

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL FESTIVAL INTERNACIONAL DE 23^º CIN

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Del 19 al 28 de abril • 19th to 28th April • 2024 • [lpafilmfestival.com](https://www.lpafilmfestival.com)



ORGANIZA:



FUTURA

PRODUCE:



SEDES:



MILLER
RECINTOS

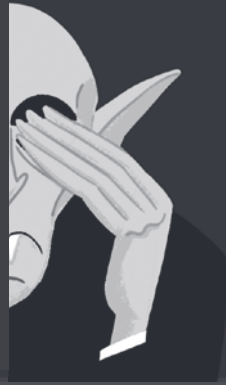


cine yelmo



**FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE DE
LAS PALMAS
DE GRAN
CANARIA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL**

CAMERA OBSCURA





LA PANTALLA DE CINE Y EL FOSO DE ORQUESTA

LUIS MIRANDA

Aunque el cine fuera *mudo* en sus primeras tres décadas de desarrollo, en público muy rara vez fue “silente”. La música estuvo a su lado (casi) desde el principio. Antes de que nadie se atreviera a suponer que el cinematógrafo tuviera algún futuro como arte, la música ya estaba *junto* a las imágenes, aunque *fuera* de ellas. Servía para compensar su inquietante silencio: un mundo insonoro y sin voces resultaba tan fantasmagórico como si estuviera sumergido en agua. Pero, sobre todo, la música funcionaba como en los melodramas teatrales: ayudaba a canalizar -o incluso a variar- la energía y el sentido de lo que mostraban las imágenes.

Es a finales de los años veinte del pasado siglo cuando se empieza a implementar sonido grabado y sincronizado en la propia cinta del film, y en la década de los treinta el cine ya se ha vuelto parlanchín. Por un tiempo la música parece retirarse a un segundo plano, pero tan sólo para acomodarse en el “interior” de las imágenes.

Con el cine sonoro, la figura del compositor cobra cuerpo. A cambio, la música *pierde cuerpo*: su presencia se vuelve imaginaria, ya no encarnada ni presente *con* el cine, *junto* a la pantalla. La música grabada en la pista de sonido “sale” de la pantalla desde ningún lugar. No sólo evoca el mundo imaginario del film, sino que contribuye a sellarlo como tal.

Pero cuando la música, poco tiempo atrás, todavía estaba afuera, produciéndose en vivo y en directo *junto* a la pantalla, su objetivo ya era borrar todo exterior al espectáculo para dar, así, *todo el poder a la imagen*. Acostumbrados a esa condición inmaterial de la música de cine, resulta siempre chocante recorrer el camino a la inversa cuando proyectamos cine mudo con música *en vivo*. Nos extraña comprobar cómo el espectáculo se desdobra nuevamente en dos naturalezas. ¿Qué clase de espacio nuevo se genera en esa interacción? Se diría que, ante la *presencia* de la música generada en la pura actualidad del escenario, lo que muestra la pantalla retrocede a *otro lugar*. Es casi como si las imágenes fueran invocadas en un ejercicio de espiritismo en el que los músicos actúan como médiums.

En función de la selección de músicas para una proyección de cine, hay una primera circunstancia a tomar en cuenta: o bien hay **composición originalmente** escrita para el film, o bien no la hay.

El primer paso entonces es decidirse por la partitura original o por experimentar con **otras posibilidades**: usar **obras de repertorio** o bien componer (o improvisar) **música nueva**.

Al abordar este primer dilema básico, se requiere considerar a su vez asuntos más sutiles. Porque hay muchas posibles interacciones entre la imagen y la música, pero pueden resumirse también en dos: o bien concebir la música como **acompañante** emotivo del film, o concebirla como **comentario**.

La *música acompañante* implica participar fielmente en la dramaturgia, es decir, las peripecias y el sentido de estas. La *música-comentario* implica, por el contrario, situarse a **distancia de observador**, ya no de participar, con respecto a las imágenes.

Ciertamente, el comentario musical puede implicar a su vez actitudes muy diversas con respecto a unas imágenes que pertenecen a otra época; a otro imaginario. Así, el hecho de emplear estilos, formatos o géneros que resultan inesperados o “incoherentes”, por anacronismo o por estilo, con respecto a la película -por ejemplo, música barroca, música electrónica, *hard rock*, o, por qué no, jazz para un film soviético-, es ya en sí una toma de distancia; un *comentario* sobre la película.

El proyecto CAMERA OBSCURA, en consecuencia, pretende explorar con imaginación cualquiera de estas vías de interacción entre música e imagen, desde las más convencionales a las más experimentales. Aunque se basa en algo tan común como la ejecución de música *en vivo* sobre clásicos del cine mudo, desea ser asimismo un proyecto de “historia experimental” del cine, a la par que un desafío creativo para los músicos, a quienes se encarga tratar conceptualmente la música para un film.

Por ejemplo: ecos de nuevo tango para un melodrama francés portuario, dixieland para un clásico de la comedia slapstick, y música de cámara de principios del siglo XX para evocar una modernidad eclipsada por la vanguardia oficial -del cine y de la música.



THE CINEMA SCREEN AND THE ORCHESTRA PIT

LUIS MIRANDA

Although films were “silent” for their first three decades of development, they were very rarely without sound in public. From (almost) the beginning they were accompanied by music. Before anyone dared to suppose that cinema had any future as art, music was already *alongside* the images, though *outside* them. It helped to compensate for their disturbing silence: a soundless, voiceless world was as phantasmagoric as if it had been submerged in water. But above all, music performed the same function as in theatrical melodramas: it helped to channel — or even to vary — the energy and the meaning of what the images were showing.

Recorded sound, synchronized with the film strip itself, began to be implemented in the late 1920s, and by the 1930s films had become talkies. For a while, music seemed to retreat into the background, but only to make a place for itself “*inside*” the images.

With sound cinema, the figure of the composer gained substance. Music, in return, *lost substance*: its presence became imaginary, no longer embodied or present *with* the film, next to the screen. The music recorded on the soundtrack “came out of” the screen from nowhere. It not only evoked the imaginary world of the film, but helped to mark it as such.

But when music, not long before, was still outside the film, being produced live next to the screen, its object was already to erase everything exterior to the spectacle and thereby to give *all the power to the image*. Accustomed as we are to the intangible nature of film music, it is always a shock when we retrace our steps and screen a silent film with *live* music. We are surprised to find that the spectacle is once again divided into two realities. What kind of new space is created in that interaction? In the *presence* of the music generated in the pure actuality of the theatre, what is shown on the screen seems to recede to *another place*. It is almost as if the images were conjured up in a spiritualist séance, in which the musicians act as mediums.

In relation to the selection of music for a film screening, there is a first factor to take into account: either there is an **original composition** written for the film, or there is not.

The first step, therefore, is to decide whether to use the original score or to experiment with **other possibilities**: using **repertoire works** or composing (or improvising) **new music**.

When addressing this first basic dilemma, more subtle issues also need to be considered. Because there are many possible forms of interaction between image and music, but they can also be summed up as two alternatives: either to think of music as an emotional **accompaniment** to the film, or to think of it as a **commentary**.

Music as accompaniment involves participating faithfully in the dramaturgy, that is, the events and their meaning. *Music as commentary*, by contrast, involves placing oneself **at a distance, as an observer**, not a participant, with respect to the images.

Certainly, musical commentary can in turn involve a wide range of attitudes towards images belonging to another era, another imaginary. So using styles, formats or genres that seem unexpected or “inconsistent”, through anachronism or stylistic contrast, in relation to the film — for example, baroque music, electronic music, hard rock, or jazz for a Soviet film (why not?) — is in itself a distancing, a *commentary* on the film.

Consequently, the CAMERA OBSCURA project is intended as an imaginative exploration of any of these modes of interaction between music and image, from the most conventional to the most experimental. Although it is based on something as common as performing live music with classic silent films, it also aims to be a project in “experimental film history”, as well as a creative challenge for musicians who are entrusted with dealing conceptually with the music for a film.

For example: echoes of new tango for a French suburban melodrama, Dixieland jazz for a slapstick comedy classic, and early twentieth-century chamber music to evoke a modernity eclipsed by the official avant-garde — of film and of music.



MIKAËL

DE CARL THEODOR DREYER

| LUIS MIRANDA

Cuando MIKAËL fue estrenada en Estados Unidos en 1926, el New York Daily News se preguntaba si “los censores eran tan poco sofisticados como para ignorar de qué se trataba”. Muchos espectadores, especulaba el crítico, “podrían ver la película al completo sin advertir cuál es en realidad su tema *psicológico*”.¹ El tema referido es la ambigua relación entre el pintor Claude Zoret (Benjamin Christensen) y su protegido Mikaël (Walter Slezak). El origen de MIKAËL es una novela de 1904 de Herman Bang, un autor de fin de siglo considerado el Oscar Wilde danés. El director sueco Mauritz Stiller hará en 1916 una primera adaptación de la novela al cine con el título VINGARNE, “Las alas”, en referencia a la escultura con la que el artista Zoret retrata a su protegido como Gánimedes, el príncipe troyano secuestrado por Zeus en forma de águila. En la película de Dreyer, hay una estatua de Gánimedes en la casa de Zoret.

En 1924, Dreyer ya había dirigido películas en Dinamarca (PRESIDENTE, 1919; PÁGINAS DEL LIBRO DE SATÁN, 1920; y ÉRASE UNA VEZ, 1922), en Suecia (LA VIUDA DEL PASTOR, 1920) y en Alemania (LOS ESTIGMATIZADOS, 1922). A Berlín regresa en 1924 por invitación de Erich Pommer, el jefe de los célebres estudios UFA en los que se rodó el gran cine alemán de los años de Weimar, quien le propone filmar MIKAËL para aprovechar la popularidad alemana de la novela. Dreyer, que había entrevistado a Herman Bang en 1912, accede de inmediato.

MIKAËL es, entre otras cosas, un excelente ejemplo de un género eclipsado por las grandes producciones que constituyen eso que, errónea pero comprensiblemente se ha llamado ‘expresionismo’ alemán. Ese género, el *kammerspielfilm* (“drama de cámara”) sería su antípoda, pues propone historias íntimas en las que la sutileza psicológica se enhebra con una fuerte carga simbólica. La influencia del director teatral Max Reinhardt es capital en el desarrollo de este género, como se ve en los primeros filmes de Murnau, por ejemplo. En este cine será fundamental la creación visual, con la iluminación y la libertad de la cámara, de un *Stimmung*, o estado de ánimo que se proyecta como atmósfera envolvente.

El guion adaptado era obra de Thea von Harbou, la esposa de Fritz Lang y guionista de buena parte de sus películas alemanas. La condesa fue encarnada por la actriz italiana Nora Gregor, más tarde aclamada por su interpretación de la seductora esposa en LA REGLA DEL JUEGO (1939) de Jean Renoir. El actor de imponente presencia que interpreta a Zoret, era el famoso director danés Benjamin Christensen, conocido por su película de 1922 HÄXAN: LA BRUJERÍA A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS. El personaje del adulador marchante de arte no era otro que el genial director de fotografía Karl Freund, quien rodó una parte de MIKAËL hasta que Murnau lo llamó para filmar EL ÚLTIMO (1924), siendo sustituido por quien será otro de los grandes maestros de la fotografía cinematográfica, el polaco Rudolph Maté. El arquitecto y teórico Hugo Häring diseñó los decorados.

La película es un ejercicio maestro por su forma de combinar intensidad emocional y oblicuidad del sentido. Pero eso era un asunto secundario para quienes la repusieron en cierta sesión en una sala de Broadway, en 1930, con el título *Encadenados: La historia del tercer sexo*, “acompañada de una ‘conferencia científica’, en un contexto más bien tosco, y sin crédito para Dreyer ni para nadie más”.²

¹ Cit. Laura Horak en su texto para el pase de la película en la edición de 2008 del San Francisco Silent Film Festival.

² Según la historiadora Eileen Bowser. Cit. Laura Horak.



MIKAËL

DE CARL THEODOR DREYER

LUIS MIRANDA

When MICHAEL premièred in the United States in 1926, the New York Daily News wondered whether the “censors were so unsophisticated that they were unaware of what it was about”. Many spectators, the critic speculated, “could watch the entire film without realising what its real *psychological* theme was”. The theme being referred to is the ambiguous relationship between Claude Zoret, the painter, (Benjamin Christensen) and his protégé Michael (Walter Slezak). MICHAEL’s origin lies in Herman Bang’s 1904 novel of that name: Bang was a fin de siècle author considered to be the Danish Oscar Wilde. In 1916, Mauritz Stiller, the Swedish director, was to make a first adaptation of the novel for the cinema, entitled VINGARNE, “The Wings”, in reference to the sculpture with which the artist Zoret portrays his protégé as Ganymede, the Trojan prince kidnapped by Zeus, when in the form of an eagle. In Dreyer’s film, there is a statue of Ganymede in Zoret’s house.¹

By 1924, Dreyer had already directed films in Denmark (PRESIDENT, 1919; LEAVES FROM SATAN’S BOOK, 1920; and ONCE UPON A TIME, 1922), in Sweden (THE PARSON’S WIDOW, 1920) and in Germany (THE STIGMATISED, aka LOVE ONE ANOTHER, 1922). He returned to Berlin in 1924 at the invitation of Erich Pommer, the head of the famous UFA studios, where the great German cinema of the Weimar years was shot, and Pommer proposed that he should film MICHAEL on the back of the popularity in Germany of the film. Dreyer, who had interviewed Herman Bang in 1912, agreed immediately.

MICHAEL is, among other things, an excellent example of a genre eclipsed by the mega-productions making up what, mistakenly but understandably, has been called German “Expressionism”. That genre, *kammerspielfilm* (“chamber drama”) would be its direct opposite, since it proposes intimate stories where psychological subtlety is intertwined with a heavy symbolic charge. The influence of Max Reinhardt, the theatre director, is essential in the development of this genre, as can be seen, for instance, in the first Murnau films. Visual creation will be fundamental in this type of cinema, with lighting and the freedom of the camera, of a *Stimmung*, or mood which is projected as the surrounding ambience.

The adapted script was the work of Thea von Harbou. Thea con Harbou was Fritz Lang’s wife and the scriptwriter of many of his German films. The countess was played by the Italian actress Nora Gregor, later to be lauded for her performance as the seductive wife in Jean Renoir’s THE RULES OF THE GAME (1939). The actor with the imposing presence playing Soret was the famous Danish director Benjamin Christensen, known for his 1922 film HÅXAN: WITCHCRAFT THROUGH THE AGES. The character of the sycophantic art dealer was none other than the splendid director of photography Karl Freund, who shot part of MICHAEL until Murnau called him to film THE LAST MAN (1924); he was replaced by Rudolph Maté, a Pole who would be another of the maestros of cinematography. The architect and theoretician Hugo Häring designed the sets.

The film is a masterful exercise given the manner it combines emotional intensity and the obliqueness of the meaning. But this was a secondary matter for those behind the revival, in a private viewing in a Broadway theatre, in 1930, under the title of *Chained: The Story of the Third Sex*, “accompanied by a ‘scientific lecture’”, in a somewhat coarse context, and with no credit given to Dreyer or anyone else”.²

¹ Quoted from Laura Horak’s text for the film pass in the 2008 San Francisco Silent Film Festival.

² According to the historian Eileen Bowser. Quoted by Laura Horak.

IBF ENSEMBLE & LAURA VEGA

Con música compuesta expresamente por Laura Vega por encargo del Festival para la ocasión. Interpretada en vivo por el IBF Ensemble bajo la dirección de Humberto Armas.

With music expressly composed by Laura Vega commissioned by the Festival for the occasion. Performed live by the IBF Ensemble under the direction of Humberto Armas.





MIKAËL MICHAEL

Música
en VIVO

Barb
IBF
CANARIAS



1924

ALEMANIA | GERMANY

94 min

DCP, B&N | B&W

**Intertítulos en alemán con
subtítulos en español e inglés |**
German intertitles with Spanish
and English subtitles

SINOPSIS | SYNOPSIS

Esta película muda se centra en la relación entre el renombrado pintor Claude Zoret y su discípulo, Mikaël. A medida que Mikaël se ve envuelto en un triángulo amoroso con Claude y una bella condesa, la película revela las complejidades del alma humana y la búsqueda de la excelencia artística.

This silent film revolves around the relationship between the renowned painter Claude Zoret and his protegee, Mikaël. As Mikaël becomes entangled in a love triangle with Claude and a beautiful countess, the film delves into the intricacies of the human soul and the pursuit of artistic greatness.

FESTIVALES | FESTIVALS

Berlín

DIRECCIÓN | DIRECTOR

Carl Theodor Dreyer

GUION | SCREENPLAY

Thea von Harbou, Carl Theodor Dreyer

FOTOGRAFÍA | CINEMATOGRAPHY

Karl Freund, Rudolph Maté

MONTAJE | EDITING

Carl Theodor Dreyer

PRODUCCIÓN | PRODUCER

Erich Pommer

PRODUCTORA | PRODUCTION

Decla-Bioscop AG, Berlín [DE]

REPARTO | CAST

Walter Slezak, Benjamin Christensen,
Nora Gregor, Alexander Murski,
Grete Mosheim, Didier Aslan

CARL THEODOR DREYER (1889-1968)

DINAMARCA | DENMARK

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA |

SELECTED FILMOGRAPHY

1964 GERTRUD

1955 ORDET

1943 VREDENS DAG | DAY OF WRATH

1928 LA PASIÓN DE JUANA DE ARCO |

THE PASSION OF JOAN OF ARC

1924 MICHAEL (DESEO DEL CORAZÓN) | MICHAEL

VENTAS INTERNACIONALES | WORLD SALES

Friedrich Wilhelm Murnau Foundation

Una película de los archivos de la Fundación Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (www.murnau-stiftung.de) en Wiesbaden |
A film from the holdings of the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (www.murnau-stiftung.de) in Wiesbaden.



MÚSICA PARA ESTAS PELÍCULAS

LAURA VEGA COMPOSITORA

MICHAEL (MIKAËL) supone mi primer acercamiento a la creación musical para el ámbito cinematográfico. Al tratarse de cine mudo, el peso narrativo y emocional que recae en la música es muy considerable, teniendo además en este caso una fuerte carga psicológica. Desde el inicio la música introduce al espectador en una atmósfera oscura, triste y dramática que será la tónica general de la historia. Mi intención ha sido subrayar, en la medida de lo posible, los estados de ánimo de los protagonistas y sus cambios emocionales según la narrativa del film. La música transcurre constantemente supeditada a la trama y a la especial psicología de los personajes principales, articulándose formalmente en diversas secciones que coinciden con los fundidos y cambios de escenas.

He seguido planteamientos habituales de mi expresión musical que se nutren principalmente de la tradición clásica: desarrollo de materiales motivicos que dan cohesión a la partitura, progresiones armónicas y melódicas, texturas contrapuntísticas, cambios de instrumentación, variaciones, rearmónicas, transposiciones, uso de ostinatos, etc. recursos que se adaptan al medio cinematográfico. Muchos motivos o gestos musicales aparecen de forma sincronizada con la imagen y la partitura recoge a modo de guía las marcas visuales-temporales necesarias para ayudar a conseguir la sincronía durante la ejecución en vivo.

La plantilla instrumental que he elegido está formada por clarinete, percusión, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano, timbres que conectan especialmente con mi sensibilidad y necesidad expresiva.

Como punto de partida he tomado algunos fragmentos de trabajos míos anteriores que han sido modificados o adaptados. He seleccionado motivos de las siguientes obras: *Laberintos* para clarinete y piano escrita en 2010, *Luz de tinieblas* para dos violonchelos, dos contrabajos y piano, *Viaje al silencio* para clarinete, violonchelo, percusión y piano, ambas escritas en 2012, *Alone* para violín solo de 2014, *Cuatro miradas a un infinito limitado* para clarinete, violonchelo y piano, obra de 2016 y *La eternidad del ser* para clarinete, violín, violonchelo y piano compuesta

en 2022. En mi opinión, el uso de estos fragmentos ha sido ideal para amplificar la emoción de la escena y ahondar en los aspectos psicológicos de los personajes. En la mayoría de ocasiones he buscado un efecto empático de forma que la música refleje el sentimiento sugerido por la escena o que experimentan los personajes (preocupación, alegría, desconfianza, amargura, felicidad, etc.).

También he hecho uso de la música diegética, es decir, aquella que suena dentro de la imagen y que tanto los personajes como el espectador pueden escuchar. He utilizado este procedimiento en una larga escena en la que los personajes asisten a un teatro para ver un espectáculo de ballet. Para ello he seleccionado dos movimientos del ballet del *Lago de los cisnes* de Tchaikovsky, en concreto del Acto I, la escena nº 2. *Waltz, Tempo di valse* y del Acto II, la escena nº 13-IV conocida popularmente como *Danza de los pequeños cisnes*.

Algunos timbres han sido utilizados para crear una emoción o representar una atmósfera, espacio u objeto. En este sentido, el uso de la percusión es un claro ejemplo: el tam-tam es usado para representar situaciones dramáticas; las campanas para representar la muerte; las cortinas para representar los grandes salones de la casa del pintor; los triángulos representan copas de cristal. De igual forma funcionan algunos perfiles melódicos: el intervalo ascendente de 6ª menor sugiere la bondad del maestro, el intervalo de 7ª mayor representa la personalidad inquietante y sibilina de la princesa, el histórico intervalo del tritono (4ª aumentada) conocido como *diabolus in musica* es usado para representar el carácter irónico y mordaz de Swift el periodista. Otra tendencia que he seguido es describir musicalmente lo que ocurre en la pantalla, por ejemplo, si un personaje baja una escalera la música desciende en su perfil melódico.

Además, se han asignado una serie de *leitmotifs*¹ a los personajes principales: Michael, el maestro pintor, la princesa, Swift el periodista y el mayordomo. Siendo una película de 1924 claramente vinculada al simbolismo de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, he sido fiel a mi costumbre de inspirarme en obras del gran repertorio de la Historia de la música para crear símbolos y conexiones. Por esta razón, algunos de los principales *leitmotifs* de la película se inspiran en la música de tres de los compositores más influyentes de este período histórico: Claude Debussy (1862-1918), Richard Strauss (1864-1949) y Arnold Schoenberg (1874-1951). Las obras no han sido elegidas al azar ya que se pueden apreciar ciertas relaciones con la carga dramática y simbólica que destila el film.

De Debussy elegí un motivo perteneciente a su *Sonata para flauta, viola y arpa* en Fa mayor, compo-

¹ El *leitmotiv* es un término acuñado por analistas de la música en relación a la figura de Richard Wagner (1813-1883), que expresa un tema o motivo musical recurrente en una obra, asociado a un personaje, emoción, acción o lugar determinado. El propio Richard Wagner hacía uso del término *Erinnerungsmotive* traducido como "motivos para recordar".



ción escrita entre 1914 y 1915, etapa de profunda crisis creative del compositor marcada por la muerte de su madre y de su suegra, por el rápido deterioro de su estado de salud y por la entrada de Francia en la Primera Guerra Mundial contra Alemania y Austria. Encerrado en su casa de Pourville, con un cuerpo cada vez más frágil, Debussy escribió esta sonata de carácter nostálgico. Esta circunstancia está conectada con el desenlace de la película.

El *leitmotiv* asignado a Michael se basa en el motivo melódico-rítmico *leggiere* que asciende y desciende, *crescendo* y *diminuendo*, en una clara conexión con el “ir y venir” del protagonista. En la Sonata de Debussy es presentado por la flauta en los compases 2 y 3.

Motivo de Debussy:



Leitmotiv asignado a Michael:



De Strauss utilizó el perfil melódico-rítmico de un motivo extraído de *Metamorfosis*, obra que a su vez se inspira en la *Marcha fúnebre* de la *Sinfonía Heroica* de L. v. Beethoven y es considerada por los especialistas como una especie de elegía conmemorativa. El carácter elegíaco de la película es más que evidente así como la metamorfosis que viven varios de sus personajes.

Motivo de Strauss:



Leitmotiv asignado al maestro pintor:



De Schoenberg seleccionó la que posiblemente sea su obra más popular, *Noche transfigurada* op. 4, escrita en 1899 y estrenada en 1902, obra que nació inspirada en el poema homónimo del escritor alemán Richard Dehmel. Este poema describe a un hombre y una mujer caminando a través de un bosque a la luz de la luna. La mujer, confiesa a su amante que está embarazada de un extraño. Los estados de ánimo que emanan del poema de Dehmel son reflejados por Schoenberg en su composición, mostrando en el inicio la tristeza que provoca la confesión de la mujer atormentada por la culpa. He utilizado esta inquietante atmósfera sonora a modo de *leitmotiv* para representar el dramatismo que la película refleja constantemente en situaciones de tensión generadas por las pasiones conflictivas que experimentan sus protagonistas.

Motivo de Schoenberg:



Leitmotiv asignado a situaciones dramáticas:



Un motivo que desde 2005 aparece en todas mis composiciones también es usado aquí, a modo de *leitmotiv*, para representar momentos de decepción que sienten los protagonistas a lo largo del film. Este motivo suele aparecer cuando alguno de los personajes baja su mirada al suelo.

Leitmotiv asignado al sentimiento de decepción:



Finalmente, en la última escena aparece una cita del Cuarteto para cuerda nº 15 de L. v. Beethoven, concretamente de su tercer movimiento que fue acotado por el compositor con esta expresión: “Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart” (Cántico sacro de agradecimiento a la Deidad de un enfermo sin remedio, en modo lídio). En el momento de la composición el compositor alemán sufría una enfermedad grave que le obligó incluso a interrumpir su trabajo durante varias semanas en 1825. El talento que Beethoven capta y consigue transmitir aquí es de serenidad aunque se divisa una cierta angustia que, para muchos especialistas, es uno de los más inenarrables y estremecedores climas en todo el arte musical. En este momento la música conecta absolutamente con el estado emocional que está experimentando el maestro pintor y conduce al espectador hacia la sección final de la historia.





MUSIC FOR THESE FILMS

LAURA VEGA COMPOSER

MICHAEL is my first approach to musical creation within the sphere of cinema. As a silent movie, the narrative and emotional weight that rests on the music is very considerable, and in this case it bears a heavy psychological load. From the start, the music draws the audience into a dark, sad and dramatic ambience which sets the general tone for the story. My intention has been to stress, as far as possible, the states of mind of the leading actors and their mood swings according to the film narrative. The music runs constantly along subordinate to the plot and to the special psychology of the main characters, and it shapes itself to the different sections, coinciding with the fade-ins and fade-outs, and the scene changes.

I have followed the habitual approaches of my musical expression, which draw mainly from the classical tradition: development of materials for motifs which provide the score with cohesion, harmonic and melodic progressions, contrapuntal textures, changes in instrumentation, variations, re-harmonisations, use of ostinatos, etc., all of which are resources which adapt to the medium of film. Many musical motifs or gestures appear in synchronisation with the image and the score includes, by way of a guide, the visual and timing marks needed to help achieve synchronisation during live performance.

The instrumental group I have chosen comprises clarinet, percussion, two violins, viola, cello, double bass and piano, timbres which have a special connection with my sensitivity and expressive needs.

As a starting point I have taken some fragments of previous works of mine which have been modified or adapted. I have chosen motifs from the following works: *Laberintos* (Labyrinths) for clarinet and piano, written in 2010, *Luz de tinieblas* (Light of Darkness) for two cellos, two double basses and piano, *Viaje al silencio* (Journey to Silence) for clarinet, cello, percussion and piano, both written in 2012, *Alone* for solo violin from 2014, *Cuatro miradas a un infinito limitado* (Four Looks at a Limited Infinity) for clarinet, cello and piano, a work from 2016, and *La Eternidad del ser* (The Eternity of Being) for clarinet, violin, cello and piano, composed in 2022. In my opinion, the use of these fragments has been ideal to amplify the emotion of the scene and delve deeper into the psychological aspects of the characters. On most occasions I have sought

an effect which is empathetic, in such a way that the music reflects the feeling suggested by the scene, or what the characters are experiencing (preoccupation, joy, mistrust, bitterness, happiness, etc.)

I have also made use of diegetic music, in other words, music that is to be heard within the image, and which both the characters and the audience can hear. I have used this procedure in a long scene in which the characters go to a theatre to see a ballet performance. I have chosen two movements for this from Tchaikovsky's *Swan Lake*, Act 1, Scene 2, to be exact, the *Waltz*, and from Act II, Scene 13 Number IV, popularly known as the *Dance of the Cygnets*.

Some timbres have been used to create an emotion or represent an atmosphere, space or object. In this sense, the use of percussion is a clear example: the tam-tam is used to represent dramatic situations; bells to represent death; chimes to represent the grand reception rooms of the painter's house; triangles to represent fine crystal glasses. Some melodic profiles work in the same way; the rising minor 6th suggests the kindness of the master painter, the major 7th represents the disquieting and Sybilline personality of the princess, the historic augmented 4th tritone known as *diabolus in musica* is used to represent the ironic and caustic character of Swift the journalist. Another tendency I have pursued is to describe what is happening on the screen musically; for instance, if a character is going down a staircase, the music descends in its melodic profile.

In addition, a series of *leitmotifs*¹ have been assigned to the main characters: Michael, the master painter, the princess, Swift the journalist and the butler. As it is a 1924 film clearly linked to late 19th century and early 20th century symbolism, I have stuck to my custom of taking inspiration from works of the great repertoire of the history of music to create symbols and connections. This is why some of the main *leitmotifs* of the film take inspiration from the music of three of the most influential composers of this historic period: Claude Debussy (1862-1918), Richard Strauss (1864-1949) and Arnold Schoenberg (1874-1951). The works are not randomly chosen, and certain relationships with the dramatic and symbolic charge distilled in the film can be appreciated.

I chose a motif from Debussy belonging to his *Sonata for Flute, Viola and Harp in F major*, a composition which he wrote between 1914 and 1915, a period of profound creative crisis for the composer, marked by the death of his mother and of his mother-in-law, by the rapid deterioration in the state of his own health, and by the entry of France into the First World War against Germany and Austria. Confined to his house in Pourville, physically ever more fragile, Debussy wrote

¹ Leitmotiv is a term coined by musical analysts in relation to the figure of Richard Wagner (1813-1883), which expresses a recurrent theme or musical motif in a work, associated with one character, emotion, action, or specific place. Richard Wagner himself makes use of the term *Erinnerungsmotive*, which translates as "motifs to be remembered".



this sonata with its nostalgic character. This circumstance has a connection with the outcome of the film.

The *leitmotiv* assigned to Michael is based on the *leggiere* melodic and rhythmic motif which ascends and descends, *crescendo* and *diminuendo*, in a clear connection to the “comings and goings” of the main actor. In the Debussy Sonata it is presented by the flute in bars 2 and 3.

Debussy motif:



Leitmotiv allocated to Michael:



From Strauss, I used the melodic and rhythmic profile taken from *Metamorphosis*, a work which in turn takes its inspiration from the *Funeral March* in Ludwig van Beethoven's *Eroica Symphony* and which is considered by the specialists to be similar to a kind of commemorative elegy. The elegiac nature of the film is more than evident as well as the metamorphosis experienced by various of its characters.

Strauss motif:



Leitmotiv allocated to the master painter:



From Schoenberg, I chose what is possibly his most popular work, *Transfigured Night* op. 4, written in 1899 and premièred in 1902, a work which came into being through inspiration from the poem of the same name by the German writer Richard Dehmel. This poem describes a man and a woman walking through the woods in the moonlight. The woman confesses to her lover that she has become pregnant by a stranger. The moods emanating from Dehmel's poem are reflected by Schoenberg in his composition, showing at the start the sadness provoked by the woman's confession as she is tormented by guilt. I have used this disquieting sonorous atmosphere by way of a *leitmotiv* to represent the dramatic effect that the film constantly reflects in situations of tension generated by the conflictive passions that its main players experience.

Schoenberg motif:



Leitmotiv allocated to dramatic situations:



A motif which has appeared since 2005 in all my compositions is also used here, by way of a *leitmotiv*, to represent moments of disappointment which are felt by the leading actors throughout the film. This motif tends to appear when one of the characters lowers their gaze to the floor.

Leitmotiv allocated to the feeling of disappointment:



Finally, in the last scene, a quotation from Ludwig van Beethoven's *String Quartet Number 15* appears, specifically in its third movement, where the composer annotated it with this expression: “Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart” (Holy Song of Thanksgiving from a Convalescent to the Divinity, in the Lydian Mode). At the time of its writing, the German composer was suffering from a serious illness which even forced him to interrupt his work for a number of weeks in 1825. The mood that Beethoven captures and manages to transmit here is of serenity, although there is a certain anguish to be perceived which, for many specialists, is one of the most inexplicable and thrilling climaxes in all musical art. At this moment, the music connects completely with the emotional state being felt by the master painter and leads the audience towards the final section of the story.





GRACIAS A:



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA



Financiado por
la Unión Europea
NextGenerationEU



MINISTERIO
DE INDUSTRIA
Y TURISMO



**Islas
canarias**
AUTÓNOMO DE ESPAÑA



GOBIERNO
DE CANARIAS

Consejería de Universidades,
Ciencia e Innovación y Cultura
Dirección General de Innovación
Cultural e Industrias Creativas



proexca
Proyectos de Excelencia Cultural



spe
Sistema de Promoción de Empleo

**GRAN
CANARIA**
Rincón de la Cultura



CCA
Canary Cultural Agency



CCA
Canary Cultural Agency



LABORATORIO DE INNOVACIÓN
**FESTIVAL DE CINE
INDEPENDIENTE DE BARCELONA**



elder
MUSEO DE LA CIENCIA
Y LA TECNOLOGÍA



UNIVERSIDAD DEL
ATLÁNTICO MEDIO



**FELO MONZÓN
GRAU-BASSAS**
FUNDACIÓN DE LAS ARTES Y LAS LETRAS



**Real
IBF
CANARIAS**



ASOCIACIÓN DE MUJERES
CREATIVAS E INNOVADORAS



**CLÚSTER
AUDIOVISUAL
DE CANARIAS**

**Hospitales
SAN ROQUE**
UNIVERSITARIOS

IKIGAI
INICIATIVA DE COOPERACIÓN

**MUST BE A
JAMESON**

