ADAPTACIONES MUSICALES PARA UN FORMATO DE CUERDAS PULSADAS DE LAS PELÍCULAS “STAR WARS” Y “HARRY POTTER” DEL COMPOSITOR JOHN WILLIAMS

JUAN CAMILO TORO GARCÍA

CÓDIGO: 1088025337

STEWART JARAMILLO VELÁSQUEZ

CÓDIGO: 1088029577



FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2019

ADAPTACIONES MUSICALES PARA UN FORMATO DE CUERDAS PULSADAS DE LAS PELÍCULAS “STAR WARS” Y “HARRY POTTER” DEL COMPOSITOR JOHN WILLIAMS

JUAN CAMILO TORO GARCÍA
Código: 1088025337

STEWART JARAMILLO VELÁSQUEZ
Código: 1088029577

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar al título de Licenciado en Música.

Director
OSCAR DAVID RIOS ZULUAGA
Licenciado en música

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2019

CRÉDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto

1	**NOMBRE COMPLETO: JUAN CAMILO TORO GARCÍA**		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
[X] **Autor**	[ ] **Director**	[ ] **Asesor**	
CORREO ELECTRÓNICO: camilo_13.96@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante de 10 semestre del programa licenciatura en música del área de cuerdas típicas			
2	**NOMBRE COMPLETO: STEWART JARAMILLO VELÁSQUEZ**		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
[X] **Autor**	[ ] **Director**	[ ] **Asesor**	
CORREO ELECTRÓNICO: stewart@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante de 10 semestre del programa licenciatura en música del área de cuerdas típicas			
3	**NOMBRE COMPLETO: OSCAR DAVID RÍOS**		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
[ ] **Autor**	[X] **Director**	[ ] **Asesor**	
CORREO ELECTRÓNICO: oscardavidrios@gmail.com			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Lic. en Música			
4	**NOMBRE COMPLETO: CARLOS EDUARDO URIBE B.**		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
[ ] **Autor**	[ ] **Director**	[X] **Asesor**	
CORREO ELECTRÓNICO: musico@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Lic. en Música; M.Sc. en Educación; M.Sc. en Comunicación Educativa.			

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Contiene los resultados sobre el análisis altimétrico de la organología típica colombiana comparado con la orquesta

ANEXO B. Contiene los cuadros con la síntesis de las convenciones usadas en las adaptaciones

ANEXO C. Contiene los scores originales de las obras a adaptar

ANEXO D. Contiene tablas con la información del análisis formal de la obra *star wars suite*

ANEXO E. Contiene las figuras correspondientes al análisis de la obra *star wars suite*

ANEXO F. Contiene las figuras correspondientes al análisis de la obra *Hedwig´s theme*

ANEXO G. Contiene las figuras correspondientes a pasajes con dificultad técnica y los ejercicios de preparación técnica para afrontarlos

ANEXO H. Contiene los scores de las adaptaciones finalizadas para el formato de cuerdas pulsadas

ANEXO I. Contiene las entrevistas realizadas a estudiantes y profesores

CONTENIDO

1. ÁREA PROBLEMÁTICA 17
1.1 Descripción del contexto. 17
1.2 Definición del problema. 17
1.3 Factores o aspectos que intervienen. 18
1.3.1 Factor o aspecto 1. Análisis de la organología típica andina colombiana 18
1.3.2 Factor o aspecto 2. Selección y análisis de las obras a adaptar 18
1.3.3 Factor o aspecto 3. Adaptación de las obras al formato 19
1.3.4 Factor o aspecto 4. Apreciaciones sobre las adaptaciones 19
1.4 Preguntas que guiarán la investigación. 20
1.4.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo. 20
1.4.2 Preguntas específicas. 20
2. OBJETIVOS 21
2.1 OBJETIVO GENERAL 21
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 21
2.3 PROPÓSITOS 21
3. JUSTIFICACIÓN 22
4. MARCO TEÓRICO 23
4.1 Inicio del cine 23
4.2 Música cinematográfica. 23
4.2.1 Incursión de la música en el cine 23
4.2.2 Nacimiento de la banda sonora 24
4.2.3 La era de oro de Hollywood 25
4.2.4 Segunda mitad del siglo XX 25
4.3 Banda sonora 27
4.3.1 Elementos de la banda sonora 28
4.3.1.1 Ruido 28
4.3.1.2 Música 28
4.3.1.2.1 Por su origen: Música original, preexistente y adaptada 29
4.3.1.2.2 Por su aplicabilidad: Música diegética e incidental 29
4.3.1.3 Silencio 30
4.3.1.4 Diálogo, Palabra 30

4.3.2 Funciones de la música en el cine 30
4.3.2.1 Funciones expresivas 30
4.3.2.2 Funciones estéticas 31
4.3.2.3 Funciones estructurales 31
4.3.2.4 Funciones significativas o narrativas 31
4.4 Música pura y música programática 31
4.4.1 Leitmotiv wagneriano 32
4.4.2 Leitmotiv cinematográfico 32
4.5 Música andina colombiana 33
4.5.1 Organología típica andina colombiana 33
4.5.1.1 La bandola 34
4.5.1.2 El tiple 34
4.5.1.3 La guitarra 34
4.5.2 Formatos típicos andinos colombianos 35
4.5.2.1 Trío típico andino 35
4.5.2.2 La estudiantina 35
4.5.2.3 Cuarteto típico andino 36
4.6 John Williams 37
4.6.1 Metodología de Trabajo del Compositor 38
4.7 ¿Qué es el análisis musical? 38
4.8 Análisis Formal 39
4.8.1 Forma Musical “Suite” 40
4.9 Armonía Musical 41
4.10 ANTECEDENTES 42
4.10.1 Antecedente 1. 42
4.10.2 Antecedente 2. 42
4.10.3 Antecedente 3. 43
4.10.4 Antecedente 4. 43
4.10.5 Antecedente 5. 44
4.10.6 Antecedente 6. 44
5. METODOLOGÍA 45
5.1 TIPO DE TRABAJO 45
5.1.1 Descripción del objeto de estudio. 45

5.1.2 Número y descripción de la población. 45
5.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis. 45
5.1.4 Descripción de la Muestra. 45
5.1.5 Instrumentos de recolección de la información. 45
5.2 PROCEDIMIENTO 46
5.2.1 5.2.1 Fase 1. Análisis de la organología típica andina colombiana. 46
5.2.2 Fase 2. Selección y análisis de las obras a adaptar. 46
5.2.3 Fase 3. Adaptación de las obras al formato. 46
5.2.4 Fase 4. Apreciaciones sobre las adaptaciones. 47
6. RESULTADOS 48
6.1 Capítulo I. ANÁLISIS DE LA ORGANOLOGÍA TÍPICA ANDINA COLOMBIANA. 48
6.1.1 Altimetría instrumental del formato de cuerdas pulsadas. 48
6.1.2 Convenciones específicas para la ejecución del formato. 50
6.1.2.1 Convenciones de digitación. 50
6.1.2.2 Convenciones tímbricas. 52
6.1.2.3 Convenciones rítmicas. 53
6.2 Capítulo II. SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS. 55
6.2.1 Búsqueda y selección de obras. 55
6.2.2 Análisis musical de las obras. 55
6.2.2.1 Análisis musical de las obras 20th Century Fox Fanfare, Main Title, Duel of the Fates y Imperial March compuestas para la saga de Star Wars. 56
6.2.2.2 Análisis musical de la obra “Hedwig’s theme” escrita por John Williams para la película “Harry Potter y la piedra filosofal” 79
Retórica musical. 85
6.3 Capítulo III. ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS AL FORMATO. 87
6.3.1 Fase inicial de la adaptación. 87
6.3.2 Ejercicios de preparación técnica previa para la ejecución. 87
6.3.3 Revisión y corrección de la adaptación. 88
6.3.4 Adaptación final. 88
6.4 Capítulo IV. APRECIACIONES GENERALES SOBRE LAS ADAPTACIONES. 89
6.4.1 Selección de las personas a entrevistar. 89

6.4.2 Aplicación de la entrevista. 89
6.4.2.1 Acerca del género musical. 89
6.4.2.2 Acerca de la organología. 89
6.4.2.3 Acerca de la ejecución. 89
6.4.2.4 Acerca de la adaptación. 90
6.4.3 Sistematización. 90
6.2 FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS 90
6.2.1 Análisis de la organología típica andina colombiana. 90
6.2.2 Selección y análisis de las obras a adaptar. 90
6.2.3 Adaptación de las obras al formato. 91
6.2.4 Apreciaciones generales sobre las adaptaciones. 91
7. CONCLUSIONES 92
BIBLIOGRAFÍA 93
WEBGRAFÍA 95

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Síntesis de la altimetría del formato de cuerdas pulsadas. (Anexo A) 50
Figura 2. Registro total del piano y la orquesta. (Anexo A). 51
Figura 3. Registro total de la organología típica. (Anexo A) 51
Figura 4. Introducción 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E) 59
Figura 5. Tema I 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E) 60
Figura 6. Síntesis de la armonía 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E). 60
Figura 7. Análisis y reducción tema I 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E) 61
Figura 8. Tema II 20th Century Fox Century Fanfare. (Anexo E) 61
Figura 9. Análisis armónico 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E) 62
Figura 10. Análisis y reducción tema II 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E) 62
Figura 11. Introducción Main Title. (Anexo E) 63
Figura 12. Análisis interválico Main Title. (Anexo E) 64
Figura 13. Síntesis armónica Main Title. (Anexo E) 64
Figura 14. Análisis y reducción introducción Main Title. (Anexo E) 65
Figura 15. Tema I análisis interválico Main Title. (Anexo E) 65
Figura 16. Análisis y reducción tema I Main Title. (Anexo E) 66
Figura 17. Análisis y reducción Superman March. (Anexo E) 67
Figura 18. Análisis y reducción tema I (variación) Main Title. (Anexo E) 67
Figura 19. Análisis interválico Main Title. (Anexo E) 68
Figura 20. Análisis interválico tema II Main Title. (Anexo E) 68
Figura 21. Análisis elementos orquestales Main Title. (Anexo E) 69
Figura 22. Análisis y reducción tema II Main Title. (Anexo E) 69
Figura 23. Análisis y reducción tema II (variación) Main Title. (Anexo E) 70
Figura 24. Análisis y reducción tema II (variación) Main Title. (Anexo E) 70
Figura 25. Tema I Duel of the Fates. (Anexo E) 72
Figura 26. Ostinato Duel of the Fates. (Anexo E) 73
Figura 27. Análisis tema II Duel of the Fates. (Anexo E) 74
Figura 28. Análisis melódico y armónico Duel of the Fates. (Anexo E) 74
Figura 29. Análisis y reducción tema II Duel of the Fates. (Anexo E) 75
Figura 30. *Tema III Duel of the Fates.* (Anexo E) 75

Figura 31. Motivo rítmico Imperial March. (Anexo E) 77
Figura 32. Análisis armónico Imperial March. (Anexo E) 78
Figura 33. Análisis melódico Imperial March. (Anexo E) 78
Figura 34. Forma melódica Imperial March. (Anexo E) 79
Figura 35. Síntesis armónica Imperial March. (Anexo E) 80
Figura 36. Síntesis armónica Imperial March. (Anexo E) 80
Figura 37. Síntesis armónica Imperial March. (Anexo E) 80
Figura 38. Análisis armónico sección A, compás 1 al 8. (Anexo F) 82
Figura 39. Análisis armónico sección A, compás 9 al 15. (Anexo F) 82
Figura 40. División melódica sección A. (Anexo F) 83
Figura 41. Análisis melódico sección A. (Anexo F) 84
Figura 42. Serie Cromática. (Anexo F) 85
Figura 43. Evidencia de serie cromática sección A. (Anexo F) 85
Figura 44. Melodía sección B (Anexo F) 86
Figura 45**.** Pasaje exigente técnicamente en sección de bandolas. (Anexo G) 89
Figura 46. Pasaje exigente técnicamente en sección de guitarras. (Anexo G) 89
Figura 47. Ejercicios de preparación técnica. (Anexo G) 89
Figura 48. Tremolo controlado bandolas. (Anexo G) 89
Figura 49. Tremolo controlado para guitarra y tiple. (Anexo G) 89

LISTA DE TABLA

Tabla 1. Star Wars Suite forma general. (Anexo D) 57
Tabla 2. 20th Century Fox Fanfare forma musical. (Anexo D) 58
Tabla 3. Star Wars Main Title Forma musical. (Anexo D) 62
Tabla 4. Forma musical Duel of the Fates. (Anexo D) 70

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Síntesis convenciones de digitación. (Anexo B) 51
Cuadro 2. Síntesis convenciones tímbricas. (Anexo B) 53

GLOSARIO

<Organología típica andina colombiana>: Es el conjunto de instrumentos de cuerda pulsada autóctonos de la región andina colombiana, más específicamente el tiple, la bandola y la guitarra.[1]

<Bandola>: Instrumento de cuerda pulsada con forma de pera y tamaño pequeño, consta de 12 cuerdas en acero distribuidas en 6 órdenes dobles, se ejecuta con un plectro o púa y es un instrumento distintivo de la región andina colombiana. Risaralda, Colombia, 2008.[2]

<Tiple>: Instrumento de cuerda pulsada con forma de guitarra, pero un poco más pequeño, consta de 12 cuerdas en acero distribuidas en 4 órdenes triples, se ejecuta con los dedos y con la muñeca, es el instrumento totalmente autóctono y distintivo de la región andina colombiana.[3]

---

[1] GIRALDO, Oscar andrés, ARREGLOS Y ADAPTACIONES MUSICALES PARA LA ESTUDIANTINA SINAPSIS DE LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA, Universidad Tecnológica de Pereira, Risaralda, Colombia, 2015. pag 21.

[2] Rios, Oscar andrés, Tovar, Juan Carlos, Ceballos, Luis Carlos, PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN FORMATO DE CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO, Universidad Tecnológica de Pereira

[3] Rios, Oscar andrés, Tovar, Juan Carlos, Ceballos, Luis Carlos, PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN FORMATO DE CUARTETO TÍPICO COLOMBIANO, Universidad Tecnológica de Pereira, Risaralda, Colombia, 2008.

RESUMEN

Con este trabajo investigativo se buscó un desarrollo y una innovación tanto teórica como técnica e interpretativa en la organología típica andina colombiana (Bandola, tiple y guitarra), esto se logró a través de la incursión en el género musical cinematográfico, el cual ofrece gran cantidad de elementos que son necesarios distinguir a la hora de su interpretación, además de elementos armónicos y melódicos ya avanzados para este momento del siglo XXI, es importante conocer el discurso narrativo y visual que ofrece la misma película, ya que es de ahí donde nace la música originalmente, gracias a la interpretación subjetiva del compositor que en este caso es una persona de bastante trayectoria y reconocimiento como John Williams con dos películas bastante conocidas que son *Star Wars* y *Harry Potter.* La adaptación de estas obras cinematográficas conllevo varios retos, entre ellos el cambio de un gran formato orquestal donde se cuenta con una extensa variedad de timbres e instrumentos que poseen un nivel técnico bastante exigente y lograr transformar esto al formato de cámara del octeto típico donde fue necesario utilizar todos los elementos tímbricos y sonoros que ofrece la organología, además de generar unos nuevos elementos en cuanto a ejecución que requirieron de una carga técnica importante, esto para procurar conservar la idea e intención de la obra original; por último se rescata una metodología de adaptación muy necesaria y bastante eficiente que consta en el análisis profundo y teórico desde la forma musical, la armonía, la melodía y la retórica, con estos cuatro elementos se logra una comprensión bastante acertada de la obra cinematográfica y se dan las bases para el correcto análisis de otros géneros musicales y su posterior adaptación.

PALABRAS CLAVES: Organología típica andina colombiana, Música cinematográfica, John Williams, Adaptación musical.

ABSTRACT

With this investigative work we sought a development and an innovation both theoretical, technical and interpretative in the typical Andean Colombian organology (Bandola, Tiple and guitar), this was achieved through the incursion into the musical film genre, which It offers a great number of elements that are necessary to distinguish at the time of its interpretation, in addition to harmonic and melodic elements already advanced for this moment of the 21st century it is important to know the narrative and visual discourse that the same film offers, since that's where the music was originally born, thanks to the subjective interpretation of the composer who in this case is a person of considerable trajectory and recognition as John Williams with two well-known films that are *Star Wars* and *Harry Potter.* The adaptation of these cinematographic works carried several challenges, among them the change of a large orchestral format where there is an extensive variety of tones colors and instruments that have a very demanding technical level and succeed in transforming this to the camera format of the typical octet where it was necessary to use all the tone color and sonorous elements offered by the organology, in addition to generating new elements In terms of execution which required an important technical charge, this is intended to preserve the idea and intent of the original work; Finally it is rescued a methodology of adaptation very necessary and quite efficient that consists in the analysis deep and theoretical from the musical form, the harmony, the melody and the rhetoric, with these four elements is achieved a quite correct understanding of the musical film genre and the basis for the correct analysis of other musical genres and their subsequent adaptation.

KEY WORDS: Typical Andean Colombian organology, cinematographic Music, John Williams, musical adaptation.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto.

Pereira, Risaralda, Universidad Tecnológica de Pereira, por objeto de estudio tomamos a la organología típica andina colombiana (Bandola, Tiple y Guitarra) más concretamente en un formato de octeto, del cual tenemos pocos referentes por lo que su experimentación ha sido escasa, sin embargo vemos un potencial importante en este formato ya que cuenta con características apropiadas para el tipo de exploración que estamos buscando, cabe aclarar que la cultura musical andina colombiana ha gozado de un auge de popularidad últimamente, dando como resultado una generación de jóvenes intérpretes, investigadores y oyentes que profundizan cada vez más alrededor de estos instrumentos. Nuestro aporte en este proceso pretende profundizar más en las capacidades teóricas, técnicas, interpretativas e investigativas entorno a esta organología logrando así incentivar el trabajo de las nuevas generaciones y al crecimiento en la apropiación de las músicas colombianas.

Se pretende intervenir de forma análitica y artística dos obras originales para cine, escritas por el compositor estadounidense John Williams, específicamente se seleccionaron ciertos momentos musicales de las sagas cinematográficas "Star Wars" estrenada en 1977 y "Harry Potter" estrenada en 2001, son obras con un gran y extenso formato orquestal, con una evidente calidad musical, poseedoras de características específicas musicales y narrativas que las hacen obras maestras e inmortales en el entorno universal de las artes.

1.2 Definición del problema.

Las dos obras de música cinematográfica que se escogen con el fin de adaptar a la organología andina son de gran popularidad y complejidad estructural, "Star wars" y "Harry Potter" son títulos bastante conocidos en esta época gracias a la magia creciente de la industria del cine, de la cual John Williams se aprovecha para construir un estilo único hasta ahora, llenando de emoción y expresión estas historias y narraciones fantásticas; las obras que conciben Williams son de gran formato orquestal, con elementos armónicos y melódicos novedosos, además de una gran exigencia técnica para los intérpretes, así que para lograr una adaptación satisfactoria de estas obras se necesitó una investigación exhaustiva tanto sobre teoría del cine y su narrativa, como de los elementos musicales y las referencias históricas que usó Williams para llegar a su resultado, el gran reto que se nos presenta es dimensionar las grandes diferencias que existen entre el formato de la obra original y el formato de cuerdas pulsadas para el que se pretende realizar las adaptaciones. Observamos una gran dificultad que es la alta exigencia técnica que demandan las obras originales lo cual desemboca en un estudio técnico del instrumento bastante exigente; también fue necesario un conocimiento amplio sobre la historia de la organología andina colombiana y su evolución, además de

conocer bien las características tímbricas y acústicas que componen estos instrumentos; todo esto con el propósito de aportar al desarrollo investigativo de estos instrumentos.

1.3 Factores o aspectos que intervienen.

Según el análisis del objeto de estudio se encontraron los siguientes factores y aspectos:

1) Análisis de la organología típica andina colombiana
2) Selección y análisis de las obras a adaptar
3) Adaptación de las obras al formato
4) Apreciaciones sobre las adaptaciones

1.3.1 Factor o aspecto 1. Análisis de la organología típica andina colombiana

Se debe profundizar sobre la historia de la música andina colombiana y su organología, distinguir las características sonoras en cuanto a timbre, intensidad y duración del sonido que pueden ofrecer estos instrumentos autóctonos, además de las transformaciones tecnológicas que han experimentado durante el último siglo.

1.3.2 Factor o aspecto 2. Selección y análisis de las obras a adaptar

Se seleccionan las obras del repertorio cinematográfico bajo dos criterios:

- **Popularidad:** ejemplos destacados de la historia del cine que hayan tenido gran alcance mediático.

- **Adaptabilidad:** que las obras seleccionadas sean coherentes con las capacidades de la organología, el registro, habilidades técnicas, texturas, etc.

El análisis musical de las obras seleccionadas se compone de cuatro factores:

A) **Forma musical.** Es necesario identificar los aspectos y características formales que componen las obras en su totalidad, para así discriminar las diferentes partes que las construyen y cómo estas están diseñadas para cumplir una función específica relacionada con el discurso narrativo.

B) **Melodía.** Se requiere establecer los parámetros del diseño melódico que hacen parte de las obras y así identificar cómo estos ayudan a dirigir y enriquecer el discurso narrativo de las películas de forma coherente y concreta.

C) **Armonía.** Se requiere establecer los parámetros del diseño armónico que hacen parte de las obras y así identificar cómo estos ayudan a dirigir y enriquecer el discurso narrativo de las películas de forma coherente y concreta.

D) **Retórica o discurso narrativo.** Es fundamental comprender el contexto narrativo para el que fue creada la música, ya que esta obedece a unos parámetros específicos, impuestos por el contenido narrativo y visual de las películas.

Estos aspectos en conjunto otorgan una detallada comprensión de las obras a adaptar, con ello generar una interiorización de los elementos que la componen, y así tener herramientas suficientes para construir una adaptación acertada de la misma.

1.3.3 Factor o aspecto 3. Adaptación de las obras al formato

Se pone en práctica la adaptación al formato, se utiliza un software de edición musical (Finale V14) para escribir la adaptación en formato digital, se tienen en cuenta los conocimientos sobre la organología y el análisis de las obras seleccionadas que se hicieron anteriormente, también es donde se interpretan las obras y se corrobora que las adaptaciones funcionen de acuerdo a lo planeado y se hacen las respectivas correcciones o adiciones.

1.3.4 Factor o aspecto 4. Apreciaciones sobre las adaptaciones

En esta última fase se recolectan las opiniones que surgen entorno a este proyecto investigativo; tomamos opiniones tanto de los mismos intérpretes de la agrupación como de los estudiantes de música de la universidad, quienes han sido cercanos a la evolución del proyecto, además se busca opiniones de los docentes quienes aportaron directamente al proyecto investigativo y poseen un conocimiento más profundo en la materia por lo que pueden aportar en gran medida al enriquecimiento del trabajo.

1.4 Preguntas que guiarán la investigación.

A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.4.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo.

¿Qué dificultades se encuentran al realizar adaptaciones musicales para un formato de cuerdas pulsadas conservando el estilo y la expresión de las obras cinematográficas?

1.4.2 Preguntas específicas.

- ¿Qué elementos contiene la organología típica andina colombiana?
- ¿Con qué criterios se seleccionan las obras y bajo qué parámetros se elaboran los análisis musicales?
- ¿Qué elementos expresivos, estilísticos e interpretativos pueden conservarse de la obra original al adaptarse al formato de cuerdas pulsadas?
- ¿Qué apreciaciones o comentarios surgieron en la realización de este proyecto?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Describir la realización de dos adaptaciones musicales para un formato de cuerdas pulsadas conservando el estilo y la expresión de las obras musicales cinematográficas de Star Wars: 20th Century Fox Fanfare, Main title, Duel of the Fate, Imperial March y Throne Room; Harry Potter: The hedwig's Theme.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Objetivo 1.** Comprender los elementos y las capacidades que posee la organología típica andina colombiana.
- **Objetivo 2.** Exploración inicial de las obras del género cinematográfico y análisis previos.
- **Objetivo 3.** Identificar las dificultades que se presentan al adaptar las obras seleccionadas al formato propuesto.
- **Objetivo 4.** Recopilar información y opiniones que complementen los fines investigativos del trabajo.

2.3 PROPÓSITOS

- **Propósito 1**. Fortalecer las capacidades de la organología típica andina a través de este repertorio cinematográfico.
- **Propósito 2.** Aportar herramientas propias de la música cinematográfica para enriquecer la música andina colombiana.
- **Propósito 3.** Lograr que en la adaptación al formato de cuerdas pulsadas se conserven los elementos expresivos, estilísticos e interpretativos de la obra original.
- **Propósito 4.** Complementar los fines del trabajo investigativo a través de opiniones profesionales externas.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad: El aspecto novedoso de este proyecto consiste en realizar adaptaciones de música cinematográfica a un formato de cuerdas pulsadas integrado por Bandola, Tiple y Guitarra.

Interés: Los resultados de este proyecto interesan al área de cuerdas típicas, prácticas de conjunto del énfasis de cuerdas típicas, armonía, análisis musical y taller de experimentación e instrumentación.

Utilidad: Comprender las funciones instrumentales y armónicas de la música cinematográfica en un formato de cuerdas pulsadas.

Viabilidad y Factibilidad: Para este proyecto se contó con un grupo de ocho personas encargadas de interpretar las adaptaciones, se requirió la cantidad específica de cuatro bandolas, dos tiples y dos guitarras para la ejecución de las adaptaciones, el lugar de ensayos fue un salón proporcionado por la escuela de música, a través de medios informáticos se realizó la debida investigación y nos proporcionaron los scores originales orquestales de las obras para su debido análisis, las adaptaciones se realizaron por dos de los integrantes con el software musical Finale 14, recibimos asesorías conceptuales sobre la técnica y ejecución de los instrumentos, análisis, interpretación y métodos de orquestación para el formato seleccionado.

Pertinencia: Esto generó un impacto positivo para el programa educativo del área de cuerdas típicas de la escuela de música UTP, ya que brindó resultados tanto a los interesados en profundizar en la técnica de ejecución del instrumento como también a los investigadores que desean incursionar en este estilo musical o aquellos arreglistas que quieran adaptar alguna obra para esta organología; en el ámbito teórico se proporcionaron diferentes elementos que conforman un método de análisis para abordar este género musical en concreto, además de pautas para la correcta escritura musical de la organología; tuvimos un impacto social positivo dentro de la academia de cuerdas típicas en la región, a la vez se generó un nuevo público interesado en esta organología gracias a las temáticas que propone la música cinematográfica.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 Inicio del cine

Hay que empezar reconociendo el importante impacto mediático, cultural, económico y social que ha tenido el cine en nuestra época, el nacimiento del séptimo arte permitió claramente una expansión de las ideas y cosmogonías del hombre en plena era de la modernización, y todo esto gracias a su cercanía, "Por la proximidad de sus orígenes el cine tiene, a diferencia de las artes tradicionales, una partida de nacimiento que nos es bien conocida (…) A diferencia de lo que sucede con la pintura, la música o la arquitectura, el cine no tiene detrás suyo siglos de tenebrosa prehistoria. El cine es un arte de nuestro tiempo."[4] Con poco más de un siglo de existencia, ha logrado ser el medio expresivo-comunicativo que más rápido ha conquistado los confines de la esfera terrestre en la historia de las artes tradicionales. ¿Y cómo ha logrado esto el cine? básicamente, gracias a la unión de todas las artes tradicionales con el desarrollo tecnológico de finales del siglo XIX, entre los que se encuentran la fotografía y el fonógrafo.

Según datos históricos, el cine empieza en París, el 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière (inventores del Cinematógrafo[5]) proyectaron sus primeras filmaciones al público; dando así vida a una obra orgánica, que se alimenta de la madurez de todas las artes tradicionales clásicas, a la vez que bebe de la ilusión hipnótica visual y sonora de las nuevas tecnologías del cine; para así lograr expresar la condición humana en su máximo esplendor, tan fielmente como sea posible.

4.2 Música cinematográfica.

4.2.1 Incursión de la música en el cine

Durante la evolución del cine, en su intercambio con las artes tradicionales en busca de mayor claridad y expresividad en el mensaje, se topó evidentemente con la música, un arte antiquísima que ha manipulado las emociones y sensaciones humanas con notable precisión, así que se usó como herramienta para mejorar el discurso cinematográfico. En sus inicios, durante la proyección del film, un músico interpretaba melodías populares conocidas por el público, originalmente ejecutadas por pianistas u organistas, su función no correspondía precisamente en representar la acción del film, sino de paliar, en la medida de lo posible, el ruido producido por las bobinas del

[4] *GUBERN, Román. Historia del cine. Editorial Anagrama, Barcelona. 2014. Pág. 3*

[5] *Aparato que permite proyectar imágenes fijas de manera continuada sobre una pantalla para crear una sensación de movimiento, funcionaba como cámara, copiadora óptica y proyector de imágenes a través de un rayo de luz. Fue inspirado por el Cinetoscopio de Thomas Alva Edison.*

reproductor y así hacer más agradable la experiencia visual al público. Al poco tiempo empieza a plantearse el escoger los temas musicales en función de lo que está pasando en la pantalla, con tal éxito, que empiezan a utilizarse obras de los grandes maestros de la música, (Chopin, Beethoven...) interpretados en su mayoría por orquestas y coros completos. Es por esto, que la música ha estado presente desde los orígenes del cine, sin embargo, aún no son considerados como creaciones musicales cinematográficas ya que aún no corresponden funciones estrictamente específicas del libreto.

4.2.2 Nacimiento de la banda sonora

Es en 1908 en el que se crea la primera banda sonora original de la historia del cine, concebida por la necesidad de un énfasis expresivo en determinados pasajes del filme, por ello, se emplearon elementos musicales que le otorgaron una percepción más amplia al contexto cinematográfico. “En estos años, autores “clásicos” como Camille Saint–Saëns y Mikhail Ippolitov–Ivanov crean piezas especialmente para películas, comenzando oficialmente la historia paralela de la música y el cine”[6].

Durante los años 20, cuando aún no era posible grabar sonido dentro de la película, surgen los primero intentos por sincronizar audio con imagen; el único que fue ampliamente utilizado y comercialmente exitoso, se le llamó Vitaphone[7], desarrollado por el estadounidense Lee de Forest, la cual consiste en un sistema que sincroniza la cámara de rodaje o el proyector, con un disco fonográfico separado, la pista de sonido era grabada fotográficamente en un lado de la cinta de la película para crear una copia compuesta, dando como resultado una sincronización fiel en la reproducción de sonido e imagen. Estas nuevas técnicas, ampliaron en gran medida el espectro que se tenía del cine, el sonido al aportar una gran variedad de elementos texturales incitó una apertura del espíritu creativo y emprendedor de los cineastas, dando como resultado la apropiación de nuevas propuestas que replantearon la concepción de este arte. Sin embargo, el cine sonoro al demostrar su rentabilidad y acogida en el mundo del entretenimiento, acaparó en gran medida al cine mudo, que a pesar de su arte, quedó condenado a pasar a la historia, causando indignación y desacuerdo por parte de algunos artistas de la época.

La primera película sonora que utilizó este método fue Don Juan (1925), de la Warner Brothers el cual empleaba efectos sonoros y además una partitura sincronizada, dos años más tarde, se estrenó The Jazz Singer (1927), considerada la primera película sonora de la historia del cine, a partir de allí, la importancia que la música tuvo en el

---

[6] *ARAGÚ CRUZ, María del Carmen y HARO SÁNCHEZ, Francisco Miguel. Las bandas sonoras a lo largo de la historia del cine. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. España, 2011. P. 50.*

[7] *Fue al mismo tiempo un sistema de cine sonoro y una compañía dedicada al sonido utilizado en las películas, fundada en 1926 por Bell Telephone Laboratories y Western Electric y adquirida luego por Warner Bros, el proceso que utilizaba para colocar la banda sonora en las películas consistía en grabarla por separado en discos.*

cine se vislumbra dando comienzo a una nueva etapa en la historia del cine como resultado de la fructífera colaboración entre sonido e imagen.

4.2.3 La era de oro de Hollywood

Hacia 1930 el cine sonoro era ya un hecho, y como consecuencia, el cine mudo había sido definitivamente vencido, debido al considerable desarrollo del sistema de grabación audiovisual, que consistía en capturar el sonido directamente en una banda lateral dentro de la cinta, dando como resultado una sincronización mucho más precisa. A esta banda que contenía el audio de la película, se le llamó Banda Sonora[8], gracias a estos avances tecnológicos la música pasó de ser un acompañamiento constante a un empleo más selectivo de las herramientas sonoras, ampliando en gran medida la interacción audiovisual del material cinematográfico, dando como consecuencia una aceptación aún mayor a la profesionalización de la música de cine. Estas técnicas se regían bajo unos estrictos parámetros estéticos y estilísticos, debido mayormente a los intereses de los directores, los productores y el mismo público en general. "En esta época, en el caso de las películas dramáticas se usaba la música únicamente cuando lo exigía el guión, siempre que pudiera explicarse por la presencia de una orquesta, fonógrafo o radio que estuviera especificado en el guión"[9], esto creaba en el receptor una percepción más realista de las acciones ocurridas en el film.

En esta misma época se consolidan los grandes estudios cinematográficos, los cuales tenían a disposición grandes departamentos musicales, compuestos por algunos de los mejores compositores, adaptadores-arreglistas, directores de orquesta, músicos de orquesta, coreógrafos, copistas, editores, y ejecutivos musicales. Las películas sonoras eran un fenómeno global, tanto así que ayudaron a los Estados Unidos a asegurar la posición del Hollywood como uno de los sistemas culturales/comerciales más potentes del mundo. "La apertura de estudios encargados de la producción de películas como MGM, Universal Studios y 20th Century-Fox, entre otros, genera un sinnúmero de oportunidades para directores, productores, guionistas, actores, compositores, etc., quienes llegaron a realizar más de 500 películas por año en un periodo que se conoce como "La era de Oro de Hollywood", que ocurrió entre 1930 y 1950"[10].

4.2.4 Segunda mitad del siglo XX

Podríamos decir, empieza un nuevo período para la música dentro del cine, cuya transición fue debido a la introducción de compositores europeos a la plantilla que componían los estudios Hollywoodenses, estos compositores cuya formación era, en

[8] *La BANDA SONORA no contiene únicamente la música; allí también están los diálogos y los efectos de sonido.*

[9] *ARAGÚ CRUZ, María del Carmen y HARO SÁNCHEZ, Francisco Miguel. Las bandas sonoras a lo largo de la historia del cine. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. España, 2011. P. 51.*

[10] *OLAYA MALDONADO, Oscar Javier. MÚSICA PARA CINE Composición y producción de la música original para el cortometraje animado "El Mercader de Sueños". Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia, 2009. P. 9.*

su mayoría, de conservatorio, estaban fuertemente influenciados por la música del romanticismo (Wagner, Brahms, Mahler, Verdi, Puccini y Strauss), provocando una fuerte inclinación hacia lo operático y sinfónico, marcando una tendencia musical que se emplearía en las producciones cinematográficas de la época. La unión de música y drama adquirió mayor importancia, pues los compositores al tomar prestados aquellos elementos dramáticos que componen la ópera, pudieron así, expresar con mayor contundencia y claridad la emotividad que requerían las películas, algunos de estos elementos eran, particularmente, el uso del Leitmotiv[11], la reducción de la textura orquestal con el fin de ofrecer un sutil acompañamiento en los diálogos de los personajes, crescendos y acentos en puntos climáticos del drama y la presencia constante de música en la película.

En la década de los 50, fue un periodo donde la madurez del cine era evidente, tanto así, que los nuevos compositores se encontraban en la necesidad de explorar nuevas tímbricas intentando buscar un sonido fresco y renovado que pudiera suplir de igual manera la figura orquestal tradicional. “Libres ahora de los estudios de producción, sus composiciones eran cada vez más experimentales, llegando a fusionar diferentes, géneros, formas y estilos entre los que se resalta la música popular, el Jazz, el Rock, el lenguaje contemporáneo de la primera mitad siglo XX y la música sinfónica”[12].

A mediados de esta década, el público comienza a otorgarle relevancia a la música de las películas, como respuesta los estudios cinematográficos empiezan a rentabilizar dicha música, en gran parte gracias a las mejoras técnicas de los sistemas de grabación sonora, animando a los compositores a escribir temas, melodías y canciones vendibles que pudieran comercializarse en formato de disco.

Una época oscura llegó a Hollywood; con la reciente popularización de la televisión, las personas ya no asistían a las salas de cine ya que poseían una innovadora fuente de entretenimiento en sus hogares, perjudicando enormemente la economía de la industria. Además de ello, la repercusión de los eventos causados por la II guerra mundial, dejó en las poblaciones una constante sensación de pánico e incertidumbre, obligando a un número considerable de familias a refugiarse en las afueras de las ciudades, por ende, causando una reducción de los ingresos procedentes del extranjero, forzando a los estudios de cine a disminuir la cantidad de producciones cinematográficas anuales.

Después de años de crisis, Hollywood volvió a retomar su papel en el mundo del entretenimiento, gracias a la apropiación de innovadores recursos tecnológicos de la era digital, causando en parte nuevas tendencias que fueron bien recibidas por el

---

[11] *El “Leitmotiv” es la asociación de un determinado motivo, idea o melodía musical a una imagen, personaje, lugar, concepto, etc… de la narración.*

[12] *OLAYA MALDONADO, Oscar Javier. MÚSICA PARA CINE Composición y producción de la música original para el cortometraje animado “El Mercader de Sueños”. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia, 2009. P. 13.*

público, favoreciendo considerablemente a la industria del cine. “Llega el cine de fantasía y ciencia ficción y con él, un importante desarrollo de efectos especiales por cuenta de los cineastas del momento Steven Spielberg y George Lucas, dando a luz grandes películas “fenómeno” como Tiburón (1975), La guerra de las galaxias (1976), E.T (1982), entre otras”[13]. El éxito arrollador que tuvieron estas películas dieron a conocer en todo el mundo a los compositor de sus temas musicales, entre los más destacados, se encuentra el compositor John Williams quién inició de nuevo una tendencia hacia el sonido sinfónico y tradicional de la orquesta, además, a quien le debemos gran parte de la mejor música de cine hecha en las últimas tres décadas. No muchos años después de este resurgir al sonido tradicional, llega la revolución al mundo del cine con el empleo de la música hecha con sintetizadores que aunque ya se había experimentado con anterioridad, es en estos años es donde adquiere su mayor auge con compositores como Vangelis y Hans Zimmer produciendo música para cine totalmente electrónica.

A principios de la década de los 90 era más frecuente el uso de música preexistente en los films, a pesar de que no cumplían una función exclusiva para la película, su empleo era puramente comercial ya que no sólo servía de promoción para la cinta, sino también para aumentar los ingresos de la productora, “Algunas bandas sonoras se convierten, pues, en recopilaciones de grandes canciones, que se escuchan a lo largo de la película, que llegan a lo más alto de las listas de éxitos de las emisoras de radios especializadas y que en algunos casos tapan una mediocre producción cinematográfica”[14], sin embargo, cabe resaltar que la composición de música original en los films aún es predominante.

En definitiva, hoy en día es casi imposible imaginar una película sin el empleo de los elementos de una banda sonora, ya que son los encargados de ofrecer en grandes rasgos una percepción más amplia y realista de las acciones ocurridas en el film.

4.3 Banda sonora

Desde un principio el ideal de los cineastas siempre estuvo ligado en plasmar en sus cintas, historias y acciones que en lo posible representarán al mundo real. Entre los primeros y principales objetivos de los pioneros, estuvo siempre el de conseguir por medio de la experimentación el sonido y el color deseado, por ende este tipo de música desempeña la doble función de reforzar el significado de las ideas que, por sí solas, las imágenes no son capaces de expresar y, a la vez, establecer un vínculo narrativo continuo en el discurso cinematográfico, creando una relación intrínseca entre “sonido

[13] *OLAYA MALDONADO, Oscar Javier. MÚSICA PARA CINE Composición y producción de la música original para el cortometraje animado “El Mercader de Sueños”. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia, 2009. P. 13.*

[14] *ARAGÚ CRUZ, María del Carmen y HARO SÁNCHEZ, Francisco Miguel. Las bandas sonoras a lo largo de la historia del cine. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. España, 2011. P. 51-52.*

e imagen" consiguiendo transmitir al espectador un paisaje sonoro que sustenta credibilidad a la escena cinematográfica. "Las relaciones entre el sonido y la imagen visual en el cine no pueden interpretarse como una simple adición. La dimensión sonora (palabra, música, sonidos, ruidos, silencios), con su significación propia, puede llegar a constituirse en imagen de pleno derecho haciendo al cine «audiovisual»"[15].

4.3.1 Elementos de la banda sonora

Las características que componen el sonido dentro de una película están clasificadas en cuatro tipos diferentes: **Ruido, Música, Silencio y Diálogo.**

4.3.1.1 Ruido

Podemos distinguir dos grandes grupos de ruidos. De un lado los ruidos "naturales", es decir, todos los fenómenos que se pueden percibir en la naturaleza: viento, agua, animales, trueno... De otro, los ruidos "mecánicos", es decir, creados fuera de la naturaleza: aviones, máquinas, ruidos de calles, motores...

4.3.1.2 Música

La música es un arte autónomo y como tal es portador de sus propias significaciones, al asociarse a la imagen crea un ambiente donde además de representar situaciones determinadas da fluidez al desarrollo de los acontecimientos, enfatizando la carga sentimental que se desean transmitir o enlazar dentro de los planos visuales. Esta rama en específico desprende algunos tipos de subgéneros que componen al ámbito musical cinematográfico, para entender mejor estas y otras funciones, el especialista en música de cine Conrado Xalabarder[16], propone una clasificación de la música dentro del contexto cinematográfico:

- Por su comunicación: música necesaria y creativa
- Por su origen: música original, preexistente y adaptada
- Por su aplicación: música diegética e incidental
- Por su actitud: música empática y anempática
- Por su vinculación: música integrada

Por el momento nos centraremos en dos puntos específicos de esta clasificación (Por su origen y por su aplicación) ya que son las que más se adaptan a las necesidades en esta investigación.

---

[15] *ARREDONDO, Herminia y GARCÍA HUELVA, Francisco J. Los sonidos del cine. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. España, 1998. P. 101.*

[16] *XALABARDER, Conrado. Música de cine. Una Ilusión Óptica: Método de análisis y creación de bandas sonoras. LibrosEnRed. Barcelona, 2006. P. 30-37.*

4.3.1.2.1 Por su origen: Música original, preexistente y adaptada

- **Música original**

También conocida como Banda Sonora Original (BSO)[17], es la música que se escribe específicamente para los propósitos de un filme, siendo así, el compositor siempre debe tener presente que la película es quien marca las pautas y por lo tanto, debe disponerse bajo ella de tal forma que la percepción e interpretación en conjunto a las imágenes ofrezca al receptor fluidez y claridad del discurso narrativo. Por otro lado, la composición original de la película puede hacer referencia directa a melodías populares ya conocidas "Son los casos en los que, por necesidades de ambientación narrativa o por exigencias del director, al músico se le pide que componga "a la manera de" o en el estilo de una época determinada"[18].

- **Música preexistente**

Como su nombre lo indica, es música que ya existe y que fue compuesta para otros fines no cinematográficos, pero son utilizados dentro de la misma. Como anteriormente mencionamos, este recurso ya era muy utilizado en los inicios del cine sonoro, e incluso en el cine mudo, el género más empleado en este campo es la música erudita (música clásica), ya que su uso más común fue en películas que narraban historias sobre músicos reconocidos, como Beethoven o Mozart, donde se utiliza la propia música de los compositores como parte de la banda sonora.

- **Música adaptada**

Por música adaptada se hace referencia al empleo versionado de piezas preexistentes: son versiones retocadas de los originales con el fin de poder ajustarla mejor a la película. En algunos casos, el uso de esta música (dado que es inflexible e inmodulable), hace necesario que tenga que adaptarse, por lo tanto, la música adaptada es el resultado de ajustes que se hace a la música preexistente.

4.3.1.2.2 Por su aplicabilidad: Música diegética e incidental

- **Música diegética**

Son todos aquellos elementos sonoros presentes dentro de la escena, que cumplen la función de ambientar o decorar las acciones del film, otorgándole una mayor credibilidad narrativa a la imagen, como puede ser una radio, un equipo de sonido, una orquesta o banda que esté interpretando ante las cámaras, etc… habitualmente es escuchada por los personajes en el desarrollo del metraje permitiendo una percepción más realista de los acontecimientos deseados en la película.

---

[17] *Cuando la banda sonora es creada expresamente para una obra determinada se le denomina Banda Sonora Original, abreviado como BSO o B.S.O. (en inglés OST, Original Soundtrack).*

[18] *FRAILE PRIETO, Teresa. Funciones de la música en el cine. Universidad de Salamanca, España, 2004. P. 2.*

- **Música incidental**

Se trata de una música irreal, que sólo es escucha por el espectador y pretende influir en su manera de entender las imágenes, por lo tanto, al ser un elemento musical externo a la ficción de la película, no posee una fuente justificada dentro de la historia. Su principal función es reforzar el significado poético, expresivo y dramático de la imagen, estos son insertados en el discurso narrativo por medio de la banda sonora para así conseguir suplir lo que por sí solo el diálogo no pueda expresar.

4.3.1.3 Silencio

El silencio es un recurso fundamental en la elaboración del discurso, ya que utilizado correctamente puede adquirir en el filme una gran eficacia dramática, sin embargo, la ausencia de sonidos y ruidos no es el único recurso utilizado en el cine para expresar el silencio, también pueden aparecer ambientes en los que se hace sentir el silencio utilizando sonidos tenues, sonidos lejanos, ruidos que sugieren intimidad, discretas reverberaciones, etc.

4.3.1.4 Diálogo, Palabra

En los inicios del cine mudo no existía la voz dentro de la película, pero, aun así, existía el discurso y un mensaje, la voz directamente relacionada a la imagen o personajes aparece después como respuesta a una necesidad psicológica o social del lenguaje humano. “As film began to talk, the problem was not text; silent cinema had already integrated text through the bastard device of intertitles. It was the voice, as material presence, as utterance, or as muteness-- the voice as being, double, shadow of the image, as a power-- the voice as a threat of loss and seduction for the cinema” [19]

4.3.2 Funciones de la música en el cine

La música interviene en todos los aspectos de una película y por lo tanto también podemos diferenciar su funcionalidad según ciertos parámetros. Los cuatro grandes grupos en los que se divide esta clasificación según Teresa Fraile[20] son los siguientes:

4.3.2.1 Funciones expresivas

En esta categoría se sitúa el uso de la música como vehículo expresivo, concierne directamente a la emotividad, al sentimiento, a la naturaleza del sonido como herramienta de transmisión de sensaciones. Es también la parte más subjetiva de la recepción, pero uno de los aspectos músico-cinematográficos que más han sido debatidos desde su inclusión en el discurso cinematográfico. En este apartado también

---

[19] *CHION, Michel. The voice in Cinema. Translated by Claudia Gorbman. New York. Columbia University Press. 1999. pag 12.*

[20] *FRAILE PRIETO, Teresa. Funciones de la música en el cine. Universidad de Salamanca, España, 2004.*

cabe incluir el rol de la música como potenciadora de la recepción, dado que supone una parte determinante en el proceso de creación artística del cine y forma parte de la esencia cinematográfica.

4.3.2.2 Funciones estéticas

La música contribuye de una manera determinante a crear la atmósfera fílmica. Añade un elemento ineludible al estilo, a la estética del film, a su aspecto. De la misma manera que un determinado género literario o pictórico demanda un determinado uso del lenguaje (estilo literario) o de los recursos plásticos (estilo artístico), así a las películas de cierto género se le asocia un tipo concreto de música, o a las historias que proceden de determinada época, cierto estilo musical.

4.3.2.3 Funciones estructurales

Con esta denominación se definen las funciones de la música de cine que sirven de apoyo a la forma de la narración, o lo que es lo mismo, a la organización estructural de la película. Así, la vertiente sonora ha desarrollado sus mecanismos para ayudar al enlace entre escenas, al ritmo cinematográfico, para sustituir uno de los fragmentos, etc. Como aspectos más destacados se relaciona con el tiempo fílmico, con el ritmo e igualmente con el equilibrio del conjunto.

4.3.2.4 Funciones significativas o narrativas

A pesar de que tradicionalmente se ha hecho más hincapié en el aspecto expresivo de la música de cine, otra de sus aportaciones mayores compete a la acción dramática y a la efectividad narrativa. Las funciones narrativas, por tanto, responden a la pregunta de qué aporta la música al contenido de la historia.

4.4 Música pura y música programática

Ya hemos abordado las diferentes funciones que puede desempeñar la música dentro de cualquier discurso narrativo gracias a su capacidad expresiva directamente ligada a la naturaleza del sonido, y aunque en la mayoría de casos se vea condicionada por seguir un discurso en particular no se puede dejar de percibir como elemento etéreo, omnisciente e inherente que desempeña una función indispensable en el resultado total, es así que "La música se considera el arte más sublime y excelso porque está dotada de unas capacidades extraordinarias para expresar lo que ningún otro arte puede hacer: el infinito, la indeterminación"[21]**.** El uso de la música debe guardar entonces una coherencia entre el discurso al que está supeditada y su esencia de música por sí misma, sólo así se logrará el sincretismo ideal entre la narrativa y la música, que es justo lo que buscaba Wagner con su invención del leitmotiv.

[21] *RADIGALES Jaume, POLO Magda: La música en el cine y La estética de la música, Universidad Abierta de Cataluña. España, 2008.*

4.4.1 Leitmotiv wagneriano

Richard Wagner pretendió crear el “drama musical”. En sus óperas intentó conseguir que música y acción se fundieran complementándose recíprocamente, todo ello con el fin de provocar en el receptor emociones determinadas. “En busca de lograr el mayor efecto posible, la composición mediante el Leitmotiv se fue ampliando hasta el punto de que ciertos motivos musicales no pudiesen ser asignados solamente a un personaje, sino también a sentimientos e interacciones. Con ello, la música puede ser la expresión de relaciones entre personas y de actos”.[22]

En conclusión, el leitmotiv wagneriano se caracteriza por tratarse de un simple motivo o idea musical, por lo general la identificación y creación de dichos motivos con la trama narrativa del drama musical es complejo y no se ciñe simplemente a identificar personajes o lugares, además la construcción del discurso musical se crea a partir de una compleja trama de unión y suposición de estos motivos en la elaboración de una melodía infinita.

4.4.2 Leitmotiv cinematográfico

El «leitmotiv», consiste en un tema o motivo musical que se asocia a un personaje, una idea, un pensamiento, un acontecimiento, y que se utiliza como referente de los mismos evocándolos o recordándolos dentro de la narrativa cinematográfica. “El leitmotiv difícilmente dejará de ser un recurso recurrente encargado de remitirnos a algo o alguien. Para un mayor entendimiento, se dividen dichas funciones en tres puntos básicos relacionados con: el personaje, la escena y el filme.”[23]

- **Con relación al personaje:**

Se asocia al protagonista, antagonista u otro personaje del relato. Este leitmotiv marca los desplazamientos de personaje, actualiza sus pensamientos y su inconsciente. La melodía representa al individuo y esto implica reconocer su origen y psicología, saber quién es.

- **Con relación a la escena:**

Anticipa significados, pues en la mayoría de casos el elemento más idóneo que puede darnos una pista de lo que va a suceder o está sucediendo es la música, expuesta en un leitmotiv.

- **Con relación al filme:**

Es la encargada de crear una atmósfera, la misma que consiste en hallar el estilo

---

[22] *GELY ALONSO, augusto. Richard Wagner y la música popular cinematográfica: El drama musical en las “Guerras de las galaxias”. Goethe-Institut. Madrid.*

[23] *TORRES, Guillermo. El leitmotiv musical como recurso cinematográfico: Universidad Privada del Norte. Perú. 2016.*

adecuado que demanda las necesidades y características de cada película, de tal modo, ayuda a impedir zigzagueos de lectura, reforzando el sentido narrativo; es decir, si la intención es mostrar una situación emotiva como algo desgarrador y trágico, empleando un correcto uso musical, se logrará intensificar el carácter emotivo de dicha situación.

En conclusión, el leitmotiv cinematográfico se caracteriza por tratarse de melodías completas. La identificación y creación de dichos motivos con la trama narrativa del film es sencillo, ciñéndose habitualmente a simples identificaciones con personajes o lugares, teniendo en cuenta que la construcción del discurso musical se crea a partir de la unión o variación de dichos temas.

4.5 Música andina colombiana

> La música colombiana o música nacional es una manifestación popular y típica que está elevada a patrimonio nacional. Esta tiene unas cualidades que le permiten ser considerada propia del país: La primera característica es que tiene una forma bien definida y está estandarizada en todo el territorio; por otro lado, poseen una transversalidad en los elementos de su identidad, que permiten ser usadas en otras formas musicales tomando como ejemplo la música erudita; su última característica es que se relacionan con la cultura nacional y con el pueblo colombiano.[24]

A través de la expresión folclórica se han ido formando costumbres e ideas muy arraigadas a ciertas regiones, todas estas construidas en contextos determinados bajo necesidades específicas, es así como la manifestación folclórica actual responde a una sociedad globalizada e inundada de medios de comunicación, los cuales influyen directamente en las generaciones más jóvenes, por lo que evidentemente la expresión folclórica se modifica.

4.5.1 Organología típica andina colombiana

La principal característica de esta organología instrumental yace en las apropiaciones de los instrumentos de cuerda pulsada provenientes del continente asiático, específicamente de la provincia arábiga como el laúd; ya en su posterior paso por el continente europeo estos instrumentos evolucionan, adaptándose a los estándares de afinación y tonalidad como las mandolinas, balalaikas, dumras, guitarras, etc.; para así llegar a Colombia, donde sufren un gran proceso de adaptación y apropiación a partir de finales del siglo XIX, con la ayuda de diferentes músicos académicos colombianos, luthieres y comerciantes amantes de la música colombiana, logrando así formar una familia instrumental característica de la región, rica tímbrica y expresivamente.

---

[24] *CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio, FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano, Nómadas*

4.5.1.1 La bandola

> Actualmente existen también en Colombia bandolas de catorce y de dieciséis cuerdas; poseen el mismo número de órdenes, solo que triplican, en el caso de las de 14, el primero y segundo y, en el caso de las de 16, del primero al cuarto orden. Estos instrumentos son aún empleados en algunas regiones del país, aunque el instrumento más generalizado hoy día, es el de seis órdenes pares, es decir, doce cuerdas[25.]

La bandola es un instrumento que ha evolucionado para cumplir funciones principalmente melódicas, función que desempeña perfectamente gracias a su timbre y sonido particular, a la vez ha sido un instrumento muy versátil que ha logrado adaptarse a todo tipo de géneros y estilos musicales, desde repertorio clásico, hasta música latinoamericana, jazz y corrientes contemporáneas.

4.5.1.2 El tiple

> El tiple actual en es un instrumento de cuerdas (Cordófono) pulsadas y mástil trasteado que se toca generalmente rasgueado con las uñas o con plectro cuando se ejecuta de manera melódica, perteneciente a la región andina de Colombia. Se compone de cuatro órdenes de tres cuerdas para un total de doce y tiene la característica particular de estar encordado en su primer orden con tres cuerdas de acero y/o cobre al unísono; y el segundo, tercer y cuarto orden constan de 2 cuerdas de acero en los extremos afinadas una octava por encima de la cuerda central que es entorchada[26.]

El tiple ha logrado posicionarse como el instrumento más emblemático de toda la cultura musical Andina colombiana, gracias a que es enteramente autóctono por lo que representa fielmente la tradición y cultura inconfundible de toda la región.

4.5.1.3 La guitarra

> La guitarra es tal vez el instrumento más difundido en la cultura latinoamericana, es un instrumento cordófono tradicionalmente de 6 cuerdas y de mástil trasteado, su origen es arábigo-asiático y tiene como punto de partida la transformación del laúd, pero realmente existen pocos datos que permitan rastrear completamente el proceso de transformación hasta el instrumento que conocemos hoy en día[27.]

---

[25] *FORERO VALDERRAMA, Fabián. La Bandola Andina Colombiana – Mecanismo y técnica de ejecución. ALZAPÚA, Revista Federación Española de Guitarra e instrumentos de Plectro No 19 Edición 2013*

[26] *PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música colombiana - 1980.*

[27] *LONDOÑO, María Eugenia – TOBÓN, Alejandro. Bandola, tiple y guitarra, de las fiestas populares a la música de cámara. Universidad de Antioquia. ARTES La Revista No 7 Vol. 4 2004.*

La guitarra como instrumento universal, cargado de un bagaje histórico amplio, logró sincronizar de forma idónea su capacidad armónica y de acompañante con la forma e intención de la música Andina colombiana, para convertirse en un elemento fundamental si al hablar de folclor nos referimos.

4.5.2 Formatos típicos andinos colombianos

4.5.2.1 Trío típico andino

El trío típico andino remonta sus orígenes desde la segunda mitad del siglo XIX y perdura hasta nuestros días, diferentes ritmos como pasillos, bambucos, danzas y marchas componían el repertorio con el cual amenizaban las tertulias en ciudades y veredas en la región andina, es llamado trío típico para diferenciarlo de las demás agrupaciones conformadas por tres instrumentos.

Cuando se habla de trío típico se refiere a el conjunto musical conformado por tiple guitarra y bandola. El papel de cada instrumento dentro del trío típico estuvo muy definido en sus inicios, la bandola llevaba la melodía, mientras que el tiple y la guitarra mantenían el papel de acompañantes, el tiple “surrungueaba” los ritmos, mientras la guitarra con sus bordones le daba peso al acompañamiento.

Posteriormente el Trio Instrumental andino colombiano se transformó en agrupación de cámara de primera importancia en el contexto de las cuerdas típicas andinas. Bandola, tiple y guitarra adoptan un papel protagónico a través de propuestas contrapuntísticas, exploración de nuevas posibilidades sonoras, de fraseo y articulación, refinada concepción armónica, cuidadosa instrumentación y adaptaciones musicales enmarcadas dentro de un respeto profundo por la originalidad de las obras y sus autores. Así, el Trio se ha convertido, a lo largo de su historia, en modelo, en referencia obligada en el campo de los cordófonos andinos, tanto para intérpretes, como para quienes estudian, crean y divulgan la música nacional.

4.5.2.2 La estudiantina

Si bien el trío típico es la célula madre de las agrupaciones de música andina colombiana, es importante aclarar que el formato que llevó por primera vez la música andina colombiana de la calle a los salones y que además traspasó las fronteras de nuestro país, fue la estudiantina, bajo la importante influencia de Pedro Morales Pino (1863-1910) compositor, arreglista, bandolísta y guitarrista nacido en Cartago, fue gracias a su obra que se cristalizó la esencia de los aires andinos de pasillo, bambuco y danza, no sólo mediante buenas e inspiradas melodías, sino con el acertado discernimiento de su teoría musical inherente. Esto le permitió escribir correctamente sus ritmos y realzarlos en arreglos, tarea que habían eludido sus antecesores. Mejoró la práctica interpretativa de la música popular, llevándola a una "orquesta típica" creada

para su ejecución y a su vez trajo la música europea al conjunto típico.

Mucho de lo que se hace hoy en día en Colombia en tríos, cuartetos y estudiantinas debe remitirse al legado de Morales Pino, no sólo por haber sido el pionero de esta expresión a nivel profesional, sino el epígono insuperable con el cual todavía se compite en romántica imitación.

La conformación básica de la estudiantina está compuesta por bandolas, tiples, guitarras, y contrabajo, generalmente las bandolas están organizadas en primera, segunda y tercera voz, los tiple y las guitarras suelen estar distribuidas en primera y segunda voz, este formato se remonta a los tiempos de Pedro Morales, quien vio en las bandolas un instrumento más fácil de adquirir que los violines y con mayor capacidad de ensamble con los demás instrumentos. Las estudiantinas se destacan por poseer una gran capacidad sonora y armónica, y representan para la música andina colombiana lo que la orquesta de cuerdas sinfónicas para la música clásica.

El repertorio disponible para este formato no solo es de música andina, de hecho en los inicios de este tipo de agrupación era muy común en sus recitales alternar obras universales con los aires populares. En la actualidad las estudiantinas han ampliado su formato instrumental dando cabida a otros instrumentos como flautas, violines y xilófonos, aportando una sonoridad más universal y unos arreglos con mayor capacidad timbrica.

4.5.2.3 Cuarteto típico andino

En la primera mitad del siglo XX el número de músicos populares que accedían a la práctica de la música escrita fue en crecimiento. Esto dio lugar a composiciones de un carácter más académico y puesto que el enfoque de la enseñanza musical en esos tiempos estaba filtrado desde los conceptos estéticos técnicos teóricos y prácticos de la escuela europea, se fue desarrollando el formato de cuarteto típico, el cual, con dos bandolas, un tiple y una guitarra emulaban los cuartetos de cuerda europeos, creando un equilibrio entre las capacidades sonoras y armónicas de la estudiantina y el protagonismo y virtuosismo del trío típico; el fruto artístico de estos ensambles puede verse en producciones discográficas de grupos como el Cuarteto Colombiano, el cual con arreglos coherentes y sin ánimo de exhibicionismo muestran una interpretación acertada de un repertorio exquisito.

Los arreglos para cuarteto típico en un principio eran muy similares a los arreglos para trío, solo que la melodía estaba armonizada a dos voces que seguían líneas paralelas; luego se fue profundizando en las composiciones y arreglos para este formato dando paso a obras ricas en contrapunto y armonía entre la agrupación, dando una profundidad mayor y una complejidad orquestal.

En la actualidad existe una serie de formatos con los que se interpretan la música de los andes colombianos, todo obedece a la búsqueda de nuevas timbricas y el interés

de intérpretes de otras escuelas por ejecutar las músicas tradicionales. El tiple y la bandola se han compenetrado con instrumentos como el piano y bajo eléctrico, y el jazz y demás músicas urbanas están tan presentes dentro de la música tradicional hoy mas que nunca.

Sin embargo, es innegable decir que cuando se habla de música andina colombiana, es imposible no pensar en tríos, cuartetos y estudiantinas, los formatos que nacieron con y para nuestra música andina colombiana, ya sea en los campos o veredas acompañando el vivir de la gente o en el ambiente académico de la música de cámara.

4.6 John Williams

John Williams es un compositor y director de orquestas con una extensa carrera musical que abarca más de cinco décadas, su gran trayectoria como compositor de música para cine está compuesta por la banda sonora de distintas películas, entre las más importantes se encuentra: E.T The Extra-Terrestrial, Jaws, Jurassic Park, Star Wars, Indiana Jones, Harry Potter, entre otros. siendo uno de los compositores más reconocidos e influyentes, ha sido galardonado con gran variedad de premios y reconocimientos por sus trabajos musicales entre los cuales están: British Academy Awards (BAFTA), Grammys, Golden Globes, Emmys, y Gold and Platinum records.

Nació en London Island, New York, el 8 de febrero de 1932, estudió piano desde los siete años y también aprendió a tocar el trombón, la trompeta y el clarinete. Luego de graduarse en 1950 de la North Hollywood High School, donde tocó, realizó arreglos y compuso música para la banda escolar, Williams tomó clases de piano y composición en la UCLA y tomó clases particulares con el pianista y arreglista Bobby Van Eps. Compuso su primer trabajo serio, una sonata para piano, cuando era un estudiante de diecinueve años. Fue reclutado en 1952 a la Fuerza Aérea de los EE. UU donde conducía y realizó arreglos musicales para las bandas del servicio. Posteriormente realizó por un año sus estudios en la Juilliard School of Music.

Williams menciona que a fines de 1955 se presentó a una audición en la que se encontraba Morris Stoloff por el cual consiguió trabajo en Columbia Pictures como pianista, posterior a esto vendría un contrato con la orquesta como compositor de música para cine. Si bien Williams asegura que la música para cine no fue su primera opción, se casó y necesitaba ganar dinero, razón por la cual decidió quedarse en el estudio de California y posterior a esto distintos cineastas que se convertirían en gigantes de la industria del cine, trabajaron con Williams, referentes como Franz Waxman, Tiomkin, los hermanos Newman, Alfred, Lionel, Emil y Jerry Goldsmith.

Este sería el inicio de williams al mundo de la composición para películas. Según Aschieri, la música compuesta por Williams para la trilogía de Star Wars permitió

asentar los pilares en los que se basaría el resto de composiciones para films, sin perder las fuentes influencias del pasado, pero creando música completamente desde cero y permitiendo definir con exactitud a los distintos personajes.

4.6.1 Metodología de Trabajo del Compositor

Su método de trabajo comienza en el piano, donde se va guiando de acuerdo a la información que le entregan sobre la película y la observación previa de la misma. Para Williams, el compositor de música para cine debe ser versátil, con respecto a si la escena demanda una música de carácter intelectual o si predomina un ambiente seductor lejano a lo intelectual, entendiendo que ambas son válidas. Además, debe entenderse que cada film demanda parámetros muy específicos que son distintos a otras películas, por lo que el compositor reconoce que hay factores como la forma de escribir que son similares entre obra y obra, pero el objetivo y los límites son distintos en cada película, y la versatilidad de un compositor de cine se explica de esa forma. Williams menciona que le invierte una gran cantidad de tiempo a sus composiciones, en ocasiones logra musicalizar con facilidad y fluidez, lo cual crea una afinidad entre él y la película, sin embargo, en otras ocasiones el proceso ha sido más complicado plasmar sus ideas en los films. Aunque Williams conoce sobre sintetizadores y equipos electrónicos, el instrumento que usa para trabajar es el piano, ya que su formación musical es distinta y al no hacerlo sus composiciones pueden verse afectadas, sin embargo, a medida que la obra ha tomado forma y está cerca a finalizar el trabajo, Williams usa menos el piano

En palabras de John williams, la composición musical para cine debe ser entendida de la siguiente manera: “El tiempo musical es lo primero que debe comprender un compositor. Lo siguiente tiene que ver con cuan fuerte o cuán suave debería ser la música. Entonces determinamos el ambiente armónico y hablamos de la textura emocional”.
Además, habla del valor de la experiencia, es decir, la obtención del juicio fílmico se desarrolla con los años. Esto incluye decisiones como qué elementos sonoros funcionan con determinados tipos de escenas o determinadas emociones. Por otro lado, explica que la creación de melodías puede estar sujeta a cambios dependiendo del clímax de la escena, o del personaje al que acompaña.

4.7 ¿Qué es el análisis musical?

El análisis musical es una herramienta que nos permite comprender e interpretar con mayor profundidad los elementos musicales que componen una obra musical desde una perspectiva más intelectual y abstracta. Se trata además de una disciplina que a lo largo de la historia ha desarrollado diferentes metodologías que se han ocupado en mayor o menor medida de un parámetro u otro, sus objetivos están en comprender por qué una obra musical fue compuesta de una

determinada manera y no de otra, las razones del compositor para hacerla y las características estilísticas e históricas que le condicionaron, esto nos ha permitido acercarnos tanto a distintos parámetros como a diferentes repertorios. Por lo tanto, en función de lo que se quiera analizar utilizaremos unas metodologías u otras. Sin embargo, varias de estas metodologías han ganado más importancia al ser demostrada su validez en una amplia variedad de obras y se han terminado consolidando como análisis, con ello es la encarga de estudiar la estructura musical tratando de obtener un conocimiento total de la obra. Su finalidad desde el comienzo como disciplina ha sido intentar descifrar las estructuras internas de una composición musical, buscando comprender la forma en que el compositor ha conseguido encuadrar la obra en un estilo concreto, a la vez que se trata de entender las características de cada estilo.

Pero este punto de vista dejaba de lado muchos parámetros importantes de la composición musical y a principios del S. XX se extendió el estudio de la música y del propio análisis hacia otras disciplinas externas para lograr una comprensión más total de la música.

4.8 Análisis Formal

El análisis formal o estructural está implicado en el reconocimiento de los tres procedimientos compositivos básicos de la construcción formal, tales como recurrencia, contraste y variación, que se expresan como AA, AB, y AA'. A estos habría que añadirles el desarrollo, que no deja de ser una forma híbrida de los tres anteriores.

Mediante la simplificación de las obras a las estructuras que utilizaron supuestamente los compositores para crearlas y el estudio estadístico de grandes grupos de obras se extraerán las grandes formas clásicas, que constituyen en un grupo de paradigmáticas que se toman como modelo ante el análisis formal de obras nuevas. De este modo, las particularidades a resaltar de cada obra individual serían las desviaciones de ésta con respecto a esos grandes paradigmas.

La forma más común de expresar estas formas es mediante letras mayúsculas que simbolizan temas o secciones basadas en el mismo diseño, siendo ejemplos de las más típicas:

AA' A'' A''': Tema y variaciones.
ABA: Aria
ABACABA: Rondeau Clásico

4.8.1 Forma Musical “Suite”

La palabra suite proviene del vocablo francés “Suite” que significa serie. Este término es usado para designar la reunión de diversas piezas instrumentales independientes, que al ejecutarse o combinarse seguidas conforman un todo. Esta nace cuando está avanzado el periodo Renacentista, una época en la que la música instrumental empieza a independizarse de la vocal, a la cual siempre hacía de acompañante.

El periodo barroco es considerada la edad de oro de esta forma musical ya que grandes compositores desarrollaron las cualidades y particularidades que esta poseía, dando así un gran número de variantes o esquemas que unen y preceden diferentes danzas, dado a la libertad que la misma forma musical ofrece la imaginación de los compositores enriqueció en gran medida la trayectoria de la “Suite Barroca” por los distintos países europeos e indiscutiblemente volviéndose muy popular en el continente, siendo considerada en términos generales “La suite” como una de las formas más importantes de los siglos XVII y XVIII y también como el género antecesor de la forma sonata.

La llegada del periodo Clásico condujo importantes acontecimientos, una época dónde la música instrumental se humanizó extraordinariamente, evolucionando desde la expresión galante hasta la dramática, estos acontecimientos fueron transformando progresivamente la forma “Suite”, abandonando su particular cadena o libre sucesión de piezas contrastadas a ser sustituida por un esquema formal fijo de tres o cuatro movimientos, posteriormente la sonata va a sustituir a la suite como soporte formal predilecto de los compositores. Sin embargo, cabe aclarar que en la sonata no deja de haber vestigios de la vieja suite.

Como consecuencia a la popularidad y la fuerte influencia de la forma “Sonata” en la época, los compositores posteriores del periodo Romántico la adoptarán y desarrollarán, y consigo la sonata imperará con tal fuerza en la época que provoca la desaparición del mapa durante casi un siglo a la suite. Sin embargo, en el mismo siglo XIX se empieza a utilizar con fuerza el término suite con otro criterio formal, esta define a la forma suite como un agrupamiento de páginas seleccionadas de una obra musical en origen mucho más amplia y, por lo común, de género teatral, bien sea la ópera, la música incidental para ilustrar o subrayar escenas teatrales o el ballet, por ejemplo las suites de Cascanueces, El lago de los cisnes y La bella durmiente, de Tchaikovsky, son ejemplos célebres de “resúmenes” de grandes ballets. En uno y otro caso, con las suites se trata de proporcionar una obra que, por sus dimensiones y lógica estructural, pueda incluirse con éxito en los programas de conciertos.

4.9 Armonía Musical

La armonía junto con la melodía y el ritmo son los tres pilares sobre los cuales se fundamenta toda obra o composición musical. La armonía como materia se encarga del estudio de los acordes, en los cuales se tienen en cuentan las leyes de construcción, combinación, resolución, alteración y evolución de los acordes de acuerdo a época, compositor y forma musical, la armonía también hace una clara referencia al aspecto vertical o combinación de sonidos en bloque, que casi siempre cumple de función acompañante con respecto a la melodía.

4.10 ANTECEDENTES

A continuación, se presentan los antecedentes que utilizamos como referencia para la realización de este trabajo:

4.10.1 Antecedente 1.

Tesis doctoral: "Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas "La Guerra de las Galaxias" (episodios I a VI)". 2016
Autor: Juan Urdániz Escolano, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, España.

Su investigación se centra en las funciones a nivel macro estructural de la música cinematográfica, al tratarse de un arte colectivo y de transmisión audiovisual, parecería incoherente hablar de un único plano (visual o sonoro) de manera exenta, como si pudiera existir independencia entre los mismos elementos que la componen, por ello se intenta contextualizar de forma general los diferentes aspectos que componen una película (narración, diseño, actuación, sonido, fotografía…) aplicada en concreto a las sagas de La Guerra de las Galaxias dirigidas por George Lucas y musicalizadas por John Williams, siendo este último autor el enfoque principal de la tesis, donde se realizará un análisis más profundo tanto de los aspectos técnicos y musicales de la banda sonora original como también las determinadas acciones compositivas que aportaron una coherencia estructural al drama narrativo del film.

4.10.2 Antecedente 2.

Tesis de Grado: "Música para cine: Composición y producción de la música original para el cortometraje animado "El Mercader de los Sueños". 2009
Autor: Oscar Javier Olaya Maldonado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

El propósito principal de este trabajo investigativo gira en torno al análisis y construcción de los diferentes aspectos que componen la composición y producción musical, aplicados dentro de un cortometraje cinematográfico específico, por ende la identificación y análisis de los elementos dramáticos y técnicos que componen la obra misma son asimilados con profundidad por el compositor para reconocer y poner en práctica las múltiples tareas que debe desarrollar en el plano musical del filme, por ende comprender las diferentes funciones que compone la estructura musical dentro de un contexto cinematográfico son de vital relevancia en este trabajo, ya que la finalidad es otorgar una coherencia apropiada a la narrativa del cortometraje "El Mercader de Sueños".

4.10.3 Antecedente 3.

Tesis Doctoral: "La banda sonora en las producciones audiovisuales infantiles y su aplicación en educación infantil, primaria y secundaria: una propuesta de investigación-acción". 2010
Autor: David Martín Félez, Universidad de Granada, España.

Con esta investigación se aclara un aspecto muy importante que es el papel de la sociedad y los medios de comunicación tecnológicos y cotidianos en el papel de la educación, ya que estos suelen interpretar el arte como un producto de consumo masivo que sirve para manipular el gusto de la sociedad, impidiendo formar seres críticos y reflexivos que construyan su individualidad y su lugar en el entorno. Refiriéndose específicamente a la música, la cual goza de gran popularidad gracias al consumo masivo que se viene dando por nuevas generaciones a través de herramientas tecnológicas, pero que aún sigue siendo una música determinada bajo las necesidades e intereses del mercado, sin ofrecerles a los oyentes algún criterio para definir sus preferencias musicales. Y aquí es donde viene a intervenir la escuela, que basando su currículo únicamente en "música clásica occidental" jamás logrará acercarse al alumnado, por lo que es necesario relacionarse con músicas más cercanas a su realidad que sirvan para desarrollar un juicio crítico ante la oferta del mercado, y así mismo brindar herramientas que permitan comprender cómo funciona el lenguaje musical asociándolo a una interdisciplinariedad que estará presente en todas las facetas e intereses personales, y así al trabajar con los alumnos a través de elementos que están presentes en su vida diaria, se verán más atraídos, beneficiando el ambiente en el aula de clase.

4.10.4 Antecedente 4.

Tesis Regional: "Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano". 2008
Autores: Oscar David Ríos Zuluaga, Juan Carlos Tovar Rivera y Luis Carlos Ceballos López, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.

Es un trabajo investigativo enfocado en los factores que rodean la intervención de un formato de cuerdas pulsadas (Tiple, Guitarra y Bandolas), de allí surge un análisis bastante amplio sobre el campo que rodea esta organología como su historia, variantes de formatos existentes, ejecución, análisis musical y propuesta interpretativa, aglomerado dentro de una metodología aplicable a una agrupación a la cual se pretende construir los elementos musicales que deben abarcan en su puesta en escena en los diversos escenarios que se encuentran a nivel nacional.

4.10.5 Antecedente 5.

Tesis Regional: "Arreglos y adaptaciones musicales para la estudiantina sinapsis de la universidad tecnológica de Pereira". 2015
Autor: Oscar Andrés Giraldo Tamayo, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.

A partir de este trabajo de adaptaciones se rescatan varios elementos muy importantes, como lo son la metodología a la hora de iniciar la adaptación, la cual consta en una selección de repertorio adecuado y en un análisis coherente de las obras seleccionadas, para después ser adaptadas a la organología típica, en este caso un formato de estudiantina que conserva muchas similitudes con el formato de octeto típico utilizado para el trabajo de investigación.

4.10.6 Antecedente 6.

Tesis Nacional: "Bandolarium: 4 obras para bandola sola". 2013
Autor: Juan Sebastián Vera Varela, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

Este trabajo investigativo se centra en la intervención sobre un instrumento musical de origen colombiano (La Bandola Andina Colombiana), la cual se desea explorar de manera significativa con el propósito de aportar e innovar no solo dentro de la creación de nuevo repertorio sino también de la aplicación de nuevas técnicas extendidas sobre el instrumento y con ello explotar las cualidades tímbricas, efectos sonoros, interpretación, dinámicas, entre otras… para ello fue necesario empaparse del contexto de este instrumento apropiándose de la historia, funciones, cualidades y particularidades musicales que este posee, asemejadas dentro de otros formatos e instrumentos que comparten de igual manera características similares ya sea directa o indirectamente para así intervenir "La Bandola Andina Colombiana" de una manera apropiada.

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

Este trabajo se realizó bajo un enfoque descriptivo de carácter cualitativo en el cual se presentan las relaciones de las concepciones teóricas de la armonía de la música cinematográfica frente a las posibilidades técnicas y de aplicación en una organología constituida por instrumentos de cuerdas pulsadas. La organización del trabajo se presentó en tres fases y sus correspondientes actividades.

5.1.1 Descripción del objeto de estudio.

Es el proceso de análisis musical constituido por la forma, armonía, melodía, y discurso o narrativa musical.

5.1.2 Número y descripción de la población.

La población corresponde a las obras cinematográficas de Star Wars: 20th Century Fox Fanfare, Main title, Duel of the Fate, Imperial March y Throne Room; Harry Potter: The Hedwig's Theme.

5.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis.

La unidad de análisis está constituida por el análisis de la organología colombiana y el análisis de las obras musicales cinematográficas.

5.1.4 Descripción de la Muestra.

No aplica.

5.1.5 Instrumentos de recolección de la información.

Cuestionario, guías de entrevistas, formatos de registros, cuadernos de registros, guías de observación, listas de chequeo, además se utilizó un programa informático como simulador del desarrollo de la adaptación.

5.1.6 Técnicas de recolección de la información. Guía de observación estructurada materializada en la sistematización del análisis musical.

5.1.6 Formas de sistematización. Los programas que utilizaron fueron: Finale V14. (MakeMusic, Inc., a Minnesota corporation; Office de Microsoft corp.).

5.1.7 Estrategias para la aplicación. El proyecto se realizó a partir de un cronograma de actividades y el correspondiente análisis financiero.

5.2 PROCEDIMIENTO

El procedimiento por el cual se realizará el proyecto, consta de las siguientes fases:

5.2.1 5.2.1 Fase 1. Análisis de la organología típica andina colombiana.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Altimetría instrumental del formato de cuerdas pulsadas.** Se obtiene la información del registro de la organología típica y se compara con un registro estándar de frecuencia, en este caso con un piano, luego se realiza la respectiva gráfica con la ayuda del software musical Finale V14.

- **Actividad 2. Convenciones específicas para la ejecución del formato.** Se obtiene la información sobre las convenciones existentes con base en otros trabajos de grado y se crean otras específicas para la ejecución de las obras basadas en técnicas extendidas de ejecución del instrumento utilizadas en música contemporánea, el siguiente aspecto es realizar la respectiva gráfica individual de cada convención con la ayuda del software musical Finale V14.

5.2.2 Fase 2. Selección y análisis de las obras a adaptar.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Búsqueda y selección de obras.** Se investiga ampliamente sobre un repertorio del estilo musical cinematográfico que contenga los parámetros de adaptabilidad para el formato escogido y que gocen de un alto impacto mediático, por medios informáticos se obtuvieron los scores para orquesta originales de las obras seleccionadas.

- **Actividad 2. Análisis musical de las obras.** En primera instancia se tienen en cuenta los siguientes parámetros para un análisis integral de las obras (Forma musical, Armonía, Melodía y Discurso narrativo), después se elabora el análisis en el software de edición de texto Word 2018 y además se extraen los gráficos necesarios del software musical Finale V14.

5.2.3 Fase 3. Adaptación de las obras al formato.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Fase inicial de la adaptación.** Se adapta la obra al formato, teniendo en cuenta ser tan fiel como se pueda a la versión original basándose

a su vez en el análisis musical hecho, la escritura de toda la adaptación se realiza con el software de notación musical Finale V14.

- **Actividad 2. Ejercicios de preparación técnica previa para la ejecución.** Se analizan las dificultades técnicas que contenga la obra, para después crear una serie de ejercicios específicos que faciliten la ejecución de la obra, posteriormente se transcriben los ejercicios por medio del software musical Finale V14.

- **Actividad 3. Revisión y corrección de la adaptación.** Después de los ensayos se identifican secciones de difícil ejecución y de desbalance sonoro en el formato, para después ser corregidas satisfactoriamente sin perder detalle de la obra, la corrección de toda la adaptación se realiza con el software de notación musical Finale V14.

- **Actividad 4. Adaptación final.** Se logra la adaptación definitiva, la cual cumple con los objetivos principales de ejecutabilidad y balance sonoro, logrando un resultado satisfactorio para los intérpretes y el público, toda la adaptación se edita con el software de notación musical Finale V14.

5.2.4 Fase 4. Apreciaciones sobre las adaptaciones.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Selección de las personas a entrevistar.** Se seleccionan un grupo de personas entre docentes y estudiantes relacionados con el entorno musical y académico actual, que puedan aportar significativamente sobre los objetivos de este trabajo, el cual está enfocado en la organología típica andina colombiana.

- **Actividad 2. Aplicación de la entrevista.** Se realiza la entrevista a todas las personas seleccionadas, recolectando la información que brindan con grabaciones de audio y por medios textuales.

- **Actividad 3. Sistematización.** Se transcribe y se sistematiza toda la información recolectada en documentos de texto con el software de edición de texto Word 2018.

6. RESULTADOS

En síntesis, el objetivo es crear unas adaptaciones adecuadas para el formato de cuerdas pulsadas, teniendo en cuenta todas las características sonoras que ofrece el estilo musical escogido y las capacidades de la organología. Se espera presentar los resultados en los siguientes capítulos:

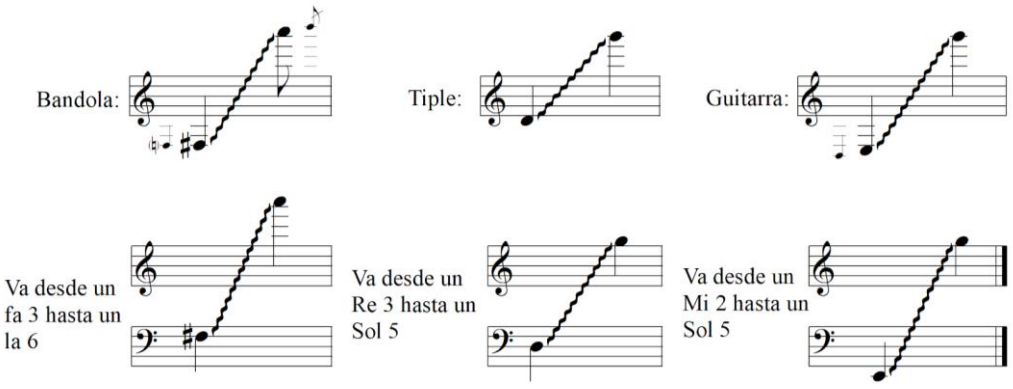
6.1 Capítulo I. ANÁLISIS DE LA ORGANOLOGÍA TÍPICA ANDINA COLOMBIANA.

En el presente capítulo se comparten los resultados del análisis de los siguientes aspectos: Altimetría instrumental del formato de cuerdas pulsadas**;** Convenciones específicas para la ejecución del formato; Convenciones de digitación; Convenciones tímbricas y las convenciones rítmicas.

6.1.1 Altimetría instrumental del formato de cuerdas pulsadas.

Se consulta la altimetría general que poseen los instrumentos de la organología del conjunto típico (Bandola, Tiple y Guitarra) y se compara con respecto al registro o extensión sonora del piano representado en el pentagrama.

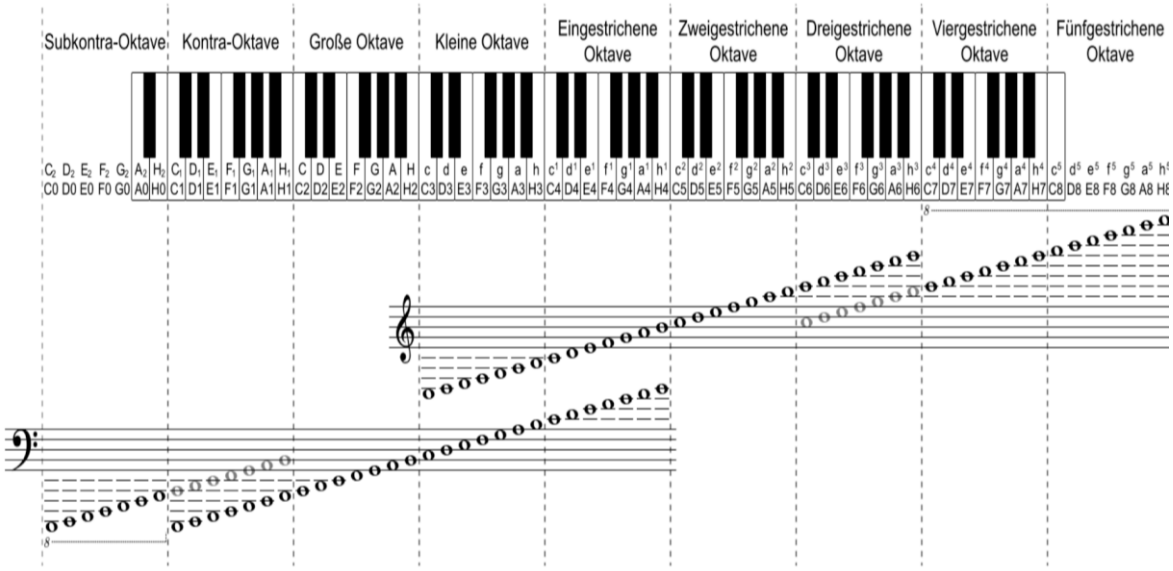
Figura 1. Síntesis de la altimetría del formato de cuerdas pulsadas. (Anexo A)



Como se observa en la parte superior de la imagen anterior, se representa la extensión que alcanzan los instrumentos y la escritura en el pentagrama, en la parte inferior se representa el registro real que cumple cada instrumento respecto al piano.

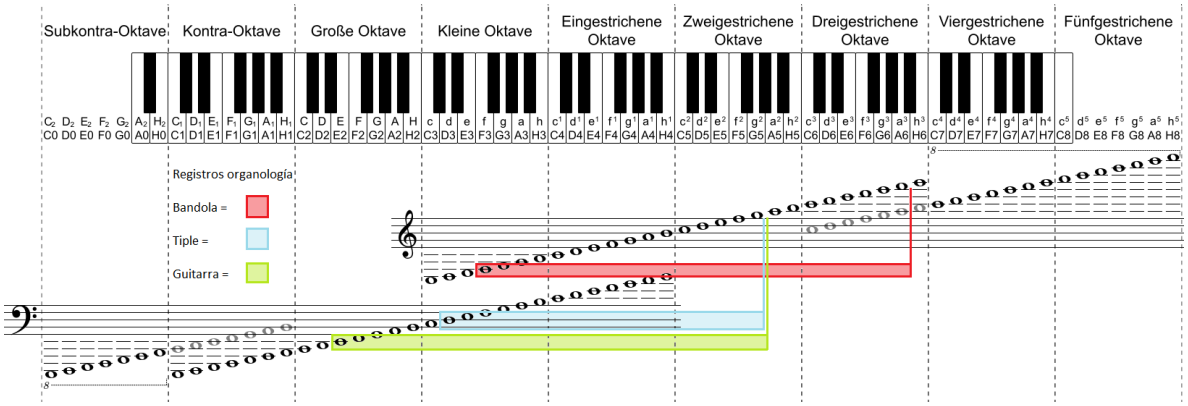
Con base en lo anterior evidenciamos cual es el posible registro del formato típico de cuerdas pulsadas y el potencial sonoro respecto a las adaptaciones que se realizaron.

Figura 2. Registro total del piano y la orquesta. (Anexo A). Recuperada de: (Hispasonic https://www.hispasonic.com/foros/arreglo-para-saxo-alto/447143)



En la anterior imagen se evidencia la tesitura o el registro que poseen la orquesta y el piano para posteriormente hacer la comparación con el formato típico.

Figura 3. Registro total de la organología típica. (Anexo A)



Aquí se destacan los diferentes registros de cada instrumento del formato de cuerdas pulsadas.

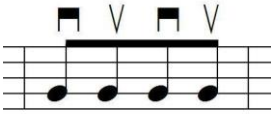
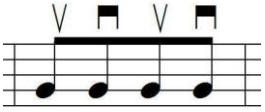
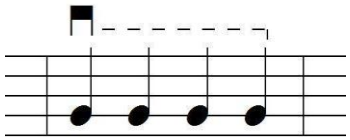
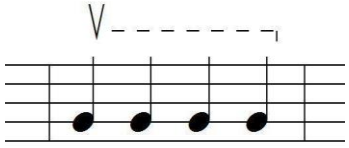
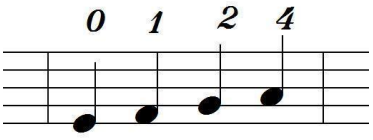
6.1.2 Convenciones específicas para la ejecución del formato.

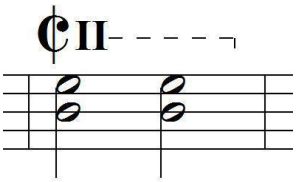
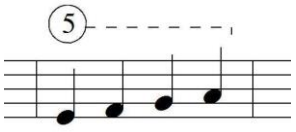
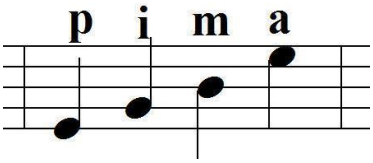
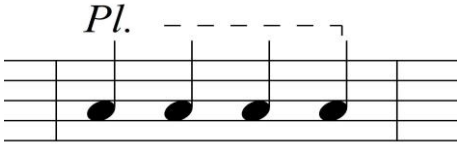
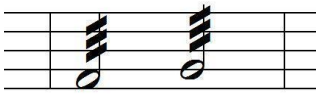
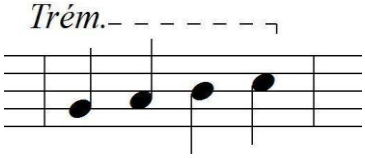
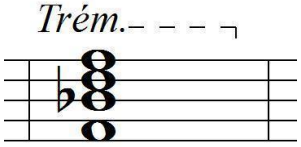
Se abordaron una serie de elementos técnicos en la ejecución de los instrumentos de cuerdas pulsadas, tales como digitaciones, formas de pulsar la cuerda, texturas, efectos armónicos o rítmicos, etc. los cuales fueron demandados por las exigencias interpretativas de las obras seleccionadas bajo estos parámetros se crearon símbolos gráficos como convenciones para ser usados en la gramática musical de las adaptaciones.

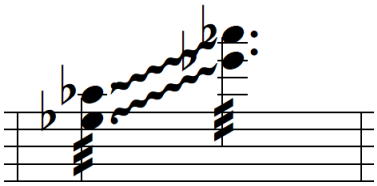
6.1.2.1 Convenciones de digitación.

Las características de estos elementos técnicos se basan en una forma específica de ejecución, esto abarca el tipo de pulsación y digitación con la que deben ser interpretados ciertos pasajes musicales para lograr el efecto deseado.

Cuadro 1. Síntesis convenciones de digitación. (Anexo B)

	**Alzapúa:** Se realiza una ejecución del direccionamiento de la pulsación de forma siempre alternada (Abajo, arriba, abajo… sucesivamente)
	**Contrapúa:** Se realiza una ejecución del direccionamiento de la pulsación de forma siempre alternada (Arriba, abajo, arriba… sucesivamente)
	**Púa directa:** Se realiza una ejecución del direccionamiento de la pulsación de forma siempre hacia una misma dirección en este caso descendentemente (Abajo, abajo, abajo… sucesivamente)
	**Púa indirecta:** Se realiza una ejecución del direccionamiento de la pulsación de forma siempre hacia una misma dirección en este caso descendentemente (Arriba, arriba, arriba… sucesivamente)
	**Digitación mano izquierda:** Se expresa con números del 0 al 4 la indicación como se debe ejecutar ya sea cuerda al aire (**0**) o presionando con los dedos (**1,2,3** y **4**)

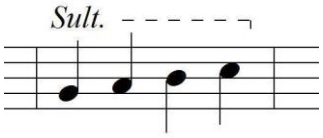
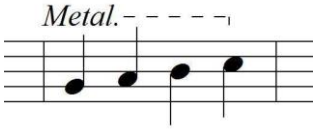
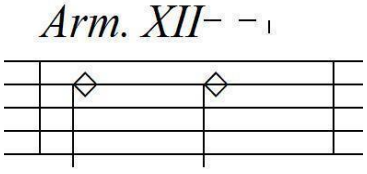
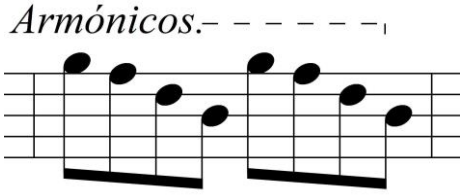
	**Media Cejilla:** Se utiliza presionando dos cuerdas consecutivas con la falange distal, se utiliza principalmente para ayudar en la facilidad y agilidad en la ejecución de intervalos de cuarta
	**Cuerda:** Se expresa con un número dentro de un círculo la indicación de la cuerda donde se debe ejecutar la digitación
	**Digitación mano derecha:** Indica la respectiva digitación de los dedos de la mano derecha con la que se debe pulsar la cuerda **“p”** (pulgar), **“i”** (índice), **“m”** (medio) y **“a”** (anular)
	**Con plectro:** Su ejecución indica pulsar determinada sección con un plectro, pajuela o púa, normalmente se les indica a instrumentos que no comparten el uso de este elemento cotidianamente como el Tiple y la Guitarra
	**Trémolo para bandolas:** Es una rápida sucesión de repeticiones de la misma nota, para este instrumento se requiere ejecutarlo con plectro, plumilla o púa
	**Trémolo para Tiples y Guitarras:** Es una rápida sucesión de repeticiones de la misma nota, en este caso es posible realizarlo ya sea con plectro o con las uñas de los dedos
	**Trémolo a varias cuerdas:** Es una rápida sucesión de repeticiones de la misma nota particularmente en varias cuerdas creando un efecto de duración e intensidad más constantes
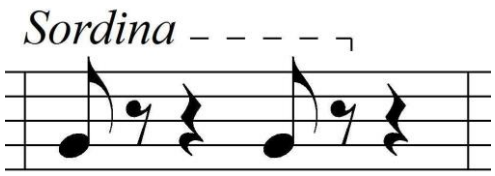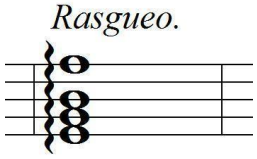
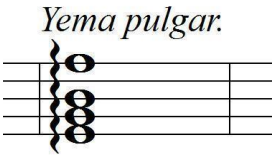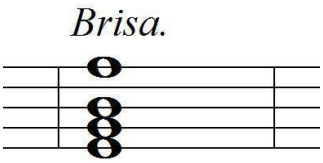
	**Trémolo glisando:** Consiste en ejecutar el mismo trémolo mencionado anteriormente mientras se hace un glisando sobre la cuerda respectiva, se debe presionar bien con la mano izquierda para lograr el efecto.

6.1.2.2 Convenciones tímbricas.

Las características de estos elementos técnicos se basan en la forma de pulsación de la mano derecha, buscando diferentes timbres, texturas y efectos que se pueden lograr gracias a las cualidades sonoras de los instrumentos.

Cuadro 2. Síntesis convenciones tímbricas. (Anexo B)

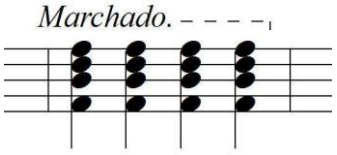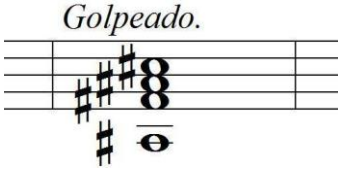
	**Sul Tasto:** Se efectúa pulsando cerca de los trastes del instrumento, produciendo un sonido pastoso, dulce y delicado.
	**Metálico:** Se efectúa pulsando cerca del puente del instrumento, produciendo un sonido estridente y fuerte.
	**Armónicos naturales:** Se produce cuando se pulsa una cuerda naturalmente, y al mismo tiempo otro dedo de la mano izquierda roza la misma cuerda en un traste definido, indicado en este caso en números romanos, puede ser (**III, V, VII, IX, XII**)
	**Armónicos artificiales:** Este se produce cuando se pulsa una cuerda mientras la mano izquierda está digitando sobre el mástil, el armónico se ejecuta con solo la mano derecha, usando el plectro y el dedo índice sobre el traste indicado a partir de la digitación en mano izquierda.

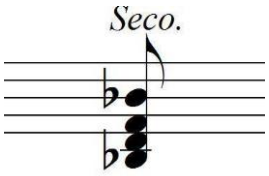
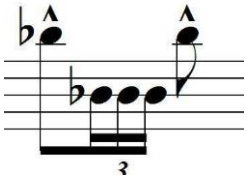
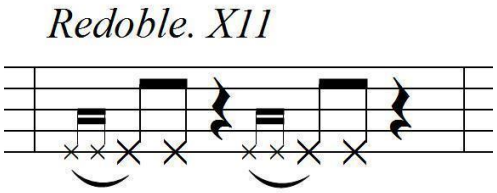
	**Sordina:** Este efecto se realiza pulsando la cuerda y al mismo tiempo oprimiendo levemente con la palma de la mano derecha cerca del puente, creando un sonido sordo o apagado
	**Rasgueo:** Se ejecuta rasgueando las cuerdas simulando el efecto de un arpegio
	**Rasgueo con Yema del Pulgar:** Se ejecuta rasgando las cuerdas con la yema del pulgar, otorgando un efecto dulce y expresivo, se emplea principalmente en acordes
	**Brisa:** Efecto característico del Tiple, que se ejecuta pulsando las cuerdas con las yemas y las falanges interiores de la mano derecha.

6.1.2.3 Convenciones rítmicas.

Las características de estos elementos técnicos se basan en lograr un efecto rítmico-percutido en los instrumentos de la organología, gracias al uso de digitaciones extendidas, las cuales se basan en una forma de pulsación específica usando diferentes zonas del instrumento a las convencionales, logrando un efecto explosivo y dramático en las adaptaciones.

Cuadro 3. Síntesis convenciones rítmicas. (Anexo B)

	**Marchado:** Es una expresión que significa imitar el ritmo de marcha
	**Golpeado:** Es un efecto de carácter percutido, se realiza golpeando agresivamente con el dedo medio en determinado acorde

	**Seco:** Es una articulación que expresa contundencia y mucha fuerza, pero de muy corta duración, normalmente se utiliza para finalizar una frase o movimiento
	**Marcato:** Es un signo de articulación que indica que una nota, acorde o pasaje se interpreta más fuerte con respecto a su intensidad original y de la música alrededor
	**Sordina/Rasgueo:** Efecto de carácter percutido, se realiza rasgueando todas las cuerdas del instrumento y presionando levemente el mástil con la palma de la mano
	**Redoble:** Efecto utilizado en la guitarra simulando las cualidades de un redoblante, se efectúa superponiendo la 5ta cuerda sobre la 6ta presionándolas en un traste determinado en este caso el doceavo (XII)

6.2 Capítulo II. SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS.

En este capítulo se presentan los resultados de los análisis en el siguiente orden: Búsqueda y selección de obras; Análisis musical de las obras; Análisis musical de las obras 20th Century Fox Fanfare, Main Title, Duel of the Fates, Imperial March y Throne room compuestas para la saga de Star Wars y Análisis musical de la obra Hedwig's Theme compuesta para la película de "Harry Potter y la piedra filosofal".

6.2.1 Búsqueda y selección de obras.

Se realiza una búsqueda del repertorio basados en el estilo musical cinematográfico, que cumplan los parámetros anteriormente mencionados (Adaptabilidad y popularidad). A partir de esto se seleccionaron las siguientes obras originales de las películas "Star wars" y "Harry Potter" escritas por el compositor John Williams, se gestionó por medios informáticos y plataformas virtuales los Scores originales de las obras, gracias a comunidades en línea que están interesadas de igual manera en la investigación sobre música para cine.

Score Original 1. 20th Century Fox Fanfare. (Anexo C)

Score Original 2. Star Wars Suite. (Anexo C)

Score Original 3. Duel of the Fates. (Anexo C)

Score Original 4. Hedwig`s Theme. (Anexo C)

6.2.2 Análisis musical de las obras.

Por medio del estudio se determinan los diferentes aspectos musicales que se deben de tener en cuenta dentro de un análisis musical (Forma, melodía, armonía, discurso musical), esto hace propicio un criterio más acertado al momento de construir las adaptaciones deseadas.

6.2.2.1 Análisis musical de las obras 20th Century Fox Fanfare, Main Title, Duel of the Fates y Imperial March compuestas para la saga de Star Wars.

Star Wars Suite: Para la realización de esta adaptación musical se tuvieron en cuenta 5 momentos musicales característicos de la saga Star Wars, se escogieron por su relevancia con respecto a los personajes principales del film, sus temáticas contrastantes y además de las posibilidades de una efectiva adaptabilidad al formato escogido, con ello se pretende concebir una adaptación con una forma musical tipo “Suite” por lo tanto las obras musicales escogidas se tomarán en su totalidad o en algunos casos sólo algunos de sus fragmentos más destacables a los cuales se les realizará de igual manera su respectivo análisis, esto se hace con el propósito de no extender mucho la duración en su totalidad y por conveniencia del formato. De las cinco (5) composiciones cuatro (4) de ellas corresponden directamente como composiciones de John Williams y una (1) de ellas del compositor Alfred Newman las cuales todas se encuentran participes directamente en alguna o varias películas de la saga.

A continuación, identificamos el orden y su respectivo compositor de la adaptación que se pretende realizar:

I. 20th Century Fox Fanfare (Alfred Newman)
II. Star Wars Main Title (John Williams)
III. Duel of the Fate (John Williams)
IV. Imperial March (John Williams)

Tabla 1. Star Wars Suite forma general. (Anexo D)

STAR WARS SUITE FORMA GENERAL			
I. 20th Century Fox Fanfare	**II. Star Wars Main Title**	**III. Duel of the Fate**	**IV. Imperial March**
Compás (1-9)	**Compás (1-69)**	**Compás (43-140)**	**Compás (141-199)**

Esta es la forma general en la cual se pretende realizar la adaptación uniendo los diferentes momentos musicales escogidos, también se especifica el orden y los determinados compases a los cuales se tomarán en cuenta de los Score originales de cada obra.

I. 20th Century Fox Fanfare

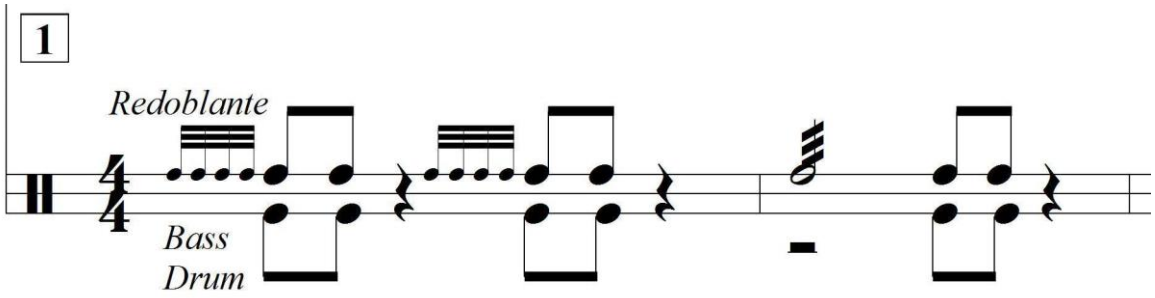
Alfred Newman es considerado uno de los compositores más influyentes y respetados de la edad de Oro de Hollywood, fichando 44 nominaciones y nueve premios de la academia cinematográfica de las artes en su carrera, además fue el director oficial de la cadena cinematográfica “20th Century Fox” por algunas décadas. En el año 1933 escribió la emblemática fanfarria como “Logomusic” de la apertura de “20th Century Fox”, la cual hasta la actualidad es utilizada en sus producciones cinematográficas.
George Lucas introdujo esta fanfarria al estreno de la película “STAR WARS” en 1977, cabe destacar que al igual que la fanfarria y el tema principal de Star Wars se encuentren en la tonalidad de Si Bemol Mayor, haciendo de la fanfarria casi un breve preludio a la partitura del tema principal de la saga.

Tabla 2. 20th Century Fox Fanfare forma musical. (Anexo D)

I. 20th CENTURY FOX FANFARE FORMA MUSICAL		
INTRO	**TEMA I**	**TEMA II**
Compás (1-2)	**Compás (3-5)**	**Compás (6-9)**

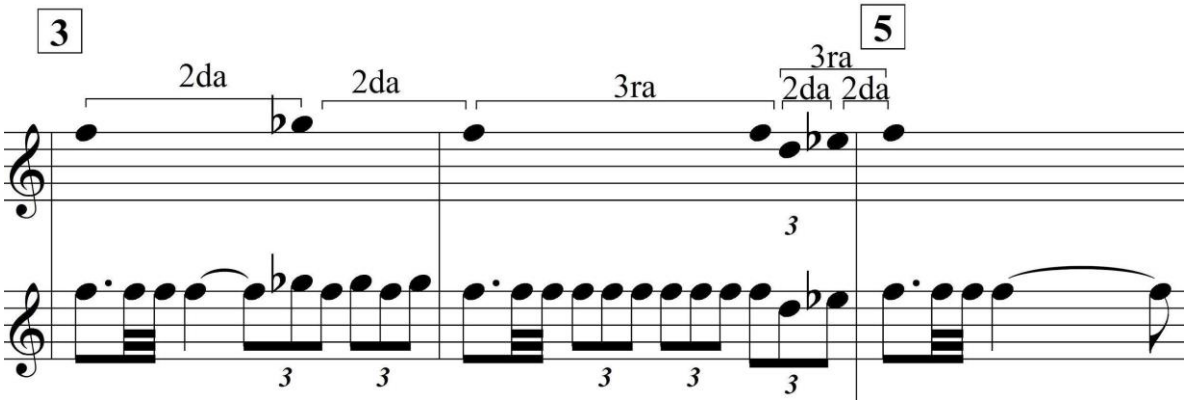
Introducción:
El comienzo de la 20th Century Fox Fanfare cuenta con un preámbulo rítmico por parte de la percusión otorgando fuerza y carácter antes de la entrada por parte de la sección de bronces y metales tales como Cornos, Trompetas y Trombones otorgándole brillantes y majestuosidad característica de este tipo de piezas musicales.

Figura 4. Introducción 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E)



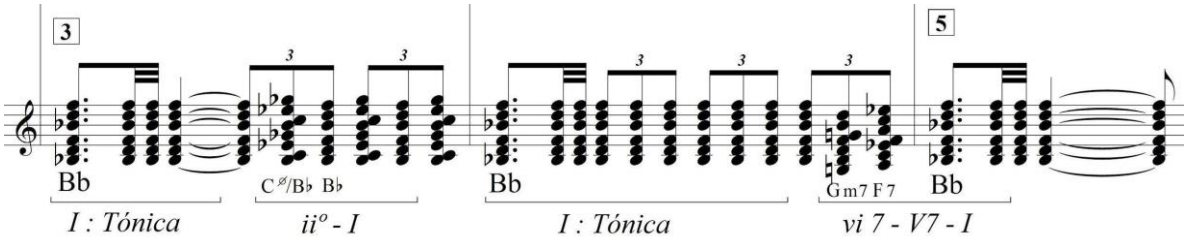
Tema I:
Se emplea elementos rítmicos predominantes en la melodía que son constantemente repetitivos además encontraste la construcción interválica que compone la melodía es aparentemente sencilla, utilizando repetitivamente intervalos de 2da menor tanto ascendente como descendentemente.

Figura 5. Tema I 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E)



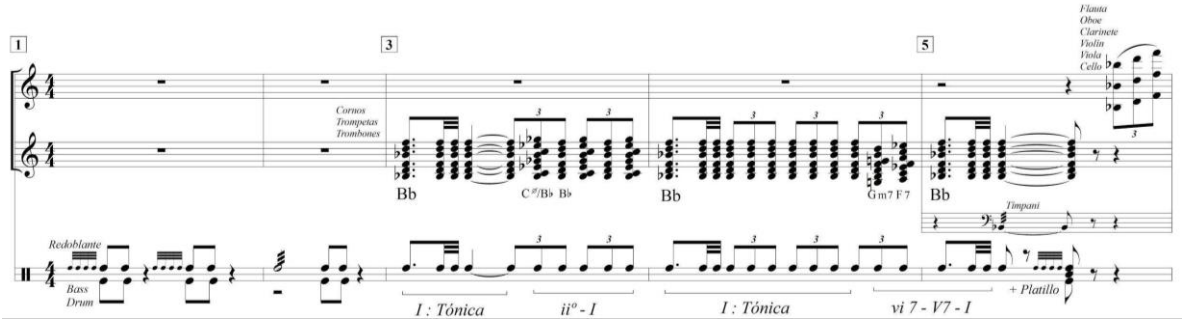
Armonía:
La fanfarria consta de gran fuerza por parte de los bronces y percusión en bloque resaltando un claro énfasis rítmico en su mayoría en tónica B-bemol mayor, en el compás 4 y 5 encontramos un enlace (I-vi-V-I) el cual crea una “Cadencia Perfecta” para concluir el primer tema.

Figura 6. Síntesis de la armonía 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E).



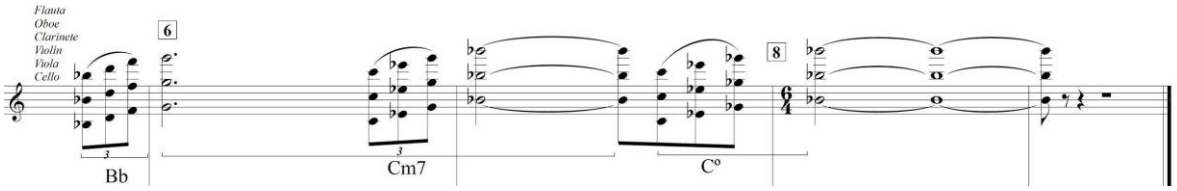
Este primer tema emplea principalmente elementos rítmicos ya que es característico en este tipo de obras, el acompañamiento armónico está constituido por los instrumentos de bronces (Cornos, Trompetas y Trombones) y la selección de percusión en un unísono rítmico otorgándole fuerza y contundencia.

Figura 7. Análisis y reducción tema I 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E)



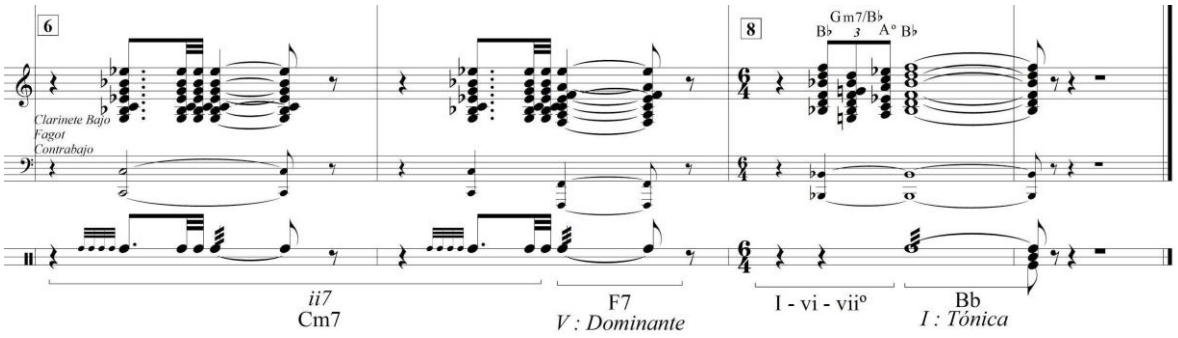
Tema II:
Las características de este tema destacan en gran medida los aspectos melódicos más que rítmicos en comparación al tema anterior, en este caso utiliza como base arpegios en tresillos y corcheas anacrúsicos construidos por la progresión armónica que la compone (Bb – Cm7 - C°).

Figura 8. Tema II 20th Century Fox Century Fanfare. (Anexo E)



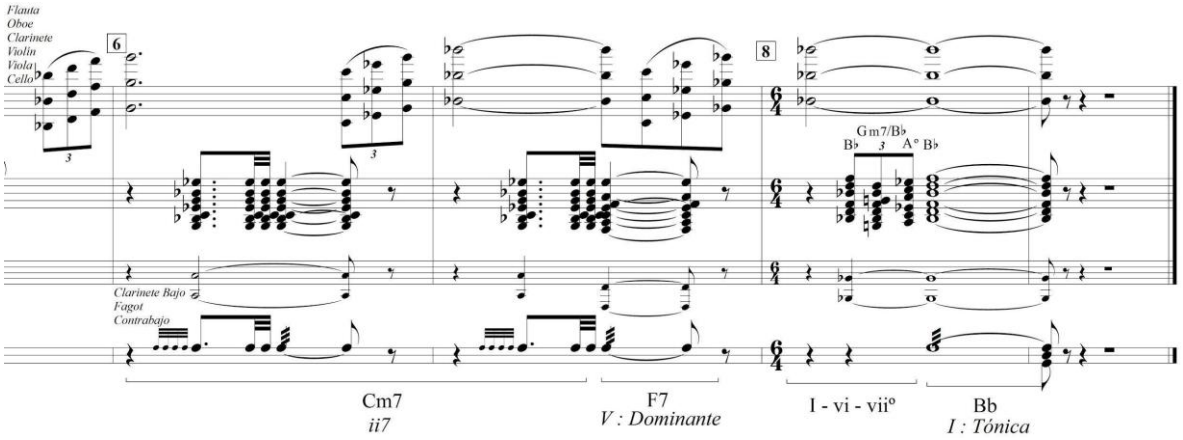
Armonía:
Con respecto al acompañamiento, emplea las mismas cualidades tanto rítmicas como tímbricas que se habían expuesto anteriormente con adición de algunos instrumentos (Clarinete bajo, Fagot y Contrabajo) complementando el registro grave en la armonía. Se presenta una progresión armónica ii7 – V7 (Cm7–F7) en los compases 6 al 7 y finalizando armónicamente I – vi – viiº - I (Bb-Gm7-Aº-Bb) en el compás 8.

Figura 9. Análisis armónico 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E)



Esta segunda parte evidencia de igual manera contundencia rítmica en encontraste de un desarrollo mucho más evidente de una construcción melódica.

Figura 10. Análisis y reducción tema II 20th Century Fox Fanfare. (Anexo E)



II. Star Wars Main Title

Tabla 3. Star Wars Main Title Forma musical. (Anexo D)

II. STAR WARS MAIN TITLE FORMA MUSICAL						
INTRO	**SECCIÓN A**		**SECCIÓN B**		**SECCIÓN A**	**TRANSICIÓN**
Fanfarria Compás 1-3	**Tema I (Principal) Compás 4-11**	**Tema I (Variación) Compás 12-19**	**Tema II Compás 19-27**	**Tema II (Variación) Compás 27-37**	**Tema I (Repetición) Compás 38-55**	**Compás 56-61**

"Una de las cosas más importantes es lograr crear una emoción en el público. La película puede ser cómica, triste, o de terror, pero siempre debe existir el elemento de emoción. Debe hacer que el pueblo se sienta bien, o que se ría, o que brinque del asiento". GEORGE LUCAS[28]

Introducción:

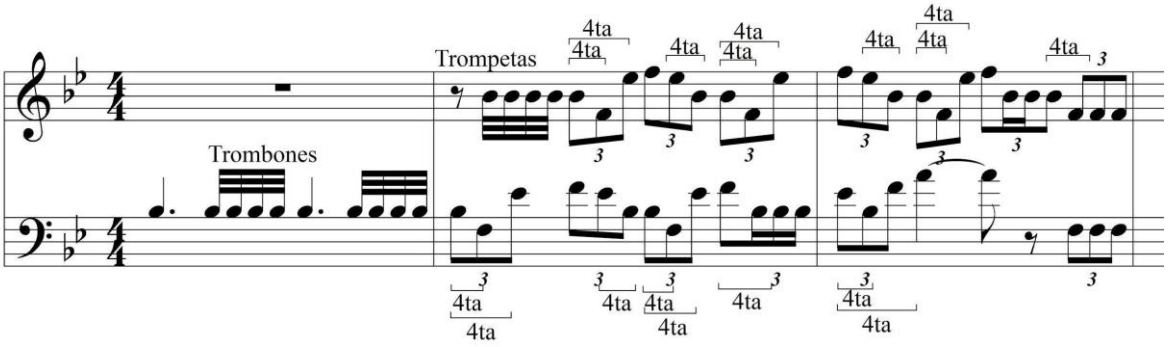
"La música tenía que golpear a la cara y producir algo muy fuerte…tratar de encontrarlo de forma que se dé en el registro más brillante de las trompetas, los cornos y los trombones, y así obtener una fanfarria centelleante en la apertura de este tema". JOHN WILLIAMS[29]

El comienzo de la Fanfarria proporciona gran parte del material para la música que viene, en términos de intervalos musicales, hay un predominio de cuartos en su melodía.

[28] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 297
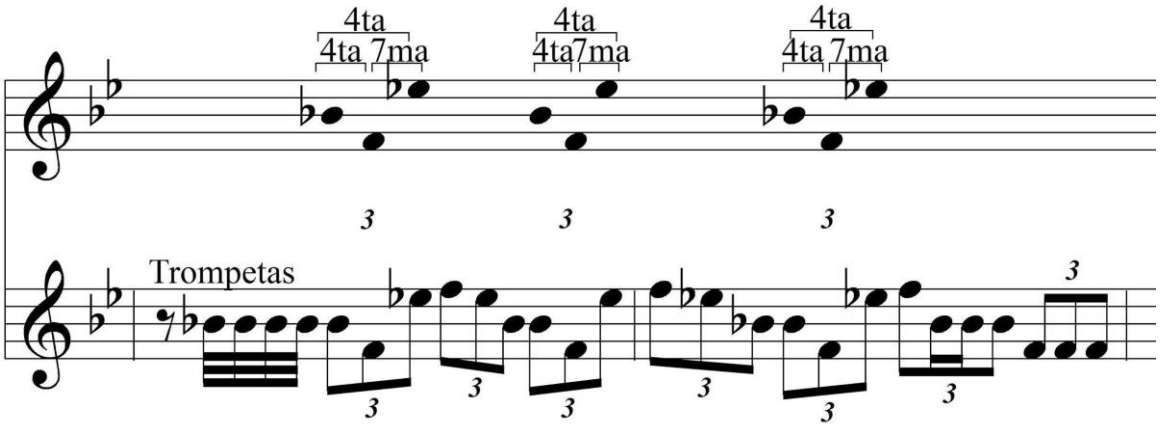
[29] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 303

Figura 11. Introducción Main Title. (Anexo E)



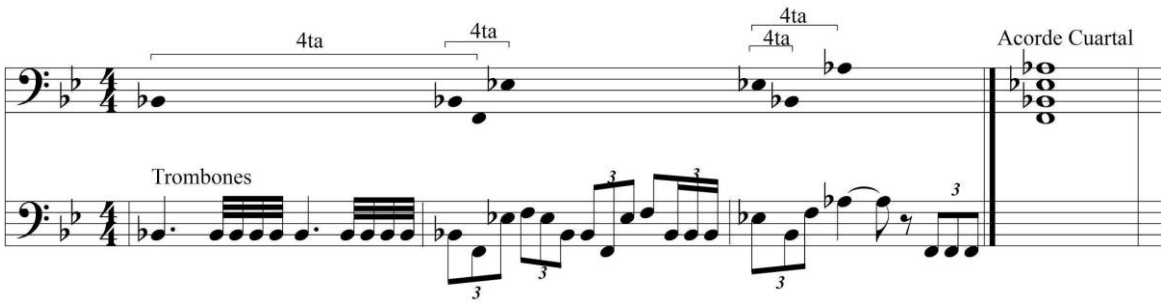
Especialmente cuando se usan en bronces, las cuartas tienden a sugerir fuerza y heroísmo. Así que un uso liberal de ellos aquí ya nos permite saber que este cuento mítico involucra a algún tipo de héroe. Pero una mirada más cercana revela que la fanfarria combina dos intervalos de cuarta (4ta) y una séptima (7ma) que resuelve en un motivo de tres notas que se repite varias veces.

Figura 12. Análisis interválico Main Title. (Anexo E)



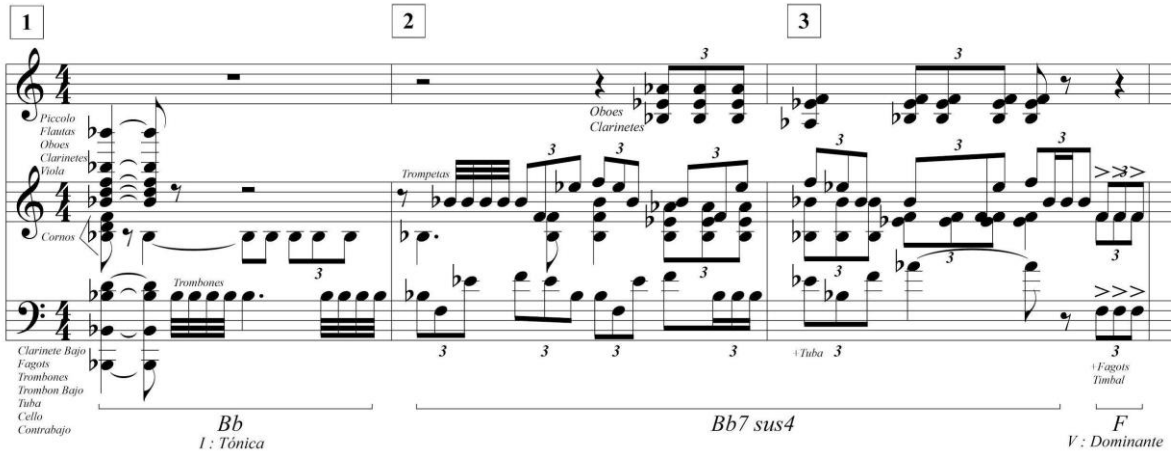
Armonía:
La fanfarria comienza con la mítica explosión orquestal en el acorde tónica
B-bemol mayor. La armonía de las líneas rápidas de los bronces no suena como un acorde en bloque sino más bien al tocar las notas de un acorde de a una por vez. Agrupando todas las notas de estas líneas juntas, lo que resulta es un acorde construido en cuartos, o lo que se conoce como acorde “Cuartal” (en el siguiente diagrama, cambio la línea de los trombones una octava para que sea más legible su comprensión).

Figura 13. Síntesis armónica Main Title. (Anexo E)



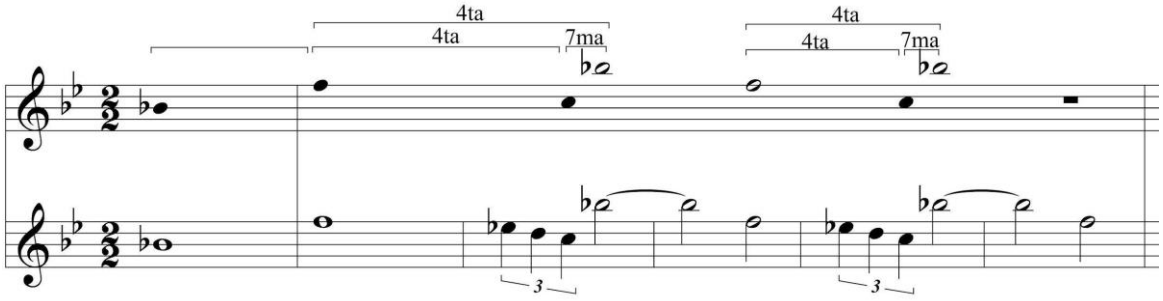
El acompañamiento armónico está constituido por la familia de maderas, cuerdas frotadas y algunos bronces, creando una masa orquestal contundente y majestuosa, su acompañamiento se representando en forma de bloques armónicos coherentes con la rítmica melódica, además de crear una transición entre Bb (Tónica) a un acorte conformado por intervalos de cuarta (Bb7 sus4) haciendo alusión al motivo melódico y finalmente resolviendo en F (V: Dominante).

Figura 14. Análisis y reducción introducción Main Title. (Anexo E)



Tema I (Principal):
Este motivo se caracteriza por representar al protagonista del film (Luke Skywalker) y además ser el emblema representativo de toda la saga Star Wars; sus principales características ya fueron expuestas por la fanfarria del inicio retomando los intervalos de 4ta y 7ma, además de un importante salto de 5ta en su apertura. “Cuando pensé en un tema para Luke y sus aventuras – menciona Williams en sus notas – Compuse una melodía que reflejara la atrevida, intrépida, masculina y noble cualidad que vi en el personaje… este tema en particular presenta el brillo en la totalidad de la gloriosa sección de bronces de la orquesta”.

Figura 15. Tema I análisis interválico Main Title. (Anexo E)



"En mi mente una muy simple, muy directa melodía salta en una octava de una forma muy dramática, y tiene un tresillo en ella que resulta muy atrapante." JOHN WILLIAMS[30]

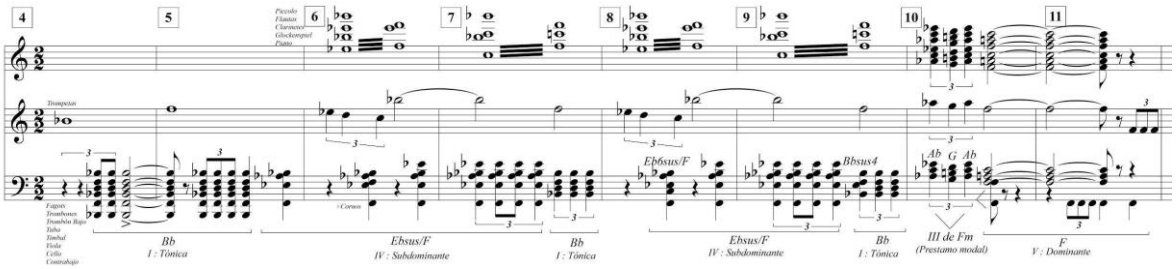
El salto de apertura de 5ta en las trompetas es en sí mismo es un símbolo de heroísmo, pero además la melodía también da el salto de un séptimo que ya habíamos observado en la fanfarria. En estos valores de nota más lentos, este salto más grande tiene un impacto más profundo en nosotros, especialmente al estar en la parte superior del registro melódico de la trompeta con un salto de 7ma culminante hasta Bb. Si la quinta apertura señala a un héroe, este segundo salto más grande señala a un superhéroe.

Armonía:

Comienza con una explosión de armonía tónica Bb, que luego alterna con el mismo acorde de Bbsus/F antes de llegar a su fin en el acorde dominante. Este acorde dominante le da a la música una sensación de avance, ya que lo que realmente queremos escuchar una resolución a tónica para cerrar la frase. Cuando una frase se ve privada de este cierre tónico, sentimos que la música debe seguir adelante para alcanzarla. Y, de hecho, cada frase en este título principal termina en un dominante; nunca llegamos a una conclusión tónica. En términos míticos, esto podría verse como un reflejo musical apropiado del superhéroe cuyo trabajo nunca termina por completo. El acompañamiento cumple una función rítmico armónica por gran parte de la orquesta entre ellos se encuentran las cuerdas frotadas, algunos instrumentos de bronce y percusión sinfónica, además de una importante participación de las maderas abarcando la función armónica en un registro superior creando un efecto de acordes trinados.

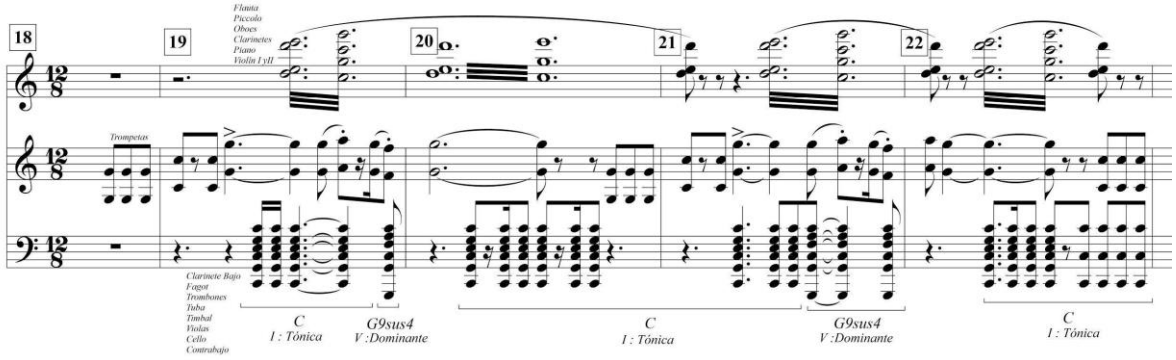
[30] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 303

Figura 16. Análisis y reducción tema I Main Title. (Anexo E)



Este tipo de acompañamiento es muy característico de John Williams, en posteriores participaciones cinematográficas emplea las mismas técnicas orquestales como por ejemplo en la “Superman March” del film Superman de 1981.

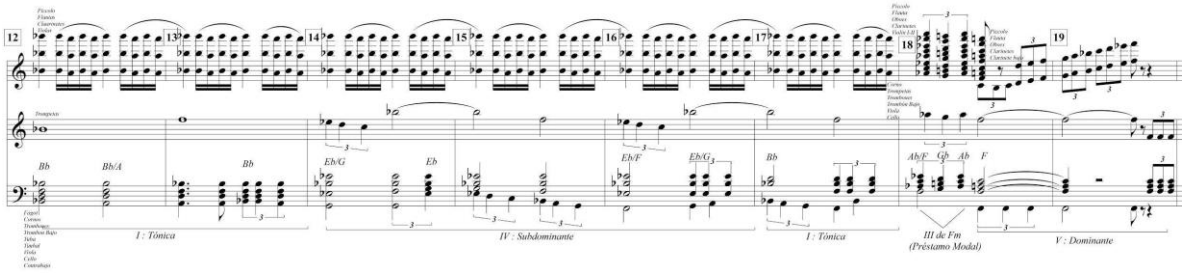
Figura 17. Análisis y reducción Superman March. (Anexo E)



Emplea de una manera muy similar un efecto brillante que sugiere algo celestial o divino representado por el trémolo de los instrumentos de registros superiores, además de un bloque rítmico armónico por parte del registro grave con acordes de gran poder otorgando una acción heroica y dinámica sugestiva a las características del personaje principal, utilizando una progresión armónica de acorde tónica hacia dominantes suspendidas (G9sus4).

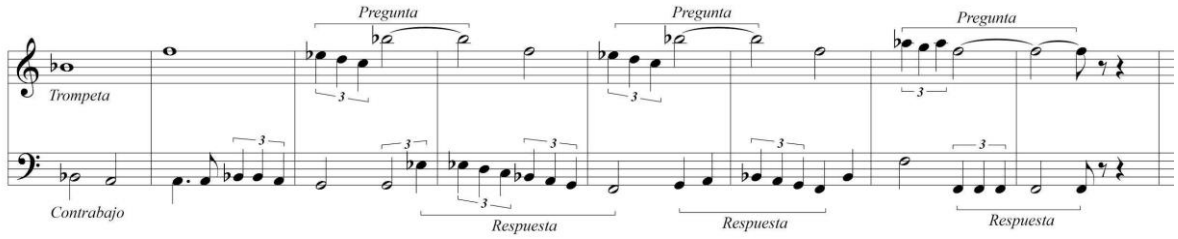
Tema I (Variación):
Este fragmento repite exactamente el leitmotiv de nuestro personaje principal sin embargo John Williams siempre intenta dar variación y continuidad ya sea en la armonía o en los diferentes efectos orquestales, en este caso el acompañamiento rítmico armónico no es tan denso como en la anterior frase sin embargo claramente es enfatizado en un ritmo marcial, de igual manera emplea un efecto de brillantes por parte de algunos instrumentos de madera y cuerda con una figura rítmica cíclica, además de otorgarle al bajo un mayor énfasis melódico.

Figura 18. Análisis y reducción tema I (variación) Main Title. (Anexo E)



Aquí se hace más claro el juego pregunta/respuesta entre la melodía principal y el bajo.

Figura 19. Análisis interválico Main Title. (Anexo E)



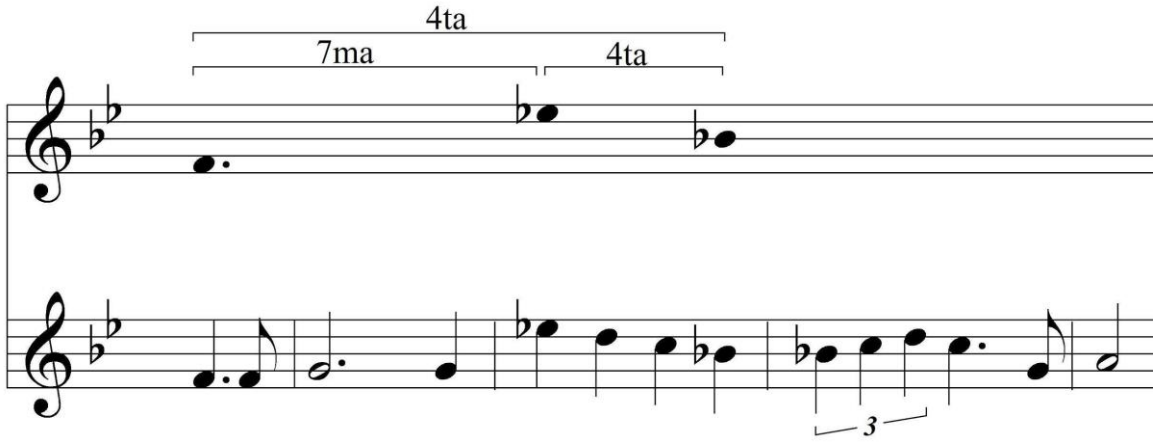
Tema II:

"Y contrastarlo con el segundo tema que era lírico y romántico y también de aventura. Y darle a todo un carácter ceremonial, no es una marcha, aunque anda muy cerca". JOHN WILLIAMS[31]

La sección central del título principal comienza con una melodía que puede parecer bastante diferente de todo lo que ha sucedido antes. Pero incluso aquí, se trata de un reordenamiento del motivo de tres notas usados por los anteriormente temas.

[31] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 303

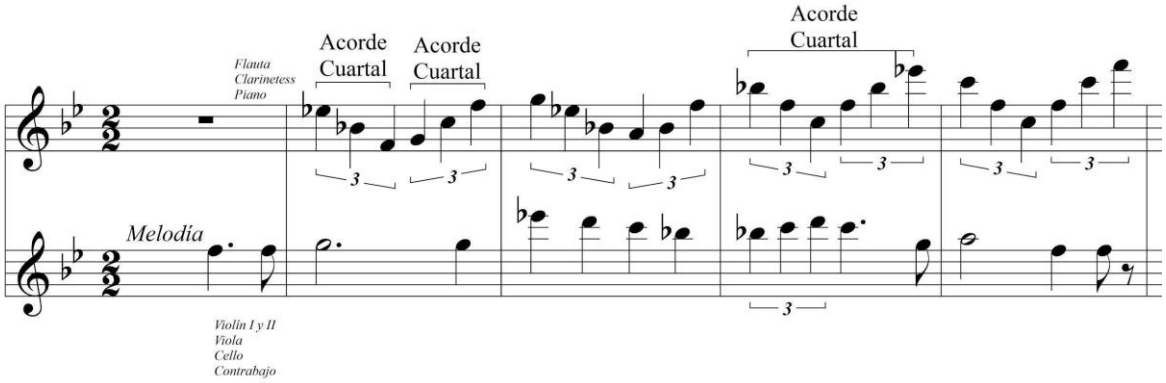
Figura 20. Análisis interválico tema II Main Title. (Anexo E)



Esta vez, sin embargo, los instrumentos de bronce están ausentes y la melodía se hace más lírica al marcar para cuerdas y continuar principalmente en el movimiento gradual. Y, sin embargo, el motivo de tres notas es la base de todo esto, lo que sugiere que lo que estamos escuchando es el lado más amable y compasivo de un superhéroe.
Este entorno más compasivo se traslada al regreso de la gran canción heroica, que ahora también se anotó para cuerdas, pero también se combinó con cuernos franceses, una versión más suave de las trompetas más agresivas que escuchamos antes. Parecería que incluso durante sus hazañas más heroicas, nuestro superhéroe logra tener un corazón.

Incluso la sección central, que sigue un esquema diferente, contiene acordes cuartales en una línea dada a los vientos y al piano.
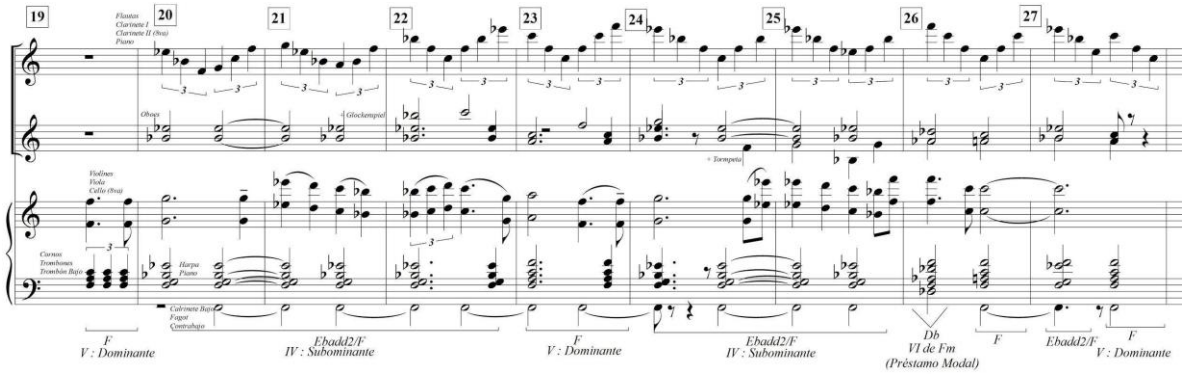
Figura 21. Análisis elementos orquestales Main Title. (Anexo E)



Armonía:
Se presenta un acompañamiento más ligero, creando un contraste con respecto a la sección anterior, se encuentra en su mayor parte en región de dominante de la

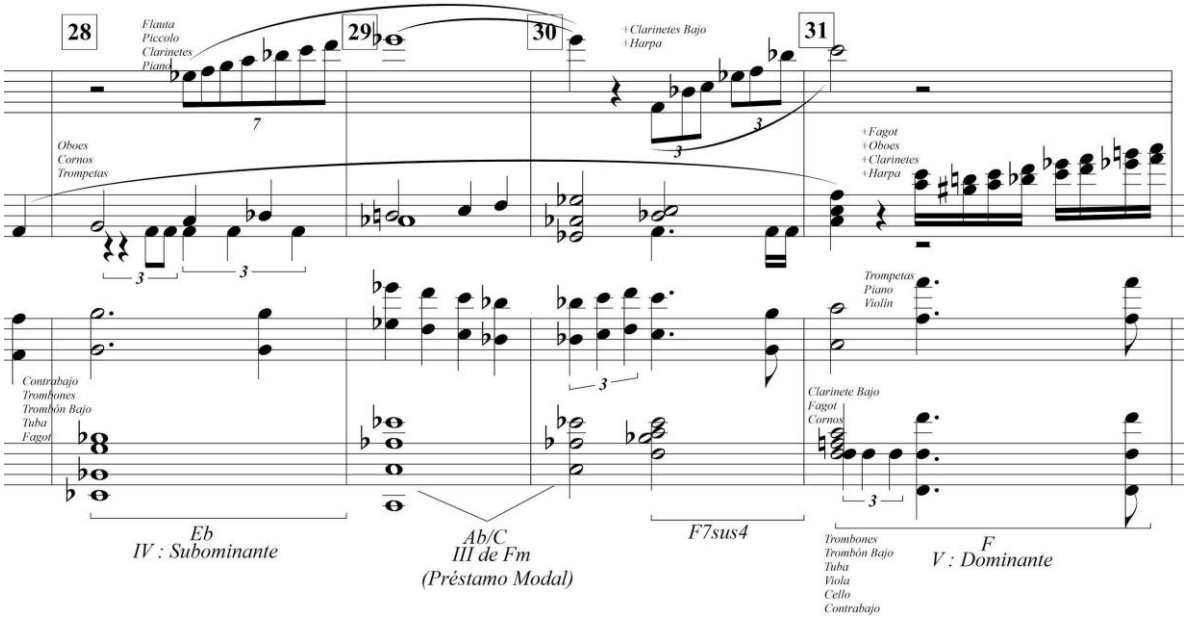
tonalidad inicial, las progresiones empleadas son V-IV-vim/V-V (F-Ebadd2-Db-F) esta conexión armónica es otra forma en que podemos escuchar esta sección lírica como el lado más suave del personaje principal. (Imagen 19)

Figura 22. Análisis y reducción tema II Main Title. (Anexo E)



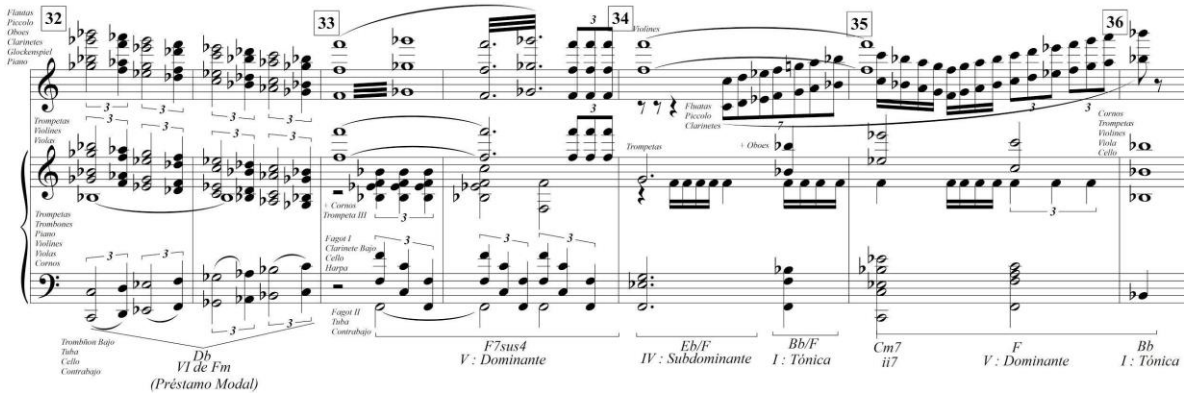
Tema II (Variación):
Esta frase comparte los mismos aspectos melódicos por parte de las cuerdas frotadas (violines, violas y cellos), se encuentra una contra-melodía por parte de las trompetas, cornos y oboes, armónicamente se emplea una progresión IV-iii/Fm-V7sus4-V (Eb-Ab-F7sus4-F), la cual va conduciendo a la variación más evidente a partir del compás 31.

Figura 23. Análisis y reducción tema II (variación) Main Title. (Anexo E)



Esta frase posee cualidades de conducción o puente hacia el retorno del tema principal, emplea gran masa orquestal y presenta material melódico nunca antes visto.

Figura 24. Análisis y reducción tema II (variación) Main Title. (Anexo E)



III. Duel of the Fate

El tema "Duel of the Fates", estrenado en 1999 en la pre-cuela de la saga cinematográfica Star Wars "*Episodio I: La amenaza fantasma"* el cual fue escrito para coro mixto y orquesta, está hecho por un procedimiento que no es muy asociamos a la trilogía original de Star Wars. La obra cuenta con sólo tres elementos: El primer lugar, los bloques del coro en registro medio y agudo (con texto en sánscrito), luego una melodía simple en la madera y en tercer término un ostinato en las cuerdas con una pequeña célula repetida sin variación extraída en disminución de la melodía. Estos elementos son presentados uno a uno y luego combinados dentro de toda la orquesta, sin sufrir modificaciones internas (salvo un par de cambios de tonalidad).

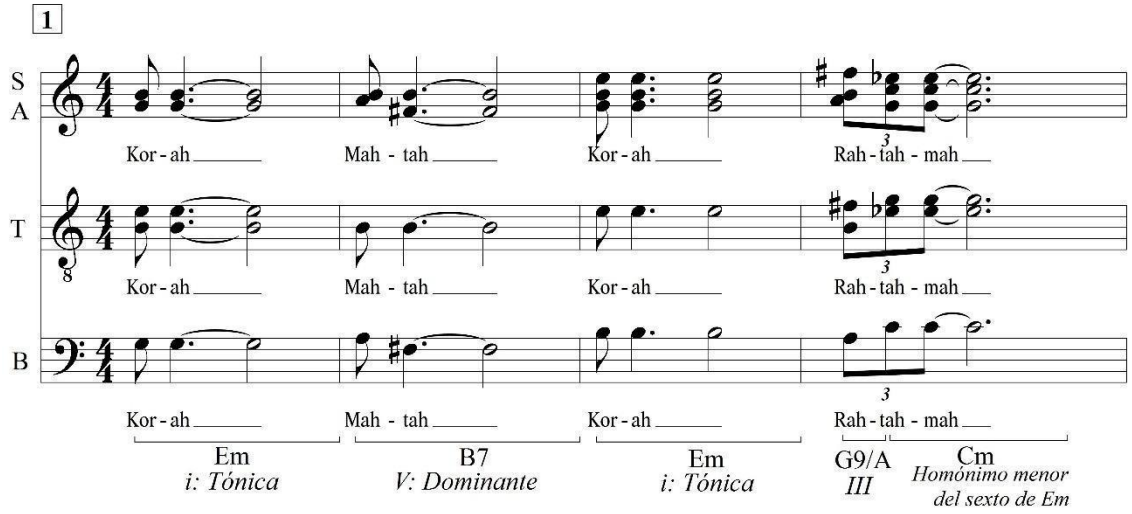
Tabla 4. Forma musical Duel of the Fates. (Anexo D)

III.DUEL OF THE FATE FORMA MUSICAL									
Tema	*I'*	*Ostinato*	*II*	*Ostinato*	*II*	*Ostinato*	*I*	*Ostinato*	*I y II*
Compás	*1*	*5*	*11*	*21*	*25*	*33*	*37*	*45*	*49*
Tema	*I'*	*III*	*I*	*Ostinato*	*Ostinato*	*II'*	*Ostinato*	*II'*	*III*
Compás	*57*	*62*	*66*	*74*	*78*	*82*	*84*	*88*	*100*
Tema	*I*	*III*	*Ostinato*	*I*	*Ostinato*	*II*	*I*	*III*	*Ostinato*
Compás	*104*	*112*	*116*	*120*	*124*	*132*	*138*	*146*	*150*

En particular esta obra posee una forma musical bastante particular ya que los temas cambian a cada instante, creando un movimiento continuo en la obra, estos temas o elementos musicales poseen a medida que transcurre la obra cambios ya sea sobre su número de compases, instrumentación, armonizaciones, cambios dinámicos etc.. Estos se encuentran en su totalidad sobre la tonalidad de Mi menor (Em) y Do menor (Cm).

Tema I:
Se observa que el motivo de este tema consta de una misma célula rítmica (corchea y negra con puntillo ligada a una blanca) la cual se encuentra en la tonalidad de Mi menor, también se evidencia escasez de notas de paso, bordaduras o saltos consonantes, este motivo aparecerá constantemente en el transcurso de la obra interpretado en su mayoría solo por el coro y en algunas veces por otros instrumentos de la orquesta, este tema está representado por el personaje "*Darth Maul"* aprendiz de "Darth Sidius" quien hizo parte de la "*Orden Sith*".

Figura 25. Tema I Duel of the Fates. (Anexo E)



Armonía:
Encontramos en el (compás 1 al 3) un enlace de Tónica–Dominante-Tónica (Em-B7-Em) además comparten la misma célula rítmica, el compás 4 donde aparece la rítmica de tresillo ocurre una cadencia, la armonía cambia de Sol mayor con novena, el cual tensiona para resolver a Do menor del compás final, el cual es el homónimo menor del sexto grado de Em.

"Esta pieza coral, la cual tiene relación con un enfrentamiento de espadas y que está hacia el final de la película, fue el resultado de mi opinión acerca de que algo ritualístico y/o pagano y antiguo podía ser muy efectivo. Pensé que usar la introducción de un coro hasta cierto punto en la película podía ser lo correcto. Y, llevé esta simple idea un poco más lejos, pensé que necesitaba algún tipo de texto para esto. Uno de mis libros favoritos es la diosa blanca de Robert Graves, que es

básicamente una historia de la poesía, pero también tiene mucho que ver con el folclore celta. Recientemente escribí Los cinco árboles sagrados basados en este libro. Al leer sobre los cinco árboles sagrados, recordé el gran poema épico celta La batalla de los árboles, en el que dos campos de árboles son animados por un sacerdote druida y se convierten en guerreros, y al mando del druida, los árboles se congelan nuevamente y vuelven a ser árboles. Hay una estrofa en ese poema traducido por Graves del celta temprano al inglés moderno, que es más o menos: "Under the tongue root a fight most dread / While another rages behind the head." JOHN WILLIMAS[32]

Bajo la raíz de la lengua
Una lucha sumamente terrible,
Y otra furiosa
Detrás, en la cabeza.
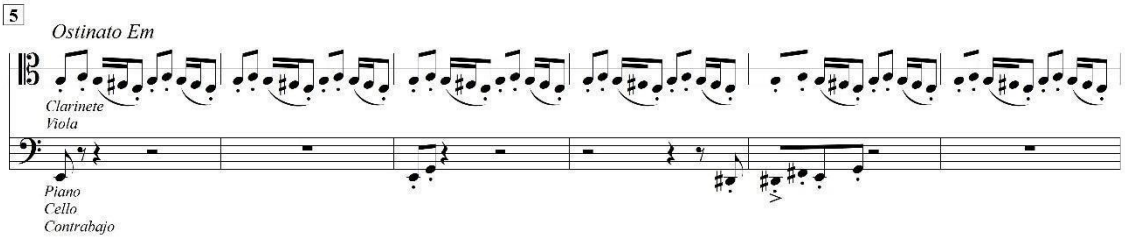
"Colaboré con algunos amigos de la universidad de Harvard, primero pidiéndoles que tradujeran el texto al Celta, luego al Griego, y finalmente al Sánscrito, buscando un buen sonido coral y buena vocalización. Nos gustaba que estuviera cantado en italiano porque las palabras no terminan en consonantes, como el inglés, pero resultaba muy difícil para cantar. El Celta no funcionó por la misma razón, ni tampoco el Griego. Pero el Sánscrito, es menos conocido y tiene un hermoso sonido, un magnífico lenguaje. Simplifiqué la estrofa, la que fue traducida literalmente y cada una de las palabras o sílabas fue usada independientemente o en combinaciones de ellas, las palabras "dreaded fight" por ejemplo, y repitiéndolas. Todos conocen esta idea del coro "Hallelujah", donde se canta la palabra durante veinte minutos. Esto da una atmósfera a la música."
JOHN WILLIAMS[33]

Ostinato:

El ostinato es ejecutado por primera vez por el clarinete y la viola, además de estar acompañado por el registro grave por parte del Piano, Cello y Contrabajo, esta figura rítmica permanece constante por casi toda la obra, únicamente adaptándose a la armonía que se encuentre en ese momento, continuamente se irán añadiendo tanto instrumentos como armonizaciones por tercera y sexta según el momento, incluso se alterarán las partes, los compases aumentarán o disminuirán y se añadirán pequeñas respuestas entre compases.

[32] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 340
[33] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 341

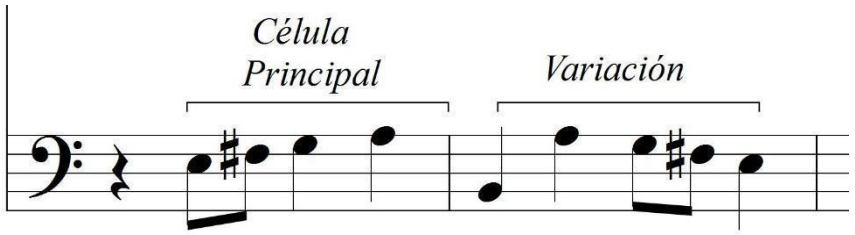
Figura 26. Ostinato Duel of the Fates. (Anexo E)



Tema II:

Encontramos dos secciones de este tema, la célula principal está conformada por dos corcheas y dos negras, la variación es la rítmica anterior pero invertida, primero las dos negras y luego las corcheas añadiendo una corchea más al final. Las corcheas del tema tienen función de notas de paso, también podemos encontrar un salto consonante en la parte de la variación. Este motivo estará presente en repetidas ocasiones en la obra incluso se llegará a mezclarse con el tema I.

Figura 27. Análisis tema II Duel of the Fates. (Anexo E)

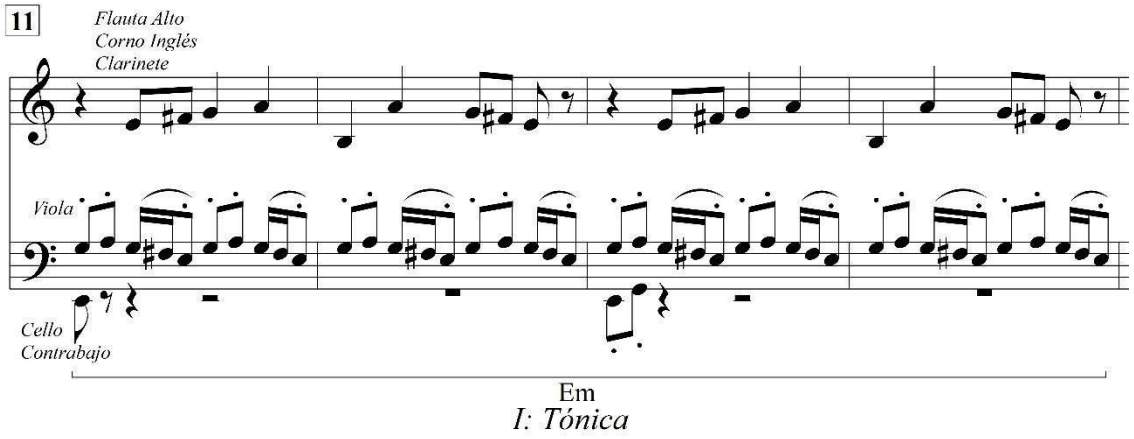


"Este tema es el "Tema del destino" y se reserva para los grandes duelos a vida o muerte entre los Jedis y los Siths podes imaginarlo como algo que asciende de un golpe, da un golpe abajo y vuelve a bajar, completamente simétrico sin ninguna preferencia por el ascenso ni el descenso, perfectamente equilibrado entre las fuerzas de la luz y el lado oscuro"[34] *JAIME ALTOZANO*

El Tema II consta de dos frases, la primera, ya anteriormente explicada, donde expone el material rítmico y melódico por parte de los instrumentos (Flauta Alto, Corno Inglés y Clarinete) el cual se repite en motivo en la misma tonalidad en este caso Eb.

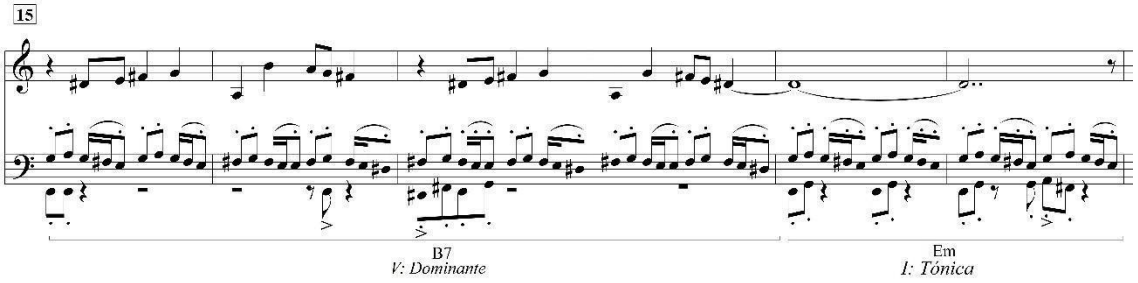
[34] ALTOZANO, Jaime. Análisis de la banda sonora de Star Wars. EL LADO OSCURO. https://www.youtube.com/watch?v=pobDlg_ShIw

Figura 28. Análisis melódico y armónico Duel of the Fates. (Anexo E)



La segunda frase comparte de igual manera los elementos rítmicos y melódicos básicos de la anterior frase acomodados a una nueva armonía que en este caso se encuentra en región de dominante (B7) y finalmente se crea una cadencia hacia tónica (Eb) partir del compás 17 con una prolongación significativa en la melodía.

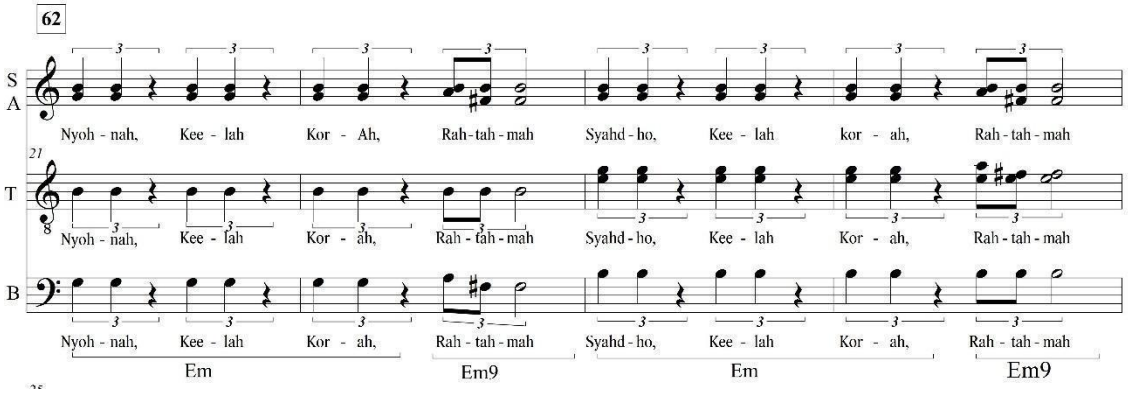
Figura 29. Análisis y reducción tema II Duel of the Fates. (Anexo E)



Tema III

Podemos encontrar en este tema ausencia de una cadencia, además está formada por una idea básica y una continuación, la primera formada por tresillo sobre el acorde de Mi menor, la siguiente formada por el mismo acorde con 9na (Em9) pero empleando células rítmicas diferentes dentro del tresillo final.

Figura 30. *Tema III Duel of the Fates.* (Anexo E)



IV. Imperial March

La Marcha Imperial, o "El tema de Darth Vader", es uno de los temas más generalizados y populares de la banda sonora de Star Wars de John Williams. Fue implementado por primera vez en la segunda película, Episodio V: The Empire Strikes Back, que fue estrenada en 1980.

"Traté de hacer una película que fuera tan divertida y entretenida como la primera, que pudiera mantenerse por sí misma y que pudiera verse aún sin haber visto la primera",[35] GEORGE LUCAS

John Williams buscó desarrollar material que podía unirse con el original y que sonara como parte de un todo orgánico; algo diferente, algo nuevo, pero una prolongación de lo que ya existía, este tema en particular fue inspirado tanto en la marcha fúnebre de Chopin (de la Sonata No. 2) como en la música marciana de Gustav Holst.
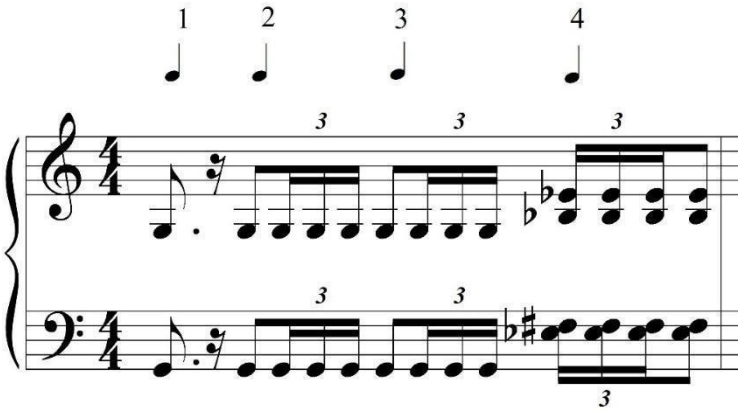
"A mí me pareció que el Tema de Darth Vader necesitaba tener al igual que todos los temas, dentro de lo posible, una fuerte identificación melódica, de manera que cuando se oyese el tema, o parte de éste, se lo pudiese asociar con el personaje. Los elementos melódicos necesitaban tener un fuerte sentido de identificación. En el caso de Darth Vader, los bronces resultaban evidentes dado su carácter militar, su autoridad y su ominosa mirada. Esto se traduce en una fuerte melodía militar que cautiva inmediatamente, simplemente, en un modo menor, puesto que es amenazante".[36] JONH WILLIAMS

[35] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 313

[36] ASCHIERI, Roberto. OVER THE MOON La música de John Williams para el cine. Universidad Diego Portales, 1998. P. 317

Motivo rítmico
Este motivo rítmico se encuentra presente en la obra de principio a fin, su función puede considerarse como un pedal, puesto que incluso se mantiene mientras el motivo melódico es interpretado por otros instrumentos, además comprende un ritmo distintivo que le ofrece un carácter marcial a la obra.

Figura 31. Motivo rítmico Imperial March. (Anexo E)

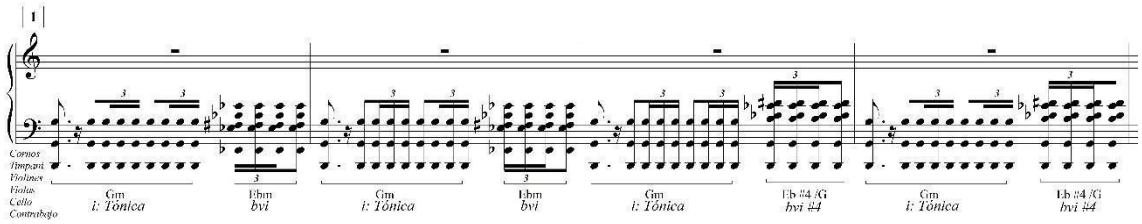


En el primer tiempo, solo encontramos una nota, luego, en el segundo tiempo, recibimos una nota, más un ritmo de tresillo de semicorcheas, en el tercer tiempo, nuevamente recibimos la nota más el tresillo, pero fluye sin detenerse en el cuarto tiempo, que ahora comienza con el tresillo antes de detenerse en una corchea. Esto crea un movimiento aún más rítmico, ofreciendo una sensación cíclica donde parece que la música vuelve a comenzar al terminar cada compás, combinado con el sonido militarista del ritmo a través de los tresillos y el énfasis en los ritmos fuertes, el efecto general es un impulso hacia adelante, lo que sugiere una fuerza poderosa y agresiva que no cede hasta que se obtiene lo que quiere.

Armonía:
Los tres primeros tiempos, escuchamos una unica nota repetida, G. En el cuarto tiempo, sin embargo escuchamos un acorde Eb-F#-Bb, si enarmonizamos en F# por Gb se forma el acorde de Ebm (Eb-Gb-Bb), todas estas notas pertencen a la tonalidad de sol menor (Gm), por lo que el color del sonido se vuelve aún más oscuro al confirmar una tonalidad menor para la intención de la marcha. No solo eso, sino que el acorde en sí es una versión menor de un acorde que normalmente sería un acorde submediante escrito como Eb-G-Bb. Debido a que el uso de Williams del acorde no es el normal (tonalidad mayor) si no su versión menor dandole caracteristicas más oscuras, es una combinación ideal para representar a el malvado Imperio y el Lado Oscuro de la Fuerza.
En el tercer y cuarto compás, se es agregada a la armonía la nota “A” al acorde, que crea una disonancia contra el Bb que ya está en el acorde. Esta disonancia evoca dureza y terror característicos del antagonista Darth Vader y del Imperio.

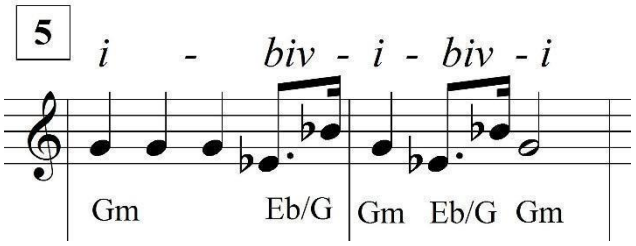
Por lo tanto, incluso antes de que escuchemos una nota de la melodía, gran parte del carácter de la marcha ya ha sido establecido.

Figura 32. Análisis armónico Imperial March. (Anexo E)
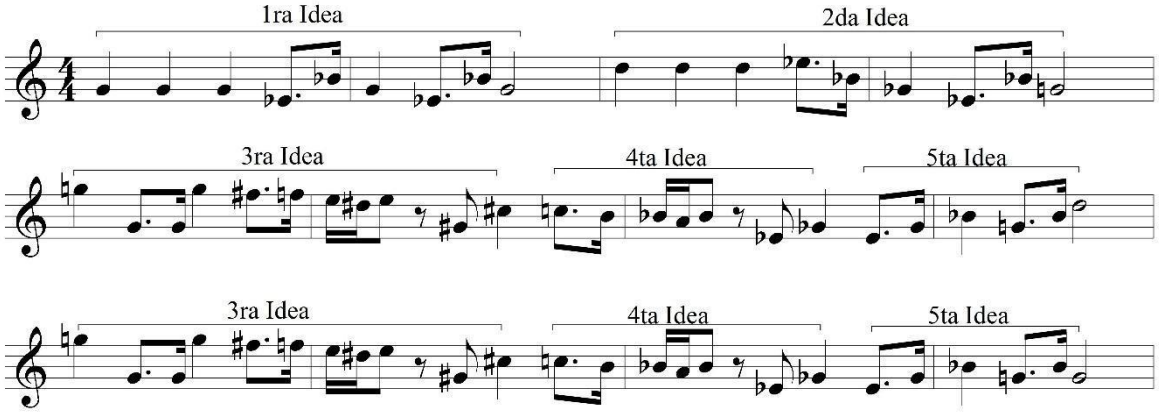


Tema I:
El motivo del tema de "*Darth Vader"* comienza en el quinto compás con ello desde su inicio apoya aún más la sensación militar de la marcha al enfatizar los ritmos fuertes y el uso de ritmos punteados, se encuentra este primer motivo sobre la tonalidad de Sol menor (Gm), y se construye sobre un pedal en sol y dos grados: primer y sexto grado (Gm y Ebm). Las notas principales de esta frase corresponden directamente a estos acordes mencionados, además emplea elementos melódicos como saltos consonantes el cual permite enlazar las notas principales.

Figura 33. Análisis melódico Imperial March. (Anexo E)



Forma melódica
También vale la pena destacar la forma de la melodía. Esencialmente, la melodía se divide en cinco ideas cortas como se muestra a continuación (se repiten las últimas tres ideas):

Figura 34. Forma melódica Imperial March. (Anexo E)



En la primera idea, cuando la melodía finalmente se mueve en su cuarto tiempo, salta hacia abajo, lo que sugiere una influencia negativa. Y aunque la melodía luego se eleva a una nota más alta, inmediatamente salta hacia abajo nuevamente con dos notas rápidas. Estos gestos se repiten luego, enfatizando la negatividad. En la segunda idea, la melodía se eleva por encima de su punto de inicio original, lo que le permite caer desde una altura mayor y darle un mayor impacto, como si se cayera un objeto pesado desde arriba.

En la tercera idea, obtenemos una nota aún más alta (la nota más alta de la melodía) que demora mucho más en caer, y gradualmente desciende sobre las ideas tercera y cuarta. Pero no "toca el suelo", por así decirlo, ya que la quinta idea vuelve a la melodía para repetir las tres ideas finales. Y esta vez, llega a la G en la que comenzó, lo que le da al tema un fuerte sentido de finalidad.

Armonía:
La armonía de los primeros veinte compases de la marcha también contribuye al color oscuro de la música. Para empezar, casi cada acorde que escuchamos es un acorde menor. El sonido más brillante y feliz de los acordes principales está completamente borrado de la música.

Además, al igual que el motivo rítmico introductorio de la marcha, la armonía que usa Williams para la melodía principal no es su promedio de progresiones de acordes. Esto queda especialmente claro en la segunda mitad de la melodía, donde los acordes son i– # iv– # v – i en sol menor. En la música tonal, I – IV – V – I es una progresión que establece firmemente la clave de la música. Pero en la Marcha Imperial, esa progresión está sujeta a una distorsión extraña donde IV y V se elevan en un semitono. Y en realidad, el acorde #v tiene exactamente las mismas notas que el acorde menor que escuchamos en el motivo rítmico introductorio (Eb-F # -Bb se escribe aquí como D # -F # -A #). Entonces, desde esta perspectiva, el acorde en el motivo rítmico también es este acorde extraño y

distorsionado #v. Observe que ambos acordes distorsionados, #iv y #v, están a una distancia muy pequeña (un semitono arriba) de sus versiones regulares:

Figura 35. Síntesis armónica Imperial March. (Anexo E)

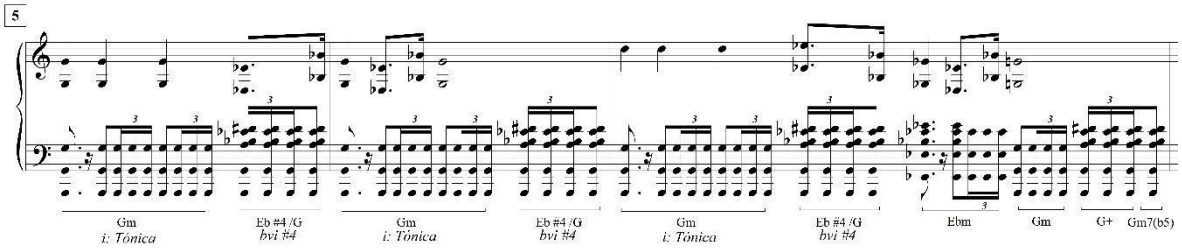
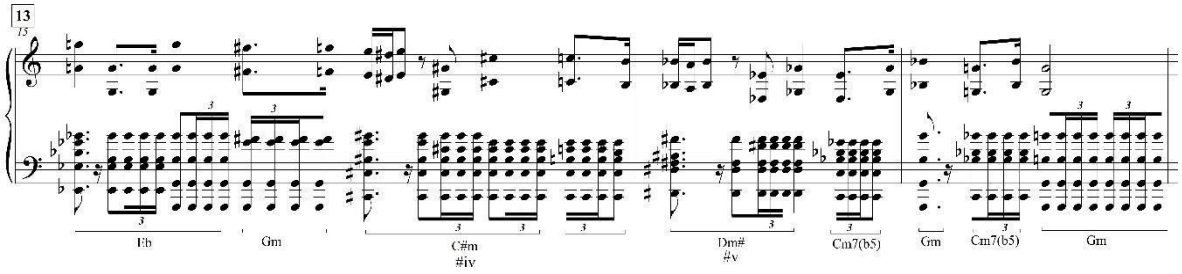


Figura 36. Síntesis armónica Imperial March. (Anexo E)
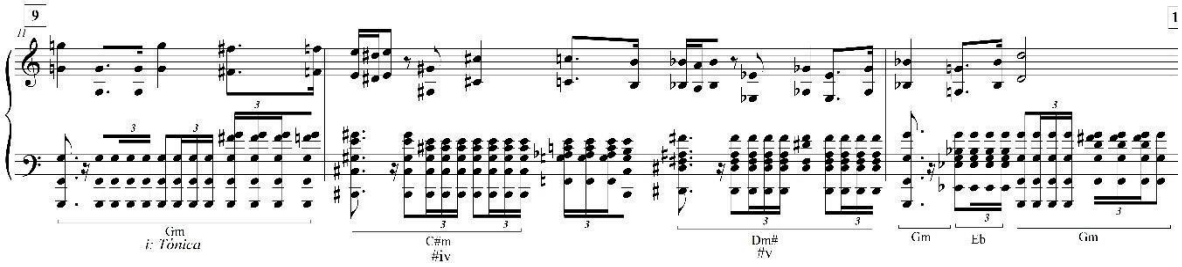


Figura 37. Síntesis armónica Imperial March. (Anexo E)



6.2.2.2 Análisis musical de la obra “Hedwig’s theme” escrita por John Williams para la película “Harry Potter y la piedra filosofal”

Harry Potter y la piedra filosofal es la primera saga en la serie de siete novelas fantásticas escritas por J. K. Rowling, una escritora británica, quien narra las aventuras mágicas y extraordinarias de un joven hechicero llamado Harry Potter, la novela fue estrenada en 1997 mientras que la adaptación para cine se estrenó en 2001, la cual tuvo un gran éxito crítico y comercial, en parte, gracias a John Williams quien obtuvo una mención dentro de la categoría de mejor banda sonora original en los premios Oscar. Así fue que los productores se extendieron a cubrir toda la saga, la adaptación del último libro constó de dos partes, estrenándose la segunda parte en el 2011.

Williams escribió este tema basado originalmente en la mascota mágica de Harry, quien era un búho del ártico llamado Hedwig, el cual se encarga de llevarle a Harry la carta de admisión al Colegio Hogwarts de magia y hechicería; es cautivante como a través del film el tema logra capturar gran parte de ese aire místico y misterioso al que un joven como Harry debe adaptarse luego de ser involucrado en un mundo de hechiceros, brujas y magia.
La versión de concierto de “Hedwig’s theme” incorpora realmente dos temas: “Hedwig’s theme” y “Nimbus 2000” que es el nombre de la escoba de Harry, la cual utiliza para volar y jugar al quidditch.

El primer tema “Hedwig’s theme” está dividido en 2 secciones, las cuales nombraremos sección A y sección B, que se repiten bajo diferentes texturas y recursos orquestales.

Sección A
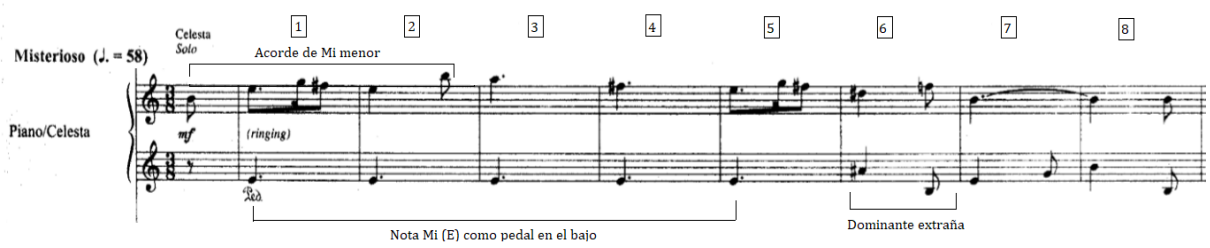
Orquestación:
Probablemente la característica más distintiva de la primera sección A es su orquestación, se abre con un solo de celeste, un instrumento de teclado cuyas teclas golpean barras de metal que suenan como pequeñas campanas, como el celeste no es exactamente un instrumento cotidiano, tiene una especie de sonido envolvente, que genera un ambiente etéreo, sobre todo en el tema de Hedwig, ya que el sonido es manipulado electrónicamente y, por lo tanto, es literalmente irreal. Pero al mismo tiempo, el celeste se asocia con el mundo imaginativo de los niños, una referencia anterior la encontramos a través de la "Danza del hada de azúcar" del ballet El Cascanueces, de Tchaikovsky, en el cual unas extravagantes criaturas se presentan a través del sueño de una niña.

Ejemplo: Danza del hada de azúcar, 2do acto, El cascanueces, Tchaikovsky (Webgrafía) https://www.youtube.com/watch?v=Joj1FpUHVH0

Análisis armónico:
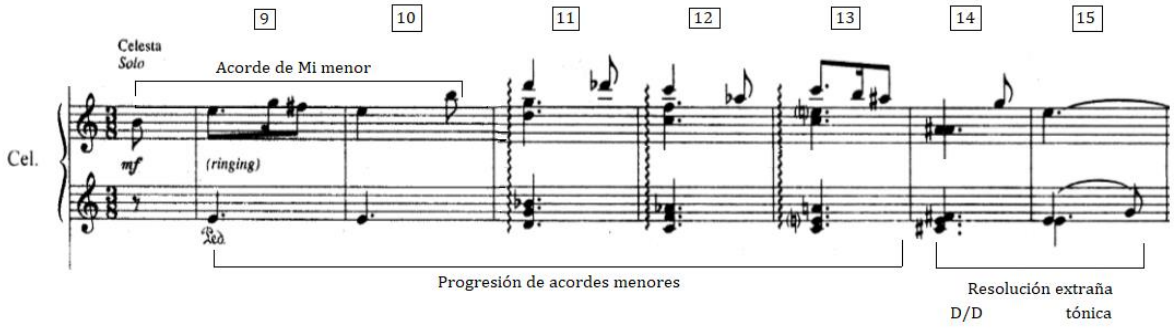
La obra se presenta aparentemente en la tonalidad de Mi menor, teniendo en cuenta que algunas progresiones de acordes no son para nada típicas de una tonalidad menor, como podemos ver en el siguiente ejemplo, los primeros 5 compases representan el acorde de Mi menor, que con el bajo pedal en el Mi define la tonalidad, pero ya en el compás 6 encontramos un acorde bastante peculiar: (B, D#, F, A#) el cual es muy similar al acorde de dominante siete en Mi menor: (B, D#, F#, A). Si Williams hubiera escrito el acorde de dominante siete común, el efecto logrado no hubiera sido más que ordinario, pero al sustituir F# por F, y A por A# instantáneamente crea un acorde que no puede ser completamente explicado, algo similar al trabajo mágico de un hechicero.

Figura 38. Análisis armónico sección A, compás 1 al 8. (Anexo F)



En el compás 9 comienza la nueva frase de forma similar, pero ya en el compás 11 nuevamente la música toma un curso inesperado, al agregar una progresión de otros tres acordes menores que no se pueden relacionar entre ellos mismos, al incluir esta progresión inexplicable el sonido logrado es simplemente inusual, creando un aura de asombro que ambienta un acompañamiento musical perfecto para un mundo sorprendente, lleno de magia y misterio.

Figura 39. Análisis armónico sección A, compás 9 al 15. (Anexo F)



Después de la progresión de acordes menores, Williams termina la sección con dos acordes que contienen otro elemento muy particular; generalmente las secciones terminan con una cadencia auténtica: Dominante y tónica, aquí en el compás 15 efectivamente resolvemos a tónica, pero el acorde anterior no es la dominante de la tónica, resulta ser la dominante de la dominante, lo cual nos induce a esperar el acorde de dominante en el siguiente compás, y esto nunca ocurre, pues Williams llega directamente a la tónica, este salto inesperado donde se omite la dominante usual, altera el sonido de la cadencia sacándonos del mundo ordinario y llevándonos a el plano de lo extraño y etéreo.

Williams había usado este tipo de progresiones con acordes menores consecutivos antes, lo hizo para acompañar de forma similar circunstancias misteriosas, tales como la escena introductoria de E.T, donde los alienígenas están recolectando forma de vida vegetal del planeta tierra, y en este punto aún estamos inseguros sobre si estos alienígenas son amistosos o no:

Ejemplos: Banda sonora E.T: (Webgrafía desde 0:30") https://youtu.be/ilnDB1nl7Xc
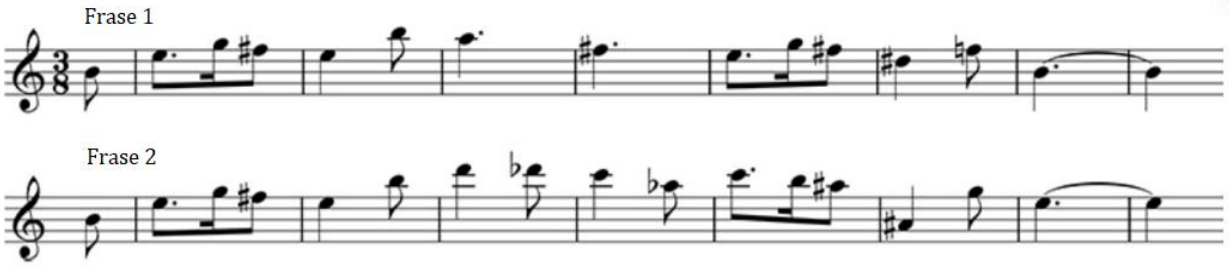
Introducción de la película E.T: (Webgrafía) https://youtu.be/8nA_QKtUpjk

También en la película "Cazadores del arca perdida", usando esta progresión para el tema del arca misma, cuya divina fuente de poder está envuelta en misterio.

Banda sonora Cazadores del arca perdida: (Webgrafía) https://youtu.be/CeKfF5X5lMw

Análisis melódico:
A continuación, tenemos la melodía de la sección A, la cual se divide en 2 frases:
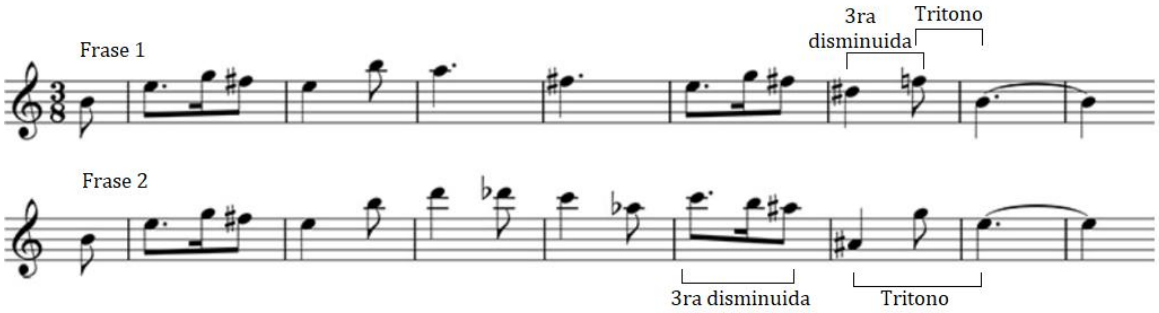
Figura 40. División melódica sección A. (Anexo F)



Mientras que en los primeros cinco compases estamos enteramente en la tonalidad de Mi menor, en el sexto compás se introduce una nota extraña a la tonalidad: Fa natural, que sería equivalente al segundo grado de la escala

rebajado, como vimos anteriormente esta nota también hace parte del extraño acorde de dominante del compás, y al mismo tiempo esta nota forma intervalos poco usuales en la melodía, con el anterior D#, el Fa natural toma la tercera menor que debía estar en la melodía y la transforma en una tercera disminuida, y con el B natural siguiente que debía ser un intervalo de quinta justa, ahora se presenta como una quinta disminuida o un tritono, este mismo intervalo se presenta en el compás 13-15 entre el C y el A#, pero ahora usando la nota de paso B.

Figura 41. Análisis melódico sección A. (Anexo F)



Ambas frases de la sección A terminan con estos extraños intervalos, los cuales ayudan a impregnar el tema con cierto aire bizarro y misterioso.

Otra nota extraña e interesante que se presenta en esta tonalidad de Mi menor es el La#, quien es el cuarto grado de la escala aumentado (#4), y se presenta por primera vez en el compás 13, resaltemos que esta nota llega por un semitono descendente desde el quinto grado (5). Este tipo de movimiento de semitono desde el 5 grado hacia el #4 en una tonalidad menor, es otra característica musical importante, utilizada por diferentes compositores para generar misterio

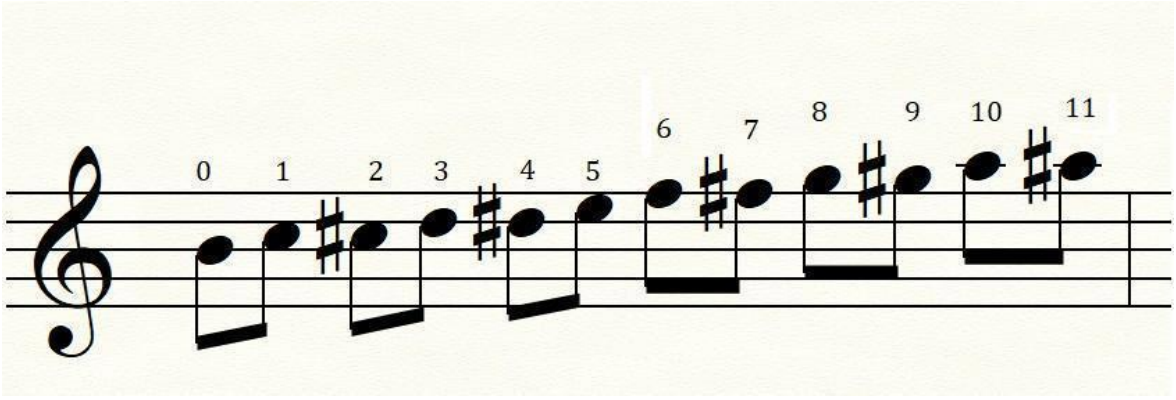
Una referencia importante la encontramos con Camille Saint-Saëns y su Carnaval de los animales, exactamente en la famosa pieza del “Aquarium” donde las cuerdas y la flauta inician con una melodía danzando entre el quinto (5) y cuarto grado aumentado (#4) en una tonalidad menor, creando de cierta manera un aura extraña y misteriosa.

Ejemplo: Saint-Saëns. El carnaval de los animales. 7 - Aquarium: (Webgrafía, Partitura, Audición) https://www.youtube.com/watch?v=ZGdv7AEk08c

Es importante también resaltar en este punto que la melodía de la sección A usa las doce notas de la escala cromática, lo cual indica en un sentido abstracto que los hechiceros, las brujas y la magia pueden habitar ambos mundos, el mundo no mágico o de “muggles”, representado por la escala “normal” de Mi menor y el
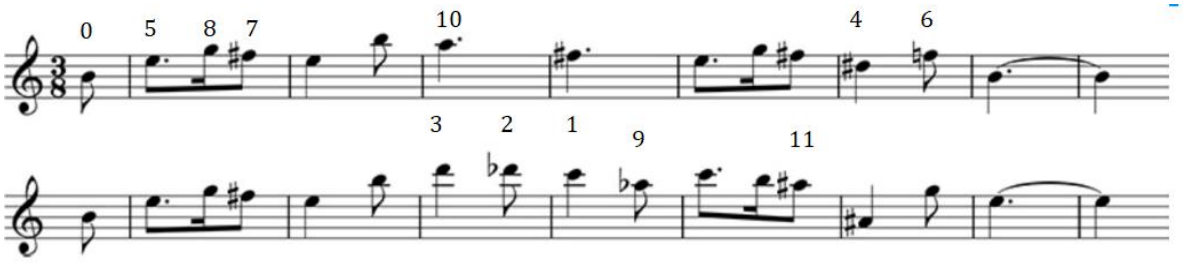
mundo de lo sobrenatural o mágico representado por todas las otras notas fuera de la escala de mi menor que completan el cromatismo.

Figura 42. Serie Cromática. (Anexo F)



Sección A con las doce notas cromáticas señaladas:

Figura 43. Evidencia de serie cromática sección A. (Anexo F)



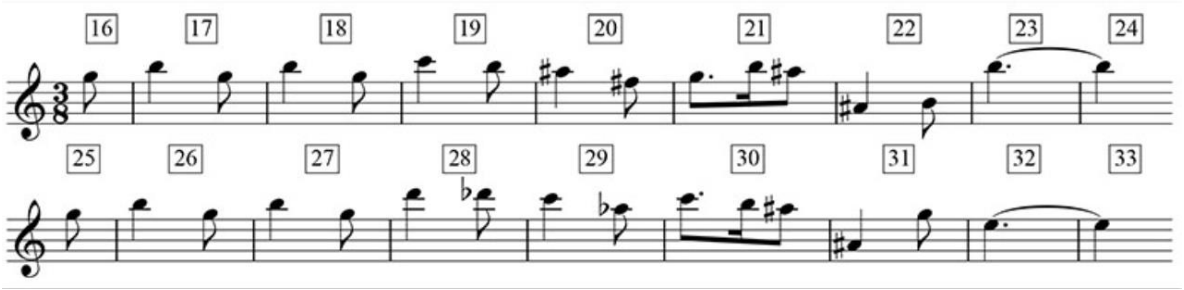
Ritmo y métrica:

Muchos de los temas para filmes de acción hechos por Williams son marchas, las cuales están casi siempre en ritmos binarios (2/4 o 4/4), “Hedwig's theme” es diferente debido a que está escrito en un compás de 3/4, ritmo ternario, lo cual crea una sensación completamente diferente, en el tempo de vals moderado en que se desarrolla el tema, el compás de 3/4 evoca una sensación de elegancia y gracia que acompaña la habilidad del hechicero para salir de diferentes problemas con gran rapidez y facilidad con tan sólo invocar un simple hechizo, pero al mismo tiempo, este ritmo ternario crea una ligereza y flotabilidad en la música, una cualidad etérea que captura la sensación de estar flotando en el aire, de una forma similar en la que lo hacen las brujas usualmente.

Sección B

La sección B del “Hedwig's theme” comparte muchos de los elementos musicales de la sección A: tiene exactamente 16 compases de largo, conserva la misma orquestación con la celesta, y cierra virtualmente con el mismo pasaje de 6 compases, está es la sección B entera:

Figura 44. Melodía sección B (Anexo F)



Armonía: Aun así hay cambios significativos en esta sección, por ejemplo, la armonía al inicio de los compases 20 y 22 corresponde a una familia de acordes conocidos como “acordes de Sexta aumentada” que tienden a generar un sonido fuera de lo terrenal cuando son acompañados por una tónica constante o nota pedal en el bajo, cómo en este caso. Nuevamente Saint-Saëns y su Aquarium, nos dan otro muy buen y conocido ejemplo de esto.

Melodía: la melodía de la sección B difiere de la sección A en que no suena la nota tónica de Mi menor en toda la sección hasta la última nota, después de haber insistido melódicamente en la nota de dominante, como la dominante es el quinto grado de la escala, da una sensación de estar “más elevada” del “piso” que es la nota tónica con la que el tema comienza. La evasión de la nota tónica por parte de Williams en esta parte del tema representa la sensación de estar suspendido en el aire como un hechicero en su escoba voladora.

Repeticiones del Hedwig's theme

Ambas secciones A y B son repetidas bajo diferentes texturas orquestales antes de que se introduzca el tema “Nimbus 2000”. Con la primera repetición del tema A Williams agrega una prominente figura de escalas rápidas en las cuerdas, el arpa y la celesta, logrando pintar una imagen musical llena de acrobacias como las de los seres mágicos, la última repetición de la sección A continúa con este precipitado movimiento en la cuerdas pero ahora con la melodía de forma más poderosa en los cornos franceses, durante la película de Harry Potter está potente sección del tema con la melodía en los cornos aparece asociada a la imagen del

colegio Hogwarts cuando se vislumbra como un impresionante e imponente castillo.

Retórica musical.

Hedwig's Theme es uno de los temas más flexibles en la obra de Williams porque no representa necesariamente un personaje u objeto específico, como por ejemplo la marcha imperial representa a Darth Vader y al imperio en Star wars, en efecto, Hedwig's Theme parece representar el mundo de hechiceros y magia más generalmente, además el tema se escucha durante el filme cuando Harry es el foco de atención, así que también se puede pensar como si fuera una representación del mundo mágico a través de los ojos de Harry, esto explicaría el sentido inicial de aire infantil y de maravilla en el sonido etéreo de la celesta, así como los arreglos sugieren extrañeza, misterio y magia; para terminar hemos evidenciado en el análisis hecho, que Williams crea su efecto mágico alineando muchos elementos musicales, todos dirigiéndose hacia un objetivo expresivo común en el discurso de la historia.

Conclusiones sobre el análisis de la obra Hedwig's theme.

1. La música cinematográfica representa actualmente una de las más altas esferas de la música académica en el mundo, gracias a sus profundos aportes a la imágen y a la evocación de emociones durante la película, por esto mismo es un estilo musical que aporta y enriquece de muchas formas al formato típico colombiano con el que trabajamos este tipo de obras.
2. Fue necesaria una constante investigación en los instrumentos, tanto técnica como interpretativa, para lograr representar las obras adecuadamente.
3. Se pensó constantemente en lograr un efecto orquestal y polifónico, como una representación a escala de un gran formato orquestal, pero basándonos en las posibilidades y características, tanto dinámicas como tímbricas que ofrece nuestra propia organología.
4. Durante la adaptación de las obras, se encontraron bastantes pasajes de gran dificultad en diferentes líneas de la orquesta (Cuerdas, Maderas, Bronces) que a la hora de transcribirse al formato resultan de imposible ejecución, por lo que fue necesario modificarlas, basándose en la armonía del mismo segmento y las posibilidades técnicas de los instrumentos se logró resolver la ejecución de estos pasajes conflictivos. Para aclarar más este punto, posteriormente se hará la comparación del fragmento original de la orquesta con la reducción que se elaboró para el octeto y así ser más detallados en los cambios realizados.

5. Fortalecer la creación y difusión de estos formatos musicales, así como de nuevas músicas para los mismos, generando conciencia y sensibilidad sobre la identidad cultural de la región.
6. Abrir paso al posicionamiento de la organología típica colombiana como creadora de músicas originales para material audiovisual, (cortometrajes, largometrajes, documentales, etc)

6.3 Capítulo III. ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS AL FORMATO.

En el presente capítulo se comparten los resultados del análisis de los siguientes aspectos: Fase inicial de la adaptación; ejercicios de preparación técnica previa para la ejecución; revisión y corrección de la adaptación y adaptación final.

6.3.1 Fase inicial de la adaptación.
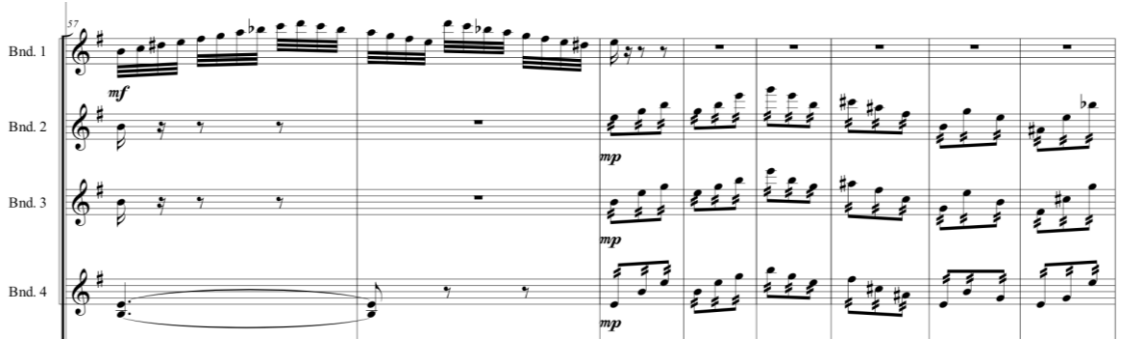
Al hacer un paralelo entre el formato orquestal original y el formato de cuerdas pulsadas, concretamos que se comparten ciertas semejanzas básicas como el ritmo, bajos, armonía, melodía y contra melodía, con esto se pudieron identificar qué función cumple cada instrumento en la adaptación. Dado a que conocemos las capacidades y límites que ofrecen los instrumentos de la organología y sus intérpretes, concluimos que hay ciertos elementos de las obras originales que no eran posibles de ejecutar en el formato de cuerdas pulsadas, por lo tanto no se tuvieron en cuenta o se requirió hacer ciertos cambios o reducciones para posibilitar su ejecución, aun así procurando ser lo más fiel posible a la intención original de compositor, intentando mantener todos los elementos posibles sin hacerle cambios o modificaciones significativas.

6.3.2 Ejercicios de preparación técnica previa para la ejecución.

Se toma en cuenta la dificultad técnica de las obras originales, por lo tanto, se manifestó una necesidad de desarrollar ejercicios de preparación técnica previa para la ejecución de tales pasajes específicos con una alta exigencia musical.

El siguiente pasaje musical requiere abordar más profundamente el registro del instrumento y el uso del mástil, para abordar pasajes de difícil ejecución en las obras:
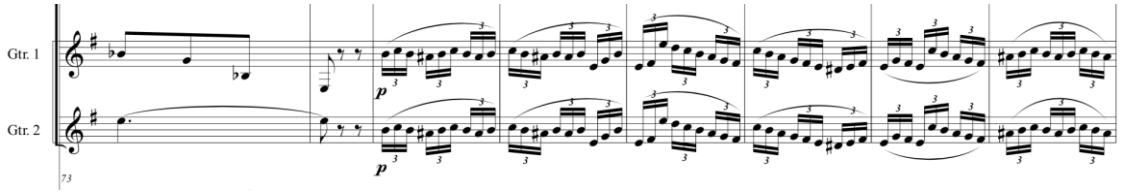
Figura 45. Pasaje exigente técnicamente en sección de bandolas. (Anexo G)



Este pasaje de la obra Harry Potter, evidencia escalas y arpegios bajo el principio de tremolo controlado en la sección de las bandolas, las cuales son técnicas que

se deben reforzar y abordar de diferentes formas para lograr un resultado eficiente.

Figura 46. Pasaje exigente técnicamente en sección de guitarras. (Anexo G)



Aquí se evidencia otro pasaje de difícil ejecución con escalas y arpegios basados en una división ternaria del pulso, esta vez en la sección de las guitarras.

Para lograr ejecutar estos pasajes de forma correcta fue necesario un estudio técnico exigente en toda la organología por lo que se desarrollaron ejercicios de preparación técnica para llegar a dichos resultados.

Figura 47. Ejercicios de preparación técnica. (Anexo G)

Figura 48. Tremolo controlado bandolas. (Anexo G)

Figura 49. Tremolo controlado para guitarra y tiple. (Anexo G)

6.3.3 Revisión y corrección de la adaptación.

Aquí ya se tiene un bosquejo de adaptación más avanzado, se han identificado plenamente pasajes y secciones de dificultad técnica, interpretativa o con fallas de orquestación en el formato, ahora se disponen a encontrar las herramientas adecuadas para modificar estos pasajes y hacer factible su ejecución, para ello nos basamos en los ejercicios de preparación técnica, en las asesorías con algunos profesores de la universidad expertos en el tema y en los ensayos con los intérpretes para deducir la mejor forma de adaptar al formato dichos elementos o suplir las carencias que pueda evidenciar la adaptación.

6.3.4 Adaptación final.

Se logra ya un trabajo corregido y depurado sobre los aspectos que causaban dificultades en la ejecución, además de una interpretación más definida y madura por parte de la agrupación, los cual nos lleva a un resultado satisfactorio y coherente con los objetivos planteados desde el principio, se busca pulir detalles en cuanto a la edición de las adaptaciones y por último se hace una retrospección para sacar conclusiones sobre cómo fue la elaboración de las adaptaciones y cómo esta experiencia puede ayudar a la realización de adaptaciones futuras,

además de posibles exploraciones en otros géneros y ampliaciones del formato típico andino colombiano.

Score adaptación 1. Star Wars Suite. (Anexo H)

Score adaptación 2. Hedwig`s Theme. (Anexo H)

6.4 Capítulo IV. APRECIACIONES GENERALES SOBRE LAS ADAPTACIONES.

En el presente capítulo se comparten los resultados obtenidos de las entrevistas sobre los siguientes aspectos: selección de las personas a entrevistar; aplicación de la entrevista; acerca del género musical; acerca de la organología; acerca de la ejecución; acerca de la adaptación y sistematización.

Entrevistas 1. (Anexo I)

6.4.1 Selección de las personas a entrevistar.

Se selecciona un grupo de personas entre estudiantes y profesionales de la región que cuentan con conocimientos superiores o experiencia en el campo de la música, por lo que pueden enriquecer con sus aportes y opiniones la etapa de retroalimentación del trabajo investigativo.

6.4.2 Aplicación de la entrevista.

Se aplica la entrevista a las personas seleccionadas, se generaron dos encuestas, una para los integrantes de la agrupación y otra para los profesores con el fin de evaluar interna y externamente los resultados del grupo.

6.4.2.1 Acerca del género musical.

Se les cuestiona sobre las características del género musical y como este puede innovar y aportar a la organología.

6.4.2.2 Acerca de la organología.

Se les cuestiona sobre las posibilidades de la organología y si está bien utilizada en la elaboración de la adaptación.

6.4.2.3 Acerca de la ejecución.

Se les cuestiona sobre las capacidades de ejecución, tanto de los intérpretes como de la misma organología.

6.4.2.4 Acerca de la adaptación.

Se les cuestiona sobre la construcción de la adaptación y si esta si logra los objetivos planteados al inicio.

6.4.3 Sistematización.

Se recoge toda la información suministrada por las entrevistas y se sistematiza en un documento de texto para la posterior socialización y retroalimentación.

6.2 FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La discusión de los resultados se realizará a partir del contraste de los aspectos teóricos y empíricos, con los hallazgos obtenidos durante la realización del trabajo y se presentarán según los capítulos:

6.2.1 Análisis de la organología típica andina colombiana.

Gracias al análisis hecho a la organología típica andina colombiana, se encontraron características definidas en cuanto a registro, capacidad dinámica, cualidades tímbricas, límites técnicos y particularidades de la escritura gramatical; así encontramos un punto de comparación con el antecedente “Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano” ya que nos muestran la evolución y el desarrollo que tuvo la organología en sus inicios y como esta se permea dentro de las tradiciones musicales de la región, conformando diferentes formatos como tríos, cuartetos y estudiantinas, los cuales aportaron un estilo interpretativo que se fortaleció con el paso del tiempo gracias a las diferentes manifestaciones culturales e investigativas; esto nos generó un interés hacia la experimentación de la organología con respecto a formatos y estilos musicales ajenos a los tradicionales con el propósito de incursionar y profundizar más en nuevas posibilidades musicales.

6.2.2 Selección y análisis de las obras a adaptar.

La intervención del análisis de este estilo musical aportó aspectos que son particulares, el más destacado es el uso de la narrativa con la retórica musical como herramienta para representar a los personajes, situaciones, lugares o emociones las cuales se construyen con base a la imagen; el antecedente “Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas “La Guerra de las Galaxias” (episodios I a VI)” propinó un enfoque para analizar este tipo de obras, ofreciendo una metodología que es coherente a los propósitos de este trabajo investigativo.

6.2.3 Adaptación de las obras al formato.

La experimentación del formato de cuerdas pulsadas enfocado en este género musical cinematográfico se direccionó a generar un ambiente de laboratorio, donde se pusieron en práctica todos los recursos investigados, en este espacio se concretó una metodología de adaptación basada en la prueba y el error, observando qué elementos funcionaron mejor en la organología y que otros fueron impracticables; el antecedente “Arreglos y adaptaciones musicales para la estudiantina sinapsis de la Universidad Tecnológica de Pereira” comparte mecanismos metodológicos referentes a la intervención de repertorios ajenos dentro de un formato integrado en base por instrumentos de cuerdas pulsadas, además de contemplar nuevas propuestas de ejecución e interpretación, también se asemeja en la forma en que se aborda la adaptación, diferenciando entre elementos como la melodía, la armonía y la rítmica para después ser plasmados apropiadamente en el formato.

6.2.4 Apreciaciones generales sobre las adaptaciones.

La interacción y el diálogo con quienes se encuentran en contacto directo con los propósitos de este trabajo investigativo, nos ha abierto un panorama más preciso sobre los verdaderos resultados de la exploración en la organología típica andina, no solo desde el repertorio que puede ser abordado sino también en las formas como puede ser ejecutado e interpretado, además del impacto que puede causar en la región y en sus habitantes, cultivando en ellos un sentido de pertenencia e identidad sobre las raíces musicales y culturales; el antecedente “Bandolarium “4 obras para bandola sola”” comparte diferentes aspectos en común con nuestro trabajo investigativo, como la construcción de nuevo repertorio para este formato típico colombiano, como también la intervención metodológica de su creación y ejecución, además utiliza un método de recolección de datos (entrevistas) el cual comparte un fin de retroalimentación y enriquecimiento del trabajo.

7. CONCLUSIONES

- **Acerca del análisis de la organología típica andina colombiana.** Hacer la valoración acerca de los aspectos altimétricos de los instrumentos ayuda a comprender cómo es su escritura en el pentagrama y la posibilidad de registro que poseen, además definir las convenciones que se usaron para la ejecución, permiten una lectura más precisa a la hora de intervenir la obra desde el formato de cuerdas pulsadas, este desarrollo de los elementos gramaticales en forma de convenciones permiten una ejecución fiel y cercana a la intención original de las obras a adaptar.

- **Acerca de la selección y análisis de las obras a adaptar.** En el transcurso del análisis musical de las obras se distinguen diversas características que el género cinematográfico posee, con ello se construye una idea general de cómo se podrían representar estas obras en el formato de cuerdas pulsadas.

- **Acerca de la adaptación de las obras al formato.** Sobre la técnica de ejecución, en el momento de abordar las obras se observan pasajes de difícil ejecución por lo tanto se desarrollan ejercicios específicos para trabajar elementos técnicos que faciliten o ayuden a la interpretación de la obra

- **Acerca de las apreciaciones generales sobre las adaptaciones.** Sobre la adaptación final y el resultado de la interpretación, se recogen opiniones de profesores y estudiantes acerca de la evolución del trabajo investigativo y como se puede enriquecer su resultado.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE DE ISLAS, Jesús. Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. Universidad Complutense de Madrid. 2007.

ARAGÚ CRUZ, María del Carmen y HARO SÁNCHEZ, Francisco Miguel. Las bandas sonoras a lo largo de la historia del cine. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. España, 2011. ISSN-e 1886-0559.

ARREDONDO, Herminia y GARCÍA HUELVA, Francisco J. Los sonidos del cine. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. España, 1998. ISSN: 1134-3478.

CHION, Michel. The voice in Cinema. Translated by Claudia Gorbman. New York. Columbia University Press. 1999.

CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio, FOLCLORE, MÚSICA Y NACIÓN: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano, Nómadas

FORERO VALDERRAMA, Fabián. La Bandola Andina Colombiana – Mecanismo y técnica de ejecución. ALZAPÚA, Revista Federación Española de Guitarra e instrumentos de Plectro No 19 Edición 2013

FRAILE PRIETO, Teresa. Funciones de la música en el cine. Universidad de Salamanca, España, 2004.

GELY ALONSO, augusto. Richard Wagner y la música popular cinematográfica: El drama musical en las “Guerras de las galaxias”. Goethe-Institut. Madrid.

GIRALDO TAMAYO, Oscar Andrés. Arreglos y adaptaciones musicales para la estudiantina sinapsis de la Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de bellas artes y humanidades UTP. Pereira. 2015.

GUBERN, Román. Historia del cine. EDITORIAL ANAGRAMA, S.A. Barcelona. 2014. ISBN: 978-84-339-3524-3.

LONDOÑO, María Eugenia y TOBÓN, Alejandro. Bandola, tiple y guitarra, de las fiestas populares a la música de cámara. ARTES La Revista No 7 Vol. 4 2004, Universidad de Antioquia.

MARTÍN FÉLEZ, David. "La banda sonora en las producciones audiovisuales infantiles y su
aplicación en educación infantil, primaria y secundaria: una propuesta de investigación-acción."
(2010).

RADIGALES Jaume, POLO Magda: La música en el cine y La estética de la música, Universidad Abierta de Cataluña. España, 2008.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "Existe una frontera en la música como elemento expresivo y
estructural aplicada a la imagen". Revista Española de Musicología XXIV (2001), pp. 3-11.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. LA MÚSICA INCIDENTAL EN EL CINE Y EL TEATRO, Universidad de Salamanca.

OLAYA MALDONADO, Oscar Javier. MÚSICA PARA CINE Composición y Producción de la
Música Original para el Cortometraje Animado “El Mercader de Sueños” Bogotá. 2009.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música colombiana - 1980.

PORTA, Amparo. Cine, música y aprendizaje significativo Comunicar [en línea] 1998, (octubre)
: [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017] Disponible
en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801117> ISSN 1134-3478

SADOUL, Georges .Historia del cine mundial desde sus orígenes. Siglo XXI editores. México.
2004. ISBN 968-23-0533-0.

TORRES, Guillermo. El leitmotiv musical como recurso cinematográfico: Universidad Privada
del Norte. Perú. 2016.

XALABARDER, Conrado. Música de cine. Una ilusión óptica Método de análisis y creación de
bandas sonoras. Primera edición en español en versión digital. www.librosenred.com. 2006.

WEBGRAFÍA

http://www.filmmusicnotes.com/john-williams-themes-part-6-of-6-hedwigs-theme-from-harry-potter/
Danza del hada de azúcar, 2do acto, El cascanueces, Tchaikovsky: https://www.youtube.com/watch?v=Joj1FpUHVH0
Banda sonora E.T: https://youtu.be/ilnDB1nl7Xc
Introducción de la pelicula E.T: https://youtu.be/8nA_QKtUpjk
Saint-Saëns. El carnaval de los animales. 7 - Aquarium. Partitura, Audición: https://www.youtube.com/watch?v=ZGdv7AEk08c
https://www.redalyc.org/html/158/15801117/
https://books.google.es/books?id=mphsR8d-ZagC&lpg=PP1&dq=historia%20del%20cine&hl=es&pg=PR5#v=onep
https://books.google.es/books?id=mphsR8d-ZagC&lpg=PP1&dq=historia%20del%20cine&hl=es&pg=PR5#v=onepage&q=historia%20del%20cine&f=false