plano cuya visión es desde abajo del objeto o persona encuadrado.
- Plano cenital: plano totalmente vertical (desde el techo de la sala de conciertos)

Referente al movimiento externo, pasamos al siguiente punto de estudio.

a.5- Planos en movimiento:

El análisis del valor de los planos que he realizado en los anteriores apartados junto con sus ejemplos sirve, bien para planos estáticos, bien para planos en movimiento. Y, es el realizador quien determina cuándo y en qué momento debe moverse el plano y cómo lo debe ejecutar. Las posibilidades son infinitas y evidentemente, durante el movimiento se puede mantener el mismo valor de plano o se puede modificar el mismo. Nuevamente, Soler (1998) nos lo expone de manera concisa y clara: “La posibilidad de movimiento de la cámara marca con su sello específico el estilo narrativo empleado, imprimiéndole un carácter y una personalidad determinados” (p. 103).

Así pues, las posibilidades narrativas se multiplican exponencialmente ya que los movimientos de cámara combinados con la composición y la angulación de los planos ofrecen infinidad de recursos visuales para la narración.

- *Zoom*

Tipo de movimiento que consiste en alejar o acercar aquello que queremos enfocar como polo de atracción visual. Puede ser un *zoom in*, el cual consiste en ir cerrando el plano a la velocidad deseada hasta llegar a la imagen objeto de nuestra atención. El movimiento contrario se denomina *zoom out*. Consiste en partir de un plano cerrado e ir abriendo para obtener más información.

- Panorámica vertical u horizontal

El eje de la cámara está estático y la cámara se mueve entre ambos lados o verticalmente. La panorámica va descubriendo la realidad según un objetivo narrativo; por ejemplo, partir de un plano de director y llegar, a través de una panorámica lateral derecha a la sección de cuerda. Como ejemplo vertical existe el plano que hemos visto en muchos conciertos: empieza en el techo de la sala y va descendiendo hasta mostrar la orquesta.

- *Travelling*

Se trata de un movimiento de panorámica pero con desplazamiento de la cámara a través de raíles u otros soportes mecánicos. El *travelling* ayuda a entrar en



la escena al espectador; sin embargo, no es un recurso muy empleado en conciertos filmados en directo porque resulta una mecánica muy invasiva física y auditivamente.

- Grúa

Con eje vertical y horizontal, la grúa es muy eficaz cuando se trata de lo que se entiende por “volar” y dar planos de toda la orquesta. Es un tipo de plano en movimiento que da una perspectiva especial y enriquece la realización general del concierto.



**Figura 31** Plano de grúa (en contraplano). M, Millà.

a.6- Tipos de planos según el tipo de cámara:

- *Steadycam*

Este tipo de cámara lleva un estabilizador junto con un soporte vertical y va unida al torso del operador de cámara. Permite una realización subjetiva, es decir, como si el punto de vista de la imagen fuera el espectador. Es una visión de lo que sucede directa y muy real. No es posible usar este tipo de cámara en los conciertos en directo debido a que el operador necesita desplazarse por el escenario y, quizás, entre músicos. Es por este motivo que suele usarse en conciertos que permiten más de una filmación y, alguna, sin público. Existe, en caso de ser así, un presupuesto añadido ya que el realizador debe usar para finalizar la filmación salas de

postproducción y un operador de imagen que pueda realizar las ediciones pertinentes.

- *GoPro*

Modelo de cámara muy pequeño que no necesita operador. Es muy resistente y acostumbra a usarse en filmación de deportes ya que el plano puede ser subjetivo; es decir, se ve la misma imagen que la persona que está en acción. Otro tipo de plano usado es el plano fijo; por ejemplo el plano de un teclado de piano o de una marimba. Esto facilita la producción audiovisual ya que se necesita un operador de cámara menos y el realizador siempre tiene el plano del instrumento musical escogido a punto. Sin embargo, hay que comentar que su luminosidad no es la misma que el resto de cámaras y es por ello que también se acostumbra a incluir sus planos en la postproducción, para poder igualarla con el resto de cámaras.



**Figura 32** Plano realizado con cámara *GoPro*. M, Millà.

- Cámara en mano

Este modo de filmar es llamado así por el modo de llevar el operador la cámara: sin ningún tipo de soporte. Su uso implica una realización ágil, de proximidad y rápida. Acostumbra a usarse en reportajes, aunque es posible también en conciertos de música clásica. Para ello, es importante saber en qué momentos debe entrar la cámara en escena puesto que su resultado será más óptimo y no se excederá en el cansancio físico del operador.

Una vez vistas todas las posibilidades de planos<sup>23</sup>, podemos afirmar que el hecho de abordar una filmación es un asunto en el que la decisión personal del realizador juega un papel importante; sin embargo, debo añadir aquí el papel que también juega el operador de cámara, puesto que con su visión, puede acabar de completar una buena filmación:

Se identifica el lenguaje de la cámara con el lenguaje de la mirada; la cámara puede actuar de modo inquisitorial, preciso, profundo, o bien de un modo totalmente epidérmico. (...) Puede mirar y puede, realmente, ver. (...) El modo de escritura con la cámara determina un tipo muy preciso de relato visual, un estilo, un modo de ver, de sentir, que se identifica absolutamente con las intenciones y los sentimientos de quien la maneja. (...) Un estilo u otro de caligrafía audiovisual responderá a exigencias muy precisas (Soler, 1998: 115).

#### b. El ritmo

El ritmo es uno de los elementos primordiales en el momento de la realización.

Cada plano tiene un movimiento interno; músicos, director, público. Debido a este movimiento interior de cada uno de los planos y a su valor –es decir, el tamaño del plano-, la duración de cada uno de ellos puede ser mayor o menor. Así, el signo cinético audiovisual tiene múltiples visualizaciones llevadas a cabo desde muy diversas variantes: desde la filmación de un plano fijo con movimiento interno hasta la edición de planos muy cortos a ritmo acelerado. Precisamente, uno de los medios resolutivos para conseguir el ritmo adecuado es la concatenación de planos: cada cuánto tiempo se supone que hay que cambiar de plano y cómo debe hacerse el encadenado. José Nieto nos habla de ello muy explícitamente en la entrevista realizada para esta investigación<sup>24</sup> y es que cualquier profesional del medio sabe perfectamente que este es un punto esencial.

---

<sup>23</sup> Existen otras posibilidades, pero estas son las más frecuentes y, además, quiero añadir que el mundo de la tecnología en el ámbito audiovisual evoluciona tan rápidamente que cada día surgen más posibilidades de creación y estética visual para cualquier filmación que se lleve a cabo.

<sup>24</sup> Ver “Apéndice II. Entrevistas”

Debe decidirse de antemano qué ritmo queremos transmitir. En el análisis del *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber realizado en el apartado dedicado a la *Lectio Score*, hemos podido ver una primera parte con los pasos de un plano a otro por corte y, una segunda parte, después del clímax de la composición, en que los encadenados largos son los que caracterizan la pieza hasta llegar al final.

En término “académicos”, los encadenados suelen utilizarse en pasajes lento y melódicos, mientras que los pasajes con ritmo suelen trasladarse a la pantalla con pasos entre plano por corte y duración corta de los planos. Según mi parecer y desde el visionado de numerosos conciertos, he podido comprobar que el ritmo musical no es lo mismo que el ritmo audiovisual y que, en ello, influye la literalidad caligráfica de la partitura llevada a la pantalla.

Si se sigue este tópico, el ritmo lento musical (como un *Adagio*, por ejemplo) traducido en imagen en movimiento igual de lento, puede llegar a obtener como resultado una narración sin el *flow* del que hablaba anteriormente y que el espectador pierda el interés en lo que está viendo. Al contrario, pasaría lo mismo con un ritmo musical rápido. Encontrar el equilibrio entre estos dos ritmos -musical y audiovisual- es el medio que propongo como persistencia del *flow* narrativo-musical.

Como ejemplo, no hace falta seguir el ritmo acelerado de *El vuelo del Moscardón* a través de la rapidez de transiciones de un plano a otro para transmitir ese movimiento. Simplemente, con un plano secuencia de todos los instrumentos que van interpretando dicha aceleración de unas notas seguidas de otras, podemos transmitir el ritmo “frenético” que Rimsky-Korsakov dejó en la partitura simulando el vuelo. Dentro del plano tenemos todo el ritmo necesario...la composición nos lo da hecho.

Así, el ritmo depende de la “vida” y movimiento interior de cada plano, de la duración de cada plano y del paso de un plano a otro en el momento adecuado. Dicha labor es mucho más difícil de lo que, aparentemente, se supone. Conseguir el ritmo audiovisual, que no musical, de cada obra es uno de los retos que cada realizador tiene ante una grabación o retransmisión en directo.

Para ejemplificar el ritmo, propongo la filmación de dos piezas musicales cortas<sup>25</sup>: *El vuelo del moscardón*, de Rimsky-Korsakov y *Mambo*, de Leonard Bernstein. Se trata de dos obras grabadas de manera muy distinta a una retransmisión en directo. En este caso, se grababan varios pases, en concreto tres (excepto, cuando la pieza era más compleja). Se disponía de seis cámaras y tres tipos de soporte:

- Una cámara en una grúa,
- Tres cámaras usadas con trípode estático, “cámara-mano” o con vías para realizar panorámicas con desplazamiento y
- Dos cámaras *Gopro*<sup>26</sup> para detalles de ciertos instrumentos como la percusión o arpa.

El procedimiento fue “diseccionar” previamente la partitura por capas instrumentales. Así pues, en la primera toma se grabaron tres secciones de instrumentos; en la segunda, otras tres secciones distintas o, se repetía alguna sección anterior, pero con cambios en los valores de los planos—más cerrados, principalmente— y, en la tercera, otros nuevos planos, generalmente, los solos orquestales o momentos visuales que interesaban por alguna característica especial que pudiera enriquecer la filmación: *glissandos*, *pizzicati*, miradas o gestos del director, entre otros. De esta manera, se obtenían como resultado dieciocho planos —en ocasiones, hasta veinticuatro— para cada momento de la filmación. Evidentemente, una realización así conlleva un trabajo de sincronización y de elección importante, por lo que el trabajo final de edición se convierte en una tarea lenta y laboriosa. El resultado final lo podemos ver en los enlaces de los siguientes dos ejemplos:

Ejemplo7:

*El vuelo del moscardón*, de Rimsky-Korsakov<sup>27</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=WTHT8aR1MKI>

---

<sup>25</sup> Se trata de una propuesta conjunta entre TVC (Televisió de Catalunya) y L’Auditori de Barcelona para grabar minipiezas conocidas de música clásica en formato videoclip. La idea se extrajo de un programa de la cadena europea ARTE. Por ello, el concepto de realización es muy distinto al que se sigue en una retransmisión en directo.

<sup>26</sup> Tipo de cámara explicado en el apartado a.6

<sup>27</sup> Se trata de uno de los ejemplos planteados en la encuesta del capítulo 4.

Ejemplo 8:

*Mambo*, de Leonard Bernstein.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zm-ofiUDtRg>

Retomo lo dicho al principio, no es lo mismo una retransmisión donde el *débrayage* no existe puesto que la realización es simultánea con el concierto (ya sea por Internet o por televisión como los BBC Proms), que una producción de un concierto con *débrayage*, o que una grabación cuya finalidad es un producto similar a un videoclip. El juego de ritmos variará en cada uno de ellos y los riesgos que se pueden correr en el último no son los mismos que los que uno puede correr en una retransmisión en directo.

### **1.5- Elementos de la narratividad: sonido e iluminación**

Iluminación y sonido son dos factores que influyen de manera directa en el resultado final, no sólo a nivel técnico, sino a nivel estético. Quizás el registro sonoro, a pesar de la dificultad que entraña, pasa más desapercibido que una correcta iluminación. Pero con los avances tecnológicos de captura del sonido, cada vez podemos ser más críticos en este aspecto técnico. Uno de los factores relevantes en la época actual es darnos cuenta de cómo somos tan poco exigentes en el día a día de la escucha de archivos sonoros. Escuchamos a través de auriculares de dudosa calidad, a través del teléfono móvil, de ordenadores sin altavoces adecuados. Cada vez más, nuestro oído está bajando sus índices de calidad sonora, sin embargo, si esto ocurriera con la imagen, nuestro nivel de tolerancia sería bajísimo puesto que no soportaríamos ver imágenes de mala calidad o poca resolución. Por otro lado, la tecnología de hoy en día, permite escuchar estéreos, *Dolby Surround* o mezclas 5.1 entre otros sistemas de escucha. Así pues, es esencial que exista un control de calidad para que todos los elementos narrativos fluyan en la filmación.

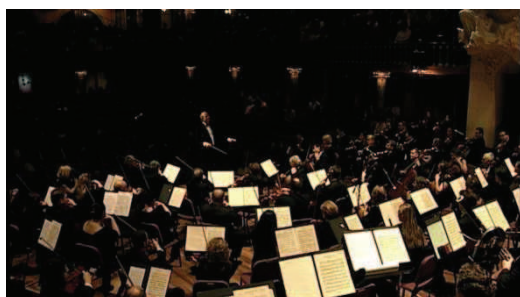
#### **a. El sonido**

Sin entrar en disquisiciones técnicas, los mejores y más experimentados técnicos de sonido son los que graban el audio de un concierto con los menos micrófonos posibles. Menos es más. Hay que tener en cuenta que no es lo mismo grabar sonido para una

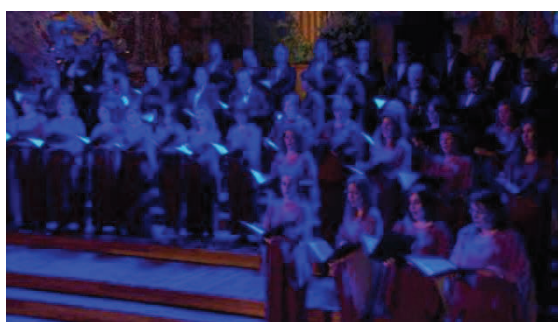
retransmisión para la radio que para la televisión, el cine o cualquier tipo de formato en imagen. En el momento en que se muestra en plano un instrumento específico “hay que oírlo, escucharlo”, sino, se desvía la atención de aquel oyente que, por ejemplo, ve una arpa en primer término y no la oye; o bien, ve el *pizzicato* de un violoncelo y tampoco lo escucha. Por ello, la grabación por sectores, llamado multipistas<sup>28</sup>, es tan importante. En el momento de la mezcla de sonido se potencia cada momento aquello que, por partitura e imagen, el realizador y el técnico de sonido han pactado previamente. Se entra en un terreno que podríamos calificar de “antiético” o poco respetuoso con lo que la partitura quizás transmite. ¿Realmente se está respetando lo que el compositor quiso que sonara en cada momento? La interpretación es libre y ahí, precisamente, entra en juego aquella que cada director de orquesta quiere transmitir fielmente al espectador.

b. La iluminación

Empiezo este apartado con tres ejemplos:



**Figura 33** Contraplano lateral de la *Budapest Festival Orchestra* (Palau de la Música Catalana). M, Millà.



**Figura 34** Plano lateral de escena, Orfeó Català (Palau de la Música Catalana). M, Millà.

---

<sup>28</sup> En cada pista de sonido se graba una sección de instrumentos o un solista en concreto.





**Figura 35** Plano lateral de escena, *Budapest Festival Orchestra* (Royal Concertgebouw Orchestra). M, Millà.

A través de estos tres ejemplos podemos apreciar cómo lo técnico incide directamente en lo artístico.

En el primer ejemplo (figura 33), estamos ante una iluminación no adecuada para un proyecto audiovisual. Lo que el ojo percibe directamente, no es lo que percibe la cámara. Por ello, siempre debemos partir de una mayor iluminación de la que nos ofrece la realidad del escenario. A veces es un cambio sutil, pero suficiente para conseguir la calidad requerida. Si no existe un diálogo previo, puede ser motivo de discusión por parte de los músicos y del director.

En el segundo ejemplo (figura 34), tenemos un tipo de iluminación apreciablemente azul intenso. En el intento de “colorear” un concierto para darle un aire estético distinto, podemos encontrarnos con sorpresas desagradables. En un concierto de Pop-Rock, quizás no sorprendería, pero en el mundo de la música clásica, algunos atrevimientos no controlados son, francamente, contraproducentes.

En el tercer ejemplo (figura 35), vemos una iluminación correcta del concierto. La corrección en su elaboración y la calidez de la misma, hace que nos podamos centrar en lo importante: en la música.

Cualquier elemento externo que nos haga despistar o distraer del principal objetivo, obviamente, debe ser estudiado y tratado previamente. Por ello, las condiciones de la retransmisión o de la grabación deben ser lo más óptimas posibles. La responsabilidad del realizador, como vemos, alcanza todas las áreas cuya implicación pueden conducir hacia un resultado final óptimo o no.



### **1.6- Elementos de la narratividad: gestualidad del músico**

Es fundamental para un director que los músicos se muestren dispuestos a colaborar en una filmación del concierto que van a interpretar y, en el cual, ellos mismos van a ser sujetos protagonistas. La comunicación entre el realizador, el director musical y los músicos debe ser lo más fluida posible puesto que, siempre, existirán peticiones de mínimos cambios de posición, cambio de altura de los atriles, alertas de cámaras que puede ser que se interpongan entre músicos o grúas en movimiento. Sin embargo, no siempre los factores externos a los músicos son los que acompañan una buena realización; sino, que la comunicación entre la orquesta y el espectador también depende de otro aspecto, tal como nos advierte el pianista Albert Nieto (2015):

Hay que reconocer que la radio ha permitido dar a conocer un amplio repertorio que de otro modo no hubiera sido posible difundir; e incluso; ha propiciado nuevos aficionados a la música. Pero por todo lo dicho anteriormente, es obvio que se establece una diferencia trascendental entre una escucha solamente auditiva (ya sea fonográfica o radiofónica) y una escucha visual (ya sea en directo o en vídeo). Y en este segundo tipo de escucha, para que el “milagro” de la comunicación se produzca, es de vital importancia que el cuerpo del intérprete se muestre flexible, susceptible de moverse libremente a los dictados de su estado emocional, puesto que si se situara ante el instrumento como si fuese de piedra, emanaría una música igualmente rígida. En cambio, liberado de todas las posibles ataduras, se convierte en un transmisor del sinfín de estados de ánimo que puede contener una obra. (...) En definitiva, si el intérprete es espontáneo y vive la música de manera que sus gestos vayan en sintonía con el carácter que él ha concebido, no hay duda de que el espectador podrá captar mejor diversos estados de ánimo, pues se habrá potenciado el canal de comunicación, el flujo de las emociones y sensaciones que se establece entre el intérprete y el público. (p. 11)

Creo que estamos ante un nuevo factor generador de una narrativa que puede traspasar la pantalla y llegar al espectador de manera que todo el trabajo del realizador se vea potenciado por el trabajo del músico. A este factor, Albert Nieto le llama “el gesto expresivo del

músico”. En la entrevista realizada a Albert Nieto<sup>29</sup>, precisamente quise indagar en lo que de novedad emerge de esta observación de los músicos. También demostraré en el capítulo 4 cómo muchas de las personas encuestadas se han visto atraídas por la interpretación de una de las *Bagatelas* de Ligeti, no tanto por la música, sino por la especial gestualidad y, yo añadiría, coreografía del quinteto.

Ya Delalande (como se cita en Nieto, 2016) diferenciaba entre el *gesto productor del sonido* –evidentemente de una gran importancia por lo que significa la proyección sonora- y el *gesto comunicativo o de interacción*. Albert deja claro al inicio de su libro sobre la gestualidad que trata sobre el gesto musical-comunicativo. Así, Nieto (2016) afirma: “Mi estudio se dirige al gesto como complemento natural de la comunicación expresiva instrumental; al gesto corporal y facial completamente integrado con el carácter musical que el intérprete quiere transmitir” (p. 20).

Si el gesto comunicativo del músico, no sólo como gestor de sonido sino como gestor músico-comunicativo, ayuda a que la convergencia entre la música escrita en cualquier momento histórico y el intérprete vaya más allá de las pantallas llegando a cada uno de los espectadores, se convierte en un elemento narrativo más a tener en cuenta. Es difícil que el realizador pueda llegar a influir en este trabajo gestual; pero, quizás sí, es posible transmitir una mayor sensibilización hacia los músicos en este aspecto en el momento de iniciar una producción audiovisual para conseguir que esta se convierta en un acto comunicativo:

Mientras que el movimiento se refiere al cambio de un cuerpo que transcurre en el tiempo, y una acción a una serie de movimientos, el gesto implica la transmisión de un significado, un sentimiento o una intención, es decir, implica un acto de comunicación. (Nieto, 2016:20)

Expongo a continuación los puntos principales extraídos de la entrevista a Albert Nieto. Veo interesante destacarlos por lo que de novedoso me aporta en mi investigación:

- Son dos los actantes principales en cuanto al gesto expresivo: el músico y el espectador. Pero, cabe matizar el papel del espectador en cuanto a que se trata de una cuestión perceptiva subjetiva. Más bien, como nos describe Albert Nieto, se trata de una intuición perceptiva y de una experiencia.

---

<sup>29</sup> Ver “Apéndice.II Entrevistas”.

- La línea que separa la comunicación expresiva de una gestualidad exagerada, casi teatral, es muy sutil. Hay quien valora dicho tipo de ejecución y hay quien no. El hecho es dejarse de prejuicios e intentar disfrutar de lo que nos ofrecen ciertos intérpretes, como Lang Lang, a través de su ejecución.

- Hubo una época en que la expresividad era añadida *a posteriori*; este tipo de estudio-primero las notas y luego todo lo referente al fraseo, pedal, expresión...-provocaba un exceso de gestualidad.<sup>30</sup>

- El músico siempre debe sentir esta necesidad de comunicación expresivo-corporal, independientemente de si se trata de una filmación o no. De todos modos, es muy positivo para la percepción del espectador potenciar dicha comunicación a través de coreografías o a través del uso de medios técnicos; fundamentalmente, cuando hablamos de conciertos grabados y no en directo, donde el proceso de realización implica una estrategia distinta a la utilizada cuando el concierto puede pasar por procesos de postproducción tecnológica.

- El hecho de sentir la necesidad expresiva en un concierto depende de cada músico, pero, en la grabación de conciertos grabados, esta comunicación es esencial. El director de orquesta es uno de los actantes principales para ayudar a ello. Muchos músicos puede que vengan de una formación más “restrictiva” en este aspecto y el director es una pieza clave para lograr esta comunicación expresiva.

- Cada vez es más frecuente que cuartetos y quintetos interpreten obras de pie para facilitar esta mayor gestualidad.

- Otro actante que se está incorporando a la ejecución de las obras es el director de escena o director de actores. De esta manera existe un trabajo en cuanto a la actitud escénica de los músicos.

- Es importante el lugar donde se realiza el concierto tanto por lo significativo que pueda ser y la implicación emocional de los músicos con el mismo. Por ejemplo: Iglesia de Leipzig (donde Bach fue organista) o la Iglesia Protestante de la misma ciudad, donde precisamente Johann Sebastian Bach compuso la colección de las *Suites francesas*.

- Albert Nieto llama “espíritu del directo” a aquellos momentos en que se ve al espectador con una atención intensa, una vivencia especial. Uno de estos es el instante en

---

<sup>30</sup> Albert Nieto indica aquí la acertada lectura de un cuento de Mario Benedetti donde expresa muy bien lo afirmado en este punto. Se trata de *La expresión*, dentro de la publicación *La muerte y otras sorpresas*.

que el espectador espera silenciosamente para aplaudir el final de la ejecución. Existen filmaciones que recogen este especial momento; sin embargo, hay realizadores que no lo respetan. Es totalmente “lícito” salir del intérprete e ir a alguna persona del público que se muestre extasiada en ese momento por la interpretación.

- No sólo se trata de recoger el carácter de una obra en una filmación, también hay que dar su importancia a elementos del discurso musical, como por ejemplo:

- la vivencia de los silencios,

- poner en evidencia los ritmos sincopados o los puntos culminantes,

- ser sensible a los enlaces entre los movimientos de las obras.

- Los planos más valorados desde el punto de vista gestual por Albert Nieto son los siguientes (y no tienen por qué coincidir con los planos que, en determinado momento, escogería el realizador):

- Planos frontales que dejen ver la expresividad del músico, tanto facial como corporal.<sup>31</sup>

- Si se trata de un conjunto instrumental o una orquesta, el intérprete escogido por el realizador debería tener la mirada hacia sus compañeros o hacia el director, no hacia la partitura. Así, se potencia también el diálogo musical.<sup>32</sup>

- Mostrar cada una de las intervenciones de los intérpretes. Así como enseñar la “vivencia de espera”, es decir, la espera del solista que está inmerso absolutamente en la música.

Creo que estas interesantes conclusiones extraídas de lo que nos aporta Albert Nieto desde su estudio del gesto en el acto comunicativo-musical no deben ser tomadas en vano. Como afirma José García del Busto en el prólogo de su libro, Nieto (2016):

A la hora de observar y estudiar el momento mágico del concierto, esa convergencia en el tiempo de música escrita por un compositor –en un ayer

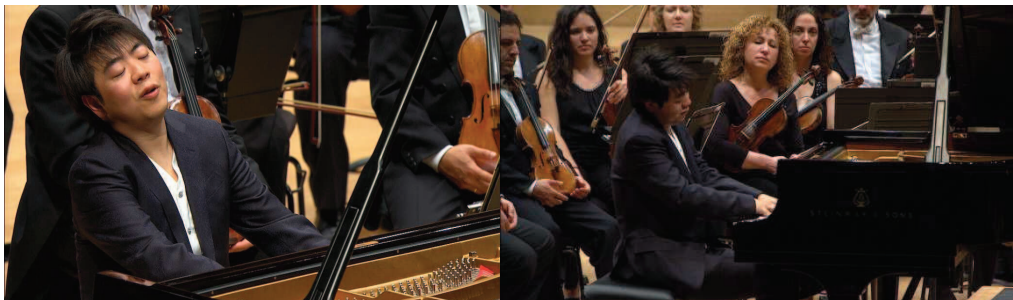
---

<sup>31</sup>Por ejemplo, Xavier Garasa, como realizador, opina que los planos frontales no son estéticos y así lo explicita en la entrevista que se puede consultar en el Apéndice II: Entrevistas.

<sup>32</sup> Me gustaría añadir aquí, desde el punto de vista audiovisual, que las miradas y la concentración hacia el instrumento, también tienen su interés narrativo-visual.

próximo o remoto- y a la que aquí y ahora da vida un intérprete para que la podamos percibir, aprehender y disfrutar los oyentes, no cabe obviar que el concierto lleva consigo una dimensión de espectáculo, de celebración que es fundamentalmente auditiva, pero también visual. (p. 10)

Como ejemplo de espectáculo visual, un poco de historia: es en el siglo XVIII cuando el pianista Jan Ladislav Lusseck decide dejar de tocar de espaldas al público y gira el piano 45°. De esta manera, el pianista se sitúa de perfil al público. Aún mantenemos actualmente esta colocación; sin embargo, para ver de manera óptima la interpretación, nos sigue resultando complicado puesto que dicha visión sólo es posible desde pocas localidades y el precio económico no es asumible para muchos bolsillos. De ahí que una grabación que nos pueda permitir la visión en 360° del pianista y su ejecución (ver figuras 36, 37, 38, 39 y 40), hoy en día sea una de las muchas razones por las que la disciplina artística musical y el fenómeno audiovisual salen mutuamente enriquecidos.



**Figura 36** Plano lateral y plano lateral derecho. M, Millà.



**Figura 37** Plano lateral izquierdo. M, Millà.



**Figura 38** Plano corto teclado. M, Millà.



**Figura 39** Plano frontal. M, Millà.



**Figura 40** Plano posterior. M, Millà.

Por este motivo y por el que sugiere la cita siguiente con la que deseo cerrar este primer capítulo, sugiero una investigación a fondo para explorar el universo que existe tras las pantallas y que tiene su origen en una partitura simplemente escrita.

Ara Malikian (según cita Nieto, 2016) afirma:

La música clásica se ha ido quedando atrás al confiar excesivamente en la propia solvencia de las obras, y sin contar con apoyos visuales que refuercen la audición en un concierto...En su pretensión de no depender de lo visual, de

librarse de cualquier acompañamiento extramusical ha ido quedándose atrás respecto del pop y rock. En los conciertos de pop y de rock el elemento visual es muy importante: se trata de un espectáculo audiovisual. Tal vez tendríamos que fijarnos un poco más en estos tipos de música para atraer la atención de nuevos oyentes. Ayudarnos del color, la escenografía o el movimiento para hacerlo más emocionante e interesar a más gente (...) (p. 46)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup>Entrevista a Ara Malikian. Diverdi n°201, marzo de 2011





## PARTE II: DOS CONCEPTOS DE FILMACIÓN



## Capítulo 2: Concepto de filmación para la emisión de conciertos en diferido



## **Introducción**

La metodología seguida para la filmación de conciertos que van a ser emitidos en diferido es, naturalmente, muy distinta, ya desde el momento de la planificación, de la metodología para conciertos que van a ser retransmitidos en directo a múltiples plataformas. Sin embargo, la gestación de aquello que no fue concebido para la pantalla, pero que tiene que llegar a ella sea en diferido o en directo y, a través de ella, a cuantos más posibles espectadores de cualquier tipo de clase social, edad, formación académica y ocupación laboral implica una gran dosis de minucioso trabajo en lo que se refiere al múltiple y complejo mundo de la imagen; sin dejar de lado una *lectio score* que ayude a dar a cada uno de estos trabajos su huella, no solo digital, sino dactilar.

¿A qué me refiero con ello? Con huella digital (del latín, *digitus*) me estoy refiriendo a aquella huella que algo o alguien deja en internet, o en cualquier dispositivo digital; evidentemente, es personal, pero pasa por una filtración implícita o explícita desde muchos aspectos, desde los más personales -educación, formación, incluso carácter y temperamento- a los estrictamente sociales –clase social, cultural o, incluso, la salud, entre muchos otros condicionantes que van configurando la personalidad de cada uno. Por otro lado, con huella dactilar (del griego, *dactylus*) me refiero a aquello más intrínseco de la persona, aquello que la caracteriza y la hace única sin pasar por “espacios” intermedios.

Así pues, la *lectio score* supondría un estudio profundo de aquella partitura que queremos filmar, sabiendo que es el material que nos llega directamente escrito del compositor. La construcción de cada una de las frases y la narración musical completa, con un inicio y un final musical firmado por un compositor que ha entregado su tiempo y esfuerzo a ello, tiene que verse, de alguna manera, “recompensada”, años, décadas o siglos después, con una huella digital que tenga como substrato un estudio de la época, de la personalidad del compositor, de la forma musical así como de otros elementos que, durante la preparación de la obra que va a ser filmada, se van a tener en cuenta.

Pero, ¿cómo pasar de la huella dactilar a la huella digital en un concierto filmado para ser editado y emitido posteriormente? Paso a detallar los aspectos que también serán analizados en el capítulo dedicado a las transmisiones en directo.

## **2.1- La partitura como discurso narrativo.**

### a) Narrador

El primer elemento a tener en cuenta es la figura del narrador. Se trata de un acontecimiento musical, un único acontecimiento musical, que es interpretado por varios sujetos y percibido por, posiblemente y según las circunstancias, por millones de espectadores. El principal narrador es el compositor; su huella táctil está clara y puede que dicho compositor sea el director de orquesta que interpreta su partitura<sup>34</sup> o no. Actualmente, se dan pocas programaciones en las salas de conciertos en que se dé el caso de que el mismo compositor dirija su obra. Quizás esté en la sala e incluso, durante los ensayos haya dado sus pertinentes consideraciones, pero no es habitual verlo dirigiendo con su batuta. En este caso, es importante considerar que la asistencia a los ensayos y la escucha de las indicaciones del compositor por parte del director artístico de la filmación pueden originar nuevas ideas en su camino hacia la pantalla.

Otro narrador, evidentemente, es el director de orquesta cuando no es el mismo compositor. Juega un papel muy importante en la manera de interpretar el discurso narrativo de la partitura, de la composición. Es él quien conduce la orquesta a niveles de lectura y de interpretación que, aunque sutiles, se impregnan ya de una huella hacia lo digital que no se puede dejar escapar.

Un tercer narrador, es, no sólo la orquesta, sino cada uno de los músicos que compone dicha orquesta, conjunto instrumental, dúo o, incluso, el solista que se enfrenta a su personal interpretación de aquello que, minutos antes, es algo que no “existe”.

### b) Observador

Diría que, entre el narrador y el observador está la pieza humana clave en mi investigación: el director artístico encargado de filmar la “partitura”, la música que tiene que llegar al espectador. Como bisagra entre el papel y la pantalla, el director o realizador es un puro observador, pero su ojo sólo enseñará aquello a lo que su percepción le ha conducido hasta el momento. De ahí el momento tan importante que supone una preparación del material del que dispone para enseñar. Su ojo discrimina...y no puede discriminar aquello que

---

<sup>34</sup> Como en el ejemplo de la película *Eroica* en que Ludwig Van Beethoven es compositor y director de orquesta.

no ha visto. Por ello es importante tener en cuenta la opinión positiva o negativa que respecto a este asunto, en la encuesta realizada en mi trabajo de campo, afirman varias personas:

“Que la filmación dé su “versión”.

“La realización audiovisual de un concierto en vivo puede llegar a condicionar nuestra atención, impresión, interés y hasta opinión sobre las obras. Según nos planteemos una obra musical, cambia nuestra percepción”.

“Como “público”, no me gusta escuchar y ver música con un filtro e interpretación de un realizador. La obra ya se interpreta por los músicos y el intérprete, si además tiene que pasar por el filtro del realizador, me quita todo el placer como oyente. Sólo puedo consumir lo que me dan, y eso no me gusta”.

Es importante que, al discriminar, el realizador no camine con pasos restringidos que omitan la riqueza que pueda llegar al espectador.

Y, ya que he introducido la figura del espectador, aquí está el último observador: el realizador convierte su propio punto de vista en el punto de vista del espectador y, esto, puede gustar o no, tal como hemos visto en los encuestados.

Claro que, precedente a eso y, como anécdota explicada en su entrevista<sup>35</sup>, tomo el comentario del compositor José Nieto. Ya de por sí, según el poder adquisitivo, el espectador que asiste a la sala de conciertos para ver y escuchar el concierto en directo, puede tener un maravilloso plano general desde las alturas o unos excelentes primeros planos desde las butacas de platea; es decir, la condición económica influye en el punto de vista del espectador. Él mismo admite que, de joven disfrutaba del plano general y, cuando tuvo mayor poder adquisitivo, pudo disfrutar del seguimiento de la interpretación de los músicos. Bromas aparte, quiero considerar cuán importante es saber mucho para discriminar razonablemente, de manera que el producto audiovisual final sea de calidad a pesar de saber todos que siempre echaremos en falta aquel plano que uno hubiera deseado ver. Pero, habrá qué ver cómo tratar cada plano para que, aquél que no hemos visto, sea suplido por una imagen que transporte el espectador a apreciar la realización como algo excepcional que no da el directo, el aquí y ahora.

---

<sup>35</sup> Ver Apéndice II-Entrevistas

En este punto, la diferencia entre el observador principal -a partir de ahora, realizador o director<sup>36</sup>- y el espectador (observador secundario) es que el primero está presente espacial y temporalmente en el momento de la interpretación del concierto; mientras que el segundo, vive un claro evento semiótico con *débrayage*. Será él quien decida no sólo cuándo y dónde ver el concierto, sino desde qué tipo de soporte audiovisual: pantalla de televisión, teléfono móvil, ordenador, entre otras plataformas disponibles hasta el momento. Es cierto que este aspecto cambia cuando se trata de una transmisión en directo: el *débrayage* sólo es espacial, no temporal. Sin embargo, el realizador sigue “gozando” de la disposición privilegiada para decidir qué enseñar en cada segundo musical. En el anterior párrafo, cuando me refiero a espectador con la definición “observador secundario”, no pretendo restar importancia al espectador, no es cualitativo el adjetivo sino que en la cadena semiótica del discurso lo entiendo como el “sujeto paciente” a quien llega la realización en su versión final. A pesar, de que, a partir de que el evento llega a sus pupilas, la percepción se vuelve todo lo activa que uno quiera<sup>37</sup> y se convertirá en sujeto activo.

En el momento en que el director pasa de ser observador a narrador, nos encontramos con un elemento nuevo: el punto de vista.

Antes de pasar a este importante elemento dentro de la elaboración audiovisual, quiero detenerme en el diagrama siguiente (Figura 41).

Este gráfico circular muestra los elementos semióticos que forman parte de la comunicación dentro de la elaboración de una narrativa audiovisual y musical. Lo que quiero dejar manifiesto es el movimiento cíclico entre los diferentes elementos: desde que empieza, hasta finalizar la producción audiovisual que lleva a término cada proyecto, estos elementos no deben dejar de estar en la mente y el imaginario, principalmente, del realizador, como agente de enlace entre la partitura y la pantalla.

---

<sup>36</sup> Con “director”, me refiero al director audiovisual o realizador; cuando me refiera al director de orquesta, lo especificaré (*nota de la autora*)

<sup>37</sup> La disciplina de la Psicoacústica bien sabe de ello; depende de la predisposición y de cómo estemos en el momento de escuchar el concierto, la percepción será muy distinta. Pero, este sería otro tema, interesante sin lugar a dudas, pero que nos desviaría en exceso del camino.



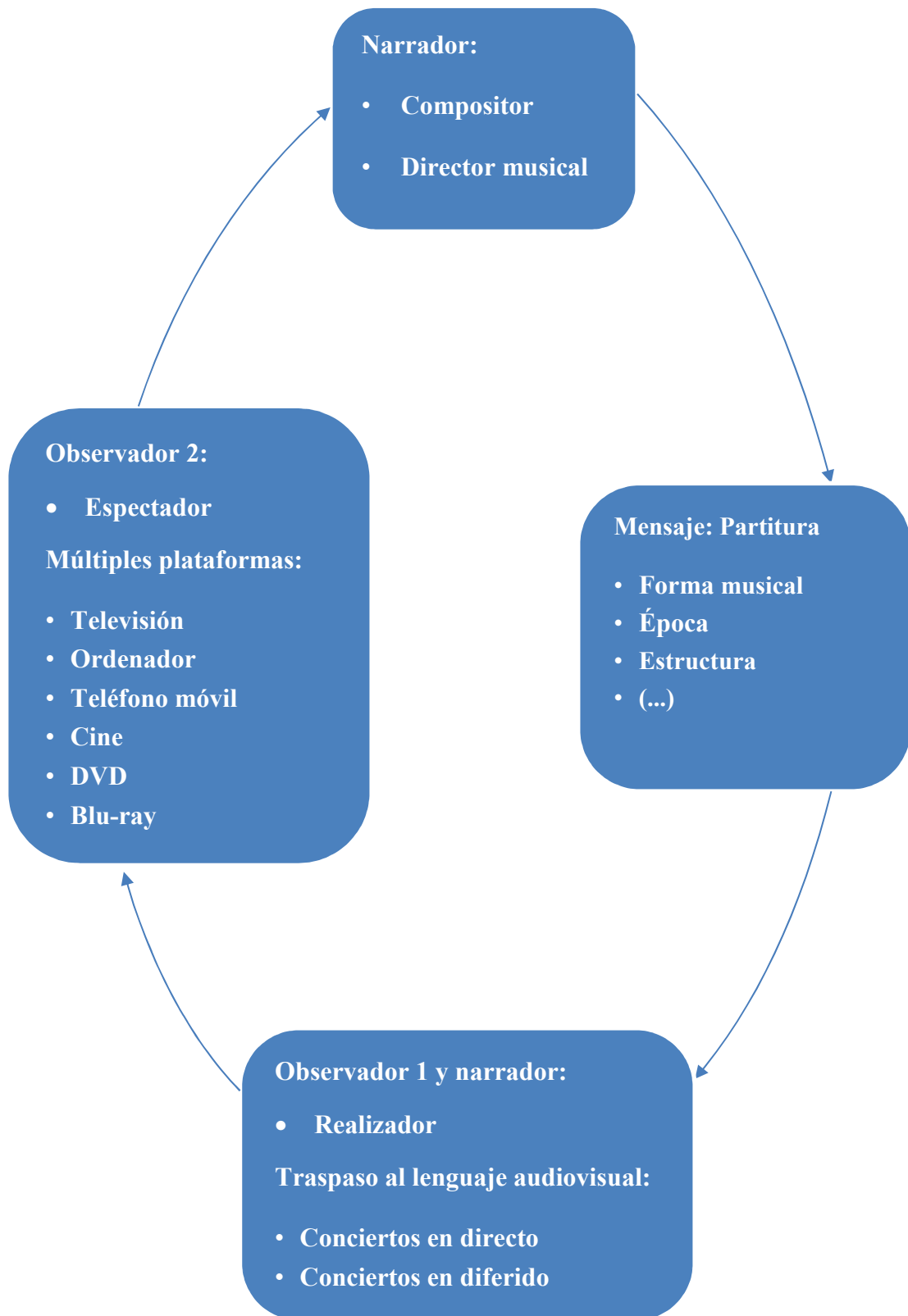


Figura 41 Elementos semióticos en la comunicación audiovisual y musical. M. Millà.

### **c) Punto de vista**

El observador es quien decide el punto de vista de cada uno de sus eventos musicales. Siguiendo el símil literario, puede ser omnisciente, externo, impersonal o personal. Para establecer estos puntos de vista, hace uso de las técnicas disponibles y, en concreto, el elemento tecnológico principal que usa para llegar al punto de vista que cree mejor es la cámara. La óptica de cada cámara será el ojo que el director quiere en ese momento. Sin embargo, una cosa es el “punto de vista” general y, otro, cada uno de los puntos de vista que engloban la concepción global que se quiere lograr y, para ello, cada cámara dará su punto de vista que enlazado, como plano, al siguiente plano, conseguirá la sintaxis del texto que lleva al discurso narrativo final.

Después de analizar las encuestas, la herramienta utilizada en esta investigación y que ya he citado en la introducción del presente trabajo, queda claro el hecho de que cuanto más omnisciente es el punto de vista, más impersonal y menos llega al espectador de manera emocional. Es decir, se mantiene alejada de aquello que transmite. Sin embargo, es el tipo de realización que valora el espectador como lo que llamaríamos “un trabajo bien hecho”. En el momento en que el realizador se convierte en un narrador personal, sin los excesos de un *ego* artístico que haga prevalecer lo artístico del plano antes que la propia narratividad musical, el placer de una percepción con un equilibrio entre estético y formativo, es cuando ese evento musical se convierte en un archivo para la posteridad, con dosis equilibrada de la personalidad del autor, pero que transmite la música en su esencia narrativa.

## **2.2- Táctica**

La táctica, como ya he descrito en el primer capítulo y como seguiré profundizando en ella en el siguiente capítulo, viene definida por el lugar que ocupan las cámaras en un plano. Cuando se trata de un concierto que se filma en directo, pero se emite *a posteriori*, la táctica es muy distinta de la que se emplea en una retransmisión en directo. Así mismo, en el caso que nos concierne, el de la filmación para emitir en otro momento, se pueden dar dos circunstancias:

a) Concierto filmado en directo, con una única grabación.

En este caso, se acostumbran a grabar las cámaras de manera independiente, a pesar de que se ya se lleve a cabo una primera realización “en directo”. Este método ofrece posibilidades de cambio de planos en la sala de postproducción por diferentes motivos:

- Error: un plano en el que no tocaba el instrumento, falta de foco en la imagen, movimiento involuntario de la cámara, retraso o adelanto al “pinchar”<sup>38</sup> la cámara que tocaba en ese momento, no tener preparado el plano necesario, entre otros errores posibles.
- Imposibilidad de llegar en directo a un plano por el ritmo que lleva la música o por el ritmo que el director ha previsto para la realización en ese momento.
- Posibilidad de retoque con dispositivos informáticos de la luz, el color u otros elementos susceptibles de ser mejorados o adaptados a un tipo de realización particular: pantallas partidas, ralentizados, acelerados, luminancia, corrector de color, *blur* (desenfoques), entre otros miles de efectos disponibles.

En realidad, cuando se plantea este tipo de realización, en la planificación ya se previene una serie de planos que se dejará para poner en la sala de edición. Cada realizador dispone su propio método, pero estos planos acostumbran a ser los de los instrumentos de percusión dada su sincronización puntual. Es una dificultad añadida, en medio de un directo, “pinchar” en el momento exacto la cámara que tiene los timbales, el gong, el triángulo o cualquier golpe percusivo. También acostumbran a ser planos que se dejan para la sala de edición posterior, aquellos planos que se suponen secundarios en la textura musical: *pizzicati* de los instrumentos de cuerda, contrapunto en las melodías, respuestas dentro de los diálogos entre instrumentos; es decir, en un diálogo flauta-oboe, por ejemplo, se graba el oboe, mientras en directo tienes la flauta y/o el conjunto flauta-oboe. De esta manera, cuando se llega a la sala de edición, se añade el oboe donde interesa por discurso narrativo-musical. Es una manera de no estar pendiente de tantos elementos en el directo y poder enriquecer el concierto en la postproducción, antes de la emisión.

---

<sup>38</sup> En el *argot* audiovisual, “pinchar” se usa como sinónimo de “pulsar”. Es decir, pulsar el botón -en la mesa de mezcla de vídeo- de la cámara que tiene el plano en ese preciso momento.

Respecto a los retoques informáticos de la imagen en postproducción, es importante saber que, tal como he dicho más arriba, si el director tiene un planteamiento general de la obra y ha pensado en un estilo personalizado de la misma, es en el momento de plantear la táctica del directo cuando se tendrán en cuenta los elementos que se añadirán después, en el momento de la postproducción.

b) Concierto filmado en directo, con más de una grabación.

Se trata de un concierto filmado, pero con algún pase del mismo sólo para cámaras; es el ejemplo del concierto filmado que analizo dentro de este capítulo. Cabe decir que se trata de un ejemplo llevado al extremo puesto que se trata de una película histórica filmada por la BCC y, por tanto, con unos elementos extras a cualquier filmación “simple” de un concierto<sup>39</sup>. En casos no tan complejos, se trata de la filmación en varios días. Un ejemplo podría ser, una filmación sin pausa con público y, por supuesto, con la grabación de las cámaras llamadas de recurso. Son cámaras que dan los planos que luego se insertarán en el edición y que en el directo no está previsto pinchar. Una segunda filmación del concierto sin público para disponer las cámaras a conveniencia sin molestar las personas que han pagado por ver un buen concierto; es decir, los puntos de vista se multiplican y el enriquecimiento de la filmación es evidente. En las encuestas, se constata cómo los espectadores valoran los distintos puntos de vista de los instrumentos y los músicos. Se trata, por poner un ejemplo que ocurre con frecuencia, de cámaras con *travelling* delante del escenario y que, obviamente, impiden la visión a los espectadores sentados en la platea de la sala y que pueden molestar con el ruido de su maquinaria. Y, una tercera y última grabación por secuencias y sin público que permite invadir el escenario con cámaras y aportar aquellas imágenes más cercanas que enriquecen la visión del concierto<sup>40</sup>.

Evidentemente, esta metodología de filmación supone una previsión económica que no toda empresa está dispuesta a pagar; sin embargo, es la que puede dar resultados óptimos en el resultado final.

---

<sup>39</sup> Elementos como el vestuario de época, así como los instrumentos musicales y el *atrezzo* nos indican que estamos ante algo más que una filmación musical.

<sup>40</sup> Se trata de un ejemplo de cronograma de filmación, está claro que una filmación puede constar de todos los días y medios de los cuales una producción pueda disponer económicamente.

### 2.3- Estrategia

Entro de lleno en lo que supone la realización en sí misma: el dinamismo. Es este dinamismo el que convierte una fotografía en imagen en movimiento, en vídeo. La táctica es la disposición de las cámaras a partir de la localización previa que el equipo ha realizado días o meses antes de una producción. Se trata de un concepto estático, tal y como he mostrado en el primer capítulo a través de planos y como se puede ver en la siguiente figura:

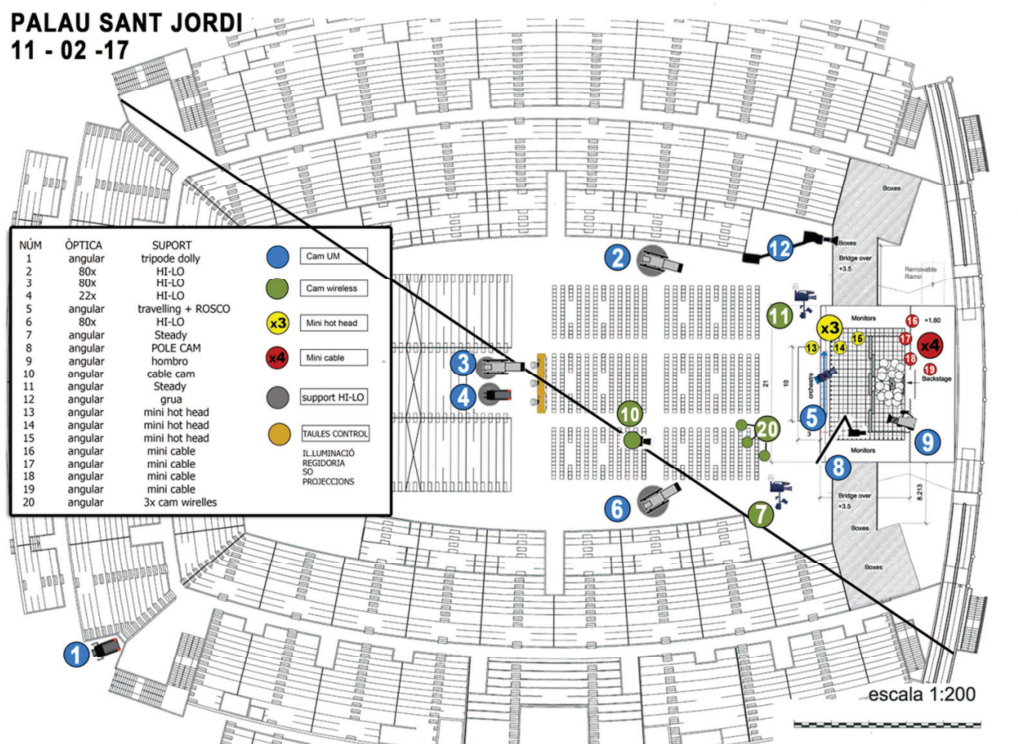


Figura 42 Posiciones de cámara para el concierto *Casa Nostra, Casa Vostra* en el Palau Sant Jordi, Barcelona. P. Subirà.

Sin embargo, es a partir de la táctica, definida y puesta sobre plano, que empieza la estrategia: movimiento de cada cámara y movimiento entre planos. Si la música es ritmo; realización, también es ritmo. Lo dificultoso es entrar en el ritmo que marca la música para que la realización fluya de manera natural. Es decir, se trata de seguir, no la partitura, sino el espíritu de la música. José Nieto, en la entrevista realizada para esta investigación, lo explica de la siguiente manera:

El montaje tiene que tener pulso musical, el montaje tiene que respirar musicalmente y que tiene que haber...eso, fluidez y ¿cómo se consigue eso? Pues con una relación “musical” entre el movimiento que hay en los planos, y los cortes de los planos. Cuando la

relación entre el movimiento y el corte tiene musicalidad entonces el montaje respira y el montaje fluye y les pongo unos ejemplos muy sorprendentes de montajes hechos de esta manera en los cuales, cuando los ves, se capta el pulso del montaje y resulta que tú le añades una música que no está pensada para eso, pero que tiene ese pulso y, sorprendentemente, funciona. Entonces, yo creo que cuando retransmitís es al revés: el pulso ya está, es el de la música y entonces los cambios, los cortes de plano y cómo paso de uno a otro tiene que tener respiración musical. Por ejemplo, si estás en un *adagio*, cuidado con los planos por corte; porque los planos por corte te van a dar algo que no está en el espíritu de la música, dureza. Y si haces coincidir un cambio de plano sincrónico... muy sincrónico con un ataque de orquesta entonces, la brusquedad, la dureza está garantizada. La fluidez se produce precisamente cuando la música no está matemáticamente sincronizada, que no se perciba la sincronía. Tiene que estar, yo prefiero utilizar en clase el término, articulada. Entonces, el grado de articulación puede ser sincronía dura, cuando quieres retransmitir algo con sensación de violencia y cuando no, la sincronía tiene que no ser perceptible. El espectador no se tiene que dar cuenta que estás siguiendo (...) (Entrevista a José Nieto, Hotel Liceu, 9 de octubre del 2016)<sup>41</sup>.

Es a esta fluidez a lo que tiene que tender el trabajo del director. Aun así, resulta curioso mirar cualquier filmación de conciertos en los inicios del vídeo. Veremos cómo, a pesar de que la música es la misma, con el paso de los años, nos hemos acostumbrado a un ritmo mucho más acelerado y vertiginoso en cuanto al cambio de las imágenes. Nuestra percepción se ha adaptado a un ritmo distinto en cuanto al cambio de las imágenes. A veces, en directo, intentar seguir un ritmo así es imposible puesto que cuando se indica una orden, el plano requerido ya ha pasado; es por ello que, en la sala de edición una de las apuestas principales es buscar, más que el ritmo, el *tempo* de aquella obra musical en simbiosis con las imágenes. La fluidez que nos describe el compositor José Nieto es la esencia en la realización de cualquier evento musical.

Dicha estrategia se consigue a través de los elementos técnicos que inducen al movimiento y que ya hemos visto en otro capítulo. No los volveré a nombrar aquí, pero sí quiero dejar claro que en un concierto filmado para ser editado posteriormente hay que pensar en cómo va a ser la estrategia de cada una de las secuencias. No se trata del movimiento por el movimiento, sino del movimiento para dar un sentido al fluir de cada pasaje musical, sea

---

<sup>41</sup> Ver Apéndice II-Entrevistas



lento, rápido o acelerado. El plano que tiene movimiento interior -*zoom in*, *zoom out*, *zoom retro*, *zoom avance*, *travelling*, panorámica, y otros- tiene que “saberse entender” con el plano siguiente. Todo es discurso y, tras un plano viene otro, y otro, y otro... movimiento cadencial que no debe ser truncado por exceso de protagonismo del realizador ni por defecto de preparación audiovisual “músico-fílmica”.

En el caso de la estrategia, nos encontramos con la sintaxis del audiovisual, la construcción de secuencias que conforman un todo. Así pues, la estrategia es un concepto dinámico. Pretende englobar la táctica, los movimientos de cada una de las cámaras y los movimientos que van pasando entre ellas como si de un balón se tratara para acceder al concepto que define el concierto que se va a filmar.

#### **2.4- Ejemplo de filmación con emisión en diferido: *Eroica***



**Figura 43** Fotograma de la Película *Eroica*. M. Millà.

He tomado esta filmación de la *British Broadcasting Corporation* (BBC) como caso de emisión en diferido llevado hasta el extremo por lo que de distinto tiene en cuanto a su forma; su análisis, sin profundizar en los elementos de vestuario, *atrezzo* y ambientación, puede



aportar a la investigación todos los datos necesarios para ver cómo el lenguaje de los planos nos transporta a una concepción distinta en cada tiempo musical según lo que pretende, desde el guión, el mismo director.

Datos:

**SINFONÍA N.3 EN MI bemol MAYOR, “HEROICA”**

**Director:** Simon Cellan Jones

**Director musical:** Sir John Eliot Gardiner

**Interpretación:** “L’orchestre revolutionnaire et romantique”

**Ejemplo 9:** <https://www.youtube.com/watch?v=UtA7m3viB70> (subido por ARV)

a) Sinopsis del film

El director Simon Cellan traduce en imágenes un guión centrado en la primera interpretación de la *Sinfonía Heroica* el 9 de junio de de 1804 en una de las salas del Palacio del príncipe Franz Lobkowitz. Además de seguir la narración audiovisual de esta partitura, aparecen dos tramas emocionales paralelas:

- la declaración de amor por parte de Ludwig Van Beethoven a la viuda Josephine Von Deym,
- la escucha atenta de la interpretación de la sinfonía por parte de Franz Joseph Haydn.

Beethoven no consigue el matrimonio con esta viuda perteneciente a la nobleza, a pesar de haberle manifestado la voluntad de convertirse en marido suyo y de que ella le corresponde a dicho sentimiento, porque este paso supondría, para ella, perder a sus hijos y la renuncia al título nobiliario. Por otro lado, Haydn, absorto por lo que acaba de escuchar, describe la sinfonía como novedosa, a pesar de ser larga y estruendosa, porque, tal como expresa Haydn, el alma de Beethoven se ha puesto en el centro de la música y, ahí, radica la novedad. La frase final de Franz Joseph Haydn lo resume: “todo es diferente desde hoy”.

La composición de esta sinfonía estaba dedicada a Napoleón Bonaparte, pero, cuando Beethoven conoce por parte de su discípulo Reis que éste se ha autoproclamado Emperador, decide retirar el título y cambiarlo puesto que siente traicionada su confianza en él. Así, el título final queda como: *Sinfonía Heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre*.

Simon Cellan traduce todos estos elementos emocionales en miradas, principalmente durante la interpretación del cuarto tiempo: *Finale- (Allegro molto)*. Aunque, es a lo largo de todo el *film* que los primeros planos de los protagonistas se convierten en conductores de un guión “no hablado”, es al cuarto tiempo al que dedico mi análisis filmico en profundidad por lo que supone de novedad dentro de este ámbito académico. Pero, antes, realizo un análisis de cada uno de los tiempos para ver cómo todo confluye y explota en los vertiginosos 4 minutos finales del *film*.<sup>42</sup>

#### b) Análisis

Se inicia la película con una prueba acústica. Entra un personaje, el primer violín, en la sala donde se estrenará la Sinfonía Heroica y comprueba su sonido: quizás la reverberación, el eco y el “color” que toma el sonido en dicha sala. Es el mismo plano picado que recupera en varias ocasiones Simon Cellan para mostrar la perspectiva al espectador.

A continuación, otro personaje, nos pone en situación: advierte al violinista que los músicos deben ir vestidos como corresponde.

Sólo con estos dos momentos ya entramos en dos cuestiones absolutamente centrales y actuales cuando hablamos de la filmación de un concierto: la técnica y la estética.

También el compositor se viste con lo mejor; le pide a su discípulo Ries que le diga dónde está su mejor camisa. El vestuario es de gran importancia y debería convertirse en una parte importante dentro de la estética de la realización tal como

---

<sup>42</sup> No trato de explicar el *film* en profundidad en cuanto a “guión literario”, sino cómo se van tejiendo emocionalmente las tramas a través del análisis audiovisual. Es por ello que, principalmente, analizo las partes de la orquesta, es decir, los diferentes tiempos musicales.

hemos visto en el apartado dedicado a los servicios artísticos. En este caso, el vestuario es de época, y su importancia para contextualizar el momento histórico es evidente.

De camino al palacio del príncipe Lobkovitz, donde se interpretará la sinfonía, inicialmente, llamada *Buonaparte*, Beethoven muestra su confianza en el futuro emperador. Es importante este fragmento de la película para, al final, ser conscientes del dramatismo hacia el que se dirige el final de la Sinfonía.

Poco a poco van llegando los músicos intérpretes cargando con sus instrumentos y se van situando en la sala, así como también el conde de Dietrichstein. El primer violín o *concertino* Wranitsky es presentado al conde.

Cuando en el minuto 6:43 los criados hablan de poder escuchar la música, nos presentan la finalidad de la música: para bailar o rezar. No saben que lo que les espera es una vivencia estética totalmente distinta. Poco a poco lo iremos viendo en sus expresiones. Simon Cellan no se reprime en el uso de primeros planos para hacer llegar al espectador los sentimientos que se producen en la sala, todos conducidos estratégicamente a través de la música.

A partir de ahora, pasado el preámbulo, empieza, con el sonido del diapasón, la afinación de cada uno de los instrumentos. Cabe destacar que se trata de instrumentos originales, con afinación en La 432 Khz.

La primera música que suena en el film es interpretada por la orquesta y dirigida por su *concertino*. Aunque al principio escuchamos la música y vemos primeros planos de los príncipes y el conde, es al cabo de 30" que podemos ver la orquesta interpretando este primer tiempo. Se trata de música diegética; es decir, la música que oímos está interpretada en el film directamente por una orquesta. Aunque, es necesario remarcar la importancia del trato "no diegético" que en ciertos momentos, principalmente dramáticos, recibe la música. Lo mostraré más adelante.

En el minuto 8:45, la imagen sale fuera de campo. La música es tratada acústicamente para que el espectador entienda que salimos de la sala. De esta manera, el director corrobora que se trata de música diegética, puesto que si no lo fuera,

continuaría sonando con toda su calidad acústica. En el minuto 9:12, volvemos a entrar en la sala y recuperamos el sonido de la orquesta.

Cabe destacar cómo dignifica Beethoven el trabajo de los músicos cuando hace que el intérprete de trompa suba por la escalera principal y no por la de atrás. Un simple gesto físico, pero que va mucho más allá en cuanto a los estereotipos sociales de la época.

Es en el momento del diálogo con el conde de Dietrichstein cuando entra un tercer elemento importante: Beethoven no pertenece a un alto rango social. Él mismo se define como “cerebrotendiente”, y no terrateniente, provocando una situación desconcertante en quienes están en la conversación.

Beethoven busca a la condesa; pero ésta, no ha llegado todavía. Todo son preámbulos para advertir al espectador que las relaciones entre todos los personajes irán desarrollándose y serán importantes en el devenir de la música.

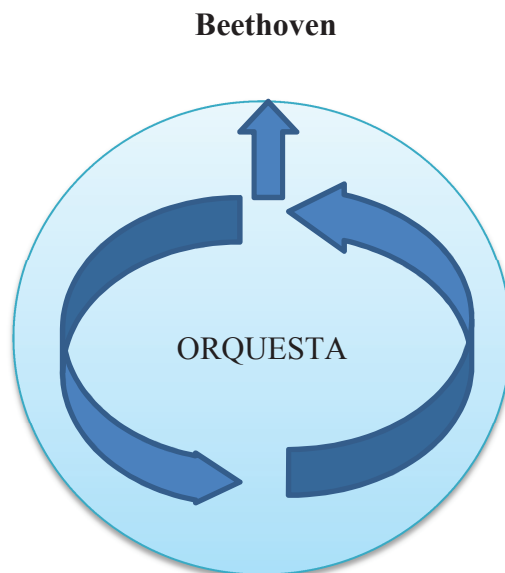
Cuando entra la doncella en la sala mira el criado; es ahí cuando empieza la “narración de las miradas”.

Otros diálogos importantes son los que tratan, no el amor, sino el significado de la música. Uno de ellos es el diálogo entre la princesa y el discípulo de Beethoven, Ries. Es el momento en que se insinúa ya la esencia de la sinfonía. La princesa pregunta: “¿crees que puede la música existir independientemente de la política, señor Ries?”

Minutos antes de la interpretación del primer tiempo, empiezan las murmuraciones sobre la composición. Ante ellas, el silencio de Beethoven se impone para dar paso al ataque del primer acorde.

Se inicia, así pues, con un *travelling* circular que llega hasta Beethoven, momento en que hace parar la orquesta (14:35- 15:24). Los adjetivos que recibe la interpretación por parte de los allí presentes son: “descompensada”, “innecesariamente violenta”, “difícil de leer”, “diabólica”. Contrariamente a semejantes calificativos, destaca la inocencia de la esposa del príncipe. A ella, le parece moderna y, realmente, durante toda su interpretación, a través de sus

expresiones, se ve cómo penetra en la música disfrutando de ella. Todo ello se expresa con el movimiento circular iniciado en Beethoven, pasando por todos los instrumentos y terminando con el *zoom in* que aterriza en la expresión del compositor.



**Figura 44** *Travelling* circular de la cámara, realizando el seguimiento a Beethoven. M. Sánchez.

A partir de este momento, se inicia la filmación de la interpretación de la sinfonía tal como se trataría un concierto.

#### c) Secuenciación analítica<sup>43</sup>

A continuación, expongo el análisis de cada uno de los planos durante el primer tiempo. Las cinco columnas incluyen las siguientes informaciones<sup>44</sup>:

1. Número de plano.
2. El *time code* o código de tiempo<sup>45</sup> en el que empieza el plano siguiente expresado en horas-minutos-segundos y, en algún tiempo musical en que una fracción de tiempo menor es importante, también señalaré los *frames*.

<sup>43</sup> Ver la partitura analizada y trabajada en el Apéndice I

<sup>44</sup> En cada uno de los tiempos de la sinfonía, el análisis por columnas tendrá la misma composición.

<sup>45</sup> El *Time Code* o código de tiempo pertenece a la versión de Youtube del año 2003 cuyo *link* he añadido en los datos indicados en el punto cuatro del capítulo.

3. Tipo de transición entre planos consecutivos: por corte ( C ) o por encadenado ( E ).



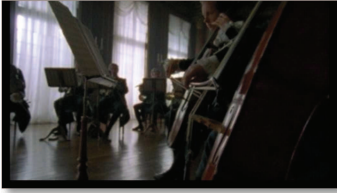


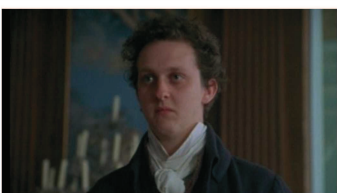

4. Descripción del contenido del plano, de su valor y del movimiento interno que tiene. Indicaré con abreviaturas el tipo de plano. Dichas abreviaturas a parecen explicadas en el primer capítulo. Sin embargo, prefiero recordarlas nuevamente:

- GPG- Gran plano general
- PG- Plano general
- PF- Plano de figura
- PA- Plano americano
- PP- Primer plano







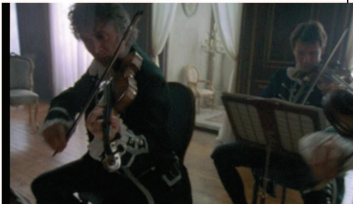
Existen otros muchos tipos o valores de plano los cuales quedan especificados con una descripción.

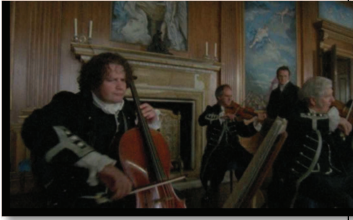






5. Imagen de un *frame* congelado. Quiero recordar que un *frame* corresponde a un fotograma de película o de vídeo. En cine, cada segundo está dividido en 25 *frames*. Hago constar que, dada la cantidad de fotogramas empleados, no los he tratado como figuras dentro de la investigación, sino como elementos que participan del cuerpo del texto; es por ello que, no los hago constar en el listado de figuras.

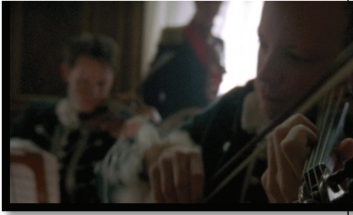





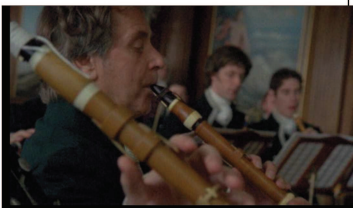
**Primer Tiempo: *Allegro con brio***


Núm.	Time Code	Cambio	Descripción del plano	Frame congelado
1	17:00:00	E	<i>Zoom in</i> a Beethoven	
2	17:34:12	E	Plano medio, miradas entre el conde y el príncipe	
3	17:37:07	E	Contrapicado plano figura violoncelos	
4	17:39:15	C	Primer plano violín	
5	17:41:05	E	<i>Travelling</i> circular trompetas	
6	17:45:04	C	PP del discípulo Ries	
7	17:47:14	E	<i>Travelling</i> circular violín	

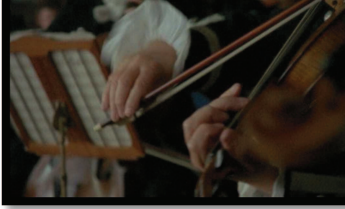


8	17:51:00	E	PP clarinete	
9	17:54:12	E	Planos detalle violín	
10	17:55:17	C	Plano detalle oboe	
11	17:56:20	C	Plano detalle arco violoncelo	
12	17:59:07	E	PP Príncipe Dietrichstein	
13	18:01:13	C	PP clarinete	
14	18:02:12	E	PP violines	







15	18:04:24	E	Panorámica violoncelo a violines	
16	18:14:24	E	PP violín	
17	18:15:24	E	Panorámica violinescon Beethoven	
18 (a)	18:17:11	C	Plano de escorzo violoncelo- Beethoven/	
18 (b)			<i>Zoom in</i> a PP compositor	
19	18:19:09	E	Plano fuga violines	
20	18:21:06	E	PP <i>concertino</i>	


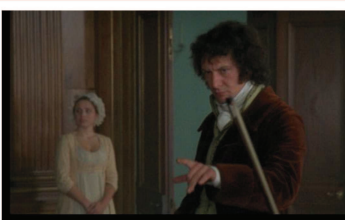
21	18:23:14	E	PP violín	
22	18:25:09	E	PP violín <i>concertino</i>	
23	18:28:00	E	PP sobre el mismo violinista <i>(concertino)</i>	
24	18:34:16	E	PP sobre el mismo violinista <i>(concertino)</i>	
25	18:36:18	C	Plano americano de Ries y la princesa	
26	18:40:13	C	PM Violoncelos	
27	18:45:13	C	Plano detalle Flautas	

28	18:51:05	E	PM Violoncelos	
29	18:54:13	E	Plano Fuga instrumentos de viento madera	
30	18:56:03	E	Salida de escena de la sala de conciertos	
31	19:07:08	E: barrido cortinilla	Entrada en escena a la sala de conciertos: primer plano trompas	
32	19:09:20	C	Plano detalle arcos violoncelos con panorámica ascendente	
33	19:12:03	E	Plano fugado de trompetas	
34 (a)	19:15:10	E	PP Princesa con expresión de satisfacción y panorámica hacia Ries	



34 (b)				
35	19:19:19	C	Plano detalle arcos violines	
36	19:22:09	E	Plano detalle arcos violines	
37	19:23:22	E	Plano figura Beethoven: se levanta	
38	19:24:24	E	Planos detalle violoncelos	
39	19:24:24	C	Planos detalle violoncelos	
40	19:27:15	E	PM Beethoven	












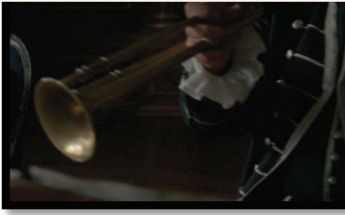


41	19:28:15	E	PM Princesa	
42	19:30:02	E	Plano detalle Timbales + trompetas	
43	19:32:11	E	PM Conde	
44	19:35:04	E	PP violín	
45 (a)	19:36:15	E	Segunda salida de escena: llegada a la sala de conciertos de la viuda con su hermana.	
45 (b)			<i>Zoom avance</i>	
45 (c)		C	Mirada de Beethoven: plano	

46		C	Contraplano Plano Figura mujeres	
47		C		
48		C		
49	20:13:21	C	Plano detalle fagot	
50	20:17:12	E	Plano detalle fagot, embocadura	
51	20:22:01	C	PM Beethoven:  Busca a su amada  “Salida” de escena	
52 (a)	20:29:04	E	PM príncipe y viuda	






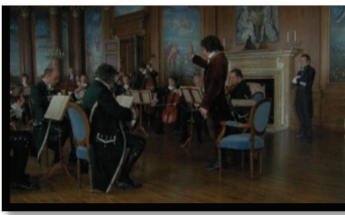



52 (b)			Panorámica a la princesa y la hermana de la viuda	
53	20:37:08	E	PP Beethoven "regresa" a la dirección de la sinfonía	
54	20:40:09	C	Plano detalle trompa (embocadura) y movimiento circular posterior a trompeta	
55	20:44:13	E	PP Conde	
56	20:47:00	E	PP Ries	
57	20:49:05	E	PP Violines	
58 (a)	20:54:03	E	PF seguimiento de las damas	



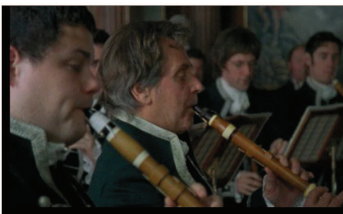

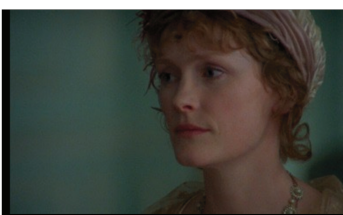

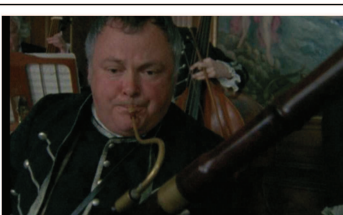
58 (b)				
59	21:07:19	E	PP Violín	
60	21:11:17	C	PP Beethoven	
61	21:17:03	E	PP Trompas	
62	21:20:09	C	Plano detalle flautas	
63	21:24:17	C	Contraplano digitación violín	
64	21:30:18	C	PP Beethoven	

65 (a)	21:33:21	E	Panorámica PP de las condesas	
65 (b)				
66	21:41:22	C	PP Violines	
67	21:44:10	E	PP Personaje del Servicio: travelling circular y <i>zoom retro</i>	
68	21:53:11	E	PP trompetas- panorámica de embocadura	
69	21:57:20	E	PM Violoncelos	
70	21:59:08	C	PF circular <i>Concertino</i>	




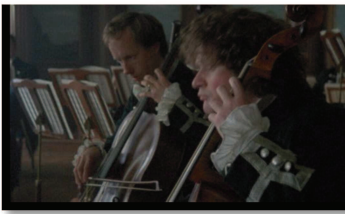


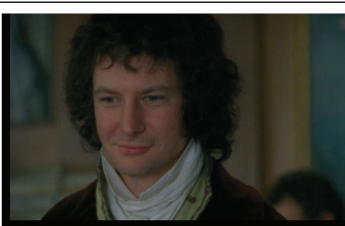
71	22:03:21	E	PM Príncipe	
72	22:09:13	E	PM copista	
73	22:11:19	E	PM Oboe	
74	22:13:19	E	PF travelling circular violines	
75	22:21:10	C	PP Beethoven	
76	22:22:15	E	PM Condesas	
77	22:25:16	E	PP Beethoven	

78	22:27:00	C	PP trompetas	
79	22:29:02	E	PM Ries	
80 (a)	22:30:19	E	PM Príncipe y panorámica hacia PM Princesa	
80 (b)				
81	22:34:08	E	PP Violines	
82 (a)	22:36:22	C	Plano secuencia. Contraplano general seguido del plano secuencia circular que sigue a Beethoven	
82 (b)			Final secuencia	





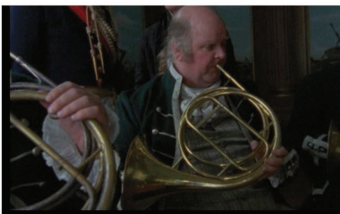




83	23:16:03	E	PM trompeta y Timbales	
84	23:20:19	E	PF Violoncelo	
85	23:23:13	C	PP flautas	
86	23:26:10	C	PP mirada de Beethoven	
87	23:31:21	C	PP mirada de la condesa	
88	23:37:02	C	PP mirada de Beethoven	
89	23:42:12	E	PP fagot	






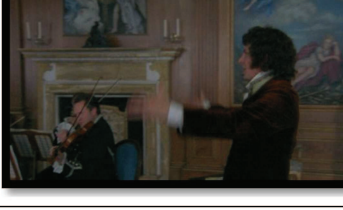

90	23:45:01	E	PP flautas	
91	23:49:18	E	PF circular flautes y trompas	
92	23:53:18	C	Continúa el travelling circular, pero con distinto plano: continúa el travelling circular, pero con distinto plano: PF condesas	
93	23:58:20	E	PM Violines	
94	24:01:05	C	PM Trompas	
95	24:03:05	C	PM Beethoven	
96 (a)	24:05:21	E	Plano general volado sobre orquesta: de cuerda a trompas	








96 (b)				
97	24:15:00	C	Plano detalle timbales	
98	24:15:21	C	PP fagot	
99	24:18:08	E	PM Violoncelos	
100	24:23:16	C	<i>Zoom in</i> de PM a PP de Ries	
101	24:30:05	E	PP <i>Concertino</i> <i>pizzicato</i>	
102	24:36:09	C	PP Beethoven	

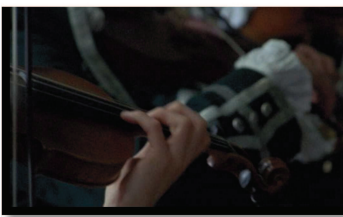
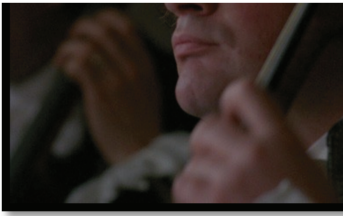







103	24:44:06	C	Plano detalle en primer término del concertino y, en segundo término, PF Ries	
104	24:47:01	C	PP Trompas	
105	24:49:03	C	Íd. plano 100	
106	24:50:06	E	PP Violoncelos	
107	24:51:12	C	PP Violines	
108	24:52:17		Plano Conjunto orquesta: Interrupción porque la trompa ha entrado antes de tiempo	
109	25:35:23	E	Sigue la interpretación: Plano conjunto circular cuerda	



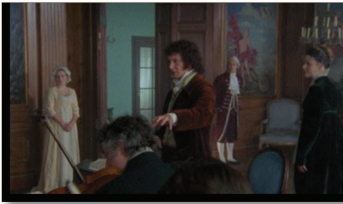



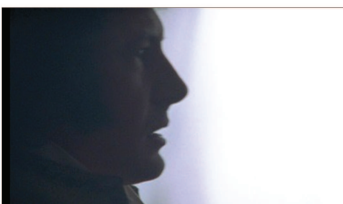
110	25:50:11	E	Plano de escorzo: flauta y trompa con el copista y el príncipe	
111	25:53:08	E	PM Ries	
112	25:56:01	E	PF trompa (deja de tocar)	
113	25:58:07	E	Contraplano Beethoven con orquesta	
114	26:06:17	E	PF trompas	
115	26:11:19	C	PM Princesa y Condesa: por detrás pasa la condesa Von Deym	
116	26:15:29	C	PP Princesa y Condesa: la continuidad con el plano anterior la da el seguimiento de la condesa Von Deym.	







117	26:23:11	C	Plano conjunto orquesta circular	
118	26:31:21	C	PF Timbales y trompetas	
119	26:32:06	E	PP Timbales	
120	26:33:07	C	PP Princesa	
121	26:36:02	C	Contraplano Beethoven	
122	26:37:04	C	Cambio de ángulo sobre el mismo plano de Beethoven	
123	26:38:17	C	PG Beethoven y orquesta	

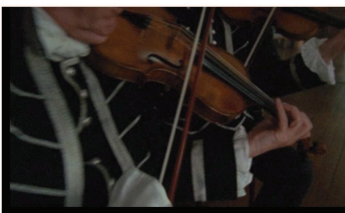

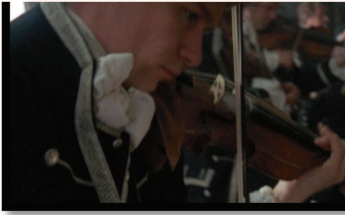




124	26:41:13	E	Salto a PM Beethoven desde el ángulo anterior	
125	26:43:22	C	PA Condesa Von Deym y seguimiento	1 
126	26:49:24	E	De PM a PP de Beethoven	
127	26:53:14	C	PA princesa	
128	26:58:01	E	PM criado que se acerca a la criada- doncella	
129	27:05:01	E	PP doncella	
130	27:07:08	E	Plano detalle arco del violoncelo con panoràmica ascendente	

131	27:12:06	E	PP arco violín	
132	27:16:12	C	PP arco violoncelo	
133	27:18:20	E	PP arco violín	
134	27:21:04	E	PP arco violoncelo	
135	27:23:06	C	PP arco violín	
136	27:25:09	C	Panorámica circular de cuerda a oboe	
137	27:33:21	E	PF timbales y trompetas	

















138	27:37:11	E	PM Príncipe	
139	27:40:12	C	PM fagot y contrafagot	
140	27:43:03	E	Travelling circular PF Beethoven	
141	27:53:06	E	Plano detalle contrabajos	
142 (a)	28:03:02	E	<i>Zoom out</i> PP Beethoven a...	
142 (b)			PG Beethoven	
143	28:14:19	E	PP Beethoven	







144	28:16:24	E	PP fagot. Fuga con la condesa	
145	28:19:20	E	PP Condesa Von Brunsvik	
146 (a)	28:21:05	E	Travelling circular estroboscópico (4 saltos)  PF orquesta y Beethoven con final en <i>zoom in</i>	
146 (b)				
146 (c)				
146 (d)				


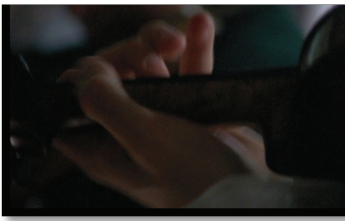


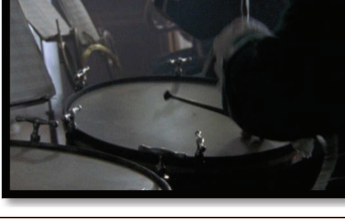


147	28:24:15	E	PP violín	
148	28:25:07	C	PP violoncelo	
149 (a)	28:26:03	E	PP violín movimiento entre violines	
149 (b)				
150	28:30:13	E	PM Príncipe con expresión de sorpresa	
151	28:33:02	C	Plano conjunto orquesta y Princesa	
152	28:33:20	E	PP Beethoven	



153	28:34:14	C	PM Princesa y violines	
154	28:35:10	E	PM condesa Von Deym	
155	28:36:10	E	PP Beethoven	
156	28:37:05	C	PM Condesa de Brunsvik (desequilibrado)	
157	28:38:06	C	PP frontal Beethoven	
158	28:39:06	C	PP <i>Concertino</i>	
159	28:45:21	C	PP flautas	


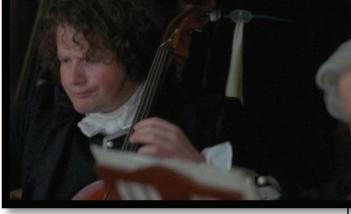





(a) 160	28:48:02	E	PF panorámica de flauta...	
(b) 160			...a Beethoven	
161	28:55:19	C	PP timbales	
162	28:57:08	E	PP <i>Concertino</i>	
163	29:04:20	C	PP Ries	
(a) 164	29:09:13	E	Panorámica PP criado a...	
(b) 164			PF criado y Reis	

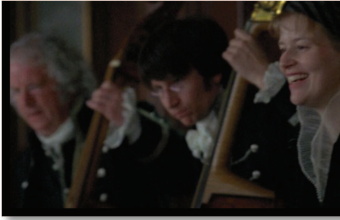
165	29:19:08	C	PP doncella	
166	29:23:22	E	PP criado	
167	29:27:00	E	PP Ries y criado: "dialogo"	
168	29:45:12	E	PF condesa Deym y timbales: mirada a Beethoven	
169	29:50:10	E	PP Beethoven mira a la condesa: <i>zoom out</i>	
170	29:59:18	C	Panorámica-vuelo de cámara- de oboe a Beethoven	
171	30:23:21	E	PP condesa y copista	

172	30:33:12	E	PP trompas, movimiento circular	
173	30:38:02	E	Plano detalle digitación violinista	
174	30:42:11	C	Plano detalle trompa; movimiento circular	
175	30:49:05	C	PM Príncipe	
176	30:52:22	C	PP timbales ( <i>zoom in</i> )	
177	30:55:11	E	PM Princesa	
178	30:58:03	C	PF trompetas	

179	31:00:05	E	PF timbales	
180	31:05:06	E	PG Beethoven y orquesta; movimiento “retro”	
181	31:08:07	E	PM Beethoven	
182	31:10:02	E	Plano detalle  desequilibrado violín	
183	31:11:20	C	PP violín	
184	31:14:16	E	PP Conde	
185	31:16:00	C	PP contrabajos	



186	31:17:08	C	PF Beethoven; movimiento circular	
187	31:21:10	E	PP violoncelos	
188	31:29:01	C	PP contrabajos	
189	31:31:11	E	Plano fuga viento madera	
190	31:35:18	E	Plano fuga viento metal y timbales	
191	31:38:04	E	PP Conde	
192	31:41:05	C	PM Princesa y sección cuerda	

193	31:43:23		PP Contrabajos y Condesa de Brunsvik	
-----	----------	--	--	---

Un promedio de setenta planos no nos enseñan sólo los músicos sino los personajes que han asistido al concierto. Todos los planos que nos muestran dichos personajes son primeros planos. Y, es que es este valor de plano el que muestra y refleja mejor los sentimientos y/o emociones. La condesa de Brunsvik y la princesa (planos 34 y 145) expresan su entusiasmo por la música. El conde, al contrario, expresa su contrariedad hacia ella (plano 191). El resto de los personajes no solo escuchan la música, sino que se dejan llevar por sus sentimientos, como los criados (165-166) o la condesa de Deym (154). En el único personaje que vemos expresadas las intensas emociones de manera dual -por la música y por sus sentimientos- es en Beethoven. El director traslada estos sentimientos al espectador a través de unos movimientos de cámara con eje que envuelven a Beethoven (*travelling* circular) y otros en los que la óptica se va cerrando sobre él (*zoom in*). Incluso en algunos momentos se combinan los dos movimientos.

Por lo que respecta a los planos de orquesta, en este primer tiempo abundan los planos figura de secciones instrumentales: violines, violoncelos, madera o viento. También son interesantes dos planos de instrumentos: trompa y *concertino*. La importancia que da Beethoven a las trompas y la importancia que tiene en sí mismo el *concertino* se proyecta en estos planos figura de un único instrumentista. Sólo en aquellos momentos en los que la música sube de intensidad o, más bien, de dramatismo, el director opta por planos muy detalle y de poca duración y esto no se da hasta bien entrado el primer movimiento, desde el plano 130 (plano muy detalle del arco del violoncelo) hasta el plano 135 (plano detalle del arco del violín); de hecho hasta bien pasada la mitad del tiempo musical no empiezan a combinarse primeros planos de personajes con primeros planos de instrumentos con más alta frecuencia. Se acrecienta de esta manera la densidad del hilo narrativo-emocional.

Quiero destacar la introducción de un elemento “antidogmático” por lo que se refiere al uso de la angulación de los planos o la regla de los ejes. Se recomienda que el salto de una



angulación a otra sea lo suficientemente amplia para que el plano sea distinto y no suceda lo que los profesionales describen como un “salto” en la imagen. Lo habitual, si se quiere mantener el mismo eje óptico, es decir la orientación del personaje respecto el espectador o la pantalla, es cambiar el valor del plano sin variar la angulación. Sin embargo, mantener el mismo valor de plano pero con distinto eje óptico, si la distancia entre los dos ejes no es suficiente, provoca dicho salto y transgrede las normas habituales de montaje. En algunos momentos de este primer tiempo, estos saltos son usados como elementos de edición para transmitir sentimientos más profundos de tensión. Se trata de fuerzas visuales que potencian la percepción de dicha tensión y dramatismo. Son ejemplos de ello los tres planos seguidos del *concertino* en los números 22-23-24. ¿El salto de un plano al siguiente sobre el mismo instrumentista, en primer plano y desde un cambio de eje mínimo podría no considerarse lícito en cualquier retransmisión? Aquí queda justificado por motivos narrativos y, seguramente, al espectador no le parece extraño. Pero, probablemente, estaría expuesto a crítica en una retransmisión en directo por considerarse un error sintáctico en la unión de los planos. Hacia el final de este primer tiempo, en la secuencia de planos 146 (a-b-c-d), podemos apreciar el mismo uso de este efecto audiovisual en Beethoven, aunque esta vez con un añadido, al salto de eje óptico se le añade un movimiento circular de *travelling*. Este fenómeno es antinatural y es por ello que tiene detractores en su uso; pero, debemos admitir que, al ser antinatural puesto que nuestro ojo tiene visión consecutiva y no “estroboscópica”, le añade un valor emocional.

Terminado el primer tiempo, los músicos quedan exhaustos y las expresiones de estupefacción, sorpresa, alegría o entusiasmo por lo que acaban de oír pasan por los primeros planos de los protagonistas.

Como última observación de este primer tiempo, quiero destacar el elevado número de panorámicas y *zoom in/out* que describen el paso de un plano a otro, dilatando la realización en catorce momentos. Planos secuencia que duran entre dos y catorce segundos y contrastan con lo que analizaremos en el cuarto y último tiempo. Es por ello que, a pesar de ir introduciéndonos en todo un juego de emociones y sentimientos, la realización mantiene cierto equilibrio y reserva nuevos métodos estratégicos para más adelante.

### **Segundo tiempo: *Adagio***

Estamos ante el núcleo del film de Simon Cellan. Es en este segundo tiempo cuando muchos de los planos nos muestran los sentimientos que despierta la música de Beethoven. A pesar de que, al terminar su interpretación, es calificada de:

- ser una masa informe, sin estructura; no responder a lo que se espera de una sinfonía.
- ser una “mera disposición de ruidos”
- ser una “acumulación de ideas colosales”
- “estar llena de discordia”
- “le falta redondeo”

Y el príncipe la define como:

- “es difícil”

En el aspecto emocional, este segundo movimiento penetra en cada uno de los personajes y uno de ellos la describe como: “conmovedora” y “con momentos sublimes”.



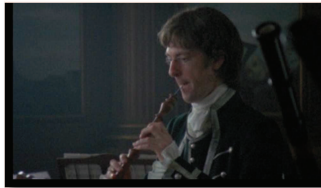




Beethoven, ante la calificación de “difícil”, responde que es positiva porque la dificultad es buena, bella y acerca a la verdad. Es decir, estética en estado puro.

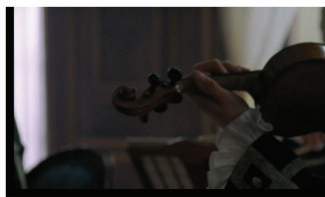


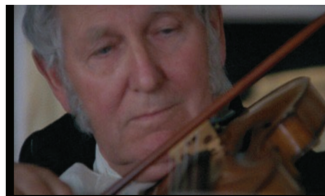
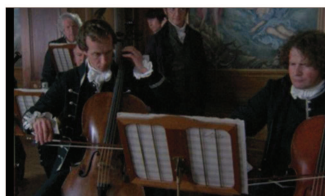
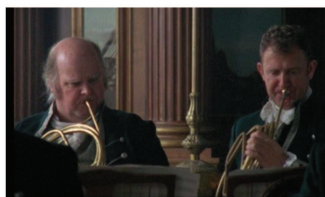

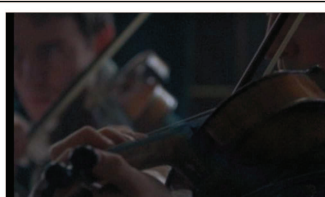
Y la princesa añade: conmovedor, francés, audaz, nuevo.



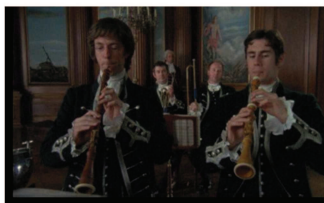
En el minuto 53:25, llegamos a uno de los núcleos en cuanto a la relación Beethoven-condesa von Deym. Ella misma le define su música como:

-Fuerte, belicosa, con transiciones muy abruptas. Afirma que le sugiere turbulencia, le asusta y ella quiere paz... nada peor le podía haber dicho a Beethoven.

Veamos a través del lenguaje audiovisual todos estos sentimientos.




Núm.	Time Code	Cambio	Descripción del plano	Frame congelado
1	33:27:01	E	PP <i>Concertino</i>	
2	33:31:09	C	<i>Zoom in</i> de PG orquesta a PG violines primeros	
3	34:03:02	E	PP oboe	
4	34:11:02	E	PP arco y mano violoncelo. Panorámica de arco a...	
4 (b)			...digitación de violoncelo	
5	34:20:04	C	PP oboe. Zoom out a...	
5 (b)			... fuga de viento madera	

6	34:31:21	E	Panorámica lateral izquierda a...	
6 (b)			...PP <i>concertino</i>	
7	34:56:23	E	Plano detalle arco y cuerda violoncelo y panorámica a...	
7 (b)			...a PP violín	
8	35:11:07	E	PF violoncelos	
9	35:23:00	C	PM trompas	
10	35:30:20	C	PP Príncipe	
11	35:36:19	E	Plano detalle mano violín	

12	35:39:19	E	Plano detalle mano violín frontal	
13	35:45:24		PM Condesa y Princesa: continúan dialogando sobre la significación de la música	
14	36:05:00	C	Plano fuga instrumentos viento madera	
15	36:12:01	E	PP Doncella; zoom in a primerísimo plano	
16	36:37:19	E	PF Oboes	
17	36:42:00	E	PP violoncelista. Panorámica descendente a...	
17 (b)			PP Arco y mano del violoncelista	

18	36:48:09	E	PP Condesa de Deym	
19	36:53:19	E	Plano detalle violín	
20	37:07:21	E	PM Beethoven	
21	37:14:18	E	PP Condesa de Deym	
22 (a)	37:19:04	C	PP Condesa de Brunsvik; panorámica a...	
22 (b)			PP violoncelista	
23 (a)	37:25:07	E	PP Violín  Panorámica lateral izquierda...	
23 (b)			...al Plano detalle del otro violin.	










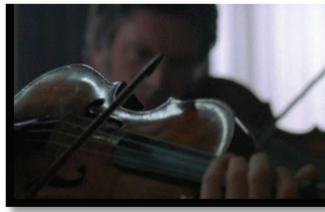

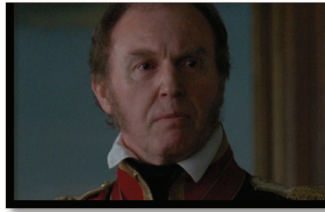


24	37:33:09	E	PM Ries	
25	37:48:22	E	PM Flauta	
26	37:54:15	E	PP Contrafagot con fuga	
27	37:58:01	E	PM Ries aparece Beethoven con el acorde	
28			En el mismo plano anterior, aparece Beethoven cuando suena el acorde: cambio de foco	
29	38:06:00	E	PP trompetas y timbales en fuga	
30	38:08:10	E	PP violoncelo superior	



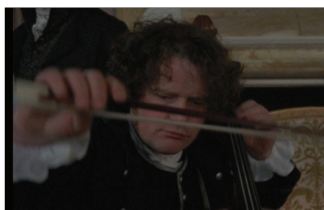
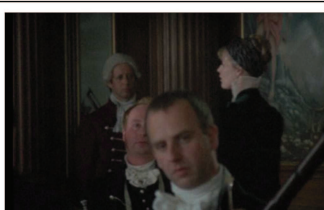



31	38:09:11	C	PP violoncelo inferior	
32	38:10:04	E	PP trompetas	
33	38:11:00	E	PP violoncelo	
34	38:12:05	E	Plano detalle arco <i>concertino</i>	
35	38:17:01	E	PP criado con respiración y sentimientos contenidos	
36	38:33:16	E	PF Oboes	
37	38:37:09	E	Plano detalle arco violin a PP <i>concertino</i>	


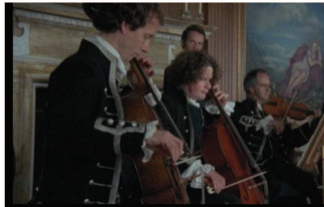
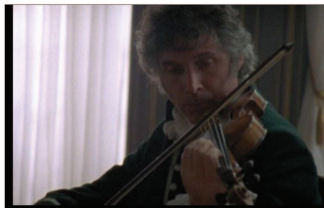




38	38:42:18	E	PP Flauta	
39 (a)	38:46:01	E	De PM Trompas a...	
39 (b)			Plano detalle timbales	
40	38:54:04	E	PP fagot	
41	38:58:06	E	PM Oboe	
42	39:01:10	E	Plano detalle arco violín	
43	39:04:19	E	PM Beethoven de entrada a las trompetas	





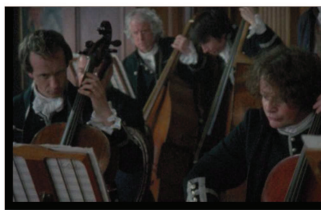


44	39:08:01	E	PM trompetas	
45	39:12:00	E	PM Beethoven	
46	39:14:14	E	Plano detalle trompetas a plano detalle final timbales	
47 (a)	39:17:08	E	Plano fugado: príncipe, condesa de Deym y criado. Plano de seguimiento de la condesa.	
47 (b)			PP condesa Deym	
47 (c)	40:20:22	E	Contraplano: la condesa mira a Beethoven (PM) y la cámara se queda con la sección de violines: inicio musical de la Fuga	
48 (a)	40:24:22	E	Panorámica desde el PM de la condesa a...	

48 (b)	40:36:01		...PP concertino	
49 (a)	40:39:15		Plano detalle mano y arco violín. Panorámica y seguimiento del conde de Dietrichstein que rodea la orquesta.	
49 (b)	40:47:00		<i>Zoom in</i> muy lento hacia la expresión intensa y emotiva del conde de Dietrichstein	
49 (c)	41:31:07		PP Conde	
50	42:21:14	C	PP Beethoven	
51	42:51:04	E	PM trompetas	


52	42:53:19	E	PP trompas	
53	42:55:19	C	PP <i>concertino</i>	
54	43:00:10	E	PP Violoncelo	
55	43:03:14	C	PM trompetas	
56	43:06:17	C	PP flauta	
57 (a)	43:10:11	C	Plano de seguimiento de la condesa de Brunswick... hasta encontrarse con su hermana, la condesa de Deym	
57 (b)			... hasta encontrarse con su hermana, la condesa de Deym	




58 (a)	44:25:17	C	Panorámica ascendente dos violoncelos	
58 (b)				
59	44:35:09	C	PP <i>concertino</i>	
60	44:39:14	E	Salida de escena: cocina	
61	45:08:00	E	PP timbales	
62 (a)	45:09:08	E	PM Conde hasta que llega a su lado la princesa: beso	
62 (b)				

63 (a)	46:09:02	E	PP timbales y panorámica ascendente...	
63 (b)			...al rostro del intérprete	
64	46:24:21	E	PP <i>concertino</i>	
65	46:34:03	E	PP trompas	
66	46:38:03	C	Plano grupo violoncelos y contrabajos	
67	46:45:03	C	PP Beethoven; <i>zoom in</i> lento	
68 (a)	47:01:00	C	Panorámica descendente a...	



68 (b)			PP timbales	
69 (a)	47:05:00	C	PP Beethoven. Continúa el <i>zoom in</i> hasta la mirada	
69 (b)				
70	47:25:08	E	PF oboes	
71	47:27:24	C	PP trompas	
72	47:34:10	E	PM contrafagot y contrabajos	
73 (a)	47:38:15	E	PP <i>concertino</i>	
73 (b)			<i>Zoom in</i> hasta que deja el arco y respira.	

74	47:52:00		PP Beethoven: final segundo tiempo	
----	----------	--	---------------------------------------	---

Casi la mitad de los planos en este segundo tiempo (29 planos de un total de 74) contienen información de los personajes y no muestran los músicos. Siempre, o casi siempre, primeros planos que permiten deducir qué sentimientos hay detrás de cada rostro. Es por ello que, junto a este adagio, nos adentramos en la narración que discurre paralela a la ejecución musical.

Las características de la filmación en este segundo tiempo son:

1. Planos largos- muchos de los planos tienen duraciones de más de diez segundos.
2. Planos con movimientos internos lentos: *zoom in/out* y panorámicas.
3. Transiciones entre planos por encadenados.
4. Mayor número de planos de orquesta como planos figura de conjunto: flauta y oboe, trompas, violoncelos, fagots y trompetas.
5. Aparece algún plano detalle de instrumento de corta duración en el momento central del movimiento: del plano 30 al plano 35.

Así pues, dichas características subrayan el hecho de que estamos ante un movimiento lento, denso y con una fuerza interior que llega al espectador.

Principalmente, cabe destacar dos momentos. El primero llega en el minuto 40:20:22 del *film*. Es el mismo momento en que empieza la fuga. Tal densidad musical acompaña una panorámica que sigue el conde de Dietrichstein. Son 52 segundos sin pausa, muy lentos, al final de los cuales, un *zoom in* de 8 segundos cierra el plano en la expresión entre airada y desconcertada del conde. En este momento acaba la fuga. Después del fuera de campo en la cocina en que la música toma un papel de música no diegética sin serlo y de empática en cuanto a su expresión emocional, llega el segundo momento importante: el beso entre los príncipes (45'08"). Se ha visto durante el transcurso de la narración que no se trata de una buena relación; sin embargo, es en este momento cuando se resuelve dicho estado emocional

entre ambos. El plano es estático y en él se puede ver un príncipe pensativo. Entra en plano la princesa y llega el clímax, después de un largo minuto. Finalmente, el último plano intenso. Se trata del largo *zoom in* hacia los ojos de Beethoven que transmite una fuerza expresiva elocuente (46'45").

En este segundo tiempo de emociones densas y contenidas, la percepción de haber traído en primer término, a través de las imágenes, aquello que la partitura “esconde” parece que se ha hecho realidad. Como dice Piero Polidoro (2016):

Llevar a un primer plano la dimensión opaca de la representación significa atraer nuestra atención sobre la pintura, sobre su técnica y sobre su lenguaje; se convierte, entonces, en un presupuesto necesario para cada reflexión interna al cuadro, sobre la misma pintura; es decir, para cada discurso metapictórico (p.75)

Si cambiamos la disciplina artística “pintura” por la “música”, está claro que existe este lenguaje *metamusical* que lleva a un primer plano la “dimensión opaca” o quizás mejor, la dimensión latente en cada composición musical. Se trata de la huella dactilar convertida en huella “multidigital”.

### **Tercer tiempo: *Scherzo***

Este tercer tiempo se inicia en el minuto 59:11:00 con un fuera de escena hasta el minuto 01:00:53:15. Tiene función de música no diegética hasta que Beethoven entra en la sala.

Narrativamente, desde el guión del film, Ludwig Van Beethoven pide a la condesa salir de la sala antes de empezar el *Scherzo*. Mientras están en conversación, empieza la interpretación de la orquesta; de esta manera, a pesar de que el espectador sabe que es la orquesta la que está tocando, la sensación es que se trata de música no diegética; principalmente, se percibe como música no diegética y empática la que suena durante los 10 segundos antes de entrar el compositor a dirigir nuevamente. Previo a la entrada de las trompas, escuchamos una escala descendente a través de las cuerdas que termina con unas notas del contrabajo. Este elemento musical descendente coincide con el pensamiento y el control de las emociones de la condesa de Deym, puesto que le acaba de comunicar a

Beethoven que no puede casarse con él, a pesar de que le ama, por su condición plebeya. Ella perdería su título y a sus hijos. La mirada introspectiva es simultánea al descenso musical. Tras la afinación de la orquesta y el primer minuto y medio, el compositor entra en la sala y regresamos a la visualización de los intérpretes. El elemento importante, sin embargo, no es la orquesta sino los sentimientos de Beethoven. Lo vemos a través de los planos que el director Simon Cellan ha realizado:

Se trata de saltos de plano continuos sobre el músico desde casi la misma angulación para terminar con un *travelling* circular que se va cerrando, sobre él, opresivamente hasta llegar a su grito para la entrada de las trompas. Planos desequilibrados, con cambios rápidos y, todos ellos, sobre el mismo personaje provocando una percepción de fuerza visual por parte del espectador que le conduce a la intensidad y tensión emocional que desborda en ese momento a Beethoven. Su grito, simultáneo al barrido fugaz de la cámara hasta el plano del primer trompista, nos adentra, nuevamente, en la orquesta.

A partir de aquí, el lenguaje audio-musical reemprende planos que siguen la melodía de la partitura. Una vez mostrados algunos de ellos, empieza un nuevo concepto de realización, más pausado para percibir bien las emociones y sentimientos tras cada rostro a través de primeros planos de las expresiones de cada uno de los asistentes, a su vez, intercaladas entre los primeros planos de los instrumentos.

Expresión de satisfacción y gozo por parte de la princesa, el desconcierto de Thérèse, la abrumación del conde, el dolor de la condesa de Deym y la sorpresa del príncipe. En este momento, una nueva salida de escena para ver cómo llega a la sala el compositor Franz Joseph Haydn, compositor y amigo de Beethoven. Oímos la música ecualizada, puesto que es cómo la oye desde su situación en escena el mismo Haydn, desde la escalera que conduce a la sala. La llegada de este músico es ciertamente importante porque, al acabar, después de su atenta escucha, sentencia con una frase la música de Beethoven. Más adelante me referiré a ella.

Así pues, la duración del tercer tiempo de esta sonata *Heroica* divide la narración fílmica en dos partes: el diálogo, importante y central diálogo, entre la condesa y Beethoven y la llegada de Haydn a la sala de conciertos. Así que, la realización de lo que supone la orquestación de la partitura queda en segundo plano. Sin embargo, sólo con estos cinco

minutos, podemos leer en los rostros de los personajes qué acontece emocionalmente en cada uno de ellos a través de la música.

El resumen audiovisual para entender estos minutos quedan ilustrados en los siguientes planos:

Fotogramas del diálogo con la condesa de Deym



Secuencia de planos en la entrada de Beethoven a la sala



### Primer plano del compositor Franz Joseph Haydn



Cuando termina, y antes de iniciar el cuarto tiempo, los comentarios siguen siendo negativos respecto a la forma:

El conde afirma: “No se esfuerza por alcanzar la perfección normal; es puro estruendo y gruñidos”; Haydn replica que él sólo quiere alcanzar el equilibrio entre las emociones y el intelecto, la clave de lo cual es la moderación. Como hemos podido comprobar, la única que se muestra entusiasta y aprueba la música de Beethoven es la princesa. Es ella quien convence a su esposo, el príncipe, para que pueda remunerar el trabajo de Beethoven. De esta manera, el ensayo sigue con el *Finale*.

### **Cuarto tiempo: *Finale*.**

Así empieza el cuarto tiempo: Beethoven contesta a Haydn que el tema de esta sinfonía es “heroísmo”. Veamos cómo se resuelve audiovisualmente.

Tras casi siete minutos de planos de orquesta y diferentes expresiones de los presentes en la sala, incluida la expresión de satisfacción del príncipe que, hasta el momento no habíamos visto, y tras una entrada de los hijos de la condesa importunando con sus voces y corridas por la sala, llegamos a un primer plano que se va abriendo con la expresión atónita de Haydn. Este espléndido plano por lo que tiene de empático con la música, no sólo por el sonido amplio de las trompas que enfatiza el *zoom out* del primer plano de Haydn, sino porque funciona como un punto y aparte para la secuencia final.

Es en este momento cuando el director lleva la narración musical fuera de la sala dando un salto, no sólo en el espacio, sino en el tiempo; pasa a un futuro no lejano que representa el



momento en que Beethoven y discípulo se van a cenar después del ensayo. A partir de aquí, la narración de los hechos ya evoluciona sin parar hasta el final.

El film de Simon Cellan discurre, a partir de ahora, a través de una edición de montaje en paralelo. Antes de llegar al desglose de los planos filmados y editados para el final de la secuencia, quiero detenerme en este gran momento que nos conduce ya al final de la película.

Este tiempo final empieza con planos de la orquesta durante el ensayo ante Haydn y, evidentemente, con planos llenos de fuerza de Ludwig Van Beethoven mientras dirige la sinfonía. La bifurcación de caminos empieza con el seguimiento narrativo, diríamos, textual o del guión, de la película. Mientras la orquesta sigue tocando, los personajes van entrando y el director nos expone, a través de un gran uso de la dirección de las miradas, la relación que existe entre cada uno de los personajes. El cruce de miradas se lleva a cabo con gran maestría y, de hecho, no es necesario ningún diálogo hablado para que el espectador entienda lo que sucede en la sala donde se desarrolla el ensayo.

Así pues, en un primer momento, coinciden simultáneamente cinco elementos narrativos:

- Narración musical, seguimiento de la partitura.
- Narración literaria del guión
- *Divertimento* de algunos personajes al escuchar la música
- Comunicación emocional: Haydn
- Comunicación músico-emotiva: Beethoven (miradas entre él y la viuda Josephine Von Deym)

En la segunda parte de la filmación, salimos de escenario y de tiempo, sin embargo, la música interpretada continúa en “presente”. Esto ocurre en el compás 350, después del acorde de séptima, cuando empieza el *Poco Andante* en el compás siguiente. Así pues, discurren en paralelo tres momentos:

- Interpretación de la sinfonía en la sala del Palacio (cc. 1-349; cc. 382-390; cc. 433-475)
- Flash Forward, hechos que ocurren una vez finalizada dicha interpretación:



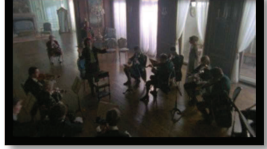
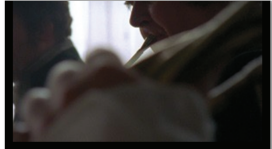



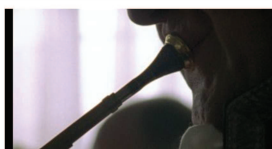

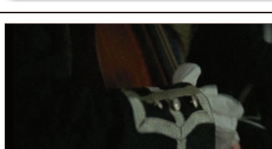
1. Beethoven y su discípulo Ries de camino a la taberna y cena (cc. 350-366; cc. 390-403; cc. 408-432)
2. Comentarios de Haydn acerca de la Sinfonía (cc. 366-382)
3. Salida de la sala de toda la familia e invitados (cc. 404-408)

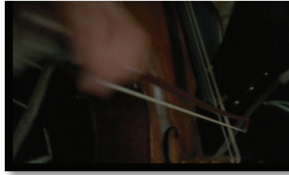

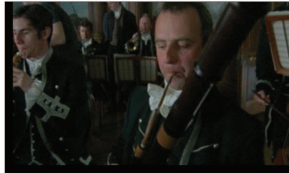

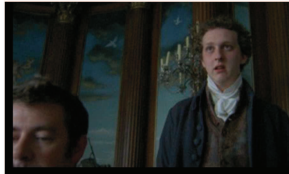


Así, el orden de situaciones, mientras la música suena tanto diegéticamente como no, sería el siguiente:




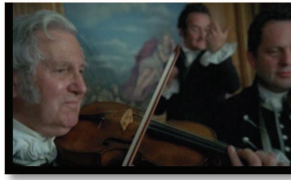
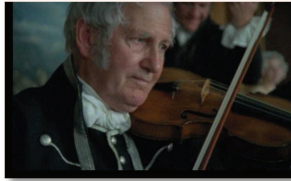

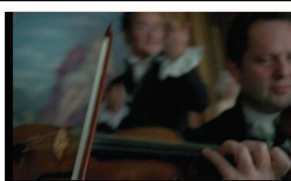
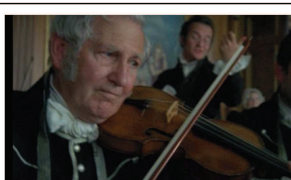
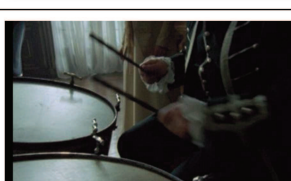
- a) Interpretación de la sinfonía en la sala. Música diegética: cc. 1-349
- b) *Flash Forward*- Beethoven y Ries de camino a la taberna, espacio exterior: cc. 350-366
- c) *Flash Forward*- Intervención final de Haydn: cc. 366-382
- d) Interpretación de la sinfonía en la sala. Música diegética: cc. 382-390
- e) *Flash Forward*- Beethoven y Ries en la taberna: cc.390-403
- f) Salida de la sala de toda la familia e invitados: cc. 404-408
- g) *Flash Forward*- Beethoven y Ries en la taberna: cc. 408-432
- h) Interpretación de la sinfonía en la sala: cc. 433-475

- Y, en tercer lugar y para terminar, el plato fuerte: los últimos intensos minutos de la película que ocurren cuando Ries comunica a Beethoven que “han nombrado” emperador a Napoleón Bonaparte. A partir de este momento, terminan las palabras y, sólo a través del lenguaje filmico de los planos, se suceden uno tras otro los planos narrativos hasta concluir con la desaparición del compositor por la puerta de entrada al salón, mediante un “largo” plano secuencia. Plano secuencia largo percibido después de una realización a través de planos cortos que no pasan de 1 segundo la mayoría de ellos. De esta manera, los 45” de sucesión de planos acelerados contrastan con los siguientes 45” segundos de silencio con planos estáticos, interrumpidos sólo por un “Gracias” expresado por Beethoven antes de abandonar la sala.

**DESGLOSE DE PLANOS EN LA SECUENCIA FINAL (*presto*)**

Núm.	Time Code	Cambio	Descripción del plano	Frame congelado
1	01:20:45:00	E	<i>Zoom in</i> Plano picado de orquesta en el ensayo	
2	01:20:49:01	E	Plano detalle trompa	
3	01:20:50:12	E (1fr.)	Plano sobre la misma trompa	
4	01:20:50:24	E (1fr.)	Plano sobre la misma trompa; distinto ángulo.	
5	01:20:51:18	E (1fr.)	Embocadura de la trompa	
6	01:20:52:04	E (1fr.)	Plano detalle	
7	01:20:52:22	E (1fr.)	Plano sobre trompa  (íd. Plano 3)	
8	01:20:53:08	E (1fr.)	Violoncelo: plano detalle mano con arco	



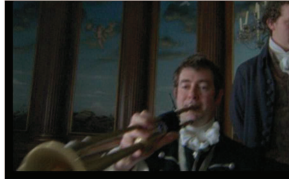


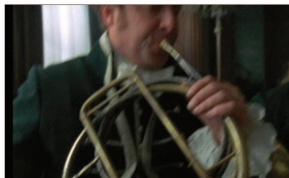

8 (b)	(continuació n)	E (1fr.)	Violoncelo: plano final del detalle mano con arco	
9	01:20:53:21	E (1fr.)	Violoncelo: expresión del rostro desde ángulo en escorzo con la chica.	
10	01:20:54:11	E (1fr.)	Plano barrido del fagot	
11	01:20:55:13	E (1fr.)	Trombón  plano contrapicado del instrumento y del intérprete	
12	01:20:56:03	E (1fr.)	Alumno- Plano medio contrapicado y <i>zoom out</i> hasta plano siguiente del alumno (Ries) más el trombonista	
13	01:20:56:19	C	Plano del trombonista más alumno	
14	01:20:57:07	E (1fr.)	PP del flautista	

15	01:20:57:19	E (1fr.)	PF Percusión	
16	01:20:58:00	C	Violín: plano detalle mano más arco	
17	01:20:58:07	E (1fr.)	Percusión: plano detalle baqueta	
18	01:20:58:14	E (1fr.)	Viola	
19	01:20:58:23	E (1fr.)	Viola: mismo instrumentista	
20	01:20:59:10	C	Plano detalle partitura	
21	01:20:59:19	E (1fr.)	PP Violín	
22	01:21:00:02	E (1fr.)	PP Violín	
23	01:21:00:08	E (1fr.)	Percusión: plano detalle instrumento	

24	01:21:00:13	E (1fr.)	2 Violoncelos: PP de la expresión de los rostros.	
25	01:21:00:23	E (1fr.)	PP Percusión	
26	01:21:01:04	E (1fr.)	PP Violín	
27	01:21:01:10	E (1fr.)	2 Violoncelos: primer plano de la expresión de los rostros.	
28	01:21:01:15	C	Violín: plano detalle del arco	
29	01:21:01:22	C	Violín	
30	01:21:02:02	E (1fr.)	2 Violoncelos: plano detalle del arco	
31	01:21:02:06	C	2 Violoncelos: plano detalle de los rostros. Zoom in al plano de un violonchelista	




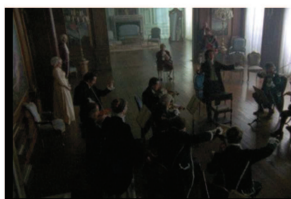
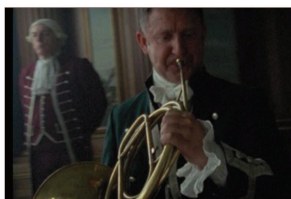

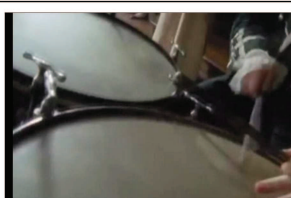
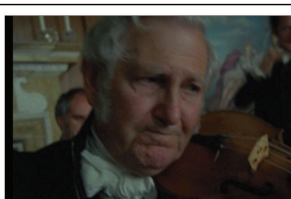
31 (b)		C	Plano de un violonchelista	
32	01:21:03:09	E	Primer plano mano violoncelista	
33	01:21:04:14	C	Paso de página de la partitura	
33 (b)	01:21:05:05		Panorámica paso de página de la partitura	
34	01:21:06:00	C	Plano contrapicado de trombón	
35	01:21:06:16	E	PP Príncipe	
36	01:21:07:24	E	PM contrapicado de un oyente	
37	01:21:08:21	E	PP de la princesa viuda	








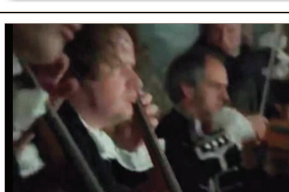
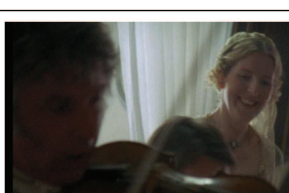
38	01:21:09:16	C	PP trompas sin intérpretes	
39	01:21:09:24	E	PP trompa desde detrás del intérprete: elemento de ejecución	
40	01:21:10:10	E	PP trombón y PM del alumno	
41	01:21:10:20	E	Plano detalle de trompa desde detrás	
42	01:21:11:01	E	Plano frontal contrapicado del trombón  (íd. plano 40)	
43	01:21:11:07		Trompa: panorámica de instrumento a...	
44		C	...intérprete.	
45	01:21:11:22	E	Plano detalle de la trompa.	



45-46	01:21:12:02	E	Zoom in a rostro del intérprete y encadena con el rostro de la chica	
47	01:21:12:04	E	PP del rostro de la doncella	
48	01:21:12:19	E	Panorámica des de clarinetes hasta Thérèse.	
49	01:21:13:06	C	Continúa la panorámica hasta el primer plano de Thérèse	
50	01:21:13:21	E	PP flautista	
51	01:21:14:15	E	PP violinista	
52	01:21:15:04	C	PF percusionista	
53	01:21:15:11	C	PF instrumento percusión	



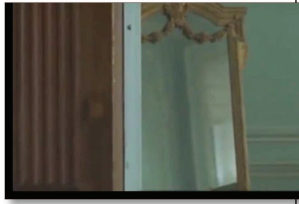
54	01:21:15:23	E	PM Príncipe	
55	01:21:17:01	C	Plano frontal de percusión con intérprete	
56	01:21:17:12	E	Plano frontal de percusión: cambio sobre el mismo ángulo a plano más corto	
57	01:21:17:20	E	PG picado de orquesta más Beethoven	
58	01:21:18:17	E	PP trompa	
59	01:21:19:02	E	PP violín	
60	01:21:19:21	E	Plano detalle instrumento percusión más baquetas	
61	01:21:20:07	E	PP rostro violinista	

62	01:21:20:22	E	Plano detalle violín.  Plano con fuga entre violín y doncella	
63	01:21:21:11	E	PP contrafagot más dos violoncelos	
64	01:21:21:21	C	Panorámica de rostro a instrumento percusión	
65	01:21:22:08	E	Plano detalle violinista (ataque)	
66	01:21:23:02	E	Plano detalle percusión	
67	01:21:23:12	C	Plano detalle violín	
68	01:21:24:03	C	PP intérprete oboe	

69	01:21:25:03	E	PP contrapicado oboe con el príncipe Lobkowitz	
70 a	01:21:26:07		<i>Zoom in</i> a primer plano de Haydn	
70 b		C	PP Haydn	
71	01:21:28:08	C	Plano detalle violoncelos con arco	
72	01:21:28:14	E	PP violinista	
73	01:21:29:03	E	Plano fugado:  Violoncelos, viola y violín  Panorámica vertical de instrumentos a rostros	
74	01:21:29:23	C	PP violín. Plano con fuga del violín con la doncella.	

75	01:21:30:10	E	Plano anterior más abierto y desde el mismo ángulo. Plano con fuga del violín con la doncella.	
76	01:21:31:03	C	PP en <i>zoom out</i> de Beethoven	
77	01:21:38:05	E	PP del intérprete de trompa que deja de tocar	
78	01:21:39:24	C	PP del intérprete de flauta que deja de tocar	
79	01:21:41:16	E	PP del alumno	
80	01:21:44:06	E	PP de la doncella	
81	01:21:46:24	E	PP del rey	
82	01:21:49:20	E	PP de Beethoven	



83	01:21:55:14	E	PP de la princesa viuda	
84	01:22:03:18 a 01:22:15:16	E	PP de Beethoven: cambio dirección de la mirada.  Plano secuencia hasta el final	
85	01:22:15:16		Plano final	

d) Cuarenta y cinco vertiginosos segundos

En el desglose plano a plano y de manera sintética se puede apreciar una gran mayoría de planos que se suceden rápidamente uno tras otro y que se caracterizan por un dinamismo interno. Lo analizo más detalladamente a continuación.<sup>46</sup>

- 76 planos durante 45” segundos. Podemos comprobar, así pues, el ritmo vertiginoso de realización en este final de la sinfonía.
- 71 planos tienen una duración de menos de un segundo. Sólo los planos 1, 10, 31, 54, 68, 69 y 70 duran más de un segundo. El primer plano dura más segundos porque responde a la lectura de un plano general de la orquesta y es la manera de situar en el entorno al espectador. La razón de que otros planos duren más de un segundo es porque la cámara hace un movimiento de barrido o una panorámica dentro del mismo plano.

<sup>46</sup> Ya en el primer tiempo quedan comentados estos elementos no aceptados desde las primeras normas audiovisuales. En estos últimos cuatro segundos es cuando constatamos un uso importante de estos recursos llevados al límite.

- La transición entre planos es principalmente por encadenado de un *frame*, excepto en algunas ocasiones que es por corte. Este tipo de transiciones rápidas modelan el dinamismo sintáctico de la realización.
- Todos los planos son dinámicos; bien porque el instrumentista se mueve, bien porque la cámara realiza pequeños o bruscos movimientos.
- La composición del plano acostumbra a ser desequilibrada. Es decir, con más peso en un lado del plano que en otro. Por ejemplo, se puede apreciar en los fotogramas 40, 49 o 69. Esto da sensación de dinamismo.
- Las angulaciones de los planos también son muy extremas en algún momento; sin embargo, la composición de cada plano no pierde su valor.
- Existen saltos entre planos académicamente “ilícitos” si se tratara de una realización de un concierto; sin embargo, dado el dramatismo de este momento final, parece que el espectador lo asume y percibe con una lectura audiovisual totalmente lógica. Por ejemplo, el paso del plano segundo al plano tercero. Es un salto sobre el mismo instrumento, la trompa, en plano detalle pero sin continuidad: no cambia el valor del plano ni la angulación; son casi el mismo plano y, sin embargo, queda perfectamente integrado en la realización narrativo-musical. Lo mismo ocurre con los bombos entre los planos 55-56. Saltar entre planos similares acostumbra a percibirse como un defecto, sin embargo, nuevamente, queda integrado. Y, por último, entre los planos 75 y 76, pasa lo mismo. El segundo plano no es mucho más abierto que el primero y, sin embargo, el ojo acepta este salto de valor de plano.

Y para acabar, cuarenta y cinco silenciosos segundos.

Secuencia final, de silencio absoluto excepto el “Gracias” de Beethoven, todos los planos exceden la duración de un segundo. Es importante remarcar los tres planos de más duración:

1. Planos 76 y 82 del compositor
2. Plano 83, viuda Josephine Von Deym
3. Plano 84, plano secuencia final de Beethoven



- Planos más estáticos y, todos ellos, son primeros planos de distintos personajes: dos instrumentistas, el discípulo, la doncella, el rey y, cómo no, los dos protagonistas: Beethoven y Josephine.
- El último plano es el más largo: plano secuencia de Beethoven que va desde su mirada a Josephine, el cambio de dirección de dicha mirada y la posterior salida de escena del protagonista.

#### e) Elementos finales

El semiólogo italiano Piero Polidoro trata tres conceptos a tener en cuenta: la *pregnancia*, las categorías eidéticas y el equilibrio visual. Desde estos tres elementos semióticos, la percepción de los planos desequilibrados y con angulaciones forzadas colabora en la transmisión de las emociones de cada uno de los personajes y en su interacción.

- *Pregnancia*- Se trata de la “buena forma”:

Una buena forma es una forma particularmente sencilla, regular, simétrica y, por lo tanto, estable. (...) Las buenas formas serían por lo tanto configuraciones particularmente estables, puntos de referencia en relación a los cuales las otras configuraciones pueden ser consideradas como desviaciones (Polidoro, 2016: 94-95)

Es en el juego de contrastes entre planos que captamos el concepto de *pregnancia*: formas sencillas y regulares en el interior de los planos frente a momentos que se alejan de estos planos con una composición más atrevida. Lo vemos en los dos siguientes fotogramas:



Figura 45 Composición equilibrada, *Eroica*. M. Millà.



Figura 46 Composición angulada y con desequilibrio, *Eroica*. M. Millà.

- Categorías eidéticas:

Son las propiedades del trazo de una línea: rectilínea, curvilínea, segmentada entre otros.

Estas categorías se perciben a través de la composición interna del plano - líneas diagonales o verticales- y a través del movimiento de la cámara – *travellings* circulares, barridos horizontales o verticales, entre otros movimientos-. La combinación de ambos elementos audiovisuales provocan la percepción de los distintos ritmos. Ya hemos podido comprobar cuán distinta es la solución encontrada por el director en la filmación del pausado segundo tiempo frente a la solución de los cuarenta y cinco vertiginosos segundos del cuarto tiempo.

- Equilibrio visual:

Este equilibrio se percibe a través de los vectores, la dirección de los cuales hace que un plano se perciba como más o menos dinámico. Hablamos de más o menos equilibrio a partir de unas connotaciones culturales. Pero, es a partir de este substrato cultural que percibimos cada plano con un lenguaje propio.

Durante toda la filmación del concierto se perciben planos equilibrados, con un eje vertical u horizontal evidentes, y planos desequilibrados que inducen a una percepción mucho más dinámica de la narración, con un añadido que es la interpretación emocional o dramática de la misma.

La suma de todos elementos ayudan al director a una realización cinematográfica de la narración narrativo-musical.

Sin embargo, cuando José Nieto nos habla de una realización cinematográfica, excluye aquellos planos que sólo enseñan una mano que interpreta, una embocadura en el caso de los instrumentos de viento, planos muy de detalle...entonces, ¿cuál sería el valor cinematográfico de *Eroica* ya que hemos comprobado un elevado uso de este tipo de planos?

¿Cuándo podemos traspasar estos límites que nos alejan de la cinematografía de la que nos habla José Nieto?

Creo que el valor que tiene cruzar la frontera de estos convencionalismos está en el hecho de que se trata de una filmación cuyo producto final es una película y su trasfondo o intención está más allá de lo puramente musical. Sin embargo, y como mostraré en los capítulos posteriores, la narrativa audiovisual de los espectadores ha evolucionado de tal manera que, incorporar dichos recursos más avanzados en cuanto a lectura audiovisual, convierte determinadas filmaciones en producciones interesantes que implican más al espectador. A modo conclusivo, creo que ambas acepciones del concepto de “cinematografía musical” no son antagónicas sino perfectamente conjugables: una, desde un contexto puramente estético-visual y, otra, desde un concepto implícito de aquello que en la partitura subyace. El encuentro de ambas no hace más que permitirme seguir el camino en dicha investigación.

### Capítulo 3: Concepto de filmación para la emisión de conciertos en directo



## Introducción

Una vez analizada, en el capítulo anterior, la manera de proceder para la filmación de un concierto grabado, ahora voy a profundizar en el concierto, quizás, más visto a través de televisión, a nivel mundial: dicen que un billón de personas ven, año tras año, la realización en vivo y en directo del tradicional concierto de Año Nuevo. Dicho evento musical es retransmitido el día 1 de enero a las 11.00 hrs, aproximadamente, desde la sala Dorada del Musikverein de Viena (Austria). Sin duda, una de las cunas de la música clásica europea. A ella acuden, por sorteo (aunque también, cada vez más, viajes organizados proporcionan una entrada segura) a lo que, más que un concierto, podríamos llamar: evento cultural del año.

A pesar de estar ante este evento cultural de primer orden, y **que ello** implicará unas características a tener en cuenta en el momento de la retransmisión, la tarea principal del director sigue siendo la misma: llevar a la pantalla aquello que existe en la partitura previamente. Es muy importante no perder de vista este dato ya que lo que verán en sus televisores los espectadores que están a miles de kilómetros de dicha capital austríaca, no deja de ser lo que otros están viendo desde la misma sala y, esto es, un concierto. Han sido muchos otros aspectos los que lo han convertido en algo que va mucho más allá y que analizaré en otro apartado de este mismo capítulo; pero, la esencia es la misma que la que lleva a Simon Cellan a captar la *Sinfonía Heroica*: música escrita, interpretada y llevada a la pantalla.

Cuando en el anterior capítulo diferenciaba entre huella dactilar y huella digital, aquí ocurre lo mismo; sin embargo el paso de una huella a otra, ante un directo, implica una metodología totalmente distinta. Los motivos los iré señalando y analizando uno por uno.

### 3.1. La partitura como discurso narrativo

#### a) Narrador

Con cada uno de los compositores elegidos, estamos ante una de las principales figuras que participan en el Concierto de Año Nuevo. Siempre es importante el narrador, pero, en este caso en concreto, su importancia es básica, ¿por qué? Pues porque no se entendería un Concierto de Año Nuevo en el que se interpretaran obras de compositores ajenos a la historia de la música clásica europea que se aleje de unos estándares habituales, principalmente los



compositores que integran la familia Strauss: Johann Strauss – padre e hijo-, Josef Strauss y Eduard Strauss. Es sabido que, en su momento, Johann Strauss fue juzgado como un compositor de segunda fila, sin embargo, con el paso del tiempo se ha hecho un buen lugar en la historia musical europea. Así pues, si, algún año alguien se atreviera a programar una pieza musical de Mompou o Debussy, por nombrar algunos compositores, seguramente las críticas serían abundantes por lo que de tradicional tiene este concierto en cuanto a la elección de sus “narradores”.

Otro narrador es el **director de orquesta**. El primer director que asumió la tarea de dirigir este concierto fue Clemens Krauss, austríaco. Acometió dicha labor en trece ocasiones: el primer año, 1939, y hasta el año 1954. Sólo en dos años intermedios cedió la batuta a otro director austríaco: Josef Kripps (1946 y 1947). A continuación, veinticinco años seguidos (1955-1979) en los que la dirección fue asumida por el, también, austríaco Bill Boskovsky. Y, a partir de aquí, un primer cambio de rumbo en la tradición de la dirección musical del concierto. De repente, aparece un estadounidense en la dirección del concierto del día 1 de enero de 1980: Lorin Maazel. Lo hace durante seis años y, es en el año 1987, cuando, nuevamente, se decide romper con la tradición más absoluta y que cada año dirija un maestro distinto de fama internacional. El primero en ser invitado es Herbert von Karajan<sup>47</sup>. Posteriormente, han pasado muchos directores de muy diversas nacionalidades<sup>48</sup> y, evidentemente, cada “narrador-director musical” aporta su personalidad al concierto. El factor sorpresa para saber qué director será el que dirigirá la orquesta el año siguiente es uno de elementos que juegan a favor de que este concierto se convierta en un evento de relevancia mundial y, sobretodo, en materia importante a tener en cuenta para aquellos críticos musicales de cada uno de los países a los cuales llega la señal internacional para poder ver el concierto o escucharlo, puesto que también se transmite a numerosas radios de todo el mundo.

Como tercer narrador: **la orquesta**. Si la tradición se rompe con el nombramiento anual de director musical, la orquesta es siempre la misma: la Orquesta Filarmónica de Viena. Es evidente, ni la sala de conciertos ni la orquesta pueden ser cambiados puesto que se trata del “narrador legítimo” y la ubicación original para este concierto. Es este concierto, en esta sala

---

<sup>47</sup> Analizaré audiovisualmente la realización llevada a cabo ese año (1987) en el apartado dedicado al Vals *Danubio Azul*

<sup>48</sup> Daniel Barenboim, Seiji Ozawa, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Zubin Mehta, entre otros. El último, Gustavo Dudamel (2017).

y con esta orquesta, lo que convierte este evento musical en el evento socio-cultural, me atrevería a decir, de mayor raigambre a nivel mundial. Existen otros, pero, no mueven un equipo audiovisual con una logística de tanto nivel para llegar a nivel internacional y que tenga un público potencial de un billón de espectadores gracias a la retransmisión en directo que llega a 90 países diferentes. Desde el año 1959, el primer año en retransmitirse a través de la *Österreichischer Rundfunk* (cadena televisiva austríaca), se han ido añadiendo diferentes países de todo el mundo para recibir la señal en directo del concierto que abre las puertas a cada año nuevo.

Así pues, los tres narradores ya están muy definidos por lo que respecta a la retransmisión de este concierto. El “juego” entre los tres es lo que dará la calidad musical a tan prestigioso, al mismo tiempo que popular, concierto de Año Nuevo. Tal y como afirma la orquesta, no se trata sólo de hacer llegar la música de este tipo de género a los espectadores, sino que, como embajadores de Austria, felicitar, a través de ella, el nuevo año.

#### b) Observador

Llegamos a la pieza clave en este proceso entre lo que es la “huella dactilar” y la “huella digital”: el observador. En este caso el director o realizador se convierte en un observador de excepción. Cualquier profesional dedicado al *broadcast*<sup>49</sup> sabe que llegar a dirigir este concierto supone muchas cualidades a tener en cuenta; pero, una, principalmente: me refiero a saber dirigir un gran equipo humano en el que, en el momento del directo, cada uno sepa qué tiene que hacer, cómo lo tiene que ejecutar y, sobretodo, ayudar a una exigente atención en cada momento para que el engranaje sea perfecto o, prácticamente, perfecto.

Es decir, estamos ante un observador, no sólo de aquello que tiene que traspasar a la pantalla, sino del equipo que tiene delante. Si en un concierto con posterior edición y montaje, se tiene que llevar a cabo una planificación exhaustiva en cuanto a todo el equipo técnico y artístico; en el caso de un concierto que se emite en directo, la planificación debe llevarse a cabo de manera que el grado de error que se pueda cometer debe quedar en cero, o casi cero, posibilidades. Para ello, la preproducción de un concierto de este tipo debe desarrollar una táctica y una estrategia que no deje nada para la improvisación.

---

<sup>49</sup> Retransmisión en directo de eventos culturales, musicales, deportivos, entre otros.

Cada vez más, el espectador entiende de lenguaje audiovisual y acostumbra a ser crítico con lo que ve. En este concierto, son muchos los espectadores que “examinan”, de alguna manera, el director que está decidiendo por ellos lo que hay que ver en cada momento. Así que la figura del realizador en este concierto es una pieza clave: él será los ojos de billones de espectadores. Este es un difícil cometido por partida doble. No sólo por el hecho de que este producto va a entrar en un elevado número de hogares, sino porque el concierto siempre es en el mismo espacio y, además, algunas de las obras acostumbran a repetirse, con lo cual, el director debe estudiar de qué manera afronta la originalidad en la realización para no sucumbir, año tras año, en lo evidente de cada partitura. Así que cada director, intentará timbrar su sello personal a sabiendas que, también críticos de todo el mundo, se atreven ya a juzgar planos, ritmo y demás cuestiones audiovisuales.

En la realización del Concierto de Año Nuevo, el *débrayage* entre el concierto y los espectadores de televisión sólo es de espacio<sup>50</sup>. Este dato es un valor añadido. Puesto que, actualmente, sólo eventos de este tipo son seguidos por millones de personas si se les ofrece en directo al mismo tiempo en que sucede el evento; estoy casi segura que, en caso de pasarse el concierto el mismo día por la noche, el nivel de las audiencias descendería notablemente. Poderlo ver en directo es lo que le convierte en el concierto más visto a nivel mundial.<sup>51</sup>

La tensión que suponen todos estos elementos presuponen un director que sea un buen líder: artístico, técnico y humano.

Así pues, a pesar de la simultaneidad en el tiempo, el realizador hace ya tiempo que ha estado viendo y analizando el concierto. En el momento de la retransmisión tiene muy claro qué es aquello que verá definitivamente el espectador. Su planteamiento lo ha decidido hace tiempo y la táctica y la estrategia ya están en escena. Sólo una buena preproducción y preparación del contenido puede ayudar en caso de que, en plena retransmisión surja algún problema técnico o artístico.

### c) Punto de vista

De igual modo que en las grabaciones para conciertos que tendrán una edición posterior, el punto de vista se refiere a dos niveles:

---

<sup>50</sup> A no ser que no lo vean en directo y lo hagan posteriormente a través de la *web*, *Youtube* o en DVD.

<sup>51</sup> Dejo de lado los visionados a través de Internet y del DVD que se produce casi al mismo tiempo que el concierto (al día siguiente ya es posible comprarlo) que aumentan considerablemente los niveles de audiencia.

- el punto de vista desde el concepto audiovisual concebido por el director a partir de la partitura que tiene que trasladar a los espectadores. Se trata de un punto de vista subjetivo y sugerente; con una significación subyacente que los espectadores no aprecian directamente pero que influye en la percepción estética global de la obra.

- el punto de vista desde cada una de las cámaras y sus ópticas. Se trata de un punto de vista concreto que llevará al punto de vista global.

De este modo, un punto de vista desde una cámara que ofrece planos picados o contrapicados<sup>52</sup>, sugerirá un punto de vista global al cual quiere llegar el director. Esta manera de realizar da un sentido semiótico a la partitura y hace que la percepción de la música llegue al espectador de manera que, el mismo, no espera. Mostraré algún ejemplo de ello en el análisis del *Danubio Azul* que se retransmite desde Viena el primer día del año.

### **3.2. Táctica**

El director debe ser un buen profesional en el momento de proyectar la táctica encima de un plano. *Taktiké techné*, según el griego antiguo, supone ser una persona táctica; una persona que domina el arte de la ordenación o la colocación. Así pues, la táctica o colocación de cámaras en un concierto es aquella manera de proceder por parte del director que le hace reflexionar y tomar una inteligente decisión para que el producto audiovisual en cuestión no salga mermado en calidad y desarrollo narrativo, sino, todo lo contrario, bien explicado y enriquecido.

En el caso de mi investigación, es indiferente si se trata de un concierto en directo o en diferido, la táctica debe disponerse según cada una de las variantes metodológicas. Es cierto que, en directo, el riesgo a correr debe ser mínimo; sin embargo, ante una futura postproducción, el número de cámaras y su posición, puede ser mayor y más variado. Aún así, la diferencia principal está en el paso siguiente: el momento de pensar en la estrategia. Sea en directo o en diferido, se necesitan los puntos de vista básicos para ver toda la orquesta:

- Gran plano general- plano de toda la sala de conciertos o lugar donde se realice
- Plano general- plano ajustado a toda la orquesta
- Planos laterales- planos que muestran el lateral izquierdo o derecho de la orquesta

---

<sup>52</sup> Véase el ejemplo del concierto realizado por Karina Fibich.

Estos tres tipos de planos son planos descriptivos. A partir de aquí- y tal como hemos visto en el primer capítulo- las distintas posiciones y número de cámaras serán decisión del director. Son las cámaras que, a través de planos más cortos y de detalle u otros planos estudiados de antemano por el director, enriquecen el lenguaje audiovisual.

Como no existe el *débrayage* temporal con el espectador, el director debe tener presente que tiene que enseñar todo aquello que, en directo, pero desde la distancia física, los espectadores quieren ver. Además, cuenta con la sala de edición para resolver errores; así que debe tener muy claro aquellos momentos a los que puede llegar y a los que no; por ejemplo, cualquier golpe percutivo de timbales, triángulo, gong u otros instrumentos que tienen un momento de ejecución corto, pero significativo y enriquecedor, debe asegurarse ya que, cualquier retraso o adelanto es un error sin posibilidad de solución puesto que el siguiente compás sigue sin ningún tipo de contemplación. En el caso de los conciertos en diferido, este tipo de planos se asegura con una cámara grabada como recurso y, en caso de no llegar a tiempo, siempre queda la solución en la fase de postproducción. En este caso, la labor del equipo de realización y la indicación por parte del realizador del momento preciso deben rozar la perfección. Esto supone un trabajo de concentración, segundo tras segundo, que no se puede perder. Otros errores en las cámaras pueden provocar un cambio de timón en instantes precisos. Entre estos errores o problemas que pueden surgir están:

- Falta de foco en el plano.
- Plano no preparado para lo que se tiene previsto en un momento dado.
- Enfoque que no llega a tiempo a aquello que queremos porque el cámara aún está en movimiento buscando el plano pedido.
- Falta de comunicación entre el cámara y el equipo de realización por motivos técnicos
- Falta de encendido del avisador de la cámara que está en ese momento pinchada en directo (“*tally*”), con lo cual, el cámara no sabe si en ese momento puede moverse o cambiar de plano.

Evidentemente, pueden suceder muchos otros inconvenientes, es por ello que enfrentarse a una realización multicámara en directo supone un gran trabajo previo lleno de disciplina, concentración y, por encima de todo, un buen trabajo de equipo.

De todos modos, los cámaras, después de varios ensayos y reuniones, llegan al directo con un listado preparado según el cual ya saben qué plano deben preparar<sup>53</sup> y de cuánto tiempo cuentan para ello. Nada es dejado, pues, al azar.

### 3.3. Estrategia

Aquí es donde el director se juega el todo en una realización en directo y, aquí está la diferencia fundamental con la realización en diferido. *Strategia* significa, en griego, el plan que una persona decide llevar a cabo para alcanzar su propósito. Así, en este caso, el director, como estratega de la realización, debe tener en cuenta todos los factores que intervienen en dicho evento músico-audiovisual. La espontaneidad y la poca o nula planificación pueden llevar al caos en momentos en que la orquesta avanza sin tregua y es imprescindible saber dónde se está en cada momento.

En el planteamiento deben entrar otros elementos a tener en cuenta:

- El ritmo o, mejor, *tempo* debe seguir, consecuentemente, la música: no caer en la lentitud debido a una mala previsión de planos; ni intentar seguir un ritmo vertiginoso que vaya contra la música y pierda el pulso que hace que una realización en directo fluya como si de un instrumento más de la orquesta se tratara.
- Riqueza de planos para que el espectador no pueda prever el plano que vendrá a continuación.
- Movimiento de cada plano con una intención planificada: panorámicas, *travellings* o *zoom in/out*.
- Paso de un plano a otro por encadenado o por corte, según el planteamiento de cada obra.
- Saber que no existe posibilidad de repetición y pasar al plano siguiente sin pensar en aquello que se había preparado y no ha podido ser. De no ser así, la concatenación de errores puede seguir hasta el final.

Así pues, la implicación en un directo para dar un óptimo resultado debe venir de tiempo atrás. Es por ello que, en el siguiente apartado, analizo cuatro tipos de realización del *Danubio Azul*. Todos sabemos que si hay algún concierto retransmitido para televisión que esté bien preparado y producido, este es, precisamente, el Concierto de Año Nuevo.

---

<sup>53</sup> En el caso de realizadores europeos que preparan minuciosamente su trabajo audiovisual.

### 3.4. Ejemplo de retransmisión en directo: *El Danubio azul*

#### Concierto de Año Nuevo desde Viena



**Figura 47** Exterior de la sala de conciertos Musikverein de Viena. Framepool.

He escogido cuatro versiones diferentes de esta composición para poder analizar cuatro maneras distintas de ejecutar una realización audiovisual a partir de una misma partitura. A continuación expongo los datos de las cuatro versiones con una diferencia de 29 años entre ellas; lo suficiente, también, para ver el proceso evolutivo, no sólo en lo artístico, sino en lo técnico. El trabajo de análisis de las partituras se puede consultar en el Apéndice I.

**Obra:** *Vals Danubio Azul (An der schönen blauen Donau, op. 314)*

**Compositor y año:** Johann Strauss (hijo), 1866

**Directores musicales:**

Año 1987: Herbert Von Karajan

Año 2011: Franz Welser-Möst

Año 2013: Franz Welser-Möst

Año 2016: Mariss Jansons

**Directores audiovisuales:**

Año 1987: Humprey Burton <https://www.youtube.com/watch?v=tfRT8T7VX2U>

Año 2011: Brian Large <https://www.youtube.com/watch?v=tEDxGTLAUsQ>

Año 2013: Karina Fibich

<https://www.youtube.com/watch?v=lSm730vHSGM&feature=youtu.be>



Año 2016: Michael Beyer [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_fk5aoEfl4](https://www.youtube.com/watch?v=S_fk5aoEfl4)

**Interpretación:** “Orquesta Filarmónica de Viena”

**a) Vals Danubio Azul, Concierto Año Nuevo, 1987**



**Figura 48** Concierto Año Nuevo 1987. M. Millà.

**Director musical:**

Herbert Von Karajan

**Director audiovisual:**

Humprey Burton

**Ejemplo 10:** <https://www.youtube.com/watch?v=tfRT8T7VX2U> (subido por M. Millà)

a.1) Análisis

1987 fue el primer año en que se decidió apostar por directores de orquesta que tuvieran cierta relación con la Orquesta Filarmónica de Viena y, supuestamente, reconocidos internacionalmente. Este año, Herbert Von Karajan fue el encargado de dirigir el concierto. Muchas críticas han valorado dicho concierto como uno de los mejores de la historia de dicha retransmisión. El realizador o director (*Bildregie*, tal como sale en alemán en los créditos<sup>54</sup> del concierto) fue Humprey Burton. No es un

---

<sup>54</sup> Los créditos son todos los nombres que salen en pantalla, en forma de listado, al final de una retransmisión. Es decir, el listado de nombres que han hecho posible técnica y artísticamente la retransmisión.

nombre conocido y, sin embargo, resulta ser una persona de gran prestigio y reconocida en el ámbito de la cadena BBC. Fue jefe de “Music and Arts” en dicha cadena y un gran productor, presentador y director (*broadcaster*) de conciertos. Así que, no pusieron en manos de un desconocido la dirección audiovisual del concierto en ese año, sino que la responsabilidad recayó en un director ampliamente conocido dentro de la música clásica y los medios audiovisuales.

Dos características que imprimen carácter actualmente en la retransmisión de este concierto, aún no existían en aquel momento:

- Al inicio de la retransmisión no aparece en pantalla total el nombre del director Humpfrey Burton; sólo aparece el nombre del director musical, en este caso, el gran maestro Herbert Von Karajan.
- El momento inicial del Vals del *Danubio Azul*, el *trémolo* de los violines, no es interrumpido para dar paso a la felicitación del nuevo año que acaba de empezar. Es decir, la entrada falsa a la que, hoy en día, ya estamos acostumbrados y cuyo público en la sala Musikverein ya espera, aún no estaba instaurada como “convención anual” dentro del concierto.

Destaco estos dos elementos porque creo que son importantes respecto a la importancia social que este concierto tiene. El primer elemento introduce la significación y el valor que, actualmente, se da al realizador del evento. En muchas críticas de periódicos se trata el tipo de realización e, incluso, días antes ya se comenta quién será el encargado de llevar a cabo la retransmisión. En cuanto al segundo elemento, es curioso ver cómo se van creando convenciones sociales, por lo cual, el realizador debe estar prevenido para enseñar a todo el mundo la “broma” que los espectadores esperan. Es decir, es evidente que, aparte de enseñar musicalmente aquello que sucede, la realización debe significar especialmente aquellos elementos sociales que el concierto refuerza año tras año.

#### a.2) Estrategia: Secuenciación analítica

No todos los años se lleva a cabo una realización que combine orquesta y ballet en el Vals del *Danubio Azul*. En el caso del año 1987 se decidió por dicha combinación de




artes. A continuación, expongo el análisis de cada uno de los planos en la realización de dicha composición musical. Las seis columnas incluyen las siguientes informaciones<sup>55</sup>:

1. Número de plano.
2. El *time code* o código de tiempo en el que empieza el plano siguiente expresado en horas-minutos-segundos y, en algún tiempo musical en que una fracción de tiempo menor es importante, también señalaré los *frames*<sup>56</sup>
3. Tipo de transición entre planos consecutivos: por corte ( C ) o por encadenado ( E ).
4. Descripción del contenido del plano, de su valor y del movimiento interno que tiene.
5. Movimiento interior del plano.
6. Imagen de un *frame* congelado.






---







<sup>55</sup> He seguido el mismo método de análisis de planos de los conciertos en diferido; aunque, en el caso de los cuatro videoclips de este capítulo, he preferido añadir una columna más con la información del movimiento interior de los planos para poder realizar una comparación más exhaustiva entre ellos.

<sup>56</sup> Añado la misma observación que en el anterior capítulo respecto los fotogramas de la película *Eroica*; no los incluyo dentro del listado de figuras puesto que todos son fotogramas extraídos de los videoclips de cada concierto.

Núm.	Time Code	C/E	Descripción	Movimiento interior	Frame del plano
1	00:11:00		Plano Medio: Herbert Von Karajan (en espera)	Estático	
2		E (3'')	PM: Herbert Von Karajan		
3	00:43:00	E (4'')	Trompa: Plano detalle	Estático	
4	00:52:00	E (1'') (1'')11fr)	Timbales: Plano detalle	Estático	

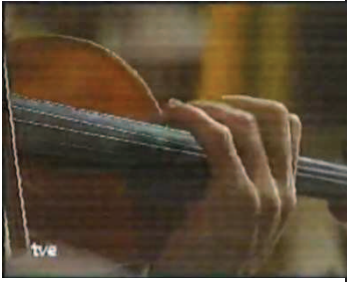




5	00:57:00	E (2'')	Violoncelos  Plano detalle a plano figura de tres músicos	Panorámica ascendente	
6	00:01:10	E (4''12fr)	Trompa: Plano detalle	Estático	
7 (a)	00:01:10		Herbert Von Karajan:  Plano detalle mano izquierda	<i>Zoom out</i>	
7 (b)		C	Herbert Von Karajan y violines:  Plano  Lateral  conjunto		

8 (a)	00:01:20		Contrabajos  PF en fuga	<i>Zoom in</i>	
8 (b)		E (10'')  Desenfocado a ballet	Contrabajos  Plano detalle del arco y manos en fuga		
9	00:01:55	E  (1''12fr)	Ballet:  Plano Figura	Estático	
10 (a)	00:03:33		Violines:  Plano Medio en fuga	<i>Zoom out</i> hasta incorporar el director en el plano	
10 (b)		C	Plano Figura  Violines y director		




11 (a)	00:03:50		Clarinetes Plano Figura	Zoom in  a plano detalle de Clarinetes	
11 (b)		E	Clarinetes:  Plano detalle		
12	00:04:04	E (4'')  Desen- focado a ballet	PG Ballet		
13	00:04:36	E  (2'')	Clarinetes:  PF	Panorámica ascendente	
14 (a)	00:04:38	C	Herbert Von Karajan:  PA	Estático hasta los últimos 5'': panorámica izquierda	
14 (b)	00:05:00	E  (8'')  Desen- focada ballet	Violines:  Plano Figura frontal en fuga		



15	00:05:05	E  (1"12fr)	PG Ballet		
16 (a)	00:06:02		Violines:  PF frontal en fuga	<i>Zoom out</i> hasta incorporar el director	
16 (b)		C	Director más conjunto de violines		
17	00:06:09	C	Flautas:  PP	Estático	
18	00:06:11	C	Herbert Von Karajan:  PA	Estático	

19	00:06:31	E  (5'')  Desenfocada ballet	Violín:  Plano detalle mano con arco	Estático	
20	00:06:42	E  (2'')	PG Ballet		
21 (a)	00:07:52		Violines:  PF	<i>Zoom out</i> hasta Plano Figura Violines más director (de espaldas)	
21 (b)		E  (12fr)	Clarinetes  Plano detalle		
22	00:08:02	E  (1''12fr)	Clarinetes  Plano detalle	Estático	

23 (a)	00:08:07		Herbert Von Karajan: PA	Estático	
23 (b)			Herbert Von Karajan: PA	Estático	
23 (c)		E (1"12fr)	Herbert Von Karajan: PA	Estático	
24	00:08:22	E (3") Desen- focada ballet	Violín: PP	Estático	
25 (a)	00:08:29		Ballet PG		

25 (b)		E  (4"12fr)	Ballet PG		
26	00:10:04		Concertino:  PM	Zoom out a Orquesta	
27	00:10:25		Final	Plano General  Lateral Orquesta, director y público	

### a.3) Comentarios sobre la realización

La realización empieza con un plano medio del maestro director Herbert Von Karajan muy largo y estático. Me refiero al estatismo en cuanto al movimiento de cámara, puesto que aquí, la intención del realizador es clara: enseñar la rica y “compleja” gestualidad del director. En un largo plano nos adentra en esta conocida composición de Johann Strauss. No creo que sea exagerado emplear la palabra “ensimismado” para adjetivar lo que produce tal gestualidad, no se trata sólo de elegantes gestos, sino significativos para que los músicos saquen el sonido de cada instrumento.

Mientras la mano derecha sostiene la batuta, es la mano izquierda la que, a través de sus gestos, se comunica con cada músico.

A continuación, planos detalle de instrumentos. Es importante remarcar el hecho de que no vemos ningún músico hasta que ha pasado un minuto de la realización: los primeros instrumentistas que vemos son los violoncelistas.

El siguiente plano (núm. 6), aunque pueda parecer estático, está planificado al detalle: vemos cómo entra la mano de un intérprete de trompa en mitad del plano mientras otro ya está tocando el instrumento y cómo se mantiene la nota de las trompas. De esta manera, tratándose, en principio, de un plano estático, aporta un movimiento interno que ayuda a la concatenación sintáctica de la partitura.

Tras un largo encadenado, vemos un plano detalle del gesto del director. Este plano se abre lentamente hasta llegar a un plano general de la sección de violines junto con Herbert Von Karajan. El hecho de mantener este plano durante largo tiempo también es intencionado. Quizás otro realizador habría pasado por varios planos, pero mantener esta introducción en planos largos hasta que llegan las notas del tema del vals del *Danubio Azul*, parece una decisión acertada. Sin uno darse cuenta, va adentrándose en la música de una manera visualmente pausada que atrapa al espectador a pesar de conocerse la obra debido a su popularidad.

En este momento, la edición del plano final de “conjunto de violines más director” al plano siguiente, el plano figura de los contrabajos, es por corte. El realizador muestra un plano abierto de contrabajos que se va cerrando para llegar a un plano detalle. La situación milimétricamente estudiada de cada uno de los contrabajistas está planificada previamente (planos 8a y 8b). La estética audiovisual de dicho plano es evidente y no deja lugar a dudas que la situación táctica de las cámaras está elaborada de antemano.

A partir de aquí, llegan casi dos minutos de ballet. El comentario de estas imágenes lo dejo para el momento de las conclusiones del análisis genérico. Sólo quiero precisar tres indicaciones:

- En el momento final de la introducción y el inicio del tema del vals del *Danubio Azul*, pasamos a las imágenes externas del ballet.
- Todo el movimiento de las secuencias del ballet es interno, de las bailarinas. Se trata de una cámara fija que encuadra el ballet como si de un cuadro plástico se tratara, sólo que en él, el baile es lo que mantiene el interés del espectador.

- En la sala, los asistentes no ven estas imágenes, sino que siguen viendo la interpretación de la orquesta. Así que, sólo los que siguen esta retransmisión desde sus casas pueden disfrutar de la realización del ballet.

Tras el paso por las imágenes del ballet, quiero destacar un corto paso por los clarinetistas, tan sólo cinco segundos, para mostrar de nuevo al director en un plano estético lleno de su gestualidad. Tras la corta panorámica izquierda hacia los violines... de nuevo, el ballet o danza. En este caso, se potencia el efecto de encadenado y se mantiene durante un largo espacio de tiempo la imagen de la bailarina con los músicos desenfocados.

Desde este momento y hasta el final, la realización repite las mismas estrategias. Largos pasos por el ballet y el director y algún plano de los instrumentos, incluido algún plano detalle. Sin embargo, quiero resaltar los últimos compases finales: el maestro Herbert Von Karajan deja de dirigir a los músicos y hace que terminen solos la pieza musical. En el último plano, cuando los músicos ya están terminando, el realizador muestra ya una panorámica hacia el público.

A continuación, un análisis de los elementos más importantes.

#### a.4) Elementos finales

Se trata de una interpretación considerada de las mejores en la historia del concierto de Año Nuevo; no se podía esperar menos del gran maestro Von Karajan. Por lo que concierne a la realización, destacaría tres elementos:

- Realización de ritmo pausado reflejo de largos planos estáticos del director o con movimientos de cámara lentos y largos encadenados entre los mismos. Me queda la duda de si, actualmente, alguien se atrevería con una realización de este tipo.
- Vemos en pantalla durante muchos minutos el director Herbert Von Karajan. Puede que sea una de las directrices ordenadas al realizador por dos motivos: por ser uno de los grandes maestros dentro de la dirección de orquesta y por ser el primer director de orquesta fuera del habitual. Como he dicho anteriormente,

fue el primer año en que se decidió que cada concierto de Año Nuevo tuviera un director distinto con una vinculación especial a la orquesta.

- Variedad de planos de instrumentos. Distintos valores de plano:
  - ✓ Primeros planos: Trompa, clarinete, contrabajo, violín, timbales.
  - ✓ Planos conjunto de secciones instrumentales: madera, violines, violas, contrabajos.
  - ✓ Contrasta con esta variedad de secciones, el único plano de trompa por lo que respecta a la sección de metal. Principalmente, es la sección de cuerda la que vemos desde diferentes ángulos
  - ✓ Se dan tres tipos de plano del director:
    - Planos americanos largos de duración y estáticos,
    - Planos con panorámica para abrir del director a orquesta o de orquesta a director
    - Planos desde el director con un *zoom out* que abre a la sección de violines.

Cambio de escenario, saliendo de la sala *Musikverein* para la actuación de un ballet en un escenario. Se trata de una coreografía neoclásica: el vals no es bailado por pareja bailarín-bailarina, no llevan tutú y van descalzas. Así que rompe los esquemas de lo que los espectadores esperan al oír el vals. Hay que añadir que no se trata de una realización que se base en una narración audiovisual sino que es un plano general fijo en el que, durante todo el tiempo, vemos las bailarinas, con sus solos y sus coreografías conjuntas. Y, cabe destacar, cómo fluye el baile mientras van saliendo y entrando en plano. Su movimiento es el que nos ofrece primeros planos o planos generales. Las bailarinas vienen y van.

- Se trata de una realización austera -plano de cámara fijo- acompañada por unos elementos escenográficos que la apoyan: escenario negro con escasa iluminación que contrasta con el blanco del vestuario de las bailarinas.
- Referente a los cambios de plano, se trata de largos encadenados para dar paso a las escenas de danza y planos por corte cada vez que se va a planos detalle de instrumentos.



De hecho, todas las secuencias de danza permanecen con un desenfoco del plano de la orquesta.

- La sensación de movimiento continuo es debida a la larga duración de la realización del ballet con las bailarinas en continuo movimiento y creación de cuadros escénicos.
- Para terminar, un análisis del tiempo de los planos nos ofrece la conclusión que de los diez minutos quince segundos (10'15'') que dura el vals, dos minutos cuarenta y tres segundos (2'43'') están dedicados al director y cinco minutos y cincuenta y dos segundos (5'52'') al escenario de la danza; así, pues, para enseñar la orquesta sólo queda un minuto y diez segundos (1'40''). Es un dato a tener en cuenta para los análisis de las posteriores realizaciones.

Todos estos elementos analizados conducen a la conclusión de que se trata de una realización que fluye en su lentitud y que te adentra en la obra como espectador desde el principio hasta el fin.

## **b) *Vals Danubio Azul*, Concierto Año Nuevo, 2011**

### **Director musical:**

Franz Welser Möst

### **Director audiovisual:**

Brian Large

**Ejemplo 11:** <https://www.youtube.com/watch?v=tEDxGTLAUzQ>

(Subido a *Youtube* por "heymystuff")

### b.1) Análisis

No deja de resultar curioso que cuando alguien nombra Brian Large resulta que es conocido como el realizador del concierto de Año Nuevo desde Viena; a pesar, de tener en sus espaldas una gran cantidad de eventos musicales realizados.

Incluso los profanos en la materia saben, a menudo, de quién se trata.

Brian Large estudio en la Royal Academia of Music y se doctoró en música y filosofía. Fue director del departamento de Música y filmación en la BBC durante quince años, desde el año 1965 hasta el año 1980. Es decir, que su proyección musical y audiovisual no deja lugar a dudas. En su haber cuenta con un gran número de óperas filmadas, así como conciertos. Y, precisamente, fue el gran número de conciertos de Año Nuevo lo que le llevó a la fama.

En el año 2011, fue el encargado de la realización del concierto. Ese año, el director musical fue un austríaco Franz Welser-Möst. No estamos ante un maestro con la fama de Herbert Von Karajan, así que el análisis audiovisual de la realización puede resultar un tanto diferente puesto que, seguramente, los planos largos del director que hemos apreciado en el anterior análisis, aquí no tendrán la intencionalidad pretendida.

A finales de los 80, evidentemente no existía la tecnología que en 2011 ya se había desarrollado. Si entonces las cámaras empleadas eran HD y SD<sup>57</sup>, en este año, toda la tecnología ya era de alta definición (HD). Así que Brian Large contó con quince cámaras Sony HD-1500 y una cámara Sony HDC-P1, además de sonido Dolby Surround 5.1. Es decir, contó con una tecnología puntera en esa época. Tres cámaras remotas y una *railcam*, la cámara que se desliza sobre un raíl anclado de extremo a extremo del techo y que da el espectacular plano cenital de sala. También, dentro de la orquesta están situadas dos minicámaras. Y, en esta realización en concreto, el director dispone de tres cámaras más Sony HDC-1500 para la realización de las imágenes del ballet en el hall. Así pues, dispone de un total de dieciocho cámaras y treinta y tres micrófonos para que dicha realización del evento ofrezca un alto nivel no sólo en cuanto a calidad técnica sino artística.

## b.2) Táctica

Österreichischer Rundfunk (ORF), la radio y televisión públicas austríacas<sup>58</sup> han dado su permiso para publicar el plano de cámaras que muestro a continuación. En él podemos ver la táctica diseñada por Brian Large.

---

<sup>57</sup> HD, tecnología en alta resolución y SD, tecnología en baja resolución. Actualmente, se trabaja ya en unidades móviles con una resolución de 4K.

<sup>58</sup> Todas las ilustraciones del concierto del año 2011 pertenecen a:

<http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>

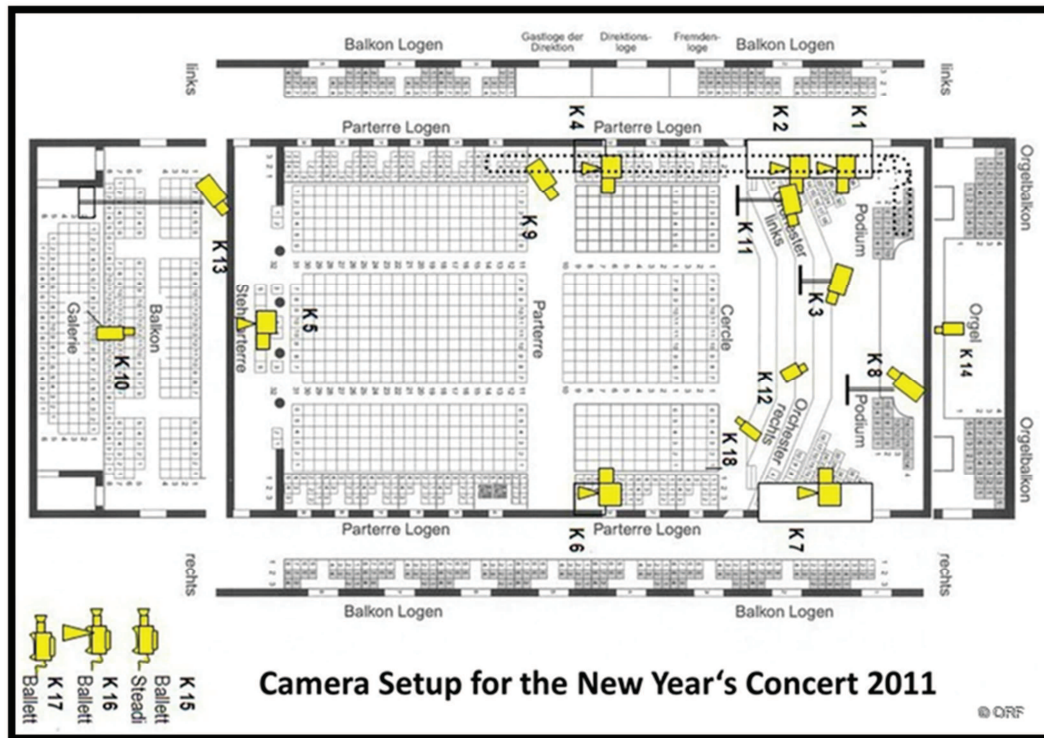


Figura 49 Plano de cámaras realización del concierto de Año Nuevo Enero 2011. R. Penzel

A continuación, las fotografías que nos muestran su colocación en sala<sup>59</sup>:



Figura 50 Cámaras 1 y 2 (Escenario lateral izquierda). R. Penzel.

<sup>59</sup> Enumero las cámaras con números arábigos para su mejor identificación en el plano y por su uso normalizado dentro de la profesión.



**Figura 51** Cámara 3 (interior escenario). R. Penzel.



**Figura 52** Cámara 5 (Plano general frontal). R. Penzel.



**Figura 53** Cámara 6 (Lateral derecho, sobre platea). R. Penzel.



**Figura 54** Cámara 7 (Lateral derecho, sobre escenario). R. Penzel.



**Figura 55** Cámara 8 (Lateral derecho, dentro escenario/ Contraplano). R. Penzel.



**Figura 56** Cámara 9 (Plano cenital con raíl y con control remoto). R. Penzel.



**Figura 57** Cámara 11 (Lateral izquierdo en el interior de escenario). R. Penzel.



**Figura 58** Minicámara en el interior de escenario. R. Penzel.





**Figura 59** Cámara 13 (Lateral izquierdo, plano general). R. Penzel.



**Figura 60** Cámara 14 (Contraplano general desde el primer piso). R. Penzel.



**Figura 61** Cámara 14 (a) (al lado del director). R. Penzel.



**Figura 62** Cámaras 15 , 16 y 17 (En el hall, para la realización del Ballet). R. Penzel.



Las cámaras 4 y 10 cubren un lateral izquierdo y un gran plano general.

En conclusión, nueve cámaras están montadas en el escenario, tres cámaras a mitad de sala y tres cámaras, al final de sala; aparte, están las tres cámaras fuera de sala para el ballet. En cuanto a los puntos de vista, seis cámaras están situadas a izquierda de escenario y cinco cámaras, en la zona derecha. De esta manera, se consiguen, también gracias a las ópticas de cada cámara, diversos puntos de vista de cada zona de instrumentos. Una cámara está situada en contraplano desde el escenario; este plano es muy efectista ya que, aunque la orquesta está de espaldas a la cámara, el director musical y el público, están de cara al espectador que, en ese momento ve la retransmisión. El punto de vista es lo que pueden ver los músicos; perceptivamente para los espectadores que están en casa, es una manera de acercarse a la orquesta y “tocar” el concierto.





También, el hecho de poner una cámara dentro del escenario (plano de violoncelos), acerca la música al espectador desde puntos de vista inusuales.



Es labor del realizador buscar aquellos puntos de vista que pueden enriquecer y dinamizar una retransmisión sin repetir continuamente aquellos puntos de vista esenciales cuando se trata de una retransmisión con un número inferior de cámaras.

### b.3) Estrategia: Secuenciación analítica

Núm.	Time Code	Cambio	Descripción	Movimiento interior	Frame del plano
1	00:00:00	Inicio E (6'')	Welser-Möst: Plano americano	Estático	
2	00:00:08	E (2'')	Trompa: Plano detalle	Zoom out hasta abrir a toda la orquesta	



3		E  (2")	Sección viento:  Plano general		
4	00:00:38	E  (3"08fr)	Contrabajos:  Plano figura contrapicado	Estático	
5	00:01:00	E  (1"12fr)	Ballet		
6 (a)	00:01:23		Director y violines PF lateral izquierdo	Panorámica izquierda con <i>zoom out</i> a toda la orquesta	
6 (b)		E  (4fr)	Orquesta:  PG		
7	00:02:12	E  (3")	Flauta y clarinete:  PF	Estático	

8	00:02:16	E  (3'')	Violoncelos:  PF	Estático	
9	00:02:19	E  (3'')	Flauta y clarinete:  PF	Estático	
10	00:02:23	E  (3'')	Violoncelos:  PF	Estático	
11 (a)	00:02:26	E	Violín:  PP de escorzo	<i>Zoom out</i> (retro) que abre hasta tener el director con la sección de violines en fuga	
11 (b)		E  (1'')	Violines en fuga con director		

12 (a)	00:02:43	E  (2'')	Ballet  Bailarinas  Plano secuencia		
12 (b)	00:03:47	E  (1'')	Ballet  Bailarines  Plano secuencia		
13	00:04:32	E  (2'')	Sala:  PG	Panorámica vertical	
14	00:04:48	E  (2fr)	Sala:  Plano cenital con primer término de lámparas	<i>Zoom out</i> a plano general	
15 (a)	00:05:28		Director:  PA	<i>Zoom out</i> hasta gran plano general	

15 (b)		E  (12fr)	Sala:  Gran plano general de contra		
16	00:05:42	E  (3fr)	Ballet  Bailarinas		
17	00:06:00	E  (3fr)	Ballet  Bailarines		
18	00:06:30	E  (2")	Ballet  Bailarinas  Y bailarines		
19	00:06:50		Sala:  GPG en contra	Panorámica derecha con el raíl	
19 (b)		E  (1")	Sala:  GPG lateral		



20	00:07:22	E  (3fr)	Ballet		
21	00:08:20	E  (3fr)	Ballet  Dúo		
22	00:09:00	E  (2fr)	Ballet entra en la sala		
23	00:09:47	E  (2fr)	Plano lateral  Ángulo izquierdo	Estático	
24	00:09:51	E  (2fr)	PP Bailarina		
25	00:09:56	E  (3fr)  Final	Gran contraplano general picado  (primer término con flores)		

#### b.4) Comentarios sobre la realización

En la realización de Brian Large podemos constatar, no sólo una riqueza de planos distintos, sino unos ángulos nuevos en comparación con la realización de Humphrey Burton de 1987. Empieza con un plano del director, respeta el silencio del inicio y la entrada que da el director a los músicos. A continuación, arranca un plano detalle de la trompa hasta llegar a un plano general de la sección de viento, meticulosamente planificado: podemos ver cómo a medida que la cámara va abriendo el plano, van entrando el resto de instrumentos de viento. En este momento podemos recordar el concepto de cinematografía del cual nos habla José Nieto. Y es que, a medida que va creciendo la densidad de la orquesta, el plano va creciendo en espectacularidad. Seguidamente, nos sorprende con un plano contrapicado de los contrabajos, los cuales están dispuestos perfectamente y podemos apreciar el plano figura de cada uno de ellos. Este inicio es totalmente un lenguaje audiovisual con una *lectio score* bien trabajada y desmenuzada. Nada ocurre por casualidad.

En el siguiente plano, salimos de la sala y empieza lo que va a ser un ballet muy distinto del que se realizó en el 1987. Después detallaré los elementos de esta coreografía con una narrativa explícita.

Si seguimos con la orquesta, después de veintitrés segundos de ballet y una vez en la sala de conciertos, empieza con un plano del director más el conjunto de violines y, a través de una panorámica lateral izquierda, nos enseña toda la orquesta; volvemos a apreciar la densidad de un crescendo orquestal con un plano general de orquesta que va creciendo. A partir de aquí, se suceden planos de varios instrumentos con la correspondiente pregunta-respuesta: flautas, violoncelos y violines.

Después de una salida de sala para continuar con la narración del ballet, volvemos a ella con dos planos generales que empiezan con un mismo concepto: arrancan desde un primer término para ir abriéndose a un plano general; el primero, empieza con un plano de flores-elemento ya típico en los conciertos de Año Nuevo; el segundo, con un primer término de las lámparas. Pero, está todo tan meticulosamente ensayado y planificado que, en cuanto llega el *forte* en el ataque de compás, vemos el gesto del director a través de un plano americano del mismo (plano 15).

A partir de este momento, se convierten en protagonistas los bailarines con la historia narrativa que interpretan. En la sala se suceden planos generales y, a partir del momento en que entran a escena los bailarines, ya no vemos más la orquesta ni el director.

De esta manera, la realización pasa de tener momentos de riesgo bien planificados a una realización muy pautada sobre los pasos de los bailarines. Al principio, en el *hall* de entrada, los bailarines han sido presentados a través de planos secuencia que los iban acompañando, poco a poco, la realización implicaba alguna cámara más; hasta que al llegar a la sala, evidentemente, la acción se ha seguido con las cámaras que hasta el momento habían mostrado la orquesta.

Contrasta este baile con el del año 1987. A pesar de llevar veinticuatro años, en esta edición aparece con todos los elementos tópicos: tutú blanco, puntas y pasos de ballet clásico. La historia no es más que una historia común: chico conoce chica, se avergüenza, pero al final, acaban juntos. En fin, un tópico narrativo, llevado a la pantalla de manera magistral por Brian Large.

#### b.5) Elementos finales

A continuación expongo un resumen de los elementos de esta realización:

- Riqueza de planos: distintos instrumentos
- Riqueza de valor de planos: planos cortos, planos medios, plano americano del director, planos generales y grandes planos generales.
- Riqueza de ángulos: planos picados, cenitales y contrapicados; así como planos secuencia en el ballet.
- Composiciones fotográficas con elementos decorativos en primer término: lámparas o centros florales (planos 13 y 14; así como el gran plano general picado, con un gran centro de flores en primera línea)
- Perfección en el cambio de planos.
- Seguimiento de la densidad orquestal: cada plano justificaba el momento musical orquestal
- Ritmo pausado, pero sin cesar el movimiento.



- Los planos cortos de instrumentos no tienen movimiento; no ocurre así en el caso de planos más abiertos o generales, durante los cuales se dan panorámicas o movimientos *zoom*.
- Los cambios de plano se caracterizan por largos encadenados (de hasta seis segundos en el primer cambio de plano) entre los planos de instrumentos musicales. Sin embargo, en la realización del ballet, los encadenados son mucho más cortos (entre dos y tres *frames*)

En resumen, Brian Large ofrece una realización cinematográfica de la parte orquestal; pero, no hay duda que los planos más abiertos de director musical con orquesta y el ballet ocupan más de la mitad de la duración del vals. Así, sólo emplea un minuto siete segundos de planos detalle de músicos e instrumentos frente a los casi tres minutos de director más orquesta en plano general y los cinco minutos aproximados de ballet, convierten la realización del vals del *Danubio Azul* en una realización fundamentada en el ballet. Aún así, la calidad de la realización instrumental es evidente que refleja lo que la partitura aporta.

Se trata de una realización dinámica: poca dedicación a planos de orquesta, pero con una gran variedad de planos y movimiento continuo.

### c) *Vals Danubio Azul*, Concierto Año Nuevo, 2013

**Director musical:**

Franz Welser Möst

**Director audiovisual:**

Karina Fibich

**Ejemplo 12:**

<https://www.youtube.com/watch?v=ISm730vHSGM&feature=youtu.be>

(Subido a Youtube por M. Millà)

Karina Fibich fue la realizadora del concierto por segunda vez consecutiva, aunque había ya trabajado como ayudante de Brian Large durante varios años. En el año 2008 ya había sido la realizadora de la señal personalizada para la ORF, mientras Brian Large asumía la dirección de la señal internacional. Así que se mostraba como profesional del medio

audiovisual y gran conocedora del planteamiento por lo que respecta a la realización de un evento-concierto de tal calibre como es el concierto de Año Nuevo.



**Figura 63** Karina Fibich y Brian Large en el control de realización de la Unidad móvil. E. Palasan.

### c.1) Táctica

Para plasmar en las pantallas la partitura y todo lo que rodea a dicho evento musical retransmitido desde Viena, Karina Fibich dispuso quince cámaras en el interior de la sala y, otras tres, fuera de la sala. Una de estas tres cámaras muestra los momentos del director antes de salir a escena y, otras dos, situadas fuera del edificio, muestran un plano general del edificio y un plano de la entrada al edificio.

Una de las novedades de este año es, precisamente, el plano que el público de la sala no puede ver: el director musical en plano secuencia entrando en la sala y dirigiéndose hacia su sitio. Aporta siempre emoción ver al director musical en sus momentos previos y, poderlo ver, es una “curiosidad” más añadida a la realización.

Por lo que respecta al vals del *Danubio Azul*, ese año se optó por unas imágenes fotográficas invernales que acompañaban la música fuera de la sala. Eran imágenes, lógicamente, grabadas. Parece que podrían darse problemas de sincronización entre el vídeo y la vuelta a la sala. Para salvar este posible problema en cuanto a la realización, podemos ver cómo Karina Fibich optó por pasar de las imágenes del vídeo a la sala a

través de imágenes de elementos arquitectónicos o de la decoración floral. De esta manera, podía continuar con la orquesta sin problemas de sincronía. Por ejemplo:

1. Del plano 4 al plano 5 (elemento de decoración floral)
2. Del plano 18 al plano 19 (plano detalle de la lámpara colgante)
3. Del plano 45 al plano 46 (plano detalle de decoración floral en una de las cariátides)

La disposición de las cámaras sería la siguiente:

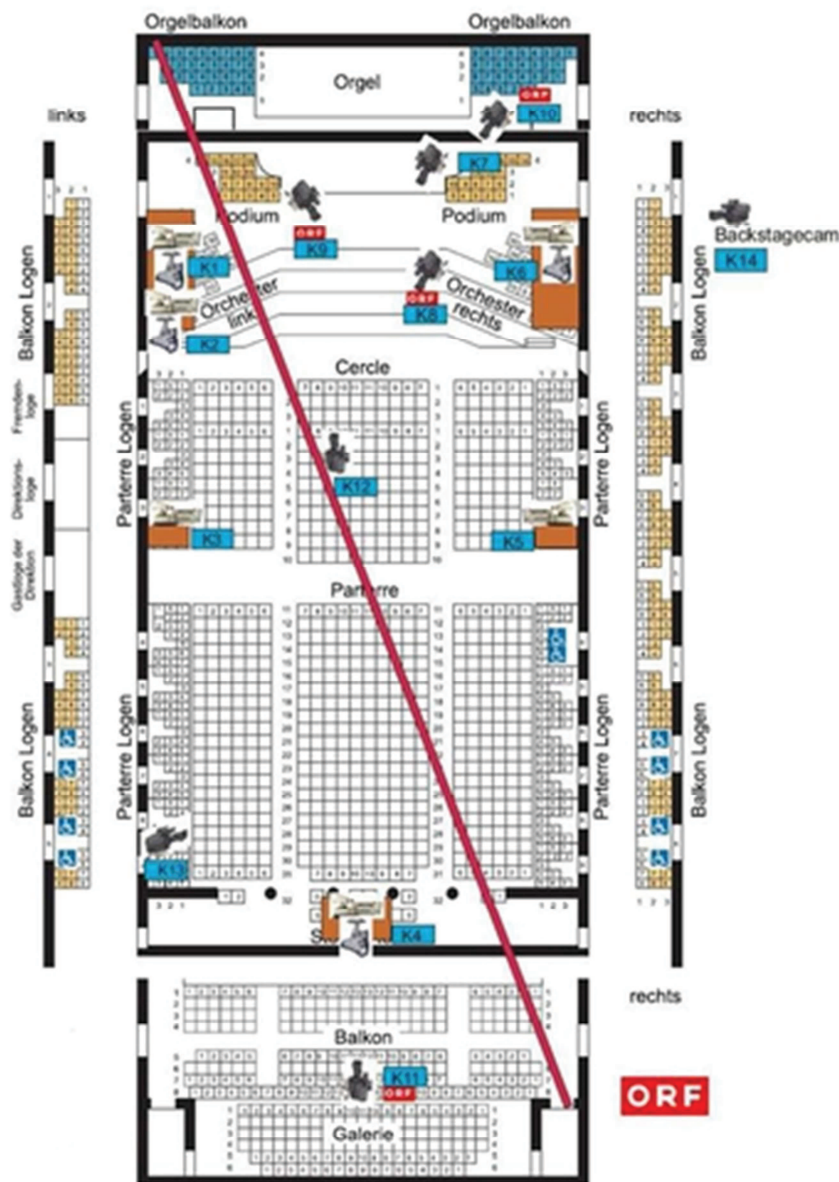


Figura 64 Plano de cámaras para la realización del concierto de Año Nuevo de enero de 2013.

A continuación, el emplazamiento de las cámaras en la sala *Musikverein*.






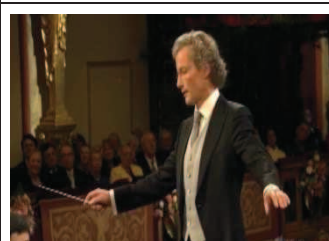
Figura 65 Cámaras 7, 13 y visión de la cámara con raíl desde el piso superior.









Figura 66 Cámaras 5, 6 y visión de la cámara con raíl contrapicada.

En estas imágenes, podemos ver el montaje de los raíles donde va la cámara con la que Karina Fibich nos proporciona las imágenes cenitales durante el concierto. Esta tecnología nos acerca a puntos de vista que ni tan solo los asistentes a la sala pueden tener. También podemos ver cómo a través de los centros florales se esconden los anclajes que sustentan las cámaras y las cámaras mismas.







c.2) Estrategia: Secuenciación analítica







Núm.	Time Code	C/E	Descripción	Movimiento interior	Frame del plano
1 (a)	00:00:00		Plano medio del director saliendo a escena: Plano secuencia	Seguimiento del director	
1 (b)		C	Plano Figura del director entrando en la sala	Seguimiento del director	
2	00:00:10		Llegada del director al atril	Seguimiento del director	
3	00:01:04	E (2'')	PF Director marca inicio		





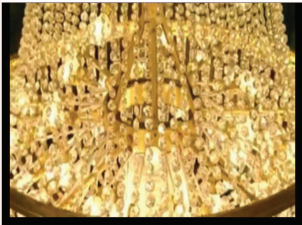









4	00:01:11	E (1'")	Imágenes de Viena		
5 (a)	02:13:06		Plano detalle de los centros florales	Panorámica vertical	
5 (b)	02:19:24	C	Plano general lateral de la orquesta		
6	02:19:24	C	PM Clarinetista	<i>Zoom in</i>	
7	02:25:11	C	Plano detalle Violín		
8	02:31:12	E (1'12 fr)	PM en fuga de los contrabajos		







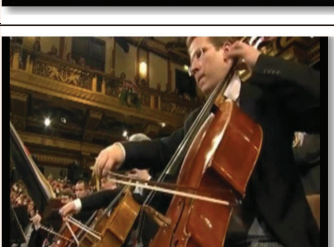
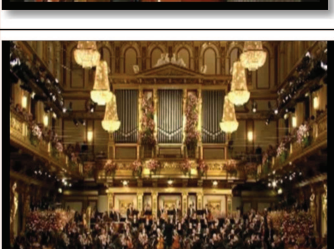
9 (a)	02:37:10		Plano cenital Sala Musikverein	Zoom out  Vueltas "Vals"	
9 (b)			Plano cenital más abierto de la Sala Musikverein	Zoom out	
9 (c)			Plano cenital más abierto de la Sala Musikverein	Zoom out	
9 (d)			Gran Plano cenital más abierto de la Sala Musikverein	Zoom out	
10	03:18:23	C	PF Violinista		
11	03:22:06	C	PF Violoncellos en contrapicado		







12	03:25:20	C	PM Flauta y Piccolo		
13	03:29:10	C	PF Violas		
14 (a)	03:33:11	C	PF del Director	<i>Zoom out</i>	
14 (b)			Gran Contraplano General Orquesta más público		
15 (a)	03:48:12		Contraplano General Violines y público	Panorámica lateral a arpa	
15 (b)		C	PF arpista		

16	04:05:02	C	PP Trompetas		
17 (a)	04:07:01	E (1")	PF Violoncelos en contrapicado		
17 (b)			Plano detalle arco Violoncelos		
18	04:21:24		Imágenes de Viena		
19 (a)	04:53:18	E (1")	Plano detalle de la lámpara de la sala	<i>Zoom out</i>	
19 (b)		C	Plano cenital de la sala más abierto		







20	05:08:05	C	PF lateral en fuga de la sección de vientos: trombones más trompetas		
21 (a)	05:11:22		PF Violinista	<i>Zoom out</i>	
21 (b)		E (2'')	PG Orquesta Frontal lateral		
22 (a)	05:35:12	E (2'')	Plano detalle de los centros florales	<i>Zoom Out</i>	
22 (b)			PG Lateral de Cuerda y director		
22 (c)			PA director		



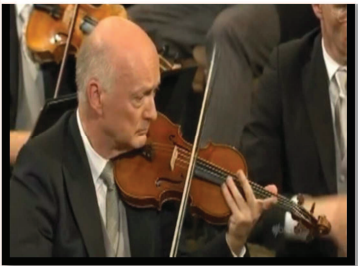





23 (a)	05:55:17		PG del piso superior de la sala	Movimiento hacia el director	
23 (b)		C	Plano cenital general de Orquesta más público		
24	06:10:17	C	Plano detalle Arco Violín		
25	06:14:13	C	PF Flautas y Oboés		
26	06:17:19	C	PF Violoncellos en contrapicado		
27	06:21:18	C	PG ajustado a escenario con orquesta		


28	06:25:16	C	PA director  (en contraplano)		
29	06:31:22	C	Plano detalle del timbal		
30	06:33:08	E  (2")			
31 (a)	06:33:08		Plano detalle de las cariátidas de la sala	Zoom out con giro	
31 (b)		C	GPG cenital de la sala		
32	07:10:08	C	Plano detalle Trombones		




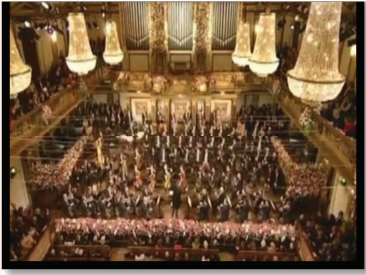




33 (a)	07:12:04		Contraplano del gran plano general	Zoom in a director	
33 (b)		C	PF del director		
34	07:25:04	C	PM Tuba y trombón		
35 (a)	07:27:00		GPG	Zoom in	
35 (b)		C	PG ajustado a escena		
36	07:40:21		PF Violinistas		

37 (a)	07:48:02		PA Director		
37 (b)		C	PA Director: da entrada al <i>concertino</i>		
38	07:53:05	C	PP <i>Concertino</i>		
39	07:54:06	C	PP Violista		
40	07:55:11	C	PP <i>Concertino</i>		
41	07:56:20	C	PP Violista		

42	07:58:09	C	PF Violoncelos en contrapicado		
43	08:06:22		PP <i>Piccolo</i>		
44 (a)	08:10:16		PF Director y Violines primeros	<i>Zoom out</i>	
44 (b)		E (1"16fr)	Plano en escorzo del centro floral en primer plano con la orquesta		
45	08:26:00	E (2")	Imágenes de Viena		

46 (a)	09:01:19		Plano contrapicado de las cariátides	Panoràmica hacia PG público y orquesta  Inicio Tema  Vals	
46 (b)		C	Plano Picado General sala más orquesta		
47	09:26:07		PP trompetas	<i>Zoom in</i> a primer plano trompeta	
48 (a)	09:33 :22		PG lateral orquesta	Panoràmica lateral	
48 (b)		E  (1")	Plano detalle del centro floral		



49 (a)	09:44:06		Plano cenital de la parte lateral derecha de la sala	Panorámica circular	
49 (b)		E (1")	Plano cenital general central		
50	10:17:00		Plano detalle de los timbales		
51 (a)	10:20:13		GPG en contraplano de la orquesta y el público	<i>Zoom in acelerado</i>	
51 (b)			PA de director en su gesto de ataque final		
52	10:30:04		PG de orquesta		

### c.3) Comentarios sobre la realización

Aquí nos encontramos con un inicio muy distinto al de las otras dos retransmisiones escogidas. Para empezar, el plano secuencia novedoso, ya comentado anteriormente, del director musical entrando en la sala desde el *backstage*. A continuación el plano de espera y entrada de la orquesta del mismo director y, sin pasar por ningún instrumento musical, ya empiezan las imágenes pregrabadas. A pesar de entrar tan pronto, no serán imágenes que sobrepasen los minutos de la orquesta en imagen. Al contrario, un minuto después regresamos a la orquesta a través de una panorámica vertical que parte de un plano detalle de flores hasta llegar al plano lateral de la orquesta. A partir de aquí, varios planos encadenados por corte y sin movimiento (clarinete, violín y contrabajos) llevarán al espectador a uno de los momentos especialmente pensados para ilustrar la partitura en la pantalla. Con el inicio del tema del vals, empieza un movimiento circular de la *skycam*, la cámara colgada del techo y que recorre la sala de punta a punta diagonalmente. Es importante remarcar este movimiento porque, como todos sabemos, el baile del vals supone, precisamente, dar vueltas en movimiento de rotación sobre uno mismo y de traslación en el espacio. Así, Karina Fibich traslada dicho movimiento a la pantalla. Vimos semejante “vals de las esferas” en la película dirigida por Stanley Kubrick 45 años antes: *001, Odisea en el espacio*.

Hasta las nuevas “imágenes-postal”, la realizadora pasa por diversos planos de instrumentos. Después de dichas imágenes, vuelve a la sala con un plano detalle de la lámpara. Dichos encuadres recuerdan la manera de realizar y mostrar la sala de su maestro Brian Large. Se trata de encuadres con un gran primer plano – arquitectónico o floral- que va descubriendo la sala o la orquesta.

Podría afirmar que la realización de Karina Fibich sigue un patrón en cuanto a la sintáctica de la realización:

1. Imágenes de postal con las que se regresa a la sala a través de planos detalle, este recurso funciona como elemento estético a la vez que técnico ya que evita cualquier problema de sincronización “imagen-partitura”
2. Planos estáticos de instrumentos musicales
3. Encadenados a planos de la sala para potenciar todos sus elementos decorativos y arquitectónicos



Las idas y venidas de estos planos vendrán marcados por lo que la música va “describiendo”.

Por lo que respecta al director, el tamaño del plano siempre es americano y el punto de vista, invariablemente, desde derecha o izquierda de escenario. Si la entrada del director la vemos desde el punto de vista de los violines primeros, el acorde final lo vemos interpretado desde el lado opuesto.

#### c.4) Elementos finales

*A priori*, quiero subrayar el gran número de planos de orquesta, hecho evidente si tenemos en cuenta que en esta realización las salidas de escena sólo llenan dos minutos diez segundos del total de la interpretación del *Danubio Azul*.

Las principales características de esta realización son:

1. Gran cantidad de primeros planos de instrumentos. Todos, o casi todos, aparecen en primer término: clarinete, violín, *piccolo*, flauta, trompeta, violoncelo, trombón, tuba, caja viola y timbales.
2. Pocos planos de conjunto de instrumentos, aunque sí hay un elevado número de vistas picadas de la sala desde la cámara colgada (*skycam*)
3. Pocos puntos de vista distintos. Con esto me refiero a que el plano de los violoncelos siempre es el plano contrapicado desde la derecha de escena<sup>60</sup>; o bien, el plano de las flautas o conjunto de madera, siempre aparece también desde el mismo punto de vista, izquierda de escenario.
4. Continuo movimiento, sin prisas, mediante zoom in o zoom out y panorámicas verticales u horizontales. Sólo permanecen estáticos los planos de instrumentos.
5. Edición por corte entre planos de instrumentos y edición por encadenado entre planos que dan paso a las imágenes externas de vídeo o a detalles de la sala.
6. Planos en fuga o composiciones con puntos de vista extremos: cenitales o contrapicados

---

<sup>60</sup> Excepto en el último plano en el que aparecen desde el punto de vista opuesto.

Finalmente, quiero añadir que, en este caso, la realización ha tenido que tener en cuenta más planos de instrumentos debido a los escasos dos minutos de imágenes externas. Esto lleva a tener en consideración que el número de planos de orquesta sea el doble aproximadamente: 27 y 25 en las anteriores realizaciones y 51 en la realización de Karina Fibich.

Como evaluación genérica, y por lo que puede apreciarse, estamos ante una realización con decisiones tomadas que aportan seguridad en el momento del directo: pocos cambios de ángulo, casi inexistente movimiento interior de plano y encadenados a planos “subjetivos” de decoración o elementos arquitectónicos al volver a la sala de conciertos.

**d) *Vals Danubio Azul*, Concierto Año Nuevo, 2016**

**Director musical:**

Mariss Jansons

**Director audiovisual:**

Michael Beyer

**Ejemplo 13:** [https://www.youtube.com/watch?v=S\\_fk5aoEfl4](https://www.youtube.com/watch?v=S_fk5aoEfl4)

(Subido a *Youtube* por “Egon Hilgers”)

Michael Beyer es considerado por el crítico Borja Terán un realizador “preciso y analítico”<sup>61</sup>. Lo que significa esta definición lo podemos evaluar después del análisis de su realización del *Danubio Azul*.

En primer lugar, ¿quién es Michael Beyer? Y, es que hay que reconocerlo, Brian Large se convirtió en el realizador archiconocido de este evento musical; después vino su ayudante Karina Fibich...pero, ahora, es Michael Beyer quien nos traslada con su mirada a uno de los conciertos emblemáticos que podemos ver a través de la pantalla.

---

<sup>61</sup>Consultado desde <http://blogs.lainformacion.com/telediaria/2016/01/01/concierto-de-ano-nuevo-cuatro-valores-televisivos-para-su-exito/>

Michael Beyer, de origen alemán, estudió piano y teatro musical. Sus estudios le llevaron como asistente del director de la ópera de Hamburgo; pero, también, profesionalmente fue asistente de Brian Large. Establecido como profesional autónomo ha llevado a cabo numerosas grabaciones de conciertos y óperas. Así pues, una importante trayectoria académica y profesional en el ámbito musical para poder llegar a la realización del concierto con el que cualquier profesional del medio sueña: el Concierto de Año Nuevo. Durante los años 2010, 2012 y 2013 realizó las secuencias de ballet. Posteriormente, fue el responsable de la realización del concierto en su globalidad durante los años 2014, 2015, 2016 y 2017.

Hoy en día, podemos afirmar que este concierto tiene dos directores principales, dos actantes del concierto: el director musical y el director de realización. Los dos deben tener una buena comunicación y coordinación entre ellos ya que el concierto se ha convertido ya en una “historia audiovisual” con ballet, “músicos-actores” que intervienen en las bromas, público que participa gestualmente, entre otras anécdotas. Así pues, quiero destacar en esta realización y, tal como he remarcado cuando hablaba de las convenciones sociales en el punto dedicado al concierto dirigido por Herbert Von Karajan y realizado por Humpfrey Burton, que ya en este momento el realizador sabe perfectamente que tiene que dedicar su realización a la broma inicial: antes de empezar la interpretación del Danubio Azul, el director hace sonar la trompa solista y hace parar en ese momento la orquesta para recibir los aplausos de la gente y desear el feliz año a los asistentes y a todos los espectadores que ven la retransmisión. El realizador ordena un primer plano del director en ese momento, en espera de la expresión para mostrar que es la broma anual. Sin embargo, en el momento de iniciar, ya en serio, la interpretación, el realizador omite el plano inicial del director musical Maris Jansons para empezar con un gran plano general y seguir con el plano corto del violón en *tremolo*. Evidentemente, a partir de estos minutos iniciales, ya podemos considerar una estrategia planificada por parte del realizador.

#### d.1) Táctica

Michael Beyer empleó quince cámaras, ocho de las cuales fueron operadas con control remoto. Uno de los retos era poder hacer invisible la tecnología a los ojos del espectador y, eso, fue conseguido. Es muy difícil esconder cualquier elemento tecnológico -desde las cámaras al cableado-, sin embargo, Beyer logró que fuera así.

También, tuvo una valoración positiva trabajar en una unidad móvil con una capacidad tecnológica de muy alto nivel.



**Figura 67** Unidad móvil- TV Skyline Ü8- para el concierto de Año Nuevo de Enero 2016.

Es muy importante tener dispuestas las cámaras bien en la *regie* para que, con una ojeada, se pueda ver toda la planificación de las cámaras con sus planos respectivos. Y, es que es muy distinto, realizar en directo que en diferido. La planificación, la comunicación y la coordinación en una retransmisión no se pueden dejar a una improvisación que, en mi experiencia, puede dar más de un disgusto en el momento del directo. Con las siguientes palabras del realizador del *Digital Konzert Hall*, Robert Gummlich, queda expresada la importancia que tiene una buena disposición de cámaras en el control de realización:

He did not always use the best pictures but often only the ones from the middle (K5 / 6). I know the problem: You might loose the cameras, that are not directly in front of you, out of the focus when you are improvising. And I think especially the choir looked better from the sides in profiles (Robert Gummlich, director, *Digital Konzert Hall*)<sup>62</sup>.

Robert Gummlich, en su evaluación sobre la realización, constata dos problemas:

- ✓ La improvisación al realizar, sin una planificación de cada uno de los planos.
- ✓ Mirar sólo el centro del panel donde están los monitores con cada uno de los planos de las cámaras.

---

<sup>62</sup> Gummlich, R. (comunicación personal, 1 julio 2013)

La consecuencia de estos dos errores es que la realización no fluye y se pierde la riqueza que pueden dar el resto de los planos dados por los cámaras.

Referente al concierto de Año Nuevo, para estar preparados para el día del concierto, todo el equipo técnico y artístico realizaron cinco ensayos con la orquesta entre los días 27 y 29. El día 30 ensayaron con la orquesta ya vestida como el día del concierto y con público. El día 31 por la mañana efectuaron una grabación del concierto y el día 1, ya llegó la retransmisión en directo. Es decir, antes de llegar a las televisiones –o pantallas- de todo el mundo, ya se habían realizado siete ensayos con cámara. Sólo de esta manera se puede improvisar si aparece cualquier problema durante la retransmisión.

El número de cámaras empleadas son quince. De éstas, tres cámaras están situadas en torres elevadas y otras dos en raíles laterales a derecha e izquierda; uno de ellos con una curvatura de 90°.

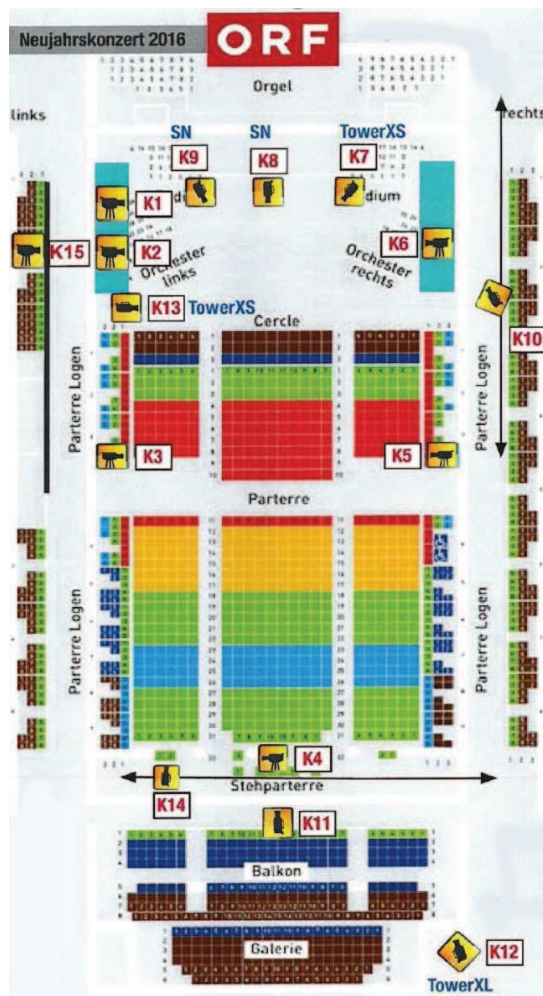


Figura 68 Plano de cámaras para la realización del concierto de Año Nuevo de enero de 2016



A continuación, muestro las distintas cámaras desde su ubicación:



**Figura 69** Cámara 2 (lateral izquierdo escenario)



**Figura 70** Cámara 4 (frontal escenario-fondo sala)



**Figura 71** Cámaras 6 y 5 (lateral derecho)





**Figura 72** Cámara 6 (indicaciones al cámara en una Tablet, script)



**Figura 73** Cámara 5 (lateral derecho)



**Figura 74** Cámara 7 (lateral izquierda escenario, contraplano)



**Figura 75.** Cámara 7 (lateral izquierda escenario, vista del contraplano)



**Figura 76** Cámara 8 (centro escenario, contraplano sala y director)



**Figura 77** Cámara 9 (lateral derecho escenario, contraplano sala y director)



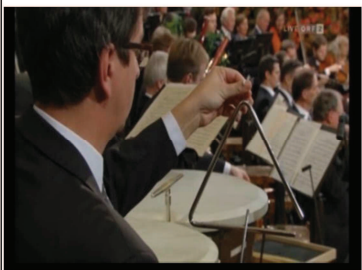


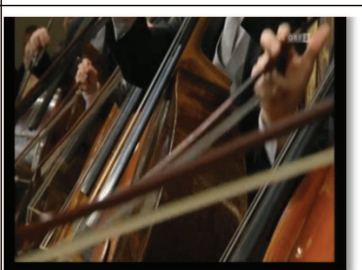


**Figura 78** Cámara 14 (plano frontal, con rail y control remoto)







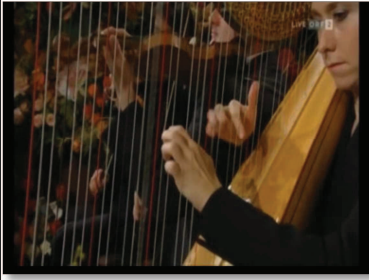

**Figura 79** Controles remotos de cámaras fuera de la sala Musikverein.







**d.2) Estrategia: Secuenciación analítica**

Núm.	Time Code	Cambio	Descripción	Movimiento interior	Frame del plano
1	01:04:24		Gran Plano General		
2	01:09:17	E (4'')	Plano detalle violín primero		
3	01:14:21	E (3'')	Imágenes Valle del Danubio		
4	02:22:15	C	Plano detalle timbales		
5	02:32:19	C	Plano conjunto primeros violines		







6	02:35:14	C	PP triángulo		
7	02:39:13	C	PP <i>Piccolo</i> y Flauta		
8	02:43:03	C	PP <i>Concertino</i>		
9	02:46:02	C	Plano detalle <i>pizzicato</i> Violoncelos		
10	02:50:20	C	PA director		
11	02:57:16		PG lateral orquesta	Panorámica lateral derecha	









12	03:18:18	C	Plano cenital sala	Movimiento lento	
13	03:26:01		Plano conjunto violines primeros		
14	03:29:15	C	PM trompetas en fuga hasta plano detalle trompeta	Zoom in a primer plano trompeta	
15	03:34:24	C	Imágenes Valle del Danubio		
16 (a)	04:04:20	C	PM arpista	Zoom out	
16 (b)			PF arpista		





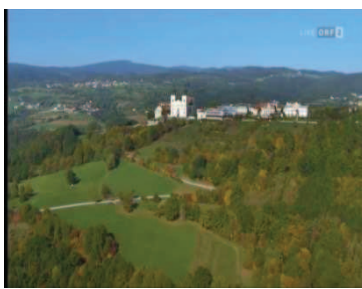
17	04:12:16		PP trompa		
18	04:14:08		PG lateral		
19	04:18:16		PA director		
20	04:23:07		PG hasta plano detalle columna de la sala	<i>Zoom in y panorámica lateral</i>	
		C			
21	04:38:02	C	Imágenes Valle del Danubio		



22	05:37:14	C	Plano detalle centro floral a PF director	Desenfoco y enfoque a director y <i>zoom in</i>	
					
23	05:44:06	C	PM conjunto madera en fuga: clarinetes y fagots		
24	05:48:14	C	PG orquesta más público		
25	05:57:09	C	PM violoncelos en fuga		
26	06:02:17	C	PM flautas		



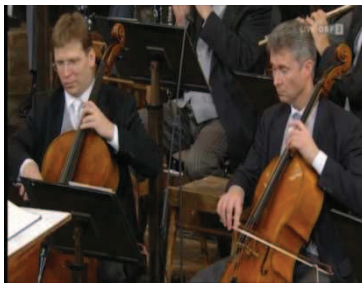


27	06:05:06	C	PA contrabajos en fuga		
28	06:07:08	C	PM clarinete		
29	06:14:06	C	Contraplano general orquesta, director y público	<i>Zoom out lento</i>	
30	06:22:16	C	PM Violoncelos en fuga		
31	06:27:24		Plano detalle violines		
32	06:31:00		Imágenes Valle del Danubio		

33	07:47:12		Plano detalle de la sala hasta Gran plano general cenital	Continúa el movimiento de las anteriores imágenes	
34	08:00:19				
35	08:00:19		PF contrabajos en fuga		
36 (a)	08:02:14		Contraplano general lateral orquesta	<i>Zoom out</i>	
36 (b)			hasta Gran plano general lateral con público		
37 (a)	08:16:22		Plano detalle mano y arco <i>concertino</i> hasta plano medio del mismo	Panorámica a violinista con <i>zoom out</i>	

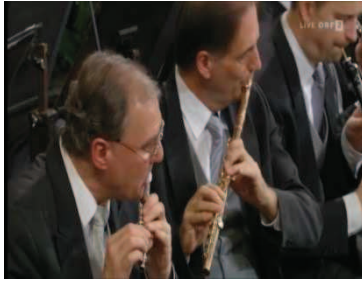




37 (b)					
37 (c)					
38	08:23:18		PA director		
39	08:29:19		Plano detalle <i>pizzicato</i> violín		
40	08:33:14	E  (3 <sup>o</sup> )	Imágenes Valle del Danubio		






41 (a)	09:13:08		Plano detalle volutas de las comuna de la sala hasta contraplano orquesta y director	Zoom out y panorámica	
41 (b)					
42	09:36:22		PA director		
43	09:43:10		PP trompas		
44	09:49:14		PP <i>piccolo</i>		



45	09:53:11		PG lateral orquesta		
46	09:56:10		Plano conjunto madera en fuga:  Clarinetes y fagots		
47	09:59:00		PF violoncelos		
48	10:01:16		PP flauta		
49	10:03:22		PM violoncelos		



50	10:06:03		PM <i>piccolo</i> y flauta		
51	10:08:07		PG picado orquesta lateral		
52 (a)	10:16:11		GPG picado sala hasta el contrapicado del techo de la sala	Movimiento contrapicado a techo	
52 (b)					
53	10:26:13		Imágenes Valle del Danubio		

54 (a)	10:45:14		Plano detalle arcos en contraplano	<i>Zoom out</i>	
54 (b)			PG lateral orquesta		
55 (a)	10:53:05		PA del director en tres momentos para finalizar el Vals		
55 (b)					
55 (c)	11:01:06		Plano Final  Paso a GPG de la sala.		

### d.3) Comentarios sobre la realización

En primer lugar, quiero destacar, después de analizar las imágenes el equilibrio entre la duración de la realización en el interior de la sala y la realización de las imágenes exteriores. Mitad de la retransmisión se dedica a la orquesta (cinco minutos) y los otros cinco minutos restantes se dedican a la orquesta. Respecto a las imágenes del valle del Danubio, se trata de un trabajo muy bien elaborado, tanto por lo que se refiere a la grabación como lo que se refiere a la postproducción. Un aspecto más a valorar y a tener en cuenta es la medida del *tempo*, el ritmo que siguen las imágenes aéreas, sin precipitación y mostrando todo el valle del Danubio hasta llegar a la ciudad de Viena en el último tramo musical. Realmente, sólo con este inicial análisis, podemos hablar de un realizador “analítico y preciso”. A ello, se le suma que se atreve a volver a la sala desde las imágenes exteriores a planos de orquesta, con lo cual, se supone que lleva una medición y un control del *tempo* absolutamente controlado.

Como ejemplo, el primer paso de imágenes de vídeo grabado a la sala Musikverein. En este primer paso, entra, de manera perfectamente sincronizada, con el percutir de los timbales a través de uno de los pocos encadenados de los que se servirá para la realización. Este paso representa un estudio minucioso de la partitura que no dejará ya hasta el final. Así mismo, representa un gran control en todos los aspectos: comunicativo, preparativo, técnico y artístico.

Antes de dar paso a la orquesta en sala, el giro de las imágenes aéreas del valle del Danubio parece anunciar el título: Tempo di valse. Lo que Karina Fibich realiza sobre la música en el plano giratorio de la *skycam*, Michael Beyer nos lo anticipa. A partir de aquí, las imágenes de orquesta están asombrosamente planificadas según la partitura y entran en plano meticulosamente en su momento. La primera secuencia seguida de planos estáticos de orquesta: timbales, violines, triángulo, contrabajos y director, con entre dos y cuatro minutos de duración de planos, no puede realizarse sin su planificación y sus ensayos previos. En el momento siguiente, empieza una lenta panorámica lateral de la orquesta con giro incluido. Ahora sí, música e imagen parecen andar de la mano ya totalmente.

Beyer no ha planificado muchos planos en movimiento, únicamente hace uso de alguna panorámica y algún *zoom*. Así que es de destacar la gran planificación de planos

instrumentales estáticos. Y, esto, precisamente es lo que da dinamismo a la pieza realizada. Otro elemento importante y es imprescindible destacar, es la puntuación que va siguiendo. Sólo existen dos encadenados para pasar a imágenes del valle del Danubio. El resto de la edición es toda por corte. También este dato aporta dinamismo a la realización y la “acelera” más que la “ralentiza”. Parece que Michael Beyer tiene clara confianza en su directo.

#### d.4) Elementos finales y estudio comparativo

Ya he nombrado algunas de las características de esta realización. Propondré alguna más en este apartado:

- Gran variedad de tamaño de planos: planos detalle, primeros planos, planos de conjunto, planos por secciones (madera, cuerda), planos figura, planos generales y grandes planos generales.
- Planos con punto de vista más natural y no tan extremos: los violoncelos, por ejemplo, están a la altura de nuestros ojos. No se dan contrapicados extremos. Aunque sí aparecen vuelos cenitales.
- Planos de instrumentos en fuga, muy valorados estéticamente: planos de contrabajo, violines con los arcos, sección de madera, violines con director, entre otros.
- Mismos instrumentos desde distintos ángulos de vista: flautas, trompas, violoncelos. Estos distintos ángulos de vista enriquecen la realización.
- Edición por corte casi en su totalidad.
- Poco movimiento de los planos, casi siempre son estáticos. Solo 11 planos, de los 50 realizan algún tipo de movimiento. Michael Beyer se queda con el movimiento gestual de los músicos.
- Uso puntual del transfoco: cambio de foco desde el centro de flores al director
- El *tempo* está llevado de manera magistral.
- El plano del director es estático, pero como respira durante tiempo, muestra perfectamente la rica y comunicativa gestualidad de Maris Jansons. Un claro ejemplo es el final de la obra. Sólo muestra el director y no pasa al gran plano general hasta el silencio orquestal y los aplausos. Respecto a este final, quiero resaltar el contraste con el final de Herbert Von Karajan quien, veinte minutos antes del final ya deja la orquesta que acabe sola, sin su dirección.

Michael Beyer creo que realmente es un realizador analítico. Esta realización cuidada y sobria, con pocos elementos que desarrollen una estética demasiado romántica, constituye una diferente concepción de la realización.

En la siguiente tabla, presento una comparación de los cuatro tipos de realización ante una obra que se repite año tras año. En ella quedan analizados los distintos elementos que he ido comentando a lo largo del presente capítulo.

**Tabla 2.** Tabla comparativa de los aspectos de realización en cuatro versiones del *Danubio Azul*.

<i>DANUBIO AZUL</i>	Herbert von Karajan (1987)	Franz Welser-Möst (2011)	Franz Welser-Möst (2013)	Maris Jansons (2016)
Johann Strauss	Humphrey Burton	Brian Large	Karina Fibich	Michael Beyer
Duración	10'30"	10'	10'30"	11'
Imágenes extra	Ballet	Ballet (en directo)	Postales de invierno	Valle del Danubio
Número de cámaras	8 (?)	14 en la sala 3 en el hall-ballet	15 en la sala 1 en el <i>bakstage</i> 2 en el exterior	15 en la sala
Planos Inicio	- Largo plano director (30")/ - Plano detalle trompa	-PA Director (8") -Zoom out: Plano Detalle Trompa a GPG Orquesta	-PA Director -Imágenes pregrabadas	-GPG -Plano detalle violín -Imágenes pregrabadas
Planos Final	-Ballet -F/Orquesta	-PF Bailarina -PG Orquesta	-PG: zoom in a director -PG Orquesta	-Director

<b>Valor planos</b>	<b>Gran variedad:</b> Planos detalle Primeros plano Planos de conjunto Planos generales	<b>Gran variedad:</b> Planos detalle Primeros plano Planos de conjunto Planos generales	<b>Más variedad de instrumentos:</b> Planos detalle Primeros plano Planos de conjunto Planos generales	<b>Primeros planos de instrumentos:</b> aparecen el arpa, el triángulo y las trompetas
<b>Angulación</b>	Punto de vista a la altura de los ojos.	Gran uso de contrapicados y cenitales	Contrapicados y cenitales en extremo	Punto de vista a la altura de los ojos. Sólo algún cenital.
<b>Movimiento interior del plano</b>	Continuo movimiento	Continuo movimiento  Planos cortos estáticos	Continuo movimiento  Planos cortos estáticos	Predominan los planos estáticos.
<b>Editaje</b>	Largos encadenados y desenfocados	Encadenados	Combinación de encadenados y corte	Todo por corte (sólo dos encadenados)
<b>Ritmo</b>	Muy pausado	Pausado	Pausado	Pausado con algún momento de ritmo ágil entre instrumentos

*Nota.* Tabla comparativa de los aspectos de realización en cuatro versiones del *Danubio Azul*, de M. Millà, 2017.

### 3.5- Coda

Con unos medios técnicos muy avanzados, puedo afirmar que las cuestiones técnicas conducen a cuestiones metodológicas y, en el caso del concierto de Año Nuevo, está claro que estas cuestiones metodológicas han evolucionado junto con las técnicas gracias a realizadores del nivel de los cuatro directores presentados en esta investigación,



puesto que se pueden tener todos los medios y avances técnicos al alcance pero no emplearlos en metodología. Cuando en este estudio hablo del ámbito metodológico no me refiero al positivismo, al interpretativismo o a otras muy diversas teorías; sino que me refiero al ámbito de la escritura con la luz, de la escritura con el color, de la escritura con el ritmo, el *tempo* y a tantas escrituras que hacen que la partitura llegue a la pantalla y la percepción del espectador se convierta en una experiencia estética y viva. Se trata de una visión holística de todo el proceso creativo que parte de la escritura musical.

Y es esta percepción del receptor la que da la medida para valorar y ponderar cualquier elemento audiovisual y evaluar con criterios de calidad toda construcción visual de aquello que permanece latente en la partitura.

Si se lleva la metodología al extremo a partir de la tecnología, nos encontramos con casos quizás exagerados de realización audiovisual-musical como el de los conciertos dirigidos por André Rieu. Este director y, también, violinista ha querido popularizar la música clásica y, de hecho, es capaz de llenar grandes estadios. André Rieu toca con un violín fabricado por el mismo Stradivarius en el año 1667. Neerlandés de nacimiento, creó la Orquesta *Johann Strauss*, a la cual pertenecen actualmente unos 150 músicos. ¿Cuál ha sido su revolución metodológica? Pues incluir elementos dentro de sus conciertos que rompen cualquier esquema que un espectador tenga de la música clásica:

**Ejemplo 14:** <https://www.youtube.com/watch?v=IDaJ7rFg66A><sup>63</sup>



**Figura 80** Fotograma extraído del DVD *André Rieu At Schönbrunn, Vienna*.

---

<sup>63</sup> Clip del DVD "André Rieu At Schönbrunn, Vienna"

- Ha sido capaz de construir un decorado, copia idéntica, que reproduce el castillo de Schonbrun y llevarlo en sus giras.
- Él mismo toca su violín mientras dirige la orquesta y está permanentemente en comunicación con su público. La polivalencia del director musical durante la ejecución hasta convertirse en *showman* o elemento dinamizador del concierto
- Vestuario de época para los músicos
- Pantallas situadas a ambos lados del escenario en las que se ve la mayor parte del tiempo a André Rieu en primer plano dirigiendo
- Bailarines de la Austrian Elmayer Dancing School situados dentro del palacio
- Logra la integración entre el concierto y el público ya que éste baila el vals unido a los bailarines profesionales

En el enlace anterior podemos ver todos estos elementos que convierten los conciertos de André Rieu en conciertos populares, muy lejos de la elegancia y el elitismo al que parece entregarse el Concierto de Año Nuevo. En él, el público permanece sentado y, aunque también se da interacción entre dicho público, la orquesta y el director, se aprecia un tipo de “popularidad” muy distinta. Sería realmente extraño ver André Rieu como director musical del Concierto de Año Nuevo y, está claro, que su público no aceptaría ver a los músicos “disfrazados” en escena. Aunque no podemos dejar de lado la teatralización a la que se ha llegado en la retransmisión del concierto que conlleva una “extranarrativa audiovisual” que emociona cada año a millones de espectadores. Este año nos hemos quedado sin el conocido José Luis Pérez de Arteaga, quizás más conocido por su voz en las retransmisiones anuales del concierto de Año Nuevo que por su calidad como musicólogo. Y, precisamente, su voz grave y su narración llena de curiosidades, datos y efemérides donaban a la retransmisión del concierto aquel punto de “teatralización y emotividad” que imprimía su sello personal inconfundible.

Existe la posibilidad de pensar que el trabajo del director artístico depende del director musical escogido cada año. Yo prefiero afirmar que dicha dependencia no existe, sin embargo sí existe la adaptación a un concierto que ya es una marca en sí misma y que conlleva ciertos rasgos connotativos que no hay que dejar de lado. El equilibrio entre esta realización connotativa y su mensaje musical denotativo que surge de cada frase de la partitura es lo que hace que no sucumba en el hecho social

extremadamente popular al que, Rieu, por ejemplo ha convertido cada uno de sus conciertos.

Robert Gummlich, realizador del *Digital Concert Hall*, empresa audiovisual dedicada a la retransmisión o filmación de los conciertos en la Philharmonie Berlin, resume bien su trabajo como “narrador” ante una filmación o retransmisión:

*There is a general thought: For me it is absolutely Director's work to choose the instruments, the angles and the shots. It is most important not only to have the right instrument. I also try to think if the music calls for a detail / close-up of an instrument or wide shots, pans or even a crane-movement. I try to hear this in the music when I do the preparations. And if you improvise you can not think about these categories anyway but you have to take what you can get because you do not have the time to concentrate on the music and change camerapictures. So for me as a director I think I loose a great part of my creative tools if I only improvise.*

*And this is the last thought: Preparations. You told me that you never use scripts in any productions situation. The result is that all of you together have to give the camera crew a lot of information in the right moment. And because in every mobile all over the world there are communication problems and the music is sometimes very loud and sometimes three persons talk at the same time, this creates a situation where misunderstandings and faults a to be expected. So I would think of doing a little paperwork (perhaps not a whole plan, but a small list for every cameraperson for every piece so she / he can concentrate on the tasks and prepare)<sup>64</sup>.*

Es decir, en primer lugar,

- es el director-realizador quien decide qué instrumentos, los ángulos desde donde se realiza el plano y qué tipo de plano.
- No sólo se trata de “fotografiar” el instrumento correcto, sino de pensar qué es lo que la música requiere. Es el “sentido cinematográfico” del cual habla José Nieto: plano detalle, plano con movimiento en *zoom in*, plano general, panorámicas o movimiento de grua.
- “Escuchar” estos elementos en la música durante la preparación.

---

<sup>64</sup> Gummlich, R. (comunicación personal, 1 julio 2013). Ver Apéndice II - Entrevistas

- No se trata de improvisar a cada momento porque uno no puede concentrarse en lo que la música requiere y preparar el plano al mismo tiempo.
- Si se deja todo a la improvisación, se pierde gran parte de la creatividad
- Preparación de *scripts* (lista de planos) para los cámaras para evitar dar excesivas órdenes desde la unidad móvil, evitar tener problemas de comunicación con los cámaras, evitar ambientes de nervios y de varias personas dando órdenes, o contraórdenes, al mismo tiempo.

Antes de pasar al capítulo dedicado al estudio empírico, quiero considerar un resumen de lo que Xavier Garasa, realizador entrevistado para este trabajo de investigación, me ha aportado como elementos clave desde la táctica y la estrategia a partir de lo que yo llamo, *lectio score*:

- Cada producción es distinta y, por tanto, antes de hacer una táctica o una estrategia hay que documentarse. Esto es aplicable a cualquier producción.
- Pensar que cada producción o evento tiene una disposición diferente.
- Para documentarse y para retratar bien un concierto o para grabar bien un concierto hay que ver:
  - a. qué elementos tiene la producción que se va a filmar que la hace diferente a los demás (partido de fútbol, concierto...).
  - b. qué lectura quiero hacer yo de esta producción.
  - c. qué táctica voy a hacer yo luego para explicar esta producción.
  - d. con la táctica que yo haga, que se entienda de la manera que yo quería que se representase.
  - e. si tienes los conocimientos suficientes, mirar las partituras, los instrumentos o el rider que hay.
  - f. pensar detenidamente, en función de los medios que tienes, qué cámaras o cómo las vas a utilizar.
  - g. pensar qué sitios vas a priorizar en el escenario.
- El realizador puede alterar el ritmo audiovisual.
- Es mucho más interesante que cada plano tenga movimiento interno.
- Dar los contrapuntos en todo.
- Adaptación de la realización al lenguaje audiovisual que quieras dar.

- La renuncia a algún plano concreto no es, a veces nada preparado, sino porque otra cámara te está mirando y piensas en ese momento que te va a funcionar mejor.
- Son fundamentales la experiencia y la intuición que te aporta dicha experiencia
- Para la imagen, cuantas más cámaras y puntos de vista, mejor. Para el sonido, mejor un buen micrófono y bien situado que muchos y mal situados.
- No hay nada indispensable, todo es necesario.
- En cada momento se puede dar algo clave, pero...no hay nada que sea clave absolutamente.

Me quedo con dos observaciones que entroncan con lo visto hasta aquí: documentarse y prepararse cada producción por lo que de distinto y único pueda ofrecer y, la importante observación que es la cámara la que te está mirando. Y es que no podemos olvidar que el ojo de la cámara es el ojo del espectador y, ahí, está el secreto de una buena comunicación. Es por ello que he querido dedicar el último capítulo a un estudio empírico a partir de muy distintas miradas.





### PARTE III: ESTUDIO EMPÍRICO: MÚSICA Y AUDIOVISUAL



## Capítulo 4: Percepción del plano y contraplano a través de fragmentos de conciertos filmados



#### **4.1- Enfoque, objetivos y diseño metodológico**

Cualquier investigación se enfrenta a realidades complejas y no estáticas. En el tema de mi investigación, me enfrento a una realidad cuya complejidad y evolución van a velocidades vertiginosas y conducen a un análisis desde diferentes perspectivas a tener en cuenta. Se trata de una investigación dentro de un campo cuyas manifestaciones artísticas no sólo tienen su origen en áreas disciplinarias tradicionales dedicadas a la percepción o a la historia del arte, sino que se trata de un análisis dentro de los nuevos estilos visuales, como son el cine, la televisión o el videoarte. Estamos ante estilos nacidos y desarrollados durante el siglo XX que, actualmente, progresan exponencialmente en su evolución tecnológica, en el desarrollo de su lenguaje narrativo y en el auge de diferentes géneros adaptados a lo que los signos de los tiempos actuales nos conducen diariamente. Es por ello que he querido indagar e invertir tiempo en cómo los espectadores reciben actualmente uno de los géneros audiovisuales que les permiten acercarse a la música clásica: la filmación y la traducción de la partitura a la pantalla, sea a través de conciertos en directo o de filmaciones en diferido, con el uso de medios tecnológicos cada vez más avanzados que permiten una estética visual imposible de percibir desde la localidad de una sala de conciertos.

El objetivo principal de la investigación artística que propongo no queda encerrado en el conocimiento que las obras generan en cada una de las personas que han colaborado en este estudio, sino que queda abierto a cada una de sus reflexiones críticas, muchas e interesantes. Creo, sinceramente, que dichas reflexiones han superado las expectativas en cuanto a la evaluación de los procesos creativos y las prácticas audiovisuales llevadas a cabo<sup>65</sup>.

Tal y como apunta Rubén López-Cano en su manual sobre *Investigación artística en música* (p. 43-44), se dan dos tipos de investigación: la documental y la cuantitativa. Este capítulo es fruto de un estudio analítico a través de métodos, como veremos, no sólo cuantitativos. Otro de mis objetivos era investigar qué distancia existe entre lo que un artista audiovisual quiere transmitir y lo que recibe, finalmente, el espectador; es por ello que quise abordar la percepción que los espectadores tenían -se tratara de personas con conocimientos musicales o profanos en la materia- de los conciertos de música a través de las pantallas. De hecho, gracias a los cuestionarios enviados, obtuve valoraciones y reacciones que han ayudado de modo transparente a encontrar respuestas a mis objetivos.

---

<sup>65</sup> El cuestionario junto con todas las respuestas se puede consultar en el Apéndice III.

Como tercer objetivo a partir de este método empírico, planteo lo que sería “un objetivo fuera de los objetivos”; se trata de generar, en las personas que han recibido este cuestionario, nuevos planteamientos y retos respecto a este mundo auditivo-musical; nuevos apuntes hacia una manera de entender la música desde el planteamiento del realizador. De hecho, cada partitura llevada a la pantalla es un producto socio-cultural creado, no sólo desde unas convenciones artísticas dentro del mundo audiovisual -ya presentadas en el primer capítulo y analizadas en los dos siguientes- sino, desde múltiples lenguajes creativos quizás no interpretados por la gran mayoría de las personas debido a que su sentido y significado proviene de fuentes alejadas de la tradición disciplinaria audiovisual. El conocimiento para llegar a su comprensión o percepción proviene de cuatro fuentes: trasfondo sociocultural del espectador, trasfondo sociocultural del realizador, usos artísticos para el desarrollo de cada estética visual y usos tecnológicos. La combinación de las cuatro fuentes da como resultado mensajes interpretativos afines a cada persona.

Así, esta cualidad interpretativa personal e intransferible la he recogido a través de un diseño metodológico que parte de lo que, comúnmente, llamamos encuesta pero que quise convertir en múltiples pequeñas entrevistas para ver cómo cada pieza muestra, interpreta o comunica mensajes singulares en cada persona. Ahí está la dificultad del paso de la partitura a la pantalla por parte del realizador, que dos lenguajes universales como son la música y la narrativa audiovisual se interrelacionen, a través de una táctica y una estrategia, para llevar un mensaje particular y único. Este mensaje será didáctico, evocativo, emocional...según la combinación de dichos factores que subyacen durante el proceso creativo e interpretativo.

Así, he preferido partir, no sólo de métodos cuantitativos que me permitan cuantificar de alguna manera los resultados obtenidos; sino, también de métodos cualitativos que me permitan una mayor comprensión de cada significado a partir de la experiencia y de la historia personal de cada uno, sabiendo que entro también, y como no podía ser de otra manera, en un mundo subjetivo ya que cada persona interpreta cada plano o secuencia desde sus conocimientos o experiencias.

Mi diseño metodológico parte, en primer lugar, de dos cuestionarios personales o encuestas que integran lo que sería el método cuantitativo de mi investigación:

- Un primer cuestionario personal cuyo contenido incluye el sexo, la edad, los estudios civiles, la profesión y los estudios musicales, en caso de tenerlos.



- Un segundo cuestionario personal que incluye preguntas referentes a los hábitos o costumbres en cuanto a la asistencia a conciertos y la visión o no de los mismos a través de pantallas: internet, televisión, blue-ray o DVD y cine.

Los cuestionarios que siguen a continuación se enmarcan dentro de lo que sería la metodología cualitativa. Se trata de cuatro cuestionarios dedicados a cada uno de los ejemplos escogidos. Si en las dos anteriores encuestas las preguntas eran cerradas, en este cuestionario decidí que las preguntas fueran abiertas. No quería inducir las respuestas y llevar las personas al terreno que, de algún modo, manipulara los posibles resultados. El hecho de convertir estas encuestas en pequeñas entrevistas ha supuesto un enriquecimiento en mi investigación y le ha dado un gran valor perceptivo. Digo esto porque creo que es importante afirmar que la riqueza de estas entrevistas a través de una encuesta, con preguntas abiertas, al final, han supuesto una riqueza mucho mayor en cuanto a la calidad de la comprensión audiovisual que si hubiese dado más importancia a preguntas cerradas y quizás, inducidas, aunque fuera mayor su número.

Como último cuestionario, dedico tres preguntas a lo que correspondería una encuesta evaluativa con una última pregunta abierta a posibles cuestiones o constataciones por parte de los entrevistados.

Soy consciente de la heterogeneidad de las personas a quienes he realizado los cuestionarios. Se trata de encuestas en diferido, de manera que cada persona la ha podido realizar cuándo ha podido. Es por ello que, de las ciento cincuenta personas a quien me he dirigido, he recibido cien respuestas. El *feedback* recibido y las impresiones de algunas de ellas han sido muy positivas ya que soy consciente que se trata de una encuesta, quizás, fuera de lo común. Avisaba de ello en el mensaje enviado, así que tanto las personas que han contestado como sus respuestas son de un gran valor significativo y, ahí, puede realizarse ya una primera lectura. Esta primera lectura parte del hecho de que, a pesar de tratarse de un lanzamiento de cuestionarios o encuestas a partir de una plataforma digital, motivo por el cual a muchas personas no conocía, sí puedo decir que soy consciente e identifico qué colectivos han recibido mi cuestionario. Es por ello que quiero advertir de antemano que han contestado muy pocas personas menores de veinte años, así como de veintiuno a treinta cinco años; sin embargo, las personas situadas en la franja comprendida entre los treinta y seis y los cincuenta y cinco años es de la que más respuestas he recibido. Puedo arriesgarme y

deducir las causas de las pocas respuestas recibidas por parte de los más jóvenes: por un lado, los menores de veinte años, por la falta de conocimientos o lectura audiovisual; la siguiente franja, a pesar de tratarse de personas ya inculturadas audiovisualmente, por su falta de tiempo, y quizá de compromiso con este tema tan específico de investigación.

Antes de pasar a los resultados, quiero constatar que la elección de las personas ha sido totalmente aleatoria. He querido que el abanico de edades, condición social, sexo, estudios y profesión fuera amplio para que saliera un estudio lo más abierto posible y que me sirviera como modelo para llegar a un sector amplio de la población. Es por este motivo, que no he querido encuestar, mayoritariamente, a profesionales de los medios de comunicación<sup>66</sup> o músicos que no sean docentes que me pudieran conducir hacia resultados tan profesionalizados que no me ayudaran en el análisis de la percepción “audiovisual-musical”.

Otro punto importante es que los vídeos que iban adjuntados a la encuesta los tuve que recortar en cuanto a su duración debido a las pruebas que hice previamente con algunas personas. Ellas fueron quienes me recomendaron mandar piezas breves para que no se les hiciera tan denso y largo el procedimiento. Creo que fue una decisión acertada puesto que, seguramente, el número de respuestas hubiera sido menor.

También es interesante destacar la confusión que existe en cuanto a la terminología “música clásica”. Ciertas personas han confundido entre lo que es estrictamente “música clásica”, entendido como concierto, única y exclusivamente, con orquesta y lo que es una ópera o, incluso, un ballet, como *El Lago de los cisnes*. Aún así, dicha confusión, no ha impedido recoger respuestas muy interesantes y válidas como recogida de datos a tener en cuenta. Pero, quiero constatar la falta de formación-o información- en este aspecto. Es por ello que, referente a mi investigación, quiero dejar claro el objeto y las características de los distintos discursos narrativos dentro de los distintos formatos musicales, tal como explico en el primer capítulo. De esta manera, convierto en centro de investigación el concierto de música clásica.

En los siguientes apartados, analizo los resultados obtenidos no solamente de manera lineal sino con un análisis cruzado a partir de las características personales y sociales de cada una de las personas que han respondido. Así, he podido analizar:

---

<sup>66</sup> A este sector profesional le dedico una investigación más a fondo a través de entrevistas, así como a músicos o compositores.

- Cómo interpretan el efecto audiovisual del desenfocado desde las diferentes edades o profesión/estudios
  - Lectura del plano general
  - Coherencia entre imágenes y música de los cuatro vídeos según la formación profesional o el hábito de consumo musical a través de pantallas
  - Coherencia entre imágenes y música de los cuatro vídeos según la edad
  - Poca participación en las respuestas según el desconocimiento o conocimiento de la obra
  - Relación entre innovación y metodologías “caducas” o convencionales

A modo conclusivo, quiero dejar constancia que mi objetivo metodológico no es un estudio estadístico sino un conjunto significativo de entrevistas/encuestas realizadas a más de cien personas para obtener unas conclusiones más amplias y no inducidas a partir de estudios audiovisuales disciplinares.

Antes de pasar al estudio y/o análisis de los resultados obtenidos, también quiero realizar un breve análisis músico-histórico de cada uno de los ejemplos.

Las cuatro obras escogidas para la encuesta son:

❑ *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber (1938)- Dirigida por Pablo González y filmada en “L’Auditori” de Barcelona. Director de la realización: Medici.

**Ejemplo 15:** <https://youtu.be/DKsY-0NS8Ew>

❑ *El vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov (1899-1900)- Dirigida por Xavier Puig y filmada en “L’Auditori” de Barcelona, 2014. Director de la realización: Xavier Garasa.

**Ejemplo 16:** <https://youtu.be/WTHT8aR1MKI>

❑ *Bagatela* de Ligeti, *Allegro con spirito*- (1953)- Interpretada por el “Wind Quinte Carl Nielsen” y filmada en la Mogens Dahl Koncertsal (Sala de conciertos de música clásica) de Copenhague, Dinamarca, (2014). Director de la realización: Carion.

**Ejemplo 17:** <https://youtu.be/2aSqc0CSZFA>

❑ Vals *El Danubio azul*, op. 314, de Johann Strauss (1866)- Dirigido por Franz Welser Möst y retransmitida en directo el 1 de enero de 2011 por la ORF.

**Ejemplo 18:** <https://youtu.be/e6UndYrcDAk>

Como primer dato a tener en cuenta, estas obras alcanzan un siglo entre las cuatro. No fueron escogidas específicamente por su momento histórico, sino por sus formas compositivas tan alejadas entre sí y por ser filmadas a partir de procesos muy distintos.

En primer lugar, la gran diferencia entre ellas está entre la realización de *El Danubio Azul* y la de las tres restantes. La primera, música retransmitida en directo para todo el mundo, es ampliamente conocida y, podríamos afirmar, mundialmente famosa gracias a la retransmisión de la cadena televisiva austríaca ORF.

Como he demostrado en los dos anteriores capítulos, existe una gran diferencia entre un planteamiento de una obra musical en directo, con la responsabilidad de ser vista y oída por un elevado número de telespectadores de todo el mundo, y un planteamiento de una filmación apoyada por una postproducción antes de ser emitida por una cadena televisiva o elaborada para dar lugar a un DVD/Blue-Ray.

Otra diferencia entre el conocido Vals de Johann Strauss y las tres obras restantes es la duplicidad de espacios y la inclusión de una segunda arte escénica: el ballet.

Entre las tres restantes filmaciones, también existen diferencias y por ello han sido objeto de mi elección:

- El espacio- Una sala de conciertos específica para música clásica y de dimensiones reducidas, una sala de conciertos con público y una sala de conciertos vacía.
- El *tempo* musical.
- La formación musical: quinteto de viento, orquesta de cuerda y orquesta completa.
- Concepto audiovisual muy distinto: “videoclip”<sup>67</sup> o filmación clásica de un concierto.
- Música prejuugada como muy conocida y popular frente a música de un compositor menos conocido como Ligeti y con un lenguaje innovador.

---

<sup>67</sup> Pongo entrecomillado el concepto de videoclip puesto que recibe un tratamiento de videoclip sin serlo ni ofrecer todas las características de esta forma audiovisual.

Todos estos componentes, sumados, hicieron que fueran mi definitiva elección para elaborar la encuesta. A continuación, presento una breve propuesta de análisis musical para cada una de ellas y, de esta manera, ver qué distintos lenguajes musicales pueden ser llevados a la pantalla, a un lenguaje universal como ya lo es el “lenguaje audiovisual”.

### ***Adagio para cuerdas, de Samuel Barber (1938)***<sup>68</sup>

Samuel Barber, compositor americano, compuso el *Cuarteto para cuerdas* n.1, op. 11 en 1936. El día que terminó su segundo movimiento, el movimiento lento, supo que sería una obra memorable. Y, así fue. El encargado de dirigirla dos años después como una obra independiente, *Adagio for strings*, fue Arturo Toscanini. A partir de entonces, esta obra se ha convertido en un *hit* que aparece en varias películas y, sobretodo, se convirtió en la música escogida para la conmemoración en el World Trade Center del atentado del 11 de septiembre del 2001 de las Torres Gemelas de New York.

No voy a realizar un análisis de todo el Cuarteto de cuerdas del compositor, pero sí quiero avanzar que el segundo movimiento está creado a partir de unos elementos formales que pertenecen a polifonías renacentistas y está fundamentado en terceras armónicas mayores y menores. Los movimientos primero y tercero presentan armonías más avanzadas, con atisbos de atonalidad.

Nos encontramos con un segundo movimiento en Si bemol menor que viene de un Si Mayor y se dirige, nuevamente, en el tercer movimiento a esta misma tonalidad. El análisis formal que se encuentra en el primer capítulo de esta investigación nos explica toda la trayectoria melódica: qué instrumentos siguen dicha melodía y qué pasa cuando se alcanza el clímax (compases 50-52) interpretado por el concertino.

Toda la obra supone un ascenso hacia este clímax. Una vez alcanzado este momento, desciende nuevamente hasta el acorde final en Fa Mayor, acorde dominante.

---

<sup>68</sup> Para un análisis formal del Adagio, véase el capítulo 1

Mathew BaileyShea, en su artículo *Agency and the Adagio: Mmetic Engagement in Barber's Op.11 Quartet*, nos advierte, después de un análisis exhaustivo y excelente de esta obra musical, cómo el segundo movimiento, el *Adagio*, está creado a partir de formas renacentistas y de una fuga polifónica. Pero, lo importante de esta obra musical, no son los tópicos que la envuelven desde su creación y por los cuales es escogida para acompañar imágenes, sino su narración musical. Y es esta narratividad musical la que hay que poder trasladar a la pantalla.

The Adagio exhibits many topics and tropes that create a mournful atmosphere—the slow moving strings, the ubiquitous sighing motives, and the Renaissance “sacred” polyphony, to name a few—but melodic agency and musical narrative are especially important. The piece hinges, in many ways, on our sense of a persona struggling upward against tremendous resistance. What I hope to have shown with this essay is that the musical embodiment in such passages actually resonates throughout the quartet, coalescing into a larger story. And although the gestures that I focus so much attention on are fairly simple, rooted in straight-forward attempts at leading-tone resolution, they have considerable ramifications (p.36).

Pero, lo significativo de esta obra musical, no son los tópicos que la envuelven desde su creación y por los cuales es escogida para acompañar imágenes, sino su narración musical. Y es esta narratividad musical la que hay que poder trasladar a la pantalla.

### ***El vuelo del moscardón, de Rimsky-Korsakov- (1899-1900)***

De nuevo, nos encontramos con una obra que resulta ser un extracto de otra obra. *El vuelo del moscardón* es un interludio que está integrado en la ópera rusa de Rimsky-Korsakov: *El cuento del zar Saltan*. El momento en el que se interpreta esta composición está entre el final del tercer acto y el principio del cuarto. Un cisne convierte en moscardón el príncipe Gvidón Saltánovich para que pueda encontrar a su padre, el zar.



Esta obra cogió entidad propia quizás debido al virtuosismo que se supone debe tener el intérprete ya que su ejecución es muy rápida y cuenta con un gran número de notas encadenadas. Se trata de semicorcheas cromáticas con un *tempo* frenético. Dicha célula rítmica y melódica va pasando de unos instrumentos a otros de la orquesta y puede visualizarse cómo el vuelo del moscardón va pasando de unos a otros instrumentos: *concertino*, flauta y clarinete apoyados por los *pizzicati* de otros instrumentos de la orquesta como son los contrabajos y violas.

### ***Bagatela de Ligeti, Allegro con spirito (1953)***

He escogido Ligeti para mi estudio empírico por tratarse de un compositor cuyo lenguaje es un referente del siglo XX. Con una personalidad propia, Ligeti se presenta como un compositor que quiere alejarse de las formas caducas, como el sistema temperado, y crear nuevos lenguajes desde la búsqueda de nuevos métodos y procedimientos. Sin embargo, no rehúye el estudio del pasado musical para la composición de sus obras. Así pues, nos encontramos con un compositor que busca lo auténtico de manera transversal y con múltiples intereses, pero, siempre, con la mirada puesta hacia lo nuevo, hacia un futuro cuya creación musical deja atrás lenguajes caducos.

La obra que he escogido, esto es, la primera *Bagatela* encuentra su origen en la *Musica Ricercata* del mismo compositor (1951-53), en concreto, en el *Ricercare* número tres. Como vemos, son obras contemporáneas en la vida del autor.

Una de las características de dicha *Bagatela* es la jocosidad. Se presenta como una forma popular y simple con acentos irregulares. En ella se puede vislumbrar cierta influencia de Béla Bartók ya que el uso del acorde Do, Re sostenido, Mi y Sol es una armonía usada por dicho compositor húngaro. Por otro lado, el contrapunto tiene una presencia notable y lleva a poder describir esta pieza como una obra cuyo diálogo entre instrumentos es claramente visible. En el quinteto que interpreta esta primera *Bagatela*, podemos apreciar cómo el diálogo se convierte en un elemento “teatral” imprescindible para la filmación.

### ***Vals Danubio Azul, de Johann Strauss***

Esta obra resultó ser un encargo del compositor y director austríaco Johann Franz von Herbeck a Johann Strauss para la sociedad coral Wiener Männergesangverein. La letra padeció sus confrontaciones entre su creador y los cantantes debido a la situación política. Sin embargo, a pesar de sus vicisitudes, el Vals llegó a estrenarse el trece de febrero de 1867. También la música obtuvo sus críticas, incluso por parte de miembros de la misma familia Strauss. Se interpretó, posteriormente en la Exposición Universal de París bajo la batuta de su compositor, Johann Strauss, donde fue aclamado y, posteriormente, en el *Covent Garden* de Londres. En nuestros días, es indudable su fama, principalmente, por ser uno de los bisnes más esperados en el concierto de Año Nuevo.

Formalmente, se trata de un ritmo ternario con un ligero acento en el primer tiempo<sup>69</sup>. las notas agudas interpretan la melodía a través de dinámicas que van desde el pianísimo (el inicio de la trompa, por ejemplo) hasta el *forte* de toda la orquesta. Las notas más graves mantienen el ritmo durante el Vals. Su estructura simple y su ritmo la convierten en una pieza bailable, es por ello que, en muchos conciertos de Año Nuevo, aparecen bailarines para interpretarla.

Stanley Kubrik usó esta composición en su película *2001, Odisea en el espacio*. La sinergia entre esta obra y el “baile de las esferas” es uno de los usos musicales más comentados y analizados dentro de la disciplina audiovisual.

#### **4.2- Resultados obtenidos: Cuestionarios personales**

Envié la encuesta a través de plataforma digital entre el primer y el segundo año de mi investigación (julio 2016-agosto 2017); el hecho de recibir respuestas simultáneamente a mi investigación me ha ayudado a dar importancia a diferentes tipos inesperados de respuestas. Quiero avanzar una indicación importante respecto a la redacción de las respuestas. Todas las

---

<sup>69</sup> Algunos compositores prefieren especificar que se trata de compases binarios con subdivisión ternaria.

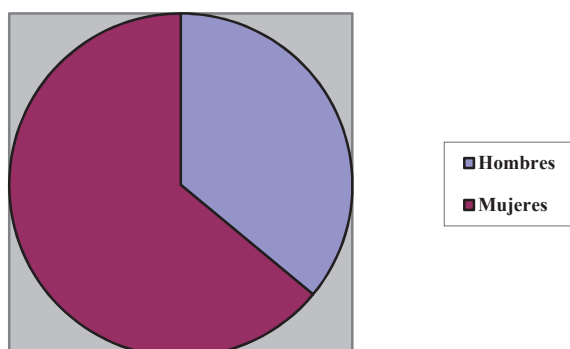
cantidades proporcionadas por los resultados de cada uno de los cuestionarios las presento con números arábigos para su mayor agilidad de lectura y comprensión.

#### a) Cuestionario personal 1

Se trata de ciento cincuenta personas (75 mujeres y 75 hombres) de distinta edad, condición social, estudios y profesión. De las ciento cincuenta encuestas enviadas, fueron respondidas cien; es por eso que, finalmente, no hay paridad en cuanto al sexo.

##### 1) Sexo y Edad

Específicamente, las respuestas fueron 64 mujeres y 36 hombres. Es decir, que más de la mitad de las personas que contestaron, fueron mujeres (64%).



**Figura 81** Sexo de las personas que respondieron la encuesta, M. Millà.

Respecto a las edades, de las 64 mujeres, respondieron 4 de menos de 20 años; 12, con edades comprendidas entre 21 y 35 años; 36, entre 36 y 55 y 12 mujeres de más de 56 años.

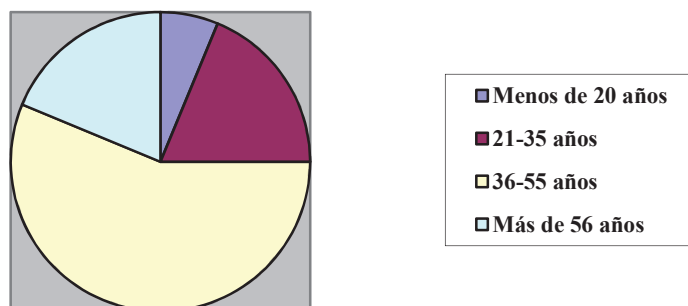


Figura 82 Edad de las mujeres que respondieron la encuesta, M. Millà.

En cuanto a los hombres, de los 36 que respondieron, 2 tenían menos de 20 años; 4, entre 21 y 35; 22, entre 36 y 55 y, finalmente, 8 de más de 56 años.

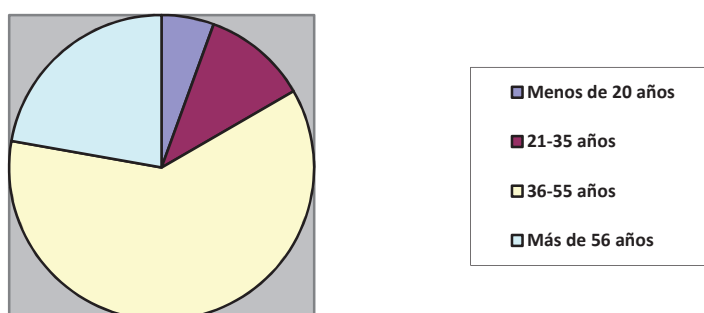


Figura 83. Edad de los hombres que respondieron la encuesta, M. Millà.

## 2) Estudios y profesión

Detalle a continuación qué estudios poseen las personas encuestadas:

- Doctorado- 6
- Universitarios- 76
- Formación profesional- 8
- Bachillerato- 7
- EGB- 1

- Educación Secundaria- 2<sup>70</sup>

En cuanto a las profesiones, debido a que son diversas, enumero la lista con el número de personas al lado:

- Docencia- 26 personas
- Administrativo/a- 11
- Publicidad/Márketing/Comunicación- 4
- Funcionarios- 3
- Psicólogo/a – Psicopedagogo/a- 3
- Enfermero/a- 3
- Contable- 4
- Bibliotecario/a- 1
- Periodista- 1
- Camarero/a- 1
- Investigador/a- 2
- Informático/a- 1
- Vigilante de seguridad- 1
- Realizador/a de televisión- 1
- Musicólogo/a- 1
- Médico- 5
- Empresario/a- 2
- Dependiente/a- 1
- Músico-Compositor/a- 1
- Jurista- 1
- Gerencia- 1
- Ingeniero/a- 1
- Ilustración/Diseño- 2
- Abogado/a- 1
- Politólogo/a- 1
- Farmacéutico/a- 1
- Químico/a- 2

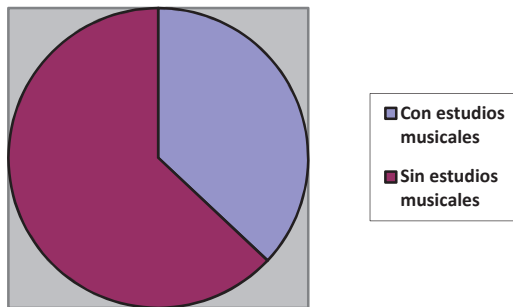
---

<sup>70</sup> Cabe destacar que las dos estudiantes de secundaria aún están en realizando los estudios que les corresponden por edad. Sin embargo, Las personas que cuentan con el título de EGB y Bachillerato, están ya dentro del mundo laboral.

- Técnico/a- 1
- Estudiante- 8
- Jubilado/a- 8
- Paro- 1

### 3) Estudios de Música

Han realizado estudios musicales 37 personas, así que 63 no tienen ningún tipo de estudio musical.



**Figura 84** Personas encuestadas con estudios musicales, M. Millà.

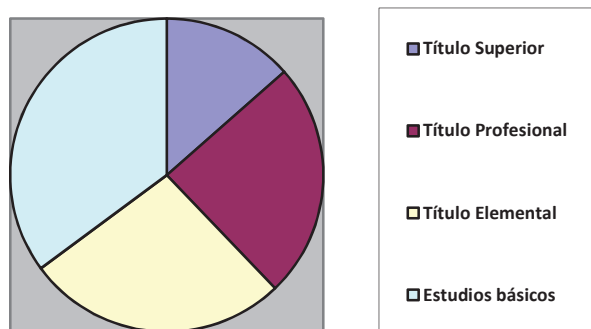
De las 37 personas que han realizado estudios de música, 30 tienen estudios superiores, quedan sólo 7 personas con estudios no universitarios.

Referente al sexo, 24 mujeres tienen estudios de música; frente a 13 hombres.

Concerniente a qué tipo de estudios musicales, 5 personas tienen título Superior; 9 personas tienen título Profesional y 10 personas tienen título Elemental.

Las 13 personas restantes dicen tener estudios musicales básicos o de iniciación en Escuelas de Música o Conservatorios en edad escolar, sin poseer ningún título.





**Figura 85** Nivel académico de estudios musicales, M. Millà.

Comentario:

Como primera observación, quiero destacar la mayor respuesta recibida por parte de mujeres, puesto que había mandado la encuesta a hombres y mujeres por igual. También el grupo de edad es importante, algunas personas mayores de 56 años, no entendieron muy bien qué les pedía con la encuesta y, por ello, no la acabaron y, consecuentemente, no la mandaron; sin embargo, las personas que tienen entre 36 y 55 años, no sólo han manifestado a través de las respuestas su interés, sino que han llegado a ponerse en contacto para manifestar su agradecimiento por acercarlos a este mundo.

El hecho de ser personas ya formadas dentro de un mundo audiovisual, es lo que ha ayudado a que la comprensión de lo que se les pedía en la encuesta fuera mayor. Lo mismo ocurre con las personas entre 21 y 35 años. Sin embargo, la respuesta ha sido minoritaria.

Quiero resaltar en este primer cuestionario personal el hecho de que un 81% de las personas que tienen estudios musicales durante su infancia o juventud, poseen estudios civiles superiores.

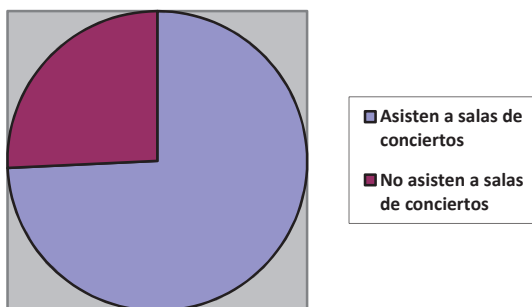
Dado que me han respondido más mujeres que hombres, no es significativo que el número de mujeres que han estudiado música sea mayor.

b) Cuestionario personal 2

El segundo cuestionario personal lo he dedicado a la parcela personal dedicada a la asistencia o no a conciertos, así como el tiempo dedicado a la divulgación de obras filmicas a través de distintos formatos tecnológicos, tales como Internet, DVD-Blue-Ray, Internet, cine o televisión.

1) Asistencia a conciertos

79 personas sí asisten a salas de conciertos para ver y escuchar música en directo (sea clásica o no). Por lo que respecta a sus estudios, de las 21 personas que no asisten a conciertos en directo, 15 tienen licenciatura universitaria, 4 tienen estudios de FP, 2 tienen bachillerato y uno es diplomado universitario. Proporcionalmente, con estos datos, vemos que no es indicativo el tener o no estudios universitarios, sino, al contrario, el abanico de público es abierto y plural.



**Figura 86** Asistencia a salas de conciertos, M. Millà.

Respecto a la frecuencia en cuanto a dicha asistencia, llama la atención que, únicamente, 4 personas van una vez a la semana y pertenecen a mundos muy distintos (camarera, un docente y dos jubilados). La mayoría, concretamente, 44 personas, van menos de 3 o 4 veces al año y 16 personas dicen ir 1 vez al mes. El resto, concretamente 15, van entre 3 y 4 veces al año.

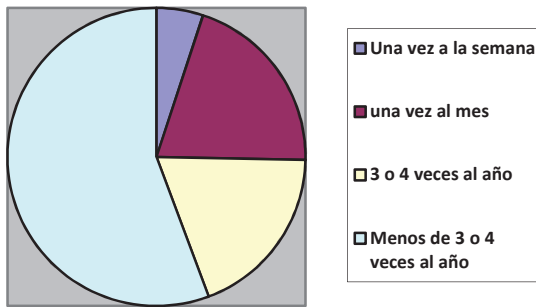


Figura 87 Frecuencia de asistencia a los conciertos, M. Millà.

2) ¿Qué obra de música clásica despierta en ti un interés especial? ¿Por qué motivo?

Transcribo la pregunta al completo porque resulta interesante ver cada una de las respuestas. La segunda cuestión la dejo para después:

- No responden- 8
- Muchas obras- 7
- Ninguna obra- 4
- No tiene conocimientos de música clásica- 1 persona
- Beethoven<sup>71</sup>- 14
- Ópera y arias<sup>72</sup>- 13
- Johann Sebastian Bach<sup>73</sup>- 10
- Vivaldi (*Las estaciones*)<sup>74</sup>- 9
- *Carmina Burana* de Carl Off- 2
- Año Nuevo (Valses de Johann Strauss)- 6
- Tchaikovsky<sup>75</sup>- 6
- Rachmaninov- 2
- Ravel- *Bolero*-
- *Concierto de Aranjuez*- 3

<sup>71</sup> Principalmente, las sinfonías (*9a Sinfonía*, especialmente), *Concierto del Emperador* y *Cuartetos 117 y 131*.

<sup>72</sup> Vemos aquí la confusión de términos. La pregunta iba dirigida a qué obra de música clásica como obra orquestal y no como obra operística. Puccini es el compositor más nombrado.

<sup>73</sup> *Cantatas*, *Conciertos de Brandenburgo* y *Pasión según San Mateo*

<sup>74</sup> Destacar por parte de una persona sin formación musical que indica: *La primavera* de Mozart. Pero lo entiendo como error y la incluyo en Vivaldi.

<sup>75</sup> Incluye los ballets *El lago de los cisnes* y *Cascanueces*

- Dvorak - *Sinfonía del Nuevo Mundo*-
- Chopin- 2
- Stravinsky- *La consagración de la primavera*- 2
- Mahler- 2
- Ludovico Einaudi
- Mozart- 4
- Brahms- 3
- Pachelbel- *Canon*- 3
- Albinoni- *Adagio en sol menor*-
- Haëndel- *El Mesías*
- Elgar- *Variaciones Enigma*
- *Cant dels ocells*- anónima
- Música compuesta por mujeres
- Barroco-
- Hasta el siglo XIX
- Obras relacionadas con la guitarra
- Conciertos para violoncelo
- Las obras más populares de la música clásica

Es significativo que el tramo temporal de obras musicales, en su gran mayoría, no pasa del siglo XIX ni es anterior al 1600.

Después de la enumeración de las obras de música clásica consideradas de interés especial para cada uno de los encuestados, paso a comentar la cuestión más importante a tener en cuenta en esta misma pregunta: ¿cuál es el motivo por el cual una obra recibe más acogida en una persona?

Empezamos a entrar ya en la cuestión de la percepción. Desde un primer nivel de comentario y sin profundizar en lo que el resto de la investigación nos puede aportar, aquí tenemos las razones principales:

- “despierta emociones y amplía horizontes”
- “por su belleza, su capacidad evocativa, emocional”
- “por ser una exaltación de la vida”
- “Me pone la piel de gallina”
- “Me gusta”
- “Me conmueve”
- “por su intensidad”
- “Son preciosas, distintas, profundas, con mucha sensibilidad”
- “Porque tuve la oportunidad de interpretarla con el coro donde cantaba y me transporta a ese momento”
- “Porque son obras que conozco muy bien y me apasionan”
- “Recuerdos personales”
- “es muy emotiva y pasional”
- “motivo relajación”
- “porque me encanta las melodías que compone”
- “Me emocionan”
- “me hace sentir especial”
- “Tiene fuerza, es emotiva, desarrolla la imaginación”
- “Es poderosa y apasionada”
- “Es una obra muy "plástica", sugiere muchas imágenes”
- “Me gusta su sonido musical”
- “sugiere el misterio humano”
- “consigue iluminar mi día”
- “combina belleza, espiritualidad y religiosidad”
- “es sentimental”

A partir de aquí, estas otras razones que se apoyan en criterios muy distintos de los anteriores:

- “Toda aquella relacionada con la guitarra, motivo evidente, ¿no?”<sup>76</sup>
- “porque es una música con muchos cambios de intensidad”
- “Es muy amplia, muy creativa, de mucha calidad y poco conocida”

---

<sup>76</sup> La persona encuestada toca la guitarra; su motivo no es tanto de percepción, sino que se acerca más a la razón: aquello que uno conoce.

- “Por el libretto y la calidad musical”
- “totalmente innovadora, incluso fuera de contexto”
- “Por su contenido”
- “Su riqueza, el virtuosismo del piano y la compenetración con la orquesta”
- “me parece una música sublime”
- “por la sonoridad original y única”
- “por la excelencia de sus obras”
- “porque la encuentro brillante y es un canto a la libertad y a la amistad”
- “me encanta la variedad y la riqueza sonora de esta obra”
- “melodía fúnebre y ritmo trepidante”

En el primer bloque, podemos apreciar que todas las razones parten de una emoción, de un recuerdo, aquello que un día se percibió de manera especial. Sin embargo, el segundo bloque atañe más al conocimiento, a aquello que puede ser más objetivo: la calidad, la excelencia, la variedad, los cambios de intensidad, lo que “es” o se dice que es (“un canto a la libertad”).

### 3) Música y Medios

En este tercer apartado, he querido investigar sobre qué medios utiliza la gente para ver conciertos que no sea la asistencia a conciertos en vivo: televisión, Internet, DVD-Blue-Ray o salas de cine<sup>77</sup>.

El análisis de esta pregunta da como resultado que 35 personas no miran nunca conciertos a través de pantallas. De entre estas personas, sólo hay 7 que ni miran conciertos a través de estos medios, ni asisten en directo. Pero, sí existe una tercera parte -30 personas- que, a pesar de no verlos a través de pantallas, va a verlos en directo.

14 personas no asisten a las salas de conciertos, pero sí los miran a través de pantallas.

El resto de personas, que son la mayoría (65 personas), combinan la asistencia a salas de concierto con los medios audiovisuales.

---

<sup>77</sup> Unificaré estos medios a través de la palabra “pantallas”.



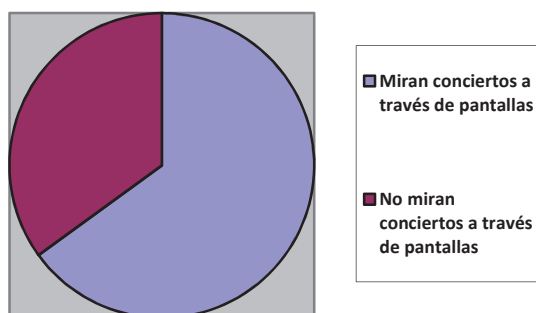


Figura 88 Hábito de consumo audiovisual de conciertos, M. Millà.

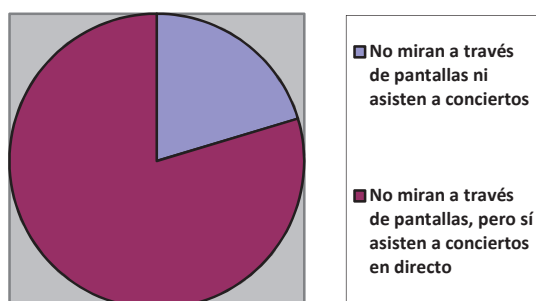


Figura 89. Porcentaje de personas que no consumen audiovisualmente y asisten o no a conciertos en directo, M. Millà.

A modo conclusivo:

- Es minoritario el público que mira conciertos a través de pantallas.
- Mayoritariamente, las personas encuestadas combinan la asistencia en directo con el visionado de medios audiovisuales.
- La mayoría de personas que no van a conciertos en directo –y tampoco miran conciertos a través del mundo audiovisual- se sitúan entre los 36 y los 55 años. Son personas que se supone que están en su plenitud dentro del mundo laboral y con plena dedicación familiar. Sólo 4 pasan los 56 años y una tiene menos de 20.

Respecto a los medios usados por los espectadores, los resultados son:

- Televisión- 42 (21 de los cuales usan también otros medios audiovisuales).
- Internet – 30 (13 personas usan exclusivamente Internet, el resto lo combinan con otros medios)
- Blue-Ray-DVD- 10 (sólo 2 usan exclusivamente este medio)
- Salas de cine- 3

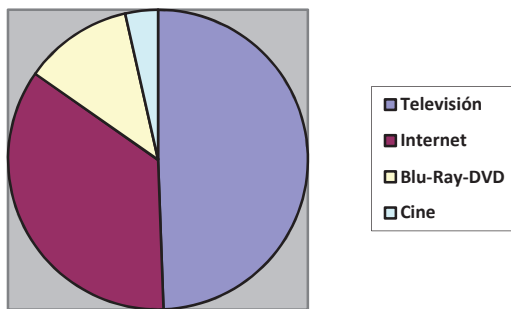


Figura 90 Porcentaje de medios audiovisuales empleados para ver conciertos, M. Millà.

Concerniente a los que sí miran a través de pantallas y cuál es la obra que más recuerdan, cabe destacar que, en este caso, el círculo de obras se cierra y la mayoría (25 personas) indican que su filmación preferida es el Concierto de Año Nuevo desde Viena. El resto son las siguientes piezas orquestales:

- Concierto para piano de un intérprete chino<sup>78</sup>
- *Conciertos de Brandenburgo* para guitarra
- Programa “*Oh, Happy Day*”<sup>79</sup>
- *Sherezade*, Philharmonica de Stuttgart
- OBC desde la playa (retransmisión)
- Festival de música de Alemania (J. S. Bach)
- Festival de jazz (Donosti)
- Wolfmother

<sup>78</sup> No nombra el compositor y me atrevo a afirmar que el pianista chino no es otro que Lang Lang, pero, repito, es suposición de la investigadora debido a la mediatización de dicho pianista.

<sup>79</sup> Se trata de un programa de conjuntos corales de una televisión autonómica (TVC).

- *Concierto n.3* de Prokofiev (Marta Argerich con la London Symphonie, dirigidos por Claudio Abbado)
- *Concierto de Sant Esteve* (Palau de la Música Catalana)
- *Conciertos en directo desde el Royal Albert Hall de Londres*
- *Concierto en Ramallah* (Barenboim), forma parte de un reportaje.
- *9a Sinfonía* de Beethoven
- *Otelo*
- *Aida*
- *La Flauta Mágica- 2*
- *Il Trovatore*
- *La Bohème*
- *El lago de los cisnes- 2*
- *Cascanueces*
- *Freddy Mercury con Montserrat Caballé*
- *End of the beginning- Black Sabbath*

#### **4.3- Resultados obtenidos: cuestionarios sobre los ejemplos de realización audiovisual-musical.**

En todos estos cuestionarios, las preguntas son las mismas. Parten del desconocimiento o no de la pieza musical como pregunta principal a tener en cuenta y siguen con preguntas acerca del tratamiento audiovisual.

##### **a) *Adagio para cuerdas*, Samuel Barber - <https://youtu.be/DKsY-0NS8Ew>**

##### **1- ¿Conoces a su autor y la obra?**

- No conoce autor ni obra- 42
- Conoce autor y obra- 15
- Conoce obra, pero autor no- 37
- Conoce autor, pero obra no- 4
- 2 personas no contestan- un jubilado y un menor de 20 años que estudia Bachillerato.

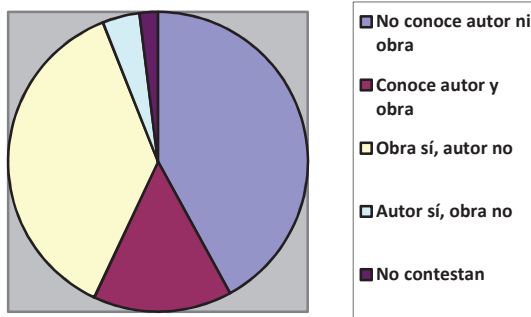


Figura 91 Conocimiento de autor y obra (*Adagio*, Samuel Barber), M. Millà.

Comentario:

Como primera observación, quiero destacar que estamos ante una obra muy conocida por la mitad de los encuestados y, sin embargo, de dicha mitad, solamente 15 personas conocen el compositor. Se trata de una obra usada no solo en películas sino también en eventos públicos de importancia internacional; es, quizás, debido a este motivo que se ha convertido en una obra popular.

Las características de las 15 personas que conocen obra y autor son: estudios superiores, la gran mayoría pertenece a la franja de edad entre los 36 y los 55 años y sólo 3 personas no poseen estudios musicales. Quiero remarcar que únicamente 12 personas de las 37 que dicen conocer la obra pero no su autor tienen estudios musicales (sean superiores, medios o elementales).

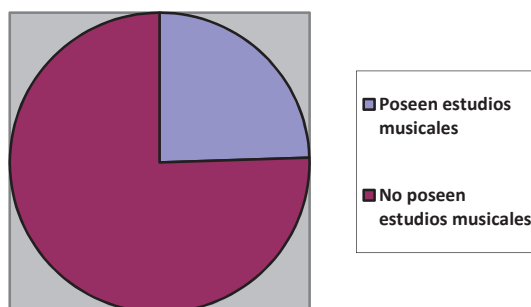


Figura 92 Porcentaje de personas que conocen la obra y poseen estudios musicales, M. Millà.

Añadir, también, que las personas que pertenecen a este grupo “*conozco obra, pero no autor*” tienen diferente nivel de estudios; no todos tienen estudios superiores. Así pues, deduzco que esta obra es ampliamente conocida, seguramente, por su uso social.

**2- En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?**

Los elementos que más han llamado la atención han sido:

a) la transición de la primera parte a la segunda de la composición. Queda formulado de distintas maneras ya que algunas lo expresan como un momento de transición; sin embargo, otras personas, lo expresan como:

- “el paso a la segunda parte”
- “cambio de tempo”
- “el momento en que paran todos los instrumentos de sonar a la vez”
- “el silencio largo”
- “cuando parece que la obra haya terminado”

b) Los desenfoces y encadenados. Expresados de distinta manera, pero indican el momento de transición entre planos que no se realiza por corte.

c) La musicalidad del conjunto de cuerdas y el clímax. La mayoría lo expresa a través del *crescendo* musical.

d) El director. Aparece en muchos planos y, sobretodo, concuerdan en el plano de las manos. Alguna persona hace hincapié en que este director toca sin batuta.

e) Primeros planos: constatan una gran presencia de primeros planos y, alguna persona, opina que son excesivos.

f) En cuanto a la coherencia entre la música y la filmación, sólo opinan dos personas explícitamente. Mientras una ve como resultado positivo dicha coherencia; otra persona, juzga como asincrónica dicha relación. Cabe decir, que la segunda persona es músico y

compositor y la primera no; con este dato, simplemente constatar los conocimientos de la partitura de uno y otro.

Comentario:

Sólo quiero hacer evidente que, respecto a la pregunta, que era abierta en cuanto a posibles respuestas, bastantes personas han analizado los tipos de planos: demasiados planos cortos o de detalle y poco uso del plano de situación, plano general de la orquesta. La mayoría se han referido a la musicalidad transmitida y a la forma en que se han realizado los cambios de plano: desenfoques, valorándolo, como veremos, unos, positivamente y, otros, negativamente.

### **3- ¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?**

- El trabajo en equipo: director-orquesta/ Comunicación entre director y músico
- Comunicación del sentimiento del director
- Interpretación a través de la gestualidad del músico
- Transmite la sensibilidad de la obra
- El sonido
- Primeros planos de arcos y cuerdas. Los primeros planos generan emotividad y comunican intimidad y fuerza
- Desenfoques
- Primeros planos y planos detalle manos del director
- Planos de grupo de músicos, no sólo del director
- Plano contrapicado del cello
- Detalles de los intérpretes
- Primeros planos de arcos y cuerdas
- Se enseña lo que suena
- Filmación desde diferentes ángulos (puntos de vista)
- Se ven muy bien los violoncelos
- Combinación entre planos generales y primeros planos
- No hay cambios bruscos entre planos. La cámara acompaña los movimientos y el ritmo de la música. Se sigue la cadencia y el *tempo* musical.



- Es una apuesta diferente a la que estamos acostumbrados: “Esperas ver la melodía reflejada en los diferentes instrumentos por los que pasa y no es así”. El realizador parece resaltar las melodías secundarias (cellos y violas)
- La cámara acompaña los movimientos y el ritmo de la música. Se sigue la cadencia musical.
- Se enseñan entradas especiales de instrumentos
- Cambios de planos para constatar la comunicación entre director y músicos
- Iluminación y sonido correctos

Comentario:

En esta pregunta, cabe resaltar que 30 personas han valorado como positivo el hecho de que en la realización abundan los planos cortos y de detalle de instrumentos. Entramos ya en lo que a lenguaje audiovisual se refiere puesto que, incluso, algunos de ellos han llegado a sacar la conclusión del porqué estos planos: para generar emotividad en el espectador, así como intimidad y fuerza.

Otro importante elemento valorado por varios de los encuestados y que, no puede quedar como anécdota es la combinación de planos, la sintaxis de la imagen: pasar de planos generales a planos cortos a través de desenfocados. Es importante resaltar el cambio del plano del director al de la orquesta para llegar a percibir la conexión entre ellos y valorar este trabajo en equipo.

Y, para terminar, una importante observación por parte de algunas personas: la valoración positiva del movimiento de la cámara que acompaña el ritmo de la música, la cadencia. Así pues, entre todas las respuestas, hallamos un evidente análisis audiovisual: tipos de plano (gramática del plano), relación entre ellos (sintaxis audiovisual) y movimiento o ritmo que sigue la cámara (narración audiovisual).

#### **4- ¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?**

- No valoran nada como negativo quince de las personas encuestadas.
- No transmite emoción

- No se ve un plano general de la orquesta
- Aparece demasiado el director
- No se ve la ejecución de los dedos
- Planos “borrosos”<sup>80</sup> . 25 personas han manifestado claramente un rechazo hacia este tipo de recurso técnico.
- Es una opinión muy generalizada que no hay ningún plano general o de conjunto; sin embargo, hay demasiados planos del director y planos demasiados cerrados.
- En general, “realización cerrada y falta de aire”.

Comentario:

Coincidencia mayoritaria en la observación de falta de planos más abiertos y de conjunto (muy elocuente la descripción de “realización cerrada”) así como la visión de los desenfocados como error.

### 5- ¿Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?

- Sí- 69 personas
- No- 10
- En ciertos momentos, sí- 2
- No sabe- 3
- No contesta- 16

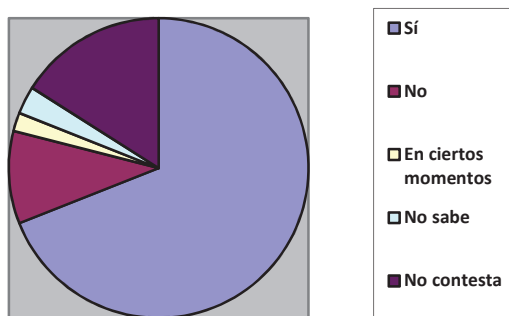


Figura 93 Percepción de coherencia entre música e imagen (*Adagio*, Samuel Barber ) M. Millà.

<sup>80</sup> Se sobreentiende que los encuestados que definen un plano como “borroso”, se refieren a los planos desenfocados o encadenados.

- Los estudios y oficios de los que no ven coherencia en esta obra son:
- Universitarios/Docente- 4
- Grado Superior de Música/ Docente
- Psicología/ Gestión de escuela de música
- Estudios Superiores/ Jubilada
- Doctorado/Investigación científica
- Grado Superior de Música/Musicóloga
- Estudios universitarios/Clínica

Respecto a los que no han contestado, el perfil es el siguiente:

- Bachillerato/Jubilada
- Magisterio/Docente
- Universitario/Jubilado
- Ingeniero/Docente- 2
- Formación Profesional/Administrativo- 2
- Formación Profesional/Dependiente
- Medicina/Médico
- Superiores/ Administrativo- 2
- Derecho/ Abogado
- Universitarios/Docente
- Formación Profesional / Técnico de calidad
- Estudiantes- 2

Una amplia mayoría de personas afirman una coherencia entre música e imagen. La mayoría lo justifican por el ritmo y la cadencia musical acompañada por el ritmo lento del movimiento de las cámaras. Sin embargo, algunas opinan junto a esto, falta de riesgo y creatividad ya que el resultado es muy plano y monótono. Por lo que respecta a los que no ven coherencia, existen diversos motivos: uno define la obra como muy lírica y lenta, por ello, no le ve coherencia. Otro afirma: “es una obra que vive del todo, de la armonía y de la cohesión, y no de pequeños planos” y, similar a dicha razón, otras dos personas afirman que la música es superior a la realización.

Observaciones a partir del *Adagio* de Samuel Barber:

- A partir del ejemplo del *Adagio* de Samuel Barber, en el que se constata un gran uso de imágenes desenfocadas con un objetivo específico por parte del realizador, quiero constatar que muy pocas personas valoran positivamente los desenfocos o las transiciones largas entre plano y plano. Se trata de personas que no pertenecen a un colectivo homogéneo en cuanto a edad o profesión. Sin embargo, un gran número de encuestados cuestionan dicha opción estética y la interpretan como un error técnico o una opción que no les ayuda en la narración musical. Entre ellos, predominan las personas dedicadas a la docencia. Cabría suponer que los docentes tienen una lectura audiovisual más avanzada ya que acostumbran a hacer uso de estos medios para con sus alumnos; sin embargo, son muchos los que han interpretado este efecto como error de realización. También, un grupo de encuestados, aún estudiantes, valoran negativamente el desenfoco de las imágenes; y, sin embargo, dicho colectivo se autodenomina como “nativo digital”. Quizás, esta falta de interpretación por lo que respecta a un recurso digital, es debido a que les faltan conocimientos para analizar dichos efectos desde la narrativa audiovisual que acompaña la música. También ocurre con alguna persona de más de 56 años; en este caso, es debido, no tanto a la lectura interpretativa sino a la menor formación en audiovisuales.

- La mayoría de profesionales dentro del ámbito musical o, incluso, personas de otra profesión pero con estudios musicales avanzados, no valoran los primeros planos o planos detalle tan cerrados porque no pueden ver bien la ejecución o interpretación de los músicos. Así lo explica alguno de los encuestados y, así lo expresa José Nieto, compositor, de manera contundente en la entrevista que incluyo en esta investigación. No se trata tanto de que un realizador luzca su genialidad, sino de mostrar aquello que está en la partitura.

- Como complemento a la anterior observación, quiero remarcar cómo muchos músicos, intérpretes o compositores, encuentran a faltar el plano general de la orquesta, el plano de situación.

- En definitiva, sorprende que una intención estética a partir del análisis de la partitura sea vista como error por la gran mayoría de las personas. Es decir, los encadenados largos entre imágenes han sido una opción por parte del realizador a partir del clímax de la obra, puesto que, en la primera parte, los cambios entre planos son por corte. Y, aún sorprende más

que, a pesar de esta valoración negativa, muchas personas han evaluado positivamente la coherencia entre música e imagen a nivel global.

- b) *Vuelo del moscardón*, Rimsky-Korsakov - <https://youtu.be/WTHT8aR1MKI>

### 1- ¿Conoces a su autor y la obra?

- No conoce autor ni obra- 17
- Conoce autor y obra- 60
- Conoce obra, pero autor no- 19
- Conoce autor, pero obra no- 2
- No contestan dos personas- un estudiante de Bachillerato y una abogada entre 21 y 35 años.

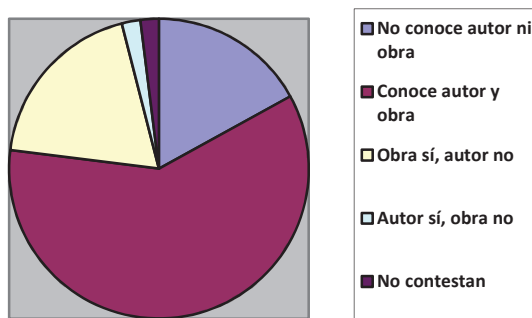


Figura 94 Conocimiento de autor y obra (*Vuelo del moscardón*, Rimsky-Korsakov), M. Millà.

#### Comentario:

A pesar que de las 79 personas que conocen esta obra, 19 no conocen a quién pertenece, estamos, evidentemente, ante una obra popular. Llama la atención que 17 personas no conozcan ni obra ni autor. Entre estas personas la mitad poseen estudios superiores y, la otra mitad, estudios de FP, Bachillerato o EGB. Sólo 2 personas tienen estudios musicales, aunque de nivel básico.

**2- En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?**

A 29 personas no les ha llamado la atención nada en especial.

Entre las personas que han respondido afirmativamente, los elementos que más han llamado la atención han sido:

- El inicio de la realización
- El ritmo rápido de la música
- El ritmo rápido de los cambios de plano: en concreto, una persona ya lo ha definido como “videoclip”
- Como constatación negativa, alguna imagen desenfocada y planos demasiado cortos y de espaldas
- Plano del director cuando da el inicio con la batuta.<sup>81</sup>

Comentario:

Esta pieza musical es la que menos comentarios ha recibido en esta misma pregunta; sin embargo, todos ellos lo hacen sobre la realización o filmación.

**3- ¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?**

- La cámara seguía el movimiento del moscardón
- Alternancia planos generales y cortos
- Cambios de plano rápidos<sup>82</sup>
- Plano corto del violinista con la partitura de fondo
- Plano del instrumento que toca en cada momento
- Primeros planos de los músicos

---

<sup>81</sup> Comentario que el compositor José Nieto realiza en la entrevista como observación a tener en cuenta (Apéndice II).

<sup>82</sup> O, lo que es lo mismo, poca duración de los planos.



- Muestra todos los músicos y las diferentes técnicas de instrumentación
- Coherencia entre la música y el plano del instrumento que toca
- Parece dar más importancia a la realización visual que a la pieza o su ejecución, no se enseña casi el músico<sup>83</sup>
- Se sigue el tema principal y los pizzicati
- Intención de sincronía entre la música y la realización
- Expresividad de los músicos
- Buena interpretación y trabajo entre director y músicos

Comentario:

Como resumen de lo valorado positivamente podríamos destacar tres ámbitos de la realización:

1- Se enseña el instrumento solista o que tiene importancia en ese momento. Se añade un matiz en esta observación que va más allá del mero plano del instrumentista: se enseña la ejecución y/o la técnica de la ejecución instrumental.<sup>84</sup>

2- Alternancia de planos cortos con planos generales: sintaxis de la imagen, del discurso.

3- Seguimiento del ritmo musical del vuelo del moscardón a través de la cámara

Es importante resaltar la opinión de una persona que lo ve como un producto que da más importancia a lo visual que a la ejecución misma.

Es la visión de una profesional del mundo de la realización y, es importante añadir que, el resto de encuestados ajenos a esta profesión opinan que les ha gustado, precisamente, poder ver la ejecución profesional de los músicos. Este sería un valor a añadir en esta pieza filmica: la “didacticidad” de una filmación para llegar a los espectadores.

---

<sup>83</sup> En este caso, dicha observación la constata una realizadora de televisión.

<sup>84</sup> Véase la entrevista al compositor José Nieto, en el Apéndice II - Entrevistas

#### 4- ¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?

31 personas no valoran nada como negativo; sin embargo, el resto, coinciden en valorar negativamente el ritmo vertiginoso de las imágenes que se traduce en expresiones como:

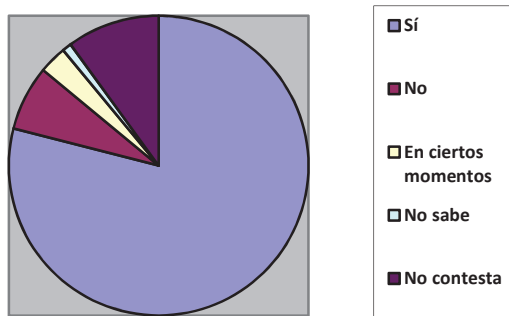
- cambios bruscos y excesivos
- realización caótica
- repetición constante del mismo recurso
- ritmo de “Videoclip”<sup>85</sup>
- Pocos planos generales

Comentario:

En realidad, esta obra es valorada a partir del ritmo de la realización. Valoración positiva o negativa, depende del punto de vista perceptivo del encuestado.

#### 5- ¿Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?

- Sí- 79 personas
- No- 7
- En ciertos momentos, sí- 3
- No sabe- 1
- No contesta- 10



**Figura 95** Percepción de coherencia entre música e imagen (*Vuelo del moscardón*, Rimsky-Korsakov), M. Millà.

<sup>85</sup> Es curiosa esta observación. Existen videoclips de ritmo rápido y de ritmo lento y, sin embargo, para esta persona encuestada, “ritmo videoclip”= Ritmo vertiginoso e “histórico”.

Los estudios y oficios de los que no ven coherencia en esta obra son:

- Superiores/Jubilado
- Ingeniero/ Docente
- Superiores/ Docente- 2
- EGB/Vigilante de seguridad
- Sociólogo/Análisis Político
- Graduado medio/Técnico

Los estudios y oficios de los que no contestan en esta obra son:

- Formación Profesional/ Dependienta
- Universitario/Jubilado
- Bachillerato/Jubilado
- Medicina/Médico
- Derecho/Abogado
- Bachillerato- Estudiante
- Grado Medio/Jubilado
- Universitario/Administrativo
- Bachillerato- Estudiante
- Formación Profesional/ Funcionario

Solamente 4 personas con estudios superiores no contestan. Respecto a los encuestados que responden afirmativamente a la cuestión de la coherencia, principalmente es por dos motivos:

a) el ritmo de la música es acompañado por el ritmo del movimiento de las cámaras y por el editaje o montaje de planos.

b) se enseñan los instrumentos que tocan en cada momento la melodía.

Sólo añadir que tres personas hubiesen querido un ritmo de montaje y de movimiento de cámara más acelerado. Una de las personas constata que el realizador conoce la obra en la

manera de transmitirla.<sup>86</sup>No en vano, la persona que realiza dicha observación posee estudios musicales y puede apreciar el trabajo que ha habido previo a la filmación.

Únicamente tres personas con estudios musicales no ven coherencia entre la música y la imagen en esta obra.

Observaciones a partir del *Vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov:

Quiero destacar la unanimidad casi total en las respuestas referentes a la realización de esta obra. Es importante destacar cómo personas de distinta profesión y edad, con estudios musicales o no, han valorado la “transparencia” entre la partitura y la “puesta en pantalla”. No sólo docentes, sino personas de ámbitos profesionales tan distintos que van desde las humanidades a lo técnico, pasando por el ámbito de la salud, realizan comentarios desde una visión narratológica de la música con una profundidad de conocimiento que llama la atención. Podemos afirmar que el trabajo anterior a la filmación ha tenido sus efectos en los receptores y ha logrado comunicar aquello que quería el realizador. Como dice una persona, profesional de la musicología, la pedagogía seguida en la realización para ir ilustrando los distintos grupos instrumentales y la coherencia entre ritmo e imagen convierten esta filmación en una pieza desde la que podemos afirmar que los espectadores quedan atrapados por un valor significativamente músico-visual. No se han detenido, mayoritariamente, en el valor de los planos visuales o su ritmo, si embargo, su valoración global destaca cómo las “cámaras” siguen el ritmo visual.

**c) *Seis Bagatelas*, Giorg Ligeti - <https://youtu.be/2aSqc0CSZFA>**

**1- ¿Conoces a su autor y la obra?**

- No conoce autor ni obra- 80
- Conoce autor y obra- 8

---

<sup>86</sup> En las entrevistas realizadas a profesionales, es un dato importante el hecho de saber música para interpretar la partitura.

- Conoce obra, pero autor no- 4
- Conoce autor, pero obra no- 7
- 1 persona no contesta: menor de 20 años y estudiante de bachillerato

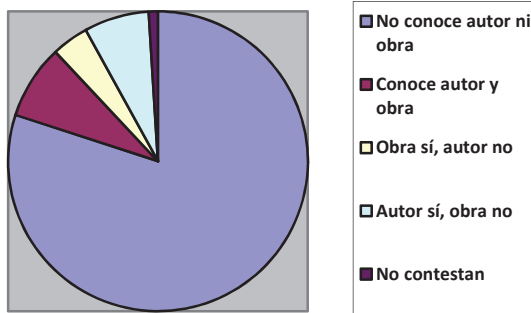


Figura 96 Conocimiento de autor y obra (*Bagatela*, Georg Ligeti), M. Millà.

Comentario:

En principio, escogí esta obra porque pensé que no sería muy conocida entre los encuestados, pero con una realización ágil y fuera de lo “preestablecido”, podría obtener respuestas interesantes. Efectivamente, únicamente 8 personas conocen Ligeti y sus *Seis bagatelas*. De estas 8 personas, seis poseen estudios de música de nivel medio o superior. Afirmar, también, que de las restantes 11 personas que conocen o autor u obra, 9 tienen estudios musicales. Como conclusión, Ligeti no podemos definirlo como compositor popular dentro de la sociedad

**2- En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?**

- No destacan nada, explícitamente o sin responder, 23 personas
- Toda, en general, 5 personas.
- El inicio- 5 personas
- El final- 7 personas- Sólo una de ellas resalta el final del fagot.
- El espacio en el que se realiza el concierto o “la falta de escenario”- 17 personas.
- Interacción y complicidad entre los músicos. Es importante destacar la observación de dos personas respecto al diálogo, no sólo entre los músicos, sino con la cámara. Incluso, uno

de los encuestados plantea la coreografía como eje principal para que se pueda llevar a cabo una buena realización. A 22 personas les ha llamado la atención esta comunicación.

- La interpretación de la flautista.
- Virtuosismo e informalidad. Uno de los encuestados expresa esta visión como “los músicos a su rollo” y, otro, como que “parece un diálogo de teatro”
- Por último, sólo 4 personas han destacado tipos de plano:
  - Primer plano general
  - Planos detalle cuando la cámara se acerca mucho a los músicos
  - Salida de plano de la flautista (cambio del *piccolo* por la flauta)
  - Combinación entre planos cortos y plano general

Comentario:

Vemos cómo, en esta obra desconocida por la mayoría de los encuestados -sólo 12 personas conocen la obra, de las cuales, ocho conocen además su autor-, la visión global y no los planos en concreto llaman la atención.

En el Adagio de Samuel Barber, no se enseñaba el espacio y, sin embargo, en esta obra se ha dado importancia al espacio escénico, simple, pero que potencia la interpretación de los músicos que integran el quinteto. De hecho, 22 de los encuestados han dado importancia al lenguaje expresivo entre los músicos y han subrayado su gestualidad.

### **3- ¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?**

- Nada- 14. Todas ellas son personas que no contestan. Así pues, que diga explícitamente que no, no hay nadie.
- Creatividad y originalidad-
- Cambios de posición en los músicos, se rompe la rigidez, frescura y modernidad, informal y desenfadado, interacción de los músicos con la cámara, “es música viva”-
- Variación entre planos cortos y planos generales-

- Al ser un conjunto instrumental más pequeño, es más fácil poder transmitir la música al espectador
- Diálogo entre músico e instrumentos, diálogo entre parejas de instrumentistas.
- La actitud de los músicos, la ejecución, expresividad y movimiento de los músicos.
- Se enseña a los solistas, uno toma consciencia de la importancia de cada músico.
- Humor
- La claridad del fondo, el espacio, la luz
- Prioriza el discurso musical y cuenta la narración de la música
- Agilidad y realización activa, dinamismo, teatralización

Comentario:

Aparecen nuevas observaciones después de ver esta realización:

- Creatividad.
- Interacción, ejecución y expresividad de los músicos.
- Llama la atención el espacio

y la ya analizada observación en las otras obras: planos de los solistas.

Como conclusión, es importante resaltar la priorización del discurso musical. Diría que la realización está latente y es implícita. La explicitación es tan novedosa que nadie se detiene en analizar el cómo, sino qué le ha llegado.<sup>87</sup>

En general, no se ha percibido nada como negativo. Se valora más el conjunto en general como algo muy positivo que lo poco que puede haber de lectura negativa, como la salida de la flautista de plano.<sup>88</sup>

No cabe duda que, después de analizar las respuestas, en esta filmación aparecen elementos de análisis nuevos dignos de mención ya que son compartidos por un número significativo de personas encuestadas.

---

<sup>87</sup> José Nieto, compositor alude a esta experiencia. Cuando le atrae una filmación, no se entretiene en el análisis de lo que va viendo.

<sup>88</sup> Justificado por el cambio de instrumento: deja la flauta y entra, nuevamente, en plano con el flautín.



#### 4- ¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?

- Nada- 65 personas
- Pocos planos cortos de los músicos
- La imagen de los músicos queda “partida”, planos poco cuidados
- El plano general está tomado desde muy lejos, así como algún plano detalle
- En la presentación, se ve gente deambulando y, durante el concierto, no se ve el público
- Músicos demasiado pendientes de la cámara
- Seguir a los músicos en planos cortos hace perder la visión de conjunto
- La flautista entra y sale de escena
- El seguimiento de los músicos
- Pérdida de atención o de importancia de la pieza musical
- Durante la realización, no ver a los cuatro músicos<sup>89</sup>

#### 5- ¿Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?

- Sí- 75 personas
- No- 10 personas
- En ciertos momentos, sí- 0
- No sabe- 2
- No contesta- 13

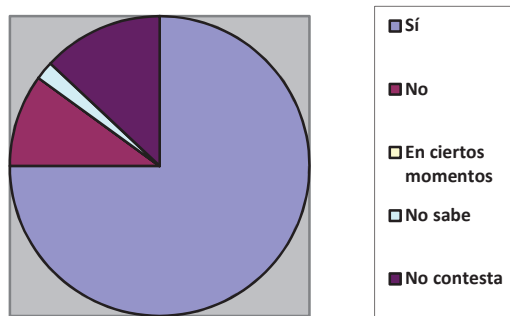


Figura 97 Percepción de coherencia entre música e imagen (*Bagatela*, Georg Ligeti), M. Millà.

<sup>89</sup> Observación errónea: son cinco músicos y sí existen planos generales de ellos durante la realización.

Los estudios y oficios de los que no ven coherencia en esta obra son:

- Administrativo/Contable
- Universitarios/contable
- Universitarios/ Docente- 2
- Medicina/Médico
- Derecho/Abogado
- Universitarios/Clínica
- Universitarios/ Jubilado
- Técnicos/Técnico
- Universitarios/Estudiante

Los estudios y oficios de los que no contestan en esta obra son:

- Formación Profesional/ Administrativo
- Bachillerato/Funcionario
- Universitarios/Salud
- Formación Profesional/ Dependienta
- Universitarios Jubilado- 2
- Medicina/ Médico- 3
- Estudios Superiores/ Administrativo
- Grado Medio/ Jubilado
- Bachillerato/Estudiante- 2

Comentario:

La contundente respuesta positiva demuestra que hay un trabajo de análisis de la obra musical para poder llegar a esta simbiosis “filmación-música”.

Expongo a continuación el porqué sí ven que hay coherencia:

- Instrumentos protagonistas en primer plano
- Vitalidad, dinamismo y movimiento
- Diálogo

- Cambios de plano que siguen la música; podríamos llamar puntuación audiovisual que sigue las pausas de la música.
- El plano visual transmite la emoción y la música
- La actitud informal de los músicos es coherente con la realización a través de planos inestables.
- Implicación de los músicos en su “teatralización”, gestualidad y expresividad.
- Plano a la misma altura que los músicos

Las personas que no perciben dicha coherencia lo atribuyen a que el espacio comunica serenidad y la música no. También observan que los cambios de plano son poco rápidos respecto al ritmo de la música. De las 10 personas que no ven dicha coherencia, 3 sólo responden con una negación, sin razonar la respuesta.

Llama la atención que la *Bagatela* de Ligeti, a pesar de ser una obra desconocida para la gran mayoría de los encuestados, ha llegado muy positivamente a todos ellos. A través de sus comentarios, vemos que la dificultad que, en un principio, podría “bloquear” el acercamiento a la obra, no se produce gracias al planteamiento fílmico.

Es importante hacer notar, sin embargo, la siguiente observación por parte de dos personas: el hecho de tratarse de un tipo de realización distinta, original y, podríamos llamar, “teatralizada”, puede hacernos perder lo que es la música en sí.

De hecho, nadie ha comentado nada de la música, como en las otras obras. Sin embargo, ha valorado muy positivamente el trabajo de los músicos junto con la realización. Sólo dos personas de las que dicen no encontrar coherencia, tienen estudios musicales. Así que, por parte del realizador, resulta muy positivo que, entre los que valoran la coherencia exista un público mixto entre estudiantes o profesionales de la música y los que no poseen dichos estudios. Incluso, la persona que se muestra radicalmente ajena a la música clásica aprecia esta realización y se atreve a expresar su opinión: “bonito lugar para tocar...el tono de la luz y el plano de la cámara de frente a la misma altura de los músicos”. Creo que, sólo por la descripción de esta persona es imprescindible poder trabajar cada realización desde un concepto audiovisual distinto y que parta de un buen estudio de la partitura. Dicha persona, totalmente ajena a este mundo, ha detallado tres aspectos fundamentales:

- El espacio
- El aspecto artístico- tono de luz
- Perspectiva o punto de vista de la cámara: a la altura de los ojos.

A veces, incurrir en el riesgo, provoca que los espectadores se acerquen a un mundo audiovisual que no tiene por qué ser elitista.

Respecto a una percepción más generalizada de los encuestados, quiero destacar el diálogo entre los músicos y su implicación en cuanto a la expresividad. Así, y para cerrar el apartado dedicado a Ligeti, tres elementos de análisis, a mi modo de parecer muy relevantes:

- el movimiento y expresividad de los músicos
- la frescura y la modernidad de la realización en su conjunto
- el diálogo de los músicos con la cámara; me gustaría añadir, más que con la cámara, con el espectador. No olvidemos que el ojo de la cámara es el del espectador que está al otro lado de la pantalla.<sup>90</sup>

Observaciones a partir de la *Bagatela* de Ligeti:

Al igual que en la obra anterior, las observaciones de la gran mayoría de las personas, independientemente de su formación, profesión o edad, parten de la importancia del espacio en el que se ha realizado la filmación (por lo que de diferente hay respecto a las filmaciones a las que estamos acostumbrados) y del diálogo entre los músicos. Para ello, es importante resaltar la entrevista realizada para mi investigación a Albert Nieto como intérprete que ha acertado a resaltar la gestualidad y la comunicación entre músicos dentro del mundo audiovisual.

Sorprende la generalidad en no destacar nada negativo en esta filmación, sobretodo, teniendo en cuenta que es la obra menos conocida por los encuestados y que podría haberse tratado de una obra musical con una dificultad añadida a la hora de ser escuchada por los espectadores. Únicamente una persona dedicada al mundo audiovisual critica los encuadres, por otra parte valorados por el resto de los encuestados al ver como

---

<sup>90</sup> Alusión al libro *En el momento del parpadeo* de Walter Murch (Editorial Ocho y medio, Madrid, 2003). También, el realizador Xavier Garasa, menciona el hecho de la cámara como “espectador” (Apéndice II- Entrevistas)

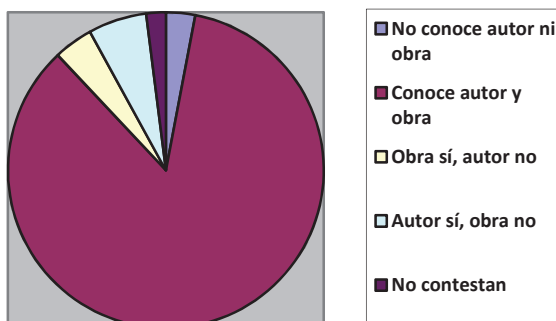
positiva su genialidad y creatividad. Puedo afirmar que estamos ante una filmación cuya previa elaboración ha contribuido a que, pese a tratarse de música conocida minoritariamente, haya llegado de manera positiva al receptor. Se trata pues de una filmación muy bien valorada por parte de un gran público heterogéneo que ha sabido realzar la puesta en escena y el escenario escogido para esta ocasión.

Gracias a este estudio, podemos concluir que una de las maneras de acercar el público joven a la música clásica puede ser el ofrecer realizaciones audiovisuales totalmente evolucionadas a través de metodologías originales que aproximen los músicos a los espectadores. Ligeti y su *bagatela* es un buen ejemplo de realización que acerca el público joven, no sólo a la música clásica sino a la música clásica contemporánea, de difícil escucha y atención por parte de los espectadores.

**d) Danubio Azul, Johann Strauss - <https://youtu.be/e6UndYrcDAk>**

**1- ¿Conoces a su autor y la obra?**

- No conoce autor ni obra- 3
- Conoce autor y obra- 85
- Conoce obra, pero autor no- 4
- Conoce autor, pero obra no- 6
- No contesta- 2: estudiante de bachillerato, menor de 20 años y Mujer entre 36 y 55 años, con estudiós de FP y de profesión, dependienta.



**Figura 98** Conocimiento de autor y obra (*Vals Danubio Azul*, Johann Strauss), M. Millà.

Comentario:

Ante estos resultados, quiero destacar que, aunque se podía presuponer que todas las personas sin excepción conocerían la obra y el autor, sorprendentemente, hay 3 personas que desconocen estos datos; 4 conocen obra, pero no el autor; 6, sí conocen autor, pero desconocen obra y las dos restantes no contestan. Si bien, una de las personas con formación a nivel de EGB, sin estudios musicales y que confiesa sinceramente no gustarle la música clásica, es pronosticable que no conozca el Danubio Azul; no puedo dejar de destacar que las otras dos personas, con estudios universitarios, desconozcan ambos: autor y obra.

Así mismo, también quiero evidenciar aquellas personas que conocen el autor y la obra, no; en concreto, de las 6 personas que afirman esto, 3 poseen estudios musicales.

**2- En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?**

- Nada, por ser tan conocida- 17
- Virtuosismo
- Plano contrapicado de los violoncelos
- Combinación de concierto y ballet clásico
- Ritmo lento
- El in crescendo
- El cambio de tempo
- Imagen de los músicos a través de las trompas
- Sección larga de la orquesta, después de los bailarines
- Cambios de planos de instrumentos
- Crescendo de la orquesta con zoom de la imagen, al inicio. Retroceso de la cámara desde el primer trompa. Cómo se suman los instrumentos al plano
- Planos detalle de los instrumentos
- El ángulo de vista
- Plano general demasiado largo
- Gran plano general
- Entorno majestuoso

- Sensibilidad del Plano general largo (1'25")
- Cambios de plano suaves (encadenados) o siguiendo el ritmo
- Contextualización, se ensña la sala
- Alternancia entre instrumentos de cuerda y de viento
- No ver todo el teatro ni todos los músicos
- La imagen

Comentario:

Sorprende la cantidad de observaciones dedicadas, en un primer momento, a la filmación. Dichas observaciones se detienen en distintas capas o secciones de la realización:

- a) Tipos de plano:
  - Plano contrapicado de los violoncelos.
  - Plano de los músicos a través de las trompas
  - Gran plano general
  
- b) Movimiento interno del plano:
  - Zoom out o retroceso de la cámara desde las trompas hasta el plano general
  - Plano General valorado positiva y negativamente: plano demasiado largo y “sensibilidad” del plano.
  
- c) Angulación del plano:
  - Apreciación y valoración positiva de los distintos ángulos de vista.
  - Cambios de plano
  - Ritmo lento
  - Cambios de plano de los instrumentos
  - Cambios de plano suaves (encadenados) o siguiendo el ritmo
  - Alternancia entre instrumentos de cuerda y de viento

Musicalmente, son pocos los comentarios:



Virtuosismo, cambio de *tempo* e importancia del *in crescendo*.

Quiero destacar la referencia explícita al entorno y la importancia a la contextualización, así como a la duplicación de espacios: ballet exterior y sala de conciertos.

### 3- ¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?

- No contesta- 12
- Nada- 6
- Todo- 8
- Combinar orquesta y danza- 10
- *Zoom out* para abrir el campo de visión- 8
- Seguimiento de los instrumentos que tocan en cada momento
- La música se oía muy bien-
- Planos desde diferentes perspectivas o ángulos
- Entorno-
- Formalidad y elegancia
- Tempo coherente entre filmación y música
- Planos largos, continuos y muy cuidados
- Seguimiento con la cámara
- Movimiento interno de la cámara, se ajusta a la música
- Se ven todos los instrumentos
- Clasicismo en la alternancia de planos de instrumentos, director y planos generales<sup>91</sup>

o realización sobria

- Agilidad
- Es el concierto de Año Nuevo
- Plano contrapicado de los violoncelos
- Plano detalle de algún instrumento
- Cambios tranquilos y no repentinos que dan solemnidad
- Enseñar cada instrumento cuando empieza a sonar

---

<sup>91</sup> Se entiende que el encuestado, con la palabra “clasicismo”, quiere hacer referencia a un tipo de realización o filmación clásica, sin planos extremos o fuera de lo preestablecido y percibido como común.

- Pieza muy conocida, pero que siempre sorprende
- Plano de conjunto

Comentario:

En referencia a lo que han valorado como positivo, al igual que en el punto anterior, han destacado elementos artísticos o estéticos de la realización. Además de los ya citados en el punto anterior, es importante destacar:

- Valoración del sonido: es el primer momento en que alguien destaca un aspecto técnico.
- Seguimiento de los instrumentos que tocan en cada momento: supuesto conocimiento musical del director o realizador o, simplemente, asesoramiento por parte de un músico de lo que “explica” esta obra musical.
  - Coherencia entre filmación y música: *tempo* coherente.
  - Se muestran los instrumentos en el momento del inicio de su respectiva frase musical.
- Sobriedad, elegancia y formalidad frente al hecho de sorprender a pesar de ser vista y oída año tras año.

#### 4- ¿Qué valores como negativo en la filmación de la obra?

- Nada- 22 personas
- No contestan- 20
- Las bailarinas han desaparecido y despista un poco-
- No son necesarias las bailarinas-
- Algunos planos demasiado largos y rígido-
- Poco innovador, no se sale del guión, realización formal, convencional-
- No se ve bien el ballet
- No está la obra entera<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Como ya he anunciado al principio del capítulo, el hecho de no mostrar las piezas enteras ha supuesto una toma de decisión difícil. También he dejado de mostrar las cinco Bagatelas que faltan de Ligeti y que configuran una obra de conjunto; pero, en una prueba inicial que realicé con cinco personas, vi que poner las obras enteras comportaría el abandono de la realización de la encuesta.

- Pocos primeros planos de instrumentos
- Demasiados planos generales
- Abuso del zoom
- Pieza demasiado oída
- Lejanía, falta de calidez
- Planos de la sala incoherentes
- Aparece poco el director
- No ver la orquesta entera al inicio del concierto

### **Comentario:**

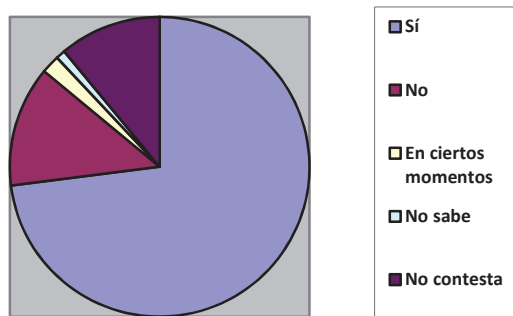
Es una filmación valorada como positiva por la amplia mayoría de las personas encuestadas. Sorprende que las anteriores razones por las cuales las observaciones son positivas, sirvan para que otros realicen una valoración negativa:

- No es necesario el ballet.
- Pocos primeros planos de instrumentos.
- Abuso del *zoom*
- Poco innovador.

Sin embargo, está ampliamente demostrado que la percepción es de coherencia total entre música y filmación.

### **5- ¿Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?**

- Sí- 73 personas
- No- 13 personas
- En ciertos momentos, sí- 2
- No sabe- 1
- No contesta- 11



**Figura 99** Percepción de coherencia entre música e imagen (*Vals Danubio Azul*, Johann Strauss), M. Millà.

Los estudios y oficios de los que no ven coherencia en esta obra son:

- Universitarios/Psicólogo
- Universitarios/Jubilado
- Superiores/Musicóloga
- Universitarios/Docente- 3
- Administración/Contable
- Universitarios/Gestor
- Ingeniería/Empresario
- Medicina/Médico
- Superiores/Administrativo
- Universitarios/Auxiliar Administrativo
- Universitarios/Estudiante

Los estudios y oficios de los que no contestan en esta obra son:

- Universitarios/Enfermera
- Formación Profesional/Dependiente
- Bachillerato/Auxiliar dministrativo
- Universitarios/Jubilado
- Universitarios/Psicopedagogo
- Bachillerato/Jubilado

- Derecho/Abogado
- Grado Medio/ Funcionario
- Universitarios/Farmacia
- Bachillerato/Estudiante-2

En un principio y tal como opina alguna persona, parece más coherente porque es un concierto más conocido y estamos acostumbrados; sin embargo, también existen respuestas que no ven esta coherencia entre música e imagen. Y, entre estas, quiero destacar que hay más personas que, sabiendo música, no ven esta coherencia respecto a las tres obras anteriores. Con este *vals*, las opiniones son mucho más críticas, precisamente, por tratarse de una obra mucho más popular que las anteriores.

A pesar de ser mayoritariamente críticos con esta obra y verla con ojos “populares” y definirla como una realización de corte clásico, ha sido valorada muy positivamente por personas de distintas edades, estudios y profesiones quizás debido a lo nostálgico que resulta este concierto para cada una de ellas.

Observaciones a partir del *vals del Danubio Azul* de Johann Strauss:

No existe correlación entre las personas que ven conciertos a través de pantallas - cine, televisión, DVD-Blue Ray o Internet- y la lectura audiovisual que la gran mayoría de las personas encuestadas hacen de esta conocida obra clásica en esta filmación. Sin embargo, al analizar las respuestas, puedo afirmar que es la obra musical que ha recibido más comentarios analíticos respecto a los planos o secuencias que el realizador ha propuesto para esta obra conocida por el casi 100% de los encuestados. En las respuestas, aparece un claro elogio al plano contrapicado de los contrabajos, así como a la secuencia inicial del vals: inicio desde el plano detalle de la trompa y *zoom out* hasta llegar al plano general de la orquesta. Dicha observación, desde una lectura absolutamente audiovisual de los planos, es llevada a cabo por parte de personas provenientes de distintos ámbitos y, muchas, sin estudios musicales, por lo que de conocido resulta este concierto de Año Nuevo. Así, a pesar de no tratarse de personas que tengan como hábito ver conciertos a través de pantallas, sí tienen muy asimilado, casi de forma natural, este concierto en su formato audiovisual gracias a su retransmisión anual desde Viena. Deduzco de la observación anterior que, implícitamente, ver conciertos a través de pantallas sí educa la visión que de ellos tienen los espectadores y

los convierte en analistas expertos en audiovisuales. Sorprende que, musicalmente, no se comente casi nada y predominen los comentarios sobre planos y ritmo visual.

Las personas a quienes no ha gustado la filmación son docentes, excepto la persona que ha manifestado que no le gusta la música clásica y que ejerce de vigilante de seguridad. Todas ellas están en la franja de edad comprendida entre los 36 y 55 años. Entre los que no contestan se incluyen estudiantes menores de 20 años y personas que no tienen estudios superiores, en su mayoría. Sólo tres personas con estudios superiores no contestan.

Otro dato a tener en cuenta es que, de las 22 personas que no han valorado nada como negativo en esta filmación, 17 no tienen estudios musicales. Se puede afirmar, pues, que la mayoría de las personas que, en esta pregunta, se han mostrado más críticas, sí poseen estudios musicales. Sin embargo, la valoración general de la filmación es positiva ya que lo fundamentan en un trabajo muy bien hecho en cuanto a planos de instrumentos y ritmo.

Creo que se puede realizar una afirmación general: cuanto más conoce una obra el espectador, más crítico es con la coherencia entre música e imagen.

#### **4.4- Cuestionario comparativo de las cuatro filmaciones**

##### **1- ¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?**

- Adagio, Samuel Barber- 19
- Vuelo del moscardón, Rimsky Korsakov- 17
- Bagatelas, Ligeti- 45
- Vals Danubio Azul, Johann Strauss- 29

Quiero especificar que algunas personas no han respondido y otras han dado dos obras como más atrayentes.

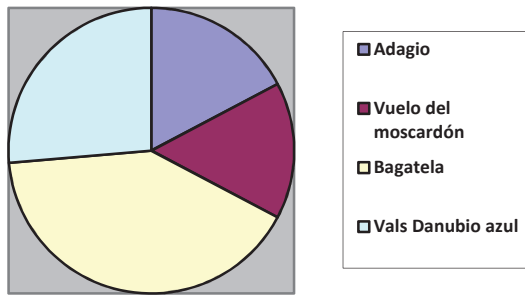


Figura 100 Obra más atrayente en su formato audiovisual, M. Millà.

## 2- ¿Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección?

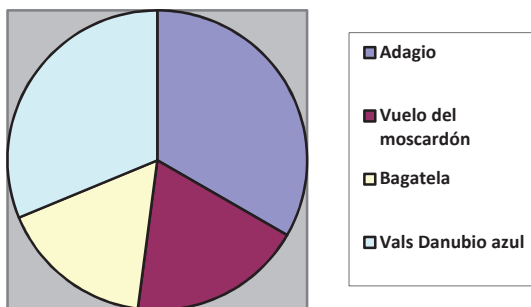
- Movimiento de cámara que se ajusta al sonido, ritmo visual, coherencia
- Originalidad en la filmación y en la puesta en escena, innovador
- Muy elaborado, realización bien hecha
- ágil, dinámica
- Más actual
- planos de instrumentos adecuados al momento
- Puesta en escena adecuada
- Música conocida y bien filmada
- Música muy bella
- Cambios de intensidad
- Emotividad de los músicos y diálogo
- Interacción de los músicos con la cámara
- Frescura
- Las manos del director
- Diferentes ángulos y planos
- Sensibilidad
- Desenfocues
- Transmite alegría
- Dirección orquestal de Barber
- Clasicismo, elegancia
- Recuerdo del primer día del año



- Espacio
- Acústica
- La música transmite
- Sentimiento de tristeza
- Calidad
- Predilección por los adagios
- La música en sí

### **3- Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?**

- Adagio, Samuel Barber- 32
- Vuelo del moscardón, Rimsky Korsakov- 18
- Bagatelas, Ligeti- 16
- Vals Danubio Azul, Johann Strauss- 30



**Figura 101** Obra menos más atrayente en su formato audiovisual, M. Millà.

### **4- Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta tres.**

- Las bailarinas desaparecen
- Poca originalidad, falta de innovación, monotonía, neutra
- Abuso del barrido
- Menos elaborado
- Demasiado focalizado en los primeros planos

- Valora más las grabaciones con más músicos<sup>93</sup>
- Demasiado caos
- Porque no gusta
- Prefiere primeros planos
- No ha enganchado
- Demasiado teatralizado
- Realización hiperactiva, despista y desorienta
- Siempre se espera algo más en una filmación
- Los “zoom”
- Mala interpretación
- La música no atrae
- No provoca sentimientos
- Al ser una obra filmada cada año, no es fácil su realización
- No le gusta que se vea tanto el director
- Falta oxígeno
- Es la más vista
- No gusta por desconocida
- No se ve la orquesta al completo
- No le gusta cómo dirige el director
- El resultado final son unas imágenes para la música y no una música con imágenes

(*Vuelo del moscardón*)

Comentario:

En el cuestionario comparativo, la filmación más atrayente resulta ser la obra menos conocida musicalmente: la *Bagatela* de Ligeti.

Como obra menos atrayente, sorprende que sea, precisamente, una de las obras más conocidas musicalmente, *Adagio*, casi en igual lugar que el popular *Danubio Azul*. Como conclusión: no es importante partir de lo conocido para apreciar el trabajo hecho “audiovisualmente”.

---

<sup>93</sup> Encuestado que, en la respuesta anterior, había contestado las *Bagatelas* de Ligeti.

Es interesante el hecho de haber valorado una filmación por lo que la música transmite: alegría, tristeza, recuerdos, emotividad. No sólo se habla de la realización y sus elementos, sino de la percepción del espectador; aquello que llega a cada uno.

Cuando hablamos de coherencia es curioso resaltar que nadie o casi nadie habla de tipos de plano sino de la sintaxis musical y del ritmo. Y, ciertamente, no puede existir un aspecto sin el otro. Sin una buena gramática, no existe una buena sintaxis y, sin ellas...no es posible un buen discurso narrativo, en este caso, audiovisual. Creo que es positivo por parte de las personas encuestadas que hagan una valoración global de la obra para referirse a su coherencia y no que se detengan en el valor de los planos o los detalles. Esto significa que el concepto de *flow* prevalece y es uno de los valores a tener en cuenta por parte del realizador.

La *Bagatela* de Ligeti es la obra musical realizada mayor valorada y más atrayente por personas que están entre los 21 y 35 años (56%); la siguiente franja de edad, con un 46%, es la de 36 a 55 años de edad. Solamente uno de los menores de 20 años se ha sentido atraído por esta obra. Es importante destacar que de los mayores de 56 años, sólo un 40 % ha encontrado esta pieza como la más interesante o atrayente.

Puedo deducir que, precisamente, Ligeti, compositor contemporáneo, con una música cuyos oídos deben estar educados en una escucha más abierta a nuevas formas musicales, es precisamente la pieza que menos ha atraído a los más jóvenes y a los más mayores.

Por otro lado, un elevado porcentaje de personas jóvenes, concretamente un 66% de menos de 20 años y un 50% de personas de edades comprendidas entre 21 y 35 años, considera menos atrayente la pieza de Samuel Barber, el Adagio. En el lado opuesto y con porcentajes claramente inferiores, podemos encontrar las personas de más edad, esto es, a partir de los 36 años en adelante: 22% de 36 a 55 años y 30% más de 56 años.

La posible causa de este significativo resultado es, tal como expresan en su explicación posterior, el ritmo lento, la poca originalidad y el hecho de valorarla como una realización plana y aburrida.

Es decir, quiero destacar principalmente dos observaciones:

- Los menores de 20 años no valoran la obra de Ligeti y el 66% consideran menos atrayente la obra de Barber. Sí valoran El vuelo del moscardón, por su ritmo rápido, y el vals, por ser una obra conocida.
- Proporcionalmente, la personas comprendidas entre los 21 y 35 años valoran más la originalidad y la creatividad dados los resultados superiores en la obra de Ligeti.

A continuación, presento un análisis por edades de las personas que sí han constatado coherencia.

- *Adagio* de Samuel Barber (Total- 69 personas)
  - Menos de 20 años- 4 (66% respecto los de su edad)
  - De 21 a 35 años- 9 (56% respecto los de su edad)
  - De 36 a 55 años- 44 (75% respecto los de su edad)
  - Más de 56- 11 (55% respecto los de su edad)

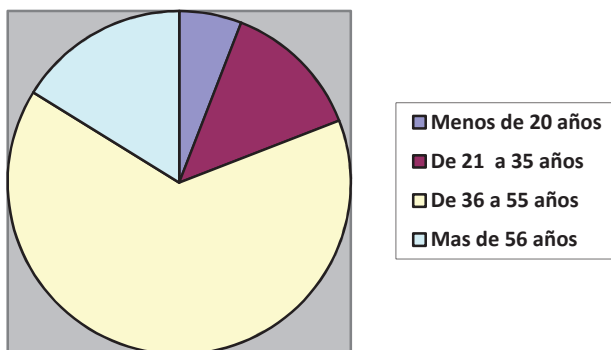
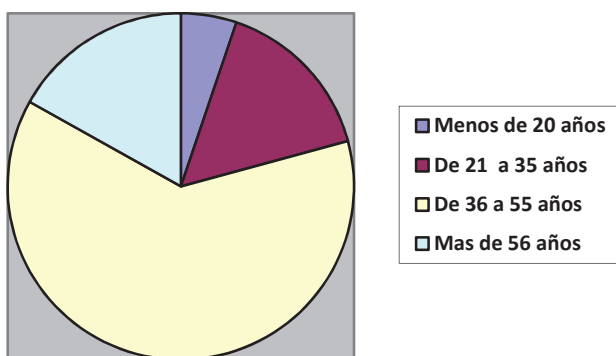


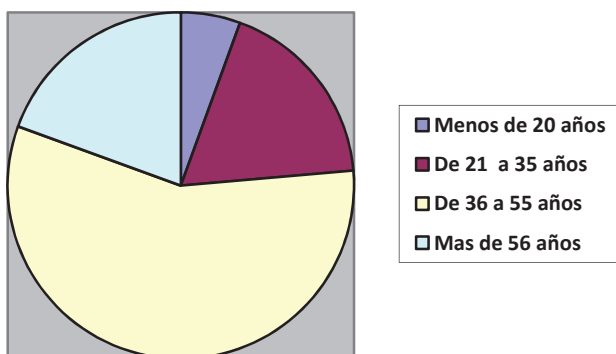
Figura 102 Interpretación de coherencia según edad. *Adagio* de Samuel Barber, M. Millà.

- *Vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov (Total- 79 personas)
  - Menos de 20 años- 4 (66% respecto los de su edad)
  - De 21 a 35 años- 12 (75% respecto los de su edad)
  - De 36 a 55 años- 48 (82% respecto los de su edad)
  - Más de 56- 13 (65% respecto los de su edad)



**Figura 103** Interpretación de coherencia según edad. *Vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov, M. Millà.

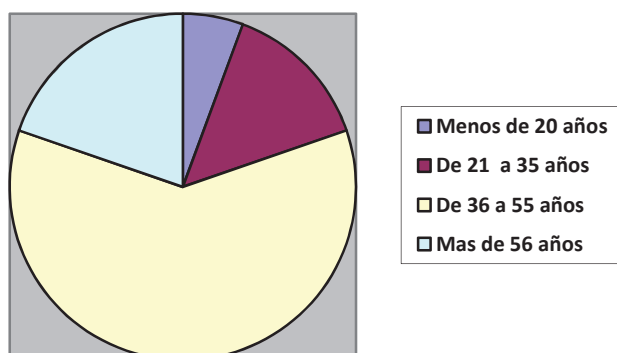
- *Bagatela* de Georg Ligeti (Total- 75 personas)
  - Menos de 20 años- 4 (66% respecto los de su edad)
  - De 21 a 35 años- 13 (81% respecto los de su edad)
  - De 36 a 55 años- 41 (70% respecto los de su edad)
  - Más de 56- 14 (70% respecto los de su edad)



**Figura 104** Interpretación de coherencia según edad. *Bagatela* de Georg Ligeti, M. Millà.

- *Vals Danubio Azul* de Johann Strauss (Total- 73 personas)
  - Menos de 20 años- 4 (66% respecto los de su edad)
  - De 21 a 35 años- 10 (62,5% respecto los de su edad)

- De 36 a 55 años- 43 (74% respecto los de su edad)
- Más de 56- 14 (70% respecto los de su edad)



**Figura 105** Interpretación de coherencia según edad. *Vals Danubio Azul* de Johann Strauss, M. Millà.

La pieza musical en la que leen más coherencia la mayoría de los encuestados es el *Vuelo del moscardón* y, a continuación, la *Bagatela* de Ligeti. Curiosamente se trata de las dos obras cuya realización pasó por una postproducción. Resulta coherente dicha visión puesto que, al poder editar planos en una sala de postproducción, el realizador puede elaborar el *flow* y trabajar más minuciosamente el plano adecuado en cada momento según la lectura previa de la partitura.

Partiendo del hecho de que las personas menores de 20 años se muestran menos críticas y cada uno de los vídeos lo evalúa como coherente entre imagen y música; el resto de las personas presentan diferencias. Proporcionalmente, las personas encuestadas de edades comprendidas entre 21 y 35 años ven como realización más coherente la *Bagatela* de Ligeti; quizás debido a ser personas que han crecido junto con el mundo audiovisual y tienen la lectura de “videoclip” más interiorizada. Quiero recordar que, en el capítulo uno, precisamente, destaco algunas de las características principales que diferencian este estilo músico-audiovisual de lo que es una retransmisión o grabación de un concierto. Entre ellas, la “actuación” de los intérpretes. Es por ello que me atrevo a sacar como conclusión que el hecho de la sincronía diálogo-respuesta de los instrumentos y la proximidad de los músicos a través del *acting* interpretativo, son dos factores que influyen en la visión y análisis de las personas de esta franja de edad.

El *Adagio* de Barber y el *Vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov son leídos como más coherentes por personas entre 36 y 55 años; la lectura es más interpretativa y puede ser fruto de un mayor conocimiento cultural y capacidad de análisis.

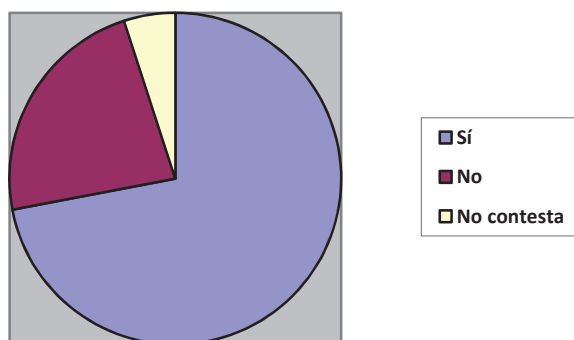
Por otro lado, cabe destacar la involuntaria pedagogía del concierto de Año Nuevo que, año tras año, “educa”, en cierta manera, a los espectadores que siguen el concierto a través de cualquier pantalla. Se refleja en la proporciones equitativas y resultados homogéneos entre las distintas franjas de edades.

#### 4.5- Cuestionario sobre el didacticismo de las filmaciones

Se trata de un cuestionario realizado con una voluntad puramente evaluativa, a través del cual he podido constatar la voluntad participativa y el agradecimiento por acercarse a un mundo “desconocido” por la mayoría: la suma entre las dos disciplinas, música y audiovisual.

**1- A través de la “visión musical”, ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?**

- Sí- 72
- No- 23
- No contesta- 5



**Figura 106** Valoración del didacticismo del formato audiovisual a través de los cuatro anteriores ejemplos, M. Millà.



## **2- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?**

- Se aprecian más los instrumentos y la ejecución de la obra con la realización y se ven desde diferentes puntos de vista, diferentes perspectivas, primeros planos, detalles, la gestualidad de los músicos

- Se puede asociar la música con elementos externos: danza o museo

- Estás atento al momento de entrada de los instrumentos

- La intervención de los “solos”

- Cantidad de músicos e instrumentos

- Expresión del director (facial y gestual) y de los músicos (pasión), Inmersión en la orquesta

- La movilidad de las cámaras permiten “pasear” entre los músicos.

- La realización puede dar una visión sorprendente de una obra ya conocida

- La sincronización de los músicos

- Relacionar sonidos con instrumentos

- No me gusta escuchar y ver música con un filtro y la interpretación de un realizador

- Detalles de interpretación

- Es bonito seguir los temas y contratemas, pero no necesario. A no ser que quieras usarlo como material pedagógico

- La luz y la acústica son muy importantes

- Sientes más la música

- Se oye mejor- en directo, escuchas al vecino

- La realización audiovisual de un concierto en vivo puede llegar a condicionar nuestra atención, impresión, interés y hasta opinión sobre las obras. Según nos planteemos una obra musical, cambia nuestra percepción. La realización te ayuda a seguir y a sentir la música (en la sala de conciertos, no tienes esta ayuda)

- Se pierde el efecto mágico del sonido en directo

- Un intérprete puede tocar la música dejándola sentir; o bien, forzar más dicha comunicación teatralizando su interpretación

**3- Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.**

- Me ha gustado la experiencia y agradecimiento
- Sugiero que no se hubiera predispuesto a las respuestas
- Demasiado formalismo, en general, en las realizaciones. Esto disuade a los profanos en la materia
- Sería interesante estudiar la realización con interpretaciones vocales
- Acompañar con otras imágenes: naturaleza.
- Deberían emitirse conciertos en mejores horarios
- A través de la realización, la música clásica se puede hacer más atractiva. Importancia de la filmación para disfrutar la música y para enriquecerla-5
- No me gusta que pase por el filtro del realizador
- Puedes percibir más aspectos visuales
- No me gusta la música clásica y no la entiendo
- Combinación didáctica y de poder ver aquello que no se ve en directo
- Que la filmación dé su “versión”
- Debido a la falta de educación musical en este país, es necesaria una filmación más didáctica
- Sin embargo, los músicos agradecemos estilos de filmación más arriesgados, novedosos y menos didácticos
- Valoro la intención de buscar nuevos formatos
- Están bien las iniciativas para ver música de manera más económica
- Las salas cerradas agobian
- Estaría bien una mezcla de cada una de las distintas filmaciones
- Emoción en una de las filmaciones
- “Si pudiéramos dibujar la música, ¿qué imagen o imágenes deberíamos tener en la mente en el momento de plantear una realización determinada? ¿Sabemos algo sobre el compositor y/o el momento en que creó la obra? En caso afirmativo ¿ayudaría ello a que la realización fuese diferente, mejor, peor...? ¿Comprendemos o entendemos el sinfín de detalles sobre la forma y lenguaje que está escrita la obra? ¿Lo plasmamos en la imagen? ¿Es interesante hacerlo? ¿Ayudará a la comprensión o confundirá? Delante de tantas cuestiones

que se nos pueden plantear, sólo tenemos una solución: el estudio y, sobretudo, la escucha interior de lo que queremos representar. El resto, técnica.”<sup>94</sup>

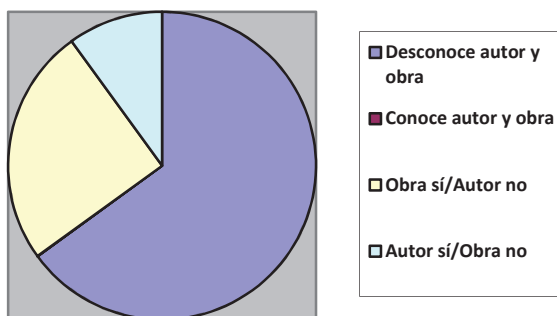
- Se tiene que ver el público o para quién tocan
- No sé valorar la parte técnica de la filmación, pero sí la parte “artística”
- No tengo conocimientos musicales
- He echado de menos el nombre del director y la orquesta
- Me gusta más escuchar un concierto en directo

#### 4.6- Comentarios sobre preguntas no respondidas

Para terminar, una consideración para las personas que no han contestado ninguna pregunta en alguno de los cuestionarios o sólo han dado alguna respuesta.

Esta constatación la he relacionado con el hecho de conocer la obra o no.

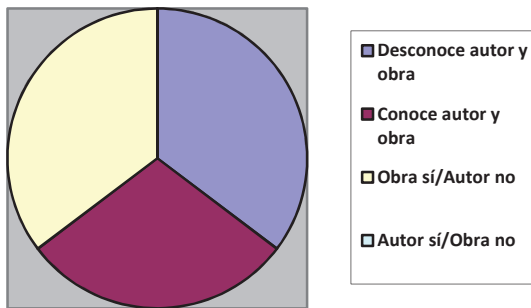
- *Adagio* de Samuel Barber (6 no contestan nada)
  - Desconoce autor y obra- 13
  - Conoce autor y obra- 0
  - Obra sí/Autor no- 5
  - Autor sí/Obra no- 2



**Figura 107** Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Adagio*, Samuel Barber), M. Millà.

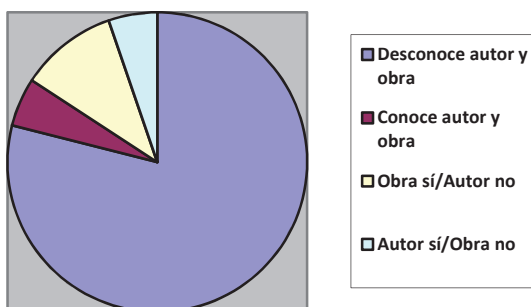
<sup>94</sup> Incluyo toda la respuesta de la persona encuestada ya que son reflexiones difíciles de resumir o parafrasear.

- *Vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov (10 no contestan nada)
  - Desconoce autor y obra- 6
  - Conoce autor y obra- 5
  - Obra sí/Autor no- 6
  - Autor sí/Obra no- 0



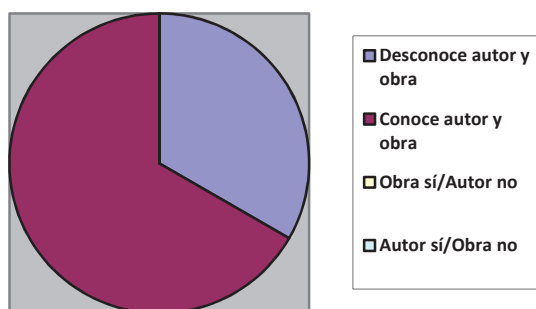
**Figura 108** Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Vuelo del moscardón*, Rimsky-Korsakov), M. Millà.

- *Bagatela* de Georg Ligeti (11 no contestan nada)
  - Desconoce autor y obra- 15
  - Conoce autor y obra- 1
  - Obra sí/Autor no- 2
  - Autor sí/Obra no- 1



**Figura 109** Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Bagatela*, Georg Ligeti), M. Millà.

- *Vals Danubio Azul* de Johann Strauss (4 no contestan nada)
  - Desconoce autor y obra- 2
  - Conoce autor y obra- 4
  - Obra sí/Autor no- 0
  - Autor sí/Obra no- 0



**Figura 110.** Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Vals Danubio Azul*, Johann Strauss), M. Millà.

Según los resultados anteriores, dos de las obras no obtienen respuestas por su desconocimiento: *Bagatela* y *Adagio*. Pocas personas que dicen conocer dichas obras no responden a las cuestiones planteadas. Sin embargo, el *Danubio Azul* y el *Vuelo del moscardón* no obtienen respuestas a pesar de ser conocidas. Llama la atención que, en el caso del *Vuelo del moscardón*, 11 personas que conocen la obra no respondan el cuestionario. Puede ser por varios motivos, incluso porque se trata de un cuestionario al que se debe dedicar un tiempo mayor del que quizás uno espera y no contesta, precisamente, por esta falta de tiempo. También puede ser porque es, precisamente una obra cuya realización implica respuestas más elaboradas por su formato de “videoclip”, a pesar de no ser el trato que el realizador quiere darle. Así que, cualquier deducción al respecto es temeraria de ser errónea y no tiene explicación. Lo que realmente resulta una respuesta objetiva es que son fruto del desconocimiento de la obra las pocas respuestas o ninguna respuesta por parte de algunos. Sin embargo, esto no implica que personas que la desconocen se atrevan a contestar, incluso con vocabulario de conocimiento audiovisual.

Así mismo y para terminar esta observación, sólo tres personas no contestaron ninguna pregunta de los cuatro ejemplos; no puedo extraer ninguna conclusión puesto que son personas sin ningún tipo de relación profesional, de edad ni de oficio. Incluso una de las

personas no responde sobre la obra más conocida, el Danubio Azul y sí se atreve a contestar en las otras tres obras.

#### **4.7- Epílogo**

Creo que queda diáfananamente expresado que la interrelación, implícita, entre realizador y espectador es lo que, finalmente, hace que el significado, sea accesible. Todas aquellas técnicas audiovisuales o tecnológicas pueden ayudar a la transmisión de una obra musical y es su uso, dentro y fuera de las convenciones preestablecidas como modelo tradicional lo que conducirá a los espectadores a considerar una obra musical como una “obra de arte” que se acerca a todos los públicos.

También quiero acercarme aquí a lo que Philipp Tagg indica a través de su teoría. Quiero recordar que Tagg parte de la teorización de la música aplicada a la imagen y, en el caso de mi investigación, se trata de la imagen aplicada a la música; es por ello que una de sus conclusiones principales, en este caso, queda alejada de los resultados que he obtenido en este trabajo empírico. Según Tagg, todas las asociaciones, a partir de la música en cuanto a su género, estilo, compositor u otros componentes descriptivos, las conecta y referencia con recuerdos y experiencias según el imaginario afectivo de cada persona. Es cierto que ha habido muchas expresiones de personas que, en cuanto se les ha preguntado por la música de cada uno de los vídeos, han manifestado, sobretodo, experiencias emocionales, recuerdos vividos o historias personales y resulta muy clara esta codificación cuando se refieren al *Danubio Azul*; oír este vals es llevar al espectador a los recuerdos del primer día del Año Nuevo. Sin embargo, he constatado que, si en el campo de la ambientación musical es posible cierta codificación con mensajes emocionales altamente dirigidos, en el campo de la realización audiovisual romper con esta codificación es lo que convierte la audiovisualización musical, no sólo en disciplina artística interesante, sino que la deriva hacia una evolución, progreso y transformación con unas expectativas que pueden llevar el imaginario del espectador, no hacia el pasado sino hacia un futuro que pueda llegar a cambiar los usos y costumbres musicales y artísticos de la sociedad en general.

Xuan Bello (2017) lo expresa de manera poética: “valorar la armonía del tópico y los destellos de la originalidad” (p.102). Pues bien, en este estudio empírico, hemos podido

comprobar muchos de estos destellos que, sin romper con la armonía, caminan hacia un futuro prometedor en el entramado músico-visual.





## CONCLUSIONES

Durante el transcurso de esta tesis doctoral me he sentido como persona nómada de la cultura visual a través de diferentes disciplinas académicas en las que me he basado para esta investigación: música, lingüística, semiótica, estética e historia del arte; así como a través de mis diferentes experiencias profesionales en los *mass media*.

- Opinión generalizada que deduzco de las encuestas es que la cultura visual, no viene dada sólo por naturaleza sino que se trata de una herencia cultural que, además se construye en el día a día.

- Hay quien ha establecido disonancias entre las artes disciplinares dedicadas a la percepción (estética visual) o historia del arte (estudio histórico) y las nuevas formas visuales de representación: cine, televisión o videoarte entre otras formas. No se está al día entre teoría y consumo.

Según Mitchell (2003), los estudios visuales deberían pertenecer a un campo más extenso de lo que suman la historia del arte y la estética como disciplinas juntas. De esta manera, incorpora, ya en el año 2001, la imagen en medios tecnológicos, la televisión, la semiología, la antropología visual entre otros aspectos visuales. La “ansiedad académica” de la que nos habla él, queda eclipsada y renovada por un concepto académico de mayor amplitud que integra todas las disciplinas que tienen como objeto la imagen.

- A través del estudio del marco analítico de las cuatro versiones del Vals del Danubio Azul he podido profundizar en el papel que juega el discurso musical dentro de la gramática audiovisual.

Es muy importante destacar cómo dicho análisis conduce a una percepción de las diferencias entre dichas versiones y la importancia del trasfondo sociocultural de este concierto de Año Nuevo.

- Dentro del objetivo que he planteado sobre el análisis del discurso musical dentro de la gramática audiovisual, después de las obras objeto de estudio de esta tesis, se confirma que se trata de un todo estructurado, no de elementos sueltos ya que la percepción final audiovisual es la suma de la percepción de cada uno de los componentes.

- Así mismo, desde el punto de vista del realizador y pensando en el espectador, en lo que él quiere que vea, se deben de proyectar las relaciones que existen entre los instrumentos, los papeles que desempeñan cada uno de ellos o la ubicación en el escenario y no mostrar meramente datos cuantitativos sobre la composición de la orquesta.

- Gracias al visionado de los ejemplos escogidos y al posterior estudio y secuenciación de grabaciones junto con la partitura original, he identificado en una primera fase los elementos característicos del lenguaje audiovisual para potenciar el lenguaje musical existente en la partitura: músicos, movimiento, entorno, sonido, iluminación, vestuario, ubicación de cada instrumento.

- Una vez analizado el trabajo del realizador con la partitura original en las obras escogidas, he podido deducir que existen unas relaciones verticales, “córdicas” o sintagmáticas; es decir, cómo en un momento puntual inciden todos los elementos: qué instrumento o instrumentos, qué tipo de plano, con qué óptica, qué iluminación, qué debe sonar, vestuario (si es el caso), entre otros elementos.

- De la misma manera, la segunda fase de este proceso es comprobar que también existe un análisis paradigmático para las relaciones horizontales; es decir, un análisis lineal donde se ve cómo se relacionan los elementos a través de una secuencia temporal con una “normativa” de cambios de plano (valor de plano y punto de vista) y de tipo de encadenado (fundido, por corte, encadenado sutil de un frame de segundo).

La relación paradigmática puede realizarse, o no, con subrayados de música e imagen en repeticiones melódicas o de temas; lo que provoca que entre dos momentos, por ejemplo en las formas de canon o fuga, las entradas sucesivas de instrumentos sigan una sintaxis visual.

- Hay un elemento común cinematográfico integrador entre música e imagen en los dos procesos inversos, por una parte, llevar la música a unas imágenes ya editadas, por otra parte y en relación inversa, buscar la realización multicámara para un concierto. Esto lo percibimos tanto en compositores con experiencia de años escribiendo música aplicada o incidental, como en realizadores que, sabiendo música, se guían por la partitura para establecer el juego de planos en una filmación o retransmisión en directo.

- En la ambientación musical, según Tagg, se dan códigos emocionales que conducen al emisor a través de las imágenes; gracias a la realización musical, se rompe dicha codificación, conduciendo al espectador a nuevas perspectivas. En el primer caso, el agente o actante-observador se siente cómodo dentro de un imaginario afectivo y prefiere “instalarse” ahí; en el segundo caso, queda comprobado que el poder de adecuación y la construcción de nuevos imaginarios se convierte en una exaltación de aquello que ve.

- Hay una relación que se va creando con el paso del tiempo entre determinados elementos y espacios emblemáticos ya que la existencia de un determinado público en determinados espacios lo convierte en un acontecimiento intrínseco provocando que la gente asista por el evento en sí.

- Después de contextualizar fuentes orales y análisis de realizaciones músico-cinematográficas, se valora positivamente que el realizador mantenga un equilibrio entre los elementos connotativos- la función social de un concierto- y los elementos denotativos- el mensaje que quiere transmitir el compositor a través de la partitura. Sin embargo, también a veces se puede encontrar un peso excesivo de los elementos connotativos que, siendo muy comerciales, no transmiten el mensaje del compositor en la partitura interpretada, rozando lo ridículo y lo histriónico.

- Depende de la funcionalidad de cada pieza audiovisual-musical, la realización puede ser más literal –caligráfica o didáctica- o más estético-artística. La unión de ambos aspectos, didacticismo y estética, acrecienta y enriquece el nivel cualitativo de las distintas filmaciones.

- También las encuestas señalan la importancia de ver la expresión del director : se trata del contraplano desde el fondo del escenario cuyo plano no puede ver el público; pero, sí puede ser visto por los espectadores. Otro de los aspectos importantes respecto al director es ver sus gestos mientras transcurre la narración musical. Los ataques de un instrumentista, de un violinista, por ejemplo, suelen estar en imagen; pero es muy difícil situar el gesto del director donde tiene que estar. Si el realizador sabe música, esta sincronía del plano del director, es posible.

- La genialidad del realizador se hace más evidente cuando debido a su dominio del lenguaje musical, el paso del contenido a la forma para no caer en el cliché es el paso de lo

implícito a lo explícito, donde lo implícito sería el contenido y lo explícito, la forma de mostrarlo, a través de un lenguaje innovador, a través de una forma.

- De la misma forma, gracias a las encuestas, hay una valoración positiva de lo que es la realización durante las tres fases de lo que supone un buen trabajo audiovisual: preproducción, producción y postproducción (en casos concretos de filmación en diferido) . Se percibe ese sentido de genialidad al que hemos apuntado, aunque el nombre del realizador quede, entre los encuestados, en anonimato. Este factor sociocultural puede ir cambiándose, como apuntamos al comienzo, debido al interés creciente que están tomando las producciones en la cultura audiovisual actual.

- No se percibe todavía entre los encuestados una valoración generalizada del status que supone firmar como realizador esa filmación o retransmisión. En cambio, el protagonismo del director musical, sobre todo en eventos periódicos y valorados, eclipsa a los intérpretes, incluso al repertorio en sí.

- Después del análisis de todas las fuentes orales estudiadas, se deduce que un buen realizador tiene en cuenta consideraciones técnicas que ayudan a que los intérpretes se expresen gestualmente para conseguir una comunicación plena con el espectador: por una parte, el virtuosismo de las técnicas instrumentales; y por otra, hacer un uso discreto de planos de detalle en que sea vea el músico focalizado en la partitura, el teclado o su instrumento, llegando incluso a ser dirigidas como actores: movimientos entre ellos o miradas. Así se consigue la libertad de exteriorizar las emociones a través de la gestualidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Austin, J.L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bello, X. (2017). *Escrito en el jardín*. Zaragoza: Xordica Editorial.
- Bertetti, P. (2015). *La historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas*. Barcelona: Editorial UOC.
- Blaxter, L., Hughes, Ch. y Tight, M. (2002). *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Eliot Gardiner, J. (2015). *La música en el castillo del cielo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Greimas, A. J., y Courtés, J. (1979). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Nieto, A. (2015). *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, S.L.
- Nieto, J. (1996). *Música para la imagen: la influencia secreta*. Madrid: SGAE
- Polidoro, P. (2016). *¿Qué es la semiótica visual?*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Rabiger, M. (2001). *Dirección de documentales*. Madrid: IORTV.
- Ruiz Antón, V. J. (2016), *José Nieto. Un encuentro imprescindible*. Salamanca: Amarú.
- Soler, Ll. (1998). *La realización de documentales y reportajes en televisión*. Barcelona: CIMS.
- Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. USA: Mass Media Music Scholars' Press.
- Trías, E. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg.
- Viñuela, E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995): gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: Ediciones del ICCMU.

## **CONGRESOS**

- MacFarlane, O. (2008). TV master class. En *2n Congrés Internacional de Música a Catalunya*: 8, 9 y 10 de mayo de 2008 (pp. 462-464). Libro de actos. Barcelona: Consell Català de la Música.

## **DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS**

- Terán, B. (2016, enero 1). Concierto de Año Nuevo: cuatro valores (televisivos) para su éxito. [Entrada Blog]. Consultado 20 julio 2016 desde:  
<http://blogs.lainformacion.com/telediaria/2016/01/01/concierto-de-ano-nuevo-cuatro-valores-televisivos-para-su-exito/>
- BaileyShea, M. (2012, agosto). Agency and the Adagio: Mimetic Engagement in Barber's Op.11 Quartet. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic: Vol. 5 : Iss. 1 , Article 3*. [Entrada Blog]. Consultado 5 agosto 2016 desde:  
<http://trace.tennessee.edu/gamut/vol5/iss1/3/>



## WEBGRAFÍA

- Belsasso, L. (1980). *In Memoriam* Entrevista a Umberto Eco (1980). Instituto Italiano de Cultura, Radio de la Universidad UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=iEw7PCIB0r8>
- **Ejemplo 1:** Gamallo, J.D. (2015, noviembre 19). *With my hands*, de Furious Monkey House [Videoclip]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=DwFYbsGsZIU>
- **Ejemplo 2:** Janés, T. (2001). *La mujer sin sombra*, Richard Strauss. Gran Teatre del Liceu, temporada 2000-01. [Videoclip]  
<https://www.youtube.com/watch?v=zLPRBZ4gPzc>
- **Ejemplo 3:** Youtube Symphony Orchestra (2011, marzo 24). *Abdelazer*, de Henry Purcell/*Guía de orquesta para jóvenes*, op. 34, de Benjamin Britten. Dirigida por Michael Tisob Thomas desde Sidney Opera House. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3HhTMJ2bek0>
- **Ejemplo 4 (primera parte):** Medici TV. *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber, op.11. [https://www.youtube.com/edit?o=U&video\\_id=mm1IXwo5UEY](https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=mm1IXwo5UEY)
- **Ejemplo 5 (segunda parte):** Medici TV. *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber, op.11. [https://www.youtube.com/watch?v=6o\\_O4mUcFyo](https://www.youtube.com/watch?v=6o_O4mUcFyo)
- **Ejemplo 6 (tercera parte):** Medici TV. *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber, op.11. <https://www.youtube.com/watch?v=hCgXTToXi4Ds>
- **Ejemplo 7:** Garasa, X. (2014). *El vuelo del moscardón*, de Rimsky-Korsakov. [Videoclip]. <https://www.youtube.com/watch?v=WTHT8aR1MKI>
- **Ejemplo 8:** Garasa, X. (2014). *Mambo (West Side Story)*, de Leonard Bernstein. [Videoclip]. <https://www.youtube.com/watch?v=Zm-ofiUDtRg>
- **Ejemplo 9:** David, R. y Cellan Jones, S. (2003). *Eroica* [Película]. England: BBC/Opus Arte. <https://www.youtube.com/watch?v=UtA7m3viB70>
- **Ejemplo 10:** Burton, H. (1987). *Vals Danubio Azul* [Videoclip].. Subido a youtube por: Marta Millà (26 de octubre de 2017).  
<https://www.youtube.com/watch?v=tfRT8T7VX2U>
- **Ejemplo 11:** Large, B. (2011). *Vals Danubio Azul* [Videoclip].  
<https://www.youtube.com/watch?v=tEDxGTLAUqQ>

- **Ejemplo 12:** Fibich, K. (2013). *Vals Danubio Azul* [Videoclip]. Subido a youtube por : Marta Millà (26 de octubre de 2017).  
<https://www.youtube.com/watch?v=lSm730vHSGM&feature=youtu.be>
- **Ejemplo 13:** Beyer, M. (2016). *Vals Danubio Azul* [Videoclip]. Subido a youtube por : Egon Hilgers (1 de enero de 2016).  
[https://www.youtube.com/watch?v=S\\_fk5aoEfl4](https://www.youtube.com/watch?v=S_fk5aoEfl4)
- **Ejemplo 14:** Clip del DVD "André Rieu At Schönbrunn, Vienna". Subido a Youtube por André Rieu (16 de septiembre de 2011).  
<https://www.youtube.com/watch?v=IDaJ7rFg66A>
- **Ejemplo 15:** Medici TV. (2011). *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber [Videoclip]. Subido por: Marta Millà (19 de julio de 2016).  
<https://youtu.be/DKsY-0NS8Ew>
- **Ejemplo 16:** Garasa, X. (2014). *El vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov [Videoclip]. Subido por: Marta Millà (19 de julio de 2016).  
<https://youtu.be/WTHT8aR1MKI>
- **Ejemplo 17:** Carion. (2014). *Bagatela* de Ligeti, *Allegro con spirito* [Videoclip]. Subido por: Marta Millà (18 de julio de 2016). <https://youtu.be/2aSq0CSZFA>
- **Ejemplo 18:** Large, B. (2011). Vals *El Danubio azul*, op. 314, de Johann Strauss [Videoclip]. Subido por: Marta Millà (18 de julio de 2016).  
<https://youtu.be/e6UndYrcDAk>

## LISTA DE FIGURAS

- **Figura 1.** Casas, P. (2017). Tema musical Abdelazer. [Figura].
- **Figura 2.** Casas, P. (2017). Tema musical de la Fuga. [Figura].
- **Figura 3.** Millà, M. (2016). Elementos que intervienen en la reproducción de una filmación. [Diagrama].
- **Figura 4.** Material cedido por Televisió de Catalunya (2016). Posiciones de cámara posibles en el Palau de la Música Catalana, Barcelona. [Plano].
- **Figura 5.** Material cedido por Televisió de Catalunya (2016). Posiciones de cámara ya seleccionadas en el Palau de la Música Catalana, Barcelona. [Plano].
- **Figura 6.** Material cedido por Televisió de Catalunya (2016). Posiciones de cámara ya seleccionadas en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. [Plano].
- **Figuras 7 y 8.** Millà, M. (2012). Soportes y modos de anclaje de las cámaras en la Philharmonie de Berlín. [Fotografías].
- **Figura 9.** Millà, M. (2017). Gran plano general de situación exterior “OBC a la platja”. [Fotograma].
- **Figura 10.** Millà, M. (2012). Gran plano general Philharmonie, Berlín. [Fotografía].
- **Figura 11.** Millà, M. (2014). Plano General de Escena, Palau de la Música Catalana, Barcelona. Budapest Festival Orchestra. Director, Iván Fischer. *Quatre últimes cançons* de Richard Strauss (1864-1949). *Cançons d'un company errant* de Gustav Mahler (1860-1911). [Fotograma].
- **Figura 12.** Millà, M. (2014). Contraplano General de Escena, Palau de la Música Catalana, Barcelona. Budapest Festival Orchestra. Director, Iván Fischer. *Quatre últimes cançons* de Richard Strauss (1864-1949). "Cançons d'un company errant" de Gustav Mahler (1860-1911). [Fotograma].
- **Figura 13.** MNAC/Cercle del Liceu/ Judit Fernández/ MMBCN (2016). *El Liceu*, Ramon Casas [Fotografía].
- **Figura 14.** **Wikimedia Commons** *L'Orchestre de l'Opéra*, Edgar Degas [Fotografía].
- **Figura 15.** Millà, M. (2012). Plano conjunto de violas. *L'Auditori*, Barcelona. Adagio de Samuel Barber (OBC). [Fotograma].
- **Figura 16.** Millà, M. (2012). Plano de Conjunto Viento madera y metal, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC). [Fotograma].

- **Figura 17.** Millà, M. (2014). Plano Figura de Natalia Gutman (violoncelo). [Fotograma].
- **Figura 18.** Millà, M. (2012). Plano Americano de Pablo Pérez, director de orquesta (violoncelo). [Fotograma].
- **Figura 19.** Millà, M. (2012). Plano medio de violinista, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 20.** Millà, M. (2012). Primer plano de clarinetista, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 21.** Millà, M. (2012). Primer plano de timbales, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 22.** Millà, M. (2012). Primer plano de Violista, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 23.** Millà, M. (2012). Plano detalle de contrabajo (arqueo), *L'Auditori*, Barcelona. Adagio de Samuel Barber (OBC). [Fotograma].
- **Figura 24.** Millà, M. (2012). Plano detalle de violín (*pizzicato*), L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 25.** Millà, M. (2012). Plano detalle de timbales, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 26.** Millà, M. (2012). Plano detalle de violín (digitación), L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 27.** Millà, M. (2012). Plano de arco y cuerdas, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 28.** Millà, M. (2012). Plano americano del director a través del violín, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 29.** Millà, M. (2012). Plano en escorzo de violín con partitura desenfocada, L'Auditori, Barcelona. Sinfonía n.6 *La Patética* de Tchaikovsky (OBC) [Fotograma].
- **Figura 30.** Millà, M. (2012). Contraplano orquesta frontal, *L'Auditori*, Barcelona. Adagio de Samuel Barber (OBC) [Fotograma] / Millà, M. (2017) Contraplano orquesta lateral izquierda "OBC a la platja" [Fotograma].
- **Figura 31.** Millà, M. (2016). Plano de grúa en contraplano, Lang Lang en *L'Auditori*, Barcelona [Fotograma].
- **Figura 32.** Millà, M. (2014). Plano realizado con cámara *GoPro*. *Palau de la Música catalana*, Barcelona. *Budapest Festival Orchestra*. Director, Iván Fischer. *Quatre*

*últimes cançons* de Richard Strauss (1864-1949). *Cançons d'un company errant* de Gustav Mahler (1860-1911) [Fotograma].

- **Figura 33.** Millà, M. (2014). Contraplano lateral de escena. *Palau de la Música catalana*, Barcelona. *Budapest Festival Orchestra*. Director, Iván Fischer. *Quatre últimes cançons* de Richard Strauss (1864-1949). *Cançons d'un company errant* de Gustav Mahler (1860-1911) [Fotograma].
- **Figura 34.** Millà, M. (2010). Plano lateral de escena, Orfeó Català (Palau de la Música Catalana). [Fotograma].
- **Figura 35.** Plano lateral de escena, *Budapest Festival Orchestra*. Royal Concertgebouw Orchestra. Director, Iván Fischer. *Sinfonía n.7* de Ludwig Van Beethoven.
- **Figura 36.** Millà, M. (2016). Plano lateral y plano lateral derecho. Lang Lang en *L'Auditori*, Barcelona [Fotograma].
- **Figura 37.** Millà, M. (2016). Plano lateral izquierdo. Lang Lang en *L'Auditori*, Barcelona [Fotograma].
- **Figura 38.** Millà, M. (2016). Plano corto teclado. Lang Lang en *L'Auditori*, Barcelona [Fotograma].
- **Figura 39.** Millà, M. (2007). Plano frontal. Lang Lang. [Fotograma].  
[https://www.youtube.com/watch?v=viHg\\_kIWUeI](https://www.youtube.com/watch?v=viHg_kIWUeI)
- **Figura 40.** Millà, M. (2016). Plano posterior. Lang Lang en *L'Auditori*, Barcelona [Fotograma].
- **Figura 41.** Millà, M. (2017). Elementos semióticos en la comunicación audiovisual y musical [Diagrama].
- **Figura 42.** Subirà, P. (2017). Posiciones de cámara para el concierto “Casa Nostra, Casa Vostra” en el Palau Sant Jordi, Barcelona [Plano].
- **Figura 43.** Millà, M. (2017). Fotograma de la película *Eroica* [Fotograma].
- **Figura 44.** Sánchez, M. (2017). Movimiento circular del plano de la cámara, realizando el seguimiento a Beethoven
- **Figura 45.** Millà, M. (2017). Composición equilibrada, *Eroica* [Fotograma].
- **Figura 46.** Millà, M. (2017). Composición angulada y con desequilibrio, *Eroica* [Fotograma].
- **Figura 47.** Exterior de la sala Musikverein, Fuente: colección fotos de archivo (Framepool) [Fotografía]

- **Figura 48.** Millà, M. (2016). Concierto Año Nuevo 1987. [Fotograma]  
<https://www.youtube.com/watch?v=KT2Yg1JJvWI>
- **Figura 49.** Penzel, R. (2010). Plano de cámaras para la realización del concierto de Año Nuevo de Enero 2011. [Plano] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 50.** Penzel, R. (2010). Cámaras 1 y 2 (Escenario lateral izquierda). [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 51.** Penzel, R. (2010). Cámara 3 (interior escenario). [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 52.** Penzel, R. (2010). Cámara 5 (Plano general frontal). [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 53.** Penzel, R. (2010). Cámara 6- Lateral derecho, sobre platea. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 54.** Penzel, R. (2010). Cámara 7- Lateral derecho, sobre escenario. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 55.** Penzel, R. (2010). Cámara 8- Lateral derecho, dentro escenario/ Contraplano. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 56.** Penzel, R. (2010). Cámara 9 (con control remoto)- Plano cenital con raíl. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 57.** Penzel, R. (2010). Cámara 11- Lateral izquierdo en el interior de escenario. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figuras 58 (a y b).** Penzel, R. (2010). Minicámara en el interior de escenario. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>

- **Figura 59.** Penzel, R. (2010). Cámara 13- Lateral izquierdo, plano general. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 60.** Penzel, R. (2010). Cámara 14- Contraplano general desde el primer piso. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 61.** Penzel, R. (2010). Cámara 14 (a)- al lado del director. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 62.** Penzel, R. (2010). Cámaras 15 , 16 y 17- En el hall, para el Ballet. [Fotografía] <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/orf-and-sivision-are-ready-broadcast-new-year%E2%80%99s-concert-2011.html>
- **Figura 63.** Palasan, E, (2008). Karina Fibich y Brian Large en el control de realización de la Unidad móvil. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/case-studies/concerts/cultural-event-audience-more-1-billion.html>
- **Figura 64.** (2013). Plano de cámaras para la realización del concierto de Año Nuevo de Enero de 2013. [Plano]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/new-years-concert-2013.html>
- **Figura 65.** (2013). Cámara 7, cámara 13 y visión de la cámara con raíl desde el piso superior. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/new-years-concert-2013.html>
- **Figura 66.** (2013). Cámaras 5, cámara 6 y visión de la cámara con raíl contrapicada. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/new-years-concert-2013.html>
- **Figura 67.** (2016). Unidad móvil- TV Skyline Ü8- para el concierto de Año Nuevo de Enero de 2016 <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 68.** (2016). Plano de cámaras para la realización del concierto de Año Nuevo de Enero 2016. [Plano]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 69.** (2016). Cámara 2- lateral izquierdo escenario. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>



- **Figuras 70.** (2016). Cámara 4- frontal escenario-fondo sala. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figuras 71.** (2016). Cámaras 6 y 5- lateral derecho. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 72.** (2016). Cámara 6- indicaciones al cámara en una Tablet, *script*. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 73.** (2016). Cámara 5- lateral derecho. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 74.** (2016). Cámara 7 (lateral izquierda escenario, contraplano). [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 75.** (2016). Cámara 7- lateral izquierda escenario, vista del contraplano. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 76.** (2016). Cámara 8- centro escenario, contraplano sala y director. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 77.** (2016). Cámara 9- lateral derecho escenario. Contraplano sala y director [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 78.** (2016). Cámara 14- plano frontal, con raíl y control remoto. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 79.** (2016). Controles remotos de cámaras fuera de la sala Musikverein. [Fotografía]. <http://www.live-production.tv/news/cultural-events/2016-new-year%E2%80%99s-concert-vienna.html>
- **Figura 80.** (2011)- Fotograma extraído del DVD "André Rieu At Schönbrunn, Vienna". [Fotografía]. <https://www.youtube.com/watch?v=IDaJ7rFg66A>
- **Figura 81.** Millà, M. (2016). Sexo de las personas que respondieron la encuesta. [Diagrama].
- **Figura 82.** Millà, M. (2016). Edad de las mujeres que respondieron la encuesta. [Diagrama].

- **Figura 83.** Millà, M. (2016). Edad de los hombres que respondieron la encuesta. [Diagrama].
- **Figura 84.** Millà, M. (2016). Personas encuestadas con estudios musicales. [Diagrama].
- **Figura 85.** Millà, M. (2016). Nivel académico de estudios musicales. [Diagrama].
- **Figura 86.** Millà, M. (2016). Asistencia a salas de conciertos [Diagrama].
- **Figura 87.** Millà, M. (2016). Frecuencia de asistencia a los conciertos [Diagrama].
- **Figura 88.** Millà, M. (2016). Hábito de consumo audiovisual de conciertos [Diagrama].
- **Figura 89.** Millà, M. (2016). Porcentaje de personas que no consumen audiovisualmente y asisten o no a conciertos en directo [Diagrama].
- **Figura 90.** Millà, M. (2016). Porcentaje de medios audiovisuales empleados para ver conciertos [Diagrama].
- **Figura 91.** Millà, M. (2016). Conocimiento de autor y obra (*Adagio*, Samuel Barber) [Diagrama].
- **Figura 92.** Millà, M. (2016). Porcentaje de personas que conocen la obra y poseen estudios musicales [Diagrama].
- **Figura 93.** Millà, M. (2016). Percepción de coherencia entre música e imagen (*Adagio*, Samuel Barber) [Diagrama].
- **Figura 94.** Millà, M. (2016). Conocimiento de autor y obra (*Vuelo del moscardón*, Rimsky-Korsakov) [Diagrama].
- **Figura 95.** Millà, M. (2016). Percepción de coherencia entre música e imagen (*Vuelo del moscardón*, Rimsky-Korsakov) [Diagrama].
- **Figura 96.** Millà, M. (2016). Conocimiento de autor y obra (*Bagatela*, Georg Ligeti) [Diagrama].
- **Figura 97.** Millà, M. (2016). Percepción de coherencia entre música e imagen (*Bagatela*, Georg Ligeti) [Diagrama].
- **Figura 98.** Millà, M. (2016). Conocimiento de autor y obra (*Vals Danubio Azul*, Johann Strauss) [Diagrama].
- **Figura 99.** Millà, M. (2016). Percepción de coherencia entre música e imagen (*Vals Danubio Azul*, Johann Strauss) [Diagrama].
- **Figura 100.** Millà, M. (2016). Obra más atrayente en su formato audiovisual [Diagrama].

- **Figura 101.** Millà, M. (2016). Obra menos atrayente en su formato audiovisual [Diagrama].
- **Figura 102.** Millà, M. (2016). Interpretación de coherencia según edad. *Adagio* de Samuel Barber [Diagrama].
- **Figura 103.** Millà, M. (2016). Interpretación de coherencia según edad. *Vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov [Diagrama].
- **Figura 104.** Millà, M. (2016). Interpretación de coherencia según edad. *Bagatela* de Georg Ligeti [Diagrama].
- **Figura 105.** Millà, M. (2016). Interpretación de coherencia según edad. *Vals Danubio Azul* de Johann Strauss [Diagrama].
- **Figura 106.** Millà, M. (2016). Valoración del didacticismo del formato audiovisual a través de los cuatro anteriores ejemplos [Diagrama].
- **Figura 107.** Millà, M. (2016). Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Adagio*, Samuel Barber) [Diagrama].
- **Figura 108.** Millà, M. (2016). Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Vuelo del moscardón*, Rimsky-Korsakov)) [Diagrama].
- **Figura 109.** Millà, M. (2016). Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Bagatela*, Georg Ligeti) [Diagrama].
- **Figura 110.** Millà, M. (2016). Relación entre el conocimiento de la obra y las preguntas no respondidas (*Vals Danubio Azul*, Johann Strauss) [Diagrama].

This work is affectionately-inscribed

to the children of

John and Jean Maud

Humphrey, Pamela, Caroline and Virginia,  
for their edification and entertainment

Benjamin Britten, Op. 34

## The Young Person's Guide to the Orchestra

*Variations and Fugue  
on a Theme of Purcell*

The commentary written by Eric Crozier

To be spoken before the music starts:

The composer has written this piece of music specially to introduce you to the instruments of the orchestra. There are four teams of players; the STRINGS, the WOODWIND, the BRASS, and the PERCUSSION. Each of these four teams uses instruments which have a family likeness. They make roughly the same kind of sound in the same way. The STRINGS are played with a bow or plucked by the fingers. The WOODWIND are blown by the breath. The BRASS are blown too. The PERCUSSION are banged. First you will hear a Theme by the great English composer, Henry Purcell, played by the whole orchestra and by each one of the four groups of instruments.

The "Young Person's Guide to the Orchestra" should be performed with the inserted commentary, spoken by the conductor. The music is arranged so that the orchestra can continue playing at those moments when the conductor is speaking. A separate speaker can be used for the commentary if preferred.

In order to facilitate performance, a slightly different version omitting the spoken commentary is included in the score. The version without commentary cuts or alters, in some instances, some bars between the sections of the theme and between the single variations. These instances are indicated as follows:

Bars to be played only in the version with the commentary are bracketed thus  $\lceil$  : bars marked  $\lceil$  apply to the version without the commentary only.

Notes printed in small type apply only to the version without commentary.

There are sometimes cuts marked with "vi-de" which, of course, refer only to the version without commentary.

Sometimes there are single bars "repeated ad libitum" so as to allow the speaker sufficient time. These bars are only to be played twice in the version without commentary. In addition the conductor will forego many pauses which are bracketed and linger less during the transitions if the commentary is not spoken.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY FOR THE PERFORMING ARTS  
40 LINCOLN CENTER PLAZA  
NEW YORK, NY 10023

B & H 15958

B & H 15958

MMU  
785  
B  
069433098  
W-10289

**IMPORTANT NOTICE**  
The unauthorised copying  
of the whole or any part of  
this publication is illegal

**Allegro maestoso e largamente**  
**THEME A**

Piccolo  
Flutes I & II  
Oboes I & II  
Clarinets in Bb I & II  
Bassoons I & II  
Horns in F I & II III & IV  
Trumpets in C I & II  
Trombones I & II  
Tuba III (Bass) & Tuba  
Timpani  
Percussion  
Harp  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Bass

**Instrumentation**

- Piccolo
- 2 Flutes
- 2 Oboes
- 2 Clarinets in Bb and A
- 2 Bassoons
- 4 Horns in F
- 2 Trumpets in C
- 3 Trombones
- Tuba
- Timpani
- \*Percussion (3+)
- Harp
- Strings

\*bass drum/cymbals/tambourine; triangle/side drum/Chinese block/xylophone; castanets/gong/whip.

Duration with spoken commentary: c. 19 minutes  
Duration without commentary: c. 17 minutes

The music to **The Young Person's Guide to the Orchestra** was originally written for the film 'The Instruments of the Orchestra'.



Picc.  
Fl. I & II  
Ob. I & II  
Cl. in Bb I & II  
Bas. I & II  
H. I & II  
H. III & IV  
Trp. in C I & II  
Tromb. I & II  
Tromb. III & IV  
Timp.  
Xyl.  
S.D.  
Cym.  
B.D.  
Harp

Vin. I  
Vin. II  
Via.  
Cello  
Bass

\* Cut to 12 — if commentary is not spoken.

Picc.  
Fl. I & II  
Ob. I & II  
Cl. in Bb I & II  
Bas. I & II  
H. I & II  
H. III & IV  
Trp. in C I & II  
Tromb. I & II  
Tromb. III & IV  
Timp.  
Xyl.  
S.D.  
Cym.  
B.D.  
Harp

Vin. I  
Vin. II  
Via.  
Cello  
Bass

The WOODWIND are superior varieties of the penny-whistle. They are made of wood.

\* Bars marked 13 — if commentary is not spoken.

**THEME B**

Flute I & II  
Oboe I & II  
Clarinet in Bb I & II  
Bass I & II  
Horn in F III & IV  
Trumpets in C I & II  
Trombones III & IV  
Timp.  
Cym.  
Harp  
Via. I  
Via. II  
Via.  
Cello  
Bass

Flute I & II  
Oboe I & II  
Clarinet in Bb I & II  
Bass I & II  
Horn in F III & IV  
Trumpets in C I & II  
Trombones III & IV  
Timp.  
Perc.  
Harp  
Via. I  
Via. II  
Via.  
Cello  
Bass

The first BRASS instruments were trumpets and hunting-horns. These are their modern descendants.



THEME C

Pico.  
Flu.  
I & II  
Oboe  
I & II  
Clar. in Bb  
I & II  
Bass.  
I & II  
Horn. I & II  
III & IV  
Trumpets I & II  
Trombone  
III & Tubas  
Timp.  
Perc.  
Harp  
Vln. I  
Vln. II  
Via.  
Cello  
Bass

Flu.  
Flu.  
I & II  
Oboe  
I & II  
Clar. in Bb  
I & II  
Bass.  
I & II  
Horn. I & II  
III & IV  
Trumpets I & II  
Trombone  
III & Tubas  
Timp.  
Perc.  
Harp  
Vln. I  
Vln. II  
Via.  
Cello  
Bass

The STRINGS, large and small, are scraped with a bow or plucked with the fingers.  
Their cousin the Harp is always plucked.



THEME E

Fluo. I & II  
Obes. I & II  
Clarinet Bb I & II  
Bass. I & II  
I & II  
Bass. I & II  
III & IV  
Tuba in C I & II  
I & II  
Tromb. III & Tuba  
Timp.  
Tri.  
Tomb.  
S.D.  
Cym.  
B.D.  
Harp  
Via. I  
Via. II  
Via.  
'Cello  
Bass

THEME F

Fluo. I & II  
Obes. I & II  
Clarinet Bb I & II  
Bass. I & II  
I & II  
Bass. I & II  
III & IV  
Tuba in C I & II  
I & II  
Tromb. III & Tuba  
Timp.  
Xyl.  
S.D.  
Cym.  
B.D.  
Harp  
Via. I  
Via. II  
Via.  
'Cello  
Bass



Picc. I  
Flts. I & II  
Oboes I & II  
Clas. in Bb I & II  
Bass. I & II  
I & II  
Horn in F III & IV  
Trpts. in C I & II  
I & II  
Trombs. III & Tuba  
Timp.  
Xyl.  
S.D.  
Harp

*distinto (prie de la table sempre)*

Now let us hear each instrument play a variation of its own. The highest of the Woodwind team is the clear, sweet voice of the FLUTE, with its shrill little brother, the PICCOLO.

Vin. I  
Vin. II  
Via.  
Cello  
Bass  
Harp

*distinto (prie de la table)*

<sup>a)</sup> Small notes of Flutes and Harp to be played if commentary is not spoken.

Picc.  
Flts. I & II  
Oboes I & II  
Clas. in Bb I & II  
Bass. I & II  
I & II  
Horn in F III & IV  
Trpts. in C I & II  
I & II  
Trombs. III & Tuba  
Timp.  
Xyl.  
S.D.  
Cym.  
B.D.  
Harp  
Vin. I  
Vin. II  
Via.  
Cello  
Bass

VARIATION A

Flac. I Flac. II Trla. Harp. Vln. I Vln. II Harp

*p cresc.*  
*ferm.*  
*poco cresc.*  
*cresc.*  
*ferm.*  
*poco cresc.*  
*cresc.*

<sup>a)</sup> as before

Flac. I Flac. II Trla. Harp. Vln. I Vln. II Harp

*p*  
*mf*  
*mf/fff*  
*mf/fff*  
*mf/fff*  
*mf/fff*

<sup>a)</sup> as before

Flac. I Flac. II Trla. Harp. Vln. I Vln. II

*mf*  
*mf*  
*mf/fff*  
*mf/fff*

Flac. I Flac. II Trla. Harp. Vln. I Vln. II

*mf*  
*mf*  
*p*  
*p*  
*mf/fff*  
*mf/fff*  
*mf/fff*  
*mf/fff*



1 Clari. in Ab I *rall.* *f cresc.* *a tempo* *p*  
 2 Clari. in Ab II *p*  
 Tuba *ppp*  
 Vla. I *a tempo* *rall.* *mf*  
 Vla. II *p*  
 Vla. *p*  
 Cello *p*

1 Clari. in Ab I *cresc.*  
 2 Clari. in Ab II *cresc.*  
 Tuba *cresc.*  
 Vla. I *cresc.*  
 Vla. II *cresc.*  
 Vla. *cresc.*  
 Cello *cresc.*

1 Clari. in Ab I *p*  
 2 Clari. in Ab II *pp*  
 Tuba *ppp*  
 Vla. I *p*  
 Vla. II *pp*  
 Vla. *ppp*  
 Cello *ppp*

1 Clari. in Ab I *pp dim.*  
 2 Clari. in Ab II *ppp morando*  
 Tuba *ppp*  
 Vla. I *dim.*  
 Vla. II *ppp*  
 Vla. *ppp*  
 Cello *pppp*

BASSOONS are the largest of the Woodwind team, so they have the deepest voices.



VARIATION D  
Allegro alla marcia

1 Bass. *f marcata*

II S.D. *f marcata*

Via. II arco (non div) (*molto secco*)

Via. arco (non div) (*molto secco*)

'Cello arco (non div) (*molto secco*)

Bass arco (*molto secco*)

1 rubato *mp*

Bass. *ppp* *espress.*

II rubato

S.D. *ppp*

Via. II rubato

Via. *ppp*

'Cello *ppp*

Bass *ppp*

molto rall. . . . a tempo

1 Bass. *mp*

II S.D. *mp*

Via. II molto rall. . . . a tempo

Via. *ppp*

'Cello *ppp*

Bass *ppp*

Horns I & II *ppp* *molto rit.*

1 *ppp*

Bass. *ppp*

II *ppp*

I & II *ppp*

Horns I & II *ppp*

III *ppp*

Horns I & II *ppp*

IV *ppp*

S.D. *ppp*

Via. II *ppp* *molto rit.*

Via. *ppp*

'Cello *ppp*

Bass *ppp*

The highest voices in the String family are the VIOLINS. They play in two groups - Firsts and Seconds.

\* Play II - If commentary is spoken. [ ] If it is not spoken.

VARIATION E  
Brillante - alla polacca

Bass, I & II  
I & II  
Horn, in F  
III & IV  
Trpt., II in C  
I & II  
Tromba,  
III & Tubo  
B. D.

Brillante - alla polacca  
con forza  
con forza

Via. I  
Via. II

Bass, I & II  
I & II  
Horn, in F  
III & IV  
Trpt., II in C  
I & II  
Tromba,  
III & Tubo  
B. D.

Via. I  
Via. II

Bass, I & II  
I & II  
Horn, in F  
III & IV  
Trpt., II in C  
I & II  
Tromba,  
III & Tubo  
B. D.

espres.  
cresc.  
cresc.

Via. I  
Via. II

Bass, I & II  
I & II  
Horn, in F  
III & IV  
Trpt., II in C  
I & II  
Tromba,  
III & Tubo  
B. D.

(mf)  
(f)  
Via. I  
Via. II

















VARIATION K

**Vivace**

*stacc. sempre*  
*pp cresc.*  
*stacc. sempre*  
*pp cresc.*  
*poco a poco cresc.*

**1** Tpt. in C  
**II** S.D.

**Vivace**

*poco a poco cresc.*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*poco a poco cresc.*  
*pp*  
*poco a poco cresc.*  
*pp*  
*poco a poco cresc.*  
*pp*

**Vln. I**  
**Vln. II**  
**Vla.**  
**'Cello**

**1** Tpt. in C  
**II** S.D.

*mf*  
*dim.*  
*dim.*  
*dim.*

**Vln. I**  
**Vln. II**  
**Vla.**  
**'Cello**

*sempre stacc.*  
*mf*  
*sempre stacc.*  
*mf*  
*sempre stacc.*  
*mf*  
*sempre stacc.*  
*mf*

**1** Tpt. in C  
**II** S.D.

*pp*  
*pp cresc.*  
*ppp cresc.*

**Vln. I**  
**Vln. II**  
**Vla.**  
**'Cello**

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*pppp*  
*pppp cresc.*  
*pppp cresc.*  
*pppp cresc.*

**1** Tpt. in C  
**II** S.D.

*dim.*  
*dim.*  
*dim.*

**Vln. I**  
**Vln. II**  
**Vla.**  
**'Cello**

*dim.*  
*sempre dim.*  
*dim.*  
*sempre dim.*  
*dim.*  
*sempre dim.*  
*dim.*  
*sempre dim.*

**1** Tpt. in C  
**II** S.D.

*ppp*  
*pp*  
*ppp*

**Vln. I**  
**Vln. II**  
**Vla.**  
**'Cello**

*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*

*(senza cresc.)*  
*(senza cresc.)*  
*(senza cresc.)*  
*(senza cresc.)*  
*(senza cresc.)*  
*(senza cresc.)*  
*(senza cresc.)*  
*(senza cresc.)*

**1** Tpt. in C  
**II** S.D.

*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*

*repeat ad lib. \**  
*molto cresc.*

**Vln. I**  
**Vln. II**  
**Vla.**  
**'Cello**

*molto cresc.*  
*molto cresc.*  
*molto cresc.*  
*molto cresc.*  
*molto cresc.*  
*molto cresc.*  
*molto cresc.*  
*molto cresc.*

*ar. acc.*  
*ad lib.*

The TROMBONES have heavy brassy voices. The BASS TUBA is heavier still.

\* as before

B. S. H. 11958

B. & H. 15958









46

Temp. *ppp*

B. D. *ppp*

Ch. Block

CHINESE BLOCK

Viola I *arco* *ppp*

Viola II *arco* *ppp*

Viola *arco* *ppp*

Cello *arco* *ppp*

Bass *arco* *ppp*

Temp. *ppp*

Xyl. *ppp*

Perc.

The XYLOPHONE

Viola I *pizz.* *p*

Viola II *pizz.* *p*

Viola *pizz.* *p*

Cello *p*

Bass *p*

47

Temp.

Cast.

The CASTANETS and GONG

Viola I *arco* *col legno* *ppp*

Viola II *arco* *col legno* *ppp*

Viola *arco* *col legno* *ppp*

Cello *arco* *col legno* *ppp*

Bass *arco* *col legno* *ppp*

Temp. *ppp*

Gong

Whip *p*

and before they all play together, the WHIP.

Viola I *arco* *ppp* *ppp* *and pont.*

Viola II *arco* *ppp* *ppp* *and pont.*

Viola *arco* *ppp* *ppp* *and pont.*

Cello *pizz.* *ppp* *ppp* *and pont.*

Bass *pizz.* *ppp* *ppp* *and pont.*



FUGUE  
Allegro molto

Picc.

Fibs. I & II

Oboes I & II

Picc.

Fibs. I & II

Oboes I & II

Picc.

Fibs. I & II

Oboes I & II

Clts. in Bb I & II

Picc.

Fibs. I & II

Oboes I & II

Clts. in Bb I & II

Picc.

Fibs. I & II

Oboes I & II

Clts. in Bb I & II

Bsns. I & II

Picc.

Fibs. I & II

Oboes I & II

Clts. in Bb I & II

Bsns. I & II

Picc.

Fibs. I & II

Oboes I & II

Clts. in Bb I & II

Bsns. I & II

Vib. I



Picc.  
Fls. I & II  
Oboes I & II  
Clas. in Bb I & II  
I  
Bass. I & II  
II  
Via. I  
Via. II

Picc.  
Fls. I & II  
Oboes I & II  
Clas. in Bb I & II  
Bass. I & II  
Via. I  
Via. II  
Via.

Picc.  
Fls. I & II  
Oboes I & II  
Clas. in Bb I & II  
Bass. I & II  
Via. I  
Via. II  
Via.  
'Cello

Picc.  
Fls. I & II  
Oboes I & II  
Clas. in Bb I & II  
Bass. I & II  
Via. I  
Via. II  
Via.  
'Cello  
Bass

*sf con furia forzu*

Musical score for measures 54-55, woodwind section. The score includes parts for Flute (Flc.), Flute I (Fls. I), Flute II (Fls. II), Oboe I (Oboes I), Oboe II (Oboes II), Clarinet in B-flat (Clas. in Bb I), Clarinet in B-flat II (Clas. in Bb II), Bassoon I (Bass. I), and Bassoon II (Bass. II). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *crec.* (crescendo) and *pp* (pianissimo). A first ending bracket labeled 'I' spans the final measures of the section.

Musical score for measures 54-55, string and harp section. The score includes parts for Violin I (Via. I), Violin II (Via. II), Viola (Via.), Cello ('Cello), Bass (Bass), and Harp (Harp). The strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo). The harp part features a melodic line with a first ending bracket labeled 'I'.

Musical score for measures 56-57, string section. The score includes parts for Violin I (Via. I), Violin II (Via. II), Viola (Via.), Cello ('Cello), and Bass (Bass). The music continues with a rhythmic accompaniment, featuring dynamic markings of *crec.* (crescendo) and *pp* (pianissimo). A first ending bracket labeled 'I' is present at the end of the section.

Musical score for measures 56-57, woodwind and harp section. The score includes parts for Flute (Flc.), Flute I (Fls. I), Flute II (Fls. II), Oboe I (Oboes I), Oboe II (Oboes II), Clarinet in B-flat (Clas. in Bb I), Clarinet in B-flat II (Clas. in Bb II), Bassoon I (Bass. I), Bassoon II (Bass. II), and Harp (Harp). The woodwinds play a melodic line with dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo). The harp part continues with a melodic line. A first ending bracket labeled 'I' spans the final measures.





58

Picc. I

Flts. I & II II

Oboes I II

Clara. in Bb I II

Bass. I & II

I II

Bas. in F III IV

I II

Trip. in C

Harp

Bb major F major Gb major

Vla. I

Vla. II

Vla.

'Cello

Bass

59

Picc.

Flts. I & II

Oboes I & II

Clara. in Bb I & II

Bass. I & II

I & II

Bas. in F III & IV

I II

Trip. in C

Harp

Vla. I

Vla. II

Vla.

'Cello

Bass







Picc.  
Flts. I & II  
Oboes I & II  
Clar. in Bb I & II  
Bass. I & II

I & II  
Horn in F III & IV

Trumpet in C I & II

I & II  
Trombone III & Tuba

Cym.  
B. D.

Harp

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Cello  
Bass

Picc.  
Flts. I & II  
Oboes I & II  
Clar. in Bb I & II  
Bass. I & II

I & II  
Horn in F III & IV

Trumpet in C I & II

I & II  
Trombone III & Tuba

Cym.  
B. D.

Harp

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Cello  
Bass





*allargando molto*

Picc.  
 Fls. I & II  
 Oboes I & II  
 Clarinet Bb I & II  
 Basses I & II  
 I & II  
 Horns in F III & IV  
 Trp. in C I & II  
 I & II  
 Trombs. III & Tuba  
 Timp.  
 S.D.  
 Cym.  
 B.D.  
 Harp  
 Viol. I  
 Viol. II  
 Vla.  
 Cello  
 Bass

Picc.  
 Fls. I & II  
 Oboes I & II  
 Clarinet Bb I & II  
 Basses I & II  
 I & II  
 Horns in F III & IV  
 Trp. in C I & II  
 I & II  
 Trombs. III & Tuba  
 Timp.  
 S.D.  
 Cym.  
 Gong  
 B.D.  
 Harp  
 Viol. I  
 Viol. II  
 Vla.  
 Cello  
 Bass

# ADAGIO

For  
Strings

By

SAMUEL BARBER



G. SCHIRMER *New York/London*



To my aunt and uncle, Louise and Sidney Homer

3

Playing time: 7-8 min.

# Adagio for Strings\*

Samuel Barber, Op. 11

Molto adagio  
*espr. cantando*

Violin I  
*pp*

Violin II  
*pp* *p* *p*

Viola  
*pp* *p* *p*

Violoncello  
*pp* *p* *p*

Double-Bass  
*pp* *p* *p*

Vln. I  
*pp*

Vln. II  
*p* *p*

Vla.  
*pp* *espr. cantando*

Vc.  
*pp*

D.-B.  
*pp*

\*From "String Quartet in B minor"

Copyright, 1939, by G. Schirmer, Inc.  
International Copyright Secured  
Printed in the U. S. A.

38577 C



Vln. I *mf* *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *mf*

Vc.

D.-B.

Vln. I *p* *div.*

Vln. II *p* *p*

Vla. *unis.* *più forte, sempre cantando*

Vc. *p*

D.-B.

Vln. I *mf* *p* *mf*

Vln. II

Vla. *b.e.o.* *p*

Vc. *mf* *p*

D.-B. *mf* *p*



3

Vln. I *p*

Vln. II *unis.* *p* *div.*

Vla. *p*

Vc. *unis.* *espr. cantando* *p cresc.* *mf*

Vln. II *with increasing intensity*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

4

Vln. I *mf espr.* *f*

Vln. II *mf* *non div.* *f*

Vla. *unis.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*



Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Violin I part has a melodic line with a *cresc. sempre* marking. The Violin II part is marked *Sul G espr.* and *f*, with a *cresc. sempre* marking. The Viola part has a *cresc. sempre* marking and ends with *f espr.* The Violoncello part has a *cresc. sempre* marking.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Violin I part has a *ff* marking and a *pp* marking. The Violin II part has a *ff* marking and a *pp* marking. The Viola part has a *ff* marking and a *pp* marking. The Violoncello part has a *ff* marking and a *pp* marking. The Double Bass part has a *pp* marking. A circled number 5 is present in the top right corner of the Violin I part.

Ab  
B4



Tempo I° (sord. ad lib.)

6

Vln. I unis. *mf espr.*  
 Vln. II *p*  
 Vla. div. unis. *mf espr.*  
 Vc. *p*  
 D.-B. *p p (senza sord.)*

Vln. I *p* *molto espr.*  
 Vln. II *più p* *pp* *morendo*  
 Vla. *p* *pp* *morendo*  
 Vc. *più p* *pp* *morendo*  
 D.-B. *più p* *pp* *morendo*

# **Symphony No. 3 in E-Flat Major, Op. 55 ("Eroica")**

**by**

**Ludwig van Beethoven**

**Composed in 1803**

CCARH Edition © 2008



# Symphony No. 3

P1 Allegro con brio. (♩. = 60) I

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flauti 1, 2; Oboi 1, 2; Clarinetti 1, 2 in B♭; and Fagotti 1, 2. The second system includes Corni 1, 2 in E♭; Corno 3 in E♭; Trombe 1, 2 in E♭; and Timpani in E♭, B♭. The third system includes Violino I; Violino II; Viola; Violoncello; and Contrabasso. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (E-flat major). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). A repeat sign is present after the first two measures of each part.



11

Fl 1-2  
*p* *cresc.* *p* *p*

Ob 1-2  
*p cresc.*

Cl 1-2 (Bb)  
*p* *cresc.* *p* *p*

Fag 1-2  
*p*

Cor 1-2 (Eb)  
 1. 2.  
*p cresc.* *p*

Vln1  
*p* *cresc.* *p* *p*

Vln2  
*p* *cresc.* *p* ..... ..

Vla.  
*p* *cresc.* ..... ..

Vc.  
*p* *cresc.* *p* *p*

Cb.  
*p* *p*





21

Fl 1-2 *p cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*

Ob 1-2 *fp sf sf sf fp sf sf sf sf sf*

Cl 1-2 (Bb) *cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*

Fag 1-2 *cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*

Cor1-2 (Eb) *cresc. fp p sf sf sf fp sf sf sf sf*

Cor3 (Eb) *p cresc. fp p sf sf sf sf sf sf sf sf*

Vln1 *cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*

Vln2 *cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*

Vla. *cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*

Vc. *cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*

Cb. *cresc. fp sf sf sf fp sf sf sf sf*





P3 P4 P5 P6 P7  
 32

Fl 1-2 *sf sf sf sf* *cresc.* *zu 2* *ff* *sf*  
 Ob 1-2 *sf sf sf sf* *cresc.* *zu 2* *ff* *sf* *sf*  
 Cl 1-2 (Bb) *sf sf sf sf* *cresc.* *zu 2* *ff* *sf* *sf*  
 Fag 1-2 *sf sf sf sf* *cresc.* *zu 2* *ff* *sf* *sf*  
 Cor1-2 (Eb) *sf sf sf sf* *cresc.* *ff* *sf* *sf*  
 Cor3. (Eb) *sf sf sf sf* *cresc.* *ff* *sf* *sf*  
 Tr 1-2 (Eb) *zu 2* *ff* *sf* *sf*  
 Timp. Eb-Bb *ff* *sf* *sf*  
 Vln1 *sf sf sf sf* *cresc.* *ff* *sf* *sf*  
 Vln2 *sf sf sf sf* *cresc.* *ff* *sf* *sf*  
 Vla. *sf sf sf sf* *cresc.* *ff* *sf* *sf*  
 Vc+Cb. *sf sf sf sf* *cresc.* *ff* *sf* *sf*

43

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln 1

Vln 2

Vla.

Vc+Cb.

P8

P9

P10

P11

*p dolce*

1.

*p dolce*

1.

*p dolce*

zu 2

*p*

*p*

*p*

*p*



51 P12 P13 P14 P15 Panorámica

Fl 1-2 *ff* *p*

Ob 1-2 *sf* *ff* *p*

Cl 1-2 (Bb) *sf* *ff* *p*

Fag 1-2 *sf* *ff* *p*

Cor1-2 (Eb) *ff* *p*

Cor3 (Eb) *ff* *p*

Tr 1-2 (Eb) *ff* *p*

Vln1 *p* *ff* *p*

Vln2 *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*



61  
*cresc.*  
*f*

Ob 1-2  
*f*

Cl 1-2 (Bb)  
*f*

Fag 1-2  
1.  
*cresc.*  
*f*

Cor 1-2 (Eb)  
*cresc.*  
*f*

Cor 3 (Eb)  
*f*

Tr 1-2 (Eb)  
*f*

Timp. Eb-Bb  
*f*

Vln 1  
*cresc.*  
*f*

Vln 2  
*cresc.*  
*f*

Vla.  
*cresc.*  
*f*

Vc.  
*cresc.*  
*f*

Cb.  
*cresc.*  
*f*



68

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor1-2 (Eb)

Cor3. (Eb)

Tr 1-2 (Eb) zu 2

Timp. Eb-Bb

Vln1

Vln2

Vla.

Vc+Cb.



75

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

zu 2

zu 2

zu 2

ff

ff

ff

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

zu 2

ff

ff

Timp. Eb-Bb

Vln1

Vln2

Vla.

Vc+Cb.

ff

ff

ff

ff





P25

P26

P27

P28

83

1.

*p sf*

*p cresc.*

*sf*

*sf*

*p*

*cresc.*

*sf*

*sf*

*cresc.*

*sf*

*p*

*cresc.*

*sf*

*sf*

*cresc.*

*sf*

zu 2

*p cresc.*

*sf*

*p*

*sf*

*p*

*cresc.*

*sf*

*sf*

*p*

*pizz.*

*p*

*cresc.*

*sf*

*sf*

*p*

*arco*

*p*



P29

P30

Salida de la escena del ensayo

Secuencia escalera: melodía ascendente que apoya la llegada de los invitados

96

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Vln1

Vln2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*cresc.*

1.



P31

P32 a P45 Planos de orquesta con primeros planos de personajes

107

Fl 1-2 *cresc.* *f sf sf sf sf ff sf sf*

Ob 1-2 *cresc.* *f sf sf sf sf ff* zu 2

Cl 1-2 (Bb) *cresc.* *f sf sf sf sf ff sf sf sf* zu 2

Fag 1-2 *cresc.* *f sf sf sf sf ff*

Cor1-2 (Eb) *cresc.* *f sf sf sf sf ff* zu 2

Cor3. (Eb) *f sf sf sf sf ff*

Tr 1-2 (Eb) *f sf sf sf ff* zu 2

Timp. Eb-Bb *f ff*

Vln1 *f sf sf sf ff*

Vln2 *f sf sf sf ff*

Vla. *f sf sf sf ff*

Vc. *f sf sf sf ff*

Cb. *f sf sf sf ff*



116

Fl 1-2 *sf*

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb) *sf*

Fag 1-2 *sf*

Cor1-2 (Eb)

Cor3. (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln1 *sf*

Vln2 *sf*

Vla. *sf*

Vc+Cb. *sf*





136

Fl 1-2  
*cresc.*  
*ff*

Ob 1-2  
*cresc.*  
*ff*

Cl 1-2 (Bb)  
*p*  
*cresc.*  
*ff*

Fag 1-2  
*cresc.*  
*ff*

Cor1-2 (Eb)  
*p*  
*cresc.*  
*ff*

Cor3 (Eb)  
*p*  
*ff*

Tr 1-2 (Eb)  
*ff*

Vln1  
*cresc.*  
*ff*

Vln2  
*cresc.*  
*ff*

Vla.  
*cresc.*  
*ff*

Vc.  
*cresc.*  
*ff*

Cb.  
*p*  
*cresc.*  
*ff*







156

Ob 1-2: Treble clef, dynamic *pp*, first ending bracket over measures 156-157.

Fag 1-2: Bass clef, dynamic *pp* at measure 156, *p* at measure 168, *cresc.* at measure 169. A yellow highlight covers the notes from measure 168 to 169.

Cor1-2 (Eb) and Cor3 (Eb): Treble clef, mostly rests.

Vln1 and Vln2: Treble clef, dynamic *pp*, *cresc.* at measure 169.

Vla.: Bass clef, dynamic *pp*, *cresc.* at measure 169.

Vc+Cb.: Bass clef, dynamic *pp*, *cresc.* at measure 169.

169

P50

P51

Fl 1-2: Treble clef, dynamic *p dolce*, first ending bracket over measures 169-170.

Ob 1-2: Treble clef, dynamic *p dolce*, first ending bracket over measures 169-170.

Fag 1-2: Bass clef, dynamics *sf*, *p*, *dolce*, *sfp*, *sf* across measures 169-176.

Cor1-2 (Eb): Treble clef, dynamic *p*.

Vln1 and Vln2: Treble clef, dynamics *sf*, *p*, *sfp*.

Vla.: Bass clef, dynamics *sf*, *p*.

Vc+Cb.: Bass clef, dynamics *sf*, *p*.



P52 Panorámica

Musical score for measures 178-186. The score includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Bassoon 1-2, Horn 1-2 (Eb), Violin 1-2, Viola, and Violoncello/Contrabass. Dynamics range from *sf* (sforzando) to *pp* (pianissimo). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some woodwinds having melodic lines. The strings provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 187-195. The score includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1-2 (Bb), Bassoon 1-2, Horn 1-2 (Eb), Trumpet 1-2 (Eb), Violin 1-2, Viola, and Violoncello/Contrabass. Dynamics range from *cresc.* (crescendo) to *ff* (fortissimo). The woodwinds play sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern. The Horn and Trumpet parts are highlighted in yellow. The score is marked with *zu 2* (second ending) for the Horn and Trumpet parts.



P55

P56

P57

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Vln1

Vln2

Vla.

Vc+Cb.

194

1.

*p*

*p*

*p*

*p*



P58

200

Fl 1-2 *cresc.* *ff*

Ob 1-2 *ff*

Cl 1-2 (Bb) *ff*

Fag 1-2 *cresc.* *ff*

Cor 1-2 (Eb) *ff* zu 2

Cor 3 (Eb) *ff*

Tr 1-2 (Eb) *ff*

Timp. Eb-Bb *f*

Vln 1 *cresc.* *ff*

Vln 2 *cresc.* *ff*

Vla. *cresc.* *ff* *sf* *sf* *sf*

Vc+Cb. *cresc.* *ff* *sf* *sf* *sf*



207

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Vln1

Vln2

Vla.

Vc+Cb.

*p* 1. *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

P59

214

1.

P60

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln1

Vln2

Vla.

Vc+Cb.

*p* *cresc.* *f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*







239

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Cor1-2 (Eb)

Cor3. (Eb)

Vln1

Vln2

Vla.

Vc.

Cb.

*sf*

*sf*

*sfz*

*sf*

3



246

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (Eb)  
Tr 1-2 (Eb)  
Vln1  
Vln2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*sf* *ff* *sf*  
*sf* *ff* *sf*  
*sf* *ff*  
*sf* *cresc.* *ff* *sf*  
*ff* *sf*  
*ff* *sf*  
*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff* *sf* *sf*  
*cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff* *sf*  
*cresc. sf* *sf* *ff* *sf*  
*sf cresc.* *sf* *ff* *sf*  
*sf cresc.* *ff* *sf*



P69

P70

P71

255

Fl 1-2  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Ob 1-2  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Fag 1-2  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Cor 1-2 (Eb)  
*sf sf sf sf sf sf sf*

Tr 1-2 (Eb)  
*sf sf sf sf sf sf sf*

Timp. Eb-Bb  
*sf*

Vln 1  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Vln 2  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Vla.  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Vc.  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Cb.  
*sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*



P72

P73

P74 a P81 planos cortos en cuanto a duración

266

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor1-2 (Eb)  
Tr 1-2 (Eb)  
Timp. Eb-Bb  
Vln1  
Vln2  
Vla.  
Vc+Cb.







Plano Secuencia circular

Musical score for measures 297-305. The score includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Bassoon 1-2, Violin 1-2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is E-flat major. The score features dynamic markings such as *sf*, *cresc.*, and *f*. A first ending bracket labeled "1." spans measures 297-305. A second ending bracket labeled "zu 2" begins at measure 306. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, with the strings marked *pizz.* in measure 297 and *arco* in measure 306.

Musical score for measures 306-314. The score includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Bassoon 1-2, Horns 1-2 (E-flat), Trumpets 1-2 (E-flat), Violin 1-2, Viola, and Violoncello/Contrabass. The key signature is E-flat major. The score features dynamic markings such as *f*, *sf*, and *sfz*. A second ending bracket labeled "zu 2" spans measures 306-314. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, with the strings marked *sf* in measure 306 and *sfz* in measure 314.



316

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln 1

Vln 2

Vla.

Vc+Cb.

*sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

*sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

*sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

*sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

*f* *sf* *ff*

*sf* *sf* *sf* *ff*

*sf* *sf* *sf* *ff*

*sf* *sf* *sf* *ff*

zu 2

zu 2

zu 2

zu 2



P85

P86

P87

326

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor1-2 (Eb)

Cor3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln1

Vln2

Vla.

Vc.

Cb.

*p* *sf* *sf* *sf* *decresc.* *dolce cresc.* *p*

*1.* *p*

*1.* *sf* *decresc.* *dolce cresc.* *p*

*1.* *p* *decresc.* *cresc.* *p*

*1.* *p* *decresc.* *cresc.* *p*

*p* *sf* *sf* *decresc.* *cresc.* *p*

*pizz.* *arco* *cresc.* *p*





359 P95 P96 P97

Fl 1-2 *sf sf ff*

Ob 1-2 *sf sf ff*

Cl 1-2 (Bb) *cresc. sf sf ff*

Fag 1-2 *sf sf ff*

Cor1-2 (Eb) *sempre cresc. sf ff*

Cor3. (Eb) *sempre cresc. ff*

Tr 1-2 (Eb) *ff*

Timp. Eb-Bb *ff*

Vln1 *sf sempre cresc. sf ff*

Vln2 *sf sempre cresc. sf ff*

Vla. *sf sempre cresc. sf ff*

Vc. *sf sempre cresc. sf ff*

Cb. *sf sempre cresc. sf ff*



370 P98 P99 P100

Fl 1-2

Ob 1-2  
*f f f f* 1. *p* *decesc.*

Cl 1-2 (Bb)  
 1. *p* *decesc.*

Fag 1-2  
*f f f f* *p* *decesc.*

Cor 1-2 (Eb)  
 2. *decesc.*

Cor 3. (Eb)  
*decesc.*

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln 1  
*f* *p* *decesc.*

Vln 2  
*f* *p* *decesc.*

Vla.  
*f* *p* *decesc.*

Vc+Cb.  
*f* *p* *decesc.*





P101

P102

1.

P103

382

Ob 1-2 *pp*

Cl 1-2 (Bb) *pp*

Fag 1-2 *pp*

Cor1-2 (Eb) *pp*

Cor3. (Eb) *pp*

Vln1 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

Vln2 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

Vla. *pizz.* *pp*

Vc+Cb. *pizz.* *pp*





P116 P117 a P127

1. Acción de personajes y Beethoven

zu 2

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor. (F)  
Cor3. (Eb)  
Vln1  
Vln2  
Vla.  
Vc+Cb.

*dolce*  
*p*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pp*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pp*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pp*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pp*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pp*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pp*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pp*

*pizz.*  
*arco*  
*arco*

*in Eb.*



429

Fl 1-2  
 Ob 1-2  
 Cl 1-2 (Bb)  
 Fag 1-2  
 Cor. (Eb)  
 Cor3. (Eb)  
 Tr 1-2 (Eb)  
 Timp. Eb-Bb  
 Vln1  
 Vln2  
 Vla.  
 Vc+Cb.

*cresc.*  
*zu 2*  
*cresc.*  
*f*  
*sf*  
*sf*  
*sf*  
*cresc.*  
*f*  
*sf*  
*sf*  
*cresc.*  
*f*  
*sf*  
*sf*  
*cresc.*  
*f*  
*sf*  
*sf*  
*cresc.*  
*f*  
*sf*  
*sf*



440

Fl 1-2  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Ob 1-2  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Cl 1-2  
 (Bb)  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Fag 1-2  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Cor.  
 (Eb)  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Cor3.  
 (Eb)  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Tr 1-2  
 (Eb)  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Timp.  
 Eb-Bb  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Vln1  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Vln2  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Vla.  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*

Vc+Cb.  
*più f* *ff sf sf sf sf sf sf*



P127  
Interacción personajes hasta P130

450

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor. (Eb)

Cor3. (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln1

Vln2

Vla.

Vc+Cb.

*p*

1.

*p*

*p*

*p*

*p*





P130  
Primeros planos de la orquesta hasta P138

459

Fl 1-2 *sf ff p cresc.*

Ob 1-2 *ff p p*

Cl 1-2 (Bb) *sf sf p p*

Fag 1-2 *1. sf sf p p*

Cor. (Eb) *ff p*

Cor3. (Eb) *ff p*

Tr 1-2 (Eb) *ff p*

Timp. Eb-Bb *ff p*

Vln1 *ff p cresc.*

Vln2 *ff p cresc.*

Vla. *ff p cresc.*

Vc. *ff p cresc.*

Cb. *ff p cresc.*





477

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor. (Eb)

Cor3. (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln1

Vln2

Vla.

Vc+Cb.

zu 2





496

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor. (Eb)

Cor3. (Eb)

Vln1

Vln2

Vla.

Vc.

Cb.

1.

2.

*sf*

*cresc.*

*sf*

*p*

*pp*

*arco*









P158 P159 P160  
*Tempo lento*

535

Fl 1-2 *sf sf sf sf sf sf* *p*

Ob 1-2 *sf sf sf sf sf sf* *p*

Cl 1-2 (Bb) *sf sf sf sf sf sf* *sfp sfp*

Fag 1-2 *sf sf sf sf sf sf* *sfp sfp* *p*

Cor. (Eb) *sf sf sf sf sf sf* *p sfp sfp*

Cor3. (Eb) *sf*

Tr 1-2 (Eb) *sf sf sf sf sf sf*

Timp. Eb-Bb *sf sf sf sf sf sf*

Vln1 *sf sf sf sf sf sf* *sfp sfp*

Vln2 *sf sf sf sf sf sf* *sfp sfp*

Vla. *sf sf sf sf* *sfp sfp*

Vc. *sf sf sf sf sf sf* *sfp sfp* *p*

Cb. *sf sf sf sf sf sf* *p*

*A4 double stop*



546

Fl 1-2 *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Ob 1-2 *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Cl 1-2 (Bb) *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Fag 1-2 *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Cor. (Eb) *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Cor3. (Eb) *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Tr 1-2 (Eb) *zu 2* *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Timp. Eb-Bb *tr* *ff* *f* *f* *f* *f* *f*

Vln1 *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *fp*

Vln2 *cresc.* *ff* *f sf* *sf* *sf* *sf* *fp*

Vla. *cresc.* *ff* *f sf* *sf* *sf* *sf* *fp*

Vc+Cb. *cresc.* *ff* *f* *f* *f* *f* *fp*



P162

P163

P164  
Cambio de tempo y carácter

Lenzo

zu 2

556 1. *p*

Ob 1-2 *f* *p* *zu 2 ff* *p*

Cl 1-2 (Bb) *p* *f* *p* *zu 2 ff* *p*

Fag 1-2 *p* *f* *p* *zu 2 ff* *p*

Cor. (Eb) *zu 2 p* *f* *zu 2 ff* *p*

Cor3. (Eb) *f* *zu 2 ff* *p*

Tr 1-2 (Eb) *f* *zu 2 ff* *p*

Vln1 *decresc. pp* *f* *p* *zu 2 ff* *p*

Vln2 *decresc. pp* *f* *p* *zu 2 ff* *p*

Vla. *decresc. pp* *f* *p* *zu 2 ff* *p*

Vc. *decresc. pp* *f* *p* *zu 2 ff* *p*

Cb. *decresc. pp* *f* *p* *zu 2 ff* *p*

P165

568 1. *pp*

Ob 1-2 *pp*

Cor. (Eb) *pp*

Vln1 *decresc. pp* *pp*

Vln2 *decresc. pp*

Vla. *decresc. pp*

Vc+Cb. *decresc. pp*







Musical score for P168 and P169, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is in E-flat major and 3/4 time. It includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1-2 (Bb), Bassoon 1-2, Cor (Eb), Cor 3 (Eb), Timp., Eb-Bb, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with *sf* (sforzando) and *decresc.* (decrescendo) dynamics. The section is titled "Zoom out Beethoven".





P171

Fl 1-2  
625  
*decresc.* *p* *cresc.*

Ob 1-2  
*decresc.* *p* *cresc.*

Cl 1-2 (Bb)  
*p* *cresc.*

Fag 1-2  
*decresc.* *p* *cresc.*

Cor. (Eb)  
*decresc.* *p* *cresc.*

Cor3. (Eb)  
*decresc.* *p* *cresc.*

Tr 1-2 (Eb)  
*pp cresc.*

Timp. Eb-Bb  
*pp* *cresc.*

Vln1  
*decresc.* *p* *cresc.*

Vln2  
*decresc.* *p* *cresc.*

Vla.  
*decresc.* *p* *cresc.*

Vc.  
*decresc.* *p* *cresc.*

Cb.  
*decresc.* *p* *cresc.*





P174

P175

Intérpretes de la orquesta, personajes y Beethoven  
hasta el final **zu 2**

642

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Cor. (Eb)

Cor3. (Eb)

Vln1

Vln2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pizz.*



650

Fl 1-2 *cresc.* *sf* *sf* zu 2

Ob 1-2 *cresc.* *sf* zu 2

Cl 1-2 (Bb) *cresc.* *sf* *sf* zu 2

Fag 1-2 *cresc.* *sf* *sf* zu 2

Cor. (Eb) *cresc.*

Cor3. (Eb) *cresc.*

Tr 1-2 (Eb) *p* *cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Timp. Eb-Bb *p* 3 *cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vln1 *cresc.*

Vln2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.* *arco*

Cb. *cresc.*









675

Fl 1-2 *ff* *p* *cresc.*

Ob 1-2 *ff* *p* *cresc.*

Cl 1-2 (Bb) *ff* *p* *cresc. zu 2*

Fag 1-2 *ff* *p* *cresc.*

Cor. (Eb) *ff* *p*

Cor3. (Eb) *ff*

Tr 1-2 (Eb) *ff* *p*

Timp. Eb-Bb *ff*

Vln1 *ff* *p* *cresc.*

Vln2 *sf* *p* *cresc.*

Vla. *ff* *p* *cresc.*

Vc. *ff* *p* *cresc.*

Cb. *ff* *p* *cresc.*



684

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor. (Eb)

Cor3. (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. Eb-Bb

Vln1

Vln2

Vla.

Vc.

Cb.

*f f f f f f ff*

*f f f f f f ff*

*f f f f f f ff*

*f f f f f f ff*

*f f f f f f ff*

*f f f f f f ff*

*f sf sf sf sf ff*

*f f f f f f ff*

*f f f f f f ff*

*f f f f f f ff*



II.

P1 *Concertino*

P2

Marcia funebre.

*Zoom in PG a concertino*

Adagio assai. (♩ = 80)

Flauti 1, 2

Oboi 1, 2

Clarinetti 1, 2  
in B $\flat$

Fagotti 1, 2

Corni 1, 2  
in C

Corno 3  
in E $\flat$

Trombe 1, 2  
in C

Timpani  
in C, G

Violino I  
*sotto voce.*  
*pp*

Violino II  
*pp*

Viola  
*pp*

Violoncello  
*pp*

Contrabasso



Musical score for Beethoven's Symphony No. 3, Movement 2. The score includes parts for Oboe 1-2, Clarinet 1-2 (Bb), Bassoon 1-2, Cor 1-2 (C), Cor 3 (Eb), Timp. (C-G), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A yellow highlight covers the first measure of the Oboe 1-2 part and the first measure of the Violin I, II, Viola, and Cello parts. The score is marked with dynamics like *p*, *sf*, and *pp*, and includes performance instructions like *P3*, *P4*, and *1.*





P5

Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Cor 3 (Eb)  
Timp. (C-G)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc Cb

11  
cresc.  
decresc.  
cresc.  
decresc.  
decresc.  
zu 2  
p cresc.  
decresc.  
cresc.  
decresc.  
cresc.  
decresc.  
cresc.  
decresc.  
cresc.  
decresc.



P6

16

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*sf*

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*sf*

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*sf*

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*sf*

P7

23 Panorámica

P8 Violoncelos

P9

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*espressivo decresc.*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*



31 P10 P11 y P12 P13 1.

Ob 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

37

Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Cor 3 (Eb)  
Timp. (C-G)

zu 2

Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb





48

*sf cresc.* P16 P17 *cresc.*

Fl 1-2 *sf* *p* *cresc.*

Ob 1-2 *decresc.* *cresc. sf* *p* *cresc.*

Cl 1-2 (Bb) *decresc.* *cresc. sf* *p* *cresc.*

Fag 1-2 *decresc.* *cresc. sf* *p* *cresc.*

Cor 1-2 (C) *p* *cresc.*

Cor 3 (Eb) *decresc. cresc. sf* *p* *cresc.*

Timp. (C-G) *f* *p* *p*

Vln I *sf* *p* *cresc.*

Vln II *sf* *p* *cresc.*

Vla *sf* *p* *cresc.*

Vc Cb *sf* *p* *cresc.*



P18

P19

54

Fl 1-2 *f* *p*

Ob 1-2 *f* *p*

Cl 1-2 (Bb) *f* *p*

Fag 1-2 *f* *p* zu 2 *p* *sf*

Cor 1-2 (C) *f* *sf* *p*

Cor 3 (Eb) *f* *p*

Timp. (C-G) *f* *p*

Vln I *f* *p* *p* *sf*

Vln II *f* *p* *p* *sf*

Vla *f* *p* *p* *sf*

Vc *f* *p* *p* *sf*

Cb *f* *p* *p*





P20 P21 P22 P23

60

Fl 1-2 *f sf p sf*

Ob 1-2 *f sf p sf*

Cl 1-2 (Bb) *f sf p sf*

Fag 1-2 *f sf p sf*

Cor 1-2 (C) *f sf p sf*

Cor 3 (Eb) *sf p sf*

Timp. (C-G) *p*

Vln I *p sf sf*

Vln II *p sf sf*

Vla *p sf sf*

Vc *p sf sf*

Cb *p sf sf*



P24

Maggiore

66

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Cor 3 (Eb)  
Timp. (C-G)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc Cb

P25

P26

71

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc Cb



75 P27 En el mismo plano se incluye Beethoven P28 P29 P30 a P33 P34

Fl 1-2 *cresc.* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Ob 1-2 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Fag 1-2 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cor 1-2 (C) *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cor 3 (Eb) *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Tr 1-2 (C) *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Timp. (C-G) *tr* *tr* *tr*

Vln I *ff* *sf*

Vln II *ff* *sf* *sf*

Vla *ff* *sf* *sf*

Vc *ff*

Cb *ff*





P36 P37

84

Fl 1-2 *p*

Ob 1-2 *p* 1.

Fag 1-2 *p*

Cor 1-2 (C) *p*

Cor 3 (Eb) *p*

Timp. (C-G) *p*

Vln I *p* *sempre p*

Vln II *p* *sempre p*

Vla *p*

Vc Cb *p*



P38

P39

P40

88

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

1.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*





P41 P42 P43

92

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*cresc.*



P44 P45 P46 P47 Seguimiento de la condesa hasta el cambio de tono a menor

Fl 1-2 *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Ob 1-2 *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cl 1-2 (Bb) *f cresc.* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Fag 1-2 *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cor 1-2 (C) *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cor 3 (Eb) *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Tr 1-2 (C) *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Timp. (C-G) *f* *sempre più f* *ff* *tr* *tr* *tr*

Vln I *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf*

Vln II *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf*

Vla *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf*

Vc Cb *f* *sempre più f* *ff* *sf* *sf* *sf*



101

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Cor 3 (Eb)  
Tr 1-2 (C)  
Timp. (C-G)

Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*fp*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*p*  
*sotto voce*  
*p*  
*sotto voce*  
*sotto voce*  
*fp*  
*cresc.*  
*p*  
*cresc.*  
*p*

107

Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*sf*  
*sf*  
*sf*  
*sf*  
*sf*



Mirada a Beethoven

Inicio de la Fuga

113

Fl 1-2

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

zu 2

*f* *sf* *f* *sf*

P48

119

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc

zu 2

*sf* *f* *f* *sf* *f* *sf*



P49  
Seguimiento del Conde

124

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Cor 1-2 (C)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb



130 zu 2

Fl 1-2 *ff sf*

Ob 1-2 *ff sf*

Cl 1-2 (Bb) *ff sf ff* zu 2

Fag 1-2 *ff sf sf*

Cor 1-2 (C) *ff*

Cor 3 (Eb) *ff ff*

Tr 1-2 (C) *ff*

Timp. (C-G) *tr ff*

Vln I *ff sf sf* *tr*

Vln II *ff sf sf* *tr*

Vla *ff sf*

Vc Cb *ff*





Crece la tensión emocional.  
Apoyo musical y de imagen: zoom in

136

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb



**Clímax**  
Primerísimo plano del Conde

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb



148

Fl 1-2 *sf* *p*

Ob 1-2 *sf* *p*

Cl 1-2 (Bb) *sf* *p*

Fag 1-2 *sf* *p*

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G) *p*

Vln I *sf* *sf* *decresc.* *p* *sotto voce*

Vln II *sf* *sf* *decresc.* *p*

Vla *sf* *sf* *decresc.* *p*

Vc *sf* *sf* *decresc.* *p*

Cb *sf* *decresc.* *p*



155

Cor 1-2 (C) *ff*

Cor 3 (Eb) *ff*

Tr 1-2 (C) *ff*

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Vla *ff*

Vc Cb *ff* *sf*

P51

P52

P53

162

Cor 1-2 (C) *sf*

Cor 3 (Eb) *sf*

Tr 1-2 (C) *sf*

Vln I *sf*

Vln II *sf*

Vla *sf*

Vc Cb *sf*



P54 P55 P56 3 1. P57 Seguimiento de Thérèse

166

Fl 1-2 *ff* *decresc.* *p*

Ob 1-2 *ff*

Cl 1-2 (Bb) *ff*

Fag 1-2 *ff*

Cor 1-2 (C) *ff*

Cor 3 (Eb) *ff*

Tr 1-2 (C) *ff* zu 2

Vln I *decresc.* *p*

Vln II *decresc.* *p*

Vla *decresc.* *p*

Vc Cb



170

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*





174

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*sf*

*sf*

1.

zu 2



178

Fl 1-2  
*cresc.* *decresc.* *p*

Ob 1-2  
*cresc.* *decresc.* *p*

Cl 1-2 (Bb)  
*cresc.* *decresc.* *p*

Fag 1-2  
*cresc.* *decresc.* *p*

Cor 1-2 (C)  
*cresc.* *p*

Cor 3 (Eb)  
*cresc.* *decresc.* *p* *cresc.*

Vln I  
*cresc.* *decresc.* *p* *cresc.*

Vln II  
*cresc.* *decresc.* *p* *cresc.*

Vla  
*cresc.* *decresc.* *p* *cresc.*

Vc  
*cresc.* *decresc.* *p* *cresc.*

Cb  
*cresc.* *decresc.* *p* *cresc.*



183

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Cor 3 (Eb)  
Timp. (C-G)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb



189

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb





197

Fl 1-2 *cresc.* *f* *p*

Ob 1-2 *cresc.* *f* *p*

Cl 1-2 (Bb) *cresc.* *f* *p*

Fag 1-2 *cresc.* *f* *p*

Cor 1-2 (C) *cresc.* *f* *p*

Cor 3 (Eb) *cresc.* *f* *p*

Timp. (C-G) *f* *p* 3

Vln I *cresc.* *f* *p* *cresc.* *p*

Vln II *cresc.* *f* *p* *cresc.* *p*

Vla *cresc.* *f* *p* *cresc.* *p*

Vc Cb *cresc.* *f* *p* *cresc.* *p*



200

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

zu 2

1.

1.

Cor 1-2 (C)

Cor 3 (Eb)

Timp. (C-G)

3

3

3

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*f*

3







206

Fl 1-2 *p* *cresc.* *f*

Ob 1-2 *p* *cresc.* *f*

Cl 1-2 (Bb) *p* *cresc.* *f*

Fag 1-2 *p* *cresc.* *f*

Cor 1-2 (C) *p* *cresc.* *f*

Cor 3 (Eb) *p* *cresc.* *f*

Timp. (C-G) *p* *cresc.* *f*

Vln I *p* *cresc.* *f*

Vln II *p* *cresc.* *f* *decresc.*

Vla *p* *cresc.* *f*

Vc *p* *cresc.* *f*

Cb *p* *cresc.* *f*

210

Ob 1-2 *pp* 1.

Cl 1-2 (Bb) *pp* 1.

Vln I *p* *pp*

Vln II *p* *pp*

Vla *pp*

Vc *pp*





229 1. *p* P65 P66 1. *espressivo* P67 *Zoom in Beethoven*

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (C)

Timp. (C-G)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb



P68

P69

Zoom in Beethoven

235

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Cor 1-2 (C)  
Timp. (C-G)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*p cresc.*  
*decresc.*  
*pp*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*sotto voce*  
*sempre più p*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*cresc.*  
*decresc.*  
*pizz.*  
*pizz.*

P70

P71

P72

P73

P74

241

Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (C)  
Cor 3 (Eb)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*pp*  
*sf*  
*sf*  
*sf*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*f*  
*arco*  
*3*  
*3*  
*f*  
*decresc.*  
*p*



### III.

Allegro vivace. (♩. = 116)

*Flauti 1, 2*  
*Oboi 1, 2*  
*Clarineti 1, 2 in Bb*  
*Fagotti 1, 2*  
*Corni 1, 2 in Eb*  
*Corno 3 in Eb*  
*Trombe 1, 2 in Eb*  
*Timpani in Eb-Bb*  
*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola*  
*Violoncello*  
*Contrabasso*

*pp sempre pianissimo e stacc.*  
*pp sempre pianissimo e stacc.*  
*pp sempre pianissimo e stacc.*  
*pp sempre pianissimo e stacc.*

*1.*  
*pp*

*10*  
*1.*  
*pp*

*sempre staccato*  
*sempre staccato*  
*sempre staccato*  
*p sempre staccato*



22

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

1.

*p*

*sempre pp*

34

Fl 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

1.

*p*

46

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

1.

*pp*

*sempre pp*





58

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

70

Ob 1-2

Cl 1-2  
(Bb)

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

1.  
*p*

1.  
*p*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*



82

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2  
(Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2  
(Eb)

Cor 3  
(Eb)

Tr 1-2  
(Eb)

Timp.  
(Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

1. *cresc.* *ff* zu 2

*p*

1. *cresc.* *ff* zu 2

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*p*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*







118

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*p*, *f*, *sf*, *tr*, *1.*, *zu 2*



130

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*p*

1.

zu 2

142

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*p*



151

Fl 1-2 *p* *cresc.* *ff*

Ob 1-2 *p* *cresc.* *ff*

Cl 1-2 (Bb) *p* *cresc.* *cresc.* *ff*

Fag 1-2 *p* *cresc.* *zu 2* *ff*

Cor 1-2 (Eb) *p* *cresc.* *zu 2* *ff*

Cor 3 (Eb) *ff*

Tr 1-2 (Eb) *p* *cresc.* *ff*

Timp. (Eb-Bb) *p* *cresc.* *ff*

Vln I *p* *cresc.* *ff*

Vln II *p* *cresc.* *ff*

Vla *p* *cresc.* *ff*

Vc Cb *p* *cresc.* *ff*





160

1. 2.

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

Trio

170

Ob 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p*

*sf*

*cresc.*

*sf*

*cresc.*

*cresc.*

*p*

*p*

*p*

*p*

183

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p*

*p*

*p*

*f*

*sf*

*sf*

*cresc.*

*p*

*p*

*p*

*p*



196

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

208

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

zu 2

*f*

*f*

*f*

*f*

*cresc.*

*sf*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p dol. sempre legato*

*1.*

*p dol. sempre legato*

*1.*

*p dol. sempre legato*

*1.*

*2.*

*b<sub>2</sub>*



220

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p*

*cresc.*

*f*

*sf*

232

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p*

*cresc.*

*f*

*sf*

*p*

*sf*

*p*

*sf*

*p*

*sf*

*p*

*sf*



245

Cl 1-2 (Bb)

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*pp*

*sf*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

1. 259 zu 2. 2.

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*f*

*pp*

*f*

*f*

*pp*

*pp*

*f*

*pp*

*pp*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*



271

1.

*p*

*sempre staccato e pp*

*sempre staccato e pp*

*sempre staccato e pp*

*sempre staccato e pp*

*p*

*p*

283

1.

*p*

*p*

*p*

1.

*p*

1.

*p*



295

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

307

1.

*p*

Fl 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

319

1.

1.

1.

1.

*sempre pp*

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb





331

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

*pp*

*pp*

343

Ob 1-2

Cl 1-2  
(Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2  
(Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

1.

*p*

1.

*p*

*p*

1. 2.

*p*

*pp*

*pp*

*pp*



355

1. zu 2

*cresc.* *ff* *sf*

1. zu 2

*cresc.* *ff* *sf*

1. zu 2

*cresc.* *ff* *sf*

*cresc.* *ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*cresc.* *ff* *sf*

*cresc.* *ff* *sf*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*



366

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

zu 2

sf

Cor 1-2 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

sf

378

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*sf* *sf* *sf* *tr* *p*

*sf* *sf* *sf* *tr* *p*

*sf* *sf* *sf* *tr* *p*

*sf* *sf* *sf* *tr* *p*

*p* *zu 2*

*p*

*p*

*p*

*p*

*zu 2*

*p*

*zu 2*

*p*



Alla breve.

390

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*f* *ff* *p* *1.* *1.* *tr*



401

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb



413

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

zu 2





422

Fl 1-2  
*cresc.* *ff*

Ob 1-2  
*cresc.* *ff*

Cl 1-2 (Bb)  
*cresc.* *ff*

Fag 1-2  
*cresc.* *ff* zu 2

Cor 1-2 (Eb)  
*cresc.* *ff*

Cor 3 (Eb)  
*ff*

Tr 1-2 (Eb)  
*cresc.* *ff*

Timp. (Eb-Bb)  
*cresc.* *ff*

Vln I  
*cresc.* *ff*

Vln II  
*cresc.* *ff*

Vla  
*cresc.* *ff*

Vc  
Cb  
*cresc.* *ff*

Coda

1.  $\flat 2 \cdot$   $\sharp 2 \cdot$

431

Fl 1-2  
 Ob 1-2  
 Cl 1-2 (Bb)  
 Fag 1-2  
 Cor 1-2 (Eb)  
 Cor 3 (Eb)  
 Tr 1-2 (Eb)  
 Timp. (Eb-Bb)  
 Vln I  
 Vln II  
 Vla  
 Vc  
 Cb

$f$   $f$   $pp$   $pp$   $pp$   $p$   $cresc.$   $cresc.$

443

Fl 1-2  
 Ob 1-2  
 Cl 1-2 (Bb)  
 Fag 1-2  
 Cor 1-2 (Eb)  
 Cor 3 (Eb)  
 Tr 1-2 (Eb)  
 Timp. (Eb-Bb)  
 Vln I  
 Vln II  
 Vla  
 Vc Cb

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*p cresc.* *cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *ff* *ff* *ff*



# IV.

Allegro molto. (♩ = 76)

Flauti 1, 2

Oboi 1, 2

Clarineti 1, 2  
in B $\flat$

Fagotti 1, 2

Corni 1, 2  
in E $\flat$

Corno 3  
in E $\flat$

Trombe 1, 2  
in E $\flat$

Timpani  
in E $\flat$ -B $\flat$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello  
e Contrabasso



7

Fl 1-2  
*ff* *sf* *sf* *sf*

Ob 1-2  
*ff* *sf* *sf* *sf*

Cl 1-2 (Bb)  
*ff* *sf* *sf* *sf*

Fag 1-2  
*ff* *sf* *sf* *sf*

Cor 1-2 (Eb)  
*ff* *sf* *sf* *sf*

Cor 3 (Eb)  
*ff* *sf* *sf* *sf*

Tr 1-2 (Eb)  
*ff* *sf* *sf* *sf*

Timp. (Eb-Bb)  
*ff* *sf* *sf*

Vln I  
*ff* *sf* *sf* *sf* *pizz.* *p*

Vln II  
*ff* *sf* *sf* *sf* *pizz.* *p*

Vla  
*ff* *sf* *sf* *sf* *pizz.* *p*

Vc  
*ff* *sf* *sf* *sf* *pizz.* *p*

Cb



19

Fl 1-2 *zu 2* *p* *ff*

Ob 1-2 *ff*

Cl 1-2 (Bb) *zu 2* *p* *ff*

Fag 1-2 *zu 2* *p* *ff*

Cor 1-2 (Eb) *ff*

Cor 3 (Eb) *ff*

Tr 1-2 (Eb) *ff*

Timp. (Eb-Bb) *ff*

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb



30

Fl 1-2 *p* *ff* *p* zu 2

Ob 1-2 *p* *ff* *p* zu 2

Cl 1-2 (Bb) *p* *ff* *p* zu 2

Fag 1-2 *p* *ff* *p* zu 2

Cor 1-2 (Eb) *p* *ff* *p*

Cor 3 (Eb) *p* *ff* *p*

Tr 1-2 (Eb) *p* *ff* *p*

Timp. (Eb-Bb) *p* *ff* *p*

Vln I *pizz.* *p* *arco* *ff* *p* *pizz.*

Vln II *pizz.* *p* *arco* *ff* *p* *pizz.*

Vla *pizz.* *p* *arco* *ff* *p* *pizz.*

Vc Cb *pizz.* *p* *arco* *ff* *p* *pizz.*





41

Fl 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

arco

*p*

arco

*p dolce*

arco

*p dolce*

51

Vln I

Vln II

Vla

Vc

*cresc.*

*f*

*p*

*p*

*cresc.*

*p*

*p*

61

Vln I

Vln II

Vla

Vc

*p dolce*

arco

*p*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*p*

*cresc.*



68

Vln I *p* *f* *cresc.*

Vln II *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Vla *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Vc *p* *cresc.* *p* *cresc.*

76

Fl 1-2 *p* *cresc.*

Ob 1-2 *dolce* *cresc.*

Cl 1-2 (Bb) *dolce* *cresc.*

Fag 1-2 *dolce* *cresc.*

Cor 1-2 (Eb) *p* *cresc.*

Cor 3 (Eb) *cresc.*

Vln I *p* *p* *cresc.*

Vln II *p* *p* *cresc.*

Vla *p* *p* *cresc.*

Vc *p* *pizz.* *p* *cresc.*

Cb *p* *pizz.* *p* *cresc.*



83

Fl 1-2 *sf* *p* *f*

Ob 1-2 *sf* *decresc.* *p* *f*

Cl 1-2 (Bb) *sf* *decresc.* *p* *f*

Fag 1-2 *sf* *decresc.* *p* *f*

Cor 1-2 (Eb) *sf* *decresc.* *p* *f*

Cor 3 (Eb) *sf* *decresc.* *p* *f*

Tr 1-2 (Eb) *f* *zu 2*

Timp. (Eb-Bb) *f*

Vln I *sf* *decresc.* *p* *f*

Vln II *sf* *decresc.* *p* *f*

Vla *sf* *decresc.* *p* *f*

Vc Cb *decresc.* *p* *f* *arco*



90

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*sf*

*p*

*f*

*decresc.*



97

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p*

*f*

*tr.*

*1.*

*zu 2*

*pizz.*

*arco*



104

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb



1. 112

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (Eb)  
Cor 3 (Eb)  
Tr 1-2 (Eb)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*sf* *cresc.* *cresc.* *f* *ff*  
*cresc.* *f* *ff*  
*f* *ff*  
*f* *ff*  
*ff*  
*ff* zu 2  
*ff*  
*sf* *cresc.* *f* *ff* *p*  
*sf* *cresc.* *f* *ff*  
*sf* *cresc.* *f* *ff* *p*  
*f* *ff*

122

Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*p*  
*1.*  
*p*  
*sf*







150

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*sf*

*f*

*sf*

159

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

2.

zu 2

*sf*

*f*

*sf*



167 zu 2

Fl 1-2 *f* *ff*

Ob 1-2 *f* *ff*

Cl 1-2 (Bb) *f* *ff*

Fag 1-2 *f* *ff*

Vln I *più f* *ff*

Vln II *sf* *più f* *ff*

Vla *sf* *più f* *ff*

Vc Cb *più f* *ff*

174

Fl 1-2 *p* *cresc.* *sf*

Ob 1-2 *p*

Cl 1-2 (Bb) *p*

Fag 1-2 *p*

Vln I *p* *cresc.* *sf*

Vln II *p* *cresc.* *sf*

Vla *p* *cresc.* *sf*

Vc Cb *p* *pizz.* *cresc.* *sf*



183

Fl 1-2 *p*

Ob 1-2 *p*

Vln I *p*

Vln II *p*

Vla *p*

Vc Cb *p*

189

Fl 1-2 *cresc.* *p*

Ob 1-2 *cresc.* *p*

Vln I *cresc.* *p*

Vln II *p*

Vla *p*

Vc Cb *pizz.* *p*

195

Fl 1-2 *tr*

Vln I *arco* *3*

Vln II *3*

Vla *3*

Vc Cb *arco* *3*



201

Fl 1-2 *sf*

Ob 1-2 *sf*

Cl 1-2 (Bb) *sf*

Fag 1-2 *sf*

Vln I *sf*

Vln II *f*

Vla *f*

Vc Cb *f*

*cresc.*

209

Fl 1-2 *ff*

Ob 1-2 *ff*

Cl 1-2 (Bb) *ff*

Fag 1-2 *ff*

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Vla *ff*

Vc Cb *ff*

*sempre f*

*sempre f*

*sempre f*

*sempre f*

*sempre f*

*sempre f*

*sf sempre f*

*sf*

*sf*

*sf*

1.

2.

zu 2



216

2.

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

*sf* *molto marcato* *sf* *sf*

223

2.

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2  
(Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2  
(Eb)

Cor 3  
(Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

*sf* *ff* *sf* *sf*



230

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

237 zu 2

Fl 1-2

Ob 1-2 zu 2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb) 2.

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb





244

Fl 1-2 *sf*

Ob 1-2 *sf*

Cl 1-2 (Bb) *sf*

Fag 1-2 *sf*

Vln I *sf*

Vln II *sf*

Vla *sf*

Vc Cb *sf*

zu 2

251

Fl 1-2 *p* dolce

Ob 1-2 *p*

Cl 1-2 (Bb) *p*

Fag 1-2 *p*

Cor 1-2 (Eb) *p*

Cor 3 (Eb) *p*

Vln I *p* dolce

Vln II *p*

Vla *p*

Vc Cb *p*

1.

2.



260

Fl 1-2

Ob 1-2

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*p dolce*

*1.*

*cresc.*

*sf*

*p*

*cresc.*

*sf*

*p*

*cresc.*

*sf*

*p*

*pp*

*pizz.*

*p*

*cresc.*

*sf*

*p*

*cresc.*

*sf*

*p*

270

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*1.*

*p*

*1.*

*p*

**1. in F.**

*p*

**2. in Eb.**

*pp*

*arco*

*pp*



279

Fl 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Cor 1-2 (Eb)  
Cor 3 (Eb)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

286

Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

293

zu 2

Fl 1-2  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb



301 2. in E $\flat$ .

Cor 1-2 (E $\flat$ )

Cor 3 (E $\flat$ )

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

308

Cor 1-2 (E $\flat$ )

Cor 3 (E $\flat$ )

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb



315 zu 2

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (B $\flat$ )  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (E $\flat$ )  
Cor 3 (E $\flat$ )  
Tr 1-2 (E $\flat$ )  
Timp. (E $\flat$ -B $\flat$ )  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

2. in E $\flat$ .

*ff*

*sf*

*ff*

*sf*

*ff*

*ff*

*sf*

*ff*

*sf*

323

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

2.

*sf*



332

Fl 1-2 *sf* zu 2

Ob 1-2 *sf*

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2 *sf* zu 2

Cor 1-2 (Eb) 2.

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb) zu 2

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb









360

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*sf*

*cresc.*

*sf*

*p*

*pizz.*

368

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*pp*

*cresc.*



373

Fl 1-2  
*p*

Ob 1-2  
*p*

Cl 1-2 (Bb)  
*p*

Fag 1-2  
*p* *cresc.* *p*

Cor 1-2 (Eb)  
*p* *cresc.* *p*

Cor 3 (Eb)  
*p* *p*

Timp. (Eb-Bb)  
*pp*

Vln I  
*p* *cresc.* *p*

Vln II  
*p* *cresc.* *p*

Vla  
*p* *cresc.* *p*

Vc  
*p* *arco* *6* *6* *p*

Cb  
*p* *arco*





Vuelta a escena

382

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb) *zu 2*

Fag 1-2 *zu 2*

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb







392

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (Eb)  
Cor 3 (Eb)  
Tr 1-2 (Eb)  
Timp. (Eb-Bb)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc Cb



397

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*sf*

*p*

*fp*

*cresc.*

1.



Descenso de escaleras

402

Fl 1-2  
Ob 1-2  
Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (Eb)  
Cor 3 (Eb)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*p* *cresc.* *p*

Taberna hasta el Presto final

407

Cl 1-2 (Bb)  
Fag 1-2  
Cor 1-2 (Eb)  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vc  
Cb

*p* *cresc.*





421

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

1.

*p*

*cresc.*

*decresc.*

*p*

*p*

*cresc.*

*decresc.*

*p*

*p*

*cresc.*

*decresc.*

*p*

*fp*

*cresc.*

*decresc.*

*p*

*fp*

*cresc.*

*decresc.*

*p*



P1 a P76 (45")  
Edición con planos muy cortos  
Presto. (♩ = 116)

428

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc

Cb

*decresc.*

*pp*

*ff*

zu 2



435

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb





441

Fl 1-2  
 Ob 1-2  
 Cl 1-2 (Bb)  
 Fag 1-2  
 Cor 1-2 (Eb)  
 Cor 3 (Eb)  
 Tr 1-2 (Eb)  
 Timp. (Eb-Bb)  
 Vln I  
 Vln II  
 Vla  
 Vc Cb



447

Fl 1-2 *sf sf sf sf sf sf sf*

Ob 1-2 *sf sf sf sf sf sf sf*

Cl 1-2 (Bb) *sf sf sf sf sf sf sf*

Fag 1-2 *sf sf sf sf sf sf sf*

zu 2

Cor 1-2 (Eb) *sf sf sf sf sf sf sf*

Cor 3 (Eb) *sf sf sf sf sf sf sf*

Tr 1-2 (Eb) *sf sf sf sf sf sf sf*

Timp. (Eb-Bb) *sf*

Vln I *sf sf sf sf sf sf sf*

Vln II *sf sf sf sf sf sf sf*

Vla *sf sf sf sf sf sf sf*

Vc Cb *sf sf sf sf sf sf sf*





460

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc Cb

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

3



468

Fl 1-2

Ob 1-2

Cl 1-2 (Bb)

Fag 1-2

Cor 1-2 (Eb)

Cor 3 (Eb)

Tr 1-2 (Eb)

Timp. (Eb-Bb)

Vln I

Vln II

Vla

Vc  
Cb

P76 a P85  
45" Silencio



Versión :  
Herbert Von Karajan  
Director audiovisual:  
Humphrey Burton

# An der schönen blauen Donau

## Walzer

Johann Strauß, op. 314  
P3

P1 y P2

### Introduktion Andantino

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the woodwinds and strings. The second system includes the violins, viola, and double bass.

**Woodwinds:**

- Flöte I:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *pp*.
- Flöte II / Kleine Flöte:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *pp*. Includes marking "gr. Fl.".
- Oboen:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *pp*. Includes marking "a2".
- Klarinetten in C I & II:** Both parts start with a rest, then play a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *pp*.
- Fagotte:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *p*. Includes marking "a2".

**Strings:**

- Hörner in F I & II:** Horn I & II play a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *p*. Includes marking "Solo".
- Hörner in F III & IV:** Horn III & IV play a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *mf* and *pp*.
- Trompeten in F I & II:** Trumpets I & II have rests throughout.
- Baß-Posaune / Tuba:** Has a rest throughout.
- Pauken:** Has a rest throughout. Includes marking "in A E".
- Kleine Trommel / Triangel u. große Trommel:** Has a rest throughout.
- Harfe:** Has a rest throughout.
- Violine I & II:** Violins I & II play a sustained harmonic accompaniment. Dynamics: *pp*.
- Viola:** Plays a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *p* and *pp*.
- Violoncello:** Plays a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *p* and *pp*.
- Kontrabaß:** Plays a melodic line starting at measure 3. Dynamics: *pp*. Includes marking "pizz.".

P4

P5

P6

P7

P8

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are grouped together with a brace on the left. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The bottom five staves are also grouped with a brace on the left. The first three of these are in bass clef, and the last two are in treble clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *ppp* (pianissimo). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

This section contains two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both in the same key signature as the first system.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues in the same key signature. Dynamic markings include *f*, *ppp*, *Solo*, and *arco*. The notation features slurs, accents, and specific performance instructions.



Tempo di Valse

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Tempo di Valse'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include 'Solo' and 'Triangel' (triangle). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is a bass line, also in treble clef, providing harmonic support. The system concludes with a double bar line.

Tempo di Valse

The second system of the musical score continues the composition. It features the same ten-staff layout as the first system. The tempo remains 'Tempo di Valse'. This system includes dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *ff*. Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) and 'Triangel'. The musical notation continues with various rhythmic figures and rests. The system ends with a double bar line.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains 10 staves, and the second system contains 5 staves. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system begins with a piano introduction marked *pp*. The first staff has a melodic line with eighth-note patterns. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with eighth-note patterns. The fourth staff has a melodic line with eighth-note patterns. The fifth staff has a melodic line with eighth-note patterns. The sixth staff has a melodic line with eighth-note patterns. The seventh staff has a melodic line with eighth-note patterns. The eighth staff has a melodic line with eighth-note patterns. The ninth staff has a melodic line with eighth-note patterns. The tenth staff has a melodic line with eighth-note patterns. The second system contains 5 staves. The first staff has a melodic line with eighth-note patterns. The second staff has a melodic line with eighth-note patterns. The third staff has a melodic line with eighth-note patterns. The fourth staff has a melodic line with eighth-note patterns. The fifth staff has a melodic line with eighth-note patterns. Performance instructions include *pp*, *arco*, and *pizz.*

# Nr.1 Walzer

This musical score is for a waltz titled "Nr.1 Walzer". It is written in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute (Kl. Fl.):** Part 1, marked *pp*.
- Clarinet (Kl. Tr.):** Part 1, marked *pp*.
- Violins (Vln. I & II):** Multiple staves, marked *pp*.
- Violas (Vla.):** Marked *pp*.
- Celli (Vcl.):** Marked *pp*.
- Bassoons (Fag.):** Marked *pp*.
- Double Basses (Kontrabass):** Marked *pp*.
- String Ensemble:** Marked *pp*.
- Section:** Marked *arco*.

The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also repeat signs and a section marked "in A D".

This musical score is for a brass and woodwind ensemble, specifically page 7. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It consists of several staves, including parts for Trumpets (TRV), Trombones (Baß-Pos.), and Tuba. The music is characterized by dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and articulation marks like accents and slurs. The score is divided into two systems, with the first system containing the main body of the music and the second system containing a shorter section. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a classical or romantic-era orchestral score.

Musical score system 1, measures 1-10. The system includes a grand staff with five staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, both marked *pv* (pizzicato) and *p* (piano). The middle two staves are for the Viola and Violoncello parts, both marked *p*. The bottom staff is for the Double Bass part, marked *p*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking *a2* appears above the Viola staff in measure 3. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score system 2, measures 11-14. This system shows the continuation of the instrumental parts from the previous system, maintaining the same instrumentation and dynamics.

Musical score system 3, measures 15-20. The system includes a grand staff with five staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, marked *pv* and *p*. The middle two staves are for the Viola and Violoncello parts, marked *p*. The bottom staff is for the Double Bass part, marked *p*. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings *f* (forte) and *p* are used throughout. The key signature remains two sharps. Performance instructions *pizz.* and *arco* are present in the Double Bass part.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with dynamics *f* and *p*. The middle staves contain piano accompaniment with various textures and dynamics. The bottom two staves are for the double bass, with dynamics *p* and *f*. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked *p*, leading to a *Fine* symbol.

The second system of the musical score consists of two staves, likely for vocal and bass parts. Both staves are filled with rests throughout the system, indicating that these parts are silent during this section. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked *p*, leading to a *Fine* symbol.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with dynamics *f* and *p*. The bottom two staves are for the double bass, with markings for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked *p*, leading to a *Fine* symbol.

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2da und Dal Segno weg



Nr. 2

P10 (en la repetición)

This musical score page contains 14 staves of music. The first system (staves 1-8) includes dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*. The second system (staves 9-10) features a *Solo* section for the bass line, marked *pp*. The third system (staves 11-14) includes dynamics like *p* and *mf*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



P12 Ballet en la repetición

This musical score is for a ballet piece titled "P12 Ballet en la repetición". It consists of three systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The score is divided into two main sections, each with a first ending (1.) and a second ending (2.), followed by a "Fine" section. The first system includes dynamics such as *f*, *mf*, and *p*, and performance instructions like *dolce*. The second system includes dynamics like *f*, *mf*, and *p*, and instructions like *p dolce*. The third system includes dynamics like *f*, *mf*, and *p*, and instructions like *dolce*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

P11

This musical score, labeled P11, consists of 12 systems of staves. The first system contains 10 staves, and the second system contains 6 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are as follows:

- Staff 1: *p*
- Staff 2: *pp*
- Staff 3: *pp*
- Staff 4: *pp*
- Staff 5: *pp*
- Staff 6: *pp*
- Staff 7: *pp*
- Staff 8: *pp*
- Staff 9: *pp*
- Staff 10: *pp*
- Staff 11: *pp*
- Staff 12: *pp*
- Staff 13: *pp*
- Staff 14: *pp*
- Staff 15: *pp*
- Staff 16: *pp*
- Staff 17: *pp*
- Staff 18: *pp*
- Staff 19: *pp*
- Staff 20: *pp*
- Staff 21: *pp*
- Staff 22: *pp*
- Staff 23: *pp*
- Staff 24: *pp*
- Staff 25: *pp*
- Staff 26: *pp*
- Staff 27: *pp*
- Staff 28: *pp*
- Staff 29: *pp*
- Staff 30: *pp*
- Staff 31: *pp*
- Staff 32: *pp*
- Staff 33: *pp*
- Staff 34: *pp*
- Staff 35: *pp*
- Staff 36: *pp*
- Staff 37: *pp*
- Staff 38: *pp*
- Staff 39: *pp*
- Staff 40: *pp*
- Staff 41: *pp*
- Staff 42: *pp*
- Staff 43: *pp*
- Staff 44: *pp*
- Staff 45: *pp*
- Staff 46: *pp*
- Staff 47: *pp*
- Staff 48: *pp*
- Staff 49: *pp*
- Staff 50: *pp*
- Staff 51: *pp*
- Staff 52: *pp*
- Staff 53: *pp*
- Staff 54: *pp*
- Staff 55: *pp*
- Staff 56: *pp*
- Staff 57: *pp*
- Staff 58: *pp*
- Staff 59: *pp*
- Staff 60: *pp*
- Staff 61: *pp*
- Staff 62: *pp*
- Staff 63: *pp*
- Staff 64: *pp*
- Staff 65: *pp*
- Staff 66: *pp*
- Staff 67: *pp*
- Staff 68: *pp*
- Staff 69: *pp*
- Staff 70: *pp*
- Staff 71: *pp*
- Staff 72: *pp*
- Staff 73: *pp*
- Staff 74: *pp*
- Staff 75: *pp*
- Staff 76: *pp*
- Staff 77: *pp*
- Staff 78: *pp*
- Staff 79: *pp*
- Staff 80: *pp*
- Staff 81: *pp*
- Staff 82: *pp*
- Staff 83: *pp*
- Staff 84: *pp*
- Staff 85: *pp*
- Staff 86: *pp*
- Staff 87: *pp*
- Staff 88: *pp*
- Staff 89: *pp*
- Staff 90: *pp*
- Staff 91: *pp*
- Staff 92: *pp*
- Staff 93: *pp*
- Staff 94: *pp*
- Staff 95: *pp*
- Staff 96: *pp*
- Staff 97: *pp*
- Staff 98: *pp*
- Staff 99: *pp*
- Staff 100: *pp*

The score concludes with the instruction *D.S. al Fine* and a double bar line with a repeat sign.

Nr. 3

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle six staves are a grand staff. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign. The second staff has a piano (*p*) dynamic. The third staff has a piano (*p*) dynamic. The fourth staff has a piano (*p*) dynamic. The fifth staff has a piano (*p*) dynamic. The sixth staff has a piano (*p*) dynamic. The seventh staff has a piano (*p*) dynamic. The eighth staff has a piano (*p*) dynamic. The ninth staff has a piano (*p*) dynamic. The tenth staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *p cresc.* marking on the top two staves.

This section consists of two empty staves, one treble and one bass clef, with a repeat sign at the beginning.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic and a *divisi* instruction. The second staff is a treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic. The third staff is a grand staff and begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff is a bass clef and begins with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is a bass clef and begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *p cresc.* marking on the top staff.

1. 2. **Lebhaft**

This system contains a complex arrangement of musical staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is marked with dynamics *f* (forte) and *p* (piano). It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The tempo is marked 'Lebhaft' (lively). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents.

1. 2.

This system shows the first and second endings of a musical phrase, marked '1.' and '2.' above the staves. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef.

**Lebhaft**

This system continues the musical score with the tempo marking 'Lebhaft'. It features a *pizz.* (pizzicato) marking in the bass clef staff. Dynamic markings *f* and *p* are used throughout. The system includes first and second endings, marked '1.' and '2.' above the staves.

P13 orchestra

P14

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2da und Dal Segno weg

D.S. Fine





This system of musical notation includes ten staves. The top two staves are marked with *And.* and contain woodwind parts. The middle six staves are piano accompaniment, with dynamic markings of *p* and *f*. The bottom two staves are for percussion, with markings for *kl. Fl.* and *kl. Tr.*. The score is divided into two measures, each with a first and second ending bracketed above. Dynamic markings include *p*, *f*, *fz*, and *fz*.

This section consists of two staves, likely a continuation of the piano accompaniment. It features first and second ending brackets above the staves, indicating a repeat structure.

This system continues the piano accompaniment with ten staves. It includes dynamic markings of *p*, *f*, and *fz*. The notation is divided into two measures with first and second ending brackets. The bottom two staves show a rhythmic pattern consistent with the first system.



P16

P17

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2<sup>da</sup> und Dal Segno weg

Nr. 5 P18  
Eingang

This musical score is for the 'Eingang' (Introduction) of a piece, numbered 5 (Nr. 5) with the identifier P18. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Kl. Fl. (Clarinete in F):** The first woodwind part, starting with a forte (*f*) dynamic and alternating with piano (*p*) dynamics.
- Kl. Tr. (Trompete):** The first trumpet part, which begins in the lower system with a forte (*f*) dynamic.
- Violins I and II:** The first two string parts, both starting with a forte (*f*) dynamic.
- Violas:** The middle string part, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Celli:** The third string part, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Bass:** The fourth string part, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score is divided into two systems. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano). The 'Kl. Tr.' part is marked with *f* and *pizz.* (pizzicato) in the second system. The 'Kl. Fl.' part has a *pizz.* marking in the second system. The string parts have various articulations and dynamics throughout.

# Walzer

P19

This musical score is for a waltz titled "Walzer" (P19). It is written in 3/4 time and the key of D major. The score is divided into two systems. The first system consists of 12 measures, and the second system consists of 12 measures. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The string part is written on five staves (two violins, two violas, and one cello/bass). The piano part features a melodic line with many slurs and ties, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The string part provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *p* and *pp*. Specific performance instructions include *arco* (arco) for the strings in the second system and *pizz.* (pizzicato) for the cello/bass in the second system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

1. 2.

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*pp* *f cresc.* *f*

Kl. Trommel *f*

Gr. Trommel *f*

1. 2.

1. 2.

*p* *f* *f*

*p* *f cresc.* *f*

*f cresc.* *f*

*arco* *f*

*p* *f cresc.* *f*

*f cresc.* *f*

This page of musical notation, numbered 22, contains two systems of staves. The first system consists of 12 staves, and the second system consists of 5 staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic marking 'f' (forte) is used throughout the piece. The music is written in a complex, multi-staff format, likely for a piano with multiple hands or a chamber ensemble. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece. The overall style is classical and formal.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines with complex melodic lines and some rests. The middle six staves are piano accompaniment, featuring dense chordal textures and moving bass lines. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of the system.

The second system continues the musical score with the same ten-staff structure. It features similar complex notation and dynamics as the first system. A first ending bracket labeled '1.' is present at the end of the system. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Bei Mitwirkung des Chors Sprung von ⊕ auf Coda I

D.S.



Coda I Nur bei Mitwirkung des Chors

*Fine*

*Fine*

*Fine*

*Fine*

*ff Fine*

folgt Coda II S. 25



Coda II

The first system of the score consists of 12 staves. The top staff is for the first violin, marked *p*. The second staff is for the clarinet in F, marked *kl. Fl.*. The third staff is for the second violin, marked *a<sup>2</sup>* and *p*. The fourth and fifth staves are for the first and second violas, both marked *p*. The sixth staff is for the first cello, marked *p*. The seventh staff is for the second cello, marked *p*. The eighth staff is for the first double bass, marked *p*. The ninth staff is for the second double bass, marked *p*. The tenth staff is for the double basses, marked *p*. The eleventh staff is for the double basses, marked *p*. The twelfth staff is for the double basses, marked *p*. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

This section contains two empty musical staves, one for the first violin and one for the first cello, indicating a break in the score.

The second system of the score consists of 12 staves. The top staff is for the first violin, marked *p*. The second staff is for the first cello, marked *p*. The third staff is for the first double bass, marked *pizz.* and *p*. The fourth staff is for the second double bass, marked *p*. The fifth staff is for the double basses, marked *p*. The sixth staff is for the double basses, marked *p*. The seventh staff is for the double basses, marked *p*. The eighth staff is for the double basses, marked *p*. The ninth staff is for the double basses, marked *p*. The tenth staff is for the double basses, marked *p*. The eleventh staff is for the double basses, marked *p*. The twelfth staff is for the double basses, marked *p*. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.



P21

P22

The first system of the musical score consists of 12 measures. It features a complex arrangement of staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are also treble clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first measure is marked with a blue 'P21'. The second measure has a blue 'P22' above it. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). There are also some markings like *tr.v* and *v* above notes. The bottom two staves have a *f* marking at the end of the system.

A set of four empty musical staves, two in the treble clef and two in the bass clef, positioned below the first system of music.

The second system of the musical score consists of 12 measures. It continues the musical notation from the first system. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are also treble clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first measure of this system has a blue 'P21' above it. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). There are also some markings like *tr.v* and *v* above notes. The bottom two staves have a *f* marking at the end of the system.

This musical score, labeled P23 on page 28, is a complex arrangement for multiple instruments. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves. The second system also includes a grand staff and individual staves. The notation is dense, featuring various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano) are used throughout. Performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are also present. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

P24

P25 Ballet

Musical score for measures 1-16. The score is written for a large ensemble, including strings and woodwinds. The top staff is marked "gr. Fl." and "p". The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *mf*. The key signature has one sharp (F#).

Two empty musical staves, one for the upper part and one for the lower part, corresponding to measures 17 and 18.

Musical score for measures 19-24. The score includes a section marked "divisi" and "arco". The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *mf*. The key signature has one sharp (F#).





This page of musical notation consists of 18 staves, organized into three systems of six staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first system (staves 1-6) features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system (staves 7-12) shows a continuation of the melodic and harmonic material, with some staves containing rests. The third system (staves 13-18) concludes the piece with a final melodic flourish and a steady accompaniment. The notation is clear and well-organized, typical of a standard musical score.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are for the piano, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The sixth staff is the bass line, marked *a.2* and *f*. The seventh and eighth staves are for woodwinds, with dynamics *f* and *ff*. The ninth staff is for the Trombone (Pos.), and the tenth staff is for the Tuba. The system concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

The second system consists of two staves, primarily piano accompaniment. It begins with a *f* dynamic and concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

The third system consists of five staves. The top two staves are for the piano, with dynamics *f* and *ff*. The third staff is for woodwinds, with dynamics *f* and *ff*. The fourth and fifth staves are for the Trombone (Pos.) and Tuba, with dynamics *f* and *ff*. The system concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

Solo

Solo

Solo

div.

Solo

This musical score is arranged for piano and bass. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system includes a grand staff and two additional staves. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Dynamics are marked with 'p' (piano) throughout. Performance instructions include 'Solo' and 'div.' (divisi). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part includes melodic lines with slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment with eighth-note patterns.

This musical score, labeled P26 on page 34, consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and several instrumental parts. The vocal line begins with a trill (tr) and features dynamics of *pp* and *dim.*. The instrumental parts include a piano part with *pp* and *dim.* markings, and a bass line with *pp* and *dim.* markings. The second system features a grand piano accompaniment with *pp* and *dim.* markings, and a bass line with *pp* and *dim.* markings. Performance instructions such as *pizz.* (pizzicato) are present in the piano and bass lines of the second system.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains 12 staves, and the second system contains 5 staves. The music is written in G major and 4/4 time. The first system includes various dynamics such as *ppp cresc.*, *mf cresc.*, and *f*. The second system includes dynamics like *cresc.* and *f*, and also features the instruction *arco* for the string parts. The score is a complex arrangement of string parts, likely for a quartet or orchestra.

Director musical:  
Franz Welser Möst

Director audiovisual:  
Brian Large

# An der schönen blauen Donau

## Walzer

Johann Strauß, op. 314

P2 Zoom out Trompa a PG

### P1 Introduktion

#### Andantino

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the woodwind and brass sections, while the second system includes the string section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is marked 'Andantino' and 'P1'. Various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *ppizz.* are indicated throughout. Performance instructions like 'Solo', 'gr. Fl.', 'a2', and 'in A E' are also present. The woodwind parts (Flöte I, Flöte II, Oboen, Klarinetten in C, Fagotte) and brass parts (Hörner in F, Trompeten in F, Baß-Posaune Tuba) are clearly delineated. The string section (Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabaß) provides the harmonic foundation.

Musical score for P4, measures 1-12. The score consists of 12 staves. The first six staves are for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Contrabasses). The last six staves are for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabassoons). The music is in 3/4 time and D major. Dynamics include *f*, *p*, and *ppp*. The woodwinds have a melodic line starting in measure 4.

Two empty musical staves, one for the upper voice and one for the lower voice, in the key of D major.

Musical score for P5, measures 1-8. The score consists of 8 staves. The first two staves are for strings (Violins I and Violins II). The next two staves are for woodwinds (Flutes and Oboes). The last two staves are for woodwinds (Clarinets and Bassoons). The music is in 3/4 time and D major. Dynamics include *f*, *ppp*, and *arco*. The woodwinds have a melodic line starting in measure 4.



Tempo di Valse

This system contains ten staves of music. The first five staves are for the piano, with dynamics marked *p*, *cresc.*, and *fz*. The sixth staff is for the bassoon, marked *mp cresc.*. The seventh and eighth staves are for the violin and viola, both marked *p* and *cresc.*. The ninth staff is for the cello, marked *p* and *cresc.*. The tenth staff is for the double bass, marked *p* and *cresc.*. A *Triangel* part is indicated on the right side of the system. Performance markings include *kl. Fl.*, *a2*, and *Solo*.

Tempo di Valse

This system contains five staves of music. The first two staves are for the piano, with dynamics marked *p*, *cresc.*, and *fz*. The third staff is for the bassoon, marked *p* and *cresc.*. The fourth and fifth staves are for the violin and viola, both marked *p* and *cresc.*. The sixth staff is for the cello, marked *p* and *cresc.*. The seventh staff is for the double bass, marked *p* and *cresc.*. Performance markings include *pizz.* (pizzicato) for the strings.



The musical score is written for a string orchestra (P6 Orquesta) and consists of two systems of staves. The first system contains 11 staves, and the second system contains 5 staves. The music is in G major and 4/4 time. The score begins with a piano introduction marked *pp*. The first system includes a violin I part with a melodic line, a violin II part with a similar line, a viola part with a melodic line, a violoncello part with a melodic line, and a double bass part with a melodic line. The second system includes a violin I part with a melodic line, a violin II part with a melodic line, a viola part with a melodic line, a violoncello part with a melodic line, and a double bass part with a melodic line. The score includes performance instructions such as *pp*, *arco*, and *pizz.*.

# Nr.1 Walzer

This musical score is for a waltz titled "Nr.1 Walzer". It is written in 3/4 time and the key of D major. The score is arranged for a full orchestra and piano accompaniment. The instruments and their parts are as follows:

- Flute 1 (Fl. 1):** Part 1, marked *pp*.
- Flute 2 (Fl. 2):** Part 2, marked *pp*.
- Clarinet in Bb (Kl. Bb):** Part 1, marked *pp*.
- Clarinet in Bb (Kl. Bb):** Part 2, marked *pp*.
- Violin I:** Part 1, marked *p*.
- Violin I:** Part 2, marked *pp*.
- Violin II:** Part 1, marked *pp*.
- Violin II:** Part 2, marked *pp*.
- Viola:** Part 1, marked *pp*.
- Viola:** Part 2, marked *pp*.
- Violoncello (Vcllo):** Part 1, marked *pp*.
- Violoncello (Vcllo):** Part 2, marked *pp*.
- Double Bass (Kontrabaß):** Part 1, marked *p*.
- Double Bass (Kontrabaß):** Part 2, marked *pp*.
- Piano (P):** Part 1, marked *p*.
- Piano (P):** Part 2, marked *pp*.
- Trumpet in D (Kl. Tr. D):** Part 1, marked *pp*.
- Trumpet in D (Kl. Tr. D):** Part 2, marked *pp*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*), articulation (accents), and phrasing slurs. There are also repeat signs and a section marked "in A D" for the double bass. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

This page of musical score is for a brass band, featuring multiple staves for various instruments. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and performance instructions like *tr.v.* (trumpets/violas) and *tr.v.* (trombones/violas). The instruments listed include Baß-Pos. (Bass Trombone) and Tuba. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is arranged in a multi-staff format, with each instrument or group of instruments having its own staff. The score is divided into two systems, with the first system containing the main body of the music and the second system containing a shorter section. The page number 7 is located in the top right corner.



P10

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The remaining eight staves are for the piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and four individual staves. The score is divided into two measures, labeled '1.' and '2.'. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The first measure ends with a repeat sign, and the second measure ends with a double bar line and a 'Fine' symbol.

The second system of the musical score consists of two staves, both of which contain rests for the duration of the two measures. The system is divided into two measures, labeled '1.' and '2.', and ends with a double bar line and a 'Fine' symbol.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, with a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom three staves are for the piano accompaniment, including a grand staff and two individual staves. The score is divided into two measures, labeled '1.' and '2.'. Dynamics include *f* and *p*. Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) for the bass part. The first measure ends with a repeat sign, and the second measure ends with a double bar line and a 'Fine' symbol.

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2da und Dal Segno weg

Nr. 2

Musical score for Nr. 2, measures 1-12. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features multiple staves for different instruments. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs. A section of the score is marked "Solo" with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both in 3/4 time with a key signature of one sharp.

Musical score for Nr. 2, measures 13-24. The score continues with multiple staves. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.









Musical score system 1, consisting of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The lower staves include piano accompaniment with various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *mf*. A section marker  $\S$  is located at the end of the system.



Musical score system 2, consisting of two staves. The top staff features a rhythmic piano accompaniment with repeated eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line. Dynamic markings include *pp*.



Musical score system 3, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The lower staves include piano accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *p*, and *mf*. A section marker  $\S$  is located at the end of the system.

*D.S. al Fine*  $\S$

Nr. 3

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle six staves are a grand staff. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a repeat sign. The second staff has a piano (*p*) dynamic. The third staff has a piano (*p*) dynamic. The fourth staff has a piano (*p*) dynamic. The fifth staff has a piano (*p*) dynamic. The sixth staff has a piano (*p*) dynamic. The seventh staff has a piano (*p*) dynamic. The eighth staff has a piano (*p*) dynamic. The ninth staff has a piano (*p*) dynamic. The tenth staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *p cresc.* marking on the top two staves.

in G D

This section consists of two staves, one treble and one bass clef. Both staves contain mostly rests, indicating a section where the instruments are silent.

divisi

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef, and the bottom four are a grand staff. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *divisi* marking. The second staff has a piano (*p*) dynamic. The third staff has a piano (*p*) dynamic. The fourth staff has a piano (*p*) dynamic. The fifth staff has a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a *p cresc.* marking on the top staff.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle six staves are a grand staff. The notation is dense with various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a double bar line and a repeat sign, ending with a *Fine* symbol.

The second system continues the musical piece with two staves, one treble and one bass clef. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a *Fine* symbol.

The third system continues with four staves. It includes a *arco* instruction in the bass staff. The system ends with a first ending (1.), a second ending (2.), and a *Fine* symbol. A *D.S.* (Da Capo) marking is present at the bottom right.

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2<sup>da</sup> und Dal Segno weg

# Nr. 4 Eingang

# Walzer

gr. Fl.

*p*

*p*

*p*

*a 2*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

in F C

Gr. Trommel

§

§

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*f*

*f*

*pp*

divisi

§

Musical score for P16 Ballet, page 17, measures 1-12. The score is for a full orchestra and includes woodwinds, strings, and percussion. It features two first endings (1. and 2.) and dynamic markings such as *p*, *f*, *ffz*, and *kl. Fl.* (clarinet in F).

Musical score for P16 Ballet, page 17, measures 13-14. This section shows the continuation of the woodwind and string parts.

Musical score for P16 Ballet, page 17, measures 15-24. This section includes piano accompaniment and continues the orchestral parts. It features dynamic markings such as *p*, *f*, and *ffz*.



1. 2. *Fine*

*f* *f* *p* *p* *a 2* *p*

1. 2. *Fine*

1. 2. *Fine*

*f* *p* *f* *p*

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2<sup>da</sup> und Dal Segno weg



Nr. 5  
Eingang

This musical score is for the piece "Nr. 5 Eingang". It is written for a full orchestra, with the woodwind section (flutes, oboes, bassoons, and clarinets) and the string section (violins, violas, cellos, and double basses) clearly visible. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The woodwind parts are marked with dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The string parts are marked with *f* and *p*. There are also markings for *kl. Fl.* (clarinet in F), *kl. Tr.* (clarinet in Bb), and *pizz.* (pizzicato) for the strings. The score is divided into two systems, with the first system containing 12 measures and the second system containing 12 measures. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Walzer

This musical score is for a waltz in 3/4 time, marked with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system contains the piano and double bass parts. The piano part is written in treble clef, and the double bass part is in bass clef. Both parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The second system shows the piano and double bass parts continuing their melodic lines. The piano part includes a section marked *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato). The double bass part continues with a steady eighth-note accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. Dynamics include *p* and *pp*. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning of each system.

1. 2.

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*pp* *f cresc.* *f*

Kl. Trommel

Gr. Trommel *f*

1. 2.

1. 2.

*p* *f* *f*

*p* *f cresc.* *f*

*f cresc.* *f*

*arco* *f*

*p* *f cresc.* *f*

*f cresc.* *f*

The musical score is organized into two systems. The first system consists of 12 staves, and the second system consists of 5 staves. The notation is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The score includes various rhythmic values, dynamic markings such as 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each system.

The first system of the musical score consists of 12 measures. It features a complex arrangement of staves, including vocal lines and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is marked with dynamic levels such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures of the system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of 12 measures. It continues the musical material from the first system. The notation is dense, with many beamed notes and rests. Dynamic markings like *ff* and *p* are used throughout. A first ending bracket labeled "1." is present at the end of the system. The system concludes with a double bar line and a Coda symbol (⊕).

Bei Mitwirkung des Chors Sprung von ⊕ auf Coda I

D.S.

Coda I Nur bei Mitwirkung des Chors

Musical score for the first system of Coda I, featuring piano accompaniment. It consists of ten staves. The first staff has a *Fine* marking. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

Main body of the musical score for Coda I. It consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *Chor*. The remaining staves are piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. Dynamics include *f* and *ff*. The section ends with a *Fine* marking.

Musical score for the second system of Coda I, featuring piano accompaniment. It consists of four staves. The first staff has a *Fine* marking. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

Main body of the musical score for Coda II. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *ff*. The remaining staves are piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. Dynamics include *f* and *ff*. The section ends with a *Fine* marking.

folgt Coda II S. 25

*ff* Fine







The musical score is presented in two systems. The first system consists of 12 staves, and the second system consists of 6 staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamics such as *mf* and *p*, and performance markings like *tr.v.* (trill/vibrato) and *kl.Tr.* (clarinet trill). The second system includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is dense, with multiple voices and instruments contributing to the musical fabric.

The first system of the musical score consists of 12 staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle six staves are for the piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. There are also markings for *tr.v.* (trill) and *a 2* (second ending). The first system ends with a double bar line.

This section of the musical score consists of two empty staves, one for the right hand and one for the left hand. It appears to be a placeholder for a second system or a specific instrument part that is not present in this version of the score.

The second system of the musical score continues the notation and dynamics from the first system. It consists of 12 staves, with the same layout as the first system. The music continues with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics *f* and *p* are used. There are also markings for *tr.v.* and *a 2*. The second system ends with a double bar line.

The musical score on page 28 is a complex arrangement for a string quartet, consisting of two systems of staves. The first system includes 12 staves, and the second system includes 6 staves. The music is written in G major and 4/4 time. The notation is dense, featuring intricate rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings are prominent throughout, including fortissimo (f), pianissimo (pp), piano (p), and arco. The score also includes various articulations such as accents and slurs, and some specific performance instructions like 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The piece concludes with a final cadence in the second system.



The musical score is arranged in three systems. The first system (staves 1-8) features a piano introduction with a *cresc.* marking, followed by a forte (*f*) section. The second system (staves 9-10) includes a piano (*p*) section with a *cresc.* marking and a *pp* section. The third system (staves 11-18) continues with a *f* section and a *pp* section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of 18 staves, organized into three systems of six staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first system (staves 1-6) features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system (staves 7-12) shows a continuation of the melodic and accompanimental themes, with some staves containing rests. The third system (staves 13-18) concludes the piece with a final melodic flourish and a steady accompaniment. The notation is clear and well-organized, typical of a standard musical score.



The musical score is organized into three systems. The first system consists of 12 staves: five for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), two for woodwinds (Flutes and Clarinets), one for Percussion (Tuba), and four for the Piano. The second system contains two staves for the Piano. The third system consists of five staves for strings and two for the Piano. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (G.P.).



Solo

Solo

Solo

div.

Solo

This musical score is arranged for piano and bass. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system includes a grand staff and two additional staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Dynamics are marked with 'p' (piano) throughout. Performance instructions include 'Solo' and 'div.' (divisi). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part includes melodic lines with slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment with eighth-note patterns.



This system contains ten staves of music. The first staff has a *mf cresc.* marking. The second staff has a *cresc.* marking. The third staff has a *cresc.* marking. The fourth staff has a *cresc.* marking. The fifth staff has a *cresc.* marking. The sixth staff has a *ppp cresc.* marking. The seventh staff has a *mf cresc.* marking. The eighth staff has a *mf cresc.* marking. The ninth staff has a *ppp cresc.* marking. The tenth staff has a *ppp cresc.* marking. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *ppp* to *f*.

Two empty musical staves, one in the treble clef and one in the bass clef, with a key signature of one sharp (F#).

This system contains five staves of music. The first staff has a *cresc.* marking. The second staff has a *cresc.* marking. The third staff has a *cresc.* marking. The fourth staff has an *arco* marking and a *cresc.* marking. The fifth staff has an *arco* marking and a *cresc.* marking. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *f* to *ppp*.

Director musical:  
Franz Welser Möst

# An der schönen blauen Donau

Director audiovisual:  
Karina Fibich

## Walzer

Johann Strauß, op. 314

P3 P4 Exterior  
P1 y P2  
*Backstage*  
**Introduktion**  
**Andantino**

Flöte I

Flöte II  
Kleine Flöte

Oboen

Klarinetten in C  
I  
II

Fagotte

Hörner in F  
I II  
III IV

Trompeten in F  
I  
II

Baß-Posaune  
Tuba

Pauken  
in A E

Kleine Trommel  
Triangel u.  
große Trommel

Harfe

**Andantino**

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabaß

Musical score for P4, measures 1-12. The score consists of 12 staves. The first six staves are for the upper strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The last six staves are for the lower strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *f*, *p*, and *ppp*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Four empty musical staves, two treble clefs and two bass clefs, corresponding to measures 13-16 of P4.

Musical score for P5, measures 1-8. The score consists of 8 staves. The first four staves are for the upper strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The last four staves are for the lower strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *f*, *ppp*, and *arco*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

# Tempo di Valse

This system contains the first 12 measures of the piece. It features a grand staff with five staves. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) section. A *Solo* section begins in measure 11. The instrumentation includes piano, violin I, violin II, viola, cello, double bass, and triangle.

Two empty musical staves, one for the right hand and one for the left hand, corresponding to the first system.

# Tempo di Valse

This system contains the next 12 measures of the piece. It features a grand staff with five staves. The music continues in 3/4 time with a key signature of two sharps. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) section. A *pizz.* (pizzicato) section begins in measure 11. The instrumentation includes piano, violin I, violin II, viola, cello, double bass, and triangle.

Musical score for the first system, measures 1-10. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes a piano (pp) dynamic marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first five measures show the beginning of the piece, with the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes. The last five measures show a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern.

Musical score for the second system, measures 11-12. The score is written for a string quartet and includes a piano (pp) dynamic marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure shows the beginning of the piece, with the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern.

Musical score for the third system, measures 13-18. The score is written for a string quartet and includes a piano (pp) dynamic marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure shows the beginning of the piece, with the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The third measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The fourth measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The fifth measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The sixth measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The seventh measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The eighth measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The ninth measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern. The tenth measure shows a transition to a new section, with the strings playing a more complex rhythmic pattern.



# Nr.1 Walzer

This musical score is for a waltz titled "Nr.1 Walzer". It is written in 3/4 time and the key of D major. The score is arranged for a full orchestra and piano accompaniment. The instruments and parts include:

- Flute 1 (Kl. Fl.):** Part 1, marked *pp*.
- Flute 2 (Kl. Fl.):** Part 2, marked *pp*.
- Violin I (Vl. I):** Part 1, marked *pp*.
- Violin II (Vl. II):** Part 2, marked *pp*.
- Viola (Vla.):** Part 3, marked *pp*.
- Cello (Vcl.):** Part 4, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 5, marked *pp*.
- Piano (P):** Part 6, marked *pp*.
- Clarinet in A (kl. Tr.):** Part 7, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 8, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 9, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 10, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 11, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 12, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 13, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 14, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 15, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 16, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 17, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 18, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 19, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 20, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 21, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 22, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 23, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 24, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 25, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 26, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 27, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 28, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 29, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 30, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 31, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 32, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 33, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 34, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 35, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 36, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 37, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 38, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 39, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 40, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 41, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 42, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 43, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 44, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 45, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 46, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 47, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 48, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 49, marked *pp*.
- Double Bass (Vcl. C.):** Part 50, marked *pp*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*), articulation (*arco*), and repeat signs. The tempo is indicated by a waltz symbol (♩). The score is divided into several systems, with some systems containing multiple staves for different instruments.

This musical score is for a brass ensemble, featuring parts for Trumpets (I and II), Trombones (I and II), Baritone-Euphonium (Baß-Pos.), and Tuba. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Trumpets I and II, Trombones I and II, Baritone-Euphonium, and Tuba. The second system includes staves for Trombone III, Baritone-Euphonium, and Tuba. The score is marked with dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The Baritone-Euphonium part is marked with *a2* in the first system. The Tuba part is marked with *f* and *ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

P10

P11

P12

Violins I: *pv*, *p*, *f*, *p*

Violins II: *pv*, *p*, *f*, *p*

Violas: *a2*, *p*, *f*, *p*

Cellos: *p*, *f*, *p*

Double Basses: *p*, *f*, *p*

Percussion: *p*, *f*, *p*

Violins I: *pv*, *p*, *f*, *p*

Violins II: *pv*, *p*, *f*, *p*

Violas: *pv*, *p*, *f*, *p*

Cellos: *pv*, *p*, *f*, *p*

Double Basses: *pv*, *p*, *f*, *p*

Percussion: *pizz.*, *arco*, *p*, *f*, *p*

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with dynamics *f* and *p*. The middle six staves are for the piano accompaniment, with various dynamics including *f*, *p*, and *Solo*. The bottom two staves are for the double bass, with dynamics *f* and *p*. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a *Fine* section.

The second system of the musical score is mostly empty, consisting of rests on the vocal and piano staves. It concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a *Fine* section.

The third system of the musical score includes piano and double bass parts. The piano part features dynamics *pizz.*, *arco*, *f*, and *p*. The double bass part also features dynamics *f* and *p*. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a *Fine* section.

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2da und Dal Segno weg

Nr. 2

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom eight staves are for the left hand. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a section symbol (§) and dynamic markings of *mf* and *p*. The second staff has a *trp.v* marking. The third and fourth staves have *mf* and *p* markings. The fifth staff has *mf* and *p* markings. The sixth staff has *mf* and *p* markings. The seventh staff has *mf* and *p* markings. The eighth staff has *mf* and *p* markings. The ninth staff has a *Solo* marking and a *pp* dynamic. The tenth staff has a *p* dynamic. The system concludes with a section symbol (§).

A section of the score consisting of two empty staves, one for the right hand and one for the left hand, both in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom eight staves are for the left hand. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a section symbol (§) and a *p* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *p* dynamic. The fourth staff has a *trp.v* marking and a *p* dynamic. The fifth staff has a *trp.v* marking and a *p* dynamic. The sixth staff has a *mf* and *p* dynamic. The seventh staff has a *p* dynamic. The system concludes with a section symbol (§).

Musical score system 1, measures 1-12. The system consists of 12 staves. The first six staves are grouped by a brace on the left. The first staff has a *tr.v.* marking. The system is divided into three sections: measures 1-4, 5-8, and 9-12. The first section (measures 1-4) is marked with *f*. The second section (measures 5-8) has first and second endings, marked with *1.* and *2.*, and dynamic markings *mf* and *p*. The third section (measures 9-12) is marked *Fine* and *dolce*, with dynamic markings *p* and *a 2*. The bottom two staves of this system are bass clef staves.

Musical score system 2, measures 13-16. The system consists of four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left. The system is divided into three sections: measures 13-14, 15-16, and 17-18. The first section (measures 13-14) is marked with *f*. The second section (measures 15-16) has first and second endings, marked with *1.* and *2.*, and dynamic markings *mf* and *p*. The third section (measures 17-18) is marked *Fine* and *p*. The bottom two staves of this system are bass clef staves.

Musical score system 3, measures 19-24. The system consists of 12 staves. The first six staves are grouped by a brace on the left. The system is divided into three sections: measures 19-22, 23-24, and 25-28. The first section (measures 19-22) is marked with *f*. The second section (measures 23-24) has first and second endings, marked with *1.* and *2.*, and dynamic markings *mf* and *p*. The third section (measures 25-28) is marked *Fine* and *dolce*, with dynamic markings *p* and *a 2*. The bottom two staves of this system are bass clef staves.



Musical score system 1, consisting of 11 staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The lower staves include piano accompaniment with various textures such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *mf*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 2, consisting of two staves. The top staff features a rhythmic piano accompaniment with repeated eighth-note patterns. The bottom staff provides a bass line. Dynamic markings include *pp*.

Musical score system 3, consisting of 5 staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The lower staves include piano accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *p*, and *mf*. The system concludes with the instruction *D.S. al Fine* and a repeat sign.



Nr. 3

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of 12 staves. The top four staves are for the right hand, and the bottom four are for the left hand. The first two staves of each hand are for the upper register, and the last two are for the lower register. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics are marked with *p* (piano) and *p cresc.* (piano crescendo). Performance instructions include *divisi* and *in G D*. The second system consists of 4 staves, with the first two for the right hand and the last two for the left hand. The score concludes with a *p* dynamic marking.

**Lebhaft**

This system contains a complex arrangement of ten staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is marked with dynamics *f* (forte) and *p* (piano). It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The tempo is 'Lebhaft' (lively). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents.

This section consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. It features first and second endings, marked '1.' and '2.' above the staves. The notation is relatively sparse, focusing on the structural elements of the piece.

**Lebhaft**

This system continues the musical score with four staves. The top two are in treble clef and the bottom two are in bass clef. It includes dynamics *f* and *p*, and a 'pizz.' (pizzicato) marking in the bass line. Like the first system, it features first and second endings. The tempo remains 'Lebhaft'.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are for the strings, and the bottom five are for the woodwinds. The notation is dense, with many slurs and dynamic markings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.' with a 'Fine' symbol. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

The second system continues the woodwind parts from the first system. It features first and second endings, with the second ending leading to a 'Fine' symbol. The notation is primarily rhythmic and harmonic accompaniment.

The third system includes a double bass part (bottom staff) with the marking 'arco' (arco). The woodwind parts continue with first and second endings. Dynamics include *f* and *p*. The system concludes with a 'D.S.' (Da Capo) marking and a 'Fine' symbol.

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2da und Dal Segno weg

D.S. §

Nr. 4  
Eingang

P20

P21  
P22 en la repetición  
Walzer

gr. Fl.

*p*

*p*

*p*

*a 2*  
*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

in F C

Gr. Trommel

§

§

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*f*

*f*

*pp*

*pp*

divisi

§

Musical score for the first system, measures 1-12. The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 1-6) includes dynamics *p* and *f*. The second system (measures 7-12) includes dynamics *p*, *fz*, and *f*. The instrument labels *kl. Fl.* and *kl. Tr.* are present in the second system.

Musical score for the second system, measures 1-6. It consists of two staves, one for the treble clef and one for the bass clef, with first and second endings marked *1.* and *2.*

Musical score for the third system, measures 1-12. The score is divided into two systems of six staves each. The first system (measures 1-6) includes dynamics *p* and *fz*. The second system (measures 7-12) includes dynamics *p*, *fz*, and *f*.



P25

P26

P27

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2<sup>da</sup> und Dal Segno weg





Walzer

This musical score is for a waltz in 3/4 time, marked with a tempo of  $\text{♩} = 288$ . The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system includes a piano part with five staves and a string quartet part with four staves. The piano part features a melodic line with grace notes and a bass line with a similar melodic contour. The string quartet part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The second system shows the piano part continuing with a melodic line and a bass line, while the string quartet part continues with chords and moving lines. The third system includes a section marked *arco* (arco) for the piano part and *pizz.* (pizzicato) for the string quartet part. The piano part continues with a melodic line and a bass line, while the string quartet part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score concludes with a final chord in the piano part and a final chord in the string quartet part.



P34

P35

This musical score is arranged in two systems. The first system contains 12 staves, and the second system contains 5 staves. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of dynamic markings, specifically the fortissimo 'f' symbol, indicating loud passages. The score includes a variety of musical textures, from dense chordal passages to more melodic lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the bar structure. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

The first system of the musical score consists of 12 staves. The top two staves are vocal lines with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The remaining staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The notation is dense, with many beamed notes and slurs. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A first ending bracket labeled "1." spans the final measures of the system.

The second system continues the musical score with the same 12-staff layout. It features similar complex notation and dynamics as the first system, including *ff* and *p* markings. A first ending bracket labeled "1." is also present at the end of the system.

Bei Mitwirkung des Chors Sprung von ⊕ auf Coda I

D.S.

Coda I Nur bei Mitwirkung des Chors

Musical score for the first system of Coda I, featuring piano accompaniment. It consists of ten staves. The first staff has a *Fine* marking. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

Musical score for the second system of Coda I, featuring vocal parts and piano accompaniment. It consists of ten staves. The first staff is marked *Chor*. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. Dynamics include *f* and *ff*.

Musical score for the third system of Coda I, featuring piano accompaniment. It consists of four staves. The first staff has a *Fine* marking. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

Musical score for the fourth system of Coda I, featuring vocal parts and piano accompaniment. It consists of four staves. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. Dynamics include *f* and *ff*. A *Fine* marking is at the end.

folgt Coda II S. 25

*ff* Fine

Coda II P36

P37

Violin I: *p*

Violin II: *p*

Viola: *a<sup>2</sup>*, *p*

Cello: *p*

Double Bass: *p*, *In A D*, *p*

kl. Fl.

Violin I: *p*

Violin II: *p*

Viola: *p*

Cello: *pizz.*, *p*

Double Bass: *p*, *arco*







P43 P44

Dynamic markings: *f*, *p*

Articulation: accents, slurs

Performance instructions: *tr.v.*, *a 2*

The musical score for "P45 Exterior" on page 28 is a complex multi-staff composition. It is written in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains 10 staves, and the second system contains 5 staves. The music is characterized by intricate textures and dynamic contrasts. Key features include:

- Staff 1 (Top):** Features a melodic line with frequent slurs and accents, often marked with *f* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).
- Staff 2:** Provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *f* and *pp*.
- Staff 3:** Contains a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *p*.
- Staff 4:** Features a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *pp*.
- Staff 5:** Contains a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *pp*.
- Staff 6:** Features a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *pp*.
- Staff 7:** Contains a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *pp*.
- Staff 8:** Features a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *pp*.
- Staff 9:** Contains a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *pp*.
- Staff 10:** Features a melodic line with a prominent bass clef, marked with *f* and *pp*.

The second system continues the complex texture with similar dynamics and performance markings, including *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.



The musical score is arranged in two systems. The first system consists of 10 staves, and the second system consists of 8 staves. The notation includes various dynamics such as *cresc.*, *f*, and *pp*. A *kl. Tr.* (kettle drum) part is indicated in the lower right of the first system. The score includes melodic lines, harmonic accompaniment, and rhythmic patterns.

This page of musical notation is divided into three systems. The first system consists of ten staves: five treble clefs and five bass clefs. The top two staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The middle three staves provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom two staves feature a steady eighth-note accompaniment. The second system consists of two staves, both in bass clef, showing a more active bass line with eighth-note patterns. The third system consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The top two staves continue the melodic and harmonic themes from the first system. The bottom three staves feature a complex accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, including some slurred passages. Dynamic markings such as *p* (piano) are present in the lower staves of the second and third systems.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics written below the notes. The next four staves are for the piano accompaniment, showing complex chordal textures and melodic lines. The bottom two staves are for the brass section, specifically the Trombones (Tuba) and Pos. (Position). Dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are indicated throughout. The system concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

The second system of the musical score consists of two staves, primarily for piano accompaniment. It continues the harmonic and melodic development from the first system. The system concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

The third system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics. The bottom four staves are for the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. The system concludes with a *G.P.* (Grave) marking.



Solo

Solo

Solo

div.

Solo

The musical score is for a grand piano piece, page 33, numbered P49. It is written in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system consists of 10 staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom six staves are for the left hand. The music features a complex texture with multiple melodic lines and a steady accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents. Performance instructions include 'Solo' and 'div.' (divisi). The score ends with a fermata over a final chord.



The musical score is written for a string quartet, consisting of two systems of staves. The first system includes 12 staves, and the second system includes 6 staves. The music is in G major and 4/4 time. Dynamics include *pp* and *dim.* Performance instructions include *tr.* (trill), *pizz.* (pizzicato), and *pp* (pianissimo).

**System 1 (Staves 1-12):**

- Staff 1: Violin I, *pp*, *tr.*, *dim.*
- Staff 2: Violin II, *pp*, *dim.*
- Staff 3: Violin III, *pp*, *dim.*
- Staff 4: Violin IV, *pp*, *dim.*
- Staff 5: Viola, *pp*, *dim.*
- Staff 6: Cello, *pp*, *dim.*
- Staff 7: Double Bass, *pp*, *dim.*
- Staff 8: Violin I, *pp*, *dim.*
- Staff 9: Violin II, *pp*, *dim.*
- Staff 10: Violin III, *pp*, *dim.*
- Staff 11: Violin IV, *pp*, *dim.*
- Staff 12: Viola, *pp*, *dim.*

**System 2 (Staves 13-18):**

- Staff 13: Violin I, *pp*, *dim.*
- Staff 14: Violin II, *pp*, *dim.*
- Staff 15: Violin III, *pp*, *dim.*
- Staff 16: Violin IV, *pp*, *pizz.*, *dim.*
- Staff 17: Viola, *pp*, *pizz.*, *dim.*
- Staff 18: Double Bass, *pp*, *dim.*

P50 P51 P52

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 50, 51, and 52. The second system contains measures 53 and 54. The score is written for a string ensemble, with parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *ppp cresc.*, *mf cresc.*, *cresc.*, and *f*. Performance instructions include *arco* and *tr*. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with rehearsal points P50, P51, and P52.

Director musical:  
Mariss Jansons

Director audiovisual:  
Michael Beyer

# An der schönen blauen Donau

## Walzer

Johann Strauß, op. 314

P1 P2 <sup>P3</sup>  
**Introduktion**  
Andantino

The musical score is arranged in two systems. The first system includes woodwinds, brass, and percussion. The second system includes strings. The score is in 3/8 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Andantino'.

**Woodwinds:**  
 - Flöte I: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3.  
 - Flöte II / Kleine Flöte: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3.  
 - Oboen: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3.  
 - Klarinetten in C I & II: Start with rests, then play a melodic line starting at measure 3.  
 - Fagotte: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3.

**Brass:**  
 - Hörner in F I & II: Start with rests, then play a melodic line starting at measure 3.  
 - Hörner in F III & IV: Start with rests, then play a melodic line starting at measure 3.  
 - Trompeten in F I & II: Start with rests.  
 - Baß-Posaune / Tuba: Start with rests.  
 - Pauken: Marked 'in A E', start with rests.  
 - Kleine Trommel, Triangel u. große Trommel: Start with rests.

**Other Instruments:**  
 - Harfe: Start with rests.  
 - Violine I & II: Play a sustained harmonic accompaniment.  
 - Viola: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3.  
 - Violoncello: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3.  
 - Kontrabaß: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 3.

**Performance Markings:**  
 - *pp* (pianissimo) is used for the woodwinds and strings.  
 - *gr. Fl.* (grande flauto) is marked for the second flute.  
 - *a2* (second octave) is marked for the oboe and bassoon.  
 - *Solo p* (solo piano) is marked for the first horn.  
 - *mf* (mezzo-forte) is marked for the third and fourth horns.  
 - *pizz.* (pizzicato) is marked for the cello and double bass.

Musical score for P4, measures 1-12. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *ppp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Four empty musical staves, two for Violin I and Violin II, and two for Viola and Cello/Double Bass, corresponding to measures 13-16 of P4.

Musical score for P5, measures 1-8. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes dynamic markings such as *f*, *ppp*, *Solo*, and *arco*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Movimiento circular de cámara **Tempo di Valse**

P4

P5

P6

The first system of the musical score consists of 12 staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet in F (Cl. F1), Oboe (a2), Bassoon (a2), and Bass Clarinet (b). The bottom seven staves are for strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), Contrabasso (Double Bass), and Triangel. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), and fortissimo (fz). A 'Solo' marking is present in the Oboe part. The Triangel part is marked with a 'p' dynamic.

**Tempo di Valse**

The second system of the musical score continues the piece with the same instrumentation as the first system. It features similar dynamics and includes 'pizz.' (pizzicato) markings for the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts. The Triangel part continues with its rhythmic accompaniment.

P7

P8

P9

The first system of the musical score consists of ten measures. The first three measures are marked with *pp*. The notation includes a complex melodic line in the upper voice, a rhythmic accompaniment in the lower voice, and several staves with rests. The key signature is one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of two measures, both of which are marked with rests across all staves.

The third system of the musical score consists of six measures. The first three measures are marked with *pp*. The notation includes a complex melodic line in the upper voice, a rhythmic accompaniment in the lower voice, and several staves with rests. The key signature is one sharp (F#). The word *arco* appears above the second and third staves, and *pizz.* appears above the fourth staff in the final measure.



P10  
Nr. 1 Walzer P11

This musical score is for a waltz in 3/4 time, marked with a repeat sign at the beginning. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into several systems:

- System 1:** Features woodwinds (Kl. Fl. and Kl. Tr.) and strings. Dynamics include *pp* and *p*. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide harmonic support.
- System 2:** Continues the woodwind and string parts. The woodwinds have a melodic line with some rests, and the strings play a rhythmic accompaniment.
- System 3:** Includes a section marked "in A D" for the strings, which play a sustained chord. The woodwinds continue their melodic lines.
- System 4:** Features a piano accompaniment part (p) and a string part (arco) playing a rhythmic pattern. Dynamics include *pp* and *p*.

The score concludes with a final chord and a repeat sign.



P12

P13

P14

This page of musical score is for a brass band and includes the following instruments and parts:

- Trumpets (1-4):** Four staves at the top, with dynamic markings *f* and *ff*.
- Trombones (1-4):** Four staves below the trumpets, with dynamic markings *f* and *ff*.
- Baritone-Euphonium (Baß-Pos.):** One staff with dynamic marking *f*.
- Tuba:** One staff with dynamic marking *f*.
- Drums:** Two staves at the bottom, with dynamic marking *f*.

The score is divided into three measures labeled P12, P13, and P14. Performance instructions include *a2* (second ending) and *TRV* (trumpet/volume) markings. Dynamic markings *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are used throughout to indicate volume levels.

P15 Exterior

Violin I *p* *f* *p*

Violin II *p* *f* *p*

Viola *p* *f* *p*

Cello *p* *f* *p*

Double Bass *p* *f* *p*

*pizz.* *arco*

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#). It features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The system concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second ending includes a trill and is followed by a double bar line and the word 'Fine'.

The second system consists of two staves, both in treble clef. The notation is simpler than the first system, primarily consisting of whole and half notes. It also features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second ending is followed by a double bar line and the word 'Fine'.

The third system consists of five staves. The top two are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The notation is complex, including sixteenth notes and rests. Dynamics include *f* and *p*. The bass line includes markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The system concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second ending includes a trill and is followed by a double bar line and the word 'Fine'.

D.S.

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2da und Dal Segno weg

Nr. 2

This musical score is for a piece titled "Nr. 2" and is marked "P20 en la repetición". It consists of two systems of staves. The first system contains 11 staves, and the second system contains 5 staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). A section of the score is marked "Solo" in the bass clef. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and slurs. There are also repeat signs (double bar lines with dots) at the beginning and end of the piece.

The first system of the musical score consists of 14 staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, both in treble clef. The next two staves are for the Violin III and Violin IV parts, also in treble clef. The fifth and sixth staves are for the Viola and Cello parts, in alto and bass clefs respectively. The seventh and eighth staves are for the Double Bass and Contrabass parts, in bass clef. The bottom two staves are for the Piano accompaniment, in treble and bass clefs. The score is divided into three sections: a first ending (1.), a second ending (2.), and a final section marked 'Fine'. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *dolce* (dolce). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score consists of two staves, primarily for the piano accompaniment. It features a first ending (1.), a second ending (2.), and a final section marked 'Fine'. The dynamic marking is *p* (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The third system of the musical score consists of 14 staves, similar to the first system. It features a first ending (1.), a second ending (2.), and a final section marked 'Fine'. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *dolce* (dolce). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

This musical score consists of 12 staves, divided into two systems of six staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mf*. The score is marked with rehearsal points P17, P18, and P19. The first system concludes with a section sign (§), and the second system concludes with the instruction "D.S. al Fine" followed by a section sign (§).



Nr. 3 P21 Exterior

This musical score is for a piece titled "Nr. 3 P21 Exterior". It is written for a string quartet, consisting of two violins, two violas, and two cellos. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The piece begins with a dynamic marking of *p* (piano) and features several crescendos marked *p cresc.*. The first system contains 12 measures. The second system contains 12 measures, with a section marked "in G D" starting at measure 13. The third system contains 12 measures, with a section marked "divisi" starting at measure 13. The score concludes with a final dynamic marking of *p* and a repeat sign.



1. 2. **Lebhaft**

This system contains a complex arrangement of musical staves. The top staff is marked with a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a section labeled **Lebhaft**. The music is characterized by dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff of this system features a *pizz.* (pizzicato) marking.

1. 2.

This system consists of two staves, each with a first ending (1.) and a second ending (2.) bracketed above them. The notation is relatively sparse, primarily consisting of rests and simple rhythmic figures.

**Lebhaft**

This system continues the musical piece with the **Lebhaft** tempo. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) leading into a section with dynamic markings of *f* and *p*. A *pizz.* marking is present in the lower staves. The notation includes a variety of rhythmic patterns and rests.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are for the strings, and the bottom five are for the woodwinds. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a double bar line and a repeat sign, ending with a *Fine* symbol.

The second system continues the woodwind parts from the first system. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a double bar line and a repeat sign, ending with a *Fine* symbol.

The third system includes a double bass line (bass clef) with the instruction *arco* above it. The notation continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *p*. The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a double bar line and a repeat sign, ending with a *Fine* symbol and the instruction *D.S.* (Da Capo).

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2da und Dal Segno weg

Nr. 4  
Eingang

P23  
P28 en la repetición

P24  
P29 en la repetición

P25  
P30 en la repetición

Walzer

The first system of the score includes staves for:
 

- gr. Fl. (Great Flute)
- Violins I and II (Vcl. I, Vcl. II)
- Violas (Vcl. III)
- Celli (Vcl. IV)
- Bassoon (Fag.)
- Double Basses (Vcl. V)
- in F C (likely a specific part or instrument)
- Gr. Trommel (Great Drum)

 The score features various dynamics such as *p*, *pp*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. A repeat sign is present at the beginning of the 'Walzer' section.

This section contains empty musical staves, likely representing a continuation of the orchestration or a specific arrangement for a different instrument set.

The third system continues the musical score with staves for:
 

- Violins I and II (Vcl. I, Vcl. II)
- Violas (Vcl. III)
- Celli (Vcl. IV)
- Bassoon (Fag.)
- Double Basses (Vcl. V)

 This system includes a *divisi* marking, indicating that the strings are to play in divided parts. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. A repeat sign is also present at the start of this system.

1. P26 P27 2. P31

kl. Fl.

kl. Tr.

*p* *f* *f<sub>2</sub>*

1. 2.

1. 2.

*p* *f* *f<sub>2</sub>*

1. 2. Fine

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*a 2*

*p*

§

1. 2. Fine

§

1. 2. Fine

*f*

*p*

*f*

*p*

§

\*) Bei Mitwirkung des Chors fallen 2<sup>da</sup> und Dal Segno weg

Nr. 5  
Eingang

This musical score is for the piece "Nr. 5 Eingang". It is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and percussion. The score is divided into two systems. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). Instrument labels include "kl. Fl." (clarinet in F), "kl. Tr." (clarinet in Bb), and "pizz." (pizzicato). The score is written for multiple staves, with some staves grouped by brackets. The notation includes notes, rests, and articulation marks.



Walzer

This musical score is for a waltz in 3/4 time, marked with a tempo of  $\text{♩} = 120$ . The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system includes a piano part with five staves and a string quartet part with four staves. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings of *p* and *pp*. The string quartet part includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, with dynamic markings of *p* and *pp*. The second system continues the piano and string parts, with the piano part including *arco* and *pizz.* markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



1. 2.

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*f cresc.* *ff* *f*

*pp* *f cresc.* *f*

Kl. Trommel *f*

Gr. Trommel *f*

1. 2.

1. 2.

*p* *f* *f*

*p* *f cresc.* *f*

*f cresc.* *f*

*arco* *f*

*p* *f cresc.* *f*

*f cresc.* *f*

This musical score is a multi-staff arrangement for piano and bass, spanning three pages: P34, P35, and P36. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part is divided into two systems, each with five staves. The bass part is also divided into two systems, each with two staves. The score features a complex texture with arpeggiated figures, sustained chords, and melodic lines. Dynamics include piano (p) and forte (f). The piece concludes with a final cadence on page P36.

The first system of the musical score consists of 12 measures. It features a complex arrangement of staves, including vocal lines and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is marked with dynamic levels such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures of the system.

The second system of the musical score consists of 12 measures. It continues the musical material from the first system. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings. A first ending bracket labeled "1." is present at the end of the system. The system concludes with a double bar line and a Coda symbol (⌘).

Bei Mitwirkung des Chors Sprung von ⌘ auf Coda I

D.S.

Coda I Nur bei Mitwirkung des Chors

*Fine*

*Fine*

This block contains the piano accompaniment for the first system of Coda I. It features a vocal staff at the top with a *Fine* marking, followed by several staves for piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part includes various textures, including chords and moving lines.

This block contains the main body of Coda I, featuring vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are marked with a *Chorus* sign and include various dynamics such as *f* and *ff*. The piano accompaniment consists of multiple staves with complex chordal textures and melodic lines. The music concludes with a *ff* dynamic and a *Fine* marking.

*Fine*

*Fine*

This block contains the piano accompaniment for the second system of Coda I. It features a vocal staff at the top with a *Fine* marking, followed by several staves for piano accompaniment. The music is in the same key and time signature as the first system. The piano part includes various textures, including chords and moving lines.

This block contains the main body of Coda II, featuring vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are marked with a *Chorus* sign and include various dynamics such as *f* and *ff*. The piano accompaniment consists of multiple staves with complex chordal textures and melodic lines. The music concludes with a *ff* dynamic and a *Fine* marking.

folgt Coda II S. 25

*ff* *Fine*

Coda II

P37

P38

This musical score is for the Coda II section, spanning pages P37 and P38. It is written for a string quartet and includes a keyboard part. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked *p* (piano) throughout. The keyboard part includes a section marked "kl. Fl." (clarinet) and another marked "In A D". The string parts feature various textures, including sustained notes, tremolos, and pizzicato (pizz.) and arco (arco) techniques. The score is divided into two systems, with the first system covering P37 and the second system covering P38. The notation includes treble and bass clefs, stems, beams, and various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

P39

P40 Exterior

This musical score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. Dynamics include *mf* and *p*. Performance instructions include *tr.v.* (trill) and *tr.v.* (trill). The second system includes a grand staff and a separate bass line. Dynamics include *mf* and *p*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *kl. Tr.* (cl. Tr.).



The first system of the musical score consists of 12 staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next two staves are for the Violoncello and Double Bass parts, both in bass clef with the same key signature. The remaining six staves are for the piano accompaniment, including the right and left hands in both treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are also articulation marks like accents and staccato. The system concludes with a double bar line.

This section of the score consists of two empty staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of one sharp. This likely represents a rest for the instruments during this time.

The second system of the musical score continues the composition with 12 staves. It features the same instrumentation as the first system: Violin I and II, Violoncello and Double Bass, and piano accompaniment. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *f* and *p*. The system concludes with a double bar line.



This musical score is for a string quartet, page 28. It is written in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system consists of 12 staves, and the second system consists of 6 staves. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, and *arco*. The score includes various musical notations, such as slurs, accents, and articulation marks. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new section of music. The overall style is classical and technical, requiring precise execution and dynamic control from the performers.

P41

This system contains ten staves of music. The top staff is marked 'gr. Fl.' (great flute) and begins with a dynamic marking of *p*. The second staff also begins with *p*. The third and fourth staves contain complex melodic lines with various articulations. The fifth and sixth staves are bass lines, with the fifth staff starting at *p*. The seventh and eighth staves are piano accompaniment, with the seventh staff starting at *p*. The ninth and tenth staves are also piano accompaniment, with the ninth staff starting at *p*. The system concludes with a double bar line.

This section consists of two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, positioned between the first and second systems of music.

This system contains five staves of music. The top staff begins with the instruction 'divisi' and contains a melodic line. The second staff is marked 'arco' and *p*, containing a piano accompaniment. The third staff is also marked 'arco' and *p*, containing another piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass lines, with the fourth staff starting at *p*. The system concludes with a double bar line.

This musical score page contains measures 1 through 48. It features a piano part with 12 staves and an orchestral part with 12 staves. The piano part includes various dynamics such as *cresc.*, *f*, and *pp*. The orchestral part includes a *kl. Tr.* (clarinet) part. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part begins with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The orchestral part begins with a *pp* dynamic. The score concludes with a *pp* dynamic in both parts.

P44 P45 P46 P47 P48 P49 P50 P51

The musical score on page 31 consists of three systems of staves. The first system (measures P44-P51) includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a guitar part. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures P52-P53) shows the piano accompaniment and guitar part continuing. The piano part includes a 'p' dynamic marking at the end of measure P51. The third system (measures P54-P55) continues the piano accompaniment and guitar part.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are for the piano, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The sixth staff is the bass line, marked *a. 2* and *f*. The seventh and eighth staves are for woodwinds, with dynamics *f* and *ff*. The ninth staff is for the Trombone (Pos.), and the tenth staff is for the Tuba. The system concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

The second system consists of two staves, primarily piano accompaniment. It begins with a *f* dynamic and concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

The third system consists of five staves. The top two staves are for the piano, with dynamics *f* and *ff*. The third staff is for woodwinds, with dynamics *f* and *ff*. The fourth and fifth staves are for the Trombone (Pos.) and Tuba, with dynamics *f* and *ff*. The system concludes with a *G.P.* (Grave) marking.

Solo

Solo

Solo

div.

Solo

This page of a musical score, page 33, contains two systems of music. The first system consists of ten staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system begins with a 'Solo' instruction and a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, featuring a 'div.' (divisi) instruction in the first staff, indicating that the right hand is divided between two staves. The left hand continues its accompaniment. The score concludes with a final measure in the first system.



The musical score on page 34 is arranged in two systems. The first system consists of 12 staves, and the second system consists of 6 staves. The music is written in G major and 4/4 time. The first system includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo). It also features trills and pizzicato markings. The second system continues the piece with similar dynamics and includes *pizz.* (pizzicato) markings. The score is a string quartet, with the first system containing 12 staves and the second system containing 6 staves.



P54

P55

This musical score is for a string quartet, spanning two pages, P54 and P55. The music is in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (P54) contains 12 staves. The second system (P55) contains 8 staves. The notation includes various dynamics such as *mf cresc.*, *cresc.*, *f*, *ppp cresc.*, and *arco*. There are also articulation marks like accents and slurs. The bottom two staves of the second system are marked *arco* and *cresc.*. The score concludes with repeat signs and first/second endings on the final staves.

APÉNDICE II: Fuentes orales en directo y en diferido: personas entrevistadas y transcripción de las entrevistas



## Entrevista a José Nieto

(9 de Octubre del 2016, Hotel Liceu, Barcelona)

**Marta Millà (MM):** Como compositor, no sólo de música incidental, sino también de música Sinfónica, como *El castillo interior* (2015) entre otras obras, me gustaría preguntarle, a modo genérico, qué esperaría de una obra suya ante la propuesta de ser grabada. De alguna manera, qué le gustaría que recibiera el espectador a través de la pantalla de todo aquello que usted ha dejado escrito en una partitura.

**José Nieto (JN):** Lo que espero en el caso de una retransmisión, no estamos hablando de un videoclip, no estamos hablando de hacer videoarte a partir de una música sino que entiendo que estás hablando de retransmitir el concierto al espectador que no está allí. Pues, en el fondo, lo que yo esperaría es que fuerais capaces de retransmitir y, efectivamente, transmitir al espectador lo que el espectador querría haber visto si hubiese estado allí. Es decir, yo creo que la realización, para mí, debe ser un medio para hacer llegar al espectador lo que está pasando, en este caso, en la sala de conciertos y no un fin en sí mismo. Es decir, no voy a hacer arte con la retransmisión. Eso es otra cosa, eso es un trabajo más, digamos, de videoclip que otra cosa pero, en cuanto a la palabra estricta de retransmitir, pues yo lo que esperaría es eso, que el espectador viese lo que él hubiese querido ver si hubiera estado presente. Tengo un ejemplo... hace poco, me compré un blue-ray de un ballet británico Matthew Bourne y tenía una realización buena, excepto que en muchos momentos lo que tú querías ver no estaba. Yo quiero ver si está bailando, quiero ver la figura del bailarín, no quiero que cambie 27 veces de plano y que el protagonista de lo que veo sea la cámara, sea el realizador. El protagonista es el bailarín y quiero ver lo que hace.

**MM:** También podemos entrar en la parte de videoclip -no videoclip entendido como tal- puesto que no sólo quiero investigar el momento de la retransmisión en directo, sino que, si después hay una post-producción, hasta dónde se puede llegar. Que sea una retransmisión, como usted dice, fiel a la partitura o que sea lo que el espectador quiere ver o en qué momento se cruza la frontera ya de videoarte...Así, ¿valora más una realización tipo *performance*, eso de los 27 cambios de plano que me nombraba, o una realización literal? Usted, en sus composiciones, ¿preferirá un seguimiento literal de la melodía o cree que hay muchos elementos en la partitura para escapar a este seguimiento?

**JN:** No...yo no hablo de un seguimiento de la partitura. Es que yo creo que no es la partitura lo que hay que seguir. Yo creo que lo que hay que seguir es la música. Y, con criterio cinematográfico. ¿A qué me refiero con criterio cinematográfico? Pues alguno de los clips que me has enviado en la encuesta, a mí, ya no como músico sino como cineasta, me llama mucho la atención porque, por ejemplo, encuentro que no hay correspondencia entre el tamaño de la música y el tamaño del plano. Eso es algo que, precisamente ayer estaba enseñando en el Máster del liceu a los compositores y les demostraba ejemplos. Sobre este plano de detalle yo no puedo componer un tutti de orquesta porque se produce una dicotomía grande y eso no es efectivo. Pues muchas veces pasa y en algunas de las cosas que me has enviado hay un tutti de orquesta y estoy viendo las manos del violín primero o del violín tercero porque la imagen, de repente, parece muy bonita o parece interesante pero cuando decía “lo que el espectador quiere ver” me refiero a eso, me refiero, echo de menos un tratamiento más cinematográfico del concierto, no tanto musical, sino cinematográfico. Es decir que haya una correspondencia entre tamaños de plano, densidades musicales, naturalmente cuando hay un instrumento protagonista, quiero ver el instrumento protagonista. Cuando el director está haciendo algo interesante quiero ver al director, pero echo de menos siempre el criterio este de cineasta. El ejemplo que te he contado antes, si hay un tutti de orquesta no quiero ver el plano en detalle de las manos del violín tercero...o la cara del violín tercero.

**MM:** Una vez leído el libro que presentará en el Liceu de Barcelona “José Nieto: un encuentro imprescindible”, veo que su *background* no sólo tiene su origen en la música popular y la radio como elemento mediador, sino que asistía de bien pequeño a los conciertos de música clásica de la ONE. Me gustaría conocer la mirada de una orquesta a través de los ojos de “José Nieto, niño”. ¿Podría recordar qué era lo que le atraía a partir del momento en que el director daba la entrada con la batuta? ¿Cómo miraba la música? ¿Qué mira actualmente en un concierto?

**JN:** Ya no tan niño... estamos hablando de 14-15 años, estaba en el instituto cuando empecé a ir a los conciertos del Monumental. La orquesta tocaba los viernes por la tarde en el Palacio de la Música y los sábados por la mañana hacía un concierto en el Teatro Monumental de Madrid que es un teatro grande que es ahora la sede de la orquesta de radio y televisión. Entonces, claro que tengo un recuerdo. Tengo un recuerdo visual muy curioso y muy interesante porque yo iba a las entradas más baratas del teatro. Me costaban, me acuerdo, 8 ptas. Y era el último piso. Si no conseguía las tres primeras filas ya no tenía

visión de toda la orquesta. A partir de la quinta fila no veía el director y empezabas según ibas cada vez menos, cada vez menos. Entonces era un poco angustioso porque afortunadamente casi siempre conseguía más entradas más cercanas pero el hecho de estar presente en un concierto y por ejemplo no ver el director me parecía como que faltaba algo. Entonces ese es un poco el recuerdo que tengo. Yo eso naturalmente lo veía en plano general te puedes imaginar que desde el piso de arriba lo que veías era un plano general de la orquesta claro tú haces de cámara tú dirigías tu atención si en un momento determinado pues había algo especial de trompeta pues mirabas al trompeta, si había algo de timbal, pues mirabas al timbal. Es decir que, tú hacías digamos tu propia selección de lo que veías pero en función de eso de qué era interesante en cada momento.

**MM:** actualmente, con la formación que tiene usted, cree que hay una distancia entre cómo veía los conciertos sin tanta formación musical o lo mira tal y como ahora le exigiría a un realizador, por ejemplo.

**JN:** No, no, no, no...cuando yo voy a un concierto es igual que cuando voy al cine en principio trato de ser espectador. Un oyente. ¿Cuándo me salgo de esto? Cuando no me interesa lo que veo o lo que oigo. Entonces, en ese momento, empieza a entrar otro tipo de...

**MM:** como de análisis...

**JN:** análisis y entonces empiezas a ver pues esto no está bien, puesto no sé qué...pero si el concierto está bien o la película está bien sencillamente la capacidad de análisis inmediata desaparece y en todo caso es a posteriori cuando analizas lo que has visto, lo que has oído. Pero, no...como oyente lo que sí ha cambiado es la distancia porque ahora puedo entradas mejores y tal...

Es igual, es decir que si realmente hay una intervención importante de la sección de metal, evidentemente la atención te va a la sección de metal pero claro, teniendo en cuenta que el ojo aunque es parecido, el funcionamiento del ojo es parecido al de la cámara o el de la cámara es parecido al del ojo la cámara realmente cuando encuadra, excluye de forma más contundente todo lo demás y el ojo no excluye, tú concentras la atención en la sección de metal o en la percusión o en el concertino y de alguna manera no estás excluyendo el resto de la orquesta. Esa es la diferencia fundamental que claro cuando alguien hace un plano de detalle como te decía antes, del primer violín, está excluyendo todo lo demás. Entonces, si ese plano primero no está justificado pues porque el violinista está haciendo un solo en ese

momento una intervención importante digamos que ahí es donde se produce una especie de cruce extraño entre lo que oyes y lo que ves.

**MM:** ¿El realizador debe tener formación musical para poder captar aquello que quiere el compositor o para saber transmitir la partitura a un público quizás ajeno al mundo musical? ¿o piensa que es un simple gestor de imágenes con una estética particular para cada creación?

**JN:** ¡Qué va...! Absolutamente necesario. Vamos a ver, cuando estabas hablando de la necesidad de no de saber música cuando yo, he trabajado mucho en el ballet, ¿Quién es el que realmente le dice al técnico de luz, cuándo entra un determinado pasaje musical? ¿Cuándo tiene que hacer un cambio de luz?

Pues tiene que hacer un cambio de luz cuando en la partitura toca esto y hace esto. Entonces, el técnico de luz nunca sabe música, pero claro que hay una persona siempre en el ballet y supongo que en la ópera también dónde alguien está siguiendo la partitura y en la partitura es donde están marcados los cambios de luz o los cambios de escenografía. Es decir que, realmente, es imprescindible que haya alguien que sepa música que sea capaz de leer una partitura para que el espectáculo sea posible. Pues, cuánto más, cuando el objeto de del espectáculo es una orquesta que está tocando. ¿Cómo sabes cuándo van a entrar las trompas o los metales?.

Muchas veces se nota que el realizador no sabe y entonces muchas veces dices...¿por qué me está enseñando esto?

**MM:** yo le llamo un gestor de imágenes...

**JN:** un gestor de imágenes pero como sordas. Un gestor de imágenes sordas. Esto aquí, esto aquí, esto aquí...ahora corto, esto me aburre y pongo esto. Realmente lo que está sonando y lo que está viendo no tiene una relación clara.

**MM:** Totalmente de acuerdo y en cuanto la concepción global de la obra ¿no?

**JN:** Por supuesto

**MM:** porque sabiendo música, creo que puedes también, no sólo saber cuándo entra el solo este sino qué color le vas a dar a esa retransmisión, qué ritmo,

**JN:** Claro, en uno de los clips que me has enviado había un momento que me pareció excelente. No recuerdo en cuál...era uno de ...una sección de metal e iban interviniendo y era



como un crescendo y efectivamente, la cámara arrancaba de un solo individuo, de las trompas o no recuerdo bien y la cámara iba haciendo un zoom retro , abriendo a medida que la sonoridad...y yo decía: “Esto es, esto es”.

Eso no se puede hacer si no sabes música.

**MM:**

Me ha gustado el concepto de música implícita. Me parece muy gráfico. Nunca...vaya si lo ha dicho en algún libro más, no lo recordaba.

**JN:** No

**MM:** Sí que he leído sobre música diegética , no diegética, todo esto...pero lo de música implícita me ha gustado mucho.

**JN:** Lo de implícita es un término que yo utilizaba en las clases pero que realmente el que lo ha sistematizado ha sido Vicente Ruiz Antón en este libro y antes en su tesis doctoral que es, precisamente, sobre la música en el documental. El documental como campo de experimentación y ha recogido el tema de la música implícita que curiosamente ahora al venir este año con los alumnos del master pues al repasar el guión de la clase efectivamente he visto que ahí estaba. Música explícita o música implícita.

**MM:** Yo, por eso lo he relacionado con la realización. Sí puede existir una realización implícita, que creo que es lo que un poco me ha estado contando. Si haces una realización explícita...sales totalmente de lo que es.

**JN:** el plano corto excluye.

**MM:** Del mismo modo que, para un ballet, hacer una síntesis de un guión como el de “El corazón de piedra verde”, implica “*una buena dosis de renuncia*”, también en la realización audiovisual de un concierto de música clásica nos encontramos con la mirada discriminatoria de un realizador. ¿A qué renunciaría usted en una partitura suya? O, al contrario, ¿qué no dejaría que se perdiera el espectador audiovisual de su música? Puede poner un ejemplo concreto.

**JN:** Enlazamos con la primera pregunta. Lo que me gustaría es que, puesto que el lenguaje audiovisual es el que es, el lenguaje de la imagen es el que es, pues yo sé que tú no puedes estar mostrando todo el tiempo todo ni puedes retransmitir un concierto en plano general y

entonces lo que no se trataría de renunciar, en todo caso renunciar a lo superfluo...o a lo secundario, más que a lo superfluo, se supone que en una partitura no debe haber nada superfluo, pero sí a lo secundario. Entonces, pues claro, si hay una melodía de flauta y hay un contrapunto de otro instrumento pues no puedes estar enfocando a los dos...o sí, hay recursos de dividir la pantalla o de sobreimpresiones, etc, etc, pero yo me iría siempre, pediría que estuviéramos viendo exactamente lo que te he dicho antes... si yo estuviera en un concierto a dónde miraría.

**MM:** Por ejemplo, un ejemplo concreto, en “Castillo interior” qué le gustaría si pudiéramos tener la oportunidad de filmar?

**JN:** El Castillo interior está pensado como una obra no de concierto tradicional. Yo creo que el concierto. No sé si viene a cuento o no pero me encantará comentarlo contigo...yo creo que el concierto como se ven todavía los conciertos en 99% de los casos...yo creo que es un espectáculo obsoleto. Yp creo que el ritual del concierto distanciador decimonónico no tiene cabida en este momento y se está probando porque la Edad Media de los asistentes a los conciertos cada vez es más alta.

No estoy hablando de España que ya sabemos el nivel que hay pero yo paso mucho tiempo en Londres voy allí a los conciertos y voy al teatro y el nivel , perdón, la media de edad de la gente que va a ver una obra de Shakespeare es mucho más baja que la media de edad que va a oír un concierto de Beethoven o de Shost. Y esos es un hecho. Vas y lo ves. Como a mi me gusta y soy curioso pues llegas al auditorio y echas un vistazo y no es que no haya gente joven pero menos. Es decir, el hecho teatral sigue atrayendo a gente joven porque se renueva y el concierto no como contenido sino formalmente el concierto no se renueva y sigue siendo en la mayor parte de los casos una especie de ritual siempre distanciador donde el director no habla el director es como una especie de Dios que sale, que saluda...ceremoniosos, es como una especie de ceremonia. Yo creo que eso tiene que cambiar. Hay gente que ya está haciendo otro tipo de planteamiento en los conciertos pero yo creo que sino no hacemos nada. Es decir, hace poco estaba en Granada, precisamente cuando estaba en la obra esta de Teresa de Jesús y decían que la media de edad de espectadores para la orquesta de Granada estaba en 60 y tantos años. Entre otras cosas porque ahí hay otros problemas no pueden contratar aumentos, eso está pasando en muchos sitios, no pueden contratar solistas, no pueden contratar aumentos y entonces el repertorio que toman es el de la orquesta que se reduce al primer

Barroco y al período clásico y un poquito de Romanticismo, pero poco y encima pues eso es cada vez menos atractivo. Entonces todo esto, venía a que la suite de Teresa de Jesús, está pensada como un concierto teatralizado que yo creo que es lo que hay que hacer, hay que empezar a teatralizar el concierto. No a poner bailarines en el concierto y a poner lucecitas pero sí a teatralizar un poco. ¿En qué sentido? Pues, lo de Teresa de Jesús fue muy sencillo. A parte de que hay un narrador, en este caso una narradora no es un narrador sino es personaje. Entonces, alguien que dice, recita textos de Teesa de Jesús. Pero desde el principio eso está pensado que esa actriz, es una actriz que habla, no tiene porqué cantar y está pensado que tiene que estar aquí que tiene que haber un foco, que la orquesta tiene que tener atriles de ópera para poder oscurecer la orquesta, para poder...el día del estreno fue muy sencillo, además lo hicimos en media hora con las luces que había en el teatro, un ciclorama blanco detrás de la orquesta y unas luces azules, rojas, blancas frías y luz cálida...es decir 3 o 4 tonos de luz que había indicaciones... es decir, en este movimiento el fondo es rojo, en este movimiento. No sé qué...cuando está la actriz foco a la actriz, naturalmente el director siempre. Si no está la actriz la orquesta tiene otro protagonismo...es decir, teatralizar un poco el concierto que se podría hacer incluso en el caso de que no haya una actriz o de que no haya...por ejemplo, el cello solista, el solista se sienta en una silla, cuando le toca se pone de pie y está todo iluminado y entonces todo eso es una distracción. El hecho de que el solista que está sentado, cuando hay 4 no te digo nada, se ponga de pie, abra el papel y todo esto, eso distrae la atención, no es teatral. Porqué el solista no está en la oscuridad y se enciende una luz cuando va actuar? A eso me refiero, es decir, darle ese giro al concierto y bueno, como me has hablado de Teresa de Jesús, pues así estaba planteada Teresa de Jesús. Hace muchos años, muchos, muchos años...vi en Los Ángeles un concierto, fui a un concierto donde había un oratorio de Stravinsky y ahí estaba ya esto que te estoy diciendo y hace muchos, muchos años...el coro no estaba vestido desmoking ni las señoras estaban vestidas...estaban con gabardinas, perfectamente escogidas de una gama de colores, todas diferentes pero todas entonadas, había un narrador que era un actor conocido de allí, ahora mismo no me acuerdo, pero uno de los grandes actores conocidos de allí y el escenario era un escenario de teatro; es decir, que yo creo que el concierto tiene que empezar a ir por ahí, que de alguna manera, muchos realizadores es lo que buscáis cuando retransmitís. Es decir, buscar que aquello no sea una cosa tan fría, tan distanciadora, y yo creo que el problema no está en que lo retransmitáis de una manera o de otra sino que lo que hay allí para enseñar no es bonito. En el siglo XXI, el mundo de la imagen....

**MM:** ...hay que buscarse la vida para hacer atrayente lo que ya es decimonónico.

**JN:** absolutamente...ha permanecido...si lo piensas, el ritual del concierto...

**MM:** totalmente, no sé si ha leído el libro de James Rhodes, Instrumental, bueno está superbién, yp era un poco reacia por ciertos temas y así, digo no sé cómo será, pero es que hace un retrato de lo que es un concierto que es que está muy bien y habla en una parte también de lo que es la retransmisión, los programas de televisión y beno es que lo retrata superbién, los directores, las salas de concierto...la verdad es que estça obsoleto.

**JN:** absolutamente

**MM:** entonces claro, buscar la fórmula de realización para que esto se haga atrayente en televisión con la cantidad de programas que hay hoy en día que bueno, las audienias son las que son...es muy difícil, ¿no?

**JN:** luego, dices, las salas de concierto. Hay salas y salas. Por ejemplo el Monumental de Madrid a mi me parece un sitio imposible porque no he visto nunca un sitio tan frío de aspecto para asistir a un concierto. Lo comparas con el Barbican de Londres y dices, hombre es verdad que el ritual es el mismo pero la luz es otra. Por ejemplo, la madera del auditorio es madera cálida, madera un poco más oscura, con calidez. La luz es luz así...pero es un poco tamizada, un poco cálida, hay otras salas como esta...madera clara, luz ni cálida ni nada, luz.

**MM:** totalmente plana ¿no?

**JN:** totalmente plano y entonces pues ahí todavía...incluso cuando estamos diciendo que decimonónico, yo supongo que en el XIX era desde el punto de vista de la luz era más interesante un concierto, que no podías poner focos.

**MM:** Cuando estuve en Berlín, es que me ha gustado mucho esto que ha salido aquí...establecí relación con el director de allá y se portaron muy bien, me enseñaron todo y él me pidió que...bueno, Barcelona resulta atrayente, le gustaría ver el Palau de la Música o l'Auditori...yo die, bueno cuando hagamos uno yo te lo diré y si quieres, puedes venir. Lo pedí en TV3, me dijeron que ningún problema y él vino. Entonces él cuando estuvo viendo la retransmisiónme encantó porquehabló de la fluidezque él le llamaba flow, porque estaba ya viendo como hacíamos el trabajo nuestro equipo y decía,luego me lo dijo a mí aparte, los cámaras trabajan superbién, todo el mundo trabaja superben, pero la crítica que hago es que no existe esta fluidez, el pulso...que no es una sincronía exacta que es lo que a mi me

gustaría investigar por ahí: el cómo conseguir esta pulsación a través de la imagen. Porque él me decía, entras y sales continuamente y no hay esta fluidez que entras en el vídeo, en la visualización de plano tras plano y te quedas ahí, sino que lo que me ha pasado es que no existe esta fluidez. Me gustó mucho lo que me dijo porque yo ahora cuando trabajo en algún concierto con algún compañero pienso cómo conseguir esa fluidez en esa partitura, cómo seguir el pulso de la música con la imagen?

**JN:** Pues fíjate, es curioso porque una de las cosas que insisto mucho con los compositores pero no solamente con los compositores yo doy clase también en la escuela de cine, por ejemplo, en noviembre yo vengo a un máster de montaje y lo que más insisto con ellos es en que el montaje tiene que tener pulso musical, el montaje tiene que respirar musicalmente y que tiene que haber cómo se consigue eso? Pues con una relación entre el movimiento que hay en la imagen que estás tomando o que hay en la película, en el caso de la película es la que está, la relación entre el movimiento que hay en el plano y el corte del plano. Cuando la relación entre el movimiento y el corte tiene musicalidad entonces el montaje respira y el montaje fluye y les pongo unos ejemplos muy sorprendentes de montajes hechos de esta manera a los cuales tú lo ves, captas cuál es el pulso del montaje y resulta que tú le añades una música que no está pensada para eso pero que tiene ese pulso y sorprendentemente funciona. Entonces, yo creo que cuando retransmitís es al revés, hacer eso pero en directo. Es decir ¿Cuál es el pulso de la música? Pues ahora los cambios, cortes de plano y cómo paso de esto a esto tiene que tener respiración musical. Entonces, por ejemplo, si estás en un adagio, cuidado con los planos por corte; porque los planos por corte te van a dar algo que no está en el espíritu de la música. Por ejemplo, no coincidir un cambio de plano sincrónico con un ataque de orquesta porque eso le da dureza. Entonces, la fluidez viene precisamente en que la música no esté matemáticamente sincronizada, que no se perciba la sincronía- Tiene que estar, yo prefiero utilizar en clase el término articulada. Entonces, el grado de articulación puede ser sincronía dura, cuando quieres retransmitir algo con sensación de violencia y cuando no, la sincronía tiene que no ser perceptible. El espectador no se tiene que dar cuenta que estás siguiendo...

**MM:** que estás siguiendo frase A, frase B...

**JN:** claro, por ejemplo muchas veces...ya sabes cuando se trabaja para cine se mide exactamente el fragmento musical aquí pasa esto aquí lo otro y tú compones una música, al cambio de este plano pasa esto, al cambio de este plano pasa esto...cuando no es una

secuencia de acción, cuando no buscas una sincronía realmente dura, evidente y violenta, siempre llegábamos con el bloque, en principio lo montas donde estaba previsto y ves que todo va bien. Entonces, lo normal era decirle al montador: bien, pues ahora retrasa toda la música cuatro fotogramas...desplazas música, todavía aguanta tres fotogramas más, dos fotogramas más y al final de donde estaba prevista la música desde el punto de vista matemático retrasas la música con respecto la imagen seis fotogramas, siete fotogramas y cambia absolutamente; es decir, la música sigue estando articulada, pero la articulación ya no es perceptible, ya no es visible. Eso es fluir, eso es el fluido.

**MM:** no...me ha encantado porque la coincidencia en música articulada y la música en retransmisión me ha recordado...al revés...

**JN:** es lo que hacéis en directo, cuando es retransmisión en directo y si estais en postproducción estáis haciendo lo mismo. No poniendo una música en la imagen, sino poniendo una imagen en la música. El criterio sería el mismo. ¿Dónde corto el plano? ¿Dónde pongo este plano? Y sobre todo ¿cómo lo pongo? Lo pongo exactamente cuando ataca pues, en ciertas obras sí, pero en ciertas obras no. Lo tendré que poner un poquito antes, lo tendré que poner un poquito después, no cortaré en un plano...es decir, muchas veces no quiere decir que ir por encadenado, si tú haces un encadenado de 12 fotogramas es como si fuera corte pero suave. Es decir, jugar con esas sutilezas. No es o corte o encadenado...encadenado, ¿de cuánto? Encadenado de 48 fotogramas no es igual que un encadenado de 24. Incluso un encadenado de 24, de un segundo equivale a que prácticamente no se percibe que hay un encadenado pero no está la dureza del corte. Fíjate que estamos hablando de criterios cinematográficos.

**MM:** totalmente

**JN:** de montaje, de montador

**MM:** y por último, también me ha encantado lo de la percepción ¿no? Que cuando define música aplicada dice que es aquella que tiene que ser analizada fundamentalmente desde el punto de vista de la percepción, no?

**JN:** claro. Qué produce la música

**MM:** qué efecto producen el oyente...aquí me parece que se ha parado demasiado allá la entrevista, porque me parecía muy interesante y enseguida Vicente ha ido hacia otros

derroteros y me gustaría más profundizar porque llevado a la visualización en conciertos cómo conseguir la percepción pretendida por el compositor

**JN:** pues realmente, mediante todas estas cosas que estamos hablando. Por ejemplo antes has mencionado así como de “pasadilla” el tema del color. Claro, eso es lo que me ha llevado a mí a hablarte de la teatralización del concierto porque...qué vas a hacer con el color, el color es el que hay, la luz es la que hay. Entonces, incluso, ahora no tanto pero yo recuerdo que en las primeras transmisiones de conciertos o de obras de teatro, lo primero que hacía el equipo de tv era ¡¡¡uah!!! Soltar unos chorros de luz porque las cámaras...

**MM:** Bueno, ahí tuvimos un problema nosotros con un director que vino al Palau de la Música hace unos años....no grabábamos eh? Por la luz que poníamos la tv; dijo que no grababa y no grababa...y los músicos no podían ni leer la partitura y él decía que con esa luz no grababa y tuvimos...

**JN:** claro, claro...pero además, la luz que echaban entonces, más bien recuerdo de obras de teatro en las que yo intervine. De repente decía, viene tv a grabar. Bueno colocaban unos focos de aquellos, unos sirios...toda la escenografía aplastada, y entonces, verdaderamente era peor cuando realmente de lo que estamos hablando es de retransmitir un poco teatralizando y el teatro es fundamentalmente juego de luz y entonces claro lo que pasa es que si no está, no está...qué le vas a hacer. Claro, el tema del color, como decíamos, pues sería importante ¿qué obra estoy tocando? Estoy tocando una obra del siglo XX, de los 90, de estos que son especulación intelectual, Xenakis...o estoy transmitiendo Brahms? El color que me da, pues no es lo mismo, porque además hay una relación entre el color visual y el color musical. Eso es una cosa que enseño yo ahí todos los días. A ver...nosotros muchas veces decimos, el color de la orquesta...y el color de la orquesta nos estamos refiriendo al timbre de la orquesta. Y podemos hablar de brillo, mate, es oscuro, es claro y todas estas referencias que hacemos a la música son referencias que hacemos también al color. Entonces el tratar de buscar esas relaciones, evidentemente, ayuda a transmitir lo que está no tanto en la partitura sino en la música que suena.

**MM:** Pues nada, ya estaríamos porque luego comentar, bueno en el libro salen muchas cosas que a mí me han pasado también como montadora musical ...me parece tremendo eso de haber dado música compuesta por usted y que el montador musical no se lo haya escuchado todo para ponerlo , me parece increíble, y bueno estas cosas pasan...



**JN:** sí, eso fue...no era exactamente montador musical eran los montadores de imagen...

**MM:** ¡¡¡ahhh, de acuerdo!!! Pensaba que era el montador musical que tenía que poner su música que le había dado y luego tenía....vale, vale

**JN:** no...no...era un documental con muchísimos capítulos que se llamaba *El arca de Noé*...

(Dejamos por unos momentos la grabación puesto que la conversación deriva hacia lo que es propiamente la ambientación musical. Sin embargo, la tenemos que reemprender puesto que surgen temas interesantes para la filmación del concierto)

**JN:** La visión un poco del músico o del profesional que a través de la televisión tiene la posibilidad de ver cómo toca un maestro. Ver cómo toca un gran solista o un gran instrumentista y, entonces, la frustración que supone ese punto de vista que tienes la oportunidad de ver a un maestro tocando y el realizador no te deja verlo. Una vez por lo que decíamos antes, porque él se convierte en el protagonista y no te deja ver lo que hace el verdadero protagonista que es el que está tocando. Entonces, has querido grabar porque decía yo que cuando empezaba yo, que estaba estudiando la batería...además era una época en que en España no se encontraban discos de jazz, no había conciertos de jazz...la única forma era pues si pasaba por aquí alguien y actuaba en televisión y te lo retransmitían...entonces, la frustración tremenda de que dices: "Hombre, va a tocar fulanito, ha pasado por aquí y va a salir en televisión y te ponías a verlo...era frustrante no poder ver lo que estaba haciendo por lo que te decía al principio. Quiero ver lo que hace el bailarín.

**MM:** claro...yo aquí, en el Liceu he grabado ballets y una de las personas me dijo, por favor no hagáis como otras veces que es que no se ven los pies del bailarín.

**JN:** Claro, claro..

**MM:** y entonces es que dices si estamos viendo un vídeo de ballet y no vemos los pies, o la expresión de los brazos...

**JN:** y volvemos otra vez a criterios cinematográficos. Si yo no enseño de entrada por ejemplo, cómo está colocado el ballet, me voy directamente a planos cortos, planos de aquí, planos de allí, llega un momento que pierdo la perspectiva del ballet. Por ejemplo, a mí, el

ballet, prefiero verlo desde el piso de arriba que desde el piso de abajo. ¿Por qué? Pues porque desde el piso de arriba tengo la perspectiva, el plano general de arriba donde me da la posición, la coreografía, cosa que desde abajo, sobre todo desde muy cerca, todo eso se pierde. Con eso te explico todo. Estos vídeos que te hablaba antes, arranca una pieza dentro del ballet y ni siquiera te das cuenta cómo evolucionan porque estamos todos en plano medio, plano corto, plano de detalle, primeros planos y dices, no es eso lo que yo miraría

**MM:** como me dijo Robert...aquí sí que se ve la flauta, pero estos planos que se ven los morros del músico y un trocito así de instrumento que él lo encuentra horrible. Y me dijo..."yo no lo entiendo".

**JN:** lo que te decía del violín. Es que en algunos de los clips que me has mandado está un *tutti* de orquesta y ni siquiera es un plano del violinista tocando sino un plano cortísimo con el puente, las manos, el arco...

**MM:** Sí, sí...totalmente de acuerdo.

**JN:** esto no tiene sentido (plano corto de contrabajo) si no va a algún lado.

Por cierto...volviendo a lo que decías tu de saber o no saber música, yo tengo alguna grabación de conciertos dirigidos por mí y cuando no se sabe música...hombre, el ataque de una cuerda a la hora de montar, más o menos todo el mundo lo pone, pero el gesto del director, no. Y es molestísimo, extraordinariamente molesto ver que el gesto del director no está realmente donde tiene que estar. ¿Que no lo capta más que un profesional? Pues sí o no...pero en cualquier caso, un concierto, la retransmisión de un concierto es un testimonio y no puede quedar un testimonio en el que el director realmente está marcando un poco antes un poco después de lo que suena, no corresponde exactamente al sitio, entonces, buscar la sincronía del plano del director es, si no sabes música, si no sabes realmente lo que está haciendo...

**MM:** no...y yo pienso que, además del testimonio, ¿qué más da que la gente no lo sepa? Hay que enseñárselo...

**JN:** no..pero es un testimonio, es un documento...entonces, yo, hay alguno en que veo ahora y no está en su sitio el plano del director no está en su sitio. Hay un concierto que por otra parte sonó muy bien, un concierto con la Joven Orquesta de Madrid que era excelente...ese

año la orquesta era excelente y los planos del director a mí me ponen de los nervios porque no están en su sitio y eso es porque el que está detrás...no sabe...

**MM:** entonces...ahora se me ha ocurrido...del Concierto de Año Nuevo, ¿qué me diría?

**JN:** Eso es otra cosa porque eso ya se ha convertido en un espectáculo en donde...

**MM:** pero tiene los elementos que usted me está diciendo, ¿no? Saben lo que están haciendo...evidentemente.

**JN:** saben lo que están haciendo porque ya el planteamiento del concierto es otro. Desde el momento en que te sales de la sala de conciertos porque hay un ballet, el planteamiento de ese concierto ya no es la retransmisión de un concierto. Es un concierto más otras cosas y entonces se acepta que el espectador que está en la sala ve una cosa y el espectador del mundo que ve eso, está viendo otra y, entonces, estamos jugando con otros elementos, con otras cosas y el planteamiento es diferente, ya no es la retransmisión de un concierto normal, donde se trata de retransmitir lo que pasa. No retransmites lo que pasa, retransmites parte de lo que pasa y parte de cosas que no pasan o que pasan en otro lado

**MM:** Pero a pesar de mucha gente, por ejemplo, compañeros míos dicen que es lo típico, que es lo tradicional y tal, no deja de ser cuestionable su calidad y su manera de hacer...

**JN:** es que hay una confusión...

**MM:** lo de antiguo y lo...

**JN:** Sí...hay una pregunta que estaba, que leí y que ahora no ha salido que me decías algo donde hablabas de la modernidad...

**MM:** sí, sí..

**JN:** Y yo decía... ¿y qué es la modernidad?

**MM:** Bueno, es un poco lo que explica en su libro, ¿no? Que confundimos lo antiguo con lo clásico...

**JN:** y lo viejo...

**MM:** lo viejo, lo viejo...

**JN:** claro. El concepto de modernidad... ¿qué es el concepto de modernidad? ¿qué es moderno? Resulta que, ¿el Bosco no es moderno? Precisamente, antes de ayer hablaba con un amigo mío, un arquitecto que había estado en Madrid viendo la exposición de El Bosco y decía: “es increíble, ¡qué moderno es! “ Y dices... ¡claro! Y Un *cello*, vas a ver unos cuadros de un *cello* que son increíblemente modernos. Entonces, ¿la modernidad qué es? Es algo, normalmente, lo que se entiende por modernidad, es algo que pasa...eso sí que se queda viejo...lo que muchas veces la gente considera modernidad, es lo que se queda viejo.

**MM:** Bueno es como cuando pone el ejemplo de poner una música rock en un documental cuando dices si dentro de 50 años esa música sí que es vieja... ¿no? si no lo haces con la música implícita, si no lo trabajas...

**JN:** claro, si no tiene un sentido. Por ejemplo, si esa música está puesta porque sí y no hay ningún elemento en la imagen en que enganche con ese planteamiento musical, pues cuando pasa el tiempo esa música queda ridícula...es decir, no tiene sentido. Porque eso, el concepto de la modernidad, a ver si te paso una cosa que saqué de un libro de Albert Boadella que se llamaba Memorias de un payaso y hace una reflexión tan lúcida de vanguardia, moderno y contemporáneo, de una lucidez extraordinaria.

**MM:** Pues me encantaría y me vendría muy bien.

**JN:** te lo voy a pasar. Creo que lo tengo aquí y ahora te lo paso por correo.

**MM:** Pues nada, muchas gracias. Me parece muy interesante...

## ENTREVISTA ALBERT NIETO

**(Entrevista en diferido por correo electrónico, 29-Julio-2017)**

**Marta Millà (MM):** En su libro *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*, manifiesta su interés en la gestualidad del músico desde hace muchos años. Me gustaría que me explicara en qué momento considera que, además del “gesto técnico” del músico para proyectar su sonido, hay también un “gesto expresivo” que suponga una verdadera comunicación con el espectador, “el flujo de emociones y sensaciones”, tal como lo define usted.

**Albert Nieto (AB):** Es difícil dar una respuesta precisa pues hablamos de conceptos extraordinariamente sutiles. El “gesto técnico” es un gesto necesario, básico, y se pasa al “gesto expresivo” cuando el intérprete se involucra de una manera notoria en el trasfondo del carácter musical, para sugerirnos que la música que está proyectando tiene un determinado carácter. Pero reconocerlos es sumamente subjetivo, y es el espectador quien debe apreciarlo en base a su intuición perceptiva y, quizás también, a su experiencia observadora sobre este aspecto.

**MM:** ¿Cuál es la línea que separa un gesto expresivo de una gesticulación gratuita que convierte la interpretación en un “teatro” más que en una interpretación que surge de lo que la música quiere comunicar?

**AN:** También es una cuestión muy sutil, y de nuevo es el espectador quien debe percibir o no esa gestualidad excesiva. Por ejemplo, Lang Lang declara que siente una necesidad corporal para comunicar y que sus gestos no son gratuitos; pero hay un público a quien le parece excesiva su extraversión y cree que “hace teatro”. Por tanto, para mí se traduce en definitiva en una elección del público de asistir o no a un concierto de un determinado intérprete o verlo o no en vídeo según sea su sensibilidad y afinidad por él. Pero recomendaría a ese público más “estricto” que se libere de prejuicios más propios de otra época y que se deje llevar por el carácter comunicativo de la música a través del gesto del intérprete. No estamos escuchando un disco, sino que estamos ante una “imagen musical”, lo que es un fenómeno más completo que vale la pena aprovechar y disfrutar. Creo que es lo que también piensa Alfred Brendel cuando habla de su profesor Edwin Fischer: «Verle era algo extraordinario y no hacía teatro»

alguno. Y si lo hacía, se trataba del teatro más maravilloso que he visto nunca. Simplemente manaba de él, se ajustaba a la música y ayudaba sobremedida a que sus interpretaciones resultasen absolutamente memorables». Referente al pianista chino, comenta el crítico musical Xavier Chavarria, « (...) porque Lang Lang es un fenómeno puramente visual: es preciso verle, no sólo escucharle, porque buena parte de su magnetismo y atractivo reside en la imagen que transmite, tanto de la obra de arte musical como de él mismo». En el ámbito pedagógico tuvo un cierto arraigo incorporar la gesticulación como última etapa del proceso de estudio de una obra, tras “aprenderse las notas” y aplicar los demás elementos musicales (fraseo, dinámica, pedal, sonido...), como si de una prótesis ortopédica se tratara. Esta gestualidad impostada es ridiculizada por el escritor uruguayo Mario Benedetti en su cuento titulado *La expresión*, perteneciente a *La muerte y otras sorpresas*, en donde relata el suceso acaecido a un pianista.

**MM:** En la encuesta que he realizado, muchas de las personas se han fijado y valorado positivamente en cómo los intérpretes gesticulan, ya sea el director de orquesta, ya sean, por ejemplo, los intérpretes del quinteto de viento. ¿Son los músicos conscientes de ello? ¿Puede tener incidencia si saben que se les está grabando?

**AN:** No puedo estar en la mente de todos los músicos, pero no hay duda de que hay cada vez hay más intérpretes, sobre todo cuando actúan como solistas, que se dan cuenta de la importancia que tiene la comunicación corporal para influir más en la percepción global del espectador y que la comunicación, y por tanto el disfrute del espectador, e incluso el del propio intérprete, sea mayor. Por ejemplo, las pianistas optan por no tapar su rostro con su melena para que podamos apreciar su expresión facial.

Lo esencial consiste en que el músico sienta siempre esa necesidad de comunicación expresiva corporal, tanto si actúa en un estudio de grabación o bien ante un auditorio repleto de público, independientemente de si sabe que le están filmando. Otra cuestión es que, si se trata de un videoclip o grabación en estudio, se utilicen medios técnicos auxiliares para potenciar la comunicación, por ejemplo, por medio de coreografías.

**MM:** Recuerdo un viaje que hice a los lugares donde vivió Johann Sebastian Bach. Pude asistir a la interpretación de los *Conciertos de Brandenburgo* en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Realmente, fue la capacidad de comunicación de los músicos lo que me subyugó. Su gestualidad fue excepcional...todo lo contrario de lo que vi en una orquesta española

interpretando los mismos conciertos. ¿Qué persona o personas deben ser los responsables de que esta gestualidad llegue a los espectadores?

**AN:** Evidentemente, depende de cada músico sentir esa necesidad expresiva que acabo de comentar. Lo que pasa es que si está aletargada por la tradición de una enseñanza restrictiva, el director de la orquesta puede potenciarla con sus consejos. Lo podemos ver claramente en la “Verbier Festival Music Camp Orchestra” dirigida por Alondra de la Parra, donde los jóvenes intérpretes manifiestan su entusiasmo tocando a menudo de pie y bailando ante una música tan alegre como es el *Danzón n°2* de Márquez; o con la Orquesta BandArt dirigida desde el puesto de concertino por Gordan Nikolic, pues actúan de pie precisamente para potenciar al máximo la gestualidad. Y cada vez son más los cuartetos que actúan de pie, como el *Emerson Strings Quartet*, el *Brodsky Quartet* o el *Apollon Musagete Quartet*, pues son conscientes de que su mayor movilidad va en beneficio del carácter extravertido de la obra. Por otro lado, empiezan a haber orquestas que contratan los servicios de un actor o de un director de escena para trabajar aspectos relacionados con la actitud escénica de los músicos, desde que pisan el escenario hasta que lo abandonan.

En relación a la vivencia que usted comenta en Alemania, independientemente de la actitud de los intérpretes, el lugar del concierto puede influir para que se cree una magia especial. Disponemos de un emocionante testimonio, en forma de vídeo, de un recital del pianista Andrés Schiff celebrado en la Iglesia Protestante de Leipzig, ciudad donde precisamente se compuso la colección de las *Suites francesas* de Johann Sebastian Bach, que era el programa del concierto. Antes de iniciar el recital, permaneció unos momentos pensativo con sus manos entrelazadas como si se tratara de una plegaria, de lo que podemos deducir una actitud de reverencia al compositor en un lugar tan emblemático. Yo viví una experiencia cautivadora en la Basílica de Santa María del Pi en Barcelona, en un concierto dedicado a obras de Arvo Pärt y Bernat Vivancos, pues el coro de la Radio de Letonia creó tal magia en un lugar tan singular que al final del concierto me ocurrió lo que suele suceder a los espectadores de los países germánicos después de permanecer extasiado con obras de larga duración: la imposibilidad de aplaudir inmediatamente después de finalizar. Este es un aspecto interesante del concierto, y que yo denomino “el espíritu del directo”. Hay filmaciones que recogen ese estado especial de los espectadores, como Claudio Abbado dirigiendo obras como el *Requiem Alemán* de Brahms o el *Requiem* de Mozart.



Pero no hay duda de que la actitud de los intérpretes es vital. Una experiencia impactante para mí, y que fue uno de los desencadenantes de mi estudio sobre la gestualidad, fue observar los rostros serios de los músicos de una orquesta de cuerda profesional interpretando la alegre y vitalista *Vistas al mar* de Eduard Toldrà: nada más paradójico, contradictorio e inverosímil.

**MM: La pregunta anterior, quiere hacer referencia a una determinada “dirección de actores”. Esto pasa en el teatro... ¿cree que en los conciertos, sobre todo los que se van a filmar, es importante que exista este papel? ¿Ve importante un diálogo entre el director de orquesta y el realizador, por ejemplo, para afrontar la filmación?**

**AN:** En principio no tiene que haber diferencias entre una interpretación sin o con filmación, pues la necesidad gestual expresiva debe ser siempre inherente al intérprete como condición *sine qua non* y, por tanto, sin necesidad de que haya un “director de actores”. No obstante, siempre es interesante que el director de orquesta pueda dar pistas al realizador de aquellos momentos musicales especialmente interesantes que pueden ser debidos a un instrumentista en particular o al propio director, dando por descontado la conveniencia de que la filmación siga a los instrumentos por el discurrir de la partitura.

**MM: Está claro que para nosotros, los profesionales de la imagen, independientemente de la importancia del “gesto técnico”, es el “gesto expresivo” el que nos ayudará a obtener una filmación más atrayente. Pero, ¿cómo trabaja usted o qué elementos son importantes para dicha comunicación?**

**AN:** Tanto como pianista como profesor, considero que el aspecto fundamental consiste en captar el carácter de la música o, en todo caso -pues no siempre es tan evidente-, asignarle el que nosotros pensemos que puede tener; a partir de ahí, se trata de vivirlo interiormente para que salga también a relucir al exterior. Tenemos infinidad de caracteres extravertidos o introvertidos por los que optar; pero además, también hay que dar su importancia a elementos del discurso musical, como son la vivencia de los silencios, el poner en evidencia los ritmos sincopados o los puntos culminantes, o ser sensible a los enlaces entre los movimientos de las obras, entre otros elementos.

**MM: ¿Podría hacerme una valoración general de cómo ve las filmaciones de conciertos de música clásica? Es decir, cuando usted se dispone a visionar un concierto filmado o retransmitido en directo, ¿qué valora tanto desde el punto de vista de músico como de especialista en la gestualidad del intérprete?**

**AN:** Valoro, sobre todo, que se vea la imagen frontal del intérprete que está actuando en cada momento, pues así puedo apreciar su expresión corporal y facial. Y si se trata de una agrupación, lo ideal es que el intérprete escogido por el realizador no tenga la vista en la partitura sino en el director o en sus compañeros; así, podremos apreciar mejor su gestualidad facial y, musicalmente, tiene más coherencia como diálogo musical. Por descontado, también valoro que la filmación, cuando se trata de una orquesta, vaya siguiendo a los instrumentistas que intervienen en cada momento. También es interesante filmar a un solista que, aunque no esté tocando en ese momento, le vemos inmerso totalmente en la música, en lo que yo denomino “vivencia de espera”, como ocurre con los pianistas Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Kathia Buniatishvili, las violinistas Sara Chang y Patricia Kopatchinskaja, la violonchelista Sol Gabetta, o la trompetista Alison Balsom, por citar algunos de los instrumentistas que se caracterizan por valorar esta actitud.

Otro momento interesante para el realizador es captar la gestualidad del intérprete cuando llega un silencio repentino, pues el carácter que contiene, proveniente de la música precedente (dramatismo, interrogación, sorpresa, humor, duda, solemnidad, meditación...), puede ser potenciada con el tipo de inmovilidad y de actitud del músico.

Pero por desgracia, en la mayoría de filmaciones de pianistas y de instrumentistas de cuerda y de viento, los realizadores abusan del enfoque de las manos, privándonos lamentablemente del mayor goce que produce la observación de los movimientos expresivos del cuerpo y del rostro en particular. A mi modo de ver, este enfoque de la cámara sería comparable a mirar las pequeñas pinceladas del pintor en un cuadro, y sólo estaría justificado si se hiciera con la finalidad de realizar un estudio de tipo técnico. Voy a citar varios ejemplos que claman al cielo: un realizador, sabedor de la gran facilidad técnica del pianista György Cziffra, se concentra en un plano único de las manos revoloteando sobre el teclado mientras que interpreta el *Grand Galop Chromatique* de Liszt. En el vídeo que contiene los *Estudios* de Debussy interpretados por Mitsuko Uchida no hay ni un solo enfoque frontal, precisamente siendo una pianista de gran expresividad facial; y en contadas ocasiones lo tenemos en el vídeo del pianista Krystian Zimerman interpretando obras de Chopin. En el conocido vídeo del concierto del pianista Grigory Sokolov en París, el enfoque desde su espalda apenas

recoge a vislumbrar las manos y su perfil. Y un caso mucho más incongruente lo encontramos en el vídeo titulado *Alfred Brendel On Music. Three Lectures*, donde Brendel comenta la connotación gestual del carácter gracioso en el segundo movimiento de la *Sonata op.31 n°1 (Andante grazioso)* de Beethoven, pues justo cuando lo interpreta al piano, la filmación se queda incomprensiblemente con el plano de sus manos.

El realizador debe estar atento, cuando filma a una agrupación camerística, de que los músicos no se tapen unos a otros. Especialmente, en el caso de un dúo con piano, me parece una descortesía que se tape sistemáticamente al pianista, pues tenemos el derecho a disfrutar de su gestualidad.

Se puede dar el caso de que el intérprete cause una gran fascinación en el público—como ocurría con el pianista Van Cliburn— por lo que aceptaría de buen grado que la cámara se apartase del intérprete por unos instantes para recrearse con alguna persona extasiada y reflejar así el ambiente tan especial.

Como conclusión, soy muy crítico con las filmaciones en que se apartan enseguida de la imagen facial del intérprete, pues me priva del placer que produce su comunicación visual, relegándome al placer parcial que ocasiona la música fonográfica.

**MM:** ¿Usted considera los primeros planos de los músicos como planos básicamente pedagógicos?

**AN:** Los planos frontales y cercanos de un músico, que raramente los podemos encontrar en una sala de conciertos, pueden llevarnos a concentrar demasiado la atención en las expresiones faciales, distrayéndonos del resultado global, por lo que conviene considerarlos sobre todo desde un punto de vista pedagógico. Dicho esto, podemos disfrutar mucho con ellos: me encanta la toma frontal de los pianistas, y cuando voy a un concierto intento situarme buscando el contacto visual con él: observar las manos moviéndose por el teclado apenas me interesa.

## Entrevista Xavier Garasa, realizador Televisió de Catalunya

(Sant Joan Despí, septiembre de 2017)

**Marta Millà (MM):** Para situar un poco tu mundo profesional...hace años, cuando aún no te conocía, ya oía hablar de ti como el realizador experto en multicámara, incluso con alguna que otra entrevista en algún medio de comunicación. ¿Cómo empezaste a trabajar en multicámara en el medio audiovisual? ¿Cuál fue tu primera producción?

**Xavier Garasa (XG):** Bueno, yo empecé en realidad a los 17 años en TVE (Televisión Española), donde estuve durante 3 años y, ahí, empezó mi primer contacto con el mundo de la multicámara por mi afición al fútbol. Allí, como mero observador porque, de hecho, mi trabajo era como de tercer o cuarto ayudante de una retransmisión. En televisión había meritorios y, entonces, la escalera era bastante larga para subir; pero sí que aproveché un poco para empezar a contaminarme de fútbol, en concreto, y, sobretodo, la multicámara, como especialidad de televisión.

**(MM):** Mi trabajo de investigación, parte, de hecho, del mundo del fútbol. He dividido la tarea del realizador en dos tipos de trabajo previo: la táctica y la estrategia. Evidentemente, sabrás a qué me refiero; la táctica como posicionamiento y la estrategia como el juego entre los jugadores. Yo me refiero a la táctica como posicionamiento de cámaras y a la estrategia como la manera de crear juego. Para ti, qué es primero cuándo te proponen una realización, ¿la táctica o la estrategia?

(evidentemente, dejo de lado partidos de la Champions donde todo es normativo o partidos que se realicen en el Camp Nou, supongo que conocidísimo por ti y, por tanto, con poca táctica que pensar)

**Xavier Garasa:** Primero...táctica y estrategia es similar. Antes de empezar una producción, aunque se pueda pensar que es repetitiva y, en el caso del fútbol, que cada partido puede ser igual...yo creo que no. Antes de hacer una táctica o una estrategia hay que documentarse y esto es aplicable a cualquier producción. Entonces, para documentarse hay que ver, en el caso de un partido de fútbol, qué elementos tiene este partido de fútbol que lo hace diferente a los demás o qué lectura quiero hacer yo de este partido de fútbol y qué táctica voy a hacer yo luego para explicar este partido de fútbol y que, con la táctica que yo haga, se entienda de la manera que yo quería que se representase. Esto es aplicable a cualquier producción y, también, a un concierto. Para retratar bien un concierto o para grabar bien un concierto pues,

efectivamente, si tienes los conocimientos suficientes, pues mirar las partituras, los instrumentos o el rider que hay; pensar detenidamente en función de los medios que tienes, cómo vas a utilizar o qué cámaras o qué sitios vas a priorizar en el escenario. Esto no se puede aplicar sistemáticamente porque ya lo has hecho en otro concierto, sino que yo creo que es diferente hacer un concierto de un grupo de folk que hacer un concierto, con un pianista o con una orquesta sinfónica. Entonces, cada sitio, cada evento tiene una disposición diferente que si conoces, te has documentado y has estudiado, pues luego puedes aplicar la táctica con los conocimientos que tengas.

**(MM):** Siguiendo con el símil del mundo del fútbol, en un partido, el ritmo lo marca el mismo partido –seguramente muchos espectadores sabrían diagnosticar un partido como aburrido y falta de ritmo o, al contrario, un partido cuyo dinamismo hace que el espectador siga en la pantalla-; sin embargo, ¿puedes, como realizador, modificar el ritmo visual sea como sea el “juego”?

**(XG):** El caso del fútbol es un mundo un poco particular porque todo el mundo sabe mucho de fútbol. Antes que hablábamos un poco de la táctica y de la documentación, yo creo que, en función del partido, tú tienes que inventarte un ritmo diferente. Es más en función del partido que no del tipo de juego que hagan. Un Barça-Madrid se tiene que realizar de una manera concreta, no puedes darle un ritmo que tú quieras sino que tienes que seguir el ritmo que te marcan los jugadores. Quiero decir: si en un Barça-Madrid tú haces “boniquismos”<sup>1</sup>, das más información de la necesaria o si lo quieres adornar con excesivas repeticiones o planos cortos, por muy bonitos que sean, la gente en un Barça-Madrid lo que quiere ver es el plano general y dónde está el balón. Esto, uno. Y, por otra parte, quiere ver toda la polémica, que con repeticiones tú satisfagas lo suficiente como para que quede esclarecido. En un Barça-Madrid tienes que hacer esto y en un partido en general importante, esto sería el número uno.

Yo me acuerdo una vez que tuve la oportunidad de ir a Estados Unidos que los realizadores del básquet decían: “si yo tengo un director- para ellos realizador es lo mismo- que se pierde algún momento del juego cuando el balón está en movimiento, lo cambio”. Esto sería la mentalidad para un partido de fútbol importante. Luego, hay otros partidos de fútbol que por el ritmo que tengan, por la calidad diferente, por la trascendencia, que sí que puedes tú forzar un poquito, si el partido está aburrido: vamos a hacer más repeticiones, vamos a hacer más

---

<sup>1</sup> Con este substantivo se denominan aquellos planos no tan descriptivos sino estéticos.

detalles o vamos a seguir el juego más desde abajo para tener otro ángulo más vistoso. Por supuesto que se puede alterar un poco el ritmo.

**(MM):** Y, en un concierto, ¿en qué medios piensas para dar el ritmo que tú deseas a un concierto?

**(XG):** En un concierto, si pudiera pedir y si estuviésemos en televisiones ricas, pediría que todas las cámaras tuviesen movimiento: *spydercam*, *travelling*, grúas... a mí me cuesta mucho ver una producción musical con planos estáticos; y luego, también evitar planos muy frontales que aplastan mucho. Pero, en general, el tema movimiento, tanto mecánico, por ejes o por *zoom*, porque a veces, sin movimiento de pedestal también se puede buscar movimiento: teleobjetivos, zoom, movimiento de cámara.

**(MM):** ¿Crees que ritmo musical es igual que ritmo audiovisual? ¿deben ir a la par? Me refiero a imágenes lentas, movimientos lentos... ¿Estaría bien romper e ir un poco más allá? ¿Cómo lo ves?

**(XG):** A mí me gusta siempre dar los contrapuntos en todo. En una tertulia me gusta muchas veces más ver el que está escuchando que el que está hablando; prefiero ver la reacción que tiene el que está escuchando porque está escuchando alguna cosa que lo alude a él en directo que no, ver el que está hablando sobre el otro. En un concierto de música puede ser lo mismo. Está bien en momentos más puntuales quizás ver cómo se está preparando la trompeta que ver tocar la trompeta y combinar un poco los recursos que tengas y adaptándolos al lenguaje televisivo que quieras dar en cada momento.

**(MM):** ¿En una realización de cualquier producto audiovisual existe “una buena dosis de renuncia”, también en la realización audiovisual de un concierto de música clásica nos encontramos con la mirada discriminatoria de un realizador. ¿Qué es lo que te determina como realizador para descartar planos? O, al contrario, ¿qué es lo que no dejarías que se perdiera el espectador audiovisual en la realización de un concierto? Puedes poner un ejemplo concreto.

**(XG):** Se tiene que renunciar siempre a algo y, a veces, no es nada muy preparado. Siguiendo en ese momento la intuición y siguiendo que la cámara te está mirando a tí de manera particular, por atracción o por simbiosis o por lo que sea, pues acabas yendo a esa cámara. Muchas veces también por precedentes o porque tienes un *déja vu* que, de repente dices, me va a funcionar mejor eso.

**(MM):** Bueno, la experiencia profesional y la intuición, ¿no?

**(XG):** Sí.

**(MM):** Una vez un técnico de sonido, gran profesional que graba conciertos de música, me comentó que “menos es más”. Es decir, una buena grabación no significa poner muchos micrófonos, sino pocos y bien colocados. ¿Piensas lo mismo de las cámaras?

**(XG):** Bueno, yo creo que es diferente el sonido que la imagen. En el sonido, aparte de la posición en que pongas los “micros”, es la calidad del “micro”. Si tú, en un concierto de clásica pones un buen “micro”, bien puesto, te capta más que 12 “micros” malos. En las cámaras no es tanto, yo creo que cuantas más cámaras, mejor.

**(MM):** Después de haber trabajado con distintos realizadores...¿me puedes decir cuál es la estrategia que usas tú para ver todas las cámaras en la Unidad Móvil? Según Robert...normalmente, los realizadores ven las 3 cámaras centrales, eso dificulta la realización. Con otra pregunta...¿cómo puedes mantener el *flow* de la realización?

**(XG):** Bueno, el truco es primero la experiencia de muchos años de haberlo hecho; luego, hay un truco claro que es prepararse muy bien la retransmisión y saber muy bien lo que quieres hacer porque luego, como has dicho antes, pues muchas veces no hay tiempo y, el concierto, el evento pasa volando y muchas veces acabas haciendo cosas que no habías planificado y, al revés, quieres hacer muchas cosas y se te quedan en un saco roto porque no puedes ejecutarlas. Yo me organizo intentando estar en medio del escenario del sitio en concreto tanto en la unidad móvil como en mi cabeza sitúo las cámaras a la derecha o a la izquierda de ese eje central y entonces así me organizo mejor y sé qué cámaras voy a pinchar en función de donde esté la jugada o la situación o el foco de atención del evento en concreto. Esta es una organización básica de cámaras. Es básico el conocimiento de dónde están las cámaras. Hay gente que cuando mira los monitores no sabe qué cámara está dando ese plano. Si tú no le pones el número que pone el monitor y le preguntas: ¿qué cámara es ese plano? Seguro que no lo sabrán. Yo sé, cuando planifico un concierto, qué cámara está dando el plano. Eso es una ventaja, una ventaja de experiencia, tampoco no es que sea...yo lo he hecho muchos años y también es trabajo de planificación y de pensar. Antes del concierto hacer la táctica; antes, cuando hablábamos de la táctica, esa es mi táctica para que luego pueda dar una rápida ejecución de lo que quiero transmitir.

**(MM):** Según lo que me has comentado de Estados Unidos, ¿para ti cuál sería el balón en un concierto de música clásica?

**(XG):** *El concertino.*



**(MM):** Ya, pero...aquello que no te querrías perder; o sea el concertino es fundamental pero me refiero a aquello que crees que un espectador no te perdonaría que en este momento no enseñaras. ¿O crees que hay una parte artística...?

**(XG):** Yo creo que no hay nada indispensable y que todo es necesario. Entonces, que cada momento se puede dar algo clave...pero, no hay nada que sea clave absolutamente.

**(MM):** Pues ya estamos. Muchas gracias.

# EVALUACIÓN ROBERT GUMMLICH

## Realizador Digital Konzert Hall

**(Evaluación y comentarios recibidos por correo electrónico, 1-Julio-2013)**

He querido incluir, con el permiso de Robert Gummlich, esta evaluación y comentarios sobre el trabajo realizado en la filmación de un concierto de Jordi Savall en julio del 2013 porque pienso que es un análisis muy valioso por parte de uno de los realizadores que forman parte del equipo de la Digital Konzert Hall.

Hi Marta,

thank you once again for this great opportunity you offered us with this visit in Barcelona. We enjoyed it very much and I do hope that we will stay in touch, personally as well as professionally.

I was really impressed about the quality and size of TV3 as I told you before: In Germany regional stations sometimes exist only in some small blue-box-studios. So: Wow! Very impressing. All: The bandwidth of your programmes, the technical standard and the great staff that seem to work very professionally.

I think that all of you work very well together as a team. For me this is the most important aspect that there is no aggression or anger during the recordings. Of course sometimes someone starts to speak louder, but I liked to see that especially Toni, Pep and you seem to know quite well how to interact and work together. And you laughed and spoke together afterwards.

Of course it was a very difficult production situation for you, but I remember when I worked as Assistant Director, I always wished to have one more day to prepare everything better. You never have enough time to be perfectly prepared, I think that is part of our job ;-D Speaking of that I liked very much the way you dealt with this situation, because you didn't panic, but concentrated very hard to make the best out of it! Very good! And you even found time to take care of Anja & me, even better! I don't think I could have done that.

I think there are two kinds of people: One group loses their nerves in stress-situations and do not reach their potential. These people also fail in examinations etc. The other group has the

ability to concentrate harder in stressful situations and can activate higher creativity than in normal situations. The second group is typically born for the stage or tv-live-work, but also surgeons or pilots need this ability (but often fail in "normal" life, because they miss the adrenaline during housework or tax-work ;-D). I belong clearly to the second group (even as a child I only play the piano concentrated in front of the audience and never at home). And I think that you belong to the second group as well.

So much about your person and work.

About the production in general: It was better than I expected and I am sure that after some postproduction the result will be honestly ok. That is because you have a very good cameracrew the found good pictures when you told them to. But the live mix was not following the music all the time, especially in the complex musical situations. After three or four shots "in the music" there followed a longer wide shot (during which Toni prepared the next shots). This does not produce the flow of pictures I try to create, when all the pictures during a production are exactly on the music. It is more like "in and out of the music", like waking up in between, loosing the flow.

And because of the improvisation Toni did not always use the best pictures but often only the ones from the middle (K5 / 6). I know the problem: You might loose the cameras, that are not directly in front of you, out of the focus when you are improvising. And I think especially the choir looked better from the sides in profiles.

And then there is a general thought: For me it is absolutely Director's work to choose the instruments, the angles and the shots. It is most important not only to have the right instrument. I also try to think if the music calls for a detail / close-up of an instrument or wide shots, pans or even a crane-movement. Or if I have to see only some faces of the choir or a large group. I try to hear this in the music when I do the preparations. So on the one hand Toni gives a lot of creative responsibility to Pep.

And if you improvise you can not think about these categories anyway but you have to take what you can get because you do not have the time to concentrate on the music and change camerapictures. So for me as a director I think I loose a great part of my creative tools if I only improvise.

But: I sometimes work with your system as well when we have to. For example when we broadcasted the "Magical flute" in March from the Berliner Philharmonie without rehearsal.

Nanna did your you, Hannah arranged the cameras (we had a very simple but foolproof system) and I mixed the pictures. But I prefer to be prepared.

And this is the last thought: Preparations. You told me that you never use scripts in any productions situation. The result is that all of you together have to give the camera crew a lot of information in the right moment. And because in every mobile all over the world there are communication problems and the music is sometimes very loud and sometimes three persons talk at the same time, this creates a situation where misunderstandings and faults a to be expected. So I would think of doing a little paperwork (perhaps not a whole plan, but a small list for every cameraperson for every piece so she / he can concentrate on the tasks and prepare). For example:

K 6 Jubilate

1.) Violins

after cue from Marta (you only say: K 6 change to choir)

2.) Sopranos Choir

after cue

3.) Solo Sopran

etc.

Even if the cameraperson did not understand everything she / he knows where to go and the moment for a change.

It is the same system you use, so Toni does not need to learn anything new, but the advantage would be that you only have to check if the cameraperson is on the right picture and you have to talk less. And the cameraperson can "pre-think" about the next picture.

But of course: To write this down, you need all the information at least one day before production.

Robert Gummlich

## Entrevista a José Nieto

(9 de Octubre del 2016, Hotel Liceu, Barcelona)

**Marta Millà (MM):** Como compositor, no sólo de música incidental, sino también de música Sinfónica, como *El castillo interior* (2015) entre otras obras, me gustaría preguntarle, a modo genérico, qué esperaría de una obra suya ante la propuesta de ser grabada. De alguna manera, qué le gustaría que recibiera el espectador a través de la pantalla de todo aquello que usted ha dejado escrito en una partitura.

**José Nieto (JN):** Lo que espero en el caso de una retransmisión, no estamos hablando de un videoclip, no estamos hablando de hacer videoarte a partir de una música sino que entiendo que estás hablando de retransmitir el concierto al espectador que no está allí. Pues, en el fondo, lo que yo esperaría es que fuerais capaces de retransmitir y, efectivamente, transmitir al espectador lo que el espectador querría haber visto si hubiese estado allí. Es decir, yo creo que la realización, para mí, debe ser un medio para hacer llegar al espectador lo que está pasando, en este caso, en la sala de conciertos y no un fin en sí mismo. Es decir, no voy a hacer arte con la retransmisión. Eso es otra cosa, eso es un trabajo más, digamos, de videoclip que otra cosa pero, en cuanto a la palabra estricta de retransmitir, pues yo lo que esperaría es eso, que el espectador viese lo que él hubiese querido ver si hubiera estado presente. Tengo un ejemplo... hace poco, me compré un blue-ray de un ballet británico Matthew Bourne y tenía una realización buena, excepto que en muchos momentos lo que tú querías ver no estaba. Yo quiero ver si está bailando, quiero ver la figura del bailarín, no quiero que cambie 27 veces de plano y que el protagonista de lo que veo sea la cámara, sea el realizador. El protagonista es el bailarín y quiero ver lo que hace.

**MM:** También podemos entrar en la parte de videoclip -no videoclip entendido como tal- puesto que no sólo quiero investigar el momento de la retransmisión en directo, sino que, si después hay una post-producción, hasta dónde se puede llegar. Que sea una retransmisión, como usted dice, fiel a la partitura o que sea lo que el espectador quiere ver o en qué momento se cruza la frontera ya de videoarte...Así, ¿valora más una realización tipo *performance*, eso de los 27 cambios de plano que me nombraba, o una realización literal? Usted, en sus composiciones, ¿preferirá un seguimiento literal de la melodía o cree que hay muchos elementos en la partitura para escapar a este seguimiento?

**JN:** No...yo no hablo de un seguimiento de la partitura. Es que yo creo que no es la partitura lo que hay que seguir. Yo creo que lo que hay que seguir es la música. Y, con criterio cinematográfico. ¿A qué me refiero con criterio cinematográfico? Pues alguno de los clips que me has enviado en la encuesta, a mí, ya no como músico sino como cineasta, me llama mucho la atención porque, por ejemplo, encuentro que no hay correspondencia entre el tamaño de la música y el tamaño del plano. Eso es algo que, precisamente ayer estaba enseñando en el Máster del liceu a los compositores y les demostraba ejemplos. Sobre este plano de detalle yo no puedo componer un tutti de orquesta porque se produce una dicotomía grande y eso no es efectivo. Pues muchas veces pasa y en algunas de las cosas que me has enviado hay un tutti de orquesta y estoy viendo las manos del violín primero o del violín tercero porque la imagen, de repente, parece muy bonita o parece interesante pero cuando decía “lo que el espectador quiere ver” me refiero a eso, me refiero, echo de menos un tratamiento más cinematográfico del concierto, no tanto musical, sino cinematográfico. Es decir que haya una correspondencia entre tamaños de plano, densidades musicales, naturalmente cuando hay un instrumento protagonista, quiero ver el instrumento protagonista. Cuando el director está haciendo algo interesante quiero ver al director, pero echo de menos siempre el criterio este de cineasta. El ejemplo que te he contado antes, si hay un tutti de orquesta no quiero ver el plano en detalle de las manos del violín tercero...o la cara del violín tercero.

**MM:** Una vez leído el libro que presentará en el Liceu de Barcelona “José Nieto: un encuentro imprescindible”, veo que su *background* no sólo tiene su origen en la música popular y la radio como elemento mediador, sino que asistía de bien pequeño a los conciertos de música clásica de la ONE. Me gustaría conocer la mirada de una orquesta a través de los ojos de “José Nieto, niño”. ¿Podría recordar qué era lo que le atraía a partir del momento en que el director daba la entrada con la batuta? ¿Cómo miraba la música? ¿Qué mira actualmente en un concierto?

**JN:** Ya no tan niño... estamos hablando de 14-15 años, estaba en el instituto cuando empecé a ir a los conciertos del Monumental. La orquesta tocaba los viernes por la tarde en el Palacio de la Música y los sábados por la mañana hacía un concierto en el Teatro Monumental de Madrid que es un teatro grande que es ahora la sede de la orquesta de radio y televisión. Entonces, claro que tengo un recuerdo. Tengo un recuerdo visual muy curioso y muy interesante porque yo iba a las entradas más baratas del teatro. Me costaban, me acuerdo, 8 ptas. Y era el último piso. Si no conseguía las tres primeras filas ya no tenía

visión de toda la orquesta. A partir de la quinta fila no veía el director y empezabas según ibas cada vez menos, cada vez menos. Entonces era un poco angustioso porque afortunadamente casi siempre conseguía más entradas más cercanas pero el hecho de estar presente en un concierto y por ejemplo no ver el director me parecía como que faltaba algo. Entonces ese es un poco el recuerdo que tengo. Yo eso naturalmente lo veía en plano general te puedes imaginar que desde el piso de arriba lo que veías era un plano general de la orquesta claro tú haces de cámara tú dirigías tu atención si en un momento determinado pues había algo especial de trompeta pues mirabas al trompeta, si había algo de timbal, pues mirabas al timbal. Es decir que, tú hacías digamos tu propia selección de lo que veías pero en función de eso de qué era interesante en cada momento.

**MM:** actualmente, con la formación que tiene usted, cree que hay una distancia entre cómo veía los conciertos sin tanta formación musical o lo mira tal y como ahora le exigiría a un realizador, por ejemplo.

**JN:** No, no, no, no...cuando yo voy a un concierto es igual que cuando voy al cine en principio trato de ser espectador. Un oyente. ¿Cuándo me salgo de esto? Cuando no me interesa lo que veo o lo que oigo. Entonces, en ese momento, empieza a entrar otro tipo de...

**MM:** como de análisis...

**JN:** análisis y entonces empiezas a ver pues esto no está bien, puesto no sé qué...pero si el concierto está bien o la película está bien sencillamente la capacidad de análisis inmediata desaparece y en todo caso es a posteriori cuando analizas lo que has visto, lo que has oído. Pero, no...como oyente lo que sí ha cambiado es la distancia porque ahora puedo entradas mejores y tal...

Es igual, es decir que si realmente hay una intervención importante de la sección de metal, evidentemente la atención te va a la sección de metal pero claro, teniendo en cuenta que el ojo aunque es parecido, el funcionamiento del ojo es parecido al de la cámara o el de la cámara es parecido al del ojo la cámara realmente cuando encuadra, excluye de forma más contundente todo lo demás y el ojo no excluye, tú concentras la atención en la sección de metal o en la percusión o en el concertino y de alguna manera no estás excluyendo el resto de la orquesta. Esa es la diferencia fundamental que claro cuando alguien hace un plano de detalle como te decía antes, del primer violín, está excluyendo todo lo demás. Entonces, si ese plano primero no está justificado pues porque el violinista está haciendo un solo en ese



momento una intervención importante digamos que ahí es donde se produce una especie de cruce extraño entre lo que oyes y lo que ves.

**MM:** ¿El realizador debe tener formación musical para poder captar aquello que quiere el compositor o para saber transmitir la partitura a un público quizás ajeno al mundo musical? ¿o piensa que es un simple gestor de imágenes con una estética particular para cada creación?

**JN:** ¡Qué va...! Absolutamente necesario. Vamos a ver, cuando estabas hablando de la necesidad de no de saber música cuando yo, he trabajado mucho en el ballet, ¿Quién es el que realmente le dice al técnico de luz, cuándo entra un determinado pasaje musical? ¿Cuándo tiene que hacer un cambio de luz?

Pues tiene que hacer un cambio de luz cuando en la partitura toca esto y hace esto. Entonces, el técnico de luz nunca sabe música, pero claro que hay una persona siempre en el ballet y supongo que en la ópera también dónde alguien está siguiendo la partitura y en la partitura es donde están marcados los cambios de luz o los cambios de escenografía. Es decir que, realmente, es imprescindible que haya alguien que sepa música que sea capaz de leer una partitura para que el espectáculo sea posible. Pues, cuánto más, cuando el objeto de del espectáculo es una orquesta que está tocando. ¿Cómo sabes cuándo van a entrar las trompas o los metales?.

Muchas veces se nota que el realizador no sabe y entonces muchas veces dices...¿por qué me está enseñando esto?

**MM:** yo le llamo un gestor de imágenes...

**JN:** un gestor de imágenes pero como sordas. Un gestor de imágenes sordas. Esto aquí, esto aquí, esto aquí...ahora corto, esto me aburre y pongo esto. Realmente lo que está sonando y lo que está viendo no tiene una relación clara.

**MM:** Totalmente de acuerdo y en cuanto la concepción global de la obra ¿no?

**JN:** Por supuesto

**MM:** porque sabiendo música, creo que puedes también, no sólo saber cuándo entra el solo este sino qué color le vas a dar a esa retransmisión, qué ritmo,

**JN:** Claro, en uno de los clips que me has enviado había un momento que me pareció excelente. No recuerdo en cuál...era uno de ...una sección de metal e iban interviniendo y era

como un crescendo y efectivamente, la cámara arrancaba de un solo individuo, de las trompas o no recuerdo bien y la cámara iba haciendo un zoom retro , abriendo a medida que la sonoridad...y yo decía: “Esto es, esto es”.

Eso no se puede hacer si no sabes música.

**MM:**

Me ha gustado el concepto de música implícita. Me parece muy gráfico. Nunca...vaya si lo ha dicho en algún libro más, no lo recordaba.

**JN:** No

**MM:** Sí que he leído sobre música diegética , no diegética, todo esto...pero lo de música implícita me ha gustado mucho.

**JN:** Lo de implícita es un término que yo utilizaba en las clases pero que realmente el que lo ha sistematizado ha sido Vicente Ruiz Antón en este libro y antes en su tesis doctoral que es, precisamente, sobre la música en el documental. El documental como campo de experimentación y ha recogido el tema de la música implícita que curiosamente ahora al venir este año con los alumnos del master pues al repasar el guión de la clase efectivamente he visto que ahí estaba. Música explícita o música implícita.

**MM:** Yo, por eso lo he relacionado con la realización. Sí puede existir una realización implícita, que creo que es lo que un poco me ha estado contando. Si haces una realización explícita...sales totalmente de lo que es.

**JN:** el plano corto excluye.

**MM:** Del mismo modo que, para un ballet, hacer una síntesis de un guión como el de “El corazón de piedra verde”, implica “*una buena dosis de renuncia*”, también en la realización audiovisual de un concierto de música clásica nos encontramos con la mirada discriminatoria de un realizador. ¿A qué renunciaría usted en una partitura suya? O, al contrario, ¿qué no dejaría que se perdiera el espectador audiovisual de su música? Puede poner un ejemplo concreto.

**JN:** Enlazamos con la primera pregunta. Lo que me gustaría es que, puesto que el lenguaje audiovisual es el que es, el lenguaje de la imagen es el que es, pues yo sé que tú no puedes estar mostrando todo el tiempo todo ni puedes retransmitir un concierto en plano general y

entonces lo que no se trataría de renunciar, en todo caso renunciar a lo superfluo...o a lo secundario, más que a lo superfluo, se supone que en una partitura no debe haber nada superfluo, pero sí a lo secundario. Entonces, pues claro, si hay una melodía de flauta y hay un contrapunto de otro instrumento pues no puedes estar enfocando a los dos...o sí, hay recursos de dividir la pantalla o de sobreimpresiones, etc, etc, pero yo me iría siempre, pediría que estuviéramos viendo exactamente lo que te he dicho antes... si yo estuviera en un concierto a dónde miraría.

**MM:** Por ejemplo, un ejemplo concreto, en “Castillo interior” qué le gustaría si pudiéramos tener la oportunidad de filmar?

**JN:** El Castillo interior está pensado como una obra no de concierto tradicional. Yo creo que el concierto. No sé si viene a cuento o no pero me encantará comentarlo contigo...yo creo que el concierto como se ven todavía los conciertos en 99% de los casos...yo creo que es un espectáculo obsoleto. Yp creo que el ritual del concierto distanciador decimonónico no tiene cabida en este momento y se está probando porque la Edad Media de los asistentes a los conciertos cada vez es más alta.

No estoy hablando de España que ya sabemos el nivel que hay pero yo paso mucho tiempo en Londres voy allí a los conciertos y voy al teatro y el nivel , perdón, la media de edad de la gente que va a ver una obra de Shakespeare es mucho más baja que la media de edad que va a oír un concierto de Beethoven o de Shost. Y esos es un hecho. Vas y lo ves. Como a mi me gusta y soy curioso pues llegas al auditorio y echas un vistazo y no es que no haya gente joven pero menos. Es decir, el hecho teatral sigue atrayendo a gente joven porque se renueva y el concierto no como contenido sino formalmente el concierto no se renueva y sigue siendo en la mayor parte de los casos una especie de ritual siempre distanciador donde el director no habla el director es como una especie de Dios que sale, que saluda...ceremoniosos, es como una especie de ceremonia. Yo creo que eso tiene que cambiar. Hay gente que ya está haciendo otro tipo de planteamiento en los conciertos pero yo creo que sino no hacemos nada. Es decir, hace poco estaba en Granada, precisamente cuando estaba en la obra esta de Teresa de Jesús y decían que la media de edad de espectadores para la orquesta de Granada estaba en 60 y tantos años. Entre otras cosas porque ahí hay otros problemas no pueden contratar aumentos, eso está pasando en muchos sitios, no pueden contratar solistas, no pueden contratar aumentos y entonces el repertorio que toman es el de la orquesta que se reduce al primer

Barroco y al período clásico y un poquito de Romanticismo, pero poco y encima pues eso es cada vez menos atractivo. Entonces todo esto, venía a que la suite de Teresa de Jesús, está pensada como un concierto teatralizado que yo creo que es lo que hay que hacer, hay que empezar a teatralizar el concierto. No a poner bailarines en el concierto y a poner lucecitas pero sí a teatralizar un poco. ¿En qué sentido? Pues, lo de Teresa de Jesús fue muy sencillo. A parte de que hay un narrador, en este caso una narradora no es un narrador sino es personaje. Entonces, alguien que dice, recita textos de Teesa de Jesús. Pero desde el principio eso está pensado que esa actriz, es una actriz que habla, no tiene porqué cantar y está pensado que tiene que estar aquí que tiene que haber un foco, que la orquesta tiene que tener atriles de ópera para poder oscurecer la orquesta, para poder...el día del estreno fue muy sencillo, además lo hicimos en media hora con las luces que había en el teatro, un ciclorama blanco detrás de la orquesta y unas luces azules, rojas, blancas frías y luz cálida...es decir 3 o 4 tonos de luz que había indicaciones... es decir, en este movimiento el fondo es rojo, en este movimiento. No sé qué...cuando está la actriz foco a la actriz, naturalmente el director siempre. Si no está la actriz la orquesta tiene otro protagonismo...es decir, teatralizar un poco el concierto que se podría hacer incluso en el caso de que no haya una actriz o de que no haya...por ejemplo, el cello solista, el solista se sienta en una silla, cuando le toca se pone de pie y está todo iluminado y entonces todo eso es una distracción. El hecho de que el solista que está sentado, cuando hay 4 no te digo nada, se ponga de pie, abra el papel y todo esto, eso distrae la atención, no es teatral. Porqué el solista no está en la oscuridad y se enciende una luz cuando va actuar? A eso me refiero, es decir, darle ese giro al concierto y bueno, como me has hablado de Teresa de Jesús, pues así estaba planteada Teresa de Jesús. Hace muchos años, muchos, muchos años...vi en Los Ángeles un concierto, fui a un concierto donde había un oratorio de Stravinsky y ahí estaba ya esto que te estoy diciendo y hace muchos, muchos años...el coro no estaba vestido desmoking ni las señoras estaban vestidas...estaban con gabardinas, perfectamente escogidas de una gama de colores, todas diferentes pero todas entonadas, había un narrador que era un actor conocido de allí, ahora mismo no me acuerdo, pero uno de los grandes actores conocidos de allí y el escenario era un escenario de teatro; es decir, que yo creo que el concierto tiene que empezar a ir por ahí, que de alguna manera, muchos realizadores es lo que buscáis cuando retransmitís. Es decir, buscar que aquello no sea una cosa tan fría, tan distanciadora, y yo creo que el problema no está en que lo retransmitáis de una manera o de otra sino que lo que hay allí para enseñar no es bonito. En el siglo XXI, el mundo de la imagen....

**MM:** ...hay que buscarse la vida para hacer atrayente lo que ya es decimonónico.

**JN:** absolutamente...ha permanecido...si lo piensas, el ritual del concierto...

**MM:** totalmente, no sé si ha leído el libro de James Rhodes, Instrumental, bueno está superbién, yp era un poco reacia por ciertos temas y así, digo no sé cómo será, pero es que hace un retrato de lo que es un concierto que es que está muy bien y habla en una parte también de lo que es la retransmisión, los programas de televisión y beno es que lo retrata superbién, los directores, las salas de concierto...la verdad es que estça obsoleto.

**JN:** absolutamente

**MM:** entonces claro, buscar la fórmula de realización para que esto se haga atrayente en televisión con la cantidad de programas que hay hoy en día que bueno, las audienias son las que son...es muy difícil, ¿no?

**JN:** luego, dices, las salas de concierto. Hay salas y salas. Por ejemplo el Monumental de Madrid a mi me parece un sitio imposible porque no he visto nunca un sitio tan frío de aspecto para asistir a un concierto. Lo comparas con el Barbican de Londres y dices, hombre es verdad que el ritual es el mismo pero la luz es otra. Por ejemplo, la madera del auditorio es madera cálida, madera un poco más oscura, con calidez. La luz es luz así...pero es un poco tamizada, un poco cálida, hay otras salas como esta...madera clara, luz ni cálida ni nada, luz.

**MM:** totalmente plana ¿no?

**JN:** totalmente plano y entonces pues ahí todavía...incluso cuando estamos diciendo que decimonónico, yo supongo que en el XIX era desde el punto de vista de la luz era más interesante un concierto, que no podías poner focos.

**MM:** Cuando estuve en Berlín, es que me ha gustado mucho esto que ha salido aquí...establecí relación con el director de allá y se portaron muy bien, me enseñaron todo y él me pidió que...bueno, Barcelona resulta atrayente, le gustaría ver el Palau de la Música o l'Auditori...yo die, bueno cuando hagamos uno yo te lo diré y si quieres, puedes venir. Lo pedí en TV3, me dijeron que ningún problema y él vino. Entonces él cuando estuvo viendo la retransmisiónme encantó porquehabló de la fluidezque él le llamaba flow, porque estaba ya viendo como hacíamos el trabajo nuestro equipo y decía,luego me lo dijo a mí aparte, los cámaras trabajan superbién, todo el mundo trabaja superben, pero la crítica que hago es que no existe esta fluidez, el pulso...que no es una sincronía exacta que es lo que a mi me

gustaría investigar por ahí: el cómo conseguir esta pulsación a través de la imagen. Porque él me decía, entras y sales continuamente y no hay esta fluidez que entras en el vídeo, en la visualización de plano tras plano y te quedas ahí, sino que lo que me ha pasado es que no existe esta fluidez. Me gustó mucho lo que me dijo porque yo ahora cuando trabajo en algún concierto con algún compañero pienso cómo conseguir esa fluidez en esa partitura, cómo seguir el pulso de la música con la imagen?

**JN:** Pues fíjate, es curioso porque una de las cosas que insisto mucho con los compositores pero no solamente con los compositores yo doy clase también en la escuela de cine, por ejemplo, en noviembre yo vengo a un máster de montaje y lo que más insisto con ellos es en que el montaje tiene que tener pulso musical, el montaje tiene que respirar musicalmente y que tiene que haber cómo se consigue eso? Pues con una relación entre el movimiento que hay en la imagen que estás tomando o que hay en la película, en el caso de la película es la que está, la relación entre el movimiento que hay en el plano y el corte del plano. Cuando la relación entre el movimiento y el corte tiene musicalidad entonces el montaje respira y el montaje fluye y les pongo unos ejemplos muy sorprendentes de montajes hechos de esta manera a los cuales tú lo ves, captas cuál es el pulso del montaje y resulta que tú le añades una música que no está pensada para eso pero que tiene ese pulso y sorprendentemente funciona. Entonces, yo creo que cuando retransmitís es al revés, hacer eso pero en directo. Es decir ¿Cuál es el pulso de la música? Pues ahora los cambios, cortes de plano y cómo paso de esto a esto tiene que tener respiración musical. Entonces, por ejemplo, si estás en un adagio, cuidado con los planos por corte; porque los planos por corte te van a dar algo que no está en el espíritu de la música. Por ejemplo, no coincidir un cambio de plano sincrónico con un ataque de orquesta porque eso le da dureza. Entonces, la fluidez viene precisamente en que la música no esté matemáticamente sincronizada, que no se perciba la sincronía- Tiene que estar, yo prefiero utilizar en clase el término articulada. Entonces, el grado de articulación puede ser sincronía dura, cuando quieres retransmitir algo con sensación de violencia y cuando no, la sincronía tiene que no ser perceptible. El espectador no se tiene que dar cuenta que estás siguiendo...

**MM:** que estás siguiendo frase A, frase B...

**JN:** claro, por ejemplo muchas veces...ya sabes cuando se trabaja para cine se mide exactamente el fragmento musical aquí pasa esto aquí lo otro y tú compones una música, al cambio de este plano pasa esto, al cambio de este plano pasa esto...cuando no es una

secuencia de acción, cuando no buscas una sincronía realmente dura, evidente y violenta, siempre llegábamos con el bloque, en principio lo montas donde estaba previsto y ves que todo va bien. Entonces, lo normal era decirle al montador: bien, pues ahora retrasa toda la música cuatro fotogramas...desplazas música, todavía aguanta tres fotogramas más, dos fotogramas más y al final de donde estaba prevista la música desde el punto de vista matemático retrasas la música con respecto la imagen seis fotogramas, siete fotogramas y cambia absolutamente; es decir, la música sigue estando articulada, pero la articulación ya no es perceptible, ya no es visible. Eso es fluir, eso es el fluido.

**MM:** no...me ha encantado porque la coincidencia en música articulada y la música en retransmisión me ha recordado...al revés...

**JN:** es lo que hacéis en directo, cuando es retransmisión en directo y si estais en postproducción estáis haciendo lo mismo. No poniendo una música en la imagen, sino poniendo una imagen en la música. El criterio sería el mismo. ¿Dónde corto el plano? ¿Dónde pongo este plano? Y sobre todo ¿cómo lo pongo? Lo pongo exactamente cuando ataca pues, en ciertas obras sí, pero en ciertas obras no. Lo tendré que poner un poquito antes, lo tendré que poner un poquito después, no cortaré en un plano...es decir, muchas veces no quiere decir que ir por encadenado, si tú haces un encadenado de 12 fotogramas es como si fuera corte pero suave. Es decir, jugar con esas sutilezas. No es o corte o encadenado...encadenado, ¿de cuánto? Encadenado de 48 fotogramas no es igual que un encadenado de 24. Incluso un encadenado de 24, de un segundo equivale a que prácticamente no se percibe que hay un encadenado pero no está la dureza del corte. Fíjate que estamos hablando de criterios cinematográficos.

**MM:** totalmente

**JN:** de montaje, de montador

**MM:** y por último, también me ha encantado lo de la percepción ¿no? Que cuando define música aplicada dice que es aquella que tiene que ser analizada fundamentalmente desde el punto de vista de la percepción, no?

**JN:** claro. Qué produce la música

**MM:** qué efecto producen el oyente...aquí me parece que se ha parado demasiado allá la entrevista, porque me parecía muy interesante y enseguida Vicente ha ido hacia otros



derroteros y me gustaría más profundizar porque llevado a la visualización en conciertos cómo conseguir la percepción pretendida por el compositor

**JN:** pues realmente, mediante todas estas cosas que estamos hablando. Por ejemplo antes has mencionado así como de “pasadilla” el tema del color. Claro, eso es lo que me ha llevado a mí a hablarte de la teatralización del concierto porque...qué vas a hacer con el color, el color es el que hay, la luz es la que hay. Entonces, incluso, ahora no tanto pero yo recuerdo que en las primeras transmisiones de conciertos o de obras de teatro, lo primero que hacía el equipo de tv era ¡¡¡uah!!! Soltar unos chorros de luz porque las cámaras...

**MM:** Bueno, ahí tuvimos un problema nosotros con un director que vino al Palau de la Música hace unos años....no grabábamos eh? Por la luz que poníamos la tv; dijo que no grababa y no grababa...y los músicos no podían ni leer la partitura y él decía que con esa luz no grababa y tuvimos...

**JN:** claro, claro...pero además, la luz que echaban entonces, más bien recuerdo de obras de teatro en las que yo intervine. De repente decía, viene tv a grabar. Bueno colocaban unos focos de aquellos, unos sirios...toda la escenografía aplastada, y entonces, verdaderamente era peor cuando realmente de lo que estamos hablando es de retransmitir un poco teatralizando y el teatro es fundamentalmente juego de luz y entonces claro lo que pasa es que si no está, no está...qué le vas a hacer. Claro, el tema del color, como decíamos, pues sería importante ¿qué obra estoy tocando? Estoy tocando una obra del siglo XX, de los 90, de estos que son especulación intelectual, Xenakis...o estoy transmitiendo Brahms? El color que me da, pues no es lo mismo, porque además hay una relación entre el color visual y el color musical. Eso es una cosa que enseño yo ahí todos los días. A ver...nosotros muchas veces decimos, el color de la orquesta...y el color de la orquesta nos estamos refiriendo al timbre de la orquesta. Y podemos hablar de brillo, mate, es oscuro, es claro y todas estas referencias que hacemos a la música son referencias que hacemos también al color. Entonces el tratar de buscar esas relaciones, evidentemente, ayuda a transmitir lo que está no tanto en la partitura sino en la música que suena.

**MM:** Pues nada, ya estaríamos porque luego comentar, bueno en el libro salen muchas cosas que a mí me han pasado también como montadora musical ...me parece tremendo eso de haber dado música compuesta por usted y que el montador musical no se lo haya escuchado todo para ponerlo , me parece increíble, y bueno estas cosas pasan...

**JN:** sí, eso fue...no era exactamente montador musical eran los montadores de imagen...

**MM:** ¡¡¡ahhh, de acuerdo!!! Pensaba que era el montador musical que tenía que poner su música que le había dado y luego tenía....vale, vale

**JN:** no...no...era un documental con muchísimos capítulos que se llamaba *El arca de Noé*...

(Dejamos por unos momentos la grabación puesto que la conversación deriva hacia lo que es propiamente la ambientación musical. Sin embargo, la tenemos que reemprender puesto que surgen temas interesantes para la filmación del concierto)

**JN:** La visión un poco del músico o del profesional que a través de la televisión tiene la posibilidad de ver cómo toca un maestro. Ver cómo toca un gran solista o un gran instrumentista y, entonces, la frustración que supone ese punto de vista que tienes la oportunidad de ver a un maestro tocando y el realizador no te deja verlo. Una vez por lo que decíamos antes, porque él se convierte en el protagonista y no te deja ver lo que hace el verdadero protagonista que es el que está tocando. Entonces, has querido grabar porque decía yo que cuando empezaba yo, que estaba estudiando la batería...además era una época en que en España no se encontraban discos de jazz, no había conciertos de jazz...la única forma era pues si pasaba por aquí alguien y actuaba en televisión y te lo retransmitían...entonces, la frustración tremenda de que dices: "Hombre, va a tocar fulanito, ha pasado por aquí y va a salir en televisión y te ponías a verlo...era frustrante no poder ver lo que estaba haciendo por lo que te decía al principio. Quiero ver lo que hace el bailarín.

**MM:** claro...yo aquí, en el Liceu he grabado ballets y una de las personas me dijo, por favor no hagáis como otras veces que es que no se ven los pies del bailarín.

**JN:** Claro, claro..

**MM:** y entonces es que dices si estamos viendo un vídeo de ballet y no vemos los pies, o la expresión de los brazos...

**JN:** y volvemos otra vez a criterios cinematográficos. Si yo no enseño de entrada por ejemplo, cómo está colocado el ballet, me voy directamente a planos cortos, planos de aquí, planos de allí, llega un momento que pierdo la perspectiva del ballet. Por ejemplo, a mí, el

ballet, prefiero verlo desde el piso de arriba que desde el piso de abajo. ¿Por qué? Pues porque desde el piso de arriba tengo la perspectiva, el plano general de arriba donde me da la posición, la coreografía, cosa que desde abajo, sobre todo desde muy cerca, todo eso se pierde. Con eso te explico todo. Estos vídeos que te hablaba antes, arranca una pieza dentro del ballet y ni siquiera te das cuenta cómo evolucionan porque estamos todos en plano medio, plano corto, plano de detalle, primeros planos y dices, no es eso lo que yo miraría

**MM:** como me dijo Robert...aquí sí que se ve la flauta, pero estos planos que se ven los morros del músico y un trocito así de instrumento que él lo encuentra horrible. Y me dijo..."yo no lo entiendo".

**JN:** lo que te decía del violín. Es que en algunos de los clips que me has mandado está un *tutti* de orquesta y ni siquiera es un plano del violinista tocando sino un plano cortísimo con el puente, las manos, el arco...

**MM:** Sí, sí...totalmente de acuerdo.

**JN:** esto no tiene sentido (plano corto de contrabajo) si no va a algún lado.

Por cierto...volviendo a lo que decías tu de saber o no saber música, yo tengo alguna grabación de conciertos dirigidos por mí y cuando no se sabe música...hombre, el ataque de una cuerda a la hora de montar, más o menos todo el mundo lo pone, pero el gesto del director, no. Y es molestísimo, extraordinariamente molesto ver que el gesto del director no está realmente donde tiene que estar. ¿Que no lo capta más que un profesional? Pues sí o no...pero en cualquier caso, un concierto, la retransmisión de un concierto es un testimonio y no puede quedar un testimonio en el que el director realmente está marcando un poco antes un poco después de lo que suena, no corresponde exactamente al sitio, entonces, buscar la sincronía del plano del director es, si no sabes música, si no sabes realmente lo que está haciendo...

**MM:** no...y yo pienso que, además del testimonio, ¿qué más da que la gente no lo sepa? Hay que enseñárselo...

**JN:** no..pero es un testimonio, es un documento...entonces, yo, hay alguno en que veo ahora y no está en su sitio el plano del director no está en su sitio. Hay un concierto que por otra parte sonó muy bien, un concierto con la Joven Orquesta de Madrid que era excelente...ese

año la orquesta era excelente y los planos del director a mí me ponen de los nervios porque no están en su sitio y eso es porque el que está detrás...no sabe...

**MM:** entonces...ahora se me ha ocurrido...del Concierto de Año Nuevo, ¿qué me diría?

**JN:** Eso es otra cosa porque eso ya se ha convertido en un espectáculo en donde...

**MM:** pero tiene los elementos que usted me está diciendo, ¿no? Saben lo que están haciendo...evidentemente.

**JN:** saben lo que están haciendo porque ya el planteamiento del concierto es otro. Desde el momento en que te sales de la sala de conciertos porque hay un ballet, el planteamiento de ese concierto ya no es la retransmisión de un concierto. Es un concierto más otras cosas y entonces se acepta que el espectador que está en la sala ve una cosa y el espectador del mundo que ve eso, está viendo otra y, entonces, estamos jugando con otros elementos, con otras cosas y el planteamiento es diferente, ya no es la retransmisión de un concierto normal, donde se trata de retransmitir lo que pasa. No retransmites lo que pasa, retransmites parte de lo que pasa y parte de cosas que no pasan o que pasan en otro lado

**MM:** Pero a pesar de mucha gente, por ejemplo, compañeros míos dicen que es lo típico, que es lo tradicional y tal, no deja de ser cuestionable su calidad y su manera de hacer...

**JN:** es que hay una confusión...

**MM:** lo de antiguo y lo...

**JN:** Sí...hay una pregunta que estaba, que leí y que ahora no ha salido que me decías algo donde hablabas de la modernidad...

**MM:** sí, sí..

**JN:** Y yo decía... ¿y qué es la modernidad?

**MM:** Bueno, es un poco lo que explica en su libro, ¿no? Que confundimos lo antiguo con lo clásico...

**JN:** y lo viejo...

**MM:** lo viejo, lo viejo...

**JN:** claro. El concepto de modernidad... ¿qué es el concepto de modernidad? ¿qué es moderno? Resulta que, ¿el Bosco no es moderno? Precisamente, antes de ayer hablaba con un amigo mío, un arquitecto que había estado en Madrid viendo la exposición de El Bosco y decía: “es increíble, ¡qué moderno es! “ Y dices... ¡claro! Y Un *cello*, vas a ver unos cuadros de un *cello* que son increíblemente modernos. Entonces, ¿la modernidad qué es? Es algo, normalmente, lo que se entiende por modernidad, es algo que pasa...eso sí que se queda viejo...lo que muchas veces la gente considera modernidad, es lo que se queda viejo.

**MM:** Bueno es como cuando pone el ejemplo de poner una música rock en un documental cuando dices si dentro de 50 años esa música sí que es vieja... ¿no? si no lo haces con la música implícita, si no lo trabajas...

**JN:** claro, si no tiene un sentido. Por ejemplo, si esa música está puesta porque sí y no hay ningún elemento en la imagen en que enganche con ese planteamiento musical, pues cuando pasa el tiempo esa música queda ridícula...es decir, no tiene sentido. Porque eso, el concepto de la modernidad, a ver si te paso una cosa que saqué de un libro de Albert Boadella que se llamaba Memorias de un payaso y hace una reflexión tan lúcida de vanguardia, moderno y contemporáneo, de una lucidez extraordinaria.

**MM:** Pues me encantaría y me vendría muy bien.

**JN:** te lo voy a pasar. Creo que lo tengo aquí y ahora te lo paso por correo.

**MM:** Pues nada, muchas gracias. Me parece muy interesante...

## ENTREVISTA ALBERT NIETO

**(Entrevista en diferido por correo electrónico, 29-Julio-2017)**

**Marta Millà (MM):** En su libro *El gesto expresivo del músico o cómo disfrutar de un concierto*, manifiesta su interés en la gestualidad del músico desde hace muchos años. Me gustaría que me explicara en qué momento considera que, además del “gesto técnico” del músico para proyectar su sonido, hay también un “gesto expresivo” que suponga una verdadera comunicación con el espectador, “el flujo de emociones y sensaciones”, tal como lo define usted.

**Albert Nieto (AB):** Es difícil dar una respuesta precisa pues hablamos de conceptos extraordinariamente sutiles. El “gesto técnico” es un gesto necesario, básico, y se pasa al “gesto expresivo” cuando el intérprete se involucra de una manera notoria en el trasfondo del carácter musical, para sugerirnos que la música que está proyectando tiene un determinado carácter. Pero reconocerlos es sumamente subjetivo, y es el espectador quien debe apreciarlo en base a su intuición perceptiva y, quizás también, a su experiencia observadora sobre este aspecto.

**MM:** ¿Cuál es la línea que separa un gesto expresivo de una gesticulación gratuita que convierte la interpretación en un “teatro” más que en una interpretación que surge de lo que la música quiere comunicar?

**AN:** También es una cuestión muy sutil, y de nuevo es el espectador quien debe percibir o no esa gestualidad excesiva. Por ejemplo, Lang Lang declara que siente una necesidad corporal para comunicar y que sus gestos no son gratuitos; pero hay un público a quien le parece excesiva su extraversión y cree que “hace teatro”. Por tanto, para mí se traduce en definitiva en una elección del público de asistir o no a un concierto de un determinado intérprete o verlo o no en vídeo según sea su sensibilidad y afinidad por él. Pero recomendaría a ese público más “estricto” que se libere de prejuicios más propios de otra época y que se deje llevar por el carácter comunicativo de la música a través del gesto del intérprete. No estamos escuchando un disco, sino que estamos ante una “imagen musical”, lo que es un fenómeno más completo que vale la pena aprovechar y disfrutar. Creo que es lo que también piensa Alfred Brendel cuando habla de su profesor Edwin Fischer: «Verle era algo extraordinario y no hacía teatro»

alguno. Y si lo hacía, se trataba del teatro más maravilloso que he visto nunca. Simplemente manaba de él, se ajustaba a la música y ayudaba sobremedida a que sus interpretaciones resultasen absolutamente memorables». Referente al pianista chino, comenta el crítico musical Xavier Chavarria, « (...) porque Lang Lang es un fenómeno puramente visual: es preciso verle, no sólo escucharle, porque buena parte de su magnetismo y atractivo reside en la imagen que transmite, tanto de la obra de arte musical como de él mismo». En el ámbito pedagógico tuvo un cierto arraigo incorporar la gesticulación como última etapa del proceso de estudio de una obra, tras “aprenderse las notas” y aplicar los demás elementos musicales (fraseo, dinámica, pedal, sonido...), como si de una prótesis ortopédica se tratara. Esta gestualidad impostada es ridiculizada por el escritor uruguayo Mario Benedetti en su cuento titulado *La expresión*, perteneciente a *La muerte y otras sorpresas*, en donde relata el suceso acaecido a un pianista.

**MM:** En la encuesta que he realizado, muchas de las personas se han fijado y valorado positivamente en cómo los intérpretes gesticulan, ya sea el director de orquesta, ya sean, por ejemplo, los intérpretes del quinteto de viento. ¿Son los músicos conscientes de ello? ¿Puede tener incidencia si saben que se les está grabando?

**AN:** No puedo estar en la mente de todos los músicos, pero no hay duda de que hay cada vez hay más intérpretes, sobre todo cuando actúan como solistas, que se dan cuenta de la importancia que tiene la comunicación corporal para influir más en la percepción global del espectador y que la comunicación, y por tanto el disfrute del espectador, e incluso el del propio intérprete, sea mayor. Por ejemplo, las pianistas optan por no tapar su rostro con su melena para que podamos apreciar su expresión facial.

Lo esencial consiste en que el músico sienta siempre esa necesidad de comunicación expresiva corporal, tanto si actúa en un estudio de grabación o bien ante un auditorio repleto de público, independientemente de si sabe que le están filmando. Otra cuestión es que, si se trata de un videoclip o grabación en estudio, se utilicen medios técnicos auxiliares para potenciar la comunicación, por ejemplo, por medio de coreografías.

**MM:** Recuerdo un viaje que hice a los lugares donde vivió Johann Sebastian Bach. Pude asistir a la interpretación de los *Conciertos de Brandenburgo* en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Realmente, fue la capacidad de comunicación de los músicos lo que me subyugó. Su gestualidad fue excepcional...todo lo contrario de lo que vi en una orquesta española



interpretando los mismos conciertos. ¿Qué persona o personas deben ser los responsables de que esta gestualidad llegue a los espectadores?

**AN:** Evidentemente, depende de cada músico sentir esa necesidad expresiva que acabo de comentar. Lo que pasa es que si está aletargada por la tradición de una enseñanza restrictiva, el director de la orquesta puede potenciarla con sus consejos. Lo podemos ver claramente en la “Verbier Festival Music Camp Orchestra” dirigida por Alondra de la Parra, donde los jóvenes intérpretes manifiestan su entusiasmo tocando a menudo de pie y bailando ante una música tan alegre como es el *Danzón n°2* de Márquez; o con la Orquesta BandArt dirigida desde el puesto de concertino por Gordan Nikolic, pues actúan de pie precisamente para potenciar al máximo la gestualidad. Y cada vez son más los cuartetos que actúan de pie, como el *Emerson Strings Quartet*, el *Brodsky Quartet* o el *Apollon Musagete Quartet*, pues son conscientes de que su mayor movilidad va en beneficio del carácter extravertido de la obra. Por otro lado, empiezan a haber orquestas que contratan los servicios de un actor o de un director de escena para trabajar aspectos relacionados con la actitud escénica de los músicos, desde que pisan el escenario hasta que lo abandonan.

En relación a la vivencia que usted comenta en Alemania, independientemente de la actitud de los intérpretes, el lugar del concierto puede influir para que se cree una magia especial. Disponemos de un emocionante testimonio, en forma de vídeo, de un recital del pianista Andrés Schiff celebrado en la Iglesia Protestante de Leipzig, ciudad donde precisamente se compuso la colección de las *Suites francesas* de Johann Sebastian Bach, que era el programa del concierto. Antes de iniciar el recital, permaneció unos momentos pensativo con sus manos entrelazadas como si se tratara de una plegaria, de lo que podemos deducir una actitud de reverencia al compositor en un lugar tan emblemático. Yo viví una experiencia cautivadora en la Basílica de Santa María del Pi en Barcelona, en un concierto dedicado a obras de Arvo Pärt y Bernat Vivancos, pues el coro de la Radio de Letonia creó tal magia en un lugar tan singular que al final del concierto me ocurrió lo que suele suceder a los espectadores de los países germánicos después de permanecer extasiado con obras de larga duración: la imposibilidad de aplaudir inmediatamente después de finalizar. Este es un aspecto interesante del concierto, y que yo denomino “el espíritu del directo”. Hay filmaciones que recogen ese estado especial de los espectadores, como Claudio Abbado dirigiendo obras como el *Requiem Alemán* de Brahms o el *Requiem* de Mozart.

Pero no hay duda de que la actitud de los intérpretes es vital. Una experiencia impactante para mí, y que fue uno de los desencadenantes de mi estudio sobre la gestualidad, fue observar los rostros serios de los músicos de una orquesta de cuerda profesional interpretando la alegre y vitalista *Vistas al mar* de Eduard Toldrà: nada más paradójico, contradictorio e inverosímil.

**MM: La pregunta anterior, quiere hacer referencia a una determinada “dirección de actores”. Esto pasa en el teatro... ¿cree que en los conciertos, sobre todo los que se van a filmar, es importante que exista este papel? ¿Ve importante un diálogo entre el director de orquesta y el realizador, por ejemplo, para afrontar la filmación?**

**AN:** En principio no tiene que haber diferencias entre una interpretación sin o con filmación, pues la necesidad gestual expresiva debe ser siempre inherente al intérprete como condición *sine qua non* y, por tanto, sin necesidad de que haya un “director de actores”. No obstante, siempre es interesante que el director de orquesta pueda dar pistas al realizador de aquellos momentos musicales especialmente interesantes que pueden ser debidos a un instrumentista en particular o al propio director, dando por descontado la conveniencia de que la filmación siga a los instrumentos por el discurrir de la partitura.

**MM: Está claro que para nosotros, los profesionales de la imagen, independientemente de la importancia del “gesto técnico”, es el “gesto expresivo” el que nos ayudará a obtener una filmación más atrayente. Pero, ¿cómo trabaja usted o qué elementos son importantes para dicha comunicación?**

**AN:** Tanto como pianista como profesor, considero que el aspecto fundamental consiste en captar el carácter de la música o, en todo caso -pues no siempre es tan evidente-, asignarle el que nosotros pensemos que puede tener; a partir de ahí, se trata de vivirlo interiormente para que salga también a relucir al exterior. Tenemos infinidad de caracteres extravertidos o introvertidos por los que optar; pero además, también hay que dar su importancia a elementos del discurso musical, como son la vivencia de los silencios, el poner en evidencia los ritmos sincopados o los puntos culminantes, o ser sensible a los enlaces entre los movimientos de las obras, entre otros elementos.

**MM: ¿Podría hacerme una valoración general de cómo ve las filmaciones de conciertos de música clásica? Es decir, cuando usted se dispone a visionar un concierto filmado o retransmitido en directo, ¿qué valora tanto desde el punto de vista de músico como de especialista en la gestualidad del intérprete?**

**AN:** Valoro, sobre todo, que se vea la imagen frontal del intérprete que está actuando en cada momento, pues así puedo apreciar su expresión corporal y facial. Y si se trata de una agrupación, lo ideal es que el intérprete escogido por el realizador no tenga la vista en la partitura sino en el director o en sus compañeros; así, podremos apreciar mejor su gestualidad facial y, musicalmente, tiene más coherencia como diálogo musical. Por descontado, también valoro que la filmación, cuando se trata de una orquesta, vaya siguiendo a los instrumentistas que intervienen en cada momento. También es interesante filmar a un solista que, aunque no esté tocando en ese momento, le vemos inmerso totalmente en la música, en lo que yo denomino “vivencia de espera”, como ocurre con los pianistas Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Kathia Buniatishvili, las violinistas Sara Chang y Patricia Kopatchinskaja, la violonchelista Sol Gabetta, o la trompetista Alison Balsom, por citar algunos de los instrumentistas que se caracterizan por valorar esta actitud.

Otro momento interesante para el realizador es captar la gestualidad del intérprete cuando llega un silencio repentino, pues el carácter que contiene, proveniente de la música precedente (dramatismo, interrogación, sorpresa, humor, duda, solemnidad, meditación...), puede ser potenciada con el tipo de inmovilidad y de actitud del músico.

Pero por desgracia, en la mayoría de filmaciones de pianistas y de instrumentistas de cuerda y de viento, los realizadores abusan del enfoque de las manos, privándonos lamentablemente del mayor goce que produce la observación de los movimientos expresivos del cuerpo y del rostro en particular. A mi modo de ver, este enfoque de la cámara sería comparable a mirar las pequeñas pinceladas del pintor en un cuadro, y sólo estaría justificado si se hiciera con la finalidad de realizar un estudio de tipo técnico. Voy a citar varios ejemplos que claman al cielo: un realizador, sabedor de la gran facilidad técnica del pianista György Cziffra, se concentra en un plano único de las manos revoloteando sobre el teclado mientras que interpreta el *Grand Galop Chromatique* de Liszt. En el vídeo que contiene los *Estudios* de Debussy interpretados por Mitsuko Uchida no hay ni un solo enfoque frontal, precisamente siendo una pianista de gran expresividad facial; y en contadas ocasiones lo tenemos en el vídeo del pianista Krystian Zimerman interpretando obras de Chopin. En el conocido vídeo del concierto del pianista Grigory Sokolov en París, el enfoque desde su espalda apenas

recoge a vislumbrar las manos y su perfil. Y un caso mucho más incongruente lo encontramos en el vídeo titulado *Alfred Brendel On Music. Three Lectures*, donde Brendel comenta la connotación gestual del carácter gracioso en el segundo movimiento de la *Sonata op.31 n°1 (Andante grazioso)* de Beethoven, pues justo cuando lo interpreta al piano, la filmación se queda incomprensiblemente con el plano de sus manos.

El realizador debe estar atento, cuando filma a una agrupación camerística, de que los músicos no se tapen unos a otros. Especialmente, en el caso de un dúo con piano, me parece una descortesía que se tape sistemáticamente al pianista, pues tenemos el derecho a disfrutar de su gestualidad.

Se puede dar el caso de que el intérprete cause una gran fascinación en el público—como ocurría con el pianista Van Cliburn— por lo que aceptaría de buen grado que la cámara se apartase del intérprete por unos instantes para recrearse con alguna persona extasiada y reflejar así el ambiente tan especial.

Como conclusión, soy muy crítico con las filmaciones en que se apartan enseguida de la imagen facial del intérprete, pues me priva del placer que produce su comunicación visual, relegándome al placer parcial que ocasiona la música fonográfica.

**MM:** ¿Usted considera los primeros planos de los músicos como planos básicamente pedagógicos?

**AN:** Los planos frontales y cercanos de un músico, que raramente los podemos encontrar en una sala de conciertos, pueden llevarnos a concentrar demasiado la atención en las expresiones faciales, distrayéndonos del resultado global, por lo que conviene considerarlos sobre todo desde un punto de vista pedagógico. Dicho esto, podemos disfrutar mucho con ellos: me encanta la toma frontal de los pianistas, y cuando voy a un concierto intento situarme buscando el contacto visual con él: observar las manos moviéndose por el teclado apenas me interesa.

## Entrevista Xavier Garasa, realizador Televisió de Catalunya

(Sant Joan Despí, septiembre de 2017)

**Marta Millà (MM):** Para situar un poco tu mundo profesional...hace años, cuando aún no te conocía, ya oía hablar de ti como el realizador experto en multicámara, incluso con alguna que otra entrevista en algún medio de comunicación. ¿Cómo empezaste a trabajar en multicámara en el medio audiovisual? ¿Cuál fue tu primera producción?

**Xavier Garasa (XG):** Bueno, yo empecé en realidad a los 17 años en TVE (Televisión Española), donde estuve durante 3 años y, ahí, empezó mi primer contacto con el mundo de la multicámara por mi afición al fútbol. Allí, como mero observador porque, de hecho, mi trabajo era como de tercer o cuarto ayudante de una retransmisión. En televisión había meritorios y, entonces, la escalera era bastante larga para subir; pero sí que aproveché un poco para empezar a contaminarme de fútbol, en concreto, y, sobretodo, la multicámara, como especialidad de televisión.

**(MM):** Mi trabajo de investigación, parte, de hecho, del mundo del fútbol. He dividido la tarea del realizador en dos tipos de trabajo previo: la táctica y la estrategia. Evidentemente, sabrás a qué me refiero; la táctica como posicionamiento y la estrategia como el juego entre los jugadores. Yo me refiero a la táctica como posicionamiento de cámaras y a la estrategia como la manera de crear juego. Para ti, qué es primero cuándo te proponen una realización, ¿la táctica o la estrategia?

(evidentemente, dejo de lado partidos de la Champions donde todo es normativo o partidos que se realicen en el Camp Nou, supongo que conocidísimo por ti y, por tanto, con poca táctica que pensar)

**Xavier Garasa:** Primero...táctica y estrategia es similar. Antes de empezar una producción, aunque se pueda pensar que es repetitiva y, en el caso del fútbol, que cada partido puede ser igual...yo creo que no. Antes de hacer una táctica o una estrategia hay que documentarse y esto es aplicable a cualquier producción. Entonces, para documentarse hay que ver, en el caso de un partido de fútbol, qué elementos tiene este partido de fútbol que lo hace diferente a los demás o qué lectura quiero hacer yo de este partido de fútbol y qué táctica voy a hacer yo luego para explicar este partido de fútbol y que, con la táctica que yo haga, se entienda de la manera que yo quería que se representase. Esto es aplicable a cualquier producción y, también, a un concierto. Para retratar bien un concierto o para grabar bien un concierto pues,

efectivamente, si tienes los conocimientos suficientes, pues mirar las partituras, los instrumentos o el rider que hay; pensar detenidamente en función de los medios que tienes, cómo vas a utilizar o qué cámaras o qué sitios vas a priorizar en el escenario. Esto no se puede aplicar sistemáticamente porque ya lo has hecho en otro concierto, sino que yo creo que es diferente hacer un concierto de un grupo de folk que hacer un concierto, con un pianista o con una orquesta sinfónica. Entonces, cada sitio, cada evento tiene una disposición diferente que si conoces, te has documentado y has estudiado, pues luego puedes aplicar la táctica con los conocimientos que tengas.

**(MM):** Siguiendo con el símil del mundo del fútbol, en un partido, el ritmo lo marca el mismo partido –seguramente muchos espectadores sabrían diagnosticar un partido como aburrido y falta de ritmo o, al contrario, un partido cuyo dinamismo hace que el espectador siga en la pantalla-; sin embargo, ¿puedes, como realizador, modificar el ritmo visual sea como sea el “juego”?

**(XG):** El caso del fútbol es un mundo un poco particular porque todo el mundo sabe mucho de fútbol. Antes que hablábamos un poco de la táctica y de la documentación, yo creo que, en función del partido, tú tienes que inventarte un ritmo diferente. Es más en función del partido que no del tipo de juego que hagan. Un Barça-Madrid se tiene que realizar de una manera concreta, no puedes darle un ritmo que tú quieras sino que tienes que seguir el ritmo que te marcan los jugadores. Quiero decir: si en un Barça-Madrid tú haces “boniquismos”<sup>1</sup>, das más información de la necesaria o si lo quieres adornar con excesivas repeticiones o planos cortos, por muy bonitos que sean, la gente en un Barça-Madrid lo que quiere ver es el plano general y dónde está el balón. Esto, uno. Y, por otra parte, quiere ver toda la polémica, que con repeticiones tú satisfagas lo suficiente como para que quede esclarecido. En un Barça-Madrid tienes que hacer esto y en un partido en general importante, esto sería el número uno.

Yo me acuerdo una vez que tuve la oportunidad de ir a Estados Unidos que los realizadores del básquet decían: “si yo tengo un director- para ellos realizador es lo mismo- que se pierde algún momento del juego cuando el balón está en movimiento, lo cambio”. Esto sería la mentalidad para un partido de fútbol importante. Luego, hay otros partidos de fútbol que por el ritmo que tengan, por la calidad diferente, por la trascendencia, que sí que puedes tú forzar un poquito, si el partido está aburrido: vamos a hacer más repeticiones, vamos a hacer más

---

<sup>1</sup> Con este substantivo se denominan aquellos planos no tan descriptivos sino estéticos.

detalles o vamos a seguir el juego más desde abajo para tener otro ángulo más vistoso. Por supuesto que se puede alterar un poco el ritmo.

**(MM):** Y, en un concierto, ¿en qué medios piensas para dar el ritmo que tú deseas a un concierto?

**(XG):** En un concierto, si pudiera pedir y si estuviésemos en televisiones ricas, pediría que todas las cámaras tuviesen movimiento: *spydercam*, *travelling*, grúas... a mí me cuesta mucho ver una producción musical con planos estáticos; y luego, también evitar planos muy frontales que aplastan mucho. Pero, en general, el tema movimiento, tanto mecánico, por ejes o por *zoom*, porque a veces, sin movimiento de pedestal también se puede buscar movimiento: teleobjetivos, zoom, movimiento de cámara.

**(MM):** ¿Crees que ritmo musical es igual que ritmo audiovisual? ¿deben ir a la par? Me refiero a imágenes lentas, movimientos lentos... ¿Estaría bien romper e ir un poco más allá? ¿Cómo lo ves?

**(XG):** A mí me gusta siempre dar los contrapuntos en todo. En una tertulia me gusta muchas veces más ver el que está escuchando que el que está hablando; prefiero ver la reacción que tiene el que está escuchando porque está escuchando alguna cosa que lo alude a él en directo que no, ver el que está hablando sobre el otro. En un concierto de música puede ser lo mismo. Está bien en momentos más puntuales quizás ver cómo se está preparando la trompeta que ver tocar la trompeta y combinar un poco los recursos que tengas y adaptándolos al lenguaje televisivo que quieras dar en cada momento.

**(MM):** ¿En una realización de cualquier producto audiovisual existe “una buena dosis de renuncia”, también en la realización audiovisual de un concierto de música clásica nos encontramos con la mirada discriminatoria de un realizador. ¿Qué es lo que te determina como realizador para descartar planos? O, al contrario, ¿qué es lo que no dejarías que se perdiera el espectador audiovisual en la realización de un concierto? Puedes poner un ejemplo concreto.

**(XG):** Se tiene que renunciar siempre a algo y, a veces, no es nada muy preparado. Siguiendo en ese momento la intuición y siguiendo que la cámara te está mirando a tí de manera particular, por atracción o por simbiosis o por lo que sea, pues acabas yendo a esa cámara. Muchas veces también por precedentes o porque tienes un *déja vu* que, de repente dices, me va a funcionar mejor eso.

**(MM):** Bueno, la experiencia profesional y la intuición, ¿no?



**(XG):** Sí.

**(MM):** Una vez un técnico de sonido, gran profesional que graba conciertos de música, me comentó que “menos es más”. Es decir, una buena grabación no significa poner muchos micrófonos, sino pocos y bien colocados. ¿Piensas lo mismo de las cámaras?

**(XG):** Bueno, yo creo que es diferente el sonido que la imagen. En el sonido, aparte de la posición en que pongas los “micros”, es la calidad del “micro”. Si tú, en un concierto de clásica pones un buen “micro”, bien puesto, te capta más que 12 “micros” malos. En las cámaras no es tanto, yo creo que cuantas más cámaras, mejor.

**(MM):** Después de haber trabajado con distintos realizadores...¿me puedes decir cuál es la estrategia que usas tú para ver todas las cámaras en la Unidad Móvil? Según Robert...normalmente, los realizadores ven las 3 cámaras centrales, eso dificulta la realización. Con otra pregunta...¿cómo puedes mantener el *flow* de la realización?

**(XG):** Bueno, el truco es primero la experiencia de muchos años de haberlo hecho; luego, hay un truco claro que es prepararse muy bien la retransmisión y saber muy bien lo que quieres hacer porque luego, como has dicho antes, pues muchas veces no hay tiempo y, el concierto, el evento pasa volando y muchas veces acabas haciendo cosas que no habías planificado y, al revés, quieres hacer muchas cosas y se te quedan en un saco roto porque no puedes ejecutarlas. Yo me organizo intentando estar en medio del escenario del sitio en concreto tanto en la unidad móvil como en mi cabeza sitúo las cámaras a la derecha o a la izquierda de ese eje central y entonces así me organizo mejor y sé qué cámaras voy a pinchar en función de donde esté la jugada o la situación o el foco de atención del evento en concreto. Esta es una organización básica de cámaras. Es básico el conocimiento de dónde están las cámaras. Hay gente que cuando mira los monitores no sabe qué cámara está dando ese plano. Si tú no le pones el número que pone el monitor y le preguntas: ¿qué cámara es ese plano? Seguro que no lo sabrán. Yo sé, cuando planifico un concierto, qué cámara está dando el plano. Eso es una ventaja, una ventaja de experiencia, tampoco no es que sea...yo lo he hecho muchos años y también es trabajo de planificación y de pensar. Antes del concierto hacer la táctica; antes, cuando hablábamos de la táctica, esa es mi táctica para que luego pueda dar una rápida ejecución de lo que quiero transmitir.

**(MM):** Según lo que me has comentado de Estados Unidos, ¿para ti cuál sería el balón en un concierto de música clásica?

**(XG):** *El concertino.*

**(MM):** Ya, pero...aquello que no te querrías perder; o sea el concertino es fundamental pero me refiero a aquello que crees que un espectador no te perdonaría que en este momento no enseñaras. ¿O crees que hay una parte artística...?

**(XG):** Yo creo que no hay nada indispensable y que todo es necesario. Entonces, que cada momento se puede dar algo clave...pero, no hay nada que sea clave absolutamente.

**(MM):** Pues ya estamos. Muchas gracias.

# EVALUACIÓN ROBERT GUMMLICH

## Realizador Digital Konzert Hall

**(Evaluación y comentarios recibidos por correo electrónico, 1-Julio-2013)**

He querido incluir, con el permiso de Robert Gummlich, esta evaluación y comentarios sobre el trabajo realizado en la filmación de un concierto de Jordi Savall en julio del 2013 porque pienso que es un análisis muy valioso por parte de uno de los realizadores que forman parte del equipo de la Digital Konzert Hall.

Hi Marta,

thank you once again for this great opportunity you offered us with this visit in Barcelona. We enjoyed it very much and I do hope that we will stay in touch, personally as well as professionally.

I was really impressed about the quality and size of TV3 as I told you before: In Germany regional stations sometimes exist only in some small blue-box-studios. So: Wow! Very impressing. All: The bandwidth of your programmes, the technical standard and the great staff that seem to work very professionally.

I think that all of you work very well together as a team. For me this is the most important aspect that there is no aggression or anger during the recordings. Of course sometimes someone starts to speak louder, but I liked to see that especially Toni, Pep and you seem to know quite well how to interact and work together. And you laughed and spoke together afterwards.

Of course it was a very difficult production situation for you, but I remember when I worked as Assistant Director, I always wished to have one more day to prepare everything better. You never have enough time to be perfectly prepared, I think that is part of our job ;-D Speaking of that I liked very much the way you dealt with this situation, because you didn't panic, but concentrated very hard to make the best out of it! Very good! And you even found time to take care of Anja & me, even better! I don't think I could have done that.

I think there are two kinds of people: One group loses their nerves in stress-situations and do not reach their potential. These people also fail in examinations etc. The other group has the

ability to concentrate harder in stressful situations and can activate higher creativity than in normal situations. The second group is typically born for the stage or tv-live-work, but also surgeons or pilots need this ability (but often fail in "normal" life, because they miss the adrenaline during housework or tax-work ;-D). I belong clearly to the second group (even as a child I only play the piano concentrated in front of the audience and never at home). And I think that you belong to the second group as well.

So much about your person and work.

About the production in general: It was better than I expected and I am sure that after some postproduction the result will be honestly ok. That is because you have a very good cameracrew the found good pictures when you told them to. But the live mix was not following the music all the time, especially in the complex musical situations. After three or four shots "in the music" there followed a longer wide shot (during which Toni prepared the next shots). This does not produce the flow of pictures I try to create, when all the pictures during a production are exactly on the music. It is more like "in and out of the music", like waking up in between, loosing the flow.

And because of the improvisation Toni did not always use the best pictures but often only the ones from the middle (K5 / 6). I know the problem: You might loose the cameras, that are not directly in front of you, out of the focus when you are improvising. And I think especially the choir looked better from the sides in profiles.

And then there is a general thought: For me it is absolutely Director's work to choose the instruments, the angles and the shots. It is most important not only to have the right instrument. I also try to think if the music calls for a detail / close-up of an instrument or wide shots, pans or even a crane-movement. Or if I have to see only some faces of the choir or a large group. I try to hear this in the music when I do the preparations. So on the one hand Toni gives a lot of creative responsibility to Pep.

And if you improvise you can not think about these categories anyway but you have to take what you can get because you do not have the time to concentrate on the music and change camerapictures. So for me as a director I think I loose a great part of my creative tools if I only improvise.

But: I sometimes work with your system as well when we have to. For example when we broadcasted the "Magical flute" in March from the Berliner Philharmonie without rehearsal.

Nanna did your you, Hannah arranged the cameras (we had a very simple but foolproof system) and I mixed the pictures. But I prefer to be prepared.

And this is the last thought: Preparations. You told me that you never use scripts in any productions situation. The result is that all of you together have to give the camera crew a lot of information in the right moment. And because in every mobile all over the world there are communication problems and the music is sometimes very loud and sometimes three persons talk at the same time, this creates a situation where misunderstandings and faults a to be expected. So I would think of doing a little paperwork (perhaps not a whole plan, but a small list for every cameraperson for every piece so she / he can concentrate on the tasks and prepare). For example:

K 6 Jubilate

1.) Violins

after cue from Marta (you only say: K 6 change to choir)

2.) Sopranos Choir

after cue

3.) Solo Sopran

etc.

Even if the cameraperson did not understand everything she / he knows where to go and the moment for a change.

It is the same system you use, so Toni does not need to learn anything new, but the advantage would be that you only have to check if the cameraperson is on the right picture and you have to talk less. And the cameraperson can "pre-think" about the next picture.

But of course: To write this down, you need all the information at least one day before production.

Robert Gummlich

## APÉNDICE III: Resultados encuestas





**CUESTIONARIO PERSONAL - 1a PARTE**

Nº	Sexo	Edad	Estudios	Profesión	¿Posees estudios musicales?	En caso afirmativo, ¿cuáles?
1	Varón	Entre 36 y 55 años	FP2 Elec. Ind	Funcionari	No	
2	Mujer	Entre 36 y 55 años	Universitaris	Professora de secundària	No	
3	Mujer	Entre 21y 35 años	Periodismo	Periodista	No	
4	Hombre	Entre 36 y 55 años	Superiores + Doctorado	Profesor	No	
5	Mujer	Entre 36 y 55 años	Doctorat	Investigadora científica	Sí	Solfeig, piano, cant coral, harmonia
6	Mujer	Más de 56 años	Superiores	jubilada	No	
7	Mujer	Entre 36 y 55 años	superiores	biblioteca	Sí	título superior de guitarra del conservatorio
8	Mujer	Entre 36 y 55 años	Magisterio Logopedia Psicología	Psicóloga	No	
9	Mujer	Entre 36 y 55 años	FP 2 Administratiu	Administrativa	No	
10	Hombre	Entre 36 y 55 años	superiores (universitarios)	Informática	No	
11	Mujer	Menos de 20	Secundària	Estudiant	No	
12	Mujer	Menos de 20	1er ESO	estudiant	Sí	piano, flauta travessera i llenguatge musical
13	Mujer	Más de 56 años	llic. psicología, títol professional conservatori Liceu	jubilada / abans catedràtica de música d'institut	Sí	títol professional guitarra i llenguatge musical
14	Hombre	Más de 56 años	Licenciat en Geografia	Professor secundària	No	
15	Mujer	Más de 56 años	Universitaris	Professora	No	
16	Hombre	Entre 36 y 55 años	Universitaris	Publicista	Sí	Fins preliminar harmonia, 4art piano
17	Mujer	Entre 36 y 55 años	derecho	coordinadora de publicidad	No	
18	Hombre	Entre 36 y 55 años	Enginyer	Professor	Sí	2n guitarra i 3r solfeig
19	Hombre	Entre 21y 35 años	Superiores de música	Interprete y profesor	Sí	violin
20	Mujer	Más de 56 años		Profesora de Música en Secundaria	Sí	Superior de Música, especialidad acordeón
21	Mujer	Entre 36 y 55 años	Grado Superior	Realizadora TV	Sí	Estudios Solfeo y Piano cuando era joven
22	Mujer	Entre 36 y 55 años	Bachillerato superior	Funcionaria Administrativa	No	
23	Hombre	Más de 56 años	de tercer grado	Profesor	Sí	Grado elemental de ppiano y solfeo
24	Mujer	Entre 36 y 55 años	Superiores de Música	Musicóloga	Sí	Superior de pedagogía musical, Superior de musicología, DEA en musicología histórica, estudios de doctorado
25	Mujer	Entre 21y 35 años	Superiors (Licenciatura en Ciències Polítiques i Periodisme, i Màster en Comunicació Científica i Mèdica)	Comunicació en empresa sector Salut	No	
26	Mujer	Entre 36 y 55 años	FP	Administrativo	No	
27	Mujer	Entre 36 y 55 años	Doctores	Docente	Sí	Título profesional piano
28	Mujer	Entre 36 y 55 años	diplomati universitari	infermera	Sí	solfeig, piano i cant coral
29	Mujer	Entre 36 y 55 años	DIPLOMADA UNIVERSITARIA	ENFERMERA	No	
30	Hombre	Entre 36 y 55 años	FPII ELECT.IND	FUNCIONARI	No	
31	Hombre	Entre 36 y 55 años	GRADUADO ESCOLAR: E.G.B COMPLETA.	V.S. VIGILANTE DE SEGURIDAD.	No	
32	Hombre	Entre 36 y 55 años	Administrativo	Contable	No	
33	Mujer	Entre 36 y 55 años	FP	dependienta	No	
34	Hombre	Entre 36 y 55 años	administración de empresa	marketing	No	
35	Mujer	Entre 36 y 55 años	bióloga	docente	Sí	Primarios. Algo de lenguaje musical y tres años de guitarra
36	Mujer	Entre 36 y 55 años	Licenciada en psicología	Professora de secundària	No	
37	Mujer	Más de 56 años	Universitaris	Educación Social	No	
38	Mujer	Entre 36 y 55 años	Enginyeria	Professor	No	
39	Mujer	Entre 36 y 55 años	Licenciatura en Filología y MasterCard en Logopedia	Profesora	No	
40	Hombre	Entre 36 y 55 años	Enginyer	Empresari	No	

**CUESTIONARIO PERSONAL - 1a PARTE**

Nº	Sexo	Edad	Estudios	Profesión	¿Posees estudios musicales?	En caso afirmativo, ¿cuáles?
41	Mujer	Entre 21y 35 años	ade	camarera	Sí	flauta travesera grado medio, solfeo, canto
42	Hombre	Entre 36 y 55 años	Ciencias Empresariales	Contabilidad y Finanzas	No	
43	Mujer	Más de 56 años	LICENCIADA	GESTOR ADMINISTRATIVO	Sí	PIANO
44	Hombre	Más de 56 años		Músico	Sí	Piano y composición
45	Mujer	Entre 21y 35 años	Psicología	Gestión de escuelas de música	Sí	Grado medio
46	Hombre	Entre 21y 35 años	Baccalauréat francés	Auxiliar administrativo jurídico	Sí	Solfeo y guitarra clásica nivel medio
47	Hombre	Entre 36 y 55 años	Estudis mitjós de música	Professor de música	Sí	Títol professional de piano
48	Hombre	Más de 56 años	Universitaris	Jubilado	No	
49	Hombre	Entre 36 y 55 años	Universitaris	Administrativo	No	
50	Mujer	Entre 36 y 55 años	Licenciada en Belles Arts	Docent	No	
51	Mujer	Más de 56 años	Magisteri i l'opèdia	Mestra	No	
52	Mujer	Más de 56 años	Idiomas	Jubilada	No	
53	Mujer	Entre 36 y 55 años	Educadora Social i Criminologa	Educadora Social	No	
54	Mujer	Entre 36 y 55 años	Superiors. Licenciatura	Psicopedagoga	Sí	Formació bàsica conservatori de música: 5 cursos e solfeig, 2 cursos de cant coral, 3 cursos de piano Grado medio en Piano
55	Mujer	Entre 21y 35 años	Grado superior de musica en Etnomusicologia	Enseñanza e investigación	Sí	
56	Mujer	Entre 36 y 55 años	Universitaris	Médico	No	
57	Mujer	Entre 36 y 55 años	licenciatura	jurista	Sí	8º piano y licenciatura de canto
58	Hombre	Más de 56 años	Licenciaturas en Filosofia y en Teología	Professor emérito de teología espiritual	No	
59	Mujer	Más de 56 años	BACHILLERATO SUPERIOR	JUBILADA	No	
60	Mujer	Entre 36 y 55 años	Medicina	Médico	No	
61	Mujer	Más de 56 años	Licenciada en historia	Professora jubilada de secundària	No	
62	Hombre	Entre 36 y 55 años	Licenciado en Bellas artes	Profesor	No	
63	Mujer	Más de 56 años	Univeritaris	Professora de llengua catalana	No	
64	Mujer	Entre 36 y 55 años	doctorado	médico	Sí	cuarto de piano
65	Mujer	Entre 36 y 55 años	Secretariado de alta Dirección	Coordinadora de Alianzas	Sí	4* Solfeo y piano. No finalizados
66	Mujer	Entre 36 y 55 años	Ingeniería química	Assistant direcció general	Sí	Hasta segundo de piano,tercero de solfeo
67	Hombre	Entre 36 y 55 años	ENGINYERIA	ENGINYERIA	No	
68	Mujer	Entre 36 y 55 años	Universitaris	Médico	No	
69	Mujer	Entre 36 y 55 años	Superiores	Administrativa	No	
70	Mujer	Entre 21y 35 años	Ingeniería de Diseño Industrial	Estudiante	Sí	Piano y solfeo
71	Hombre	Entre 21y 35 años	Filología catalana	estudiante	No	
72	Mujer	Entre 21y 35 años	Doctorado en geociencias	Investigadora	Sí	Muy básicos, dos años de solfeo y piano. Canto coral.
73	Mujer	Entre 36 y 55 años	Arquitecto	Diseño	No	
74	Mujer	Menos de 20	Estic cursant 1r de Farmàcia (UB)	-	Sí	De petita vaig fer classes de piano.
75	Mujer	Entre 21y 35 años	DERECHO	ABOGADA	No	
76	Mujer	Entre 36 y 55 años	Universitaris	Clinica	No	
77	Hombre	Menos de 20	ESO, Batxillerato y estoy realizando el primer curso de derecho.	Estudiante	Sí	Piano
78	Mujer	Entre 21y 35 años	Licenciada en ADE	en paro	No	
79	Mujer	Entre 21y 35 años	Diplomatura Educación Social, Licenciatura Psicopedagogia	Educadora Social	Sí	No reglados (8 años de piano con parte de solfeo en una academia).
80	Hombre	Entre 36 y 55 años	Grado de Historia y Licenciado en Teología	Educador	Sí	Solfeo, harmonía y piano (grado medio)
81	Mujer	Entre 36 y 55 años	Licenciada EN PSICOLOGIA	Orientadora y Educadora	No	
82	Mujer	Entre 21y 35 años	licenciatura	PAS-universidad	No	
83	Hombre	Más de 56 años	varios de grado medio	Funcionario del Estado (jubilado)	No	

**CUESTIONARIO PERSONAL - 1a PARTE**

Nº	Sexo	Edad	Estudios	Profesión	¿Posees estudios musicales?	En caso afirmativo, ¿cuáles?
84	Mujer	Entre 21y 35 años	arquitectura	ilustración	Sí	piano
85	Hombre	Más de 56 años	Economicas	Administración Industrial Veterinaria	No	
86	Hombre	Más de 56 años	Licenciatura con Grado en Farmacia	Delegado Especialista Cardiovascular de Visita Médica	No	
87	Hombre	Entre 21y 35 años	sociología	analista politiques socials	Sí	estudios básicos de guitarra
88	Mujer	Entre 36 y 55 años	licenciatura	farmacia	No	
89	Mujer	Menos de 20	Universitarios		No	
90	Hombre	Entre 36 y 55 años	Universitarios	Profesor idiomas	No	
91	Hombre	Menos de 20	Bachillerato	no	Sí	Clases de Piano durante 8 años
92	Hombre	Entre 36 y 55 años	universitarios	Químico	No	
93	Hombre	Entre 36 y 55 años	Económiques I MBI per la UPC	PMO	Sí	Solfeig, harmonia, cant coral i fagot
94	Hombre	Entre 36 y 55 años	Licenciado	Químico	Sí	Solfeio 4º curso, Piano 2º curso
95	Mujer	Entre 36 y 55 años	CFGS ANALISIS Y CONTROL	Tecnico de calidad	No	
96	Mujer	Entre 36 y 55 años	Licenciada en Geografía e Historia	Auxiliar Administrativa	No	
97	Mujer	Más de 56 años	Licenciada en Filosofía y Letras ( Psicología)	Jubilada	No	
98	Hombre	Entre 36 y 55 años	FP II	Administrativo	No	
99	Mujer	Entre 36 y 55 años	Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes	Directora administrativa	No	
100	Mujer	Entre 36 y 55 años	superiors licenciatura	tecnic municipal cultura	Sí	nacions bàsiques de solfeig, guitarra i flauta

**CUESTIONARIO PERSONAL - 2a PARTE**

Nº	¿Asistes a conciertos en directo?	En caso afirmativo, ¿con qué frecuencia?	¿Qué obra de música clásica despierta en ti un interés especial? ¿Por qué motivo?	Miras conciertos de música clásica a través de:	¿Qué filmación o emisión en directo ha sido de tu interés de manera especial? ¿Por qué motivo?
1	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Año nuevo	Ninguno de estos medios	Sí
2	Sí	Una vez al mes	Cap en concret.	Ninguno de estos medios	
3	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Sinfonía número 5 de Tchaikovsky	Internet	
4	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	El barroco porque despierta emociones y amplia horizontes	Ninguno de estos medios	
5	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Buf, moltes, per la seva bellesa, capacitat evocativa, emocional, etc! Concerts piano Rachmaninof, operes Pucini, Aries Bach, etc etc	Ninguno de estos medios	Concert piano d'un artista xinès molt bo que hem va frapar per la seva tècnica i elegància
6	Sí	Una vez al mes	Hasta S XIX	Televisión, DVD/Blue Ray, Salas de cine	
7	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Toda aquella relacionada con la guitarra, motivo evidente, no?	Internet	Me gustan los conciertos de brandenburgo. Intérpretes de guitarra Anna Vidovic; miro tambien Festivale
8	No		La Primavera de las Cuatro Estaciones de Vivaldi por ser una exaltación de la vida.	Televisión, Internet	El Concierto de Año Nuevo de Viena, por la calidad de la orquesta y porque es muy ameno.
9	No		No tinc molt coneixement en música clàssica	Ninguno de estos medios	Cap
10	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Toda la de Tchaikovsky. En especial el cascanueces. Me pone la piel de gallina	Televisión, Ninguno de estos medios	Concierto de año nuevo de televisión española. Imprescindible.
11	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	cualquiera de Ludovico Einaudi; porque me encanta las melodías que compone	Televisión	
12	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Carmina Burana -o'fortuna- de Carl Orff, porque es una música amb molts canvis d'intensitat.	Ninguno de estos medios	oh happy day, porque va ser una experiencia única
13	Sí	Una vez a la semana	La música de dones compositores. És molt àmplia, molt creativa, de molta qualitat i poc coneguda	Televisión, DVD/Blue Ray	Philammonica de Stuttgart. Scherezade (Rimsky i Kosakov, valsos Strauss...) Molt ben filmada. Transmet molt emoció i fa sentir la música
14	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Clàssica. M'agrada.	Ninguno de estos medios	
15	Sí	Una vez al mes	Rachmaninof concert n.2 per a piano i orquestra. En conmu.		
16	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Orfeu de Monteverdi, per llibret i qualitat musical	Televisión, Internet	La flauta màgica versió teatre d'època
17	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	el bolero de ravel, por su intensidad	Ninguno de estos medios	el concierto de año nuevo, por la tradición de verlo en familia
18	No		Aries d'opera	Televisión	L'OB des de la platja aquest juny
19	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	9 de beethoven - totalmente innovadora, incluso fuera de contexto.	Televisión, Internet, DVD/Blue Ray	Me viene a la cabeza las de la gala de año nuevo.
20	Sí	Una vez al mes	La simfonias de Beethoven. Son preciosas, distintas, profundas con mucha sensibilidad.	Internet, Salas de cine	La ópera Il Trovatore, por los detalles de la imagen; expresiones, instrumentos...
21	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Varias	Televisión, DVD/Blue Ray	
22	No		El lago de los cisnes. Por su contenido.	Ninguno de estos medios	El lago de los cisnes. Por su contenido y argumento
23	Sí	Una vez al mes	Los cuartetos de 117 y 131 de Beethoven	Televisión, Internet, Salas de cine	Recientemente "La Bohème" desde del metropolitan
24	Sí	Una vez al mes	La Sinfonía de los mil de Mahler. Porqué tuve la oportunidad de interpretarla con el	Ninguno de estos medios	
25	Sí	Una vez al mes	Coro donde cantaba y me transporta a ese momento.	Ninguno de estos medios	No consumeixo música clàssica a través de mitjans audiovisuals.
26	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	La Traviata i La 9a simfonia de Beethoven; perquè són obres que conec molt bé i m'apassionen	Televisión	Concierto de año nuevo. Porque me relaja
27	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Los valse de Straus	Televisión, DVD/Blue Ray	Concierto Año Nuevo. Verlo en familia
28	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Pasión S. Mateo de Bach. Recuerdos personales	Televisión, Internet	El concert de Freddi Mercury i Montserrat Caballe a les olimpiades, va ser molt emocionant
29	No		la ópera, es molt emotiva i passional	Internet, DVD/Blue Ray	
30	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Concert de l'emperador. La seva riquesa amb el virtuosisme del piano i compenetració amb la orquestra	Ninguno de estos medios	El concert d'any nou. La música i l'entorn formen una compenetració entranyable
31	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	NO ME GUSTA LA MUSICA CLASICA.....	Ninguno de estos medios	Black Sabbath - End of the Beginning ---- Me encanta este grupo y sus canciones
32	No	Nunca	Las Cuatro Estaciones de Vivaldi - motivo relajación	Televisión	Ninguna en especial
33	No		ninguna en especial	Televisión, Internet	ninguna

**CUESTIONARIO PERSONAL - 2a PARTE**

Nº	¿Asistes a conciertos en directo?	En caso afirmativo, ¿con qué frecuencia?	¿Qué obra de música clásica despierta en ti un interés especial? ¿Por qué motivo?	Miras conciertos de música clásica a través de:	¿Qué filmación o emisión en directo ha sido de tu interés de manera especial? ¿Por qué motivo?
34	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	bach, me parece una música sublime Muchas... Requiem de Mozart, concierto de Aranjuez, algunas piezas de Tchaikovsky... Música coral	Ninguno de estos medios  Internet	Un festival de música de Bach en Alemania, no recuerdo el nombre
36	No				
37	No		Cantatas de Bach. Me emocionan	DVD/Blue Ray, Ninguno de estos medios	
38	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Ninguna	Internet	Concierto de año nuevo, es tradición familiar
39	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Bach, Los Conciertos de Bamdenburgo	Televisión	Los de Año Nuevo y los del Festival de Jazz de San Sebastián
40	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Concierto de Aranjuez, me hace sentir especial.	DVD/Blue Ray	Concierto de primero de año, es una tradición familiar.
41	Sí	Una vez a la semana	la primavera de mozart	Ninguno de estos medios	
42	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Sinfonía del nuevo mundo de Dvorak. Fuera de los clásicos. Tiene fuerza, es emotiva, desarrolla la imaginación.	Televisión	Concierto de año nuevo de Viena. Apasionada, optimismo puro, fiesta y cautiva al público.
43	No	Menos de 3 o 4 veces al año		Televisión, Internet, DVD/Blue Ray	
44	No	Menos de 3 o 4 veces al año		Ninguno de estos medios	
45	Sí	Una vez al mes		Ninguno de estos medios	
46	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	O Fortuna de Carmina Burana. Es poderosa y apasionada.	Internet	Vi un concierto de Wolfmother por internet, que me hizo desear estar allí.
47	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Eis nocturns de Chopin per la sonoritat original i única. Citaré tres compositores per la excel·lència de sus obres: Mozart, Beethoven y Brahms. Y dentro del campo operístico, Verdi, Puccini, Donizetti, Bellini, Mozart y Wagner, preferentemente.	Ninguno de estos medios	Cap
48	Sí	Una vez al mes			
49	No		Obras de música clásica "populares"	Ninguno de estos medios	
50	Sí	Una vez al mes	Les quatre estacions- Vivaldi. Es una obra molt "plàstica" suggereix moltes imatges	Televisión	El concert d'any nou de Viena. Per tradició el miro cada any.
51	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Cualquiera	Televisión	Els vals de Viena.
52	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Les bodes de figaro per la història i una de les estrofes musicals i la Bohème de Puccini perquè la trobo brillant i un cant a la llibertat i a l'amistat, i perquè passa a París ciutat que em fascina.	Ninguno de estos medios	
53	Sí	Entre 3 o 4 veces al año		Televisión, Internet	
54	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año		Ninguno de estos medios	
55	Sí	Una vez al mes	Consagración de la primavera, me encanta la variedad y la riqueza sonora de esta obra	Internet	Concierto número 3 para piano de S. Prokofiev, interpretado por Martha Argerich con London Symphonie y Abadido como director. Me encanta ese concierto y la solista es mi intérprete favorita.
56	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Las sinfonías de Beethoven. Me gusta su sonido musical.	Ninguno de estos medios	La Orquesta sinfónica de Barcelona interpretando música de bandas sonoras del cine. Me parece interesante oír música más comercial y conocida por toda la gente con una orquesta en directo.
57	Sí	Una vez al mes	Varias: sobretodo de Mozart y Beethoven.	Televisión, Internet	El concierto de Sant Esteve en el Palau de la Música y concierto de año nuevo en el Musikverein por ser especiales para mi.
58	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Schubert. Todo. En especial los adagios. Sugiere el misterio humano	Ninguno de estos medios	
59	No			Televisión, Internet	
60	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Tengo poca cultura musical y poco oído. Me gusta la música clásica pero no la reconozco a nivel de autores.	Ninguno de estos medios	
61	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	El Mesies de Haendel// Es estacions de Vivaldi	Televisión	El concert de cap d'any des de Viena
62	Sí	Una vez al mes	Dudo and Aeneas	Ninguno de estos medios	Ninguna

**CUESTIONARIO PERSONAL - 2a PARTE**

Nº	¿Asistes a conciertos en directo?	En caso afirmativo, ¿con qué frecuencia?	¿Qué obra de música clásica despierta en ti un interés especial? ¿Por qué motivo?	Miras conciertos de música clásica a través de:	¿Qué filmación o emisión en directo ha sido de tu interés de manera especial? ¿Por qué motivo?
63	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Requiem de Mozart. Por sub belleza e intensidad.	Ninguno de estos medios	Concierto de Año Nuevo de Viena (aunque no es directo). Porque he estado allí en otros momentos y es un «clásico»
64	Sí	Una vez al mes	La septima de beethoven, siempre consigue iluminar mi día	Televisión, Internet	La flauta mágica con proyección "como de cine mudo" porque me ha hecho entender más la obra
65	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Canon de Pachelbel. Tuve una profesora de música que me enseñó a apreciar esa pieza.	Ninguno de estos medios	Benjamin Francis. Pq fui con mis hijas
66	No		Concierto de Atrajuez Siempre me emociona	Televisión	Concierto de fin de año
67	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Passió segons Sant Mateo de J.S. Bach. Una obra que combina belleza, espiritualitat, religiositat. I d'una extraordinària bellesa	Internet	Concerts Maria Canals de Piano. Per la possibilitat de gaudir de la virtuositat de l'interpret.
68	No		No sabría decir sólo una. Los conciertos de chelo de Bach, las sinfonías de Beethoven, 1812 de Tchaikovsky, la sinfonía patética de Chopin, entre muchas más. Todas me evocan diferentes sentimientos a la vez: emoción, alegría, melancolla, entusiasmo, etc.	Televisión	
69	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Albinoni:Adagio in G minor for Stringa and Organ. Para mí es muy sentimental.	Televisión, Salas de cine	
70	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Bach en general		
71	Sí	Una vez al mes	La consagración de la primavera. Me fascina por sus melodías fúnebres y su ritmo trepidante.	Internet	
72	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Cantatas de Bach. Resuenan en mí de una manera muy especial.	Internet	No se responder
73	No	Nunca	Cants dels Ocells, de Pau Casals, me recuerda a mi abuelo	Ninguno de estos medios	
74	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	El Lago de los Cisnes _ Tchaikovsky perquè quan l'escolto em transmet moltes emocions (pau, ira, confiança, etc.) .	Televisión	A l'auditori van fer un concert amb l'orquestra nacional de Barcelona i dos cors joves de l'orfeó català dels temes musicals de la pel·lícula: "El senyor dels Anells" amb la projecció de la mateixa.
75	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año		Televisión	
76	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	La flauta Mágica de Mozart. Es alegre	Internet	El concierto de año nuevo . Es una tradición muy bonita , empezar el año con música
77	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Aida, de Verdi. Me encanta el acto de Gloria a Egipto, te hace ver el poder y la gloria del momento, y te da fuerzas.	Televisión	La filmación de Aida. Porque me encanta la escenografía.
78	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año		Ninguno de estos medios	
79	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	La Marcha Radezsky, por lo que me recuerda de año nuevo, que era un día especial en casa. La pieza más conocida de Nabuco por la fuerza que transmite.	Ninguno de estos medios	
80	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Amplio abanico de géneros	Internet	Los conciertos en directo en el Royal Albert Hall (Londres), Por el ambiente
81	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	El lago de los cisnes. La melodía , los cambios, serenidad y dulzura que transmite, me traslada o me eleva a ahondar en mi interior y casi siempre me hace conectar con lo más Trascendente ( Dios que habita). Últimamente después de la película de " Dioses y de Hombres", también la asocio y es un momento bonito de recordar. Disfruto mucho. Lo asocio también a ver en familia el Concierto de Año Nuevo	Televisión, Internet	Concierto de Año Nuevo. Tradición , gusto por la música
82	Sí	Una vez al mes	4 mov/novena/Beeth. Por ser la primera pieza que aprendí a apreciar	Ninguno de estos medios	no he visto ninguna
83	Sí	Una vez a la semana	La tempestad, de Beethoven y la 8ª Sinfonía de Mahler	Televisión	
84	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	variacions Enigma, d'Elgar. Per boniques	Internet	Concert a Ramallah, Baramboim. Fa part d'un reportatge
85	Sí	Entre 3 o 4 veces al año	Concierto Año Nuevo	Televisión, DVD/Blue Ray	La novena sinfonia de Beethoven
86	Sí	Menos de 3 o 4 veces al año	Canon de Pachelbel. Por su delicadeza, ritmo, etc	Televisión	

**CUESTIONARIO PERSONAL - 2a PARTE**

Nº	¿Asistes a conciertos en directo?	En caso afirmativo, ¿con qué frecuencia?	¿Qué obra de música clásica despierta en ti un interés especial? ¿Por qué motivo?	Miras conciertos de música clásica a través de:	¿Qué filmación o emisión en directo ha sido de tu interés de manera especial? ¿Por qué motivo?
87	Si	Menos de 3 o 4 veces al año	Brahms klavierstucke op. 118 por su emotividad y profundidad	Internet	El lago de los cisnes y El cascanueces. Fueron las primeras obras en directo de música clásica.
88	Si	Menos de 3 o 4 veces al año	concierto año nuevo	Ninguno de estos medios	
89	No		La primavera de Vivaldi	Televisión	
90	Si	Entre 3 o 4 veces al año	Cualquier obra de Bach. Me hace sentir mejor.	Ninguno de estos medios	El de fin de año porque es el unico que veo
91	Si	Menos de 3 o 4 veces al año	Las 4 estaciones de Vivaldi, porque es música que me recuerda a mi infancia	Televisión, Internet	Conciertos de fin de año de la filarmónica de Berlín
92	No	Nunca	canon c de Pachelbel	Ninguno de estos medios	
93	Si	Menos de 3 o 4 veces al año	Passió segons St. Mateu de J.S.Bach..... Simplement .... BACH	Internet	Bandes Sonores de musicals a l'AUDITORI.
94	Si	Menos de 3 o 4 veces al año	Vivaldi, cuatro estaciones - Levanta el animo	Televisión	El último que recuerdo es el concierto de fin de año des de Viena. Es tradición y también alegre.
95	No		Ópera. No sé muy bien. Por las voces supongo. O bandas sonoras	Televisión	
96	No		La 9ª de Beethoven, ese principio tan conocido	Televisión	Concierto Año Nuevo desde Viena, me gusta la combinación con imagen
97	No		Sinfonías de Beethoven y Cuatro estaciones de Vivaldi, las escuchaba cuando estudiaba	Televisión	La retransmissions del concierto de Año Nuevo, me gustan los valeses y desde que empezaron las emisiones se veían en mi casa familiar
98	Si	Menos de 3 o 4 veces al año	Nabucco	Televisión	Concierto fin de año en Viena. Es una tradición
99	Si	Entre 3 o 4 veces al año	concerts de violoncel. Magrada el violoncel perquè és un instrument que m'arriba emocionalment	Ninguno de estos medios	
100	Si	Menos de 3 o 4 veces al año		Ninguno de estos medios	Otel-lo emès al teatre en directe des del Palacio Real de Madrid el setembre de 2016



**QUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "ADAGIO PARA CUERDAS", DE SAMUEL BARBER**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
1	Desconozco autor y obra.	La segunda part m'ha agradat més, cap a la meitat de la peça	Tot, el treball en equip	Res	Si, es varien els plans
2	Obra sí, autor no.	El arranque de la pieza	Creo que los primeros planos ayudan a generar emotividad	Ninguno	Si porque creo que los planos están bien utilizados
3	Conozco autor y obra.	El momento en que la cámara se centra en el arco del violín	El mostrar a muchos músicos no sólo al director	nada	Porque los primeros planos ayudan a interiorizar el sentimiento de tristeza que evoca la pieza
4	Conozco autor y obra.	Quan em va començar a agrair aquesta obra (adolescència) em va cridar atenció	Veure com interpreten amb el cos els músics. també com juguen amb les imatges (difuminats...); detalls mans director	potser alguna imatge mes de lluny amb mes musics, no nomes a prop d'un parell que siguin protagonistes.	com es una obra de conjunt potser falta que es vegi mes el conjunt i menys certs individus (menys zoom)
5	Conozco autor y obra.	musicalitat conjunt cordes i com anava fent el crescendo fins el climax (que es el que recull aquí, fins a la fi)	La filmación por debajo de las cuerdas del cielo	seguent que esta molt mes currat)	
6	Desconozco autor y obra.		intenta captar detalles de los intérpretes	No se ve la orquesta	No mucho
7	Obra sí, autor no.	el efecto de desenfocar	Los primeros planos de arcos y cuerdas de los violines	el director aparece demasiado, capta retrabos d'elos intérpretes, me gusta mas ver la ejecucion d'elos dedos, alguna momento aparecen vistos de atras y solo se les ve la cara, falta vision del conjunto orquestral, en el video falta título y autor de la obra	Si en el momento que aparecen las manos del director
8	Desconozco autor y obra.	El repentino cambio de tiempo	En cada moment es filma els instruments que sonen	No aprecio nada negativo	Si; las dos transmiten la fuerza y la calma de la obra
9	Desconozco autor y obra.	La passió del Director	Los primeros planos de las cuerdas	Res	Si, molt.
10	Obra sí, autor no.	Si. El momento en que paran todos los instrumentos de sonar a la vez	que la música sea satisfactoria	Demasiados planos borrosos	Si, es una pieza triste y calmada y la realización va en sintonía
11	Desconozco autor y obra.	si, cuando parece que la obra haya terminado	Que grabin des de diferents punts el director i l'orquestra	la grabación se veía un poco borrosa	si, la filmación está grabada de una manera triste y suave al igual que la música
12	Desconozco autor y obra.	Si, quan han fet un silenci molt llarg	Que grabin des de diferents punts el director i l'orquestra	Que no hi hagi una camera que ensenyi la orquestra sencera	si, porque la música es tranquila i la manera en la que van canviant de plà també és lenta i això acompanya a la música. també hi ha alguns difuminats que ajuden molt.
13	Conozco autor y obra.	El director molt fímat, cap visió de grup fins els aplaudiments, les imatges difuminades per emfatitzar els pianos. La importància de la corda (no instrument)	es veuen molt bé els violoncelos	només es veuen violins i violoncelos, falten les altres cordes	si, una mica, amb el que he comentat dels difuminats
14	Obra sí, autor no.	Cap	Combinació plans generals i primers plans	No transmet cap emoció. No veig avantatges en les imatges desenfocades	Si, però sense generar emocions
15	Desconozco autor y obra.		las imágenes del director	no me gustan las imágenes difuminadas	veo interesante la combinación de director y músicos y enfoque en algún momento en determinado músico que tiene un papel más importante
16	Desconozco autor y obra.	La represa musical	El detall amb que es mostren alguns instruments	Certa previsibilitat	Si, respon a la intimitat de la peça
17	Desconozco autor y obra.	1.20 cuando llegan a l'últim de todos los violines.	La filmación es acorde con la música no hay cambios bruscos de cámaras	el director sale mucho.	si, por que van acordes con la música dando imágenes pausadas, y despues hay detalles de los miembros de la orquesta o de instrumentos en momentos que la música lo requiere.
18	Desconozco autor y obra.	Les mans del director	El detall de les mans	Los efectos de cambio de plano me parecen de mal gusto, no me parece que vayan con la música y con el principio de una seccion, mas bien al revés... tampoco me gustan particularment los planos tan seccionados: medio violin, medio arco, media mano... me falta una perspectiva global.	Si, porque la imagen se adapta a las emociones de la obra.
19	Conozco autor y obra.	no	recoger el gesto del director	Los planos desenfocados son largos.	no como mucho, el efecto visual aplicado (que no me gusta personalmente), se debería utilizar al final de la seccion, no en el principio. Es una obra que vive del todo, de la armonía y de la cohesión, y no de pequeños planos.
20	Desconozco autor y obra.	Las manos del director, al final del concierto.	Trata de transmitir la sensibilidad de la obra	Falta de algún plano de situación. Quizás un exceso de recurso planos desenfocados; al no ver la pieza entera no sé si este tratamiento de esta parte está equilibrada con el resto.	Si, el ritmo de montaje, los planos entran con cambios en la música, frases.
21	Conozco autor y obra.		La importancia del director, es expresivo y de los planos en los que hay una comunicación entre el director y los músicos.	A veces faltan tomas de conjunto.	Si concuerda
22	Desconozco autor y obra.		El sentimiento de la música		Creo que intentan subrallar la gran expresividad de la dirección
23	Conozco autor y obra.	Siempre el crescendo de las cuerdas que es tan característico de la musica de Barber	la relación entre las tomas de l director pablo Gonzales y algunos músicos de la orquesta.		

**QUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "ADAGIO PARA CUERDAS", DE SAMUEL BARBER**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
24	Conozco autor y obra.	El cambio entre el minuto 1'12" - 1'24". El tratamiento del silencio y la posterior imagen desenfocada	Que es una apuesta diferente a lo que estamos acostumbrados. Esperas ver la melodía reflejada en los diferentes instrumentos por los que pasa y no es así. Los primeros planos de las manos del director o de los arcos también me parecen bellos.	Hecho en falta algún reflejo más de la melodía principal, aunque no sea mucho rato.	No durante toda la grabación, a pesar de que la propuesta me gusta.
25	Obra sí, autor no.	Els primers Plànols del director, que en directe no acostumen a veure	El joc amb el desenfocament de la càmera	No Saprecia el conjunt musical al veure Plànols tancats de cada músic	Sembla que els desenfocaments efectivament acompanyen els ritmes de la peça.
26	Obra sí, autor no.	Cuando vuelve a sonar la música después de una pausa	Que enfocan muy bien los instrumentos	Demasiados trozos como borrosos	Si. Van en sintonía
27	Conozco autor y obra.	El crescendo de la cuerda	Ver la cuerda	Planos primeros y de detalle de los instrumentistas	Si. Oyes la cuerda y ves tocando los instrumentistas a momentos si i a moments no
28	Obra sí, autor no.	la concentració dels músics	els primers plans	el so no es mat el mateix i l'ambient	SI, LA REALIZACION TRANSMITE MOMENTOS DE RELAJACION Y MOMENTOS VIBRANTES
29	Obra sí, autor no.	LA PASIÓN DEL DIRECTOR	LA VISUALIZACIÓN DE LOS DETALLES DE LOS MÚSICOS AL TOCAR		SI, la lentitud amb els canvis de pla
30	Obra sí, autor no.	La fusión d'imatges i els negres	El detalle de les cordes dels violins	Els negressi	SI LOS DOS VAN EN SINTONIA.....AGRADABLE A LA VISTA Y AL OIDO....
31	Obra sí, autor no.	NO	LA COORDINACION DE LOS MÚSICOS	NADA	si, por que se ve sin cambios bruscos de imagenes
32	Obra sí, autor no.	Si, el cambio de melodía al principio despue de sonar todo el rato los violines	Que se vea bastante como manipulan y tocan los instrumentos	Los momentos que se ve al director al final de la filmacion	
33	Desconozco autor y obra.	no	la sensibilidad con que esta grabado en armonia con la obra	nada	totalmente. nunca habia sido tan consciente de ello
34	Desconozco autor y obra.	la intensidad de la obra inicial y la coherencia de la filmacion	Y los planos cortos de detalle. sensibilidad	en algunos momentos la imagen es borrosa...	si
35	Desconozco autor y obra.	en general me gusta ver los primeros planos de los músicos y del director	El detalle de las personas y los gestos	La imatge borrosa	La delicadesa de la música es correspon en imatges més delicades
36	Conozco autor y obra.	L'incipi després de la pausa	L'alternança entre la imatge general i el detall	A veces las imágenes demasiado difuminadas	Si. Ayuda a hacer aflorar los sentimientos
37	Desconozco autor y obra.	Las manos del director al final del concierto	La identificación del Director y los músicos		
38	Desconozco autor y obra.	Me encanta como se trabajan los difuminados para resaltar los instrumentos y los momentos		Nada	Si
39	Obra sí, autor no.		La conjunción del trabajo del director y de la orquesta		Si, excepto en el enfoque en la parada, ya que es una melodía muy triste y el encuadre pequeño hacia una parte ( violín), ayuda aun más a sentirte así. El ser más bien oscura aun ayuda más a la sensación de tristeza.
40	Desconozco autor y obra.	En el 2:10 cuando arranca de nuevo.	Que cuando se filman los violines parece que lloren		si, porque es muy tranquila la música y la realización visual expresa tranquilidad tambien
41	Obra sí, autor no.	el director	que aparece mucho el director	las partes que se ven borrosas	Totalmente. Cohesión entre la pasión del director y los violines.
42	Obra sí, autor no.	El director dirigiendo sin batuta.!	La emoción que transmite el director.	Nada!	SI ES MUY BUENA LA IMAGEN ACOMPANA A LA MUSICA.
43	Desconozco autor y obra.	LOS AGUDOS	SINTONÍA ENTRE IMAGEN Y SONIDO		
44	Conozco autor y obra.	La asincronía en ciertos momentos, entre la gestualidad del director y música. El exceso de planos cerrados (no de detalle) de los instrumentistas.	El final de la obra.	La realización cerrada y la falta de aire en algunos instantes.	No siempre; la música no está siempre está escrita en un contexto musical-audiovisual cerrado.
45	Obra sí, autor no.	El silencio con el inicio de la segunda parte	El nivel de detalle en músicos e instrumentos	Desenfoques; me ha faltado plano general de la orquesta y la comunicación con el director, todo son primeros planos	No. La realización es plana, no refleja los cambios de intensidad.
46	Obra sí, autor no.	No particularmente.	Los planos desenfocados a los músicos / instrumentos		Es un fragmento muy emotivo, y está bien poder ver los rostros de los músicos y director, concentrados.
47	Conozco autor y obra.	Els plans de prop del violí (2:05)	Els canvis de pla director-corda	No es veu mai l'orquestra al complet en moments a on caldria	Si. El que manca seria una mica més de risc en emfatitzar segons quins moments de la música. Potser massa monòton però potser això és el que es vol transmetre.
48	Obra sí, autor no.	la sensibilidad que transmite que penetra en lo más hondo de mí	Mostrar la magnífica dirección de las cuerdas		
49	Desconozco autor y obra.	En relación a la obra interpretada, las pausas.	Los primeros planos de la filmación. Dado el tipo de pieza, entiendo que es una buena opción (intimidad, fuerza....)	Entre la opción tomada y la contraria (plano abierto de toda la orquesta, etc. etc) quizás es más adecuado el de la filmación.	Si. Ya he contestado creo.

**QUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "ADAGIO PARA CUERDAS", DE SAMUEL BARBER**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
50	Autor sí, obra no.	Final amb un crescendo molt intens	Es visualitza molt bé la interpretació dels violins y la del director perquè està filmat amb plans curts.	Faltaria un pla general	Si. Perquè al traçar-se de música intimista la utilització de plans curts ho reforça
51	Desconozco autor y obra.	M' ha cridat l' atenció diferent preses borroses i la manca del títol de l' obra i el repartiment.	El so.	He trobat a faltar algun pla de tots els músics.	Si, per el intimismo que representa la grabación
52	Obra sí, autor no.	El sonido y el final	que la cámara acompaña els moviments i el ritme de la música	res	si, com he comentat va bastant sincronitzat
53	Desconozco autor y obra.	quan relenteix el ritme a la meitat	Les imatges properes dels instruments i músics així com seguir l'expressió del director de l'orquestra	No m'agrada quan "desenfoca" per a variar el pla	Creo que sí, per la cadència, les pauses, la sobrietat de la realització que "acompanya" la tristesca que em produeix la música.
54	Autor sí, obra no.	El excesivo, por duración, plano del chelista	El realizador parece resaltar los instrumentos que hacen melodías mas secundarias, chelos o violas frente a la cuerda de los violines.	Los planos muy prolongados que se centran en desenfocados. No me gustan	Es una música lenta con mucho lirismo...no, la verdad, no encuentro coherencia
55	Obra sí, autor no.	Si, cuando se cambia del ritmo lento a un poco más fuerte	Se destaca algunos de los músicos cuando hacen alguna entrada especial.	No veo una imagen en conjunto tocando a toda la orquesta.	Creo que sí. Hacen notar cuando hay un sonido más intenso que los músicos lo hacen así, y cuando hay calma. También la imagen parece más calmada.
56	Desconozco autor y obra.	cuando se ve borroso, parece que sea un error, después parece ser un efecto intencionado	la posibilidad de poder seguir casi en paralelo tanto la dirección de Pablo González como a los diferentes instrumentistas, como sucedería si estuviera allí en directo...	personalmente no le encuentro el interés en estar demasiado segundos desenfocado para después enfocar, pues lo que encuentro interesante es poder seguir a los intérpretes en cada momento	si veo coherencia, excepto en los momentos borrosos, en que parece ser como una interferencia momentánea
57	Conozco autor y obra.	La segunda parte, después del silencio	Una invitación al abandono de la belleza	no me he fijado mucho en la filmación	La música es superior a la realización visual
58	Conozco autor y obra.				
59	Desconozco autor y obra.				
60	Desconozco autor y obra.				
61	Desconozco autor y obra.	Els canvi sobiat. Molt energic i amb molta força al principi i molt pausat despresp			Si perquè les imatges estan amb sintonia amb el ritme de la música. Plans més generals quan té més força i primers plans i detalls quan és més meloliosa
62	Obra sí, autor no.	No me ha llamado la atención	La utilización de los primeros planos y la utilización del desenfoque	Nada	Si. Por el ritmo de montaje
63	Desconozco autor y obra.	Me ha recordado los románticos y me han gustado los bajos.	Los primeros planos	Falta visión de conjunto de la orquesta	Es una música paisajística y, por lo tanto, le falta plano general.
64	Obra sí, autor no.	no se a que te refieres	se ve bien el sentimiento del director	muchas imágenes borrosas	no se
65	Obra sí, autor no.	El aumento de lirismo. Seguido de una pausa y el suave inicio	Los cambios de planos de forma que se vea que el protagonismo de todos....no solo del conductor de la obra	Que es un formato televisivo que no ha cambiado mucho a lo largo de los años	No sabría decir
66	Desconozco autor y obra.	Los planos	Los muy diferentes encuadres	La imagen tan elaborada ha centrado mucho mi atención y creo que no he percibido toda la música	Si. Estian bastante coordinados
67	Obra sí, autor no.	Les imatges que acompanyen la música en la part central del vídeo. Són de molta proximitat al Director i a l'instrument (violins). I permeten captar el sentiment de la composició també en imatges.	Identificar en cada moment l'instrument o la part protagonista. La combinació d'imatges a càmera (normal) i lenta segons els moments de la peça.	Les imatges excessivament difuminades.	Molta coherencia. T'ajuda a visualitzar els moments de més força dels de finalització.
68	Desconozco autor y obra.	Los difuminados.	Las imágenes aparecen siguiendo la cadencia de la música	Algunos difuminados son demasiado largos	Si, sigue el ritmo de la música.
69	Obra sí, autor no.	Se visualiza los músicos tocando el chelo y se oyen los violines	El sentimiento transmitido por el director	los enfoques borrosos por cambio de plano	
70	Desconozco autor y obra.	El primer plano de un instrumento hacia el minuto 3.	Que se ven diferentes músicos y el director. Iluminación y sonido correctos.	Faltaria algun plano general de toda la orquesta.	Si, transiciones lentas.
71	Obra sí, autor no.	No en especial	El desenfoque que le da aún más dramatismo a la obra.	Para mi gusto faltan algunos planos generales de la orquesta.	Si, la lentitud y los desenfocados encajan perfectamente con la melangría que desprende la pieza.
72	Conozco autor y obra.	Los planos borrosos en momentos de calma	El inicio es muy potente, con la imagen del director	En los puntos álgidos me gustaría una visión de conjunto de la orquesta	Si. La edición de imágenes logra captar bastante bien el ritmo y emoción de la música. Me parece una manera de filmar muy tradicional.
73	Obra sí, autor no.	Cuando la imagen se difuminaba o aclaraba. Y el detalle de las cuerdas.	Que se ve la expresión de las personas, las caras y que las imágenes siguen la melodía de la música.	Que hay momentos que no logro conectar, prefiero cerrar los ojos y escuchar la música	Si, por lo que mencione antes, la melodía está en armonía con las imágenes, los silencios, las pausas estaban conectados
74	Obra sí, autor no.	No sabría dir un moment en concret.	Que enfoquin a l'orquestra i al director per observar i poder palpar les seves sensacions i sentiments amb l'obra.	Ara no em ve al cap cap millora.	Si, totalment i d' això s'han encarregat els musics.
75	Autor sí, obra no.	LA PASION DEL QUE DIRIGE	LA CERCANIA		

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "ADAGIO PARA CUERDAS", DE SAMUEL BARBER**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
76	Obra sí, autor no.	No	Nada	Demasiado ruido	No
77	Obra sí, autor no.	el momento de silencio y como se reemprende el hilo musical	La pasión que transmiten los músicos	la duración	Si, los tiempos y el ritmo de las imágenes me parece adecuado
78	Desconozco autor y obra.	Los momentos borrosos.		Algunos momentos más borrosos que no me ayudan a situarme. Poca visión general.	No. La música me transmite más suavidad y la realización menos claridad.
79	Desconozco autor y obra.	La intensidad emocional del inicio	El detalle en la interpretación individual	Algun plano general de la orquesta	Si. Por el intimismo
80	Desconozco autor y obra.	El cambio de ritmo inicial fuerte a la suavidad posterior en la que maestro	El sonido	me sobran los aplausos	Si. Los movimientos del director y suavidad o fuerza de los músicos
81	Obra sí, autor no.	no	la proximidad a la expresión de los músicos y la dirección aporta sensibilidad	me hubiera gustado ver un plano genérico	no sabría decir, no tengo esa capacidad de interpretación
82	Autor sí, obra no.	no	només he escollat	només he escollat	només he escollat
83	Desconozco autor y obra.	no			
84	Obra sí, autor no.				
85	Obra sí, autor no.	Los rostros de los músicos	Los primeros planos de los músicos y de los violines y también el momento que enfocan la cara del director	Algunos momentos que se ve borroso, sin enfocar	Si porque sintoniza perfectamente el estado de ánimo y concentración de toda la orquesta con la pieza musical
86	Obra sí, autor no.				En general sí. Las imágenes difuminadas i la expresión de los músicos en ciertos momentos.
87	Conozco autor y obra.	el canvi a partir del minut 2'	equilibrio entre las imágenes del director y los músicos	pocas imágenes de la orquesta en su conjunto en los momentos algújos de la obra.	si porque la musica sigue la misma velocidad que la imagen
88	Obra sí, autor no.	del minuto 1 al 2	como ves como viven la musica los músicos que tocan		
89	Desconozco autor y obra.	El momento en el que enfocan a los violinistas, porque encuentro que es un instrumento muy difícil pero precioso	Que puedes ver los instrumentos que participan	Que te fijas mas en la filmacion que en la musica	Si por que el video asi lo expresa
90	Desconozco autor y obra.	El lirismo é pianissimo final			
91					
92	Obra sí, autor no.	la belleza y delicadeza de la obra	la dirección y montaje		Si, por la delicadeza
93	Obra sí, autor no.	La dulcor de l'inici	La energía que desprenden el Director	Res	Si. Transicions suas
94	Desconozco autor y obra.	No	Las tomas cercanas de los músicos	Nada	Si, porque creo que las imágenes que se desenfocan y se vuelven a enfocar quedan bien.
95	Desconozco autor y obra.	Me ha gustado todo. Me toca la fibra. Me suena a película	El detalle de como tocan de cerca las notas	Las imagenes borrosas	
96	Desconozco autor y obra.	La 1ª pausa y el cambio que se produce tan grande después	Personalizar en los instrumentos, las manos, el detalle	Los desenfocados	Si si pensamos en que visualiza el instrumento principal
97	Obra sí, autor no.	La cercanía de las manos del director y también las de algunos violinistas	Lo encuentro correcto todo	Nada	No soy experta en el tema pero me ha retransmitido tristeza... es lo que pretendre el adagio, no?
98	Desconozco autor y obra.	No	Atención de los primeros planos	El abuso en los primeros planos	Si, es una obra lenta y lo transmite
99	Desconozco autor y obra.	Los primeros planos	El detalle de grupos de instrumentos	Ninguna imagen del público	Si, el conjunto inspira calma
100	Obra sí, autor no.	minut 2:17 aprox. en qué l'inici es repeteix amb mes intensitat	primers plans de les mans dels músics, director, arcs i cordes	No magrada quan la imatge es posa tèrbola	si. Els primers plans cerc que anaven ben coordinats amb els moment algúis

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "VUELO DEL MOSCARDÓN", DE RIMSKY-KORSAKOV**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
1					
2	Obra sí, autor no.	M'ha agradat tot	La càmera seguia el moviment de la mosca	Res	Si, el moviment
3	Obra sí, autor no.	Las subidas de ritmo	Que se alternen planos generales con planos cortos	Creo que está bastante bien porque el ritmo de los planos sigue el ritmo de la música	Totally
4	Conozco autor y obra.	No especialmente	El rápido cambio de plano para acompañar al vuelo del moscardón	nada	Si, porque el ritmo de la imagen acompaña al ritmo de la música
5	Conozco autor y obra.	inici sobriat esta be.	el realizador atrapa molt bé els solistes a cada moment, molt ràpid. Bonic tenir partitura de fons i mans violoniste primer pla. Es molt viva, com la música demana.	res	molta sincronia imatge-música
6	Conozco autor y obra.	me gusta	se ve mas clara la imagen del intérprete principal a cada momento	nada	Fallaria una vista m'as general
7	Conozco autor y obra.	No	La visualización en cada momento del instrumento protagonista	nada	si
8	Conozco autor y obra.	No	Primeros planos de músicos	No aprecio nada negativo	Si; aunque me falta fuerza en la expresión.
9	Desconozco autor y obra.	El violins			Si, molt
10	Conozco autor y obra.	La velocidad de la melodía	El seguimiento de todos los instrumentos	A ratos, algo caótica	Mucha. Quizá, con el afán de seguir el ritmo de la música, en ocasiones las imágenes van excesivamente rápidas
11	Obra sí, autor no.	si, cuando los violinistas empiezan a tocar muy rápido	que cuando el sonido de un instrumento sobresale de los demás, se le enfocaba	que había cambios bruscos de imágenes	si, porque la música era rápida y se cambiaba constantemente de enfoque
12	Obra sí, autor no.	El principio cuando los violines anaven tant ràpid	que filmen a tots per igual	Que no hi hagi una camera que ensenyi la orquestra sencera	Si, la realizació està molt ben feta ja que quan fa un solo la flauta mostren a la flauta travessera, quan ho fa el violi igual, quan ho fan els violins junts també...
13	Conozco autor y obra.	muchos primeros planos de las intervenciones de cada instrumento	mostra tots els instruments i les diferents tècniques d'interpretació	eis salts sobriats de primers plans a generals	Força. Resalta quin instrument porta la melodia.
14	Autor sí, obra no.	Ritmo de canvi de plans sincronitzat amb la música	Coherència entre música i plans dels instruments que s'interpreten	La veig correcta	Si, m'agrada el ritme visual combinat amb el musical
15	Conozco autor y obra.	la batuta del director indicando el comienzo	enfocages a los diferentes instrumentos cada vez que se cambiaba	nada	si, la filmación te ayuda a sentir mejor la música
16	Conozco autor y obra.	La realización	Moviment de càmera, realització brillant	Res	Total, segueix l'esperit de l'obra
17	Conozco autor y obra.	no	las imágenes son de conjunto de la orquesta no individuales	nada la veo muy bien	si porque ha captado la rapidez de la música con los movimientos de los músicos.
18	Desconozco autor y obra.	L'inici		Hi ha vegades que no es veu l'instrument que està fent d'acord amb la música	No massa, hauria d'haver més velocitat de càmera
19	Conozco autor y obra.	el cambio de pagina... me parece feo	... no encuentro nada que quiera destacar	no hay un unico plan decente del director... demasiados cambios de musico, cuando sus expresividad no es especialmente llamativa.	aun que sea una melodía inquieta, con muchos movimientos, tiene su línea, y eso no está minimamente reflejado en los cambios de planos...
20	Conozco autor y obra.	Los violines cuando inician el tema.	Los planos individuales i de detalles.	El cambio de imágenes es excesivo.	Intenta dar énfasi en el ritmo destacado de la obra.
21	Conozco autor y obra.		El ritmo con una intencionalidad clara, a pesar de que a mi me aturde un poco porque da la impresión de que da más importancia a la realización visual que a la pieza y a la ejecución de sus intérpretes.	Si toda la obra lleva este ritmo, quedaría en evidencia la repetición de los mismos.	Si, el ritmo interno de la música y del montaje de los planos. Te lleva a fijar la atención en los instrumentos que comienzan frase musical (más bien te permite verlos), aunque duren poco algunos planos.
22	Desconozco autor y obra.	Los violines			Si
23	Conozco autor y obra.	El inicio de las cuerdas	El seguir cada grupo instrumental.		Creo que si
24	Conozco autor y obra.	Ningún momento en concreto.	La exactitud con que se muestra el tema principal, los pizzicatos, etc	Nada	Veo una grabación muy pedagógica, de las que buscamos los maestros para ilustrar las familias de instrumentos, los temas, los estilos de tocar, etc. A pesar de eso, el tratamiento de las imágenes no me parece ultra clásico (y más si comparo este vídeo con el último), creo que si refleja lo que expresa la música.
25	Obra sí, autor no.	El ritmo; sembra més un videoclip que una retransmissió d'una peça	La intención de sincronía de la realización con la música que estem sentint	Res	Si, el ritmo picat de les imatges acompanya amb el ritme neguitós de la peça
26	Obra sí, autor no.	No	No	Un poco demasiado acelerado a veces	Si. La música es acelerada y la realización también
27	Conozco autor y obra.	La sucesión de planos muy cortos	Ver a los instrumentistas	La rapidez de los planos	Si, el tempo de la obra y el montaje de planos
28	Conozco autor y obra.	la imatge es molt ràpida	el detall	no veus el conjunt	a moments
29	Conozco autor y obra.	PARECE QUE CAMINES ENTRE LOS MÚSICOS	VISUALIZACIÓN DE LOS DETALLES		SI, TANTO LA MÚSICA COMO LA REALIZACIÓN VISUAL SON MUY RÁPIDAS



**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "VUELO DEL MOSCARDÓN", DE RIMSKY-KORSAKOV**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
30	Desconozco autor y obra.	Si, l'important de simular la música amb un vol d'un moscardó	L'originalitat de la música	Res	Si, Les imatges fan que t'imaginis un vol d'un insecte
31	Desconozco autor y obra.	NO	NADA	NADA	NADA
32	Obra sí, autor no.	El final , por que se ha acabado con fondo oscuro	La vision de los instrumentos y casi nada del que los toca.	El final , por que se ha acabado con fondo oscuro	No mucho, podia haber algun cambio de imagen más rapido con los ritmos de la musica
33	Desconozco autor y obra.				
34	Conozco autor y obra.	no	cambios de plano rapidos al ritmo de la musica	demasiado cambio	Si, que la veo pero en este caso quizza es un poco mas imaireante
35	Conozco autor y obra.	no	la expresividad de los músicos	nada	si
36	Obra sí, autor no.	Quan es pot identificar el so del borinot	El ritmo de la música correspon amb el canvi d'imatges	Res	Si, el ritmo de la música marca el canvi d'imatges
37	Obra sí, autor no.		El mostrar como interpreta cada músico interpreta		Si, mucha. La cámara muestra el instrumento justo en cada momento
38	Desconozco autor y obra.	No	Que se da una visión de conjunto pero a la vez de cada músico en concreto.	Nada	Si, porque da una buena impresión
39	Conozco autor y obra.	Ritmo de música y de la cámara	Me ha encantado lo ágil que es la cámara	Las toses del inicio	Si
40	Conozco autor y obra.	Toda ella, siempre he pensado que es una pasada como el autor consigue captar el vuelo del moscardón en un prado	Los planos en general, espacio abierto con la naturaleza	<no he visto nada negativo	Si en los instrumentos en cada momento i sobretudo la sensación de espacio abierto por la luz
41	Conozco autor y obra.	no	cada vez que hay un solo enfocan a la persona en concreto	nada	totalmente, porque hay cambios rapidos de imagen
42	Conozco autor y obra.	Al principio planos de espaldas y excesivamente planos cortos	El ritmo de los planos que van cambiando rápido, acorde con la obra.	Quizás planos muy cortos como decía.	Creo que sí por lo de los cambios de plano acorde con la música.
43	Conozco autor y obra.	NO	LA CLARIDAD DEL SONIDO		NO MUCHA
44	Conozco autor y obra.	La puesta en escena del detalle instrumental.	La relación entre música e imagen.	Nada.	Si; por la explicación, a través de la imagen, de la obra.
45	Conozco autor y obra.	Cuando hay el tutti en el tema principal, los planos cambian al ritmo de la música	Distintos planos, planos originales, la realización contribuye a realizar la impresión del vuelo del borinot	Transmite mucho, como si se le diera más protagonismo que a la música en si	Si, porque los cambios de plano y el ritmo de la grabación transmiten la inquietud del moscardón igual que la música. Ambas son descriptivas.
46	Conozco autor y obra.	La introducción con los instrumentos descansado	El salto de planos entre los músicos	.	Es un fragmento muy activo y dinámico, como el uso de la cámara. Le da mas peso a la música.
47	Conozco autor y obra.	No.	El ritmo de la imatge que s'adequa al ritme musical	Repetició constant del mateix recurs.	Si. Veure resposta 3
48	Conozco autor y obra.	No especialmente. Tal vez, pero no creo que tenga nada que ver con el estudio, la vestuario de los músicos (de calle)	Parece como que el montaje d'ela filmación quiera seguir el ritmo "endiablado" de la obra interpretada.	A mi, particularmente, no me gusta el ritmo actual de "videoclip", demasiado "histérico" para mi gusto	Si, ya lo he comentado.
49	Conozco autor y obra.	La contundencia de l'inici	La variació i combinació de plans detall amb plans generals, mitjos, barrido i zoom		Si, és una música que expressa molt moviment com el joc de la càmera
50	Conozco autor y obra.	M'ha cridat l'atenció alguna imatge desenfocada.	L' inici sembla taiment el vol d'un borinot.	Poques imatges de tota l'orquestra sencera junt amb el director.	Si, ja que segons el so del vol del borinot es van ensenyant els diferents instruments que l'expressen.
51	Desconozco autor y obra.		La aparición de los instrumentos		Si, puedes seguir y comprender la obra facilmente
52	Conozco autor y obra.	no	m'agrada que es veegin els instruments que van sonant	res	l'estrofa musical, i perquè el zooms que dominen en ajuden a acompanyar el ritme de la mateixa.
53	Desconozco autor y obra.		Poder seguir els instruments que "parten" en cada moment	Molts canvis de pla, prefereixo no mirar i nomes escoltar l'obra	Suposo que han volgut imprimir el ritme de la música en la realització però no m'ha agradat
54	Autor sí, obra no.		La intencionalidad de transmitir ese movimiento del vuelo	Que acaba siendo un poco locura tanto cambio. Echo en falta planos generales.	Está claro que el que lleva a cabo la realización conoce bien la obra,pero lo demuestra muy empecinadamente.
55	Conozco autor y obra.	Si,la cantidad de planos que han llevado a cabo para dar protagonismo al instrumento que participa.	Los músicos y el director, lo han hecho bien	Va muy de prisa	La música va de prisa, así que el vídeo intenta ir demasiado de prisa.
56	Desconozco autor y obra.	En concreto no	me ha gustado la toma en que se ve la viola o violín y de fondo la partitura, porque se podía admirar la rápida ejecución de los dedos del músico	que las tomas hayan sido demasiado cortas sin posibilidad de seguir el hilo conductor en algunos momentos	se podría interpretar que si porque la melodía es rápida, pero personalmente hubiera preferido tomas generales que no tomas cortas y constantemente cambiantes que casi transmiten un poco de falta de coordinación
57	Conozco autor y obra.	habia algun momento que los planos duraban tan poco y cambiaban tan constantemente que era dificilísimo poder seguir el protagonismo del instrumento que en aquél momento tenía la melodía	La concordancia		Música narrativa y abierta a la sugerencia
58	Conozco autor y obra.	El final			
59	Obra sí, autor no.				

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "VUELO DEL MOSCARDÓN", DE RIMSKY-KORSAKOV**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
60	Obra sí, autor no.				
61	Conozco autor y obra.				Si molta perquè la filmació té el mateix ritme que la peça musical
62	Conozco autor y obra.	Ninguno	El ritmo acorde a la musica	Nada	Si. El ritmo acorde a la música y los encuadres.
63	Conozco autor y obra.	No	La cámara se mueve con rapidez y acentúa el ritmo de la obra	Tal vez falta algún plano más del director.	Si. Lo he expresado antes.
64	Conozco autor y obra.	no se	dinámica, como la obra	no se	el ritmo es similar
65	Conozco autor y obra.	El plano de acercamiento simulando la del animal en cuestión	La variedad de planos	Nada	Si. No sabría explicar porque
66	Conozco autor y obra.	Los planos de la flauta	Me ha ayudado a reconocer cada instrumento	Ninguno	Si. Los planos ayudan a identificar los instrumentos pero no distraen
67	Conozco autor y obra.	La gran cantidad de tomes de cámaras que cal realizar per anar seguint els instruments que intervenen en cada moment de la composició.	Asociar a cada moment un so d'instrument a una imatge. I la rapidesa de combinar imatges d'instruments individuals amb el conjunt de l'orquestra.	En certs moments un excés de composició d'imatges. Que no contribueix a conformar una visualització pròpia de la peça.	Si, en quant a ritme i intensitat.
68	Obra sí, autor no.		La imagen es una imagen clara, brillante.		Si, y a pesar de que la música es «trepidante» y el cambio de imágenes lleva el mismo ritmo, no es cansado visualmente, ni marear!
69	Conozco autor y obra.	Al principio del video en el momento flauta travesera, el sonido es muy flojo	los planos de la orquesta		si
70	Obra sí, autor no.	No			Si, la cámara cambia al ritmo y con la rapidez de la música
71	Conozco autor y obra.	No en especial	El vaivén de la cámara que se adapta a la melodía veriginosa.		Completamente, ya que considero que la filmación es dinámica, con muchos saltos i distintos planos, recuerda realmente al vuelo frenético de un moscardón.
72	Desconozco autor y obra.	El cambio rápido de imágenes	La edición sigue muy bien el ritmo impuesto por la música	Marea un poco :-)	Si, mucha. La velocidad de cambio de imágenes fluye con la música.
73	Obra sí, autor no.	Si el efecto que había detrás, parecía como si estuvieran en el exterior. También que para los instrumentos de cuerda casi siempre se enfocaba las manos y para los instrumentos de viento, se enfocaba la boca o la cara del músico	Las imágenes iban rápido como la música.	Que no saliera tanto el director, no se pudo ver mucho la expresión de el.	Si, por que ais tomas eran rápidas y se ampliaba la imagen y se reducía, dando movimiento a la filmación.
74	Conozco autor y obra.	Mha impressionat la semblança dels sons amb el que aquests estan representant.	Que enfoquin a l'orquestra i al director per observar i poder palpar les seves sensacions i sentiments amb l'obra.		Si bastant.
75			Es más elaborada la puesta en escena		
76	Conozco autor y obra.			Nada	Bastante
77	Desconozco autor y obra.		el detalle de poder seguir el juego de dedos de los músicos		Si, me gusta que la filmación refleje los ritmos de la música
78	Desconozco autor y obra.	la pericia de los violinistas en el momento inicial	La música es ligera y la interpretación, la puesta en escena y la filmación también me lo han parecido.		Si, todo transmite ligereza.
79	Obra sí, autor no.	Planos diferentes de lo habitual (desde detrás del faristol, por ejemplo). Iluminación del escenario.	La realización sigue la interpretación de cada instrumento que hace el "solo"	El inicio parece el final (cuando muestra el título).	Si. No sé encontrar explicación
80	Conozco autor y obra.	Al principio sorprende, ya que no es una interpretación con público	Sonido	Nada	Si, es acorde
81	Desconozco autor y obra.	La velocidad de los cambios	me gusta que se vea el conjunto sin perder el detalle.	Los gestos y velocidad de las imágenes	si, tiene más movimiento la filmación. Como el moscardero que pretende insinuar
82	Conozco autor y obra.	cuando entra la primera flauta	Entiendes quién es el protagonista sin perder el conjunto		
83	Desconozco autor y obra.		només he escoltat		només he escoltat
84	Conozco autor y obra.	no			
85	Conozco autor y obra.		només he escoltat		
86	Conozco autor y obra.	Todos, es una filmación estupenda	Que el plano general y corto sigue todos los instrumentos y músicos que participan en la obra	Ninguno	Si por lo que he dicho antes
87	Conozco autor y obra.	La intro. y el momento a partir del 2.25"	el dinamismo de la filmación y el enfoque a los instrumentos principales	demasiado fotográfico.	no. mucha velocidad entrecortada.
88	Obra sí, autor no.		que se quiere hacer participe a la gente		si porque la musica sigue la misma velocidad que la imagen
89	Desconozco autor y obra.	El principio	Que ves como ejecutan la obra	No estas pendiente de la musica al 100%	Si
90	Conozco autor y obra.	Su realismo	La calidad de las imágenes	Demasiados primeros planos	No veo ningún tipo de coherencia rítmica o estética
91					



**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "VUELO DEL MOSCARDÓN", DE RIMSKY-KORSAKOV**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
92	Conozco autor y obra.	no	todo	nada	si
93	Conozco autor y obra.	No	Res	No m'ha agradat la filmació. La càmera no para quieta i el que és important és que predomini la música, no la imatge.	Coherencia si..... però no ajuda.
94	Obra sí, autor no.	No	Los cambios rapidos de las tomas	Nada	Si, porque la velocidad rápida en los cambios de las tomas es coherente con la música
95	Desconozco autor y obra.			El cambio tan rapido de imagen marea. No me gusta.	La imagen quiere tener el mismo ritmo que la música y no me gusta. Al final tengo que cerrar los ojos y dejar de mirar
96	Obra sí, autor no.	No	La intención de imitar el mov de la mosca	Nada en especial	Si, por lo dicho antes la imagen sigue el movimiento desordenado del vuelo
97	Conozco autor y obra.	No	Correcto	Nada	Si, dinamismo, ligereza, creo que esta bien
98	Conozco autor y obra.	No	Los cambios de camara	Nada	Si, es una obra rápida y la camara lo transmite
99	Conozco autor y obra.	No	La coordinación imagen/sonido	Nada	Si, la imagen se adapta al ritmo musical
100	Conozco autor y obra.	no	la velocitat en els canvis de plans que lliga amb el ritme de la peça	res	si. Respost a la pregunta 3

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "SEIS BAGATELAS", DE GIORG LIGETI**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
1	Desconozco autor y obra.	Inicio	Creatividad	soso	si
2	Desconozco autor y obra.	Poiser el final	Els canvis de posició dels músics	Res	Quan un instrument és el protagonista, el veiem en primer pla
3	Conozco autor y obra.	Básicamente el espacio en el que se realiza el concierto	Nuevamente la variación de planos cortos con planos generales	No detecto nada en concreto	Si, totalmente
4	Desconozco autor y obra.	El escenario o mejor dicho la falta de escenario	El hecho de que se rompe la rigidez de una filmación de música clásica de orquesta	Debería haber más planos cortos de los músicos	Si aunque el ritmo podría haber sido más vivo
5	Desconozco autor y obra.	reflexa be interaccio/joc entre musics	sent un conjunt instrumental petit és més fàcil transmetre el que fan	res concret, com és curta no hi ha temps de possible avoriment	bastant
6	Desconozco autor y obra.	¿porque desaparece la flauta?	juega muy bie con la vision de conjunto y del solista pero en este caso los músicos se mueven	La imagen de los músicos queda patitos varias veces	Me gustan cuando dialogan
7	Desconozco autor y obra.	El cambio de instrumento de la intérprete femenina	El diálogo que establecen los músicos con el instrumento.	nada	si
8	Desconozco autor y obra.	La intervención de la flauta travessera.	La claretat del fons	No aprecio nada negativo	Si; transmite muy bien la vitalidad de la obra
9	Desconozco autor y obra.	No	Diferente, y divertida		
10	Desconozco autor y obra.	Toda ella	que se veía claramente a los que tocaban	Nada	Si. Los músicos van actuando a la vez que tocan y la realización les sigue muy bien. Como ejemplo, el primer plano para la mirada del músico en la última nota
11	Desconozco autor y obra.	que solo hubiera una chica	Que es grabi el solista quan està tocant	nada	si, porque los músicos hacen como si estuvieran dialogando y es en lo que te hace pensar la música
12	Desconozco autor y obra.	Quan la noia canviava la flauta pel flautí i fa el solo	Que posa de relleu el moment estelar de cada intèrpet	que la cámara está molt lluny quan els ensenya a tots	Si, perquè quan la música fa un cop la càmera canvia de pla
13	Conozco autor y obra.	El virtuosisme i que toquin sense partitura	Ambient informal i amb cert humor	res. mostra molt bé la interpretació individual i la col·lectiva	si. es resalta cada moment individual i els col·lectius
14	Desconozco autor y obra.	Informalitat dels músics comparat amb els anteriors vídeos	Acercamiento de cámara al músico que ejecuta	Inici d'ambular públic no correspon amb el que es veu després, sense públic	Si, la peça permet el petit divertimento
15	Desconozco autor y obra.	la complicidad entre los musicos, el humor	L'originalitat de l'escenari	nada	Si, los músicos se mueven según el momento de la ejecución y eso hace que el espectador no pierda atención
16	Desconozco autor y obra.	La posada en escena	la fresca en la presentacion y modernidad	Res	Total, per la frescor de la proposta
17	Desconozco autor y obra.	no	Veure el diàleg entre instruments	nada me ha encantado	si, mas que coherencia veo una manera muy llamativa de presentar una pieza de música clásica pero muy teatralizada, muy bien.
18	Desconozco autor y obra.		actua, sin ser estresante, prioriza el discurso musical y cuenta la narracion de la musica.	Creo que els músics estan massa pendents de la càmera	Si
19	Autor si, obra no.	el final del fagot.	Los planos por parejas expresan muy bien la música que tocan	me gusta	si! pero la interpretacion y el montaje musical ya esta muy definido... creo que la realizacion solo transmite y aporta lo que los musicos ya interpretan.
20	Autor sí, obra no.	El primer plano general, pero todos los planos son muy bonitos.	El espacio.	Ningun aspecte. Es perfecta	Totalmente. En cada momento el plano visual transmite la música i la emoció.
21	Desconozco autor y obra.	El espacio.	Haber sacado a los músicos del entorno habitual de un auditorio y la actitud de los músicos que apoya el tono de la obra.	La falta de cuidado en los encuadres, parece que las cámaras están colocadas para tener posibilidades de cambiar de plano pero no está trabajado.	Si, porque la actitud de los músicos y el ritmo de la obra nos ayuda a aceptar la informalidad de la realización con planos más inestables, el paso de algunos planos repetitivos (a mi gusto poco acertados) y con encuadres descompensados.
22	Desconozco autor y obra.		La manera en que tratan de romper con la presentación tradicional. Se podría decir que el quinteto realiza una pequeña coreografía que facilita que la filmación remarque el papel de cada instrumento.	Aunque parezca contradictorio en subrallar el papel de cada instrumento a veces hace perder la visión del conjunto, aunque creo que es lo que se pretende.	Creo que si que esa muy lograda.
24	Autor sí, obra no.	El final	Su fresca, su manera de presentar la obra, diferente y moderna.	Nada	Si. Por la implicación de los músicos, su expresión corporal y la manera como están filmados.
25	Desconozco autor y obra.	Que els músics interactuin entre ells mentre toquen	Permet prendre més consciència del valor de cada instrument per separat	Res	
26	Desconozco autor y obra.	La puesta en escena en general	Saben dar protagonismo al que toca en cada momento	No hay nada negativo a destacar	Si. Música animada, igual que lo que expresan las imágenes
27	Autor sí, obra no.	La disposición de los instrumentistas	La ejecución	Nada	Si. Entradas ágiles
28	Obra si, autor no.	locant drets tota l'estona	es dinámica		hi ha més interpretació

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "SEIS BAGATELAS", DE GIORG LIGETI**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
29	Desconozco autor y obra.	ME HA GUSTADO, PARECE UN DIÁLOGO O UNA OBRA DE TEATRO	MUY ORIGINAL		SI, TANTO LA MÚSICA COMO LA REALIZACIÓN SON MUY DINÁMICAS Y TEATRALIZADAS
30	Desconozco autor y obra.	No	La penetración de los músicos entre ellos. Es como si estuvieran hablando entre ellos	Res	Si. No sabría decir
31	Desconozco autor y obra.	SI LOS MUSICOS A SU ROLLO	EL LUGAR DONDE TOCAN .....	NADA	SI.... UN BONITO LUGAR PARA TOCAR.... EL TONO DE LA LUZ Y EL PLANO DE LA CAMARA DE FRENTE A LA MISMA ALTURA DE LOS MUSICOS.
32	Desconozco autor y obra.	El principio con el sonido de gente	La individualidad de cada toma,	Los momentos en la legaña de la imagen, será por que me gusta verlo mas de cerca los instrumentos.	No, el escenario es de tranquilidad con colores claros y pasteles y la música pare más ritmo, queda en un segundo plano el escenario donde estan
33	Desconozco autor y obra.	toda la obra de pie en una sala mas distendida	el aspecto desenfocado e informal	nada	Si, totalmente
34	Desconozco autor y obra.	el diálogo entre los músicos	la expresividad y dinamismo	nada	total
35	Conozco autor y obra.	No	Que la imatge ajuda a interpretar el diàleg que s'estableix entre els diferents instruments	Res	S'estableix una conversa que queda recollida en la realització
36	Desconozco autor y obra.	El final. Por inesperado	El diálogo entre los instrumentos		Si. Se ve muy bien la expresividad personal de cada músico
37	Desconozco autor y obra.	El inicio tan impetuoso	El entorno	La chica entra y sale	Si
38	Desconozco autor y obra.	El espacio, la luz, los movimientos de los músicos, la falta de escenario	La originalidad	Nada	Si
39	Desconozco autor y obra.	En general la puesta en escena, no me ha disgustado.	El enfoque a los instrumentos siguiendo su dialogo particular	El seguimiento de los músicos al moverse	Si como he dicho porque es una obra de diálogos entre instrumentos y la realización sigue este dialogo.
40	Obra si, autor no.	cuando la camara se acerca mucho a los músicos	el espacio donde esta grabado		si porque la camara le da importancia a los diferentes instrumentos en los momentos donde ese instrumento coge protagonismo
41	Desconozco autor y obra.	El espacio diáfano. Me ha gustado	Cambios de plano	Primer plano demasiado alejado de los interpretes, pero a la vez permite ver el entorno...	No. Quizás aquí hubiera puesto el cambio de planos más rápido
42	Desconozco autor y obra.	LA FLAUTA	LA LUZ		SI. LA MÚSICA ES "FRESCA Y JOVEN Y LA IMAGEN TAMBIEN . IOS MUSICOS ESTAN DE PIE, SONRIEN.....
43	Conozco autor y obra.	La realización explicativa de la obra.	La forma como se explica la música.	Nada.	Si; por la forma en que tanto el grupo instrumental como la realización han entendido y explicado la obra.
44	Desconozco autor y obra.		Permite ver o da espacio a la escenificación que hacen los músicos; enfoca los solos y las conversaciones entre instrumentos		Si, la realización es bastante plana y respeta el ritmo de la música para hacerla protagonista, adaptándose a cada momento
45	Obra si, autor no.		Tiene gracia, tanto la situación como el fragmento.		Los músicos hablan con el cuerpo y la música al mismo tiempo, parece hasta cómico.
46	Conozco autor y obra.	No	L'equilibri entre un sol pla i els moviments interns dels interprets.	Trobo a faltar el que hi ha en el Barber; més treball de pla curt per veure detalls.	Si. Perquè el moviment dels músics és absorbint perfectament per la càmera en la situació en que està i no es perd res.
47	Desconozco autor y obra.	Pretende ser como una especie de "performance" de los propios interpretes.	Curiosa, original, "moderna"	Te puede hacer perder atención a la pieza musical	No lo sé, francamente
48	Desconozco autor y obra.	Quan al final els músics s'han posat en filera india i només es veia el primer. També quan ha sortit del pla la músic.	El plantejament és original ja que es busca la interrelació dels músics gesticulant entre ells com si fossin actors de teatre. L'entorn ademés sembla un decorat teatral.	Poiser és una mica exagerada aquesta teatralització de la peça pot restar importància a la música.	Si, com diu el títol es tracta de bagateles cosa que ademés de tocar, els músics ho interpreten com actors.
49	Desconozco autor y obra.	Si, m' ha cridat l' atenció l' acabament, els músics un darrera de l' altre.	L' aproximació dels músics quan fan el diàleg instrumental.	Valoro negativament no veure els quatre músics a la vegada al llarg de tota la filmació	Si
50	Conozco autor y obra.	La puesta en escena	La forma como se sigue y presenta la música	res	Si, se entiende perfectamente
51	Desconozco autor y obra.	la interacción de los músicos con la cámara	la interacción de los músicos con la cámara i el moviment d'aquests mentre toquen	Res, m'ha agradat	si, el ritme més àgil permet i dona peu a presentar la peça de manera més dinàmica
52	Desconozco autor y obra.		La teatralització de la realització. També poder anar seguint perfectament el so de cada instrument.		Crec que si, em sembla encertada.
53	Desconozco autor y obra.	Los dialogos musicales y extramusicales que se establecen	Me ha encantado, es musica viva en todos sus aspectos, desde el piano sonoro hasta el mas puramente dramatico. Excelente	Nada? Si...nada	Totalmente, porque en este caso los propios músicos la favorecen enormemente con su actitud. Es cierto que al ser otro formato es más propicia este comportamiento.
54	Desconozco autor y obra.				
55	Desconozco autor y obra.				
56	Desconozco autor y obra.				

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "SEIS BAGATELAS", DE GIORG LIGETI**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
57	Desconozco autor y obra.	me ha encantado el diálogo entre músicos y lo divertido y ameno que ha sido	todo: los intérpretes no sólo hacen música sino que comunican su diversión, sus diálogos se puede seguir a la perfección, me ha encantado	su corta duración :-)	perfectamente!! el mensaje queda clarísimo, el protagonismo en cada momento de cada instrumentista etc...
58	Desconozco autor y obra.	Abierta e incluso divertida	Buena escificación		Si, música, movimiento y actitudes conjuntas
59	Desconozco autor y obra.	TODO EN CONCRETO, MUSICA, PUESTA EN ESCENA	TODO	NADA	SI, PERFECTO
60	Desconozco autor y obra.				
61	Desconozco autor y obra.				
62	Desconozco autor y obra.	Que no estén sentados. Están dispuestos como un grupo pop. La sala no es un auditorio	Valor que han intentado hacer algo diferente,	Nada	Si, cuando hay un instrumento protagonista se hace un plano medio donde destaca el músico y su instrumento
63	Desconozco autor y obra.	Me ha parecido un playback	Se ven los todos los músicos.	Queda artificial.	No. Los planos son demasiado estáticos.
64	Desconozco autor y obra.	no	no se	no se	es aburrida la obra y la realización visual
65	Desconozco autor y obra.	El "firiteo entre los músicos	El entorno de la grabación y el dinamismo	Nada	Si.
66	Desconozco autor y obra.	Todo en general. Lo he encontrado muy original	La puesta en escena ayuda a enfatizar el divertimento que imagino quería transmitir el autor	Nada	Mucha.
67	Desconozco autor y obra.	Les característicos de l'auditori i la posta en escena amb els músics dempeus.	La contunuitat que es produeix en totes les imatges. Enllaçant d'una manera equilibrada el pas d'un instrument a un altre.	En les imatges en que s'enfoca el cos sencor dels músics i part de la sala es perd capacitat per apreciar el detall dels instruments.	Si, perquè el moviment / ball dels músics es coherent amb el tipus de música.
68	Desconozco autor y obra.	La escenografía	Lo sencillo de la presentación		
69	Desconozco autor y obra.				
70	Desconozco autor y obra.	El principio y el final	No era la típica orquesta en semicirculo con el director	Algunos cambios de camara son demasiado bruscos	Si
71	Desconozco autor y obra.	la informalidad del vídeo teniendo en cuenta que es música clásica.	El espacio, la interacción entre los músicos y el espectador.	no hay planos muy atrevidos por lo que la filmación no es abrumadora.	no mucha, la música es muy dinámica pero no se ajusta, a mi parecer, con los movimientos de cámara.
72	Desconozco autor y obra.	La interacción de los músicos entre ellos y con la cámara	Aporta mucho dinamismo	Los instrumentos destacan de manera muy individual tal vez falte una visión de grupo.	En general si, bastante.
73	Desconozco autor y obra.	Que los músicos están de pie, es como un espectáculo, el entorno	Que los músicos actuen y se muevan, y además las imágenes iban mostrando el protagonismo de cada instrumento	No veo nada negativo	Si, por que es alegre, te hace levantarte, las imágenes invitan a eso.
74	Desconozco autor y obra.	M'ha impressionat l'espai/habitació.	Poder palpar els sentiments dels músics.	-	Si veig coherència.
75	Desconozco autor y obra.	SOBRIEDAD	DELICADEZ	EL ENCUADRE	NO
76	Desconozco autor y obra.	La puesta de escena de los músicos	Sosa	No engancha	No
77	Desconozco autor y obra.				
78	Desconozco autor y obra.	no	el hecho de que estén de pie y moviéndose	me hubiese gustado más que hubiese sido en un espacio natural	si, pero sin demasiada gracia
79	Desconozco autor y obra.	La actitud de los intérpretes, más propia de música actual	Transmite fresca y tiene un punto divertido.	El inicio es "ruidoso", la diferencia de volumen entre el inicio y la interpretación es desagradable.	Si, la música es ligera y fresca y la realización+interpretación están en la línea.
80	Desconozco autor y obra.	Interpretación muy preciosa: los diálogos de los instrumentos están bien encontrados	El ambiente de diseño en la sala de exposición	Nada	Coherencia entre la obra pictórica, la sala (moderna y austera), no convencional. Para abrirnos a nueva música
81	Desconozco autor y obra.	La flauta	Sonido	Los movimientos de ellos	No, me gusta la suavidad y ellos gestulan mucho
82	Desconozco autor y obra.	el inicio, la puesta en escena	es muy creativa la puesta en escena, muy divertida	me ha encantado	si, es una pieza alegre, intensa: tiene sentido que estén de pie, la interpretación es casi teatral.
83	Conozco autor y obra.				
84	Desconozco autor y obra.	no	només he escoltat	només he escoltat	només he escoltat
85	Desconozco autor y obra.				
86	Desconozco autor y obra.	Los instantes que se enfocan a cada músico y en general	La perfecta sincronización de los planos cortos y largos con la música. El excelente enfoque	Nada	Si. Hay una coordinación y seguimiento perfecto
87	Obra sí, autor no.	el movimiento, su alegría y el tiempo de ejecución	buen encuadre, músicos de pie, calidad del audio.	sin público?	si
88	Desconozco autor y obra.	todo	que una pieza que podía ser aburrida se ha puesto de una manera que no se haga pesada		si porque la música sigue la misma velocidad que la imagen
89	Desconozco autor y obra.	La escenografía tan moderna	Que le da un contexto	Que no estas por la obra al 100%	Si
90	Autor sí, obra no.		El escenario y la libertad de movimiento de los intérpretes	Nada. Me parece impecable	Si porque refleja el ritmo de la pieza y resalta la interpretación de los músicos
91	Desconozco autor y obra.	diferente	precisamente que es diferente	nada	si
92					

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "SEIS BAGATELAS", DE GIORG LIGETI**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
93	Desconozco autor y obra.	Tot.... la posada en escena	La filmació socialitza la melodia i harmonia amb l'instrument. Tant en els moments solistes com en diàleg amb altres instruments. Permet concebre millor la obra i interpretació.	Res	Si. És com un Fugat. Amb diàleg entre instruments. I això és el que transmet la filmació.
94	Desconozco autor y obra.	El final no me lo esperaba, todos en fila	Es divertida	Nada	Si, porque las tomas son coherentes con el ritmo de la música y los movimientos de los músicos.
95	Desconozco autor y obra.	Me ha llamado la atención lo ridículo de la escena.		No me acaba de gustar el vestuario con la actitud. No me sé explicar pero no pega	No. No me pega
96	Desconozco autor y obra.	No me ha gustado.	Precisamente estactuación	La posición estática de la cámara	
97	Desconozco autor y obra.	La actuación de los músicos	El enfoque	Excessiva sobriedad	Si
98	Autor sí, obra no.	El escenario	Todo	Nada	Digo lo mismo, excessiva sobriedad en el marco para una melodía alegre y dinámica
99	Desconozco autor y obra.	Está filmado en una sala de museo	La originalidad del ambiente	Ambiente frío, sin público	Si, la realización y la música son como informales
100	Desconozco autor y obra.	Cap moment concret. Em crida l'atenció que estan drets i que sembla un diàleg	no tinc opinió	No tinc opinió. Potser que hi ha pocs primers plans	Si, pieza contemporánea, coreografía y cuadro mural Si. Si el que es vol donar a entendre és que és una mena de diàleg

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "DANUBIO AZUL", DE JOHANN STRAUSS**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
1	Conozco autor y obra.	virtuosismo	Res en especial i tot	Les ballarines m'han despistat, les esperava tornar a veure	Si
2	Conozco autor y obra.	El contrapunto de los violoncelos			Si, excepte bailarines desaparecidos
3	Conozco autor y obra.	Si, el momento en que aparecen las bailarinas de danza clásica	Relacionar la pieza musical con la danza	Algunos planos me parece un poco largos	Si
4	Conozco autor y obra.	La combinación de ballet y música de concierto	El hecho de introducir bailarinas	Rigidez de planos	Si porque se trata de una pieza clásica también en su puesta en escena
5	Conozco autor y obra.	es tan conseguida i classica que es difícil que res concierne sorprendi	ejemplos: va obrint camp visio a mesura que instruments s'ategeixen. va seguint els instruments que toquen, bastant. Convincio amb ballet	no se surt del guio, poc innovador poiser	bastant
6	Conozco autor y obra.	Quizás un poco lento	Está bien	La inclusión del ballet sin una vista buena	Si
7	Conozco autor y obra.	juega con diversos escenarios (orquesta y danza) en espacios diferentes	todo, no se decir en concreto	nada	si
8	Conozco autor y obra.	La salida a escena del ballet	No me ha gustado	Agotan los planos	No, falta de variedad en los planos de filmación de la orquesta
9	Autor sí, obra no.	No.			Si, molt.
10	Conozco autor y obra.	El principio, como se van sumando instrumentos	El primer plano, como se va abriendo para dejar ver a toda la orquesta	No está la obra entera	Ni si ni no. Al principio, mucha, luego, normal.
11	Conozco autor y obra.	que ha empezado flojo y después ha ido inncreciendo	que la música se oia muy bien	nada, me parece una obra maravillosa	si, porque han aparecido unas bailarinas
12	Conozco autor y obra.	Si, quan fa el canvi de tempo	Al principi, que a mida que els instruments s'ategeixen la càmera tira cap endarrera i es veu els instrument que van entrant	que de vegades s'ensenyia molt de temps el mateix pla	Si, perque la musica és lenta i els moviments de la càmera també ho són
13	Conozco autor y obra.	Intent de combinar música i dansa, que després no segueix.	està filmada des de perspectives diferents	No mostra primers plans dels músics	Hi ha un intent, però es queda massa en plans generals
14	Autor sí, obra no.	Quan apareixen ballarines	L'entorn pompos, adient amb la pega	Massa formal. I en aquest retall l'aparició de les ballarines no té sentit	En general sí. Entorn i posada en escena adient amb l'obra
15	Conozco autor y obra.	La primera imagen de otros músicos a través de las trompas	diferentes angulos de filmación que permiten ver el recinto	preferiria ver más de cerca a los músicos	al ser una orquesta bastante grande, en un recinto grande, está bien que hagan barridos y contrapicados
16	Conozco autor y obra.	No	La formalitat	Convencional	Més avorrit l'entorn que la música
17	Conozco autor y obra.	Cuando se coge la imagen de los contrabajo y se ve el techo de la sala	todo me encanta la pieza musical y la sala donde se celebra por lo tanto la filmación me ha encantado	nada	si, clásica donde las haya y haciendo enfoques de la sala que es clásica también y con obras de arte .
18	Autor sí, obra no.	La imatge dels violoncelos	El tempo de la càmera en relació a la música		Si
19	Conozco autor y obra.	la seccion larga con la orquesta despues de los ballerines... muy bonita	planos largos i continuos. el movimiento de la camera, nos implica mas en la escucha, y nos hace estar mas atentos y curiosos.	me gusta	si! los crescendos se hacen con la perspectiva, los dialogos acompañan bien los instrumentistas y las secciones. es muy agradable de ver, y nos mantiene despiertos y curiosos.
20	Conozco autor y obra.	En el inicio , el plano de las trompas.	Que se ven todos los instrumentos	El plano general lateral de la orquesta muy largo	Si hay coherencia, pero no destacan detalles específicos. El autor es Johann Strauss.
21	Conozco autor y obra.	No, es un clásico.	El movimiento interno de los planos que se ajustan al de la música. La danza.		Si, la formalidad de un clásico, los planos entran justo en el momento preciso. El ritmo.
22	Conozco autor y obra.	Los cambios de instrumentos	La alegría que transmite		
23	Conozco autor y obra.	La entrada, sin aparente continuidad del grupo de bailarinas.	El clasicismo en la alternancia de las tomas de secciones de los instrumentos , el director y los planos generales.	no destaca nunca un instrumentista particular y la articulación con el ballet , al menos hasta dónde llega el video, está descompensada.	Si , se ajusta bastante a una obra que de anemano todo el mundo conoce y espera en el concierto de año nuevo y en el "Musikverein".
24	Conozco autor y obra.	El principio, cuando el crescendo de la música se refleja con un zoom de la orquesta.	Nada, la filmación no me gusta.	demasiadas imágenes de toda la orquesta entera tomadas desde lejos	No, porque el bosque no deja ver a los árboles.
25	Conozco autor y obra.	L'aparició de les ballarines	Que es respecti un to sobri de realització en una peça tan clàssica com aquesta	L'aparició de les ballarines no s'acaba d'entendre, un espera que tornin a aparèixer, no aporta gaire	Si, com he dit abans es respecta l'essència d'una peça clàssica i "majestuosa"
26	Conozco autor y obra.	El inicio. Porque me emociona	Todo	Nada	Si. Música muy agradable, igual que la realización
27	Conozco autor y obra.	Los planos de detalle de los instrumentos y los zoom	Agilidad	Abuso del zoom	No. El zoom no se justifica visualmente
28	Conozco autor y obra.	Los angulos	es la de cap d'any	no hi ha tants details	el ritme balla amb la imatge
29	Conozco autor y obra.	SI, LA PARTE DE LA GRABACIÓN QUE SE REALIZA DESDE ABAJO.			
30	Conozco autor y obra.	El pla desde terra dels contrabaixos. Molt boirat i a més l'ha fet aguantar força temps cosa que no acostuma a ser habitual.	L'elegancia. És genial	Res	Si. Et transporta al moment entranyable d'aquest concert i el lloc fantàstic on es fa el concert.
31	Desconozco autor y obra.	NO	NADA	NADA	Si
32	Conozco autor y obra.	Cuando salen las bailarinas	La filmacion de abajo arriba.	Me sobran las bailarinas.	no, para mi demasiadas tomas lejanas
33					



**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "DANUBIO AZUL", DE JOHANN STRAUSS**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
34	Conozco autor y obra.	Ninguno	la escenificación del vals	planos mas genericos	me parece mas convencional y estamos mas acostumbrados por ser el típico concierto de año nuevo
35	Conozco autor y obra.	no	nada en especial	está muy oído	si
36	Conozco autor y obra.	Les bailarines	El contrapicat dels violoncel	No entenc perquè surten les ballarines	Si, perquè queda la música queda ben integrada en les imatges
37	Conozco autor y obra.	Mucho tiempo mostrando el conjunto orquesta-director	Enfocar algun instrumento concreto	Imagen de conjunto distante. impresión de lejanía, falta de calidez	No, las imágenes no te hacen bailar por dentro. Frio
38	Desconozco autor y obra.	No	Me gusta que vaya de un primer plano y se aleje	Muy típico	Si
39	Obra sí, autor no.	Me encanta el retroceso de la cámara desde el primer tr	La conjunción de música y baile	Nada	Si
40	Conozco autor y obra.	Creo que mi visualización anual del concierto fin de año condiciona mi criterio. 1:40 plano general	La ausencia de mareas visibles y la dificultad por lo reducido del espacio.	Plano demasiado largo entrada bailarinas sin nadie y plano general demasiado largo 1:40	Creo que al verse obligados a filmar cada año la misma obra y tener que variar se pierde la emoción de la obra en cada momento.
41	Conozco autor y obra.	empezan dos instrumentos y se va alejando y son multitud de músicos	te enseña los instrumentos y la orquesta desde diferentes perspectivas	la perspectiva que coge a veces la cámara para filmar a los músicos desde abajo.	si, supongo que la
42	Conozco autor y obra.	La majestuosidad del entorno...es del concierto de año nuevo!	Planos más largos y el zoom muy importante para la perspectiva	Nada	Si. La majestuosidad que decía cuidada con planos largos y también en detalle.
43	Conozco autor y obra.	ME HA ENCANTADO LAS BAILARINAS	LA OBRA, LA MUSICA, EL SONIDO	NO.	
44	Conozco autor y obra.	La sensibilidad del largo plano (a partir de 1'25" aprox) que sirve tanto de presentación al tema inicial como de presentación de toda la orquesta.	La correspondencia y la variedad musical a la vez.	Tal como se observa en el fragmento, sobra el plano del ballet (por decir algo)	Si.
45	Conozco autor y obra.	Los cambios de plano son mas suaves (hasta fundidos) o más bruscos en función del tiempo; contextualiza el concierto dejando ver detalles de la sala	Distintos ritmos según el tiempo, tanto primeros planos como lejanos, distanciamiento progresivo	El enfoque al detalle de los techos no tiene continuidad, queda incoherente	Si
46	Conozco autor y obra.	El plano en el que se entrevé el público, y las bailarinas sorpresa.	Se nota como los planos de los músicos van a la par con la obra.	Para ser el concierto de año nuevo, un poco corto.	.
47	Conozco autor y obra.	Tots. M ha agradat molt.	El domini natural d' un pla a l' altre sense canvis sobtats	Poca aparició del director.	Si. Bravo aquesta presal
48	Conozco autor y obra.	Destacar el papel alternativo de instrumentos de cuerda y viento			
49	Conozco autor y obra.	Yo me atrevería a decir que EVIDENTEMENTE no hay ningún detalle que llame la atención. No creo que el realizador haya querido llamar la atención para nada.	Clasicismo	Clasicismo. Esa sensación de haberlo visto ya un millón de veces y ese pestazo a "pasteito"	Imagino que sí. Querría dar alguna idea de cómo filmar esta pieza de forma más original pero mi imaginación está en franco retroceso.
50	Conozco autor y obra.	Quan apareixen les ballarines	El resultat del "fundido" i el moviment zoom molt lent de la càmera que segueix molt bé el ritme lent de l' inici	En certes ocasions busca una estàtica de composició de pla que no té a veure amb la música que s' escolta	Si, sobretot al principi quan el moviment de la càmera busca acompanyar el ritme de la música.
51	Autor sí, obra no.	No veure tot el teatre ni tots els músics.	Valoro la imatge de l' introducció de cada instrument.	No veure, a l' inici del concert, tota l' orquestra sencera.	Si.
52	Conozco autor y obra.	La imàgen	La tranquil·litat en la presentació de la obra	res	Si.
53	Conozco autor y obra.	zoom inicial / l' entrada del cos de dansa i m' encantaaaaa	peça molt coneguda que no obstant sempre sorprèn i arriba al cor		si, la incorporació del cos de dansa afegeix dinamisme a la peça
54	Conozco autor y obra.	Com es va obrir el plano inicial a mesura que s' incorporen instruments		No entenc perquè incorporen uns segons d'imatges de les ballarines, en tot cas que haguessin continuat ballant fins al final o que no haguessin sortit. Aquesta combinació de dansa i música l' acostumen a fer en el concert d' any nou.	
55	Conozco autor y obra.	Si siempre ese plano inicial que comienza con trompas y acaba abriéndose hasta incluir a toda la paleta sonora	Los planos son muy cuidados y medidos	Es algo subjetivo totalmente pero no me gusta el formato en el q se incluyen planos ajenos a la interpretación, aunque estén relacionados con ella.	Si claro, pero más de lo mismo, no sorprende, quizás porque ya lo tengo muy visto
56	Conozco autor y obra.	si, cuando se ha visto a toda la orquesta tocando a unisono en ese gran escenario la música.	La elegancia y porte de los músicos y lo bien dispuesto de todo el escenario, las instalaciones parecen muy bonitas.	Nada	Si, el enfoque final de la orquesta en conjunto deja ver la magnitud de la orquesta, con todos sus instrumentos, y la tocada final se siente así, muy potente.
57	Conozco autor y obra.	no porque estoy acostumbrada a ver el concierto de primero de año y es una gozada	que se puede seguir perfectamente el concierto, las tomas son preciosas, también se puede disfrutar del entorno (del Musikverein)	Nada	si, porque se puede seguir perfectamente el concierto
58	Conozco autor y obra.	No por repetida deja de ser bella y genial	Buena sincronización		Si, es imposible olvidar el Danubio



**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "DANUBIO AZUL", DE JOHANN STRAUSS**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál? DE PRIMER DE AÑO	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
59	Obra sí, autor no.	NO. ES SUPER CONOCIDA DE LOS CONCIERTOS			
60	Conozco autor y obra.		ME recuerda año nuevo		si
61	Conozco autor y obra.	L'entrada de les ballarines	La possibilitat d'apreciar com toquen els instruments		Si perquè els elements com la dança ajuda a copsar millor la música
62	Conozco autor y obra.	Las bailarinas	Nada	Demasiados planos generales	Si. La concordancia entre el montaje y la música
63	Conozco autor y obra.	Me ha recordado el Musikverein de Viena	La realización del principio, con la entrada de los instrumentos	Al final se pierde la visión de conjunto	Si. Las bailarinas le otorgan más sentido «Strauss»
64	Conozco autor y obra.	no se	la imagen de las cuerdas entrando con la música	las bailarinas	prefiero que mi imaginación quede libre sin imágenes que sugieran, como en el caso de las bailarinas, lo que debemos pensar mientras escuchamos
65	Conozco autor y obra.	El principio	Los zooms buscando protagonismo del instrumento en cuestión	Nada	Si.
66	Conozco autor y obra.	Nada en especial	Los cambios de plano a velocidad lenta. Ayudan a transmitir la solemnidad que tiene el concierto	Pocos planos del director	Si. Es una obra emblemática de un concierto solemne para un público refinado. La realización creo que transmite esas mismas características
67	Conozco autor y obra.	La música va acompañada d'un ballet que no té lloc en la sala de concert.	La sobrietat, la puerilitat de les emissions, la gran quantitat de perspectives diferents en l'enregistrament.	Que perd espontaneïtat i sensació de directe.	Si molta, perquè les imatges (externes) contribueixen a potenciar la sensació i el coneixement del que s'escolta.
68	Obra sí, autor no.		El sonido	Cada año es igual, ya aburre, al menos a mí	Si
69	Conozco autor y obra.	Plano inferior de los chelos y las bailarinas	Los diferentes planos, que permiten ver lo grande que es la orquesta.	Los planos laterales	No, no entiendo el enfoque bailarinas, y preferiría ver la orquesta y director mientras dura la audición
70	Conozco autor y obra.	Las bailarinas			Si
71	Conozco autor y obra.		El plano general de la orquesta	Que está enfocado des del lateral impidiendo ver la totalidad de los ejecutantes.	No. Creo que la realización visual fue pensada más bien objetiva, es decir, sin querer fusionar la emoción de la pieza con la emoción que puede transmitirse des de la cámara.
72	Conozco autor y obra.	La salida de las bailarinas	La filmación recoge la majestuosidad de la obra de manera muy elegante	Nada	Si
73	Obra sí, autor no.	El diálogo que se establece entre los instrumentos y como se visualiza a través del audiovisual	El dialogo que se establece entre los instrumentos y como se visualiza a través del audiovisual	La imagen de toda la orquesta, me parecio aburrida.	Si, sobre todo la parte del dialogo de los instrumentos.
74	Conozco autor y obra.	La part on destaquen les trompes i els timbals.	Diria que es la grabació del "Concierto de año nuevo" de La 1. Els ballarins ajuden a que els nens petits gaudeixin de la música i a l'hora es mantinguin distrets amb els ballarins.		Si, els ballarins i els músics representen bé l'obra que toquen o ballen.
75	Desconozco autor y obra.	LA PAZ DEL QUE DIRIGE	EL DETALLE	EL PLANO DESDE ABAJO	
76	Conozco autor y obra.	El teatro	El relacionar lo que escuchas con ballet y paisajes naturales	Nada	Si
77	Conozco autor y obra.	Los altibajos que se dan, son fantásticos.			regular.
78	Conozco autor y obra.	cuando se ve todo el conjunto de músicos	ver el conjunto, ver el todo	que las bailarinas solo aparezcan un segundo	No especialmente, me da la sensación de que no diferencia mucho entre los diferentes momentos de la pieza. Si en la parte de las bailarinas.
79	Autor sí, obra no.	No especialmente.	Es el tipo de filmación que me esperaría asociado a esta pieza.	No sorprende, no me llama a estar mirando la imagen.	Si, porque refleja la música imperial.
80	Conozco autor y obra.	Ya conocido: el momento del baile.	La ambientación con el baile que contextualiza la obra musical	Está francamente bien	SINTONIA.SI
81	Conozco autor y obra.	sonidos de viento, cuerda y percusión. ARMONIA	IMAGENES ACORDES A LO QUE TRANSMITE	IAS IMÁGENES GENERALES DE LOS MÚSICOS	
82	Conozco autor y obra.	no, ya la conocía	es muy clásica, es lo que venías a buscar: el típico concierto de año nuevo: lo conoces, pero esperas que suene cada año.	es melancólico.	si, es muy clasico.
83	Conozco autor y obra.		només he escollat		només he escollat
84	Conozco autor y obra.	no	Me Da esperanza	Nada	Si alegría y esperanza
85	Conozco autor y obra.	El inicio			Si, porque como un cine que abre sus alas, la filmación va de planos más cortos a más extensos y combinado con la pieza musical
86	Conozco autor y obra.	El principio y la entrada de las bailarinas	El comienzo de un plano más corto a uno más amplio.	Nada	mayoritariamnt si
87	Autor sí, obra no.	Las bailarinas apareciendo!	danza y música.	escenario cargado	
88	Conozco autor y obra.				
89	Conozco autor y obra.	La delicadeza que tienen al principio	Que le da un contexto	Que no estas por la obra al 100%	Si

**CUESTIONARIOS SOBRE LOS VÍDEOS - "DANUBIO AZUL", DE JOHANN STRAUSS**

Nº	1- ¿Conoces a su autor y la obra?	2-En una primera impresión, ¿te ha llamado la atención algún momento en concreto? ¿Cuál?	3-¿Qué valoras como positivo en la filmación de la obra?	4-¿Qué valoras como negativo en la filmación de la obra?	5-¿ Ves coherencia entre lo que expresa la música y la realización visual? ¿Por qué?
90	Conozco autor y obra.	El inicio cuando empieza lento y se van incorporando instrumentos	La combinación de primeros planos y detalles generales	Nada	Si
91					
92	Conozco autor y obra.	que el director acompañe las imágenes de las bailarinas	el montaje	nada	si
93	Conozco autor y obra.	Quan apareixen les ballarines	Altra vegada, la filmació t'ajuda a conceptualitzar cada moment, cada instrument,....	Pòser el final.... tenint en compte el resta de la gravació, acabar amb un primer pla , d'esquenes, amb els violins,.....	Si. Harmonia, pau, dansa,....
94	Conozco autor y obra.	No	Esta bien hecha.	Nada	Si, porque música y baile es muy acertado
95	Conozco autor y obra.	Las bailarinas que no sé muy bien que pintan. O aparecen o no aparecen pero solo un par se segundos?	Me gusta el movimiento suave de la cámara. No me gusta y puedo apreciar a los músicos ( aunque yo no entiendo mucho de esto)	No sé. Quizás que no le encuentro yo el sentido de las bailarinas	Si. És suave
96	Conozco autor y obra.	La escena de ballet del principio muy corta	El concierto en si es muy tradicional	Una sola escena de ballet y muy corta	No especialmente, es una filmación muy tradicional y no sigue el movimiento de la música
97	Conozco autor y obra.	En este trozo suele primar el enfoque desde un solo lado	La cercanía de los músicos	Pico enfoque global y en distintos angulos	Si, es un gran espectáculo para una hermosísima partitura
98	Conozco autor y obra.	El ballet	Todo	Nada	Si, es un vals y musica y ballet estan bien entrelazados
99	Conozco autor y obra.	Un ritmo más bien lento	Música clásica y bailarinas	Nada	Ambiente, bailarinas i música, todo muy clásico
100	Conozco autor y obra.	Els plans generals de tota l'orquestra i l'entrada de ballarines	plans generals	pocs primers plans	Si, perquè és una peça on tots destaquen igualment

**QUESTIONARIO COMPARATIVO SOBRE LOS VÍDEOS**

Nº	1-¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?	2-Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección.	3-Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?	4-Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta 3.	5-A través de la "visión musical", ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?	6- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?	7-Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.
1	vais	El movimiento de la cámara ajustado al sonido	La última	Les bailarines desaparecidos	Si	S'aprecia millor la realització amb els instruments	M'ha agradat l'experiència
2	La del vol de la mosca	Originalidad, salir de lo ya visto y ritmo visual	Tal vez las dos primeras básicamente porque es algo que ya hemos visto muchas veces	Poca originalidad	Si	Como una música se puede asociar con una sala que no tiene nada que ver con un auditorio o con una arte escénica como la danza	
3	Es difícil, aunque la del "Danubio azul" y la de "Seis bagateles" me parecen las más originales	Me ha parecido más rompedora la puesta en escena	El Danubio Azul	Falta de innovación en la realización. Abuso del barrido.	Si	He tenido una perspectiva de muchos instrumentos desde diferentes planos	
4	Las seis bagateles	molt elaborat, agil, acurat amb instruments	entre Barber i Strauss potser	menys treballat, menys innovador, més classic	Si	un altre punt de vista per estar més atent als instruments que entren	suggestiu: potser al principi, explicar una mica mes el context/focus de la recerca, grans objectius, però evitant predisposar les respostes, donat que s'ha de fer sense influir el sentit o dispositiu del que respon
5	Korsakov						
6	Moscardon	Viveza de la música y la captación de imagen acorde con el ritmo	quizas la primera	demasiado focalizada en las caras de los intérpretes	Si	La intervención de los "solos"	
7	Seis Bagateles	La adecuación de la puesta en escena con la obra	El Danubio Azul	Planos monótonos que desmerecen la calidad de la obra	Si	Aprecias mejor la ejecución de la obra. Los primeros planos ayudan mucho a ello.	En general las retransmisiones pecan de un exceso de formalismo que disuade a los que somos profanos a aficionados más a su visualización.
8	Danubio azul.	Perquè la connexia, i està molt ben filmada.	Seis Bagateles.	M'agrada més les filmacions amb més músics.	Si	La quantitat de músics i instruments	
9	El tercero.	que la obra es bellísima, la música es preciosa	La del vuelo del moscardón	Demasiado caótico	No		NO TENGO OBSERVACIÓN
10	la del danubio azul	La realización estaba muy bien hecha y la música realmente me sonaba al vol d'un borinot	la primera	la filmación no me ha gustado	No		
11	El vol del borinot	L'èmfotivat que transmeten els intèrprets, els canvis d'intensitat, el moviment, el diàleg entre ells.	L'adagio para cuerda	Perque no màgraden les peces lentes.	Si	L'expressió dels músics o del director a que en els concerts en directe està mirant a l'orquestra	
12	Les Bagateles de Ligeti		El Danubi blau d'Strauss	filmació força convencional que no treu partit de la dansa ni del fet de ser una obra molt coneguda.	Si	L'expressió facial del director i dels músics, i el tenir els instruments més aprop.	Seria interessant estudiar també interpretacions vocals.
13	Vuelo del moscardón, de Rimsky-Korsakov	La coherència de ritmes visual i musical	Adagio para cuerdas, de Samuel Barber	Massa neutra, sense cap element en que fixar-me	Si	La mobilitat de les càmeres permeten "bassejar" entre els músics, en diferents tipus de plans, i apreciar els detalls	Especialment en el cas de l'Adagio de Barber (però en la resta poder també hagués agraït imatges de la natura, o d'altra tipus, que acompanyessin la música.
14	la del moscardón	porque he disfrutado con los cambios de imagen según el instrumento	la del danubio	prefero ver de cerca a los músicos y al director dirigiendo	Si	puedes apreciar mejor cómo los músicos usan los instrumentos y cómo dirige el director	creo que la televisión debería dedicar espacio a emitir conciertos en horas asequibles.
15	El vol del borinot	La realització	El Danubi	Proposta massa convencional, respon al clicé de la clàssica	Si	La realització pot donar una visió sorprenent d'una obra coneguda	
16	Seis Bagateles	la fresca, te atrapa mirarlo por las imágenes no por la musica	Adagio para cuerdas	muy lento y no me ha enganchado a seguir mirandolo	Si	la perfecta sincronización de los músicos	Me he dado cuenta que la música clásica se puede hacer mucho más atractiva sobretodo para la gente joven si se "visualiza", y si además hay una buena realización de las mismas como era el caso de alguno de estos vídeos. Muchas gracias
17	La primera	Les mans	6 bagateles	Massa teatralitzat	Si	Relacionar sons amb el seu instruments	

**CUESTIONARIO COMPARATIVO SOBRE LOS VÍDEOS**

Nº	1-¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?	2-Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección.	3-Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?	4-Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta 3.	5-A través de la "visión musical", ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?	6- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?	7-Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.
19	Strauss	es muy agradable de ver, hay diferentes ángulos, y cada uno de ellos tiene vida, no es estático.	rimsky-korsakov	la interpretación era mala... cosa... y a lo mejor en la realización ya no había nada de interesante para resaltar... y al final asistimos a un video con demasiados cortes, hiperactivo, sin ningún mensaje... disperso	Sí	ángulos distintos, eso sería lo nuevo, por el contrario, como "público", no me gusta escuchar y ver música con un filtro y una interpretación de un realizador. La obra ya se interpreta por los músicos por los músicos y el interprete, si además tiene que pasar por el filtro del realizador, me da igual. Solo puedo consumir lo que me dan, y eso no me gusta :)	repite la frase anterior: pcomo por el contrario, como "público", no me gusta escuchar y ver música con un filtro y una interpretación de un realizador. La obra ya se interpreta por los músicos por los músicos y el interprete, si además tiene que pasar por el filtro del realizador, me da igual. Solo puedo consumir lo que me dan, y eso no me gusta :)
20	Adagio para cuerdas de Samuel Barber	Transmite mucha sensibilidad. Los planos están bien seleccionados y juega con ajustes de desenfocar.	El Danubio azul de Johann Strauss	No hay detalles ni sensibilidad en los planos. Predomina el plano general.	Sí	La expresión del director no se ve en un concierto en directo.	Cada vez valoro más los conciertos transmitidos, ya que puedes percibir aspectos visuales que refuerzan la música y que en un concierto directo no puedes ver.
21	La segunda y la tercera.	La segunda me parece que tiene una intencionalidad la realización visual por el ritmo, aunque sea eso precisamente lo que me aturde un poco. Y la tercera por la propuesta del espacio y la informalidad, aunque la realización no sea de mi interés.	La primera y la cuarta.	A pesar de que la primera pieza es la que más me gusta y el trabajo del director de orquesta también, la realización visual me parece la menos interesante. Y la cuarta me gusta aunque en este momento me aporta menos porque ya es un clásico.			
22	El Danubio Azul	La alegría que transmite			No		Lo siento, no me gusta mucho la música clásica y no entiendo sobre esta.
23	Soprendido por el cuarteto de "ligeti". filmación y disposición de los músicos van por el mismo camino. También la forma de acercarse a la dirección que tiene la pieza de Barber.	me gustan elementos de todas. Por ejemplo la dirección del Barber, la agilidad adecuada para la pieza de Rmsky-Korsakov, el clasicismo de la orquesta del Musikverein.	Puede que esta última por muy vista.	Simplemente esperamos que siempre algo más de una filmación.	Sí	Los detalles de la interpretación, la filmación ordenada de las secciones o de determinados músicos en función de sus entradas.	Creo que una combinación de didáctica y de poder ver aquello que habitualmente no se ve desde las butacas de la sala de concierto y el acento en lo que caracteriza a cada interpretación ( el papel del director, los "tempo" que imprimen los músicos y que la cámara puede seguir son para mí importantes. en resumen le pido a una filmación que también de "su" versión.
24	La tercera, de Ligeti.	Por su propuesta, más fresca, en un entorno diferente, de memoria y sin estar en posición "grupo de cámara", sentados delante de una partitura. Que las imágenes siguieran a los músicos y que quedara plasmada su interrelación.	La última, de Strauss .	El tipo de grabación no llama la atención, me resulta aburrida	Sí	Si te acercan ls manos del director, puedes sentir a través de ellas lo que el/ella sienten y quieren que la orquesta refleje. Es difícil apreciar esa relación cuando estas de espectador. En cuanto a los temas, contra-temas y tratamiento de los instrumentos, si te sabes la música, es bonito de ver pero no necesario a no ser que lo necesites como material pedagógico.	Creo que, pensando en los aficionados a la música sigue siendo en nuestro país, todavía necesario mostrar a los diferentes instrumentos o familias de instrumentos llevando los diferentes temas que el compositor proponga. Lo creo así porque hace falta todavía mucha educación musical y ello puede contribuir a mejorar la situación. Por otra parte, los músicos agradeceremos nuevos estilos de filmación, más arriesgados y menos pedagógicos, donde un gesto facial o corporal en general pueda llevarle igualmente allá donde el compositor quería.

**CUESTIONARIO COMPARATIVO SOBRE LOS VÍDEOS**

Nº	1-¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?	2-Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección.	3-Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?	4-Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta 3.	5-A través de la "visión musical", ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?	6- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?	7-Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.
25	Seis bagatelías	Es el format más innovador	Adagio per cordes	La realizació desllueix poiser una peça que brillaria més amb una visió completa del conjunt	Sí	Els gestos del director, que sempre veiem d'esquenes	Valoro positivament la intenció de buscar nous formats i sortir d'aquells més habituals a l'hora de retransmetre una obra per televisió. Ja que com el directe no hi ha res, en aquest cas els recursos que s'apliquen en la realització prenen molt sentit.
26	Seis bagatelías y el danubio azul	La primera, por lo animada. La segunda, porque es una de mis favoritas	El vuelo del moscardón	La más caótica	No		
27	Ligeti	La disposición de los instrumentistas	Danubio	Los zoom	Sí	La entrada de los instrumentos	Diferencia entre el ejemplo 3 y el 4
28	la 4 Strauss	el record de cap d'any	la 2 el moscardón	es la que menys m'agrada	Sí	detalls dels instruments i els artistes	están be les iniciatives per veure música més econòmiques
29	SEIS BAGATELAS		DANUBIO AZUL	MENOS ORIGINAL	Sí	VISUALIZACIÓN MAS DETALLADA DEL MOMENTO EN QUE SE TOCA UN INSTRUMENTO EN	
30	El Danuvi Blau	Per la música i la seva elegància en les imatges	Las seis bagatelías de Ligeti	La música fa molt. Si ja no t'atrau fa que les imatges també les miris d'una altra forma.	No		
31	Seis Bagatelías, de Giorg Ligeti	LA ACUSTICA Y EL LUGAR	NINGUNA	NINGUNO	Sí	QUE LA LUZ ES MUY IMPORTANTE Y LA ACUSTICA	En las salas cerradas los planos dan un poco claustrofobia y agobian la vista.
32	La primera	La difuminación de las imágenes	La última	por que habia mas imagenes lejanas que cercanas a los instrumentos	Sí		Una mezcla de cada uno seria fantastico, aunque en algun caso sobran cosas como acabar en fondo negro, personajes que no vienen al caso (bailarinas) y escenas que no tienen nada que ver con un concierto
33							
34	la primera. me ha parecido mas sutil, sensible y filmación de detalle en una obra que no conocia	lo anterior	el concierto de año nuevo	por estar mas visto y ser mas previsible. Musica puesta en escena, planos, coreografía, ...	Sí		Este cuestionario sobre todo me ha llevado a hacerme consciente de lo importante que puede llegar a ser la filmación de una obra musical para disfrutarla mas si cabe. Era algo que jamas me habia planteado
35	la tercera	el dinamismo de la música se traduce en expresividad de los músicos. La música transmite y llega mucho más.	la última	Que resulta aburrida, repetitiva y no ofrece nada especial que haya que ver... basta con oír.	No		
36	Seis Bagatelías, de Giorg Ligeti	Es diferent i original	Danubio azul, de Joham Strauss		Sí	Details que poden mostrar les imatges que el directe no permeten veure	
37	Seis Bagatelías, de Giorg Ligeti	Es cautivador, imágenes y música en coherencia	Danubio Azul	Friedad, no provoca sentimientos	Sí	La pasión de cada músico interpretando su parte en la composición	Un poco claustrofobia y agobian la vista.
38	Seis bagatelías	La originalidad	El danubio azul	Muy vista	Sí	Ves mejor a los músicos y sientes más la música	
39	La del sexteto	Es original su puesta en escena	La del vals, por típica	Esta muy visto	Sí	Me ha encantado la pequeña reflexión a la que se nos ha sometido.	
40	La primera, me ha emocionado profundamente	La sensación general de que sentirme solo, triste, emocionado. Casi he llorado.	La última	No es facil cada año filmar la misma obra para todo el mundo y tener que ser original, dos puntos de la filmación excesivamente largos	Sí	La musica siempre es mejor, ya que se oye al vecino. Y detalles que es imposible ver sobre los músicos y el director	En la primera obra a partir del 1:53 la filmación junto a la musica es una obra de arte, me ha emocionado como hacia tiempo que no me pasava, gracias por el regalo.

**CUESTIONARIO COMPARATIVO SOBRE LOS VÍDEOS**

Nº	1-¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?	2-Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección.	3-Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?	4-Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta 3.	5-A través de la "visión musical", ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?	6- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?	7-Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.
41	el vuelo del moscardón	al ser rápida, se ve más que encaja música y filmación	El adagio	no me gustaba mucho como dirigía el director, y salía todo el rato	No		Están muy bien las filmaciones para aquellos que no saben de música. Así pueden diferenciar mejor en que momentos toca que instrumento y que el oído se alinee con la vista.
42	La del Adagio de Samuel Barber	La emoción y pasión del director y los violinistas	Seis Bagateñas	Descartar la menos atrayente de todas	Sí	Te permite ver el detalle de todo lo que captó la cámara.	Me ha parecido una encuesta super interesante! Muchas gracias
43	LA ULTIMA, EL DANUBIO AZUL	ES LA QUE MAS EMOCIÓN ME PRODUCE	ADAGIO PARA CUERDAS DE SAMUEL BARBER	No me gastado la música	Sí		Me parece muy interesante que se estudie sobre la música.
44	Ligeti.	La coherencia de la realización con la forma que está escrita la música.	Barber y Rimsky.	Falta de oxígeno en barber y, en cierto modo, previsible en Rimsky.	Sí	A pesar de lo dicho anteriormente, el final de Barber.	Si pudiéramos dibujar la música, ¿qué imagen o imágenes deberíamos tener en la mente en el momento de plantear una realización determinada? ¿Sabemos algo sobre el compositor y/o el momento en que creo la obra? En caso afirmativo ¿ayudaría ello a que la realización fuese diferente, mejor, peor...? ¿Comprendemos o entendemos el sinfín de detalles sobre la forma y lenguaje que está escrita la obra? ¿Lo plasmamos en la imagen? ¿Es interesante hacerlo? ¿Ayudará a la comprensión o contundirá?...  Delante de tantas cuestiones que se nos pueden plantear, sólo tenemos una solución: el estudio y, sobre todo, la escucha interior de lo que queremos representar. El resto, técnica.
45	La del vuelo del moscardón	Está muy estudiada y causa influencia	La primera	No transmitía nada, era lo mismo que escuchar solo audio	Sí	Como la realización audiovisual de un concierto en vivo puede llegar a condicionar nuestra atención, impresión, interés y hasta opinión sobre las obras	
46	Seis bagateñas de Ligeti	Es original.	El Danubio azul	No es que no me haya gustado, pero es lo que tengo más visto de las 4.	Sí	Rara vez se les ve la cara tan de cerca a los músicos o director. Resulta muy inmersivo.	En mi opinión, para que la visión musical sea completa, hay que poder ver al público o al menos para quien tocan, y donde.
47	La darrera	La qualitat	La primera.	Monotonía i poc contrast.	Sí	El detall i l'angle de visió que en una visió estàtica propia d'un directe en sala de concerts no es té.	Si Crec que Giorg Ligeti no s'escriu així.
48	La de Samuel Barber y por supuesto el vals Danubio azul	El gusto personal por las piezas. Siento una especial atracción por los adagios		El desconocimiento.	No		No he podido o no he sabido valorar la parte técnica de la filmación, aunque me ha parecido correcta. Si, en cambio, que me fijo en las grabaciones de los conciertos en directo, destacando los solos de los solistas y/o sobre todo la dirección del director que en completa empatía con la orquesta sabe sacar lo mejor de la partitura y de los músicos de la orquesta o grupos de cámara.



**CUESTIONARIO COMPARATIVO SOBRE LOS VÍDEOS**

Nº	1-¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?	2-Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección.	3-Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?	4-Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta 3.	5-A través de la "visión musical", ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?	6- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?	7-Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.
49	Sin pensarlo mucho te diría que la primera, el adagio	Me temo que la pieza en sí misma, y por tanto la filmación que es muy "coherente" con el sentimiento de la misma	Obviamente la del Danubio	Yo diría que ningún motivo, justamente porque no contiene ningún motivo para discernir nada.	No		
50	El vuelo del moscardón	Por el trabajo de la cámara que busca acoplarse a la música	Seis bagatelas	Ho trobo una mica exagerat Ja que pot distaure de l'audició	Sí	Amb els primers plans pots observar millor el treball dels músics	Crec que utilitzar la imatge aplicada a una interpretació musical és un treball que pot enriquir aquesta última i reforçar-la ja que aporta un discurs que es pot acoplar i que afavoreix noves lectures.
51	Seis Bagatelas, de Giorg Ligeti	Es la filmación on he vist més tots els músics junts.	Adagio para cuerdas, de Samuel Barber	Al no tenir cap imatge de l'orquestra.	No		He trobat en falta el nom: de l'orquestra, del director, del teatre des d'on es transmetia. La pregunta 5 de cada filmació m'és difícil contestar ja que no tinc coneixements musicals.
52	Ligeti i Barber	La puesta en escena de las obras	Rimsky	Por comparación, era previsible	Sí	El detalle en la presentación de instrumentos e intrumentistas	Creo que es un trabajo y una enseñanza del todo necesaria que debiera contribuir a la educación de futuros profesionales, aficionados, melómanos y publico en general.
53	Seis Bagatelas (Que no conexia) i el Danubi Blau	El dinamisme de la primera i la segona és un clàssic que no caduca	El vol del borminot	tot i que m'ha agradat, les altres m'ha agradat més.	Sí		Ha estat interessant poder reflexionar sobre la música clàssica des d'un punt de vista que no s'ha m'hagués imaginat pas mai; doncs, la realització audiovisual sovint la donem tant per feta que no hi parem esmena. Moltes gràcies per la experiència!
54	La primera, l'Adagio para cuerdas de Samuel Barber. També m'ha agradat molt les Seis Bagatelas, de Giorg Ligeti	Suposo que reconeixia la música però no sabia de quina peça es tractava. En el segon cas, m'ha atret la teatralització dels músics.	la darrera, el Danubio azul, de Johann Strauss i el Vuelo del moscardón, de Rimsky-Korsakov	En el cas del vuelo del moscardón crec que la realització et despista més que no pas acompanyar l'audició.	Sí	Crec que la realització et pot ajudar a seguir i "sentir" la peça. En una sala de concerts, aquest suport no el tens.	
55	Las bagatelas sin duda alguna	El formato,fresco y original	Barber...no me dice nada, pese a que la obra me encanta	Me resulta aburrida la realización y con planos muy estaticos	Sí		No tengo nada más que aportar,tan solo valorar esta encuesta. Me ha parecido muy interesante y educativa
56	La última	Conozco la canción y el montaje y la interpretación me parecen muy buenas	El vuelo del moscardón	Me parece que iban muy de prisa	Sí		Creo que me siento más a gusto oyendo éste tipo de música en directo, creo que la acústica del sitio puede ser mejor si se está ahí en el momento, creo que me da más emoción.
57	la bagatelle i el danubio azul	que he podido disfrutar de la interpretación	adagio y rimsky	la filmación, pues la música me encanta pero la filmación no me ha parecido interesante	Sí	pequeños detalles de los intérpretes	
58	Las seis bagatelas	La expresión, el movimiento y el conjunto	Como filmación el adagio	Estaba excesivamente pendiente de la belleza musical	Sí	La proximidad. En cambio en directo tiene muchos otros valores	
59	SEIS BAGATELAS	EL CONJUNTO	ADAGIO		No		EL VUELO DEL MOSCARDON, NO SE OYE BIEN EN ESTA FILMACIÓN
60	Master V Clip	Más activo	Adagio	lento	Sí	Apreciar más de cerca los instrumentos	
61	Danubi blau	Per què és la més coneguda per mi			Sí	S'aprecien millor els instruments	
62	Seis bagatelas	La novedad. Una puesta en escena pensada para ser grabada.	Danubio azul	Casi todos los planos son generales. La música interpretada no me gusta	Sí	Es difícil ver a los músicos tan de cerca.	



**CUESTIONARIO COMPARATIVO SOBRE LOS VÍDEOS**

Nº	1-¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?	2-Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección.	3-Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?	4-Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta 3.	5-A través de la "visión musical", ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?	6- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?	7-Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.
63	La segunda y la última	Mayor aproximación entre música e imagen.	La tercera	Me ha parecido un montaje forzado.	No		Siempre prefiero las audiciones en directo
64	La primera	Originalidad	la penúltima	los músicos tocan para la cámara	No		
65	Seis Bagatelas	Originalidad	Adagio	Formato como antiguo. Poco novedoso	Sí	Se aprecia mucho más los detalles	
66	Seis bagatelas.	Es la que me ha entretenido mejor	La primera	No he disfrutado de la audición porque los efectos especiales me distraían	Sí	Los instrumentos que intervienen en cada momento. El objetivo del autor al componer la pieza (divertimos, hacemos bailar.....)	
67	El Danubio Azul	Los medios y el escenario utilizado, variedad y tipología de imágenes, sobriedad de los músicos, los pequeños detalles.....	El Vuelo del Moscardón	El resultado termina por ser unas imágenes con música, en lugar de música con imágenes.	Sí	En cada momento, identificar música con instrumento.	
68	Las 6 bagatelas	Es original	El Danubio azul	Está muy visto ya	Sí	Ves la expresión y los gestos de los músicos, en un concierto quedas muy lejos para apreciarlo	
69	La primera	El sentimiento que desprendía el director y la obra	La tercera	No me ha gustado la obra			
70	Vuelo del moscardon	Que conocía ya la música y me ha gusta ver como se interpretava	Adagio para cuerdas	Era muy lenta (y no la conocía)	Sí	Las expresiones del director o como se tocaban las cuerdas del violín	
71	La de Rimsky-Korsakov	El dinamismo, el juego de cámara y plano es más interesante.	La de seis bagatelas.	Porqué la filmación no se conjuga del todo con la idea que desprende la canción, no hay movimiento, los planos son neutros, sin nada que los caracterice o les dé el toque del allegro con espíritu que sí que se desprende de la música.	Sí	He descubierto nombres y canciones que desconocía, además de darme cuenta de las distintas maneras de filmar un hecho que su finalidad es ser escuchado.	
72	La tercera	Me ha hecho estar atenta pq me ha parecido dinámica e innovadora. Aunque entiendo que no es solo la filmación sino la puesta en escena.	La segunda.	Aunque entiendo su originalidad me ha mareado un poco.	Sí	El detalle de los músicos, el refuerzo de momentos importantes en las obras, el dinamismo de la interpretación	Estos vídeos son un buen complemento al directo. Acompañado con una buena calidad de sonido, los videos pueden permitir hasta mejorar la experiencia del directo.
73	Seis Bagatelas, de Giorg Ligeti	El entorno, los movimientos de los músicos, que estén de pie.	Vuelo del moscardón, de Rimsky-Korsakov	Me pareció aburrida, a pesar de que la música me parecía alegre y con mucho movimiento, la filmación no me transmitió eso.	Sí	El dialogo de los instrumentos	
74	Danubio azul, de Johann Strauss	Els ballarins.	Adagio para cuerdas, de Samuel Barber	Només surten els músics i el director.	No		Per incliar als joves a tenir una cultura més elevada artísticament i musical seria idoni que el Govern disminuís els preus als estudiants de concerts, museus, etc.
75	LA PRIMERA	EL ANGULO	SEIS BAGATELAS	EL ESPACIO	Sí	LA IMPORTANCIA DE CAPTAR LAS EMOCIONES DE LOS ARTISTAS	ME APASIONA VER COMO EL QUE DIRIGE SIENTE Y CONECTA CON LOS MUSICOS
76	La última	Es más elaborada más original	La tercera	Es muy sisa	No		La música clásica en general conozco solo las más populares . opinar es difícil porque no soy ninguna entendida . He contestado dejándome llevar por lo que me sugería nada mas
77	La primera		La última		Sí	Fijarme mas en los músicos	
78	como filmación, me ha gustado Seis Bagatelas, de Giorg Ligeti	me gusta el ritmo y la interacción entre los participantes	aunque es la canción que más me gusta la filmación menos atrayente es la de Danubio azul, de Johann Strauss	tiene menos coherencia los ritmos de imagen y música	No		quizás hubiese preguntado más sobre las costumbres musicales de cada uno, sobre las costumbres en la infancia y como han cambiado con la edad. + si toco algún instrumento....

**CUESTIONARIO COMPARATIVO SOBRE LOS VÍDEOS**

Nº	1-¿Qué filmación te ha resultado más atrayente?	2-Qué motivos te han llevado a valorar positivamente tu elección.	3-Al contrario, ¿qué filmación te ha resultado menos atrayente?	4-Qué motivos te han llevado a valorar como menos atrayente tu elección en la pregunta 3.	5-A través de la "visión musical", ¿has descubierto o aprendido algunos elementos que no hubieras apreciado en caso de haber asistido en directo a la sala de conciertos?	6- En caso afirmativo, ¿qué has descubierto o aprendido?	7-Me gustaría que acabaras este cuestionario con cualquier aportación que no hayas podido expresar en ninguna de las preguntas anteriores.
79	Seis Bagateias.	Más actual, más divertida, menos esperable.	Adagio para cuerdas	Sentirme desorientada.	Sí	Más centrada en las caras, la expresión de los intérpretes.	
80	La de Rimsky	Por la atención de la realización con la interpretación de la música	Danubio Azul	A pesar de gustarme, escojo está por ser ya conocida	Sí	Los diálogos entre instrumentos y el protagonismo de ciertos instrumentos en algunas piezas	No hay nada especial
81	DANUBIO AZUL	la forma de integrar música y escenas	Seis Bagateias	Muchos gestos y movimiento	Sí	Me gusta la música sin movimientos bruscos	Me encanta la música clásica y me gustaría escuchar y saber más
82	me ha gustado mucho la más creativa pero reconozco que cada año espero el clasico danubio	que hay maneras distintas de filmar, pero no por ello pierde el encanto de lo que escuchas: no es --> lo nuevo por lo nuevo, sino que con sensibilidad... todo aguanta	El Adagio	porque viendo las demás, es la que es más "literal" .aporta menos a la música	Sí	por ejemplo que un músico puede interpretar la pieza (dejandola sentir y tu viendo esa expresión) o puede interpretar (haciendo teatro, forzando más lo que el quiere comunicar)	gracias!
83							
84	només he escollat	-	-	-	No		M'adono que a internet la música només la escolto perquè mentrestant treballa.
85	Danubio Azul	Me recuerda a MIS padres y Año Nuevo	SEIS bagateias	No se que decir	No		
86	La última	La mayor variedad de imágenes y contrastes	La del quinteto	Visualmente es más monótona	Sí	Las expresiones de la cara, movimientos	Me gustaría recibir información de los días y horas que TV3 transmite conciertos Qué significa lo de la opción 1?
87	Bagateias	Rompedora y dinámica	el danubio azul.	un toque al uso, poco atractivo o llamativo para atraer nuevos públicos	Sí	la cercanía en la expresión de los músicos y encuadres que no se pueden ver desde la butaca	
88	todas pues son estilos diferentes pero validos		quizas la del moscardon	es mas informal pero tambien es una filmacion correcta y valida pareo segun que ocasiones	No	son diferentes no se puede comparar el directo a la filmacion los dos son validos	
89	La ultima	El baile clasico	La primera	Muy clasica	No		
90	La de Ligeti	La libertad de la filmación y la frescura de los intérpretes	La de Barber	El exceso de primeros planos	No		
91							
92	adagio	la delicadez de la pieza	seis bagateias		Sí	los detalles	
93	Seis bagateias de Giorg Ligeti	La novetat i posta en escena	Vuelo del moscardon	Domina la filmación per sobre de la música.	Sí	La filmació et permet, com a neofit, entendre millor cadascun dels passatges. A entendre la música.... En directe, ... tanques els ulls, i et dexes portar. La filmació és més didàctica.	
94	Seis Bagateias	Divertida	Adagio para cuerdas	No me ha gustado la obra	No		
95	La primera y la última	Me pega más la imagen con el sonido	La de los artistas de pie	No me ha gustado la relación de la música con el ambiente y vestuario.	Sí	Te presentan los instrumentos. Y ves una visión más detallada de los artistas tocando	
96	La de los músicos en pie	La interacción de los músicos con la cámara	La 1ª	Es la filmación más sosa	Sí	A distinguir algún instrumento mientras suena	No se si en la actualidad la asignatura de música es más interesante que cuando yo estudiaba No despertaron en mi ningún interés por la música clásica
97	El vuelo del moscardon	Me ha gustado globalmente	SEIS bagateias	Quizá por no conocer la melodía	No		
98	El Danubio Azul	Es la obra que mas me gusta, y se notan los medios	El adagio de Barber	La realización musical distraía de la música, molestaba	Sí	Los detalles de los músicos y del director	
99	La tercera	Por su originalidad	La primera	Por su banalidad	Sí	Los instrumentos en acción a cada momento	Nada que añadir
100	la primera	és la peça que més m'agrada	las seis bagateias. No m'agrada la peça	És subjecti. no m'agrada la peça	Sí	S'aprecia el detall de l'emoció en mans i rostres	No tinc gaire coneixement de música clàssica. Em moc per intuïció i subjectivitat

APÉNDICE IV: Audios de las entrevista originales (se entrega DVD)