

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes

LICENCIATURA EN MÚSICA
CON ORIENTACIÓN EN GUITARRA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

TRABAJO FINAL DE GRADO
AÑO 2018

Título: *“Mirada Franca”*

Tema: Composición de la banda sonora en un audiovisual

Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias

Tesista: Barry, Matias

DNI: 36.321.860

Leg. 63536/3

Cel: 221-15-6017243

Mail: matubarry@gmail.com

Director: Mansilla Pons, Ramiro

Co-tesista: Scicolone, Giuliana

Lic. en Artes Audiovisuales

Leg. 62978/3

La presente tesis cuenta con el apoyo financiero del programa PAR (Programa a la Realización Artística y Cultural), perteneciente a la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata

Índice

Abstract.....	p.3
Introducción.....	p.3
La música y su proceso	
Contexto.....	p.5
Preproducción.....	p.6
Las obras	
Intro.....	p.6
Escena 1.....	p.8
Escena 2.....	p.9
Camino a Pirámides.....	p.9
Experimental.....	p.10
Final.....	p.12
La versión de la armonía musical.....	p.12
Conclusiones de una experiencia interdisciplinaria.....	p.14
Obras de referencia y bibliografía.....	p.16

Abstract

El presente trabajo describe una experiencia singular de composición en el marco de la elaboración de la banda sonora de un cortometraje documental filmado en la Península Valdés de la provincia de Chubut, en el marco de la tesis final de grado de la carrera de música con orientación en guitarra de la Universidad Nacional de La Plata. En este análisis, se detallan los lineamientos compositivos e interpretativos que desarrollé a partir del trabajo en conjunto con el director de sonido del cortometraje, donde los conceptos de “armonía negativa” de Jacob Collier, la teoría audiovisual de Michel Chion y algunos procesos compositivos de la música programática han sido nodales para la investigación, composición, grabación y mezcla de una banda sonora que pretende converger con una propuesta estética específica.

Palabras clave: producción audiovisual, cortometraje documental, banda sonora, música incidental, trabajo interdisciplinario.

Introducción.

Mirada Franca es un proyecto inicialmente propuesto por Giuliana Scicolone, mi co-tesista, y que en principio era solamente un título y algunas ideas para un cortometraje documental basado en la experiencia humano-animal que se genera dentro de la Península Valdés, Chubut, con la visita de la ballena franca austral.

Para Giuliana era clave que la música del cortometraje tenga una fuerte presencia, a fin de explotar lo mejor posible su idea con respecto al guión, razón por la cual se genera nuestro encuentro a través del Programa de Tesis Colectivas Interdisciplinarias. La posibilidad de realizar un trabajo de grado codo a codo con otra persona fue algo que despertó mi interés inmediatamente, no solo por lo novedoso de este concepto dentro del ámbito académico, sino porque el trabajo grupal siempre me resultó una experiencia mucho más agradable y enriquecedora.

La particularidad en esta oportunidad de trabajar juntos fue que, siendo ambos oriundos de la ciudad de Puerto Madryn (que se encuentra a tan solo 100 km de la

principal zona turística para observar a estos mamíferos), no hubo necesidad de describir el contexto en cual iba a desarrollarse el cortometraje. Ambos conocíamos plenamente los detalles y maravillas de los acontecimientos anuales de la fauna regional. Esto nos permitió profundizar en lo primordial de nuestro trabajo de forma interdisciplinaria, hablar de lo mismo en distintos idiomas: el audiovisual y el musical.

El desarrollo de este proyecto se nutrió principalmente de la exploración de ciertos códigos visuales, sonoros y musicales, que a través de las distintas subjetividades fueron entrelazándose en pos de una representación que, a nuestro criterio, pudiera transmitir de la mejor manera posible las experiencias más interesantes del encuentro, aquellas que denotan la inmensidad de la Patagonia y de las ballenas, como también la contemplación y las expectativas de las personas.

El título de la obra, inmutado desde el principio hasta su finalización, funcionó como un gran punto de partida para explorar y jugar con la dualidad observador/observado, que intencionalmente se apoya en la manifestación por parte de guías turísticos e investigadores de la zona sobre las características sociales de la ballena franca austral, cuya curiosidad las pone también dentro del papel de observadoras durante los avistajes. Ellas son conscientes de nuestra presencia al igual que nosotros de la suya.

Todos los elementos nombrados se desarrollan en el presente trabajo reforzándose en la propuesta interdisciplinaria, donde la cohesión del discurso artístico existe solo cuando todas las partes de ambas disciplinas están en juego, labor que fue desarrollándose según aspectos planificados y guionados, pero que también se caracterizó por la resolución de problemas y situaciones no previstas.

La música y su proceso.

Contexto.

Un dato que me parece pertinente con respecto a la elaboración de este cortometraje es que la composición y producción musical se realizó posteriormente a la etapa de montaje. Normalmente, en producciones cinematográficas comerciales la maqueta musical suele estar previamente elaborada para trabajar el montaje de forma más ordenada con respecto al guión (que incluso, en nuestro caso, al ser un guión de género documental ya preveía algunos elementos indefinidos que presentaran más dificultades para el montaje final).

Pero lo que en su momento nos parecía un obstáculo para el avance del proyecto, resultó en una forma muy interesante de abordar el trabajo de la banda sonora, dejando bastante espacio para que pueda explayar mi trabajo musical. Sin la música y ciertos elementos sonoros, el montaje se realizó prácticamente a sordas, dando como resultado una irregularidad en el ritmo de la imagen que me permitió encontrar cierta libertad en la temporalidad de la música (especialmente en la sección que llamaré 'experimental' - y que desarrollaré más abajo - donde es más notable esta característica).

Siendo mi trabajo final de grado, me pareció adecuado e intrigante participar de todas las instancias de trabajo, razón por la cual no abordé la composición previamente a la etapa de montaje. Esto me permitió conectarme plenamente con la dirección del proyecto y las necesidades específicas que mi trabajo debería solucionar. Una de mis propuestas preestablecidas para esta tesis fue la de trabajar la banda sonora de manera orgánica, teniendo en cuenta las necesidades de los componentes *voz hablada*, *sono* y *música*. De esta manera, tuve la posibilidad de trabajar la totalidad del campo audible junto a la persona que realizó las tomas sonoras durante el rodaje y la postedición de sonido, hecho que permitió un resultado integral.

Preproducción.

Una de las pautas que proyecté previamente para todas las etapas de producción fue la de componer una música que le otorgara protagonismo a la guitarra clásica española, principalmente debido a mi posición como alumno en la orientación Guitarra de la carrera de Música. De todas formas fui cauteloso al respecto con utilizándola solo para caracterizar situaciones o personajes, como lo aclararé más adelante. Si bien la guitarra es un instrumento sorprendentemente versátil (especialmente si uno no se limita a pensar en un solo tipo de guitarra), una de sus grandes falencias yace en el *sustain* del sonido, motivo por el que decidí complementar una gran parte de la música con sintetizadores que funcionen como *pads* o *leads*, proporcionando la posibilidad de mantener un pedal armónico o melodías con muchas notas tenidas, ideas que, a mi criterio, se combinan eficientemente con el movimiento del mar y sus majestuosos animales, al mismo tiempo que contrastan con los instrumentos de cuerdas pulsadas. En resumen, un buen abanico de posibilidades y limitaciones técnicas y sonoras que me permitieron un abordaje particular con el material.

De esta manera, formulé la posibilidad de presentar dicha instrumentación en relación a la idea de contraste entre la estepa patagónica, icónica de la región, y el calmo mar del golfo. Para esto tomé como referencia el trabajo de Gustavo Santaolalla en largometrajes como Babel (2007) o Diarios de motocicleta (2004), donde la instrumentación y el uso de arpeggios acompañan las imágenes desérticas y desoladas, así como también la música de Blue Planet II (2017) de Hans Zimmer, trabajo que se apoya en el uso de sintetizadores para establecer un complejo textural.

Las obras.

I. Introducción. (00:17)

Las primeras imágenes del cortometraje aluden a una de las ideas fundamentales que buscábamos referenciar: el viaje hacia algún lugar, y la expectativa de llegar.

Más específicamente, en nuestro caso, llegar al encuentro con la ballena franca austral.

Para esto establecí ciertos puntos de sincronización, con el fin de que la música coincida con el tempo de la imagen y los puntos visuales culmines tengan una relación estrecha con lo sonoro. El tempo fue entonces elaborado a partir de los pasos del niño que corre por el médano, procedimiento que impactó directamente en el montaje, ya que fue necesario modificarlo para evitar desfases. Fue el único momento donde el montaje tuvo que corregirse en base a la música.

Antes del comienzo de esta introducción (00:00 a 00:17) se escucha una grabación subacuática del canto de la ballena franca austral. Esto es lo primero que el espectador vivencia de la obra, ya que las imágenes aparecen luego junto a la entrada de la música. Si bien este recurso funciona como una directa anticipación al contenido fundamental del cortometraje (para aquellos que reconocen la procedencia de dichos sonidos), mi intención fue utilizarlo de forma complementaria al desarrollo de la pieza musical, principalmente como un antecedente/consecuente, junto a las voces que aparecerán a continuación, como representación de la convivencia humano-animal presente en este contexto. Se agrega la sonoridad del agua, el elemento que une ambos sujetos.

El uso de arpeggios en la música muchas veces alude a la idea de movimiento, y esta no es una excepción. Me pareció interesante utilizar un ostinato de 3 semicorcheas, que dentro de una métrica binaria termina acentuando las distintas notas de forma consecutiva, manteniendo esta idea de movimiento hasta el cambio de armonía. Este movimiento opera dentro del aspecto armónico, el cual es el encargado de establecer una direccionalidad hasta el *punto de llegada* (01:08), en este caso el acorde de Esus4 sobre el último plano del niño antes de la placa del título. Esta resolución es parcial, ya que está atenuada por la inclusión de una 4ta suspendida en el acorde, sonoridad que impacta en la continuidad: se llega a un lugar, pero no al final del recorrido.

II. Escena 1. (01:18)

Esta nueva sección comienza desde una pequeña imbricación con el tema anterior, trayendo la idea del arpegio como símbolo del movimiento, del viaje. Sin embargo, la música en esta escena cede un poco de lugar, contemplando que el sonido ambiente de la locación y el motor del auto completen el espectro sonoro, signado por la tranquilidad que inspira la escena.

La composición busca tener un aire matinal que acompañe el paisaje, y para esto los elementos rítmicos y armónicos mantienen un carácter simple y llevadero con tal de no perturbar el ambiente establecido. La direccionalidad melódica, en este caso ascendente, es un recurso que en el lenguaje audiovisual suele encontrarse relacionado con el amanecer, ayudando a reforzar el aire matinal.

La melodía que lleva la guitarra está articulada con toque apoyado, que no solo ayuda a la definición del sonido, sino que también genera un timbre más dulce, con poca carga de armónicos superiores. De todas formas, en busca de no perder el brillo en el resultado sonoro, la melodía está duplicada con una guitarra de cuerdas de acero y atenuada para que se complemente en la mezcla (los armónicos superiores que hacen al timbre más brillante ejercen menos presión sonora que la fundamental y los armónicos cercanos). De esta manera se realza el carácter tímbrico de forma más homogénea con la imagen del sol resplandeciente sobre el horizonte.

En contraste con la escena anterior, el recurso sincrónico entre la imagen y el sonido es menos recurrente, y algunos de los que pueden observarse con facilidad resultaron fruto del azar al momento de montar ambos elementos. Para esto, la pieza fue grabada sin el uso de un metrónomo, manteniendo así un ritmo más fluctuante. La intención de este proceso reside en una forma de dilatar el plano temporal, que desde mi perspectiva es una sensación que se encuentra frecuentemente junto al disfrute de las actividades que entendemos como esparcimiento, al igual que se observa en el transcurso de la escena.

El desarrollo de este fragmento propone una direccionalidad hacia el momento en que la joven se incorpora para salir por la apertura superior del auto, instante en que

la melodía concluye y da paso al arpeggio inicial para conectar con la próxima escena.

III. Escena 2. (02:12)

Aquí es la primera vez que la música se ausenta por completo para privilegiar los otros componentes sonoros. Aparecen algunos elementos que son sustanciales para la experiencia audible del cortometraje: el sonido del mar, las voces de las personas, los disparos de la cámara fotográfica y, sutilmente, el soplo de la ballena.

Los detalles musicales en esta sección cumplen una función textural, armando un contrapunto que acompaña la aparición del mar y los personajes observando el paisaje y las ballenas. La decisión de no enfatizar las ballenas en esta parte a través de la música se sustenta en la intención de guardar esa expectativa para más adelante. Incluso desde la imagen, su aparición siempre está en un segundo plano (fuera de foco o lejos).

Para este contraste trabajé con la instrumentación que me había planteado en la preproducción: sintetizador (*pad*) para identificar el mar, y cuerdas (guitarra y charango) para caracterizar a las personas. Es importante aclarar que esta dualidad primero tuvo como objetos al mar y la tierra, pero luego de reflexionar acerca de estos elementos decidí asignar las cuerdas a las personas, que son sus habitantes y elemento primal en el desarrollo del cortometraje.

La curva de densidad y dinámica musical van siempre en aumento hasta la transición a la siguiente escena (03:10), a su vez que los elementos en juego pasan de estar alternados a combinados. Una referencia a la coexistencia de las partes, y elemento importante para la sección del final.

IV. Camino a Pirámides. (03:15)

Originalmente esta sección iba a tener un mayor desarrollo en el cortometraje, pero durante la etapa de montaje se decidió reutilizar el material destinado a esta sección

en otros momentos del audiovisual, dejándolo como una breve transición entre los dos momentos principales de la obra: antes y durante la embarcación.

Con la intención de acentuar la sensación de una temporalidad imprecisa, la cual creo que genera la travesía de este trayecto -camino a Pirámides-, decidí elaborar una pieza que contenga dos de las situaciones más notables que son posibles de vivenciar: la tranquilidad del paisaje desértico-patagónico, un escenario abierto con pocas cargas visuales; y el pasar de un tiempo indefinido, una sensación de no estar completamente seguro de cuánto tiempo pasó durante el viaje a pesar de saber exactamente cual es la distancia para llegar. Ignoro si esa sensación es vivida por todos los que transitan el camino a Puerto Pirámides, pero al menos es una sensación que yo tuve, y quise transferirla al audiovisual. Decidí entonces articular una instrumentación simple y un tempo *tranquilo* o *andante* con un metro de 9/4, que al entenderse como un compás de amalgama 4+5 puede generar la sensación de que hay un pulso de más (o de menos si se pensara una constancia de 5 pulsos, pero el metro de 4 pulsos se encuentra más arraigado culturalmente). Luego de explorar varias posibilidades, concluí que esta idea en un material musical que se apoyara en largos descansos podría relacionarse con la sensación de un tiempo indefinido, dando lugar en la pieza a una pequeña incertidumbre sobre el comienzo de cada compás.

Durante la posproducción de sonido, luego de escuchar todo el material grabado de los guías en las embarcaciones, nos encontramos con la posibilidad de usar breves comentarios de los guías turísticos que describían a la ballena indirectamente, sin nombrarla, con la intención de reforzar el relato implícito que estábamos construyendo lentamente acerca del mamífero, hasta ahora no mostrado de forma directa. La transición de Camino a Pirámides resultó ser el momento más adecuado para utilizarlos, complementando los grandes espacios dejados por la música.

V. Experimental. (05:05)

Sin lugar a duda, esta fue la sección que más trabajo y reflexión me demandó. Fue una de las piezas que más temprano comencé a elaborar, debido por un lado a que la programación de sintetizadores electrónicos y *samples* es un proceso lento y

madurativo (al menos para mí), y por el otro a que la directora deseaba que esta fuera la parte más intensa e inmersiva del cortometraje.

De todos los elementos casuales que surgieron a lo largo de esta producción, en esta sección puede observarse el más interesante: la posibilidad fortuita de filmar una familia de ballenas que deambulaban cerca de la locación donde filmamos la Escena 1, sumada y la bondad por parte de la empresa Peke Sosa que nos cedió material de su archivo visual y sonoro de la ballena franca austral. Estos materiales no previstos resultaron nodales en la construcción de esta escena.

Inspirado por el canto capturado en las grabaciones hidrofónicas y los majestuosos movimientos de estos animales, decidí elaborar una pieza que diera la sensación de estar sumergido junto a ellas. El primer elemento que contemplé fue un tempo extremadamente lento, que relacioné a la sensación de “estar flotando”. Normalmente, un tempo medurado llega hasta el límite de 40 pulsaciones por minuto antes de pasar a tener pulsos tan espaciados que resulta dificultoso agruparlos con precisión, y este es un caso donde ello ocurre. Sobre esto elaboré una instrumentación con mucha carga sonora y espectral que da la sensación de algo muy grande, y que su movimiento en el espacio sonoro este dictado principalmente por los distintos colores que se producen con los enlaces armónicos. Estos movimientos son densos y pesados (la configuración de la envolvente¹ presenta un tiempo de ataque y liberación prolongado), y necesitan reposos extensos para estabilizarse.

El impacto que genera la entrada de esta sección (con respecto al gran contraste con la música expuesta hasta el momento), se refuerza enormemente con la revelación de un primer plano de la ballena franca austral.

A lo largo de la producción de esta pieza fue donde decidí utilizar el discurso armónico como parte elemental de la composición de toda la obra, aspecto que desarrollaré más adelante.

¹ ADSR (Attack-Decay-Sustain-Release)[ataque-decaimiento-sostenimiento-liberación]

VI. Final. (07:38)

Comenzando desde una yuxtaposición con la pieza anterior, la música de esta sección vuelve abrir el espacio sonoro para poder escuchar los elementos del ambiente: el agua, el movimiento de las ballenas, sus soplidos y las personas.

El material musical desarrollado por la guitarra es una directa reexposición de una parte de la sección anterior. Al principio ésta se encuentra acompañada por unas cuerdas sintetizadas reforzando la progresión armónica, que más adelante (07:51) cesarán para realzar la serenidad del momento.

Hacia la conclusión de este fragmento (08:01), aparece un desvío que desemboca en la coda de la pieza junto a la aparición de una hermosa toma aérea de una ballena con la que se concluye el cortometraje. Para aprovechar la longitud y el esplendor de esta toma me pareció pertinente construir una coda al estilo post-romántico como la que aparece en el poema sinfónico Pini di Roma (1924) de Ottorino Respighi, el cual descubrí al ver la película Fantasia 2000 de Disney junto a un cortometraje animado protagonizado por, justamente, ballenas, que realmente me conmovió.

El entramado textural está mayormente constituido por el uso de arpeggios superpuestos interpretados por la guitarra clásica, el charango y la guitarra acústica, evocando en cierta manera la idea musical que introduce toda la obra, y a mi parecer una buena forma de cerrar la música en relación a la conclusión de un ciclo como suelen ser muchas de las experiencias humanas. Más parecido a un espiral, que vuelve a la misma posición en otro tiempo y espacio.

La versión de la armonía musical.

El plano armónico de la música es uno de lo más llamativos para mí, por lo que quise aprovechar la oportunidad de dedicarle una buena parte en el desarrollo de este trabajo. Inspirado por el trabajo de Howard Shore en la trilogía de “El señor de los anillos” y John Williams en la saga de “Star Wars”, donde se generan relaciones metafóricas de la música con respecto a la historia, los personajes, los lugares, etc.,

a través de las melodías, las tonalidades, ostinatos rítmicos, y otro elementos, busqué realizar un tratamiento similar con la idea de *“el viaje hacia algún lugar, y la expectativa de llegar al mismo”*, que imperaba en el concepto que abordamos.

El primer acorde que se escucha en la Introducción es un Fmaj7(6)(9), y la progresión que continúa hasta llegar al Esus4 no tienen una relación funcional explícita que la coloque en un contexto armónico conciso. La única relación con alguna direccionalidad armónica más típica es la del B7sus4(b9) hacia el E (00:53), que funciona como una variante del IV menor en intercambio modal. Esto establece a los 3 acordes anteriores como algo ajeno, algo de lo que desconocemos su procedencia u origen. Un hecho similar al que sucede con los personajes que vemos durante el cortometraje: no sabemos de dónde vienen, pero sí dónde están y a donde van a llegar.

Luego de esta cadencia al Esus4 la tonalidad se establece en E, abriendo el espacio armónico que se habitará durante el transcurso del cortometraje, y la aparición de la nota LA (IV grado de la tonalidad de E) reaparecerá en todos los finales de las piezas de guitarra, atenuando la resolución conclusiva, a excepción del final donde el viaje concluye realmente.

En Camino a Pirámides la armonía hace un pequeño juego evocando lo que sucederá en la sección experimental. La pieza se desarrolla en el ámbito de Bm dórico, que tiene a E como IV grado mayor. Estos dos acordes son los únicos que aparecen en la pieza, y mi intención fue la de preestablecer una relación armónica entre el Bm y el E como la que sucede en la parte experimental, pero como aún no se atravesó esa experiencia, esta relación se percibe atenuada como si el Bm fuese una dominante desensibilizada del E (es decir, V menor de E).

La sección experimental del cortometraje contiene un punto decisivo para la elaboración de la progresión armónica. A lo largo de su desarrollo la armonía realiza una modulación a B (V grado de la tonalidad de E, su dominante), que tomando como forma de análisis la idea de armonía negativa (Ernst Levy, 1985), este sería el polo opuesto de la tonalidad de E. Con este tratamiento, mi intención fue la de reforzar lo que se está viendo, las ballenas por debajo del nivel del mar, en oposición con lo

que vemos por encima de éste. Dos experiencias separadas por una línea que pertenecen, esencialmente, al mismo mundo.

A partir de este momento la música comienza su regreso a la superficie pasando por la tonalidad de E nuevamente, pero esta vez con un recuerdo de esta breve visita: el LA#, la sensible tonal de B, y la única nota de diferencia entre estas dos tonalidades expuestas. Una metáfora con respecto a la transformación que se produce en nosotros frente a determinadas experiencias.

Conclusiones de una experiencia interdisciplinaria

“No existe el arte puro, porque no son los códigos sino las variaciones las que crean la obra.”²

Como lo señalé al principio de este trabajo, un aspecto singular de nuestro encuentro fue que, al ser ambos oriundos de la ciudad de Puerto Madryn, no hubo necesidad de describir el contexto en el cual iba a desarrollarse el cortometraje: ambos conocíamos plenamente las locaciones, sus colores y sonidos; y si bien cada experiencia es personal, consideramos que nuestra procedencia nos permitió hablar de lo mismo a través de nuestros diferentes lenguajes artísticos.

Con el trabajo interdisciplinario se refuerzan recíprocamente los elementos que convergen en la pieza artística. Audición y visión se nutren uno a otro. Por el lado de lo audiovisual, consideramos principalmente que la música le aporta un ritmo al montaje, sumerge al espectador en la atmósfera del lugar y lo implica emocionalmente con la obra. Bernard Herrmann (uno de los compositores más relevantes en la historia del cine) expresó una frase que creemos que responde muy bien a la pregunta sobre la influencia de la música en *Mirada Franca*, sobre todo si recordamos la elección de eliminar la presencia de testimonios en el cortometraje:

² Breschand, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 05.

“La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar”.

Por el lado de lo musical, si bien la composición ha sido pensada de modo de que tenga carácter inmersivo e incrementa escena a escena la ansiedad del oyente en cuanto al momento del encuentro con las ballenas, consideramos que este arte por sí solo no alcanzaría a cubrir globalmente la representación de esta experiencia. De hecho, en el momento en que oímos por primera vez el canto del animal es cuando toma fuerza el deseo de verlas, y esto sucede en las placas de inicio del audiovisual.

Lo más valioso de la experiencia interdisciplinaria fue aprender a entender y reconocer los límites de cada campo profesional y de qué manera se entabla una comunicación para que el resultado final cumpla con las expectativas de todos los que trabajaron en su realización. Si en un trabajo de tesis individual es necesario tener el control de todas las dimensiones del proceso, en lo interdisciplinario es necesario confiar en la visión y capacidad del otro para que el espacio (en este caso visual y sonoro) se ocupe de forma orgánica, dando como resultado un proceso intersubjetivo del lenguaje artístico.

Obras de referencia

- *Babel* (2007), largometraje dirigido por Alejandro González Iñárritu. Música compuesta por Gustavo Santaolalla.
- *Diarios de motocicleta* (2004), largometraje dirigido por Walter Salles. Música compuesta por Gustavo Santaolalla.
- *Blue Planet II* (2017), serie documental producida por BBC Natural History Unit. Música compuesta por Hans Zimmer
- *Fantasia 2000* (1999), segmento *Pini Di Roma*. Cortometraje animado de Walt Disney Pictures, música compuesta por Ottorino Respighi.

Bibliografía

- Chion, Michel “La música en el cine”. Ediciones Paidós Comunicación Cine, 1º edición 1997.
- Chion, Michel “La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”. Buenos Aires: Paidós. Tr. Antonio López Ruiz. 2011.
- Ernst Levy “A Theory of Harmony”. SUNY Press, Jan 1, 1985.